

Arbeitshilfe

Sin retorno

Ohne Rückkehr

Vorführung am
Internationalen Filmfestival
Freiburg**FIFF**25° Festival International
de Films de Fribourg
19-26.03.2011**Spielfilm**
Argentinien/Spanien, 2010**Regie:** Miguel Cohan**Darsteller/innen:** Leonardo
Sbaraglia, Martin Slipak,
Barbara Goenaba**Produktion:** Mariela
Besuievsky**Spanische Originalversion mit
deutsch-französischen
Untertiteln****Dauer:** 104 Minuten**Zielpublikum:** ab15 Jahren**Der Filmanfang ist zu sehen
unter:**<http://vimeo.com/20200102>**Passwort:** e-media**Inhalt**

Es ist die Geschichte eines Tätowierers, der eines Abends in aller Ruhe mit dem Fahrrad nach Hause fahren will; dies nachdem er einen gelungenen Drachen auf den Rücken einer Frau tätowiert und mit seinem Vater zu Abend gegessen hat, ohne viele Worte zu verlieren; unterwegs wird er von einem Auto angefahren.

Eigentlich sind es zwei Autos: im ersten sitzt Federico, der das Fahrrad zu Schrott fährt und den Radfahrer streift – oder zumindest dessen gute Laune verdirbt; im zweiten ... ja, im zweiten ist Matias am Steuer, der das schwerwiegende Delikt der Fahrerflucht begeht und

den Schwerverletzten in seinem Blut auf der Strasse liegen lässt.

Es gibt zwei halbwegs taugliche Zeugen: ein Fussgänger, der mit dem Schrecken davon gekommen ist, zwei Häuserblocks vor der Unfallstelle; und eine neugierige Anwohnerin hinter ihrem Fenster, der jedoch die Sicht durch eine Platane versperrt war.

Der unglückliche Bauchredner Federico muss schliesslich dreieinhalb Jahre hinter Gittern verbringen anstelle des jungen Matias; dieser wollte lediglich einen fehlenden Mixer für eine Cocktailparty holen an diesem Abend, der so vielversprechend begonnen hatte.

Kommentar**In neun Einstellungen ist alles gesagt**

Um es vorweg zu nehmen, wenn das Formale bei *Sin retorno* besonders beeindruckt, so liegt dies nicht so sehr an den Bildern, als vielmehr an der Art und Weise, wie die Geschichte erzählt wird. Die Analyse der neun ersten Einstellungen machen auf einen wichtigen Aspekt des Films aufmerksam: die Montage.

Drei Filmfiguren leiten drei Geschichten ein:

1) Zuerst jene des Tätowierers, der auf sein Fahrrad steigt, um nach Hause zu fahren.

2) Dann jene von Matias, der sich zuhause bereit macht, mit einem Freund in den Ausgang zu gehen.

3) Und schliesslich jene von Federico, dem Bauchredner, der vor einem Auftritt noch rasch zu Abend isst.

Die neun ersten Sequenzen zeigen abwechselungsweise in je drei Einstellungen diese drei Filmfiguren. Diese Methode hat zwei grosse Vorteile: zum einen kann man in kurzer Zeit viel erzählen, zum andern erzeugt man rasch echte Spannung. Viel erzählt, weil man schon nach ein

Fächer und Themen

Medienerziehung - 1 Filmtechniken:

DIE ERZÄHLWEISE

Zeitlicher Ablauf

Hier muss man das Verhältnis von Fiktion und Erzählung näher betrachten (die Erzählung und das Verhältnis von Fiktion/Erzählung).

Die **Zeitspanne für Fiktion** ist die Zeit für die erzählte Geschichte, die von den Filmfiguren erlebte Zeit. Der grundlegende Rahmen für die Handlung in Romanform.

Die **Zeit für die Erzählung** ist die Zeit, welche die Geschichte braucht, um erzählt zu werden.

Wenn die zeitliche Abfolge der Erzählung die Chronologie der Geschichte übernimmt, so ist die **Dauer** (Geschwindigkeit oder Rhythmus) der Erzählung um einiges schneller als jene der Geschichte.

Dauer: Um die Spannung erlebbar zu machen, verfügt der Regisseur über verschiedene Stilmittel, die den Erzählrhythmus modulieren. Damit man dies analysieren kann, muss man der Zeit für Fiktion und für Erzählung Rechnung tragen. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Tempi erlaubt es dem Autor, den Rhythmus der Erzählung zu variieren, indem er die Abfolge der geschilderten Ereignisse verlangsamt oder beschleunigt.

DER FILMSCHNITT

Bearbeitung und Strukturierung des aufgenommenen Bildmaterials, indem einzelne Einstellungen aneinandergereiht werden und damit eine Aussage ergeben.

DER KOULECHOV EFFEKT

Benannt nach dem russischen Filmemacher und Theoretiker Lev Koulechov (1899-1970). Mit dem Koulechov Effekt zeigt er, dass eine Einstellung erst zusammen mit dem Umfeld, mit dem was ihr vorangeht oder nachfolgt, einen Sinn erhält. Der Zuschauer versucht ja stets eine logische

paar Minuten weiss, was drei Personen am selben Abend gemacht haben; echte Spannung, weil man spürt, dass ein Unfall geschehen wird, in den mindestens zwei der Protagonisten verwickelt sind. Die Szenerie ist vorgegeben, die Spannung aufgebaut.

Zeitspanne der Fiktion und jene der Erzählung:

Dass der Aufbau dieser Szene sehr rasch geschieht, ist dem Verhältnis von Geschichte (Abfolge der Ereignisse) und Erzählung (Auswahl der Ereignisse) zuzuschreiben. Die Zeit der Geschichte ist die gesamte Zeit der drei Geschichten: Drei Abende von drei verschiedenen Personen. Die Herausforderung für Regisseur und Cutter ist es, diejenigen Teile der Erzählung auszuwählen, die für das Verstehen der Geschichte notwendig sind.

1) Der Tätowierer-Radfahrer

1. Sequenz: In seinem Atelier dabei, eine Tätowierung zu beenden und dann aufs Rad zu steigen.
2. Sequenz: Bei seinem Vater zum essen, ohne zu sprechen, ausser über einen Comic aus seiner Kindheit mit dem Titel "Léviathan".
3. Sequenz: Auf seinem Rad mit Papieren unter dem Arm, wahrscheinlich dem Comic.

2) Matias

1. Sequenz: Bei sich zuhause beim Basteln eines Brückenmodells; er nimmt eine Einladung an, leiht das Auto seiner Mutter aus, um an die Party zu fahren.
2. Sequenz: An der Party, baggert ein Mädchen an, aber eigentlich sollte er Eis zum Kühlen von Cocktails zerkleinern. Zum Glück hat er ein Auto dabei.
3. Sequenz: Zusammen mit seinem Freund holen sie mit dem Auto den Mixer.

3) Federico

1. Sequenz: Schlingt zuhause das Abendessen hinunter, seine Frau und seine Tochter sind anwesend.
2. Sequenz: Hat auf einer Bühne seinen Auftritt als Bauchredner.
3. Sequenz: Im Auto beim Nachhausefahren, am Telefon mit seiner Frau. In sieben Minuten schildert *Sin retorno* dreimal die Zeitspanne mehrerer Stunden; die Zeit fürs

Erzählen ist also um einiges kürzer als jene für die Geschichte. Erstere fasst letztere zusammen. Zwischen jeder Sequenz gibt es einen grossen Zeitsprung, dem der Zuschauer aber ohne weiteres folgen kann.

Das auslösende Moment: der Unfall

Die Montage begnügt sich nicht damit, drei Geschichten zusammenzufassen, sie verknüpft sie vielmehr und von den Einstellungen 7 bis 9 an wird klar, dass die drei Handlungsstränge zusammentreffen, respektive aufeinanderprallen werden. Dies nennt man auch den *Koulechov-Effekt*, der den Zuschauer dazu bringt, die Bedeutung eines Bildes auf das nächste zu übertragen (siehe Definition linke Spalte).

Die 10. Sequenz zeigt einen Fussgänger, eine Art „dramaturgischer Parasit“, der an die Stelle des Radfahrers tritt. In der 11. Sequenz fährt Federico auf gleiche Höhe wie Matias, während der Fussgänger seine Schritte beschleunigt. Der Radfahrer wird vorübergehend ausgeblendet. Die ganze Spannung konzentriert sich auf den Fussgänger. Der Zuschauer fragt sich zu diesem Zeitpunkt, welcher der beiden, Federico oder Matias, diesen wohl überfahren werden.

Aber dies ist nur ein erstes Ablenkungsmanöver, eine „Hauptprobe“: Dem Fussgänger passiert nichts, er kommt mit dem Schrecken davon. Der Zuschauer kann aufatmen, aber die nächste Sequenz bringt den Radfahrer wieder ins Spiel und macht das Unabwendbare offensichtlich: Er ist derjenige, der angefahren wird.

Das Schicksal der drei, oder besser gesagt vier Filmfiguren ist nunmehr besiegelt. Die vierte ist der Fussgänger, später ein wichtiger Zeuge, genauso wie die neugierige Nachbarin, welche das Ganze aus einer andern Perspektive gesehen hat.

Man könnte darauf hinweisen, dass das Bild von Léviathan, der tätowierte Drachen und die infernalischen Zeichnungen im Atelier des Tätowierers von Anfang an einen verhängnisvollen Ausgang der Geschichte ankündigen. Man könnte auch verschiedene Themen, die im Verlauf des Films vorkommen,

Verbindung zwischen zwei sich folgenden Einstellungen herzustellen. Dieser Begriff wird vom russischen Regisseur Pudowkin (ein Theoretiker der 20-er Jahre des letzten Jahrhunderts) aufgenommen. Er legt *fünf Schnitttechniken* fest, die noch heute als Massstab für die Montage dienen:

- **Der Kontrast/Gegensatz:** einem hungernden Mann ein Bild einer Schlemmerszene entgegenzusetzen).
- **Parallelität:** zwei Geschichten, die thematisch nicht zusammenhängen, gleichzeitig erzählen und damit eine Spannung erzeugen.
- **Symbolik:** Die Hinrichtung von Arbeitern mit Schlachthauszenen unterbrechen.
- **Gleichzeitigkeit:** gleichzeitiges und rasches Entwickeln zweier Handlungen, bei dem das Ergebnis der einen von demjenigen der andern abhängt.
- **Das Leitmotiv:** Künstlerisches Mittel, das im gesamten Film immer wieder vorkommt.

ALTERNIERENDE MONTAGE

Zwei oder mehrere Handlungen laufen zur selben Zeit, aber an verschiedenen Orten ab; sie folgen sich abwechselungsweise in einer Szene.

Wirkung: Der Eindruck der Gleichzeitigkeit beschleunigt den Bildrhythmus und erhöht die Spannung. Diese Schnitttechnik kann auch zwei oder mehrere Gegenstände einander gegenüberstellen, wenn sie von verschiedenen Seiten gezeigt werden (Kamerabewegungen...).

Medienerziehung – 2 Ein anderes Beispiel für guten Filmschnitt:

Alle Filme sind zwangsläufig „montiert“, aber einige Regisseure spielen mit einem Erzählstil, der eine alternierende Montage bevorzugt (parallel oder simultan). Um bei Lateinamerika

diskutieren; zum Beispiel das Thema Schuld. Sich fragen, wie weit Eltern gehen können oder das Recht haben zu gehen, um ihre Kinder zu schützen. Oder man könnte die Rolle der Medien in Bezug auf die öffentliche Meinung hinterfragen.

Schuld und Sühne (Verbrechen und Strafe)

Eine möglicher Ansatz könnte auch ein eher philosophisch-literarischer sein: nämlich eine Interpretation von *Sin retorno à la Dostojewski*, indem man einen Vergleich zum Roman *Schuld und Sühne* (1866), nach neuer Schreibweise *Verbrechen und Strafe* von Fjodor Dostojewski zieht.

In *Schuld und Sühne (Verbrechen und Strafe)* erzählt Dostojewski von einem jungen Mann, Raskolnikov, der ohne ersichtlichen Grund – wenn nicht für ein paar Rubel – eine alte Wucherin tötet. Aber seine Strafe ist weit schlimmer als erwartet. Aus seinen Taten resultieren nämlich

Angst und Verfolgungswahn, mit welchen Raskolnikov, der Mörder, nun leben muss.

Auch wenn die beiden Verbrechen von Raskolnikov und Matias nichts gemeinsam haben, scheint sie die Strafe auf ähnliche Weise zu treffen. Und hier kann das eigentliche Vergehen von Matias in einem neuen Licht betrachtet werden werden. Ist er schuldig, weil er getötet hat oder weil er es nicht zugegeben hat? Es ist eine Frage des Gewissens, vor der einige andere Figuren im Film unfreiwillig stehen: Haben Eltern das Recht oder die Verpflichtung, ihren Sohn aktiv zu decken? Wie soll sich ein Zeuge eines Verbrechens verhalten, wenn er nur einen Teil des Geschehens mitbekommen hat? Wie sollen die Medien einen solchen Fall behandeln? Wie soll man sich demjenigen gegenüber verhalten, für den man ein nicht begangenes Verbrechen absitzen muss?

Lernziele

Zwei hauptsächliche Ziele kann man mit *Sin retorno* festlegen: das erste behandelt das Formale, das zweite das Inhaltliche.

Die Form kann mit einer Analyse der Erzählung der ersten Filmminuten angegangen werden, wobei einige filmtechnische Begriffe beleuchtet

werden können: **Erzählweise, Zeitspanne für Erzählung versus Zeitspanne für Fiktion, Abfolge und Dauer der Erzählung, Schnitt, alternierende Montage Koulechov Effekt** (siehe weiterführende Informationen).

Beim Inhaltlichen geht es eher um eine Grundsatzdiskussion über die persönliche Verantwortung bei einem derart tragischen Ereignis wie dem fahrlässig verursachten tödlichen Unfall.

Didaktische Anregungen

Hier steht die filmtechnische Analyse des Filmanfangs im Vordergrund. Diese kann vor oder nach dem Visionieren des ganzen Films erfolgen. Macht man es vor dem Film, hat dies den Vorteil, dass man die Funktionsweise des Schnitts klar hervorhebt, ohne in der Fortsetzung des Films Antworten suchen zu müssen; zudem erlebt man die Spannung in dem Moment, indem sie entsteht. Folgendes Vorgehen wäre möglich:

1) Visionierung der ersten neun Einstellungen (> 7'06"). Diese

Filmpassage kann man sich unter folgendem Link ansehen: <http://vimeo.com/20200102> (Passwort: e-media).

2) Beobachtungsaufgaben vor dem Film:

- Wie viele Einstellungen gibt es?
- Was wird in jedem dieser Einstellungen erzählt?
- Wie ist das Verhältnis von Zeitspanne fürs Erzählen zur Zeitspanne für Fiktion?
- Kann man gewisse Einstellungen miteinander in Beziehung setzen?
- Welche Vermutungen kann man in Bezug auf die Fortsetzung der Geschichte anstellen?

3) Die 10. Sequenz zeigt Federico und Matias gleichzeitig, dann taucht der Fussgänger auf: Was vermutet man?

4) Den Film weiter anschauen bis zur Szene mit dem Unfall. Eine philosophische Diskussion über Kernfragen des Films führen, die über das Formale hinausgeht.

Weiterführende Informationen

- www.sinretorno.com Offizielle Seite zum Film (spanisch)
- www.filmstarts.de/kritiken/186844.html (deutsch)
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Lev_Koulechov Koulechov Effekt (franz.)

Pascal Rotzetter, Lehrer am Collège Sainte-Croix in Freiburg, Februar 2011
(Übersetzung aus dem Französischen von Peter Meier-Apolloni, Twann)

(suite du cadre à la page 3 (à gauche); à placer dans un cadre à gauche de cette page...)

...zu bleiben, sei hier auf das Beispiel des Mexikaners Alejandro Gonzales Iñárritu hingewiesen. **Amores perros / Hundeliebe** (2000) ist sein erster und wahrscheinlich auch gelungenster Film. Er erzählt darin drei Geschichten: jene des jungen Mannes, der an Hundekämpfen teilnimmt; jene eines berühmten Models, und jene eines Clochards und Auftragskillers. Die Montage lässt die Geschichten nicht alternierend erscheinen, wie zu Beginn von *Sin retorno*, sondern gruppiert sie rund um einen gemeinsamen Verbindungspunkt, einen Autounfall. Oder wie das Schicksal drei Figuren, die offensichtlich nichts miteinander zu tun haben, zusammenführt.