

Une vie : Stéphane Brizé

Autor(en): **Walder, Martin**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 363

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863235>

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.



Fai bei sogni Regie: Marco Bellocchio, mit Valerio Mastandrea



Une vie Regie: Stéphane Brizé



Une vie Regie: Stéphane Brizé, mit Judith Chemla

Une vie



Das Kino der Erzählungen von gefährdeter persönlicher Identität und Integrität ist vital: Stéphane Brizé steht da in einer Reihe mit Loach, Dardenne, Mungiu oder Farhadi.

Stéphane Brizé

Une vie – ein Leben, das einzige, das wir haben. Der Titel ist an Lakonie kaum zu überbieten mit Blick darauf, was Maupassant in seinem ersten gleichnamigen Roman von 1883 erzählt: ein Frauenleben aus dem normannischen Landadel im frühen 19. Jahrhundert. Wir sind im Lande Flauberts, Maupassants Mentor, wo es an der Kanalküste rau, über dem Land leer, in den alten Gemäuern kalt, in den Herzen sehnsüchtig und in den Köpfen rigide ist. Im Alltag herrschen Geheimnis und amouröser Verrat hinter der betulichen Fassade, und zwar – auch das macht die Geschichte klar – als Muster über Generationen hinweg. Da soll eine junge Frau sich treu bleiben können!

Jeanne Le Perthuis des Vauds, mit siebzehn der Klosterschule entronnen und von gut meinend kalkulierenden Eltern dem Leben in Gestalt eines kleinlichen und notorisch untreuen Julien de Lamare übergeben – sie kann es nicht so, wie sie es sich erträumt hat. Wohl lernt sie, aber der Preis ist hoch. Das ist zunächst tapfer und schön, dann von blindem Eigensinn und über die Jahre nur noch tragisch, wenn sich Jeanne an ihren einzig verbliebenen «Besitz», den Tunichtgut von Sohn, klammert. Mehr und mehr protokolliert das Buch, wie ein Leben sich ins Pathologische kanalisiert.

Einen zeitlich sehr weit gespannten Bogen haben wir hier, in Buch und Film ganz unterschiedlich erzählt, aber gleichermassen genau in der Beobachtung einer angekündigten Kapitulation vor der Vielfalt und dem Potenzial dessen, was ein Leben ausmachen könnte. Der Verzicht auf ein Versprechen von Glück

ist grausam, und der letzte Satz von Roman und Film straft Versöhnlichkeit Lügen, wenn Jeanne sich der Obhut ihres Enkelkinds hingeben wird und ihre Dienerin bemerkt: «La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit.» *Judith Chemla* ist als Jeanne von stupender Präsenz in jedem Lebensalter. Welcher Reichtum an Facetten, der sich in die Anmut ihres Gesichts berührend einschreibt!

Stéphane Brizé kennt sich aus mit den Verrenkungen und der lenkenden Energie des Verrats, von denen er in seiner Adaption von Schnitzlers «Reigen» (*Entre adultes*) so stark erzählt hat, und mit dem drohenden Verrat an sich selbst, vor dem er seinen Lieblingsschauspieler Vincent Lindon in *La loi du marché* gerade noch hat entkommen lassen. Was macht er aus Maupassants Roman mit seiner deprimierenden Konklusion unter trübem Himmel, die nach der im Film bloss kurz signalisierten Sonnenbläue der Hochzeitsreise nach Korsika die Seelen bald besetzt hält?

Une vie ist ein Kostümfilm, der das Genre souverän unterläuft und weiss, dass man einer literarischen Vorlage nur gerecht wird, wenn man sie unzimperlich einer filmischen «Lesung» unterwirft. Was in diesem Fall heisst: Alles, was der Roman an Drama, auch an mörderischem, kinematografisch saftig offeriert, wird just nicht gezeigt. Die geradezu westernhaft spektakuläre Szene, in der ein furioser Vicomte die Liebeslaube auf Rädern mit Gattin und Julien in den Abgrund befördert – der Film lässt sie sich kurzum «entgehen». Gezeigt werden die Nachbarn. Die können wohl vor der nächtlichen Brandung heftig sein, wenn die dunkle Gestalt von Jeanne sich in die Wellen zu stürzen versucht hat und Julien ihr nachgestürzt ist. Aber wo seine zweite Untreue sich anbahnt, lässt Brizé keine verstohlenen Blicke hin- und herschiessen, wie jede 08/15-Regie verfahren würde. Zu sehen ist unverfänglich heiteres Cricket zu viert im Garten, scheinbar ohne dramaturgische Stringenz. Danach in einem Schnitt der Schock, Flash-artig der beobachtete Ehegatte hinter Stauden, wie er Jeanne's beste Freundin küsst. Und dann ihre nächtlichen Tränen ins Kissen.

Zeit wird also nicht wie im Roman in ihrer linearen Entfaltung illustriert, sondern in schroffen Ellipsen rhythmisch komprimiert und dadurch erlebbar. Dabei ist die Erzählung durchsetzt von hellen Flashbacks in die anfängliche Harmonie eines Paares, dessen erotische Zuwendungen allerdings deutlich von Jeanne ausgehen. (Dies nach einer Hochzeitsnachtszene übrigens, die vom brutalen Close-up stets noch näher an zwei stumme Gesichter herangerückt war – eine Qual zuzuschauen.) Im Gegenzug wird Jeanne bald schon irritierend, weil kaum identifizierbar, als vor und zurück wippend gealterte Gestalt in Flashforwards eingeblendet. Ist der Zeitverlauf so filmisch doppelt gebrochen, erscheint er nur umso unerbittlicher ausgestellt.

Stilistisch fesselnd ist die Art, Nähe durch Distanz herzustellen, gerne mit grossen Brennweiten und privat gesprochenem Dialog, oft im Off. Die Handkamera ist durchwegs in quasidokumentarischer Beobachtungsposition, doch sucht sie nicht alert die Aktion und das Wort, sondern konzentriert sich auf

eine Situation, auf eine Reaktion, verharret etwa zu Beginn allein auf Jeannes Gesicht, wenn das Arrangement ihrer Hochzeit durch die Eltern verhandelt wird. Wie die junge Frau da in einem bestimmten Moment nur noch die Augen niedergeschlagen verharret, kommt dem Paradox eines stummen Schreis gleich, den ihr **Une vie** zugleich so schrecklich verweigert. **Martin Walder**

→ **Regie:** Stéphane Brizé; **Buch:** Stéphane Brizé, Florence Vignon, nach dem gleichnamigen Roman von Guy de Maupassant; **Kamera:** Antoine Héberlé; **Schnitt:** Anne Klotz; **Ausstattung:** Valérie Saradjian; **Kostüme:** Madeline Fontaine; **Musik:** Olivier Baumont. **Darsteller (Rolle):** Judith Chemla (Jeanne), Jean-Pierre Darroussin (der Baron), Yolande Moreau (die Baronin), Swann Arlaud (Julien), Nina Meurisse (Rosalie), Finnegan Oldfield (Paul), Olivier Perrier (Abbé Picot). **Produktion:** TS Productions; Miléna Poylo, Gilles Sacuto. Frankreich, Belgien 2016. **Dauer:** 119 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution

Sunset Song



In einer Hommage an Terence Davies zeigt das Bildrausch Filmfest Basel einen seiner besten Filme: eine lyrische Verfilmung eines schottischen Klassikers, in der sich Neues und Altes zu einer einzigartigen Erfahrung verbinden.

Terence Davies

Langsam schwebt die Kamera über ein beiges Weizenfeld, aus dem sich eine junge Frau erhebt und das Gesicht zur Sonne richtet, als wäre sie aus dem Land heraus geboren. Diese Einführung der adoleszenten Protagonistin Chris Guthrie erweckt den Eindruck, Terence Davies habe die schummrigen Innenräume seiner bisherigen Werke für **Sunset Song** erstmals durch helle Aussenschauplätze ersetzt. Immerhin wird das Farmerleben im Schottland des frühen 20. Jahrhunderts in *Lewis Grassic Gibbons* Roman erheblich von der Natur bestimmt, deren Grün-, Beige- und Blautöne der Kameramann *Michael McDonough* in opulenten 65-mm-Breitwandtotalen einfängt.

In der Erinnerung mögen die nuancierten Landschaftsbilder zwar dominieren, doch schon der erste Umschnitt in ein Schulzimmer zeigt, dass Davies dem häuslichen Kammerspiel auch in **Sunset Song** weitgehend treu bleibt. Obwohl die Vorzeigeschülerin Chris ursprünglich Lehrerin werden will, begnügt sich der Film mit zwei atmosphärischen Momentaufnahmen aus der Schule. Denn wie Chris aus dem Off erzählt, ist sie innerlich zerrissen zwischen ihrer Liebe zur englischen Literatur und jener zum schottischen Grund und Boden, die spätestens nach dem Umzug auf das Landgut Blawearie an Bedeutung gewinnen wird.

Als Chris aus einer Ode an Aberdeen vorliest, lernen wir ihre Eltern in einem seltenen Augenblick familiärer Harmonie kennen. Denn wie in den früheren autobiografischen Filmen des eigenwilligen Liverpoolers Davies herrscht auch im Hause Guthrie ein gewalttätiger Vater über die ständig wachsende Familie. Zwar lässt *Peter Mullan* hinter dem kernigen Befehlston des Tyrannen ab und zu eine liebevolle Seite durchscheinen, das Leiden von Chris' Mutter kann dies dennoch nicht lindern.

Lähmende Stilleben

Während Davies das Melodramatikpotenzial inhaltlicher Wendepunkte gern durch elliptische Raffung untergräbt, betont er jene lähmenden Momente, in denen sich die Familienmitglieder spannungsreich anschweigen oder reglos in den grünlich patinierten Wohnräumen zurückbleiben, deren Detailreichtum dank Digitalaufnahmen selbst bei wenig Licht zur Geltung kommt. Wenngleich die formale Strenge von Davies' Bildkompositionen in **Sunset Song** dank konventionellem Continuity Editing weniger stark auffällt als in *Distant Voices, Still Lives* (1988) oder *The Long Day Closes* (1992), arrangiert er die Schauspieler auch hier zu planimetrischen *tableaux vivants*, die bisweilen zu Stilleben erstarren.

So wird beispielsweise die unverhältnismäßige väterliche Züchtigung von Chris' Bruder gerade dadurch unerträglich, dass die Kamera stoisch auf diesem verharret, nachdem der Peiniger den Raum verlassen hat. Meist aber schwenkt die Kamera bei häuslicher Gewalt wie in *Distant Voices, Still Lives* auch in **Sunset Song** dezent vom Geschehen weg, wobei die Konzentration auf den Ton die Beklemmung noch steigert. Einmal verdichtet Davies die Erzählung gar, indem er die Geräusche einer ehelichen Nötigung mit den Schreien