

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 162

Artikel: Unseresgleichen : l'ours von Jean-Jacques Annaud
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866779>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Unseresgleichen

L'OURS von Jean-Jacques Annaud

Drehbuch: Gérard Brach, nach «The Grizzly King» von James-Oliver Curwood; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: Noelle Boisson; Ausstattung: Toni Ludo; Musik: Philippe Sarde; Ton: Laurent Quaglio. Darsteller: «Youk», «Kaar», Tcheky Karyo, Jack Wallace, André Lacombe. Produktion: Renn Productions; ausführender Produzent: Pierre Grunstein; Produktionsleiter: Leonard Gmuer. Frankreich, 1988; Farbe. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Im Grunde sei alles ganz einfach, man brauche bloss das Drehbuch zu schreiben, sagt Jean-Jacques Annaud, der das zusammen mit Gérard Brach getan hat. Mit jeder einzelnen Szene gehe man dann jeweils den Bärenbändiger fragen: Kann das der Bär? Wenn ja, dann werde die fragliche Szene möglichst beibehalten; lautet die Antwort aber nein, dann gelte es zu streichen oder umzuschreiben, mit allen Folgen für das gesamte Gefüge der Handlung, also auch für jene Szenen, die für sich genommen wohl «gingen», die aber ohne die andern, nicht realisierbaren keinen Sinn ergäben.

Dabei verlangt das Drehbuch Annauds und Brachs von Anfang an keinerlei adressierte Kunststücke, weder Tänzchen noch Maskeraden vom Bären. Gedacht ist ausschliesslich ans Verhalten in freier Wildbahn: jagen, töten, kämpfen, fliehen, essen, lieben, lernen, schlafen, träumen – so viele Ausprägungen des archetypisch Animalischen wie irgend möglich. Eigentlich Schwieriges ist nicht dabei, dennoch lässt sich das Erwünschte kaum herbeiordern. Zu sehr ist es an die konkrete Situation gebunden und hängt bisweilen auch schlicht von Lust und Laune des Bären ab.

Auf dem Drehplatz in den Dolomiten dann die Probe aufs Exempel: Dieses oder jenes werde der Bär in der gegebenen Lage tun, sagt der Bändiger voraus, dieses oder jenes andere unterlassen. So gut wie jedesmal hat der

Bärenmensch recht, die Regie gewöhnt sich an, ihm blind zu vertrauen, und wappnet sich im weitern mit Geduld, denn das von ihm Verlangte auch sofort zu tun, sagt dem Tier nicht immer zu. Doch braucht man ihm nicht den einfachsten Begriff von Drehbuch oder gar Kino beizubringen, damit es schliesslich jede einzelne Szene richtig spielt. Das meiste ist «echt», einiges wie die Begattungsszene wird gestellt. In jedem Fall ist die Wirkung jenseits aller Zwangsvorstellungen «dokumentarischer» Art authentisch.

*

Letztlich können Bären nur sich selber darstellen, doch brauchen sie auch dafür ihr anderes Ich, das den Helden der Geschichte sozusagen hinter der Kamera repräsentiert. *Il devient l'ours*, sagt Annaud vom Bändiger, was uns schon tief in die eigentliche Diskussion hinein verwickelt. Denn das Tiermenschentum, das der eigentliche Gegenstand des Films ist, hört beim Bändiger nicht auf: *C'est moi qui deviens l'ours* – der Zuschauer wird zum Bären oder jedenfalls der Kritiker. In Donald Duck, einem Wesen mit Humanvornamen und einem zoologischen Gattungsbegriff als Nachnamen, mag er unter gefiederter Gestalt sich selbst, den hysterischen Kleinbürger erkennen, ohne sich über Entisches in den Ducks Illusionen zu machen. Auf Annauds Leinwand hingegen wird er dessen gewahr, was bärisch ist im Menschen und zugleich was menschlich im Bären. Die Unterschiede werden kleiner, die Gemeinsamkeiten grösser, doch beide Gattungen tun etwas dazu.

Den Vorwurf des Anthropomorphismus – der Bär werde vermenschlicht, sprich entbärt, wie die Ducks die Ente zum Menschen machen – stellt Annaud gelassen auf den Kopf: Aber nein, gerade umgekehrt verhalte sich das doch, *pardon*, der Mensch vertiere hier. Wie recht er hat: Grandville hatte lange vor Disney die Schule mit

dem Lehrer als Esel und den Schülern als Papageien gezeichnet – das war klassischer Anthropomorphismus, der auch noch Kunstgeschichte gemacht hat! Und Annaud fügt hinzu, wenn man ihn frage, woher sein Wissen von den Bären stamme, dann habe er Lust zu antworten: Ach, wissen Sie, ich mag mich noch gut erinnern an damals, Abertausende von Jahren sind es her, da waren wir noch wie die Bären und hatten täglichen Umgang mit ihnen und ihresgleichen, sprich unseresgleichen. Bald jagten und verzehrten, bald verschonten wir einander.

*

Wenn die Erinnerung bekanntlich den Traum speichert, so ist das Umgekehrte nicht weniger wahr, indem die Träume so vieles doch noch wahren, das unserm Gedächtnis bereits entfallen scheint. Sie sind die Erinnerung jenseits des Vergessens, das Gedächtnis hinter dem Gedächtnis, und wenn sie also «wahren», dann mag da auch ein bisschen mitklingen: Sie machen, symbolisch, wieder wahr!

Annauds Film rührt auf eine ähnliche Art an urgeschichtliche Dinge wie ein anderer Grosstierfilm, nämlich KING KONG. Im einen wie im andern Fall ist die Wirkung die eines Gesichts oder einer Halluzination, einer Offenbarung. Das ist diesmal umso stärker der Fall, als das Bild mit kühnem Griff – sowie die Bären in ihren sprichwörtlich tiefen Schlaf versinken – auch ihre Träume nach aussen kehrt. Das macht den Film zu einer Vision von Visionen, also nicht nur realer Vorgänge. Er wühlt sozusagen zweifach Vergessenes auf, aus dem Gedächtnis des Gedächtnisses: Weissst du noch, die Träume, die wir damals hatten, als die Bären unseresgleichen waren, gleichberechtigte Mitbewohner desselben Planeten?

Erscheinungen haben es an sich, vor dem innern Auge «leinwandfüllend» zu sein. Darum wohl macht das Kino seit King Kong so fleissig Jagd auf möglichst mächtiges Vieh, das schier das



Jean-Jacques Annaud liebt das Riskante, ...



... Themen, die nicht auf der Hand liegen



Bildgeviert sprengt. Wie denn überhaupt, angefangen bei Griffith' Erfindung der Parallelmontage, das Motiv der munteren Hatz im Film einen Aufsatz von etlichem Reichtum ergäbe. In L'OURS jagen die Bären und werden ihrerseits gejagt, für den Menschen gilt das gleiche. Wie das Motiv der Erinnerung wird auch dieses doppelt, um nicht zu sagen zweifach doppelt geführt – und in wievielen Träumen taucht nicht, wie in Filmen, die Verfolgung als Urmotiv auf? Manche Kritiker halten den Film für kitschig und im besondern teddybärenhaft. Säuerlich vermerken sie, wie das Bärenjunge dem Parkett noch rührenderweise zuwinkt: Wir verstehen einander bestens, nicht wahr? Es stimmt, genau das tun wir, doch in einem viel weniger oberflächlichen Sinn, als unterstellt wird, nämlich auf eine Weise, die mich ausgesprochen abgründig dünkt.

*

Mit L'OURS setzt Annaud einen Diskurs fort, den er mit dem Urmenschen-drama LA GUERRE DU FEU 1981 begonnen hatte und der vom NAMEN DER ROSE 1986 unterbrochen worden war – er selbst sieht freilich keinen Bruch, hinterher erklärt er behende die Mönche in Umberto Ecos Kloster zu gegensätzlich gleichen Figuren, nämlich überkultiviert, der Natur entfremdet, wo die Helden des ersten Filmes vorkultiviert waren und die des dritten es nun wieder sind. Er liebt das Riskante, Produktionen, die andern wenig aussichtsreich, wenn nicht überhaupt unmöglich scheinen; er liebt Themen, die nicht auf der Hand liegen, die er aber trotzdem – oder gerade darum – gern spektakulär, aufwendig fasst. Die Rechte zum nachmaligen Weltseiler «Der Name der Rose» hat er 1982 dem damals noch wenig bekannten Eco – kaum zu glauben – für sage und schreibe 300'000 Francs abgekauft, je zur Hälfte bei Vertragsabschluss und nach Fertigstellung des Films zahlbar! Ein Mann, wie man sieht, der jeweils ersten Stunden, in mehr als einer Hinsicht, der einen Riecher fürs Kommerzielle mit einem evidenten Machertalent verbindet und sich mit wechselndem Erfolg des Verdachts erwehrt, nur aufs Resultat an der Kasse zu achten. Geradezu pikiert zeigt er sich von der Frage, ob er die Rechte zu Ecos neuem Roman «Das Pendel des Foucault» schon gekauft habe. Dafür sei es noch zu früh, doch immerhin, Recherchen für dieses Buch habe er im Auftrag des Verfassers bereits getätigt.

Pierre Lachat