

Flashback : ein letzter Farbfilm

Autor(en): **Stern, Lukas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 362

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863207>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Flashback

In *Herbstalmanach* hat Béla Tarr zum letzten Mal mit Farbe gearbeitet und eine radikale filmische These über die Hölle aufgestellt.

Ein letzter Farbfilm

Das Licht in Béla Tarrs *Herbstalmanach / Öszi almanach* (1984) ist weniger das, was die Figur anstrahlt. Es ist weniger das, was sie als etwas erscheinen lässt – als Gespenst oder Zombie beispielsweise, wie es die ersten Einstellungen nahelegen, in denen Hédi, die Besitzerin der grossräumigen Jugendstilwohnung, im Nachtgewand durch die Zimmer schreitet. Das Licht scheint vielmehr von den Figuren selbst auszugehen,

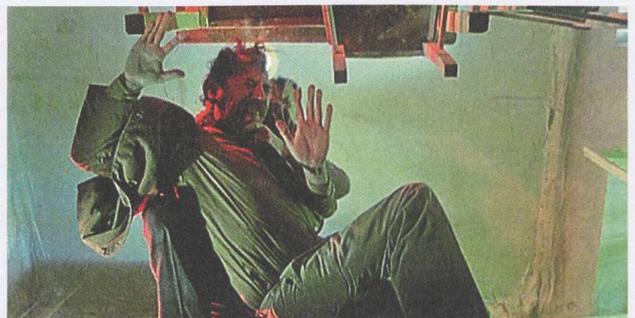


wie farbig leuchtende Materie wird es von den Körpern ausgesendet und flutet den Raum um sie herum, ganz so, als drücke der Mensch damit einen Besitzanspruch aus, als sei die Bestrahlung des Raums eine Reviermarkierung; Anverwandlung der Umwelt an das Eigene.

So wirft auch Anna ihren Schein aus, als sie gegen Ende des Films über das zerkratzte Parkett wandert, auf dem Weg zu János, der sie gerade erst brutal vergewaltigt hat. Eine dunkle Einstellung, die ihre Füsse zentriert. Eine Kamerafahrt, die ihre schwarzen Stöckelschuhe stets aufs Neue in den grünen Lichtpunkt eintreten lässt, den ihr Gang vorauswirft. Tatsächlich ist dieser Schein, den jede der fünf Figuren dieses Films absondert, alles andere als heilig. Er stellt sogar – das gibt ein öffnendes Zitat von Alexander Puschkin zu verstehen – ganz explizit das Gegenteil dar; er gehört zur Hölle, zum Teufel, der die Menschen auf unbekanntem Terrain im Kreis herumführt. Im Lichtspiel, im Arrangement der Farben wird das Drama dieses Films spürbar – wird die Hölle sichtbar.

Fünf Menschen wohnen gemeinsam in dieser Wohnung, die in *Herbstalmanach* in keiner Szene verlassen wird und deren Grundriss niemals klar zutage tritt. Hédi und ihr Arbeit verweigernder Sohn János leben hier mit Anna und deren Partner Miklós sowie mit Tibor, einem alkoholkranken Lehrer, mit dem Anna einmal Sex hat. Es sind sadistische Strukturen, auf denen diese Wohngemeinschaft basiert. Wo zwischen den Einzelnen noch keine Verachtung besteht, ist sie mindestens im Entstehen. Allianzen werden zwischen den Figuren nur aus opportunistischer Nutzenkalkulation gebildet. Positive Beziehungen entpuppen sich stets als Lügen.

Herbstalmanach beschreibt eine Zeit, in der das schon feststeht – darin liegt seine Melancholie. Eine Gemeinschaft von Denunzianten und Folterern, Dieben und Erbschleichern, Vergewaltigern und Prügeln wird in dieser Wohnung vereint. Annas boshafte Lächeln, das sie Hédi einmal schenkt, als sie ihr vom

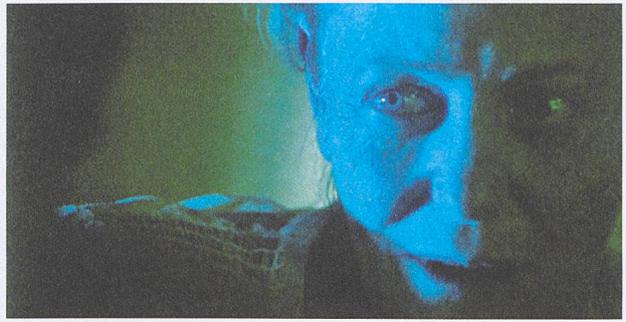




animalischen Sex mit Tibor berichtet, ist nicht weniger brutal als die Tracht Prügel, die Miklós dem Lehrer verabreicht, nachdem er von diesem Seitensprung erfahren hat. Diese Szene wird durch den Fussboden gefilmt, sie zeigt das Geschehen auf einer Glasplatte, zeigt Tibors gegen das Glas gepresste Gesicht.

Tarrs Raumkonzept setzt sich deutlich ab von realistischen Relationen. Die Wohnung ist kein planvolles Gefüge aus Zimmern und Durchgängen, Fenstern und Türen, sie ist vielmehr die Akkumulation räumlicher Schichten und Faltungen. Jedes Bild wirkt, als würde der Raum von allen Seiten zusammengedrückt werden, als quölle über, was darin zu sehen ist, als würde all das Interieur, der viele Unrat, die Menschen zusammengeschoben werden, als wirke von aussen eine stauchende Kraft, der alles und jeder ausgesetzt ist, ohne Widerstand zu leisten. So wie die alten Tapeten ihre Falten werfen, so ist der Raum als ganzer ein Faltenwurf; in den Falten hat sich die Zeit verfangen – es ist weder Tag noch Nacht in diesem Film. Über ein Jenseits dieses Raums nachzudenken, ist genauso sinnlos, wie sich eine Zukunft vorzustellen.

Mit diesem Drama sind die fünf Mitbewohner konfrontiert. Sie sind selbst eingefaltet in diese angestaute Raummaterie, sie sind immer schon von der Zukunft Enttäuschte. Der Raum lässt sich nicht glattstreichen, nicht ausfalten, nicht öffnen; er lässt sich nur umfalten und umschichten. Und er lässt sich umleuchten – und Umleuchtung heisst Krieg. Zu Beginn des Films macht Hédi einen Rundgang durch die Wohnung und löscht überall die Lichter. Licht und Farbe – so müsste man das verstehen – sind fortan nicht mehr vom Raum aus zu denken. Licht und Farbe gehen von den Körpern aus, sie sind das, was sie vorausschicken, wenn sie sich bewegen, das, was die Einstellungen flutet, in denen sie operieren. Zwischen den Farben herrscht der Krieg. Sie harmonisieren und mischen sich nicht – wie die Musik des ungestimmten Klaviers, das in regelmässigen Abständen zu hören



ist. Die Hölle in *Herbstalmanach* ist nicht jener Ort, an dem der Krieg aller gegen alle ausgetragen wird, sie ist der Ort, der durch diesen Krieg erst entsteht. Der Krieg zwischen den Figuren, ihr Farbwurf, ist ursprünglicher als die Wohnung, in der er stattfindet. Zuerst ist der Krieg – und dann erst sein Schauplatz.

Das ist Béla Tarrs radikale filmische These über die Hölle, das, was er mit Puschkin vorausschickt, wenn er sich fragt, ob es vielleicht der Teufel sei, der die Menschen auf unbekanntem Terrain im Kreis herumführe. Es wundert nicht, dass *Herbstalmanach* Tarrs letzter Farbfilm war. Im Verlauf seiner Dauer verzehrt sich dieser Film an seinen Farben – so lange, bis zum Schluss nur noch ein kaltes, schon mit einem Fuss im Grau stehendes Blau erstrahlt. Am Ende ist der Krieg ausgefochten, aber es hat ihn jeder gleichermassen verloren. Am Ende, wenn eine bizarre Hochzeit gefeiert wird, wird es das erste Mal möglich, sich den Raum zu teilen – aber eben nur unter gleichermassen Besiegten. «Es gibt nur eine Art des Friedens», sagt Miklós einmal zu Hédi, «denn gäbe es zwei, dann wäre eine davon keiner.» Pessimistischer lässt sich über den Frieden gar nicht nachdenken. Denn der Friede öffnet keine Zukunft, in der etwas möglich werden könnte, er schafft nur die völlige Erschöpfung angesichts der Indifferenz gegenüber dem, was kommen wird. In den Abspann führt uns eine Version von «Que Sera, Sera». Was sein wird, wird sein. Mit diesem Satz ist nichts verbunden ausser das, was er aussagt: Es wird das sein, was sein wird. Nur eines – und Béla Tarrs späteres Werk beweist das mit aller Konsequenz – wird nicht mehr möglich sein: der Farbfilm selbst. *Herbstalmanach* ist nicht nur sein, sondern ein letzter Farbfilm.

Lukas Stern

→ *Öszi almanach (Herbstalmanach)*

Regie, Buch: Béla Tarr; Kamera: Buda Gulyás, Sándor Kardos, Ferenc Pap; Schnitt: Ágnes Hranitzky; Musik: Mihály Vig. Darsteller (Rolle): Hédi Temessy (Hédi), Erika Bodnár (Anna), Miklós B. Székely (Miklós), Pál Hetényi (Tibor), János Derzsi (János). Ungarn 1984. Dauer: 119 Min.

