

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 350

Artikel: As mil e uma noites : 1001 Nacht : Michael Gomes
Autor: Straumann, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863599>

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: 12.01.2026

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

As mil e uma noites 1001 Nacht



Regie: Miguel Gomes; Buch: Miguel Gomes, Telmo Churro, Mariana Ricardo; Kamera: Sayombhu Mukdeeprom, Mário Castanheira; Schnitt: Miguel Gomes, Telmo Churro, Pedro Marques; Art Direction: Artur Pinheiro; Kostüme: Silvia Grabowski, Lucha d'Orey. Darsteller (Rolle): 1. Teil: Crista Alfaiate (Punk Maria), Chico Chapas, Luísa Cruz (Dona do Bordel), Carloto Cotta (Übersetzer), Miguel Gomes (er selbst); 2. Teil: Crista Alfaiate (Génio/Vaca Estropiada), Américo Silva (Händler), Carloto Cotta (Caretó), Chico Chapas (Simão «Sem Tripas»), Bernardo Alves, Luísa Cruz (Juiza), Jing Jing Guo (Sprecher der 12 Chinesen); 3. Teil: Crista Alfaiate (Scheherazade/Condezza Beatriz), Bernardo Alves (Alves), Chico Chapas (Passarinheiro), Carloto Cotta (Ruderer), Jin Jing Guo (Ling), Américo Silva (Wesir), Gonçalo Waddington (Gonçalo). Produktion: O Som e a Fúria, Shellac Sud, Komplizen Film, Box Productions. Portugal, Frankreich, Deutschland, Schweiz 2015. Dauer: 131 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Miguel Gomes

Das portugiesische Filmschaffen hatte von jeher eine Tendenz zum barocken Exzess, diese Strömung ist nun um ein Opus reicher: *As mil e uma noites* ist masslos in den Dimensionen, erfinderisch in Ton und Sprache und doch immer nahe am Alltäglichen. Aufgrund seiner radikalen Formgestaltung hatte sich Miguel Gomes bereits mit seinen ersten zwei Filmen eine solide Reputation eingehandelt – *Aquele querido mês de agosto* (2008) stimmt sich auf den losen Rhythmus der langen und warmen Sommernächte der portugiesischen Provinz ein; *Tabu* (2012) erzielt mit seinen schwarzweissen Aufnahmen im 4:3-Format eine verfremdende Wirkung, die seiner tropischen Rhapsodie einen surrealen Charme verleiht. Bei *As mil e uma noites* scheint das Tempo erneut von der Aussenwelt vorgegeben: Der Blickwinkel ist nicht der Perspektive seines Autors unterworfen, die 381 Minuten lange Produktion lebt vom Wildwuchs zahlloser Figuren und von Situationen, die kaleidoskopisch gebrochen von der Befindlichkeit eines in der Tiefdruckzone der globalen Ökonomie gefangenen Landes berichten.

Was allerdings nicht heissen will, dass die Abfolge keiner inneren Bewegung gehorcht. Die drei Teile (untertitelt als *Der Ruhelose / o inquieto*, *Der Zweifelte / o desolado* und *Der Entzückte / o encantado*) besitzen die symmetrische Form eines Triptychons, erinnern in ihrem Fluss jedoch eher an eine chinesische Tuschlandschaft: Porträts, Genreszenen und Tierbilder sind hierarchie- und chronologielos aneinander gereiht; die Erzähllinien, von einer zeitlosen (und

sich in grossen und kleinen Rassismen zeigt sowie in einer Aussenpolitik, die zunehmend auf Abkapselung und Alleingang setzt und dadurch die Isolation des Landes riskiert.

So dringlich, aktuell und unterstützungswürdig das Anliegen der Filmemacher ist, (Schweizer) Fremdenfeindlichkeit anzuprangern, im Lauf des Films droht leider die Gefahr, dass die angestrebte Wirkung etwas verpufft. Dies liegt zum einen an den teilweise schablonenhaften Figuren, die zu eindeutige Feindbilder liefern. Dadurch können wir uns zu klar von ihnen abgrenzen. Wer identifiziert sich schon mit dem rassistischen Freier, dem brutalen Ladenaufseher im Kontrollwahn, der senilen alten Frau, die sich mit ihrem Wellensittich unterhält? Die Perfide von Fremdenangst und Ausgrenzung liegt in der Beiläufigkeit und Alltäglichkeit ihrer Mechanismen, die uns oft kaum bewusst sind; im Schwarzweiss der Figurenzeichnungen entsteht aber keine Möglichkeit zur Selbstreflexion. Andere Figuren wiederum bleiben auf einer metaphorischen Ebene und werden in ihrem gesellschaftskritischen Gehalt nicht recht greifbar, so etwa die beiden jungen Schwestern, die sich in lyrischen Sequenzen zu Hause von der Aussenwelt abschotten. Ausserdem werden zwischen dem Egoismus der Individuen und der gesamtgesellschaftlichen Ausrichtung Parallelen suggeriert, die aber unklar bleiben. So bleibt der Film bei aller Dramatik in seiner Gesamtaussage etwas diffus.

Das eigentliche Novum des Films liegt in seiner Entstehungsweise: Er wurde von einem Kollektiv junger Filmemacher konzipiert und gedreht. Die zehn Leute sind zwischen 30 und 40 Jahre alt, sie stammen aus der Deutschschweiz und der Romandie. Der Mut zum aufwendig produzierten abendfüllenden Spielfilm und zur Sprachgrenzen überschreitenden Kooperation setzt ein erfreuliches Zeichen in der filmischen Landschaft der Schweiz, ebenso wie das Anliegen der unverblümten politischen Stellungnahme. Die Thematik der EU-Grenzen, an die Heimatland in seiner abschliessenden Pointe röhrt, erhält im Licht der Flüchtlingsbewegungen des Jahres 2015 eine Aktualität, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Projekts noch kaum erahnt werden konnte.

Natalie Böhler



As mil e uma noites



As mil e uma noites



As mil e uma noites

zeitlos schönen) Scheherazade ausgerollt, verweben sich zu einem kontrastreichen Bild des heutigen Portugal und verfestigen sich zu einer Bestandesaufnahme, die sich nicht allein als «soziale Dokumentation» versteht, sondern auch als Kunstobjekt, das der wirtschaftlichen Verengung des Lebensraums die offenen Perspektiven der Utopie gegenüberstellt.

Lassen sich die einzelnen Sequenzen resümieren, ohne deren fragile Substanz zu gefährden? *Der Ruhelose* zeigt eine Schiffswerft in Viana do Castelo, die angesichts der anstehenden Massenentlassungen in einen Lähmungszustand verfällt; das folgende Kapitel stellt einen Hahn vor, der in Resende wegen seines frühmorgendlichen Krähens juristische Scherereien bekommt, aber dennoch – fast – zum Bürgermeister gewählt wird. Ein weiteres Segment berichtet von einem Jugendlichen, der aus Liebeskummer einen Waldbrand ausgelöst hatte (hier wird die Zuneigung der Geliebten zu einem Feuerwehrmann mittels eingebladeter SMS-Fragmente nacherzählt). Man sieht Kamele vorbeiziehen, begegnet einem afrikanischen Hexer und Vertretern der internationalen Geldgeber, die sich wie molièresche Ärzte über den verschuldeten Staatshaushalt beugen. Am Ende werden wir mit einer Reihe empfindsam gefilmter Porträts von Arbeitslosen, die sich ihre Nahrung aus den Mülltonnen zusammensuchen, erneut mit dem ökonomischen Marasmus konfrontiert. (Im Schlussbild trifft sich die auf dem Altar der «Restrukturierungen» geopferte Bevölkerung zu einem Bad im Meer: Der Atlantik, in Portugal eine von jeher positiv besetzte Grenze, stellt den tristen Zukunftsaussichten immerhin einen leisen Hoffnungsschimmer entgegen.)

Im zweiten Teil (*Der Verzweifelte*) werden sich die Brüche, die sich durch die Biografien und die Gemeinschaften ziehen, verschärfen. Simão «Sem Tripas» ist ein Mörder und Outlaw, dessen Flucht westerntartige Züge annimmt; als ihn die Polizei nach der Verhaftung auf einem Ochsenkarren abführt, wird ihn die Bevölkerung als gefallenen Helden feiern. Die Richterin, die auf der dörflichen Agora einen Betrugsfall zu schlichten hat, muss beim (nächtlichen) Prozess feststellen, dass die Kläger, Angeklagten und Zeugen im gleichen Mass sowohl Täter als auch Opfer sind. Im letzten Kapitel dieses Teils wird die soziale Implosion in der Architektur einer Sozialsiedlung einen adäquaten Ausdruck finden: Die Bewohner – ein krankes Rentnerpaar, die Concierge aus Moçambique, zwei schüchterne Junkies – sind horizontal wie vertikal voneinander getrennt; bewegliches und zugleich labiles Zentrum in dieser Sequenz ist der weisse Pudel Dixie, der nicht nur regelmäßig den Besitzer wechselt, sondern auch dem der Sequenz hinterlegten «Say Yes Say No» von Lionel Richie unvermittelt eine abgründig traurige Klangfarbe verleiht.

Diese Abstecher ins Animalische – vielleicht sind sie dem thailändischen Kameramann *Sayombhu Mukdeeprom* zu verdanken, der üblicherweise die Filme von Weerasethakul ausleuchtet – finden in den dokumentarischen Aufnahmen von *Der Entzückte* ihre ideale Balance. Den Vogelzüchtern eines Aussenviertels von Lissabon, die ihre Singvögel zum

Lernen von neuen Melodien anspornen und sich unter der zerschlissenen Volière zum jährlichen Gesangswettbewerb treffen, sind historische Aufnahmen aus den siebziger Jahren gegenübergestellt, als die nach den Kolonialkriegen überbevölkerten Vororte der Hauptstadt vornehmlich noch aus Armeniedlungen bestanden. Die Veränderungen, die in der Kollision der zeitgenössischen Bilder mit dem grobkörnigen Archivmaterial sichtbar werden – die amputierten, heute von den Rollbahnen des Flughafens durchschnittenen Lebensräume, die Risse im gesellschaftlichen Gefüge, die sich selbst durch die Familien ziehen –, scheinen die im EU-Zeitalter realisierten Quantensprünge der Nation zu relativieren: Was befreiend wirkt, ist die sinnlich empfundene Flucht aus dem städtischen Staub in die sattgrünen Wiesen, wo sich die wilden Vögel (und manchmal auch einer der benachbarten Bauern) in den Netzen verfangen.

Vermutlich verweisen die gezwitscherten Melodien, die sich bei allen Variationen stets als eine Folge von Einleitung, Durchführung und Finale beschreiben lassen, untergründig auch auf die trianguläre Architektur von *As mil e uma noites*. (Stellt man Gomes’ Unternehmen in die Tradition von Manoel de Oliveiras historischen Introspektionen, könnte man im Gezirpe selbst ein fernes Echo der prophetischen Rede von Camões' «würdigem Greis» hören, der den «Herrscherruhm» der Mächtigen in den «Lusiaden» mit dreifachem Kopfschütteln als «nichtiges Verlangen» und «trugvolle Luft» gegeisselt hatte.) Der Film versteht sich jedenfalls nicht nur als künstlerischer *acte de résistance* gegen die behördlich orchestrierte (oder zumindest mitgetragene) Verarmung der Bevölkerung, er stellt dieser auch ein orientalisches «Paradies» gegenüber, das hier in den etwas gebastelten, aber durchaus hedonistisch gezeichneten Strandszenen seinen leuchtenden Ausdruck findet.

Allerdings ist es auch dieser Hang zur *Arte povera*, der Gomes seine innovativsten Momente ermöglicht. *As mil e uma noites* ist weniger gesuchte Nähe zum Volk, wie sie sich etwa Pasolini noch wünschen konnte, als ein Versuch, zu jenem die richtige Distanz zu gewinnen. Dies bedingt einen freien Formwillen, stete Stimmungswechsel, das unvorhersehbare Verfliessen der grotesken, absurdnen und tragischen Momente. Der Erzählton ist wechselnd von weiblichen Stimmen und einer männlichen getragen, die Kamera kann Objekten Leben einhauchen, dem Alltäglichen das Magische gegenüberstellen. Es ist diese Elastizität, das Oszillieren zwischen politischem Befund und poetischer Fabulierlust, die *As mil e uma noites* charakterisiert und dem Film sein singuläres Profil verleiht. Wie kann man ein derart hybrides Unterfangen qualifizieren – ist es eine «Ästhetik des Widerstands»? Ist es Widerstand als Ästhetik? Der Regisseur selbst hatte seinen Film als «Star Wars der Armen» bezeichnet. Warum nicht? Ein Sequel kann man sich hierzu jedoch nur schwer vorstellen.

Patrick Straumann