

# Wakolda : Lucia Puenzo

Autor(en): **Genhart, Irene**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **56 (2014)**

Heft 337

PDF erstellt am: **02.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863763>

## **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.

## TOKYO FAMILY / TOKYO KAZOKU

Yôji Yamada

MAKE WAY FOR TOMORROW von Leo McCarey war einer der grössten Flops im Hollywoodkino der dreissiger Jahre und zugleich einer der folgenreichsten Filme, die dieses Jahrzehnt hervorbrachte. Die Tragikomödie von 1937 handelt von einem älteren Paar, das sein Zuhause verliert und entdecken muss, wie überzählig es im Leben ihrer Kinder ist. Der Misserfolg war nachhaltig.

Der Film fand andere Wege, Filmgeschichte zu schreiben. Yasujiro Ozu schätzte ihn so sehr, dass er nach seinem Vorbild 1953 TOKYO MONOGATARI drehte. Auch in der Zeit des New Hollywood wurde er wiederentdeckt: Paul Mazurskys HARRY AND TONTO lehnt sich an ihn an. Bertrand Tavernier, der sich mehrfach bemühte, dem französischen Publikum den Film näherzubringen, erwies ihm mit DADDY NOSTALGIE seine Reverenz. Und als Doris Dörrie vor einigen Jahren mit KIRSCHBLÜTEN – HANAMI ihre Hommage an Ozus Film drehte, hatte sie dessen Inspirationsquelle sehr wohl im Hinterkopf. Besitzt es nicht eine schöne Unausweichlichkeit, wenn Yôji Yamada, ehemaliger Regieassistent Ozus und einer seiner gelehrigsten Schüler, nun ein offizielles Remake des berühmtesten Films seines Meisters vorstellt? Es ist ein mehrfacher Jubiläumsfilm: Das Original kam vor sechzig Jahren in die japanischen Kinos, und Yamada kann auf eine fünfzigjährige Regiekarriere zurückblicken. Mithin eine weihevoll angelegene Angelegenheit.

TOKYO FAMILY folgt dem damaligen Drehbuch von Ozu und Kogo Noda erstaunlich getreu. Die Geschichte des Rentnerpaares aus der Provinz, das seine drei Kinder in der fernen Hauptstadt besucht und von ihnen wie eine lästige Stafette weitergereicht wird, hat Yamada sacht in die Gegenwart transponiert. Aber auch mit Handys und GPS kommen sich die Generationen nicht viel näher als zuvor. Vollends überzeugend ist die Aktualisierung nicht: Im Alter von achtundsechzig Jahren ist man heutzutage in der Regel rüstiger, als es Senioren in Ozus Nachkriegs-Japan noch waren; die Geschlechterverhältnisse haben sich gewandelt. Yama-

da nimmt gegenüber dem Original eine entscheidende Änderung vor. Dort war die im Krieg verwitwete Schwiegertochter Noriko die Einzige, die ein herzliches Interesse an den betagten Besuchern zeigte. Bei Yamada lebt der Sohn noch. Er erscheint anfangs als der nichtsnutzigste unter den Kindern. Seine Freundin Noriko, die hier eine Spur zu herzlich geraten ist, will zwischen ihm und dem strengen Vater vermitteln.

Stärker als sein Meister setzt Yamada humorvolle Akzente. Die Wehmut des Films schmälert das nicht. Er absolviert ein Pflichtprogramm: Er zitiert ikonische Ozu-Einstellungen, tut dies aber so knapp und dezent, dass sein Film nicht im Hommage-Gestus stecken bleibt. Sein Remake vermeidet es zugleich ehrfürchtig, das Original zu übermalen. Das wäre ohnehin aussichtslos, gehört es doch zu den Ewigkeitswerken der Filmgeschichte. Yamada zeigt sich vielmehr als Schüler, der in der Manier des Lehrers arbeitet. Der Generationenvertrag hat zwischen diesen beiden Künstlern noch Gültigkeit. In der Zusammenschau der Filme werden die unterschiedlichen Handschriften deutlich. Ozus Stil ist konzentrierter, er kadriert seine Stillleben des Alltags rigider. Yamada trägt Sorge dafür, den Hintergrund seiner Bilder geschäftiger wirken zu lassen. TOKYO FAMILY ist der zerstreutere Film. Ozus Blick ist melancholisch. Sein Schüler hingegen räumt diskret der Zuversicht ihren Platz ein. Es ist müssig, ihre Qualitäten gegeneinander auszuspielen; Klassiker und Hommagen spielten noch nie in der gleichen Liga. Beide Filme erzählen eine Geschichte, die jeder Generation neu nahegebracht werden darf. Sie ist heute so herzerreissend aktuell, wie sie es schon 1937 war.

Gerhard Midding

R: Yôji Yamada; B: Y. Yamada, Emiko Hiramatsu; K: Masashi Chikamori; S: Iwao Ishii; M: Joe Hisaishi. D (R): Isao Hashizume (Shukichi Hirayama), Kazuko Yoshiyuki (Tomiko Hirayama), Satoshi Tsumabuki (Shoji Hirayama), Yu Aoi (Noriko Mamiya), Yui Natsukawa (Fumiko Hirayama), Masahiko Nishimura (Koichi Hirayama). P: Shochiku. Japan 2013. 146 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden

## WAKOLDA

Lucía Puenzo

Zum Auftakt gibt die Cinemascope-breite Leinwand den Blick frei auf eine Gruppe spielender Mädchen. Am nahen Haus lehnt ein Mann mittleren Alters, mittlerer Statur. Er sieht gut aus, ist gepflegt. «Desert Road, Patagonien, 1960» wird eingeblendet. Eines der Mädchen wird mit seinem Namen, Lilith, gerufen. Dann setzt die Erzählung ein. Sie sei für ihn von der ersten Begegnung an ein ideales *specimen*, ein Studienobjekt gewesen. Die Formulierung aus dem Mund eines Kindes irritiert. Eine Lolita-Geschichte scheint sich anzubahnen, aber vielleicht ist das noch etwas anderes. Er habe sie, erzählt Lilith weiter, schon am ersten Abend in seinem Heft skizziert. «Haar: blond, Augen: blau, perfekte Harmonie der Glieder» habe er neben die Zeichnung geschrieben. Bloss ihre Grösse habe ihm nicht gefallen: Lilith ist zwölf, hat aber die Grösse einer Achtjährigen. Später wird die Mutter erklären, dass Lilith ein Siebenmonatekind ist. In der Schule wird Lilith als «Zwerg» verlacht werden; der Mann, von Beruf Arzt, wird ein Mittel dagegen wissen.

Doch noch stehen sie am Anfang der dreihundert Kilometer langen Desert Road. Der ortsunkundige Mann bittet Liliths Vater, der Familie nachfahren zu dürfen. Er spricht deutsch, die Mutter auch, der Vater nicht, die Kinder, Lilith und zwei Brüder, verstehen es. Es ist ein für deutschgewohnte Ohren seltsames Deutsch, das in diesem argentinischen Film gesprochen wird. Doch es gehört dazu, ist wichtig. Nach Bariloche führt die Fahrt. Hier übernimmt Liliths Familie das Gasthaus der vor Kurzem verstorbenen Oma. Vater Enzo macht nebenher Puppen. Wakolda ist der Name der Puppe, die Lilith zum Filmstart fallen lässt und die der Doktor für sie aufhebt. Später quartiert sich der Arzt bei der Familie ein. Er betreibt Forschungen mit Kühen. Die Kinder gehen auf dieselbe Schule wie früher die Mutter. Auf Fotos, die sie ausgräbt, sieht man Menschen mit dem Hitlergruss. In Bariloche gab – gibt es vielleicht noch immer – eine relativ grosse deutsche Gemeinde. Vor dem Krieg war man



## TABLEAU NOIR

Yves Yersin

nazifreundlich. Nun hört man am Radio von Eichmanns Verhaftung, woraufhin die Schularchivarin gewisse Fotos, Bücher, Hefte verschwinden lässt.

Nicht die Greuelthaten der Nazis, sondern der Umgang der argentinischen Bevölkerung mit den Exilnazis interessiert Lucía Puenzo. So erzählt sie, wie sich Lilith in kindlicher Neugier vom deutschen Doktor angezogen fühlt. Wie der Arzt sich um die mit Zwillingen schwangere Mutter kümmert. Wie er den Vater unterstützt, damit dieser die schönste seiner Puppen, die blondhaarige, blauäugige Herlitzka, in Serie herstellen kann. Und dann gibt es in WAKOLDA, die Geschichte endet nach einigen Monaten mit der Abreise des Arztes, noch anderes: Die Hormone, die der Arzt Lilith – hinter Vaters Rücken, aber mit Mutters Genehmigung – verabreicht. Seine Skizzen und Notizen: Genetik und Rassenlehre.

Puenzo vermeidet bis zum Abspann, den Namen Josef Mengele zu nennen. Die Story von WAKOLDA ist fiktiv, sie lässt sich aber stimmig in Mengeles lückenhaft bekannte Biografie einfügen. In ihrem gleichnamigen Roman erzählt Lucía Puenzo dieselbe Geschichte, allerdings aus der Sicht des Arztes. WAKOLDA, nach XXY (2007) und EL NIÑO PEZ (2009) Puenzos dritter Spielfilm, ist gut recherchiert, solide gespielt. Und erzählt, von betörender, wehmutsvoller Musik unterlegt, völlig unaufgeregt und umso subtiler von der Begegnung eines der grössten Verbrechers der Menschheitsgeschichte mit einem neugierigen Mädchen, das irgendwann vielleicht ahnt, dass sich hinter dem Lächeln des Herrn Doktor etwas verbarg, um das es lieber nicht weiss.

Irene Genhart

R: Lucía Puenzo, B: L. Puenzo, nach ihrem Roman; K: Nicolás Puenzo; S: Hugo Primero; A: Marcelo Chaves. D (R): Florencia Bado (Lilith), Natalia Oreiro (Eva), Alex Brendemühl (Josef Mengele), Diego Peretti (Enzo), Elena Roger (Nora El-doc), Alan Daicz (Tomás), Guillermo Pfening (Klaus), Ana Pauls (Krankenschwester). P: Historias Cinemaográficas; Argentinien, Frankreich, Spanien, Norwegen, 2013. 93 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich

Das gibt es in der Schweiz kaum noch: Eine Primarschule, in der sechs- bis zwölfjährige Mädchen und Buben gemeinsam unterrichtet werden, mehrheitlich von einer Lehrkraft. So wie es Gilbert Hirschi über vier Jahrzehnte in der École Primaire Intercommunale in Derrière-Pertuis, auf den Höhen des Neuenburger Juras, tat. Ein eigenwilliger, ideenreicher Mann, bestimmt auch etwas stur und streitbar. Ein anarchistischer Geist, der von der Hightech-Invasion im Schulzimmer so wenig hielt wie von der Flut obrigkeitlich verordneter Richtlinien.

Hirschi hatte als Lehrer ein überquellendes Herz, wollte Schulstoffe praxisnah, experimentell, vermitteln, handfest und begreifbar. Er lehrte seine Zöglinge im Theaterunterricht, in Rollenspielen, im Sport pfleglich miteinander umzugehen, die Schwächeren zu achten. Gab's mal Streit brauchte er keinen Schulpsychologen. Und dass er mit dem kleinen Schulbus entfernt wohnende Kinder einsamelte und heimbrachte, Schlittschuhkurse erteilte, abenteuerliche Ausflüge in die Deutschschweiz organisierte, ist im Bildungswesen auch nicht mehr der Courant normal. Einer wie Hirschi würde das am Reissbrett durchkonzipierte Schulsystem blockieren, das dem europäischen Streben nach normierter Bildung anhängt und es mit rigorosen Sparmassnahmen paart.

Der Westschweizer Yves Yersin (\*1942), in den sechziger Jahren ein Vordenker im Schweizer Filmschaffen, hat von 2005 bis 2013 an TABLEAU NOIR gearbeitet. Mit seinem Team, dem Lehrer und einem Dutzend Kindern filmte er über den Zeitraum von dreizehn Monaten hinweg bis 2008, als der lange schon gefährdete Schulbetrieb nach einer Abstimmung eingestellt wurde. Erst 2013 waren dann die zwölfhundert Stunden Filmmaterial zu einem Werk verdichtet, das zuweilen so intim wirkt, dass man sich als Zuschauer mittendrin fühlt.

Monsieur Hirschis letzte Schüler sind mittlerweile teils fast schon erwachsen, und wir wissen nicht, ob ihnen bewusst ist, welches Privileg ihnen in der frühen Schul-

zeit zuteil wurde. Gewiss aber ist: Alle haben von Hirschis klugen Methoden und Experimenten beim Streben nach Wissenswertem profitiert. Und verfügen – um das altmodische Wort zu verwenden – über einen Bildungsruksack, der weit mehr als Zahlen, Formeln, grammatikalische Regeln enthält.

Dass Yves Yersin, handwerklich brillant und stilsicher, TABLEAU NOIR realisierte, ist kein Zufall. Man erahnt, dass es eine generationsmässige wie zeitlos gültige ideelle Wissensverwandtschaft zwischen ihm und Hirschi gibt: Beide geben Wissenswahrheiten weiter, aber nach ihrem eigenen Gusto. Dazu gehört es, auch mal augenzwinkernd ein paar Tricks anzuwenden. Auf Yersin bezogen bedeutet das, dann und wann eine Drehsituation so zu antizipieren, dass Emotionen noch spürbarer eingefangen werden – eine Methode, die jeder engagierte, couragierte «Dokumentarfilmer» bewusst wagen sollte!

Yersin hat 1979 seinen bislang einzigen Kinospielefilm vorgelegt: LES PETITES FUGUES, die magische Geschichte über die Lebensträume eines Knechts, eins der wenigen Filmwerke aus der Schweiz von Welt-Format. Ganz im Sinne des Wortes gemeint. Seither sind einige Yersin-Projekte nicht zu Stande gekommen; realisiert hat er aber beispielsweise Arbeiten für das Musée d'histoire naturelle in Neuenburg. Famos nun, dass dem Solitär Yersin mit TABLEAU NOIR wieder etwas gelungen ist, das Bestand haben wird: Der liebevolle Blick in eine verschwundene Lebensschulose, die aufzeigt, dass es Mittel gäbe, der galoppierenden Versteifung im Bildungswesen Paroli zu bieten.

Michael Lang

Regie: Yves Yersin; Kamera: Patrick Tresch, Yves Yersin; Schnitt: Yves Yersin, Jean-Baptiste Perrin, Mamouda Zekrya; Ton: Luc Yersin, Aurélie Mertenat. Mit Gilbert Hirschi, Debora Ferrari, Alice Perret, Alois Ducommun, Chloé Christen, David Da Souza Santos, Noémie Page, Myriam Jacot, Amélia Ducommun, Gaëlle Christen, Sophie Jacot, Dylan Jacot, Cindy Christen, Inoé Wenger. Produktion: Ateliers Merlin; Produzent: Yves Yersin. Schweiz 2013. Dauer: 117 Min.; CH-Verleih: Filmcoop Zürich

