

Nuri Bilge Ceylan

## **Iklimler – Jahreszeiten**

Türkei 2006

---

Regie	Nuri Bilge Ceylan
Drehbuch	Nuri Bilge Ceylan
Kamera	Gökhan Tiryaki
Schnitt	Ayhan Ergürsel Nuri Bilge Ceylan
Ton	Ismail Karadaş
Tonschnitt	Thomas Robert
Mischung	Olivier Do Hoo
Koproduzenten	Fabienne Vonier Cemal Noyan Nuri Bilge Ceylan
Ausführende Produzenten	Gülay Rosset Laurent Champoussin
Produzentin	Zeynep Özbatur
Produktion	Co Production Ltd. Pyramide Films NBC Film IMAJ
Verleih	Stadtkino Wien

---

### Darsteller

Isa	Nuri Bilge Ceylan
Bahar	Ebru Ceylan
Serap	Nazan Kesal
Mehmet	Mehmet Eryilmaz
Arif	Arif Aşçi
Güven	Can Özbatur
Taxifahrer	Ufuk Bayraktar
Isas Mutter	Fatma Ceylan
Isas Vater	M. Emin Ceylan

---

### Auszeichnungen

Cannes 2006: FIPRESCI Preis der Internationalen Filmkritik  
Antalya Film Festival: Beste Regie, Bester Schnitt, Bester Ton, Beste Nebendarstellerin

---

35mm / Farbe / 1:1,85

Länge: 97 Minuten

Türkische Originalfassung mit deutschen Untertiteln

---

## **Iklimler**

„Der Mensch wurde dazu bestimmt, aus einfachen Beweggründen glücklich zu sein und aus noch einfacheren Gründen unglücklich – genauso, wie er aus simplen Gründen geboren wird und aus noch banaleren sterben muss.“ Mit dieser stoizistisch anmutenden Feststellung hat Nuri Bilge Ceylan, der mit *Uzak* vor 3 Jahren in Cannes den Großen Preis der Jury gewann, seinen neuen Film *Iklimler* überschrieben. Das Binnenklima dieser bürgerlichen Beziehung zwischen einer TV-Produzentin und einem Archäologen, der wie auch einer seiner Protagonisten in *Uzak* der säkular geprägten, intellektuellen Istanbuler Mittelschicht zuzuordnen ist, skizziert Ceylan mit wenigen, meditativen, statischen Einstellungen: Isa und Bahar haben sich als Urlaubsort antike griechische Ruinen ausgesucht – Synonym für eine in Ruinen liegende Beziehung. Während Bahar – gespielt von Ceylans Ehefrau Ebru, an einer Säule lehnt, und Tränen über ihr von der späten Nachmittagssonne erleuchtetes Gesicht laufen, fotografiert ihr Mann unbeteiligt zwischen den Ruinen. Die Sprachlosigkeit des Paares setzt sich fort, erst im Hotelzimmer, dann bei einem Abendessen bei Freunden, bei dem Bahar einen Eklat provoziert. Die aufgestaute Spannung kulminiert am darauffolgenden Tag am Strand, die Ceylan in einer großartig gefilmten Szene einfängt. Traum und Realität verschmelzen in den Köpfen des entfremdeten Paares. Großartig ist der Moment, in der Isa seiner Frau erst seine Liebe gesteht, sie dann mit Sand begräbt, um sie schließlich zu ersticken. Alles nur ein böser Traum, doch wenig später ist ihre Trennung Realität.

Faszinierend ist auch in seinem neuen Film wieder, wie bestechend genau Ceylan seine Bilder komponiert, wie er die Kamera immer millimetergenau auf dem richtigen Fleck postiert, wie er mit winzigen Gesten den Gefühlszustand seiner Protagonisten verdeutlicht, wie er die Natur mit ihren unterschiedlichen Lichtstimmungen und Jahreszeiten als Protagonisten in seine Inszenierung mit einzubeziehen vermag. Im Moment des endgültigen Bruchs beispielsweise steht neben Isa der Strahlenkranz der bereits untergegangenen Sonne hinter der Blätterkrone eines weit entfernten Baumes. Später fällt in der ostanatolischen Provinz, wohin Isa seiner Verflorenen später hinterher reist, Schnee - so viel, dass er allen Schmerz über die Unfähigkeit dieses Mannes, seine Gefühle zu offenbaren, erstickt. Die unbeteiligte, gleichgültige Natur – sie scheint der einzige Trost zu sein im Angesicht der menschlichen Unfähigkeit zum Glück.

---

Charlotte Garson

## Niederschläge

In seinem vierten Spielfilm radikalisiert Nuri Bilge Ceylan die Veränderungen, die das digitale Videoformat HDV mit sich gebracht hat. Er verwendet es auf neuartige Weise, indem er den ganzen Film auf dem Gegensatz zwischen „nah“ und „fern“ aufbaut. Schon in *Uzak* (*Weit weg*) wurden zwei unversöhnliche Räume nebeneinandergestellt: die manisch ordentliche Istanbuler Wohnung eines (auch damals schon) unsympathischen Fotografen und die offene Landschaft der Meerenge, gefilmt in der Totalen, mit unendlich weitem Himmel, und Schnee, so weit das Auge reicht. In *Iklimler*, der Chronik einer Trennung, die nicht zu ihrem Ende findet, arbeitet die High Definition gegen den Protagonisten. Auf der einen Seite ein Mann, der von seinen eigenen Gefühlen abgeschnitten ist, auf der anderen Seite ein Bild und ein Ton in unerträglicher Unmittelbarkeit und hoher Auflösung, um nur ja nicht in den gefühlsbehafteten Dunstkreis der Wechselfälle des Herzens zu geraten. Es ist durchaus möglich, dass die hohe Auflösung eine geheime Komplizin bei der Zerstörung der Liebe ist. Sie zeichnet die Figuren mit einer Schärfe, die das auf dem Motorroller hockende Pärchen wie zwei nebeneinandersitzende Ausschneidefiguren wirken läßt, die sich vor einem Hintergrund abheben, den sie nicht mehr zu teilen scheinen. Von den ersten Einstellungen an wird die Distanz zwischen Isa (Nuri Bilge Ceylan) und Bahar (seine Frau Ebru Ceylan) auf paradoxe Weise ins Bild gerückt: durch die ungewöhnliche, unbehagliche Nähe der jungen Frau, die an der Säule eines antiken Tempels lehnt. Sie ist so nah, dass man verleitet ist, mit bloßem Auge Schweißtröpfchen, Sommersprossen, Poren und Haare zu zählen. Bahar ist mit ihrem Ehemann auf Urlaub und sie wartet, – ohne sich zu langweilen, behauptet sie – bis er die archäologischen Reste abfotografiert hat. Hinter dem Sucher der Kamera übersieht Isa jeden Stimmungsumschwung seiner Schönen, wie er auch ihr leises Schluchzen zwischen den Ruinen an diesem Nachmittag nicht bemerkt. Während er den Fotoapparat für seine letzten Aufnahmen einstellt, entschwindet Bahar in den Hintergrund des Bilds, *out of focus*. Die ganze Klarheit hat nichts geklärt.

Das ist das Thema in *Iklimler*, unterstrichen durch eine prachtvolle Überarbeitung der Farben, damit durch die Überschärfe von Bild und Ton die Abgründe noch grausamer hervortreten als bei Antonioni. Wie soll man den Zwischenraum, die Distanz zwischen Frau und Mann ergründen, wenn heute nichts mehr zwischen den Dingen steht, keine Luft, kein Licht, kein Raum?

Ceylan und sein Kameramann Gökhan Tiryaki setzen auf die hyperreale Klarheit von High Definition. Bahars langgestreckter Kopf wird zu einer Landschaft, eine simple Seitwärtsdrehung gestaltet den Raum neu. Je enger sich die junge Frau am Strand oder im Hotelzimmer an Isa schmiegt, desto stärker verwischt der Blow up-Effekt die Konturen zu einer gestaltlosen, monströsen Präsenz, in der ihr Alptraum auf seine Phobie trifft. Sieht Isa nur, wenn er etwas auf einem Foto vor sich hat? Lebt er nur in der Ferne, er, der seinen Kopf zum Schlafen in die Nachttischschublade bettet und sich dann über Nackenschmerzen beschwert, weil Kopf und Körper verrenkt sind? Damit es nur ja nicht daran liegt, trickst ihn die Montage ebenfalls aus und überrascht ihn mit einem Bildsprung, als er auf dem Strand seinen Sermon über die Trennung probt, während Bahar im Wasser ist. „Weißt du, ich glaube, wir sollten uns...“ Und plötzlich sitzt Bahar neben ihm im Sand und ist verdutzt. Die Simulation wurde vom Geschehen überrollt, aus dem vorsichtigen Sondieren des Terrains ist Realität geworden. In seinem Singledasein wird Isa nichtsdestoweniger weiterhin amouröse Kostüme ausprobieren, namentlich das des Sexbesessenen in jener Plansequenz, die man seit Cannes als „Vergewaltigungsversuch mit Haselnuss“ kennt. Als Isa bemerkt, dass eine frühere Geliebte Serap ihm eine „verdorbene“ Haselnuss als Knabberlei serviert hat, stürzt er sich auf sie und gibt nicht nach, bis er ihr dieses kleine Samenkorn, Symbol für seinen geltungsbedürftigen Männlichkeitswahn, in den Mund geschoben hat. Die heftig ineinander verschlungenen Körper kommen so nahe ans Objektiv heran, dass es einer Abblende gleicht, doch die nächste Einstellung zeigt die Nähmaschine von Isas Mutter und die Hose, die beim Gewaltakt zerrissen wurde. „Wann wirst du endlich eine Familie gründen?“ Jeder Riss, so klaffend er sich auftun mag, wird sofort zugenäht, jedes Begehren luftdicht abgeschlossen. Auch das Szenario einer Versöhnung des Paares gefriert durch die messerscharfe Bildqualität, in der diese Burleske aufgezeichnet ist. An diesem Punkt der emotionalen Frostigkeit kann man die Eiszeit genauso gut aufs Dekor übertragen. Also verpflanzt Ceylan *Iklimler* in den Schnee, in den Osten der Türkei. Isa ist mit der Absicht aufgebrochen, allein eine Woche an der Sonne zu verbringen, zweigt aber ins Ungewisse ab und macht sich im türkischen Schnee auf die Suche nach Bahar, die dort an einer Filmproduktion arbeitet. Weniger als Metapher denn als Vermittler von Emotionen steht der Schnee für die ungefühlten Gefühle. Dank der Wiedergabe durch das HDV bietet er sich als ideal formbarer Stoff an: Er ist empfindlich und reagierend, er knirscht bei der leichtesten Berührung. Aber er vervielfacht Isas Kälte: Bahars Haut, jetzt ebenso rotgefroren, wie sie zuvor schweißglänzend war, ist das einzige, was in diesem neuen Umfeld *lebt*. Isa blickt nur in ausladenden Kameraschwenks von Gipfeln aus über den Schnee, er schlängelt sich in

seinem wetterfesten Anorak durch eine Schafherde und offenbart seine trockene Schwärmerei durch eine Spieldose, die „Für Elise“ herunterleiert.

Und dann tauschen vor dem weißen Hintergrund die Gestalten ihre Rollen. Es ist nicht länger Isa, der, wie damals zwischen den Ruinen des Tempels, aus der Ferne Bahar mit dem Auslöser seines Fotoapparats kontrolliert, sondern Bahar, die bei den Dreharbeiten zu ihrer Fernsehserie Isas Flugzeug nachblickt, wie es wieder in den Himmel steigt, ein winziges Insekt, das durch seinen weißen Kondensstreifen mit dem Schnee der Umgebung verbunden ist. Das Finale von *Iklimler* ist eine kontemplative Einstellung wie aus dem höfischen Roman: Parzival, der angesichts der drei Tropfen Blut auf dem Schnee innehält, sich der Liebe öffnet und die Selbstbezogenheit abstreift<sup>1</sup>. „Rain and tears / Are the same“, sang Demis Roussos einige Jährchen später bei Hou Hsiao-Hsien in *Three Times* (2005), bevor Resnais in *Coeurs* (2006) die Eiszeit bestätigte, indem er die französische Nationalbibliothek mit Schnee überzuckerte. In der Grammatik der Entzweiung, der *Iklimler* ein weiteres Kapitel hinzufügt, ist einzig Bahar in der Lage, den Kondensstreifen und den Schnee zu sehen und das verlorene Band durch eine kosmische Entsprechung zu ersetzen. Und endlich das Schlußwort zu hören: „Schnitt!“

*Cahiers du cinéma*, Jänner 2007

---

<sup>1</sup> Eines Morgens, als Parzival sich von dem harten Lager auf dem nackten Erdboden erhob, war ringsum alles verschneit. Da scheuchte ein Falke von König Artus' Rittern, die ganz in der Nähe ihr Zeltlager aufgeschlagen hatten, eine Schar Wildgänse auf. Eine von ihnen schlug er im Fluge unmittelbar über Parzival, daß drei Blutstropfen vor ihm in den Schnee fielen. Drei Tropfen Blut! Sinnend blickte der junge Recke auf das Bild: "Rot und weiß, wer ist es, an den mich diese Farben gemahnen?" Er starrte vor sich hin, und aus den drei Tropfen wurde Kondwiramurs Bild, das liebliche Antlitz seiner Gattin, weiß und rot so wie Milch und Blut. Er verhielt auf seinem Rosse, die Umgebung versank ihm; mit erhobenem Speere stand er traumverloren da wie schlafend.

---

*Claus Philipp*

## **Ehe in Ruinen**

Boy meets girl – diesem einfachen, aber ungeheuer effektiven Motiv folgt auch im Kino nicht selten die Ernüchterung: Frau verlässt Mann. Die Distanz und möglicherweise auch die Verachtung (remember Godards *Le Mepris*), die damit einhergehen, sie sind in Nuri Bilge Ceylans neuen Film *Iklimler* (zu deutsch: Stimmungen, Wetterlagen) von Beginn an unübersehbar eingeschrieben.

Er, der Mann, ein Archäologieprofessor, gespielt von Ceylan selbst, schlendert und fotografiert da durch antike Ruinen in der Nähe von Kas. Sie, eine Filmproduzentin, dargestellt von der Frau des Regisseurs und Drehbuchautors, Ebru Ceylan, betrachtet ihn aus einer größeren Entfernung mit einer Mischung aus Skepsis und Enttäuschung. Plötzlich beginnt sie lautlos zu weinen. Die darauf folgenden Szenen eines Urlaubs an der türkischen Mittelmeerküste vertiefen das Unbehagen: Körperliche Verspannungen, Unterhaltungen, die jäh in Feindseligkeit umschlagen, der Versuch, mit einem gemeinsamen Mofa-Unfall endlich wirklich Schluss zu machen.

Der Sommer der letzten Gemeinsamkeiten am Meer, ein Herbst narkotisierter Einzelgängerschaft in Istanbul (das wie schon in Ceylans letztem Film als von urbanen Intellektuellen behaute moderne Großstadt porträtiert wird), schließlich: Der Versuch einer erneuten Annäherung und Versöhnung im winterlichen, gebirgigen Hinterland, wo gerade ein historisches TV-Drama gedreht wird: Die Türkei und ihre unterschiedlichen regionalen Landschaften ist ebenso Hauptdarsteller in diesem Film wie die Jahreszeiten einer scheiternden Ehe – zuerst in Ruinen, dann in großstädtischen Büros und Wohnungen und am Ende im bäuerlichen Niemandsland.

Dass Ceylan durchwegs mit hochauflösenden Videobildern arbeitet, ist zum einen wohl einer Intimität der Szenen geschuldet, die mit einem größeren filmischen Aufwand so vielleicht nicht erzielt werden hätte können. Gleichzeitig gelingt dem Filmemacher mit den sonst zu falschem Dokumentarismus einladenden Digitalformat eine Präzision in der Lichtführung und in den Raumstimmungen, die man so im zeitgenössischen Kino kaum jemals erlebt. *Iklimler* wird dabei zu einem Film auch über den Zustand der Intelligenza eines Landes, der aus individuellen Haltungen zwar keine wie auch immer allgemeingültige Systemkritik ableitet.

Dennoch: Auf eine sehr subtile Art erzählt Ceylan etwa über einen männlichen Machismo, der durchaus seine kulturhistorischen Wurzeln hat. Er erzählt über ein Verhältnis zur Geschichte, und wie die nationalen Medien mit ihr umgehen. Er erzählt über eine Nation, die sich in ihren Zentren geradezu multiplexartig europäisch gibt, an den Rändern aber immer noch in tradierten, oft starren Verhältnissen festhält.

Ganz subjektiv: Der schönste Film des Festivals.

*Der Standard, Oktober 2006*