

Murnau-Filmpreis 2019

## **Restbereich des Unbestimmten – Laudatio auf Lucrecia Martel**

von Matthias Müller

Betrachtet man Hollywood als Machtzentrum des fiktionalen Films, ist die Region Salta im bergigen Nordwesten Argentiniens gewiss eines seiner entlegeneren Provinzen.

Es ist eine Grenzregion, fast 1.500 km von der Hauptstadt entfernt: Bolivien, Paraguay und Chile sind nah. Hier wuchs Lucrecia Martel auf, hierher führen uns ihre ersten drei Langfilme: die „Salta-Trilogie“ –, und auch ihr jüngster Film, „Zama“, den die Filmemacherin selbst ein „border movie“ nennt, begibt sich an die äußerste Grenze des Landes zu Paraguay. Der „dezentralisierten Erfahrung“ (Kate Dervishi), der uns diese Filme aussetzen, entspricht die besondere Art, wie hier die Bilder kadriert sind. Figuren sind oft angeschnitten und an den Bildrändern positioniert, was Kritiker Martels visuelle Kompositionen mit Antonioni vergleichen ließ. Den peripheren Zonen, durch die sich Martels Figuren bewegen, entsprechen dabei die emotionalen und psychischen Grenzbereiche, in denen sie sich befinden.

Der „dezentralisierten Erfahrung“ ihres Werks gemäß – auch der großen Bedeutung, die in ihm den kleinen Gesten, den Nebenfiguren, den Details zukommt, schlage ich eine Annäherung an sein Zentrum über seine Ränder vor. Sie mögen erstaunt sein über diesen Weg – aber Erstaunen ist es ja, was Lucrecia Martels einzigartiges Werk evoziert.

In „Muta“ (2011) bilden junge Frauen eine traumverlorene Gemeinschaft auf einem geisterhaft vor sich hin treibenden Fluss-Schiff, scheinbar aufgegeben von der männlichen Crew: Eine sinnliche Choreographie aus Close-ups des weiblichen Körpers, ein laszives, erotisches Spiel mit seinen Attributen – Kleidern, Schuhen, Handtaschen, Brillen –, ein Sommernachtstraum, befreit aus den Zwängen narrativer Kausalität, gleichzeitig durchzogen von einer ungewissen, nicht greifbaren Bedrohung. Wie Larven schlüpfen die jungen Frauen aus Portalen des Schiffskörpers. Die insektenartigen Bewegungen der Frauen mit den Wespentailen – Martel selbst sprach von ihnen als „bugs“ –, Schmetterlings-Brillen (denen der Regisseurin auffallend ähnlich), ein Wimpernschlag im Close-up wie der Flügelschlag eines Falters: All diese Momente verwandeln die Modelle, die als Agentinnen der Modeindustrie doch Weiblichkeit definieren sollen, in etwas anderes, in Momenten nahezu Monströses. – „Muta“, Lucrecia Martels Kurzfilm für die Modemarke Miu Miu, unterläuft nicht nur die Konventionen des Werbe- oder Imagefilms, sondern transzendiert auch die

Produkte, die von ihm beworben werden sollen, in einer irritierend-verführerischen Miniatur über Wonne und Schrecken der Metamorphose, die transformative Macht von Weiblichkeit.

Ein Windstoß weht zwei abgelegte künstliche Wimpern aus dem Bild, Leuchtkäfer tanzen im Dunkeln. – Mode blendet. Lucrecia Martels Stil glüht.

Hat man allein dies gesehen, versteht man, dass die Musikerin Björk Lucrecia Martel vor wenigen Monaten für die Inszenierung ihrer New Yorker „Cornucopia“-Show gewinnen konnte: „Ich habe Martels Arbeit seit langem bewundert“, so Björk, „und kann den Segen kaum fassen, unsere gemeinsame utopische Welt zu vervollkommen.“

„Muta“, was im Italienischen die Häutung eines Insekts bezeichnet, im Spanischen der Imperativ „Mutiere!“ ist, hat einen dunklen, großen Bruder in Kafkas „Verwandlung“ – und eine verspielte, burleske kleine Schwester in Martels ein Jahr zuvor realisiertem Kurzfilm „Pescadores“. Hier treffen wir auf einen Schwarm von Karpfen, die zwar mit individuell gefärbten, menschlichen Stimmen auf uns einplappern, aber nicht davon träumen, Menschen, sondern Autos zu sein. Während wir in weit geöffnete Fischmäuler blicken, hören wir, eingebettet in eine musikalische Komposition ähnlich fremder Schönheit, Geschichten, die die geschwätzigen Fische von ihrem Leben als Autos erzählen. Das Mitteilungsbedürfnis aller ist beachtlich, und immer wieder scheinen sie sich gegenseitig aus dem Bildfeld zu drängen, um ihre Worte an den Zuschauer zu bringen. In „Pescadores“ verschränken sich visueller Exzess und filmischer Minimalismus. Es ist ein Film wie ein One-liner, weitgehend in einer Einstellung gedreht, low-key, dabei von greller Komik, aber Teil des Werks einer 2010 längst arrivierten Autorenfilmerin, die international für ihre subtilen Charakterstudien gefeiert wurde.

Die Souveränität, mit der die Künstlerin hier Erwartungen brüskiert, ist atemberaubend. In ihr drückt sich auch die Überzeugung Martels von der Gleichwertigkeit künstlerischer Mittel, Formen und Tonfälle aus. Gängige Hierarchien, oft unhinterfragt, wie die Dominanz des Kurzen über das Lange, des Filmbildes über den Ton, werden im Kino von Lucrecia Martel vielfach unterlaufen. Gleichzeitig korrespondiert der Film trotz seines ungewohnten Stils mit Themen und Motiven von Martels Langfilmen: mit Fragen der Identität etwa, der Transgression menschlicher Erfahrung, des Verhältnisses des Individuums zur Gruppe, Martels Erkundung von Zuschauerschaft, selbst mit dem in ihrem Werk leitmotivischen Bild des Wassers.

Schemenhaft erkennen wir Martels Silhouette auf der bewegten Wasserfläche, ganz so, wie man vermuten mag, dass es der Schatten der Hand der Filmemacherin ist, der in ihrem Video für den Tango „Fantasmas“ ihrer Partnerin Julieta Laso zärtlich auf deren Körper fällt. Sind es womöglich Martels eigenen Home Videos, die über den Bildschirm von Tía Lala in „Die Frau ohne Kopf“ flimmern? Und hängt etwa ein Gemälde von Martels Großmutter am Set von „La Ciénaga“? Es ist der diskrete Charme solcher (möglichen) persönlichen Einschreibungen, die dem Werk der Künstlerin immer wieder eine autobiografische Note verleihen.

Auch Lucrecia Martels erste drei Spielfilme, die „Salta-Trilogie“, haben einen Hintergrund persönlicher Erfahrung: Sie nähren sich aus der Vielzahl von Geschichten der Region, der sie selbst entstammt, und in der gern erzählt wird. Geboren in Salta als Tochter einer konservativen Mittelklasse-Familie, begann sie schon mit 15 Jahren, Video-Aufzeichnungen des familiären Zusammenlebens zu machen. Die Filme der „Salta-Trilogie“ übersetzen und erweitern diese Investigationen in den Bereich des fiktionalen Films, genauer: in den Bereich von „critical fiction“, wie es Dominique Russell in ihrer Analyse des Werks von Martel formuliert.

Fokussiert auf das kulturelle Zentrum des Landes, Buenos Aires, hatte die argentinische Cinematographie die ländliche Region im Norden übersehen; es waren Martels Filme „La Ciénaga“, „La niña santa“ und „La mujer sin cabeza“, die diesen Lebensraum für das Kino erschloss. Martel gehört einer Generation an, die von Staatsterror, Militärdiktatur und wiederkehrenden Wirtschaftskrisen geprägt war, die gerade die Mittelklasse und deren Selbstverständnis erschütterte, auch von einer Vergiftung der Sprache durch eine verlogene politische Rhetorik. All dies wirkt in der Psychologie ihrer Figuren nach. Die politische Realität des Landes und seiner Geschichte aber artikuliert sich in Martels Trilogie auf eine vermittelte Art: in der Nicht-Beachtung der dienenden, indigenen Bevölkerungsgruppen durch die weiße Mittelschicht etwa, dem Verdrängen einer nicht aufgearbeiteten historischen Schuld. Zwischen handlungsgetriebenen *telenovelas* mit ihren eindimensionalen Charakteren im Fernsehen und amerikanischem Mainstream im Kino, das von ihm während der Militärdiktatur gekapert worden war, entwickelte sich das Junge Argentinische Kino mit Lucrecia Martel als *prima inter pares*, das die Wunden verletzter kultureller Identität(en) offenlegte.

Eingedenk Martels intimer Kenntnis des Mileus, dem sich ihre Trilogie widmet, könnte man von den Filmen nüchterne, kritische Sozialstudien erwarten. Doch scheinen sie mir mit ihrer

kunstvollen *mise-en-scène*, der Opulenz ihrer Details, der Polyphonie von Stimmen, Geräuschen und Musik, ihrer Nähe zum Phantasma auch, eher den Sittengemälden eines William Hogarth verwandt, der im frühen 18. Jahrhundert mit seinen Gruppenporträts englischer Familien, den „Konversationsstücken“, entlarvende Darstellungen der Gepflogenheiten bestimmter sozialer Gruppen schuf. Auf schonungsloser Beobachtung basierend, überführten sie diese in den Bereich der freien künstlerischen Erfindung. Sich deutlich von bestimmten Positionen des Arthouse-Kinos absetzend, die sich an Blaupausen des Realen versuchen, dabei aber meist nur die simplifizierenden binären Oppositionen des Neorealismus imitieren, bekennt Martel:

„Ich glaube nicht an die Idee, dass das Kino die Realität widerspiegeln soll. Ich glaube an das Gegenteil. (...) Was mich am Kino interessiert, ist, dass dieser freiwillige Kunstgriff uns erlaubt, zu sehen, wie sehr Realität konstruiert ist.“ Und, an anderer Stelle: „Ich mag das Falsche im Kino, die Lügen, das Künstliche. Das ist das Faszinierende am Kino. Und manchmal verstehe ich die Regisseure nicht, die auf der Suche nach Wahrheit sind. Für mich ist das so banal, die Falschheit zu verachten, bei all ihrer Kraft.“

Martels Lust an der suggestiven, auch manipulativen Macht des Kinos findet in ihrem (ansonsten an Symbolen und Metaphern armen) Werk Ausdruck im Sinnbild des Wassers, das sich vielfach variiert durch die Filme zieht. Die Korrelation zwischen Wasser und Kino äußert sich dabei am deutlichsten im Schlussbild von „La niña santa“, der Aufsicht auf einen Swimming Pool, dessen rechteckige Begrenzung dem Seitenverhältnis der Leinwand entspricht und dessen Inhalt, Wasser, der verführerischen, fesselnden, immersiven Kraft des bewegten Bildes. Martels Filme sind Einladungen, aus dem Realen einzutauchen in eine andere, magische, verwirrend vieldeutige Sphäre. Schon die Tatsache, dass die übrigen Einstellungen der „Salta-Trilogie“ auf der Augenhöhe eines 8-jährigen Kindes gefilmt sind, gibt diesem Schlussbild aus erhöhter Position etwas Besonderes, Emblematisches.

Ein Ausstattungsdetail von „La Ciénaga“, Martels erstem Film: In einem Innenraum das Ölgemälde einer verschneiten Berglandschaft. Ihre Großmutter habe solche Motive geschätzt, erzählte Martel einmal, weil sie für sie die Anmutung des „Europäischen“ gehabt hätten. „Europa wird am besten von denen erinnert, die niemals dort waren“, sagt Luciana in „Zama“, Martels jüngstem Film. – „La Ciénaga“ ist ein Film über die Lücke zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, die blinden Flecken der Wahrnehmung. Worauf gründet sich das Selbstbild der Mittelklasse-Familie, die zwischen

Lethargie, Alkohol-Exzessen, der Pflege von Standesdünkeln und rassistischen Ressentiments gegen „die „Indios“ am maroden Pool Zeit totschrägt? Als ein Fernsehteam anrückt, um eine Marienerscheinung aufzunehmen, ist nichts zu sehen auöer dem schnöden Wassertank, auf dem die Mutter Gottes gestanden haben soll. Und als der kleine Luciano den Wahrheitsgehalt einer blutrünstigen Schauergeschichte überprüfen möchte, bezahlt er seine Neugierde mit einem tödlichen Sturz. Ein einäugiger Junge scheint die partielle Blindheit, die hier herrscht, zu personifizieren. – Schüsse, blutende Wunden, Donnergrollen: Die zivilisierte, bürgerliche Welt von „La Ciénaga“, dem „Morast“, ist archaischer, primitiver als sie sich selbst wahrnimmt; die Übergänge von Mensch zu Tier sind fluide.

Robert Bresson: „Ein Ton soll niemals einem Bild zu Hilfe kommen, ein Bild niemals einem Ton. (...) Bild und Ton sollen sich nicht gegenseitig unterstützen, sondern sich abwechseln. Gewissermaßen Schicht arbeiten.“ Die Kluft zwischen Vorstellung und Wirklichkeit manifestiert sich bei Martel auf künstlerisch besonders eindrucksvolle Weise in der Trennung von visueller Repräsentation und auditiver Information: Der machtvollen Dominanz des Visuellen im Film stellt sie „die unbekannte Dunkelheit des Reichs der Töne“ (Kate Dervishi) gegenüber. Oft entwickelt Martel die visuelle Gestaltung ihrer Filme aus Tonkonzepten heraus, die sie seit ihrem Debüt mit dem kongenialen Guido Berenblum umsetzt; eine einzige laufend abfallende Folge von Sinustönen reicht ihm in „Zama“, das Drama eines unaufhaltsamen Niedergangs in ein akustisches Signal zu übersetzen. Der Reichtum des Werks von Lucrecia Martel gerade in Hinblick auf das Ausloten der Möglichkeiten des Tons zeigt uns auch, wie sehr das übrige Gegenwartskino unter seinen Möglichkeiten bleibt.

“Was ist es, Herr, das Du mir befehlst?“ – Noch ohne Bild, unter den Anfangstiteln von „La niña santa“, die helle Stimme einer jungen Frau; sie singt einen Choral über Mariä Verkündigung. Erst nach dem Bild der Zuhörerinnen das der Sängerin: ihr Gesicht, ergriffen, eine Träne fließt. Sie ist umringt von anderen jungen Frauen, die in statischen Einstellungen gezeigt werden, wie die Details der Darstellung einer Gruppe in einem Rembrandt-Gemälde. Während eines Mediziner-Kongresses in einem abgelegenen, heruntergekommenen Familienhotel erleben wir den Teenager Amalia bei ihrer Mission, Dr. Jano, einen Arzt mittleren Alters, der sich ihr körperlich genähert hatte, zu erretten, einer Mission, die gepaart ist mit wiederholten Versuchen Amalias, den Arzt zu verführen. Vorstellungen von Auserwählung und religiöser Berufung, Wunderglaube, Gerücht und Klatsch verschränken sich mit Momenten sexueller Begierde, so wie sich Töne von außen und innen mischen, Geschichten sich überlagern, oft mehr gewispert als erzählt, die Gruppe der Ärzte

sich vermengt mit den adoleszenten Mädchen. Männliche Autorität, repräsentiert durch den Doktor / Priester, die Macht des Wortes, wird unterlaufen von einer Polyphonie weiblichen Flüsterns – ein Soundscape, das „eine Tagträumerei anregen soll.“ (Martel). Amalias Begehren spiegelt sich in dem ihrer Mutter: Beide buhlen um denselben Mann. Martel kreierte in „La niña santa“ ein desorientierendes Spiegelkabinett: In Close-ups fragmentierte Körper, Rückenansichten, von der Kamera abgeschnittene Köpfe, die Gleichrangigkeit der Figuren, nicht zuletzt die Polyphonie des Tons, on und off-screen. All diese kunstvollen Abweichungen von den Repräsentationsstandards des narrativen Films lösen beim Zuschauer ein erhöhtes Bewusstsein der Form aus. Susan Sontag hat den nachhaltigen Effekt dieser Rezeptionsweise in einem ihrer Essays beleuchtet:

„Formbewusstsein bewirkt zweierlei gleichzeitig: Es vermittelt ein vom 'Inhalt' unabhängiges sinnliches Vergnügen und fordert zum Gebrauch des Verstandes heraus. Die größte Quelle des Emotionalen in der Kunst liegt letztlich nicht in irgendeinem besonderen Stoff, so leidenschaftlich und universell er auch sein mag. Sie liegt in der Form. Die Distanzierung und die Zurückdrängung der Gefühle durch das Bewusstsein der Form macht sie am Ende weit stärker und intensiver.“

Lassen Sie mich Susan Sontags Worten hinzufügen, dass Formbewusstsein auch unsere Sinne öffnet und schärft, sie hellwach hält. Martels elliptisches Erzählen, ihre subtile Kunst der Andeutung und Auslassung, nicht zuletzt ihre nicht in die letzten Winkel ihrer Psyche ausgeleuchteten Figuren: Sie verlangen einen aktiven Zuschauer. Das Gesicht eines katatonisch schizophrenen Mannes, das wir in Martels Festivaltrailer für die Viennale 2019 sehen, ist von ihr unter einen Schleier aus groben Pixel-Clustern gelegt, als wolle sie es vor dem analytischen wissenschaftlichen Blick schützen, der diese Aufnahme der frühen 60er Jahre generierte; allein das nervös wandernde linke Auge des Patienten lugt aus der digitalen Bandage. Martels Figuren könnten vom karibischen Philosophen Édouard Glissant entworfen worden sein, der das menschliche Grundrecht auf Opazität postulierte. Sie bleiben im Halbschatten. „Die ambivalente Welt der Dunkelheit, in der man keine Gewissheit haben kann, ist genau die Welt, die mir besser gefällt. Denn diese Welt zweifelt und ist mehrdeutig“, sagt Martel. „Die Natur des Menschen achten, ohne sie greifbarer zu wollen, als sie ist“, hatte Robert Bresson gemahnt und in einer Kunst, die auf dem Zeigen basiert, einen „Restbereich des Unbestimmten“ gewahrt. Susan Sontag hatte diese Maxime in ihrem Aufsatz über ihn weiter ausgeführt: „Jede Identifikation mit den Figuren ist

eine Unverfrorenheit, ein Affront gegen das Geheimnis des menschlichen Handelns und des menschlichen Herzens.“

Statt uns zur Identifikation zu nötigen, involvieren uns Martels Filme auf andere Weise: Verschiedene AutorInnen haben von einer Art der „Ansteckung“ gesprochen, andere von „Verstrickung“. Oft sind es flüchtige, belanglos scheinende Momente, die diese Ansteckung auslösen, die sich fortschreitend auf alle Elemente des Films ausweitet, epidemisch wird, sich auch auf uns überträgt.

Es ist ein solcher kurzer Moment, ein Augenblick der Unachtsamkeit, der Véronica, der „Frau ohne Kopf“, in einen Strudel aus Schuldgefühlen, Verleugnung und der Wiederkehr des Unterdrückten reisst. Hat sie womöglich nicht nur einen Hund, sondern auch dessen jungen Halter überfahren und getötet? Wir, die Zuschauer, sahen ihn am Filmanfang; Véronica sah ihn nicht, beging Fahrerflucht. Mehr und mehr führt ihre schwelende Identitätskrise auch uns in einen Bereich dunkler Ahnung und wachsender Instabilität. Es ist diese Art von „Ansteckung“, die Martels Kino, das sich mehr für Zustände als für Plots interessiert, seine hypnotische Intensität gibt. Erneut ist es die Tongestaltung, die dies auf das Suggestivste bewirkt: ein Ton „als befände man sich im Kopf der Protagonistin, wie in einem SUV, abgekapselt, (...) als würde der Ton um Véronica herum in ihr selbst erklingen“, erklärt Martel das Konzept.

„That voice does not sound like yours“, sagt die bettlägerige, alte, zum Übersinnlichen neigenden Tante Lala zu Véronica. Die Indizien gegen Véronica verdichten sich, doch im großen Regen, der Überflutungen bringt und Menschenleben kostet, geht das Verschwinden eines Jungen aus der Favela unter. Véronica droht, aus ihrer Rolle zu fallen, doch das Personal zu Hause und in der Praxis, der Ehemann und der Cousin beschwichtigen und bauen auf: „Don't worry. It was nothing. Just a scare.“ Der SUV wird repariert, Véronicas blondes Haar schwarz gefärbt, abgetragene T-Shirts als Almosen an den Bruder des Getöteten gegeben. Die Tante, die sich von Toten umgeben fühlt, rät: „Ignore the dead. And they are leaving.“ Das Leben geht weiter. – Wirklich?

Oder zählt Véronica womöglich längst selbst zu diesen Toten? Im Hotel, in dem sie nach dem Unfall abgestiegen ist, erinnert man sich nicht an sie; die Röntgen-Aufnahmen, die von ihr nach dem Unfall gemacht wurden, sind unauffindbar. – „Die Frau ohne Kopf“ ist einer der großen Geisterfilme des Kinos – und darf in einem Zug genannt werden mit den Meistern dieser Gattung:

Carl Theodor Dreyer, Jacques Tourneur, Herk Harvey auch, und – natürlich – Friedrich Wilhelm Murnau.

Jede um Eigenständigkeit bemühte Literaturverfilmung, die ihrer Vorlage nicht in Unterwürfigkeit begegnen möchte, ist ein Akt künstlerischen Freibeutertums. Denken wir an Murnaus bildstarke Adaption von Goethes kanonischem, nachgerade unantastbarem „Faust“ in ein damals vom Kulturbürgertum noch argwöhnisch beäugtes Medium, Christian Petzolds kühne Vergegenwärtigung der Migrations-Thematik von Anna Seghers „Transit“, und natürlich an Lucrecia Martels die Erzählperspektive weitende Lesart von Antonio di Benedettos 1956 veröffentlichtem Roman „Zama“. – Die Geschichte des Kolonialbeamten Diego de Zama, der Ende des 18. Jahrhunderts auf einem Außenposten des spanischen Imperiums an der argentinischen Grenze zu Paraguay auf überfällige Bezahlung, Beförderung, dann immer verzweifelter auf Versetzung hofft, ist die Geschichte eines Scheiterns. Martel erzählt diese Geschichte von Warten, Vergeblichkeit, Machtlosigkeit und einer letzten Fluchtbewegung in das Herz der Finsternis in einem Tonfall, der Momente von Mitleid und zärtlichem Spott für die tragikomische Figur des Kolonialherrn vereint. Wir sehen ihn am Ufer des Rio Paraná stehen, in einer Pose, die an das Gemälde „Washington Crossing the Delaware“ erinnert, doch die Pathosgeste Zamas bleibt hohl, eine verzweifelte Travestie, und die meerähnliche Wasserfläche vor ihm vermag kein Sehnsuchtsbild zu formen: Der Fluss markiert nichts als die topografische Grenze, die Zama innerlich längst erreicht hat. Kein Schiff wird kommen. Die bescheidenen Insignien der Macht der Krone wollen auf morastigem, von Cholera kontaminiertem Grund, in schwüler Hitze und in von Lamas bevölkerten Innenräumen keine Symbolkraft entfalten. Sein Säbel, als Relikt des Furors der Konquistadoren Zamas letztes Symbol männlicher Wehrhaftigkeit, wird ihm kampfflos von jenem Vicuña Porto abgenommen, dessen Festnahme doch Zamas tragischer, finaler Versuch der Selbstermächtigung gelten sollte. Vereinsamt auf fremdem Terrain sehen wir ihn am Anfang des Films eine Gruppe nackter, indigener Frauen beim Schwatz belauschen, bis diese ihn entdecken und vertreiben: Schon hier findet sich die Idee der Berechtigung einer weißen, männlichen Vorrangstellung zu einer anmaßenden, vermessen, einer lächerlichen Behauptung geschrumpft. Die Urgründe von Schuld und Verdrängung, die die Figuren der „Salta-Trilogie“ umtreiben: sie liegen hier. Martel weiß, dass die Weißen den Versklavten ihre Freiheit „geschenkt“ haben, um sie mit diesem Akt perverser Verkehrung in die Schuld zu setzen und sich damit selbst von ihr freizusprechen. Die Quellen, die für die Recherche zu „Zama“ herangezogen wurden, Produkte weißer Geschichtsschreibung, seien folglich mit Argwohn studiert worden, so Martel. Hatte sich



die literarische Vorlage auf einen inneren Monolog Zamas konzentriert, zeigen Rui Poças' panoramatische Filmbilder die indigenen Ureinwohner, auf deren Versklavung und Ausbeutung die weiße Herrschaft beruht. Ethik und Ästhetik sind untrennbar im Werk von Lucrecia Martel.

Murnau war 1924 bei seiner Studie einer Degradierung, „Der letzte Mann“, gezwungen worden, auf den Niedergang seiner Hauptfigur ein — allerdings von ihm grell überzeichnetes — Happy End folgen zu lassen. Zamas Selbstverlust durch die erlittene narzisstische Kränkung scheint irreversibel: *Él muta*, er mutiert. Im fiebrig-delirierenden Schlussteil des Films, einem grotesken Tanz um Maske und Identität, weiß niemand mehr, wer wer ist. — Während die vernichtende Erfahrung eigenen Scheiterns der toxische Kern einer Krise der Männlichkeit ist, pflegen Frauen einen deutlich produktiveren Umgang mit dem Versagen, weiß Martel: „In der Geschichte und in der Erziehung von Frauen ist es üblich, dass Dinge nicht gelingen. Planänderung ist Gesetz. (...) Versagen gehört so sehr zu den Plänen einer Frau. Es hat im weiblichen Denken viel Interessantes ausgelöst.“

Ihr eigenes, unorthodoxes kinematografisches Denken hat Lucrecia Martel längst zu den gefragtesten GesprächspartnerInnen im Film gemacht. Ich empfehle ihre Talks und Masterclasses, von denen viele auf YouTube zu sehen sind, und die Lektüre ihrer Interviews. Ihre unpräzisen und uneitlen, oft humorvollen, stets am konkreten Gegenstand, der künstlerischen Arbeit mit Tönen und bewegten Bildern, orientierten und anhand exemplarischer Momente ihrer Filme veranschaulichten Reflexionen haben für mich schon jetzt den Rang, den Truffauts Interview mit Hitchcock für Filminteressierte hat. Was in Robert Bressons von mir zitierter Textsammlung „Notizen zum Kinematographen“ strengste Essenz und strikte, wortarme Maxime ist, findet sich bei Martel eingebettet in Erinnerungen an die Situation der Recherche oder am Set, auch in Reminiszenen an die eigene Kindheit, hat dabei aber nicht weniger Substantielles über das Medium (und vieles darüber Hinausgehende) zu bieten. Hier vermittelt sich die Kunst des Filmemachen als ein hochkomplexes Konglomerat aus persönlicher Erfahrung, Erinnerung und Vision, aus einer kritischen Befragung gegebener Standards und dem durchaus experimentellen Ausloten von Alternativen, aus Recherche, Konzept, gesteigerter Sensibilität am Set, Detailversessenheit und Modifikationen des Beabsichtigten, „Planänderungen“ also, auch aus überraschenden Zufällen.

„Ich weigere mich, mich als Filmemacherin zu sehen“, hatte Lucrecia Martel noch im letzten Jahr

gesagt, „Ich glaube, ich weiß nicht so viel über das Kino.“ Voll Bewunderung für Werk und Person, widerspricht die Jury des Bielefelder Murnau-Filmpreises Lucrecia Martel nur ungern, aber um so entschiedener in diesem, einen Punkt. – Wir gratulieren!