

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 183

Heft

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: 16.08.2025

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

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-

4 '92

Der visuelle Poet Jean Vigo – Träumer des
Kinos, Rimbaud des Films

HORS SAISON · EL VIAJE · BOB ROBERTS

TOUTES PEINES CONFONDUES

SCHATTEN DER LIEBE · Gespräche mit

Fernando E. Solanas und Christof Vorster

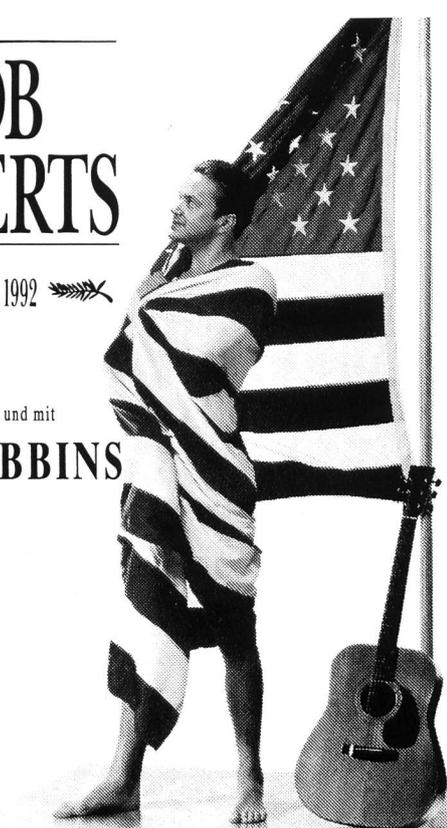
Found-Footage – Filme gegen das Vergessen



BOB ROBERTS

CANNES 1992

Ein Film von und mit
TIM ROBBINS



Jetzt in Basel

ATELIER KINO

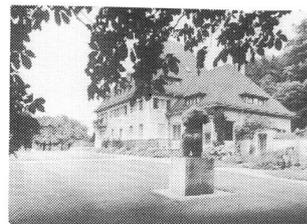
BRATAN
DER KLEINE BRUDER



Ein Film von **BACHTJAR CHUDOJNASAROW**
Der Railroad-Movie aus der Steppe Tadshikistans.
Frisch, leicht und poetisch.
Das erfolgreichste und schönste Filmdebüt 1992.

Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung
alter Meister und französischer Kunst
des 19. Jahrhunderts.



Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

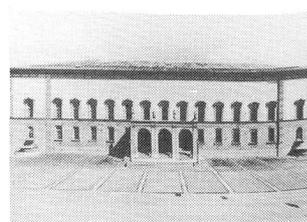
Camille Graeser
19. Sept. bis 15. Nov. 1992



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
sowie
Dienstag 10–20 Uhr
(Montag geschlossen)

Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec



Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

«Der Schweizer Franken,
Münzen, Noten und Motive»

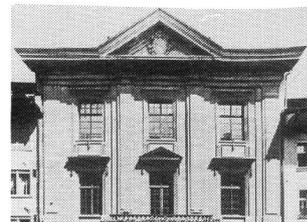
bis 29. November 1992



Münzkabinett

Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr

Uhrensammlung
von weltweitem Ruf



Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr
(Montag geschlossen)

Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau

«Vom Örtchen
zum Bade»
(Sonderausstellung)
bis 18. Oktober



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

Voici une photo que tu peux éventuellement
utiliser dans Filmbulletin - elle est très kitsch.
Avec mes meilleures salutations.

AN

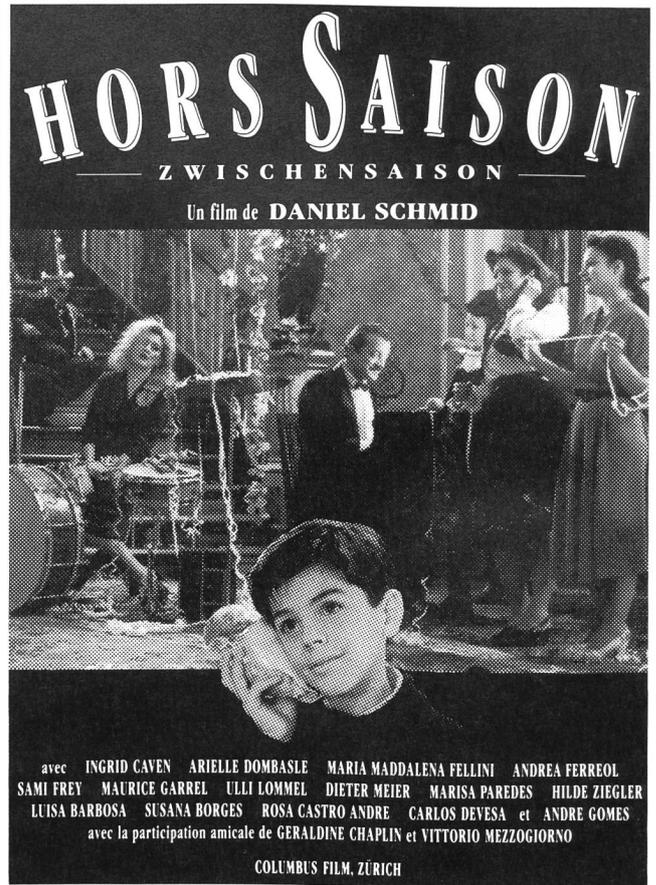


42p58. IN THE DIRECTORS FOOTSTEPS. Young JUDY KELLY samples the business
end of film making whilst on location for the new comedy:-
"PLEASE TEACHER"
A GAUMONT BRITISH PICTURE
DIRECTED BY ALBERT DE COURVILLE
PRODUCED AT SHEPHERD'S BUSH LONDON.
COPYRIGHT PHOTO.

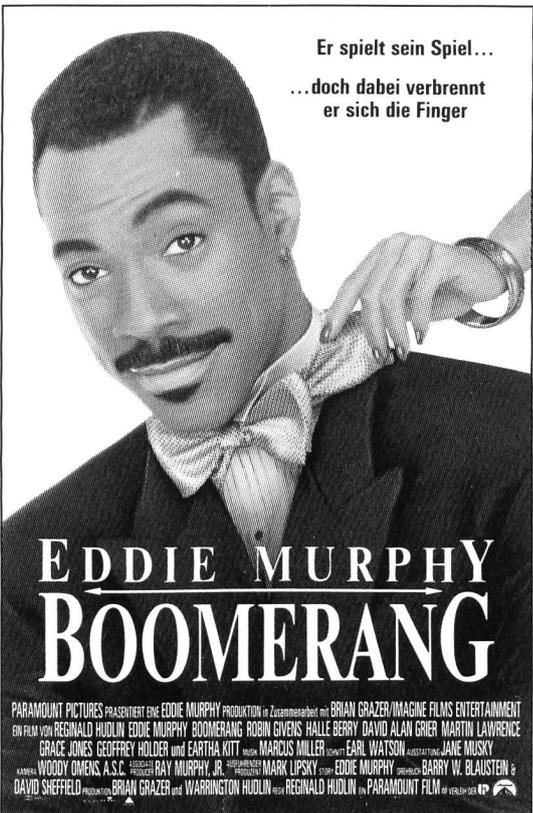
1137



Ab 23. Oktober im Kino.



avec INGRID CAVEN ARIELLE DOMBASLE MARIA MADDALENA FELLINI ANDREA FERREOL
SAMI FREY MAURICE GARREL ULLI LOMMEL DIETER MEIER MARISA PAREDES HILDE ZIEGLER
LUIZA BARBOSA SUSANA BORGES ROSA CASTRO ANDRE CARLOS DEVESA et ANDRE GOMES
avec la participation amicale de GERALDINE CHAPLIN et VITTORIO MEZZOGIORNO
COLUMBUS FILM, ZÜRICH

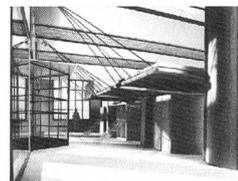


Ab 30. Oktober im Kino.

**Bürogemeinschaft
in attraktiv
umgebauter
Industriehalle
in Winterthur,
Hard 5,
sucht noch**

Mieter oder Käufer.
Ein Arbeitsplatz in
der fertig ein-
gerichteten Halle
kostet pro Monat
nur Fr. 600.-.
Darin inbegriffen
ist die Benutzung
der gemeinsamen
Infrastruktur wie
Sitzungszimmer,
Küche, Grosskopier-
er, Archiv usw.
Ab sofort zu ver-
mieten 20 und 17
m²; zu verkaufen
ca. 50 m². Interes-
santen/ Interessent-
innen telefonieren
mit Ernst Isler,
Architekt, 052 256
275 oder mit Leo
Rinderer, CAD-
Büro, 052 257 646.

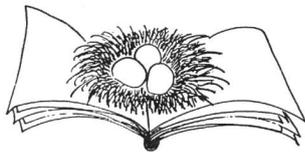
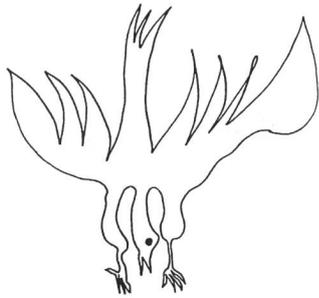
Halle Hard 40 Winterthur
Hard 5
8408 Winterthur



FILM
B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

4 '92
34. Jahrgang
Heft Nummer 183
Oktober 1992



Um es kurz zu machen:
wir sind mit unserm «Film-

bulletin Drehbuchwettbewerb» gescheitert und haben vor kurzem definitiv das Handtuch geworfen. Nachdem alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer mit einem Brief darüber informiert wurden, sei auch öffentlich der Abbruch unserer Bemühungen erklärt.

Natürlich wäre es einfacher – wo doch ohnehin längst niemand mehr daran denkt – stillschweigend bei der Tagesordnung zu bleiben. Da ich diesen Drehbuchwettbewerb aber einst vom Zaune gebrochen und in dieser Zeitschrift ausgeschrieben habe, will ich auch zum Scheitern stehen. Eigentlich wollte ich mich auch zu den Gründen, die uns aufgeben liessen, äussern, glaube inzwischen aber, dass dies so genau nun niemanden mehr interessiert.

In Anspruch nehmen kann ich für diese Zeitschrift, dass sich Filmbulletin in all den Jahren, in denen unser Drehbuchwettbewerb hängig blieb, mehrfach intensiv und ausführlich mit der Thematik des Drehbuchschreibens auseinandergesetzt hat. Und das Thema wird – das kann ich versichern – im Rahmen unserer *politique des collaborateurs* auch künftig seinen angemessenen Raum einnehmen.

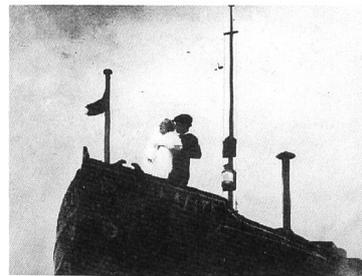
Walt R. Vian

Kurz belichtet 4

Filmwerkstatt Schweiz

HORS SAISON (ZWISCHENSAISON) von Daniel Schmid
Falsche Jahreszeit 7

Kino der wilden, visuellen Poesie



Jean Vigo – eine Biographie
gedrehter und nicht gedrehter Filme
Träumer des Kinos, Rimbaud des Films 10

Kino der Dekolonisation

EL VIAJE von Fernando E. Solanas
500 Jahre Einsamkeit 30

Gespräch mit Fernando E. Solanas 33

Filmbulletin

BOB ROBERTS von Tim Robbins 38

TOUTES PEINES CONFONDUES von Michel Deville 41

SCHATTEN DER LIEBE von Christof Vorster 42

Gespräch mit Christof Vorster 44

Der "andere" Film

Found-Footage – Filme aus gefundenem Material
Filme gegen das Vergessen ... 46

Filmbulletin Kolumne

Von Peter K. Wehrli 56

Titelblatt: TOUTES PEINES CONFONDUES von Michel Deville
Heftmitte: Michel Simon und Dita Parlo in L'ATALANTE von Jean Vigo

Filmbulletin
Postfach 137 / Hard 4
CH-8408 Winterthur
 Telefon 052 / 25 64 44
 Telefax 052 / 25 00 51

ISSN 0257-7852

Redaktion:
 Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
 Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:
 Pierre Lachat, Viktor Sidler,
 Michael Sennhauser, Gerhard
 Midding, Margrit Tröhler, Peter
 K. Wehrli

Gestaltung:
 Leo Rinderer
 Titelblatt, eins die Erste: Rolf
 Zöllig

Satz: Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
 Druck und Fertigung:**
 KDW Konkordia Druck- und
 Verlags-AG, Aspstrasse 8,
 8472 Seuzach / Oberohringen

Inserate:
 Leo Rinderer

Fotos:
 Wir bedanken uns bei:
 Sammlung Manfred Thurow,
 Basel; Sadfi SA, Genève;
 Cinémathèque Suisse,
 Lausanne; Viper, Luzern; Trigon
 Film, Rodersdorf; Bernard Lang
 AG, Columbus Film, Filmcoo-
 operative, Monopole Pathé
 Films, Neue Zürcher Zeitung,
 Zoom-Dokumentation, Zürich.

Storyboard: Christof Vorster

Aussenstellen Vertrieb:
 Rolf Aurich,
 Uhdestr. 2, D-3000 Hannover 1
 Telefon 0511 / 85 35 40

R. & S. Pyrker,
 Columbusgasse 2,
 A-1100 Wien
 Telefon 0222 / 604 01 26
 Telefax 0222 / 602 07 95

Kontoverbindungen:
 Postamt Zürich:
 PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
 Kto. Nr. 120 333 - 805

Bank: Zürcher Kantonalbank,
 Filiale 8400 Winterthur,
 Kto. Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente:
 Filmbulletin erscheint sechsmal
 jährlich. Jahresabonnement:
 sFr. 45.- / DM. 45.- / öS 400.-
 übrige Länder zuzüglich Porto

**Die Herausgabe von Film-
 bulletin wird von folgenden
 Institutionen, Firmen oder
 Privatpersonen mit Beträ-
 gen von Franken 5000.- oder
 mehr unterstützt:**

**Bundesamt für Kultur,
 Sektion Film (EDI), Bern**

**Zuger Kulturstiftung
 Landis & Gyr**

**Erziehungsdirektion des
 Kantons Zürich**

**Röm. kath. Zentralkomis-
 sion des Kantons Zürich**

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung, Winterthur

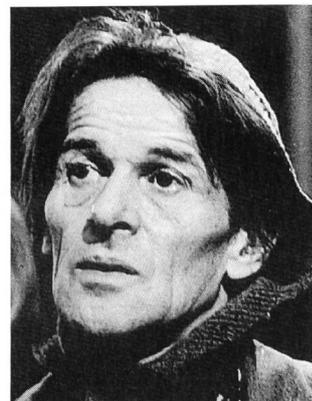
«Pro Filmbulletin» erscheint re-
 gelmässig und wird à jour gehal-
 ten. Aufgelistet ist, wer einen
 Unterstützungsbeitrag auf unser
 Konto überwiesen hat. Obwohl wir
 optimistisch in die Zukunft blick-
 en, ist Filmbulletin auch 1992
 dringend auf weitere Mittel an-
 gewiesen. Falls Sie die Möglich-
 keit für eine Unterstützung sehen,
 bitten wir Sie, mit Leo Rinderer
 oder mit Walt R. Vian Kontakt auf-
 zunehmen.

Filmbulletin dankt Ihnen für Ihr
 Engagement – zum voraus oder
 im nachhinein.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
 gehört zur Filmkultur.

**MICHEL SIMON,
 FRANÇOIS SIMON**

Am 5. Oktober 1982 verstarb
 der Schauspieler François Si-
 mon. Das initiative Centre Cul-
 turel Suisse in Paris nutzt die-
 sen Jahrestag zur Ehrung des
 so unterschiedlichen Schaf-
 fens von Vater *Michel Simon*
 (1895 – 1975) und Sohn
François Simon (1917 – 1982).
 Ab 2. bis 17. Oktober stellt
 eine kleine Filmreihe mit Kino-
 und Fernsehfilmen von Marcel
 Blüwal, Marcel Carné, René
 Clair, Claude Goretta, Thomas



Koerfer, Jean Renoir, Daniel
 Schmid, Michel Soutter und
 Alain Tanner unter anderen das
 Schaffen des «monstre sacré»
 Michel Simon, «descendu du
 singe», und seines fragilen
 Sohnes François Simon, «des-
 cendu du songe», vor. Weitere
 Informationen bei: Centre Cul-
 turel Suisse, 38, rue des Franc-
 Bourgeois, F-75003 Paris,
 Tel. 00331-42 71 44 50.

75 JAHRE UFA

Das Deutsche Historische Mu-
 seum Berlin organisiert in Zu-
 sammenarbeit mit der Stiftung
 Deutsche Kinemathek für den
 Zeitraum vom 3. Dezember
 1992 bis 23. Februar 1993 eine

breit angelegte Ausstellung mit
 dem Titel *Die Ufa. Das deut-
 sche Bilderimperium 1917 –
 1945*. Geplant ist eine in zwanzig
 Stationen geführte Ausein-
 andersetzung mit der Ge-
 schichte dieses Konzerns, der
 wie kaum eine andere Film-
 firma mit der Vorstellung des
 klassischen deutschen Films
 verbunden ist. Die Ufa war
 nicht nur Ort der Mythenpro-
 duktion, sondern ist in der Zwi-
 schenzeit selbst zu einem My-
 thos geworden, gerade als
 widersprüchliches Gebilde, in
 dem sich strikt kaufmännische
 Interessen, politische Absich-
 ten und künstlerische Ambition-
 en mal mischten, mal bekämpften,
 mal koexistierten. Neben Ein-
 blicken in die Entwicklung der
 Technik, in die handwerklichen
 Aspekte der Mythenproduktion
 wird die Ausstellung erklärermassen
 versuchen, vor allem auch auf
 die Verbindungen von politi-
 scher wie gesellschaftlicher
 Realität und Film und deren
 gegenseitigen Beeinflussungen
 in der Zeitspanne von Weimarer
 Republik und Nationalsozialismus
 intensiv eingehen.

Sammler, die mit ihren Bestän-
 den einen Beitrag an die Aus-
 stellung leisten könnten, sind
 gebeten, sich mit dem Ausstel-
 lungsleiter, Rainer Rother, in
 Verbindung zu setzen. Weitere
 Informationen bei: Deutsches
 Historisches Museum, Unter den
 Linden 2, D-O-1086 Berlin, Tel.
 0039-30 2 15 02-3 69.

**FRANÇOIS TRUFFAUT
 RETRO**

Das kommunale Kino Hannover
 wird ab Oktober erstmalig in
 Deutschland das komplette
 Werk von *François Truffaut* ze-
 igen. Die unter dem Titel «Wirk-
 lichkeit und Fantasie» stehen-
 de Werkschau wird am 9. Ok-
 tober mit *LES QUATRE CENT
 COUPS* (1958) eröffnet. Auf den
 10. Oktober ist ein Werkstatt-
 gespräch angesetzt, an dem
 Madeleine Morgenstern, die
 Witwe des 1982 mit fünfzig
 Jahren viel zu früh Verstorb-
 enen, und Robert Fischer, der
 Autor einer umfangreichen
 Biographie und Herausgeber
 der Briefe des leidenschaftlichen
 Briefschreibers Truffaut, sich
 über Werk und Person Truffauts
 unterhalten. Ihren Abschluss
 findet die *Retro* mit *VIVEMENT
 DIMANCHE* (1982/83) am
 16. Dezember.

Weitere Informationen bei:
Kommunales Kino im Künstler-
haus, Sophienstrasse 2, D-
3000 Hannover, Tel. 0049-51
68 17 32.

FOUND-FOOTAGE-READER

Im Umfeld der breit angelegten Found-Footage-Retrospektive der VIPER, Luzern ist ein zweisprachiger (deutsch/englisch) Reader entstanden, der eine vertiefende theoretische Auseinandersetzung mit dem Archivkunstfilm ermöglichen will. Ausführliche Texte von Yann Beauvais (Frankreich), W. de Greef (Belgien), J. Peterson (USA), Peter Tscherkassky (Österreich) und William C. Wees (Kanada) werden ergänzt durch Statements von einundzwanzig Filmschaffenden.

Cecilia Hausheer, Christoph Settele (Hg.): Found Footage Film. Luzern, Zyklop Verlag (Postfach 4929, 6002 Luzern), circa 130 Seiten, 90 Fotos, circa Fr. 18.-.

MANNHEIM 1992

Michael Kötz, seit letztem Jahr neuer Festivalleiter des *Internationalen Film Festivals Mannheim*, meint, «weniger wäre mehr». Deshalb wird vom 9. bis 14. November – im Sinne einer Alternativen zur alltäglichen Bilder- und alljährlichen Festivalflut – ein einziges, konzentriertes Programm von rund 25 Filmen (Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilmen aus aller Welt) ohne jegliche Neben- oder Sonderreihe im neurenovierten Kino Capitol, einem der letzten grossen Kinopaläste der zwanziger Jahre, zu sehen sein. Unter dem Motto «New Independents & Arts Films / Internationale Autorenfilme» soll sich in «allerhöchster Aufmerksamkeit für jeden einzelnen Film» «innovatives Kino jenseits von Hollywood» um die drei Preise bewerben. Im Cinema-Symposium «Schauplatz» werden täglich die Filme diskutiert und ein Tag lang sollen sich die Gespräche und Filme um das Thema «Liebesgeschichten und Die Liebe zum Kino» drehen.

Weitere Informationen bei: Internationales Filmfestival Mannheim, Collini-Center, D-6800 Mannheim, Tel. 0039 621 10 29 43.

ASCOT ELITE FILMYERLEIH SWITZERLAND ... demnächst ...*

NATIVE AMERICAN MOVIES

MICHAEL APTED's INCIDENT AT OGLALA

Produktion
ROBERT REDFORD
ARTHUR COBINIAN

LOU DIAMOND PHILIPS
GARY FARMER
IN

THE DARK WIND

Ein ERROL MORRIS Film

Eine
PATRICK MARKEY
ROBERT REDFORD
BONNIE LEE
Produktion

KINO-START
Oktober 1992

GEWINNER DES
SUNDANCE FILM FESTIVAL '92
KRITIKER- UND
PUBLIKUMSFAVORIT
LOCARNO '92

OLIVER STONE PRESENTS ANTHONY DRAZAN'S ZEBRAHEAD

KINO-START 19. Februar 1993

LIEBE OHNE SCHRANKEN - DAS BUCH, DER FILM - como agua para chocolate

- BITTERSÜSSE SCHOKOLADE -
KINO-START 12. März 1993

"THE MOST DELIGHTFUL
FILM OF THE YEAR!"
DIE BEZAUBERENDE
US-KINO-SENSATION

MIKE NEWELL's ENCHANTED APRIL

KINO-START 9. April 1993

OFFICIAL SELECTION
DIRECTORS FORTNIGHT
CANNES 1992

DIANE LANE
JAMES LEGROS

MY NEW GUN

EIN MANN. EINE FRAU.
EINE WAFFE.

KINO-START 2. Oktober 1992

DIETER GEISSLER
PRESENTS
VALENTINA VARGAS
("DER NAME DER ROSE")

THE TIGRESS

Regie KARIN HOWARD
KINO-START 16. Oktober 1992

MARIO KASSAR
PRESENTS
CHARLIE SHEEN

FIXING THE SHADOW

KINO-START 23. April 1993

MARTIN SCORSESE
PRESENTS
WHOOPI GOLDBERG
SIGOURNEY WEAVER
RICHARD DREYFUSS
RALPH MACCIO

NAKED IN NEW YORK

KINO-START Juni 1993

SUSAN SARANDON
WILLEM DAFEO
IN

LIGHT SLEEPER

EIN PAUL SCHRADER FILM

KINO-START 1993

ZENTRALE: ELITE FILM
MOLKENSTRASSE 21 8026 ZÜRICH
TEL 01 - 242 88 22 FAX 01 - 241 21 23
DISTRIBUTIONSLEITUNG: KARIN DIETRICH
PROMOTION: KATJA EBERLE-BORDIN
BUREAU SUISSE ROMANDE: NADJA DRESTI
TEL 022 - 349 78 73 FAX 022 - 349 54 77

* TITEL - UND TERMINÄNDERUNGEN VORBEHALTEN

STARS VON MORGEN

Die Schauspielkunst und die Entdeckung neuer schauspielerischer Talente stehen im Zentrum des *Festival du Film de Genève «Stars de demain»*, das vom 20. bis 26. Oktober bereits zum fünfnten Mal stattfindet. Beki Probst hat aus fünfzehn Ländern ein Wettbewerbsprogramm zusammengestellt. Eine Jury, dieses Jahr unter der Leitung von Claude Chabrol, vergibt als Preise Stipendien für (Ausbildungs)Projekte von jüngeren, zur Hoffnung Anlass gebenden Schauspielerinnen und Schauspieler. Als Ehrengast ist *Skandinavien* eingeladen: die Schauspielerin *Liv Ullmann* wird ihren Film *SO FIE* in europäischer Erstaufführung vorstellen; sie und Max von Sydow, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Erland Josephson werden in einer breitangelegten *Ingmar-Bergman*-Retrospektive zu sehen sein; auch die skandinavischen Vorpremierer bewegen sich im Umfeld Ingmar Bergmans. So wird von



Sven Nykvist, seinem langjährigen Kameramann *OXEN* und – nach Szenarien von Bergman – *DEN GODA VILJAN* von Bille August und *SONDAGSBARN* von Daniel Bergman vorgestellt werden. Darstellungskunst eher unterkühlter Art lässt ein *Kaurismäki*-Zyklus erwarten und eine Nacht des *Wikingers-Films* bildet den – eher exotischen – Abschluss dieses Programmpunktes.

Mit einer Filmreihe geehrt wird – neben *Rainer Werner Fassbinder* – *Louis Jouvet*, der zwar behauptete, seine Arbeiten fürs Kino seien purer Broterwerb, sich aber sehr wohl Regisseure wie Jacques Feydier, Robert Siodmak, Jean Renoir, Julien Duvivier, Marcel Carné, Henri-Georges Clouzot wählte, und sich mit deren Filmen bleibend in unser Gedächtnis spielte.

Weitere Informationen bei: Festival du Film de Genève, 2, rue Bovy-Lysberg, Case postale 418, 1211 Genève 11, Tel. 022-321 54 66, Fax 022 321 98 62.

JEAN VIGO BÜCHER

Die klassische Biographie von Jean Vigo, ausführlich und reich an Details, Grundlage jeder Auseinandersetzung mit der Person des Filmemachers, stammt vom brasilianischen Filmhistoriker *P. E. Salès Gomes*: «Jean Vigo» (Paris, Editions du Seuil, 1957). 1972 wurde es in englisch aufgelegt bei



University of California Press, Berkeley and Los Angeles unter dem Autorennamen P. E. Salles Gomes.

Von *Freddy Buache* ist 1962 eine «Hommage à Jean Vigo» in der Reihe «Documents de cinéma publiée par la Cinéma-thèque Suisse, Lausanne» erschienen.

Die Doppelnummer 51/52 der von *Michel Estève* herausgegebenen Reihe «Etudes cinématographiques» (Paris 1966) widmete sich ganz dem französischen *Autorenfilmer avant la lettre*, so ebenfalls die Revue «Premier Plan» Nummer 19 (Paris 1961).



Unabdingbar für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Leben und Werk von Jean Vigo ist das von *Pierre Lherminier*

zusammengestellte und herausgegebene Buch: «Jean Vigo. Oeuvres de Cinéma. Films. Scénarios. Projets de films. Textes sur le cinéma» (Collection Cinéma Classique/La Cinémathèque Française, Paris, Editions Pierre Lherminier, 1985, 494 Seiten).

Eingeführt wird der Band mit einem Brief an den Herausgeber von Claude Aveline sowie einem Vorwort von François Truffaut. Die Ausgabe versammelt die Szenarien zu den vier Filmen Vigos in ihren Varianten, angefangen von ersten Notizen bis zu den ausgearbeiteten Dialoglisten. Sie werden ergänzt durch Arbeitsnotizen, Kommentare und zusätzliche Dokumente wie etwa Präsentationen der Filme durch Vigo. Hinzu kommen Texte, in denen sich Vigo mit Film und Kino auseinandersetzt. Ein weiteres Kapitel vereint Texte und Synopsen zu geplanten Filmen, die von Vigo stammen oder in engster Arbeit mit ihm entstanden sind. Das letzte Kapitel versammelt die schriftlichen Vorlagen zu Projekten, für die sich Vigo bis zu seinem Tode ernsthaft interessierte und die heute auch literarisch interessant sind, stammen sie doch teilweise von Autoren wie Blaise Cendrars, Claude Aveline, Jules Supervielle. Die vier Grundkapitel werden jeweils mit instruktiven Texten eingeleitet und sorgfältig annotiert, so dass die biographischen und historischen Umstände der Filme und Projekte genaustens situiert sind.

Der Band ist ganz ausgezeichnet illustriert. Kurz: eine kritische Gesamtausgabe (zur Vollständigkeit fehlen dazu wohl noch seine Briefe), zu der man sich nur noch ein Heimkino mit Grossleinwand und einer Kasette mit seinen Filmen wünschen kann.

SCHWEIZER LÄNDERFILMTAGE

Die *Film- und Kinolnitiative Göttingen* veranstaltet vom 12. bis 22. November wieder ihre Europäischen Länderfilmtage, die dieses Jahr der Schweiz gewidmet sind.

Neben einer Reihe von Spiel- und Dokumentarfilmen von Rolf Lyssy, Richard Dindo, Felix Tissi, Alexander Seiler und Sebastian C. Schroeder ist

eine Retrospektive der *Groupe Cinq* mit Filmen von Alain Tanner, Claude Goretta, Michel Soutter und Yves Yersin zu sehen. Werke von Patricia Moraz, Patricia Plattner, Tania Stöcklin, Gertrud Pinkus und Lea Pool werden im Schwerpunkt «Filme von Frauen» vorgestellt. Die Rubrik «Spurensuche» zeigt von Villi Hermann *MATLOSA*, von Fredi Murer *HÖHENFEUER* und von Jacqueline Veuve *CHRONIQUE PAYSANNE*. Eine diese Ländertage begleitende Ausstellung zum Thema «Über die Grenzen – Alltag und Widerstand im Schweizer Exil» wird von Franz Schnyders *DER ZEHNTE MAI*, Rolf Lyssys *KONFRONTATION*, Villi Hermans *ES IST KALT IN BRANDENBURG – HITLER TÖTEN* und *DIE UNTERBROCHENE SPUR* von Matthias Knauer filmisch kommentiert. Als Gäste erwartet werden Tania Stöcklin, Rolf Lyssy, Felix Tissi und Richard Dindo.

Weitere Informationen bei: Kino Lumière, Film- und Kino-Initiative e.V., Geislarlandstrasse 19, D-3400 Göttingen, Tel. 0049 551 48 45 23

MUSIK UND STUMMFILM

Am 8. November um 22 Uhr wird in der Alten Oper Frankfurt am Main *Wsewolod Pudowkins* Film *DIE LETZTEN TAGE VON ST. PETERSBURG* (KONETS SANKT. PETERSBURGA, UdSSR 1927) mit einer eigens dafür komponierten Filmmusik aufgeführt.

Der Meilenstein der russischen Filmgeschichte, ein Spiegelbild der zaristischen Epoche kurz vor der Oktoberrevolution gesehen aus der Perspektive eines armen Bauernsohnes, der vom Dorf in die Stadt kommt und zum Streikbrecher und Bolschewisten wird, ist von Jürgen Labenski, Spielfilm-Redakteur des ZDF und Spezialist für Restaurierungen, neu bearbeitet und mit verschollen geglaubten Handlungsteilen ergänzt worden. Die russischen Zwischentitel sind durch deutsche aus dem Jahre 1928 ersetzt. Eigens für diesen Anlass ist ein Kompositionsauftrag an *Alfred und Andrej Schnittke* ergangen. Die neu erstellt Filmmusik wird vom Ensemble Modern unter der Leitung von Frank Strobel gespielt. Für alle Nicht-Frankfurter wird das Ereignis zeitgleich vom ZDF übertragen.



Carlos Devesa als Knabe Valentin und Sami Frey als Erzähler

HORS SAISON (ZWISCHENSAISON) von Daniel Schmid

Falsche Jahreszeit

Vielleicht muss man, um den neuen Film von Daniel Schmid wirklich von Grund auf (also nicht nur oberhin) zu verstehen, die deutschsprachigen Micky-Maus-Hefte der fünfziger Jahre kennen, oder man muss sie sich mindestens vorstellen können. Mehr noch, es ist möglicherweise unabdingbar, dass man sie nicht heute noch rasch nachlesen geht oder sie irgendwann zwi-

schen damals und jetzt zufällig gelesen hat, sondern dass man mit ihnen eben von jener Zeit selbst her noch vertraut ist (und also immer geblieben ist), als sie noch neu waren. Und sei das nur aus dem einfachen praktischen Grund der Fall, weil sie eben heute so leicht gar nicht mehr zu finden sind (was ein Nachlesen äusserst schwer macht).



Carlos Devesa als Valentin und Maria Maddalena Fellini als Grossmama

HORS SAISON, ein Film zur falschen Jahreszeit, wie der Titel es eigentlich schon nahelegt, findet jedenfalls die fraglichen Hefte nicht. Kein einziges Mal bekommen wir sie wirklich zu Gesicht, auch wenn sie im Dialog eine prominente Rolle spielen. Persönlich war ich beim Anschauen von diesem Ausgang der Sache reichlich frustriert. Denn offenbar nicht anders als der Autor habe auch ich aus der genannten Zeit die fraglichen Comics als eigentliche Kunstwerke in Erinnerung. Doch habe ich leider mit ihm, so darf ich annehmen, auch dieses andere gemeinsam, nämlich leider kein einziges der heute vermutlich enorm gesuchten Magazine aufbewahrt zu haben.

Alles irgendwann verloren, verschenkt, verramscht, in allzu vielen hastigen Umzügen untergegangen, vielleicht gestohlen worden. Das Falsche bewahrt man immer auf.

Der MacGuffin oder Dingsbums

In jungen Jahren habe ihm eine Dreiminuten-Single mehr Sprache beigebracht, als es ganze Lehrpläne zu tun vermochten, singt Bruce Springsteen in einem seiner Songs. Die Sprechblasen Mickys und Donalds waren damals eigentliche poetische Gebilde, über die heute Abhandlungen geschrieben werden (geschrieben

Arielle Dombasle als Frau Studer



werden sollten). Sie könnten nicht nur mich mehr Deutsch gelehrt haben als die lückenlos absolvierte Volksschule, die kaum imstand war, einem zum Beispiel die korrekte Aussprache des deutschen "ch" vor "a", "o", "u" und "au" beizubringen.

Schmid dienen die fraglichen Comics als eigentlicher MacGuffin oder Dingsbums. Der mehr oder weniger autobiographische Held seines Films, der Erzähler, macht sich auf die Suche nach ihnen. Und erst das bringt ihn dorthin, wo der Autor ihn haben will, in das Hotel, das der Schauplatz von Schmid's Kindheit war. Aber es genügt dann nicht, dass der Held die famose Sammlung grausamerweise findet. Was das Messer in der Wunde umdreht, ist der Umstand, dass sie dann der Kamera nicht vorgeführt wird. Und das hätte eine wunderbare Bildsequenz in prachtvollen Farben abgeben können, mit dem Besten, man stelle sich bloss vor, aus so vielen wunderbaren Jahrgängen!

Indessen gibt es vielleicht für die krasse Unterschlagung, die da verübt wird, zwar keine ausreichende Entschuldigung, aber immerhin eine vielsagende Erklärung (die keinesfalls etwa darin bestehen kann, die fraglichen Comics seien deutsch, der Film aber in seiner Grundsprache französisch). Und zwar leitet sich das fragliche Verständnis nicht von der Sache selbst, sondern vom weitem Charakter des Films her.

Es könnte in der Tat sein, dass ein Herzeigen des endlich aufgetriebenen MacGuffin etwas zu Konkretes, Greifbares gewesen wäre: eine allzu deutliche Spur aus geisterhafter Vergangenheit, auf die man den Finger



Geraldine Chaplin als Anarchistin

hätte legen können und welcher so etwas wie Beweischarakter zugekommen wäre. Und das hätte in einem so fein ziselierten, durchsichtigen Film schon zu viel des Eindeutigen, Nachprüfbaren bedeutet.

Untergang im Gestrigen

Denn am Bleibenden, also auch am Übriggebliebenen, und sei's etwa bloss ein Micky-Maus-Heft von 1953, das die Zeit überlebt hätte, liegt HORS SAISON weniger, als je zuvor einem Film Schmid's an etwas Dauerhaftem gelegen ist. Alles scheint mehr denn je flüchtig oder

schon entflohen, vergänglich und vergangen. Wiederkehrende dominieren die Szene, und es zählt einzig, was sich wohl in Erscheinungen (doch nirgendwo in Fleisch und Blut) materialisiert, aber dann prompt wieder entmaterialisiert, gefolgt von einer nächsten Epiphanie, die dann ebenso entschwindet. Wir sehen alle die, die das Leben des Knaben Valentin im Hotel bestimmen und beeinflussen, die ihm ihre Geschichten vorspielen und erzählen.

Dieses rhythmische Aufeinanderfolgen von Visionen von ehemals hat, nicht zuletzt dank raffinierter Flashback-Technik, etwas Hypnotisches und zieht einen zweifellos tief in Bann, auch wenn die maximale Dichte, die die Figuren erreichen, nur Augenblicke dauert. Das Panorama, das so entsteht, hat seinen poetischen Wert in sich, und das Ganze ist von einer warmen, humorvollen Gelassenheit getragen.

Was einen dennoch beschäftigen, ja bestürzen kann, ist das Exklusive des Blicks zurück, diese Vergangenheit, die keine Entsprechung in einer festgefühten Gegenwart, geschweige denn in einer Zukunftsaussicht egal welcher Art mehr findet, sondern die wie zum Hohn im Gegenteil öfter gar noch die Vergangenheit der Vergangenheit bemüht!

In JENATSCH schien der Held, der seinerseits auf sehr vergleichbare Weise mit Vergangenen konfrontiert wird, noch recht lebendig zu sein, weil es eben ein ihm fremdes, rätselhaftes Früher war, welches er zu Gesicht bekam. IL BACIO DI TOSCA, Schmid's Reportage aus einem Mailänder Altersheim für Sänger und Musiker, hatte die Unmittelbarkeit an sich, die dem Dokumentarischen im allgemeinen zukommt. HORS SAISON geht im Gestrigen morbide unter und landet in einem Bereich, den der Titel unfreiwillig suggeriert, nämlich ausserhalb der richtigen, in einer falschen Jahreszeit oder gar keiner, irgendwo zwischen den ersten lichtlosen Tagen und dem ersten Schnee.

Die einzige Heimat

Der blasse, schmale Sami Frey, der ein wenig für Schmid heute steht, verkörpert ideal die Dünne und Durchsichtigkeit der Gegenwart, ihr fast völliges Fehlen. Er wirkt, um es härter zu sagen, schon fast selber wie

Ingrid Caven als Lilo und Carlos Devesa als Valentin



Marisa Paredes als Sarah Bernhardt, Luis F. Pereira als junger Grosspapa

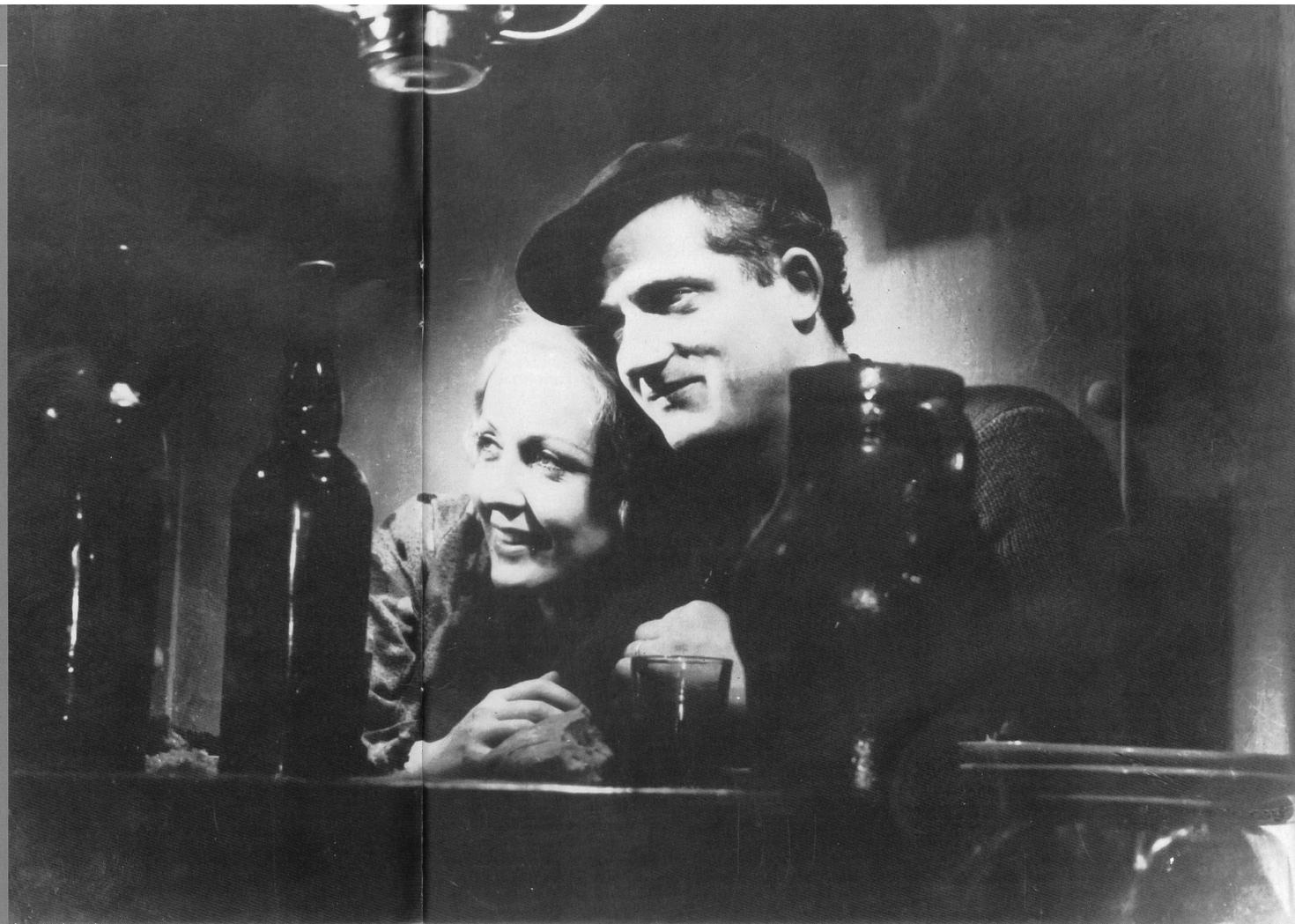
einer der Hotelgeister, ein Wiederkehrender, ein Zeitreisender aus einer unbekannteren Zukunft, der in die Gegenwart von gestern zurückreist, aber nicht um etwas Neues aus dem Alten zu erfahren, sondern um das Alte wieder neu zu erfahren und weil dort, im Damals, vielleicht seine einzige wirkliche Heimat und Behausung verborgen liegt oder lag.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu HORS SAISON (ZWISCHENSAISON):
Regie: Daniel Schmid; Buch: Daniel Schmid, Martin Suter;
Kamera: Renato Berta A.F.C.; Kamera-Assistenz: Jean-Paul Toraille, Alexandre Monnier; Schnitt: Daniela Roderer; Art Director: Raul Gimenez; Ausstattung: Solange Zeitoun; Kostüme: Marielle Robaut; Make-up und Frisuren: Thomas Nellen, Ana Ferreira, Ana Escada, Cristina Viegas, Isabel Queiroga; Musik: Peer Raben; Klavier: Jay Gottlieb; Ton: Barbara Flückiger; Ton-Post-Produktion: Luc Yersin.

Darsteller (Rolle): Sami Frey (Erzähler), Carlos Devesa (Valentin), Ingrid Caven (Lilo), Dieter Meier (Max), Ulli Lommel (Professor Malini), Andréa Ferreol (Fräulein Gabriel), Arielle Dombasle (Frau Studer), Maria Maddalena Fellini (Grossmama), Maurice Garrel (Grosspapa), Luisa Barbosa (Mena), Rosa Castro Andre (Silvia), Marisa Paredes (Sarah Bernhardt), Hilde Ziegler (Mutter), José Pedro Lisboa (Sohn), Beatrice Stoll, Irene Olgiati (das Katastrophenpaar), André Gomes (Herr Ammann), Susana Borges (Frau Ammann), André Malheiro (Manuelito), Ernesto Cordeiro (Ernesto), Rogerio Samora (Tennislehrer), Jacinto Ramos (Reiseschriftsteller), Rogerio Claro (Herr Warburg-Smith), Laura Soveral (Frau Warburg-Smith), José Rodrigues Dos Santos (Herr Caprez), André Lima (Portier), Baptista Fernandes (Cäsar Ritz), José Ribeiro Da Fonte (Strumpffabrikant), Luis Felipe Pereira (der junge Grosspapa), Jorge Pinto (Oberkellner im Savoy), Ricardo Salgado (Kellner), Susan Valdiseri, Anna Fadda (hypnotisierte Damen), Joao D'Avila (Gast), José Manuel Mendes (Priester), Cecilia Sacchi (Frau Yersin), France Crémieux (Gast), Geraldine Chaplin (Anarchistin), Vittorio Mezzogiorno (Onkel Paul).

Produktion: T&C Film, Zürich, Metropolis Filmproduktion, Berlin, Pierre Grise Productions, Paris in Zusammenarbeit mit ZDF, Schweizer Fernsehen DRS, TSI, TSR, Beat Curti; Produzent: Marcel Hoehn; Co-Produzenten: Luciano Gloor, Martine Marignac. Schweiz, Deutschland, Frankreich 1992. Format: 35mm, 1:1,66; Farbe; Dauer: 95 Minuten. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.



Dita Parlo als Juliette und Jean Dasté als Jean in L'ATALANTE (1934)

Jean Vigo – eine Biographie gedrehter und *nicht* gedrehter Filme

Träumer des Kinos, Rimbaud des Films

Von Viktor Sidler

Jean Vigo gehört wie René Clair, Jean Renoir, Marcel Carné oder Luis Buñuel der Umbruchzeit vom Stumm- zum Tonfilm an. 1905 in Paris geboren, starb er 1934 in Paris. Zwischen 1929 und 1934 drehte Vigo vier Filme: den fünfzigminütigen Dokumentarfilm A PROPOS DE NICE, TARIS, die elfminütige Studie eines Schwimm-Champions, dann die beiden Spielfilme ZÉRO DE CONDUITE (vierundvierzig Minuten) und L'ATALANTE (neunzig Minuten).

In der französischen, englischen und italienischen Film-publizistik erscheint Jean Vigo Ende der vierziger und dann zu Beginn der fünfziger Jahre als einer der ganz grossen Cineasten des französischen Films. Ein Früh-

vollendeter, der, kaum zum Film gekommen, verstarb und den Mythos Vigo hinterliess. Ein Rimbaud des Films, der nicht nach Afrika ging und in Djibouti mit einem verfaulten Bein hängenblieb, schliesslich in Marseille verkam – Vigo brachte es nur bis Nizza. Dort lebte er mit Frau und Kind mittellos, bevor er mit neun- undzwanzig Jahren an einer Blutvergiftung starb. Doch auch bei Vigo gibt es Rimbauds Djibouti: Es ist der von den Weltreisen tätowierte Körper von *Michel Simon* und *Père Jules'* Raritätenkammer auf der "Atalante". Reisen, die für Vigo nie stattfanden, denn er kannte nur Montpellier, Nîmes, Millau, die Kurorte in den Pyrenäen und in den Alpes Maritimes, dann natürlich Paris und Nizza.

In den Augen von Henri Langlois

Jean Vigo ist *der* Cineast, der visuelle Poet. Die ganze Nouvelle Vague erholte sich bei Vigo von Papas Kino. Er ist der Fabulierer und Phantast. Henri Langlois schrieb über Vigo:

«Wenn man Vigos Filme sieht, wird man sich bewusst, dass er viel mehr als bloss ein Regisseur ist, dass er sich nicht damit begnügt zu buchstabieren, dass er nicht eine ihm fremde Welt erforscht. Er ist in ihr geboren. Deshalb macht er Filme wie man atmet. Er sieht, er träumt, er denkt, er schreibt, er lebt Kino. Er ist das Ergebnis von fünfunddreissig Jahren Bildern. Sein erster Film ist der letzte der Stummfilme, und da, wo jeder durch das Ende des Schweigens verunsichert wurde, da gelang es Vigo auf Anhieb zu beweisen, dass der gesprochene Film der Film in vierter Potenz sein wird. Die visuelle Grossartigkeit des Werkes von Jean Vigo ist klar: Zum ersten Mal ist das Bild nicht so, wie das Auge es sieht, und nicht so, wie das Objektiv es sieht, und nicht so, wie das Objektiv es aufnimmt, sondern so, wie es wäre, wenn das Objektiv ein eigenes Leben hätte, ein Gehirn. Wenn das Kino eine Kunst des Schlafes ist, gibt es nur einen Menschen, der den Schlüssel zu den Träumen besitzt: Jean Vigo.»*

Steigen wir am Beispiel eines Ausschnitts von *L'ATALANTE*, seinem letzten Film, dessen Uraufführung er nicht mehr erlebte, in die traumwandlerische Sicherheit im selbstverständlichen Umgang mit den filmischen Gestaltungsmitteln ein. Auf dem Kahn "Atalante", der über die Kanäle Frankreichs nach dem Ort aller Träume – nach Paris – gleitet, leben der Schiffsbesitzer mit seiner jungen Frau, ein Matrose – Père Jules – und ein Schiffsjunge. Zwischen Père Jules und der jungen Frau kommt es zu einer eigenartigen Annäherung und gegenseitigen Verführung. Im Bauch des Bootes, in der Enge von Jules' Kajüte, wird die Frau der Faszination jenes Ausbruchs, jener Träume ausgesetzt, die sie selbst mit dem Zauberwort Paris in sich trug. So ist es selbstverständlich, dass im Moment des Eindringens in die Trunkenheit der Träume der Kahn in Paris ankommt. Paris ist der magische Name, den sie am Radio hörte, Paris ist – man fühlt sich an Tschechows Moskau oder St. Petersburg erinnert – der Ort ungestillter Sehnsucht, ein Ort, der verspricht, dass Träume Wirklichkeit werden und die Sehnsucht sich in Realität auflöst.

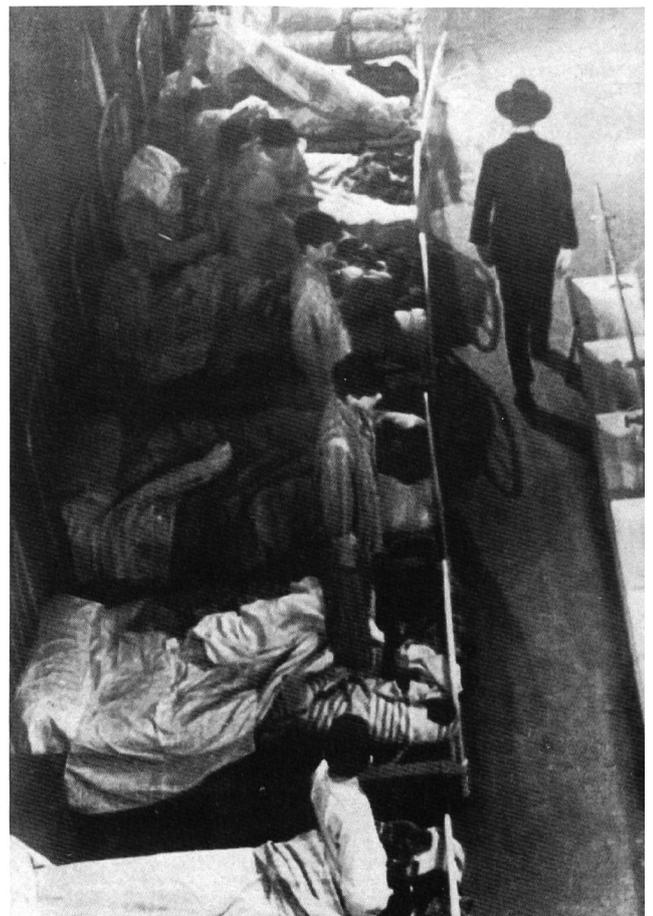
So ist denn die Ankunft in Paris von Musik und Heiterkeit, von Übermut erfüllt. Die junge Frau steigt in die Helligkeit des Lichtes, wie ein Blatt scheint sie in der Luft zu zittern. Und dann steigt sie wieder in die Tiefe des Bootes, wird aufgesogen von der Zauberwelt der Gegenstände, die alle ihre Geschichte haben, von Namen leben, die Orte sind von magischem Klang (Shanghai, Barcelona, Singapur). Selbst der tätowierte Körper von Jules erzählt von Ferne und Vergangenheit, von Erinnerungen, Begegnungen: auf den Körper eingeritztes Leben, das sich nicht mehr wegwaschen lässt. «*Revolution in Caracas 1890*», genau datiert, so wie die abgehauene, in Spiritus konservierte Hand des toten Freundes eine Geschichte erzählt. In den Erinnerungen ist die Welt anwesend, in der Gegenwart der vollgepfropften Kajüte: ein imaginäres Museum von Leben.

Faszinierend ist die Aussagekraft der Gesten, etwa wenn Michel Simon sich zu *Dita Parlo* an die Nähmaschine setzt und seine Körperlichkeit den Raum füllt, wenn Dita Parlo ihm ihren Rock umlegt, und über Simons lasziven assoziativen Tanzbewegungen Honolulu und Afrika entstehen, wenn Dita Parlo körperlichnah sein wildes Haar kämmt. In jeder Geste ist ein Stück Lebensgeschichte angelegt. Zugleich liegt über den Bildern, die wie Ausschnitte des Alltäglichen sind, ein Hauch von Unwirklichkeit. Die Präzision der Gesten, die Plastizität der Gegenstände, die visuelle Beschreibung eines Raumes und die selbstverständliche Anwesenheit des Tones schaffen eine Gegenwärtigkeit, dass man glaubt, greifen zu können, was emotional wie ein Traum vorüberfließt. Innere Bilder werden klar und fassbar, so dass man in Seelenlandschaften einsteigt.

Jean Vigo – ein Gefährte der Nacht

Jean Vigo besässe den Schlüssel zu den Träumen, sagt Henri Langlois. Bei Langlois ist nichts von der Abwertung zu spüren, die etwa Ilja Ehrenburg mit seiner kulturkritischen Analyse des Hollywoodfilmes unter dem Begriff «Kino der Traumfabrik» einbrachte. Langlois folgt Michel Dards Aufruf «Kino ist Traum» und Paul Valérys Darstellung des Films, wonach im Film «alle Attribute des Traumes mit der Präzision des Wirklichen» ausgestattet seien. Luis Buñuel bezeichnete den Film «als eine unbeabsichtigte Imitation des Traumes», während wir bei Jean Epstein die Formulierung von der «Hypnose-Maschine» finden. Paul Gilson schliesslich spricht in seiner Erinnerung an Jean Vigo von einem «Gefährten

ZÉRO DE CONDUITE (1933)



der Nacht». Er schrieb über die Pariser Zeit zwischen 1931 und 1934, in der Vigo seine Freunde traf und mit ihnen in die ersten damaligen Art-et-Essay-Kinos ging: «Zu jener Zeit übte das Kino seine Macht der kollektiven Halluzination aus, und jeder konnte die Traumbilder im Gedächtnis bewahren, die ihn am meisten berührt hatten. Jean Vigo war von 1931 bis 1934 einer der Nachtgefährten, die sich einen Vorrat an Erinnerungen anlegten, zwischen dem Saal der "Ursulines" und dem "Studio 28". Entsprechend dem Titel, den René Clair gewählt hatte, lud uns die Filmleinwand zu einer Traumreise ohne Ende ein. Wir waren damals wirklich süchtig nach Bildern. Ich mochte Jean Vigo gern, wie er seine Liebeshwürdigkeit bewahrte trotz der Grausamkeiten des Lebens. Die Filme, die er sah, wie diejenigen, die er sich ausdachte, erlaubten es ihm, aus dem Exil herauszukommen und einer Kindheit, die ebenso hart war wie das Leben in Gefängnismauern, zu entfliehen. Er träumte davon, Objektive in Schlüssellochern zu befestigen oder den Croupier am Spieltisch von Monte Carlo durch eine Kamera zu ersetzen.»

In Erinnerung an Buster Keaton

Gilson schreibt weiter: «Wieviele Pläne hatte er sich ausgedacht, als er bereits seine letzten Tage als Verurteilter lebte? So erzählte er mir von einem Film, wie wenn er ihn bereits gedreht hätte. Sein Drehbuch liess er von Blaise Cendrars schreiben, den Schmugglern wollte er den Film widmen. Er dachte auch daran, eine Geschichte für Kinder zu drehen, die ich "Wunderschachtel" nannte (eine Erzählung, geschrieben in Erin-

Jean Dasté als Huguet in ZÉRO DE CONDUITE



nerung an eine Komödie, in der Buster Keaton immer weiter Billard spielt, während sein Haus von einem Wirbelsturm fortgetragen wird). Wir trafen uns oft in Restaurants entlang der Seine-Ufer oder in den Bistros der Rue Montmartre, mit Freunden, die weniger darum besorgt waren, sich zu gleichen, als sich durch Verschiedenheit gegenseitig zu bereichern. Diese Pariser Abende, an denen wir nur unsere Leidenschaft gemeinsam hatten, an sie denke ich nie zurück, ohne sogleich das Lächeln von Jean Vigo wieder zu finden, dessen Liebe zum Kino die ganze Liebe zur Welt ausdrückte.»

Das mag vielleicht alles ein wenig zu schön, zu cineastisch klingen: Liebe zum Kino gleich Liebe zur Welt. Es gibt ein wunderbares Drehbuch, das *Claude Aveline* für einen Vigo-Film verfasst hat und das, wie mir scheint, eine Gemütslage wiedergibt, die Vigo entsprach. Obwohl Vigos Filme eher von einer gewissen Traurigkeit sind, spielte Vigo selbst gerne verrückt, liess er sich gehen und überwand seine Zurückhaltung in der Explosion von Ideen. Das Drehbuch heisst «Le timide qui a pris feu».

Es ist die Geschichte eines neunzehnjährigen Jünglings, Petipon Juste genannt, der von einer solchen Schüchternheit und Ungeschicklichkeit ist, dass die Eltern in Schwermut versinken. Da er nicht einmal wagt, der hübschen Catherine seine Liebe zu erklären, obwohl sie nur darauf wartet, endlich einmal die Liebe erklärt zu bekommen, beschliessen die Eltern, ihn heilen zu lassen. Sie suchen einen diplomierten Gelehrten auf, der eine Radikalkur verspricht. Das abgegebene Mittel ist ein Glas Cognac. Es wirkt, Petipon Juste wird ungeheuer mutig, spielt sich auf, wächst über sich selbst hinaus und rettet, ganz nebenbei, ein Kind, schlägt einen gewaltigen Mann zusammen, bringt einen ganzen Bus durcheinander. Dafür verliert er die Liebe seiner Catherine. – Doch am Morgen ist er wieder nüchtern, wieder schüchtern, wieder sich und lehnt, da er es nicht gebrauchen kann, das Vermögen des Vaters des geretteten Kindes ab. Dafür erhält er Catherine. «Ah, je te retrouve!» sagt sie. Es ist die Geschichte einer Selbstfindung, eines Zu-sich-Stehens.

Unsinn als Lebenselixier

Jean Vigo trieb gerne Unsinn. ZÉRO DE CONDUITE führt als Akt der Revolte ebenso sehr zu Vigos Filmen hin wie seine düstere Kindheits- und Jugendbiographie. Dazu eine Geschichte. Als Monsieur Painlevé seine ersten Dokumentarfilme für eine Vorführung in Vigos Filmclub nach Nizza brachte, spielte sich ein Slapstick à la Mack Sennett ab. Im Filmclub "Les amants du cinéma" erschienen zwei Painlevés: der echte, der seine Filme verloren hatte und deshalb nicht Painlevé sein konnte, und der falsche, der die Filme gestohlen hatte und deshalb Painlevé sein musste, denn niemand wusste, wie Monsieur Painlevé wirklich aussah. Anstatt die Filme zu zeigen, wurde Kino gespielt – am Bahnhof, im Bistro, im Kino –, um sich danach halb totlachen zu können. Diese kleine Episode könnte selber aus einem Vigo-Film stammen.

Wer war Jean Vigo? Ich ziehe einen Brief bei, um einer Antwort näherzukommen. Vigos Briefe sind chaotisch,

wild, emotional, bilderreich. Am 2. November 1931 schrieb er an seinen Freund *Henri Storck*, den experimentellen Filmemacher und Dokumentaristen aus Brüssel, der sich kurz zuvor ferienhalber in Nizza aufgehalten hatte. Vigo sieht sich in seiner finanziellen Not gezwungen, seine geliebte Kamera – eine Debie – zu verkaufen. Zugleich macht seine Frau Lydou – oder die Viga, wie er sie auch nennt – eine sehr schwere Schwangerschaft durch.

Der Brief an einen "Wohltäter"

«Ich schicke mit dem gleichen Zug und per Express einen Fetzen Papier an Franken (den Kameramann). Ich breite alle Ware vor ihm aus, die ich – Ihrer Meinung nach – auf 19 000 Francs schätze. Storck, Sie sind ein Schweinehund, wenn Sie auch nur zu denken wagen: Ich habe nichts mit dieser Transaktion zu tun. Und wenn Sie sich nicht für diese Sache einsetzen, aus Angst, "wie ein schrecklicher Jude auszusehen". Sie müssen mir weiterhin helfen. Wenn ich diese Debie nicht verkaufe, bin ich erledigt. Gehen Sie zu Franken und machen Sie selber meinen Preis ab. So werde ich Ihnen wenigstens danken können. Bis zur Linken: Danke, mein kleiner Storck.

Mit aller unserer Dankbarkeit, Wohltäter Storck.

Ohne Sie wären wir verreckt, göttlicher Storck.

Und Scheisse! Schreiben Sie uns oft. Wir brauchen Sie sehr. Ich, Ihre Pläne, Ihr Wettlaufen zu Verabredungen verschaffen mir ein herrliches Schwindelgefühl. Was Viga betrifft, ertränkt sie ihre Schmerzen ein wenig in Ihren Briefen. Immer noch schwach, und die Anfälle, von denen ich Ihnen erzählt habe. Die Nacht vom Mittwoch auf den Donnerstag war besonders schlimm: Zittern bis zum Zähneklappern, und dies während einer Stunde, trotz meiner Massagen, meines Lindenblütentees, meiner Bettflasche, meiner doppelten Decke. Dann, um zwei Uhr morgens, Hitzewelle und so weiter. Temperatur 39,3 Grad. Nicht lustig.

Es ist wahr, dass wenn es immer lustig wäre, es nicht so wäre, wenn es nicht immer lustig wäre. Trotzdem: Es lebe die Liebe! Es lebe die Freundschaft! Jean Vigo.»

Lotte Eisner erzählt, wie sie im Frühjahr 1934 für eine Prager Zeitung die Studios Gaumont besuchte und der Werbechef ihr zufällig von einem Film sprach, der «wenig kommerziell» und «ziemlich ungeschickt» sei:

«Das "wenig kommerziell" interessierte mich natürlich; ich bat ihn deshalb, mir diesen Film zu zeigen. Es handelte sich um *L'ATALANTE*. Für mich war das der Coup de foudre, die Liebe auf den ersten Blick. Nie hatte ich einen Film von so grosser Aufrichtigkeit und so einer Reinheit in der Linie gesehen; kein deutscher Film, sogar die Werke des neuen Realismus wie *MENSCHEN AM SONNTAG* (Regie: Robert Siodmak) bis hin zu *KAMERADSCHAFT* (Regie: Georg Wilhelm Pabst), und kein französischer Film haben mich so stark beeindruckt. Ich war begeistert von diesem Werk eines Regisseurs, von dem ich noch nie gehört hatte. Das Milieu bezauberte mich, wie auch die Ufer und das Wasser in ihrem lyrischen Realismus. Sogar *Dita Parlo*, die mir in ihren vorangegangenen Filmen nicht gefallen hatte, besass eine Aus-

strahlungskraft, und Père Jules von Michel Simon benahm sich mit einer urwüchsigen Ungeschliffenheit. Ich fühlte hinter der Plastik dieser Personen, hinter dieser packenden und verwirrenden Szene der exotischen Spelunken und der Kabine des Jules einen grossartigen Regisseur. "Es ist unerhört", sagte ich zum Werbechef, "welch genialer Film; ich möchte seinen Regisseur kennenlernen." – "Finden Sie? Und trotzdem müssen wir diesen Film umarbeiten für unser Publikum. Der Regisseur? Er ist gerade krank. Wir werden Ihnen melden, wenn er wieder gesund sein wird." – "Ändern Sie diesen Film nicht. Er ist grossartig. Und lassen Sie sicher von sich hören, ich möchte diesen Regisseur interviewen." Ich habe Jean Vigo nicht gesehen. Er wurde nicht mehr gesund. Und ich hatte damals andere Sorgen, um mein Leben zu verdienen. Ich bin nicht mehr zu Gaumont zurückgekehrt, habe später Luce Vigo kennengelernt, während einer Vorführung im "Cercle du cinéma" von Henri Langlois. Dann ist auch sie gestorben, aber ich habe diese Vorführung des Filmes eines jungen Unbekannten nie vergessen: *L'ATALANTE* in seiner vollständigen Version.»

Vigos Filme als Teil seiner Lebensgeschichte verstehen

Mir geht es darum, die Filme Vigos nicht nur auf dem filmhistorischen Hintergrund der Zeitenwende vom Stumm- zum Tonfilm zu sehen, sondern sie auch als Teil einer Lebensgeschichte zu verstehen – gleichsam Filmographie und Biographie ineinander zu verweben. Das klingt vielleicht etwas altmodisch in einer Zeit objektbezogener Wissenschaftlichkeit, in einer Zeit von Semantik und Semiotik. Doch bei Jean Vigo – wie auch bei Delluc oder L'Herbier – haben die Filme mit kulturellem Erbe, mit gesellschaftlicher Verschränkung, mit Bildungshintergrund und Lebensumständen, mit dem Klima einer Zeit sehr viel zu tun. Deshalb möchte ich einen Lebenshintergrund aufzeigen, ein Leben erzählen, denn Leben ist Film. Und Leben hat stets mit Vergangenheit zu tun, wie schon Gorki sagte, was wäre ich geworden, wenn nicht meine Grossmutter – Mamuschka – die Märchen Russlands erzählt hätte.

Ein Leben, dessen Reizwerke lauten: Fotografie, Anarchistenkreise, Geisteskrankheit, Sanatorium, sehr komplizierte Familienverhältnisse und in all dem Jean Vigo mit seiner Frau Lydou, gleichsam ein symbiotisch hierarchischer Block, der zerbricht. Dabei ist nicht nur Vigos Biographie zu beachten, sondern auch ihre Vorgeschichte, denn Vigos Biographie ist eng mit der Geschichte seiner Familie verwoben. Was sich als wild und unbändig in den Filmen Vigos zeigt, ist die Gegenwart einer Vergangenheit, mit der sich Vigo immer wieder beschäftigt hat.

Jean Vigos Vater wird 1883 unter dem schönen Namen *Eugène Bonaventura de Vigo* in Andorra geboren. Er ist das uneheliche Kind aus einer Liaison seines Vaters mit einer jungen Frau in Perpignan, *Aimée Salles*. Der Vater, also Vigos Grossvater, stirbt im gleichen Jahr, in dem Vigos Vater geboren wird, und die junge Aimée Salles, der jegliche Unterstützung von seiten der reichen Weinbauernfamilie de Vigo verweigert wird, zieht mit ihrem



Kind nach Perpignan und heiratet dort 1884 einen jungen Fotografen aus Sète, *Gabriel Aubès*. Sie lässt ihr Kind bei den Schwiegereltern und zieht mit ihrem Mann in die Dordogne. Fünfzehnjährig sucht Eugène Bonaventura de Vigo seine Mutter und seinen Stiefvater im Jahr 1898 in Paris auf. Gabriel Aubès ermöglicht dem Jungen Eugène eine Fotografenlehre, zunächst bei Aubès selbst, dann in anderen Ateliers. In dieser Zeit beginnt Eugène Bonaventura in Anarchistenkreisen zu verkehren.

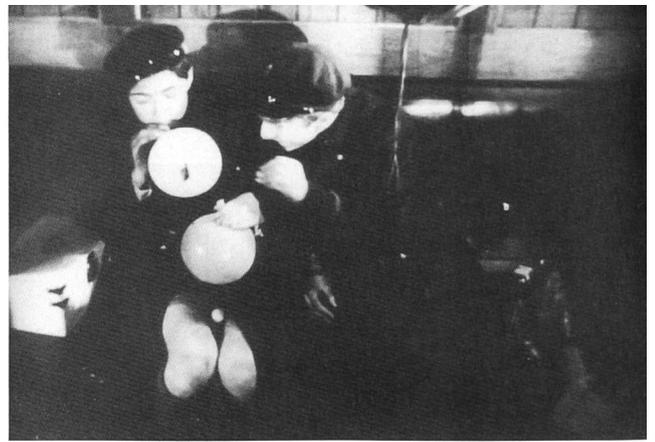
1900 – also mit siebzehn Jahren – muss er zum ersten Mal wegen seinen revolutionären Aktivitäten eine zwei-monatige Gefängnisstrafe absitzen. Im Gefängnis „La Petite Roquette“ nimmt er das Pseudonym *Miguel Almereyda* an. Die Wortwahl sollte zunächst einmal spanisch klingen und zugleich anarchistisch sein. Denn in Almereyda klingt das Wort „Merde“ (Scheisse) an: Y a de la merde. Dahinter steht die Vorstellung von der revolutionären Kraft grosser Worte, und „merde“ war eines dieser magischen Worte, die eine Haltung auszudrücken hatten. In *ZÉRO DE CONDUITE* wird das als Knabe verkleidete Mädchen das Wort „merde“ dem Professor ins Gesicht schleudern, wird ihn mit diesem Wort bespuken.

Jean – das Kind eines Anarchistenpaars

Von 1901 an wendet sich Miguel Almereyda immer mehr der „action anarchiste“ zu. In der gleichen Zeit wird seine Mutter geisteskrank und in einem Asyl interniert. Der Stiefvater kehrt nach Sète zurück. Von 1903 an geht Almereyda gänzlich in seiner politischen Tätigkeit auf. Dabei begegnet er *Emily Clero*, einer bekannten Anarchistin, die mit einem Arbeiter zusammenlebt, bereits eine Anzahl von Kindern hat. Sie wird Almereydas Lebensgefährtin und gebiert am 24. April 1905 in einer Mansarde voller Katzen Jean Vigo.

In den folgenden Jahren wendet sich Jeans Vater dem politischen Journalismus zu. Mit Eugène Merle und Gustave Hervé gründet er 1906 die Zeitschrift «La guerre sociale» und dann, 1913, die politisch-satirische Zeitschrift «Le bonnet rouge», die 1914 zur Tageszeitung umfunktioniert wird. In einer sehr tumultuösen Umgebung wächst Jean Vigo – genannt Nono – auf. Überallhin wird er von seinen Eltern mitgenommen. Manchmal lebt er bei *Janine Champol*, einer alten Kommunardin, die noch die Commune von 1870 erlebt hat, oder bei der Concierge des Hauses. *Francis Jourdain* schildert die damalige literarische Atmosphäre, in der Jean Vigo seine ersten Kindheitseindrücke aufnahm, vielleicht etwas gar verklärend wie folgt:

«An anderen Abenden schlief der kleine Jean an der Rue Polonceau in jenem Rauch, den die Pfeifen der lärmenden Propagandisten gewissenhaft ausströmten. Wenn die Lautstärke unserer Stimmen ihn weckte, stützte sich sein Vater – ohne aufzuhören zu gestikulieren – auf sein kleines Bett und brachte durch eine Hin- und Herbewegung des Bettchens den Kleinen wieder zum Einschlafen. Um Mitternacht hatten wir grossen Durst. Wir gingen einen Halben in der Bar Pioch trinken, am Boulevard Barbès. Ob es regnete oder schneite,



ZÉRO DE CONDUITE

Nono wurde aus seinem Bett herausgenommen, in eine Decke eingewickelt und in den Armen seiner Mutter mitgenommen.

Die Lösung der sozialen Frage, diese Lösung musste Almereyda oft im Gefängnis suchen gehen. Im Sprechzimmer der politischen Abteilung des Santé-Gefängnisses lernte Nono gehen, indem er von einem freundlichmürrischen Gewerkschafter der CGT zu einem gutmütigen Wärter oder zur eleganten Besucherin eines royalistischen Gefangenen hinstolpernde Schrittmachen machte. Im Garten des Zentralgefängnisses von Clairvaux lernte er Versteckspielen.»

Am 31. Juli 1914 erlebt Jean Vigo an der Seite seines Vaters im Café du Croissant die Ermordung des Sozialisten und Pazifisten Jean Jaurès durch den nationalistischen Fanatiker Villain. Kaum ist der Krieg ausgebrochen, gerät Miguel Almereyda mit seiner Zeitung in grosse finanzielle und politische Schwierigkeiten. Dazu kommen persönliche Probleme. Seine Freunde beginnen, ihn zu verlassen, aus dem Anarchisten ist ein Dan-



dy geworden. Gelebt wird in einer luxuriösen Villa in Saint-Cloud. Jean nimmt seinen Vater zu dieser Zeit nur noch von fern wahr. Almereyda ist mit seinen Affären und Mätressen beschäftigt. Umso mehr scheint diese schillernde Gestalt den Knaben zu faszinieren. Um seinen aufwendigen Lebensunterhalt zu bezahlen, lässt er sich und seine Zeitung vom Innenminister Malvy unterstützen, der jedoch auf Grund des politischen Druckes 1915 aussteigt. Ein gewisser Duval übernimmt die finanzielle Kontrolle der Zeitung – der scheint, via Schweiz, ein französisch-deutsches Doppelspiel zu führen.

Vaters Tod im Gefängnis

Nachdem Deutschland mit dem revolutionären Russland Frieden geschlossen hat, bedeutet für die Rechte in Frankreich bereits jede Form von Sozialismus Hochverrat. In diesem Klima müssen wir die nun einsetzen-

den Ereignisse sehen: Duval kehrt von einer Reise in die Schweiz zurück, wird mit einem deutschen Scheck festgenommen. Almereydas Wohnung und die Redaktion werden durchsucht, Almereyda am 6. August 1917 verhaftet und in die Santé überführt, dann ins Gefängnis von Fresnes. In der Nacht vom 13. auf den 14. August stirbt er in seiner Zelle, erwürgt von Schnurbändern, welche am Bettgestell angebunden aufgefunden wurden. Die offizielle Verlautbarung heisst: Selbstmord.

Was wirklich geschah, ist unklar. Die Polizei habe ihn ermordet, Malvy, der Innenminister, habe den unbequemen Zeugen ermorden lassen – der Deutungen existieren viele. Emily Clero lässt Almereyda auf dem Friedhof von Bagneux begraben. Am 6. Oktober 1917 begegnet Jean Vigo – er ist erst zwölf Jahre alt – dem jungen pazifistischen Philosophen *Jean de Saint-Prix*, der ein Freund Romain Rollands und mit der anarchistischen Bewegung verbunden ist. *Fernand Desprès*, ein Gefährte Almereydas aus der Zeit zwischen 1905 und 1910, hat ihn zu dieser Begegnung mitgenommen. Das sind die Anfänge einer Entwicklung, die dann fünf Jahre später, als Vigo beginnt, sich mit seinem Vater auseinanderzusetzen, entscheidend werden. Wenige Tage später reist Jean Vigo – gesundheitlich schwer angeschlagen – nach Montpellier, da seine Mutter ihn nicht bei sich behalten will. Dort wird er von Gabriel Aubès, also vom Mann der Geliebten seines Grossvaters, und dessen Nichte aufgenommen. Die Aubès pflegen ihn und lassen ihn Ende 1917 in Nîmes in einer Schule einschreiben – unter dem Namen Jean Salles, um die Identität des Sohnes des Verräters Almereyda zu vertuschen.

Fotografie durch Lehrer des Vaters

Vigo lebt nun in Nîmes bei zwei Fräuleins in Pension, übers Wochenende fährt er nach Montpellier zu den Aubès – Motive, die in *ZÉRO DE CONDUITE* auftauchen werden. Im Herbst 1918 wird er aus gesundheitlichen Gründen ins Collège von Millau gebracht, wiederum in Pension. Zwischen 1918 und 1922 besucht er vier Jahre lang das Collège in Millau – wir sind über diese Zeit anhand seiner Tagebücher sehr gut informiert. In den Sommerferien besucht er seine Mutter in Paris, daneben ist er immer wieder in Montpellier und lernt wie sein Vater bei Gabriel Aubès fotografieren. Es scheint, dass Aubès ihn auf den Beruf des Filmkameramannes aufmerksam gemacht hat. Jean geht zwar ziemlich häufig ins Kino, aber das Interesse am Film ist gering. Nach der Schule – das Bac besteht er im zweiten Anlauf – beginnt Jean Vigo seine Kindheit aufzuarbeiten, das heisst auch: Die Biographie seines Vaters. Im Juli 1915 beginnt er an der Sorbonne Philosophie zu studieren, und gleichzeitig setzt auch seine Auseinandersetzung mit Film ein. Bekanntschaften mit Freunden des Vaters und längere Klinikaufenthalte wechseln sich ab, bis Vigo 1926 in Paris Arbeit beim Film sucht und 1927 über ein Jahr lang erneut in eine Klinik muss. Hier lernt er 1928 *Elisabeth Lozinska (Lydou)* kennen, die Tochter eines polnischen Industriellen aus Lodz. Sie hatte in der Schweiz studiert, musste dann aus Gesundheitsgründen wie Jean Vigo die Klinik aufsuchen. Als Vigo sie



kennenlernt, ist sie zwanzig Jahre alt, er ist drei- undzwanzig. Die Beziehung muss in kürzester Zeit so intensiv geworden sein, dass die Umgebung von Vigo nichts mehr von ihm erfährt. Der zuvor rege Briefverkehr bricht zusammen.

Ende des Jahres 1928 tauchen Jean Vigo und Lydou in Paris auf. Wieder sucht Vigo Arbeit, und zwar in den neuen Studios de la Victorine. Francis Jourdain verhilft ihm zur Bekanntschaft mit *Claude Autant-Lara*, der zwei Jahre älter ist als Vigo, aber bereits seit 1919 beim Film arbeitet. Autant-Lara schildert seine erste Begegnung mit Vigo: «Ich sah in meinem winzigen Zimmer einen jungen, hageren Mann mit knochigem Gesicht auftauchen, der mich bat, ihm behilflich zu sein. Auf irgendeine Art, sagte er mir. Da ich selber als Filmregisseur Anfänger war, konnte ich ihn nicht als Assistenten einstellen, und es kam mir der Gedanke, ihn einem Chef-Kameramann zuzuweisen, dem ich einen kleinen Dienst erwiesen hatte.» Zur gleichen Zeit lernt Vigo *Germaine Dulac* kennen, und so reist er, an der Seite des Kameramannes *L. H. Burel*, als vierter Assistent mit Lydou nach Nizza, wo der Film *VENUS* gedreht werden soll.

Bekanntschaft mit Boris Kaufman

Gleichzeitig beginnt eine eigentliche Tragikomödie. Vigo und Lydou wollen so schnell wie möglich heiraten. Aber Lydou hat keine Papiere mehr, und es setzt ein grotesker Kampf mit den Behörden ein. Am 24. Januar 1929 kann die Hochzeit in Nizza dennoch stattfinden. Vater Lozinsky ist ebenfalls aus Polen angereist und unterstützt die beiden grosszügig. Vigo will jetzt selber einen Film drehen, und Vater Lozinsky schickt ihm, um ihm den Einstieg zu ermöglichen, 100 000 Francs. Vigo reist nach Paris, um eine Occasions-Debrise zu kaufen, und er macht ein paar Aufnahmen im zoologischen Garten. Bekanntschaften bleiben entscheidend. Über Francis Jourdain lernt er den jungen Cineasten *Jean Lods* kennen, der schon mehrere Kurzfilme gedreht hat, und über Lods den Kameramann *Boris Kaufman*, den Bruder von Dsiga Wertow und Michail Kaufman.

Boris Kaufman und Jean Vigo verstehen sich sofort. Kaufman reist mit ihm nach Nizza, und sie beginnen dort einen Film über Nizza vorzubereiten. Er wird in den ersten drei Monaten des Jahres 1930 abgedreht, anfangs Mai fertig montiert und erhält den Titel *A PROPOS DE NICE* und den Untertitel «Point de vue documenté.» Die erste öffentliche Vorführung findet am 28. Mai 1930 im «Vieux Colombier» statt. Vigo hält eine Einleitung zum Film, die unter dem Titel «Vers un cinéma social» bekannt wurde. Er spricht in erster Linie von *Luis Buñuel's UN CHIEN ANDALOU*, den er hätte zeigen wollen. Doch Buñuel widersetzte sich einer solchen Vorführung, und zwar, wie Vigo sagte, aus den gleichen Gründen, die Vigo veranlasst hatten, *A PROPOS DE NICE* zu zeigen und den Film auch selber einzuleiten.

Vigos Auseinandersetzung mit Buñuel und seine Thesen zum Dokumentarfilm weisen auf ein bestimmtes Filmverständnis hin. Vigo wollte Buñuels Film zeigen, weil der Film, obwohl er ein innerliches Drama in Form eines Gedichtes sei, alle Vorzüge eines Films mit sozialem Stoff aufweise. Aus der Sicht der sozialen Thematik

heraus ist Buñuels Film für Vigo ein exakter und mutiger Film, zudem ist es ein Film, der eine neue Sehweise, ein neues Auge verlangt. Dass Buñuels Film mit Sehgewohnheiten bricht, ist auch heute noch das grundlegende Rezeptionserlebnis.

Mit Bildern eine persönliche Sicht der Welt dokumentieren

Ich versuche, Vigos Filmverständnis zu klären, und zwar in dem Moment, da er selbst zu filmen beginnt. In seiner Einleitung zu *A PROPOS DE NICE* bezeichnet er Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* als einen wichtigen Film auf dem Weg zum sozialen Kino. Seine Wertung lautet:

«Sicherheit der Inszenierung, Gewandtheit der Beleuchtung, vollkommenes Wissen um die visuellen und ideologischen Assoziationen, dichte Logik der Träume, bewundernswerte Gegenüberstellung des Unterbewusstseins zum Bewusstsein – Rationalen.»

Um Vigos Auseinandersetzung mit Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* zu verstehen, drängt sich die Frage auf, wie man heute Buñuels Film erlebt, einen Film, der geschichtlich zum Markenartikel des Surrealismus geworden ist, einen Film, von dem Buñuel sagt, dass jedes Bild im Sinne der «écriture automatique» gleichsam aus der tiefsten Schicht ohne Erinnerungsvermögen und ohne Erklärungsmöglichkeit entstanden sein sollte, einen Film, dessen Montage – wie ein «cadavre exquis» – als eine zufällige nicht einmal assoziative Zusammensetzung verstanden werden sollte. Wie erleben wir diesen Film heute? Als einen Film mit sozialem Inhalt? Als einen Film, der uns zum Komplizen einer revolutionären Lösung macht? Als einen Film, der von wilder Poesie, sich jeglicher Erklärung entzieht und wie ein visuelles Gedicht uns bannt? Als Traum? Als Provokation? Als Protest? Als Bereitstellung von psychoanalytischen Materialien? Oder nehmen wir die Bilder auf und geben ihnen Deutung und Verständnis? Ein Film gegen Institutionen, gegen die Kirche. Ein Liebesfilm, der jedoch hoffnungslos unter dem Titel «Im Frühling» der Verwesung von Mann und Frau in der Wüstensonne anheim gegeben wird. Antizipation von Becketts absurdem Theater.

Vigo formuliert als «homme révolté» seinen Film über Nizza als eine Dokumentation seiner Sehweise von Nizza und ordnet seinen Film in den Umkreis von Buñuels surrealistischen Film *UN CHIEN ANDALOU* ein. Denn wie Buñuel will er mit präzisen, klar gestochenen Bildern, die er zu einer assoziativen, gleichsam aus dem Unbewussten auftauchenden Montage verbindet, aufdecken, was hinter den Gesten, den Dingen, was hinter dem realistisch Sichtbaren liegt. Das Ergebnis ist ein «documentaire social» – eine Dokumentation über die Gesellschaft aus einer mit Hilfe von Bildern dokumentierten persönlichen Sicht der Welt. Der Blickwinkel, den der Autor eindeutig einnimmt, unterscheidet den sozialen Dokumentarfilm von den kurzen Dokumentarfilmen und den Wochenaktualitäten. Was Vigo als eine Dokumentierung subjektiver Sichtweise bezeichnet, wird filmisch – in der visuellen Aussagekraft – in *A PROPOS DE NICE* zu einem Dokumentarfilm über zwei junge Filmschaffende – Vigo und Boris Kaufman –, wie sie sich nicht nur

die Umwelt – das Objekt Nizza – aneignen, sondern auch die Gestaltungsmöglichkeiten der Kamera und der Montage und sich selbst als Filmarbeitende entdecken: das Gesellenstück zweier Filmschaffender – zwei junge Cineasten entdecken das Medium Film.

So wird A PROPOS DE NICE Film über Film, ein Dokumentarfilm über dokumentarische Meinungsbildung. Oder wie es Jean Vigo selbst formuliert: «Ich wollte zu einer Stellungnahme zwingen.» Was er als «point de vue documenté» bezeichnet, wird sich hinfort in seinen Filmen als ganz persönliche filmische Sicht ausweisen. Sie bestimmt den Blickwinkel, die oft unerwartete Cadrage seiner Bilder, die immer wieder erfolgte Wiedergabe der Spannung zwischen erdrückender Enge und sich öffnender befreiender Bildweite, zwischen strahlendem Tag in Bildern voller Licht und Heiterkeit und beängstigender Nacht, in denen das Licht wie verlorene Punkte noch irrluchtet.

Vigo und Kaufman zogen durch Nizza und beobachteten mit ihrer Kamera. Grundlagen bildeten Notizen, Bildideen, teilweise literarisch formuliert. Die Arbeitsweise war jedoch vollkommen offen und spontan. Cinéma-vérité und cinéma direct wird man dies zu Beginn der sechziger Jahre nennen. Wertow sprach zur gleichen Zeit vom Kamera-Auge, das mehr, präziser, bewusster sieht als das menschliche Auge. Bei Vigo und Kaufman wird cinéma-vérité, respektive cinéma direct durch die Art subjektiver Sichtweise und durch die Montage zu einer filmisch-satirischen, gesellschaftskritischen Auseinandersetzung mit dem "Panorama Nizza".

Die Kamera schwebt über Nizza und bricht dann in die Welt von Nizza ein. Wie Musikthemen tauchen einzelne visuelle Teilstücke auf, werden kürzer oder länger einmontiert und mit anderen Themen konfrontiert. Auffallend ist, dass die Montage nicht einfach dialektisch verläuft, auch wenn einzelne Schnitte auf soziale Kontrastwirkung aufgebaut sind, sondern die Bilder finden ihren Bezug sowohl nach vorne wie nach hinten. Es ist ein Fluss bildlicher Ideen, die ineinander verwoben schliesslich eine Sicht der Dinge abgeben, welche – im Sinne Vigos – die durch die Bilder erzwungene Sichtweise dokumentieren soll. Offenkundig ist das soziale Panorama, das es aufzuzeichnen gilt. Wir können einfach hinschauen, ähnlich den Zuschauern auf dem Quai des Anglais, die nicht aufs Meer sehen, sondern sich gegenseitig anschauen – die menschliche Fauna, welche in der Wintersonne flaniert und abwartet, dass etwas geschieht. Bezeichnend ist, wie Vigo oft nur Teilstücke zeigt, Köpfe, Beine, Torsi gesichtslos, Kleider. Die Kamera versteht sich als ein Instrument der Beobachtung.

Der Zustand zwischen einer rein filmischen Erzählweise, die zu jenem von Vigo abgelehnten Cinéma pur hinführt, und dem engagierten zornigen Blick der Kamera ist jedoch vielfach schwebend, so dass erst über die visuellen Assoziationen die Sichtweise erkenntlich wird.

Der Geist des Werkes, nicht die Technik

Von 1930 an kehrt Vigo in seinen Briefen immer wieder auf den Begriff "Dokumentierte Stellungnahme" oder "Stellungnahme mit Dokumenten" zurück. Jean Del-

mas, der in Jeune Cinéma, Nr. 15, Mai 1966 die entsprechenden Briefe herausgegeben hat, weist darauf hin, dass Vigo immer wieder von neuem diesen «point de vue documenté» mit einer starrköpfigen und selbstsicheren Sanfttheit definiert und nochmals definiert, damit niemand seinen Film und seine Stellungnahme falsch verstehe. Aus den Briefen geht Vigos Wunsch hervor, dass sich die Kritiker in erster Linie mit der inhaltlichen Darstellung und weniger mit der formalen Gestaltung auseinandersetzen sollten. Entscheidend sei der Geist eines Werkes und nicht die Technik. So schreibt Vigo in einem Brief:

«Es liegt mir sehr viel daran, dass A PROPOS DE NICE nicht einfach als ein Spiel des Geistes und des Auges gewertet wird, sondern dass möglichst offensichtlich wird, dass eine berühmte Stadt hier nur als ein Sprungbrett dient, um weiter oben einen Fusstritt zu verabreichen.» (12. Juli 1930)

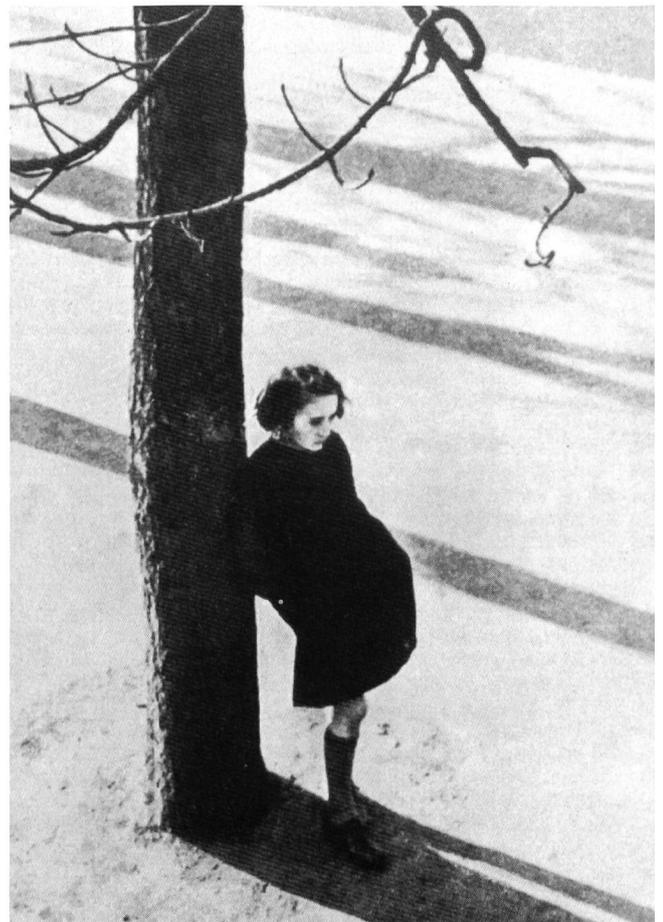
Mit einem Kritiker setzt sich Vigo folgendermassen auseinander:

«Sie sehen in meinem Film – mit gutem Grund – einen sozialpolitischen Standpunkt. Dieser Standpunkt ist Ihnen unangenehm, vielleicht ist das Wort Standpunkt für Sie nicht wie für mich ein Synonym für Bewusstsein und durchdachtem Willen.»

Einen Standpunkt im Dokumentarfilm einnehmen heisst für Vigo Bewusstsein besitzen.

Vom 27. November bis 1. Dezember 1930 findet in Bruxelles "Le II. Congrès du Cinéma Indépendant" statt, zu dem Vigos A PROPOS DE NICE eingeladen ist. Vigo lernt *Hans Richter* kennen, *Joris Ivens* und *Henri Storck*, der ebenfalls seine ersten Filme zeigt. Das ist der Anfang einer intensiven Freundschaft, die ihren Aus-

Gérard de Bedarieux als Tabard in ZÉRO DE CONDUITE



druck in einem ungemein lebhaften und direkten Briefwechsel findet. Auch Germaine Dulac ist da. Inzwischen ist sie Direktorin der neuen fusionierten Gesellschaft Gaumont-Franco-Film-Aubert geworden.

Sie setzt sich für Storck und Vigo ein, und beide können je einen Kurzfilm realisieren. Anfangs 1931 dreht Vigo für le «Journal vivant» der Firma Gaumont-Franco-Film-Aubert den elfminütigen Dokumentarfilm TARIS. Es ist eine kurze Studie über den französischen Meister im Schwimmen, über Jean Taris. TARIS OU LA NATATION/TARIS, ROI DE L'EAU ist ein Auftragsfilm: ein Dokumentarfilm über den Champion de France, der bereits 23 Rekorde im Hundert-Meter- bis Tausendfünfhundert-Meter-Schwimmen aufgestellt hat. Er ist auch Champion d'Angleterre.

Hinter dem Film steht eine für Jean Vigo typische Produktionsgeschichte. Als *Constantine Morskoï* – der künstlerische Direktor – den Rohschnitt des Films sich anzuschauen wünschte, legte ihm Jean Vigo eine kleine Filmrolle von achtzig Metern vor statt den dreihundert Metern, die gemäss Vertrag vorgesehen waren. Vigo hatte das Material auf jene Bilder zusammengeschnitten, die ihm wesentlich erschienen – so die Unterwasser-Aufnahmen, die als Bild-Idee einer “amour fou” in L'ATALANTE wieder auftauchen werden.

Vigos Dokumentarfilm – oder auch Jean Taris' Schwimmlektion – ist durch eine satirische Distanz geprägt. Dadurch entstehen Bilder, die Anklänge an den Surrealismus aufweisen. So die Dankestafel und das Megaphonbild zu Beginn des Films, die Trockenschwimmübungen, wie sie einst üblich waren und somit auch dokumentarisch sind, durch den Blickwinkel der Kamera jedoch der Komik des Erbärmlichen nicht ent-

behren. Die Rückwärtsbewegungen, die Slow-Motion-Aufnahmen oder wie am Ende des Films Jean Taris im Strassenanzug erscheint und gleichsam auf dem Wasser gehend, Christusgleich, über das Schwimmbecken hinwegschreitet und sich verabschiedet. In die surrealistische Brechung gehört auch, was Vigo filmisch fasziniert haben muss, den Menschen als Fisch zu filmen und visuell und akustisch das Wasser plastisch zu vergegenwärtigen.

TARIS ist Jean Vigos erster Tonfilm, und Vigo arbeitet sehr bewusst mit dem Ton. Der Film ist durch Auftakt und Ende in eine Musikmelodie eingebaut. Die Stimme des Sprechers ist sehr präsent, alternierend zu intensiven Geräuschen des Wassers und des Schwimmens. Dadurch wird die in den Tonfilm eingelassene Stummfilmsequenz wirksam: lautlos gleitet Taris durchs Wasser, wie ein Fisch fühlt er sich wohl im Wasser, spielt im Wasser, posiert im Wasser, schaut in die Kamera – ein stummes Schauspiel, das als Hintergrund den Tonfilm braucht.

Die faulen, dummen Schüler

Im Mai 1931 scheinen sich endlich neue filmische Möglichkeiten zu ergeben. Vigo soll als Assistent von *Maurice Champreux* die Tour de France begleiten: wieder ein Sportfilm. Vigo lehnt ab, da er Lydou, die schwanger und krank in Nizza liegt, nicht verlassen will. In einem Brief an Henri Storck erscheint die Situation folgendermassen: «Nächste Woche wird Vigoto herauspritzen. Viga zählt auf gute Briefe ihres F.R.E.U.N.D.E.S Storck während der 12 Tage, die sie in der Klinik sein wird: Madame Viga Viga, Klinik Belvédère, Bd. Tzaréwitch, Nizza.

Auf zum Leben, auf zum Tod, guter Alter!»

Am 30. Juni wird Luce Vigo geboren. Es ist also kein Vigoto, sondern eine Vigota, oder wie sie Vigo nennt: eine Vigoletta. Anfangs Oktober tauchen Jean und Lydou Vigo ohne Tochter in Paris auf und beziehen im 14. Arrondissement eine Wohnung. Inzwischen hat Vigo – auch eine recht phantastische Geschichte – einen Produzenten gefunden, der ihm die Realisation der kommenden Filme ermöglichen wird – einen Liebhaber von Pferden und Pferderennen: *Jacques Louis-Nounez*.

Als erstes bereitet Vigo ein Projekt über die Camargue vor. Das Team wird zusammengestellt: *Albert Riéra*, *Boris Kaufman* und als Kameramann *Louis Berger*. Ende November wird der Film fallen gelassen. Die Gründe sind reichlich undurchsichtig. Es scheint, dass Vigo an eine Realisation glaubte, von der Jacques Louis-Nounez schon bald wusste, dass er dafür nicht das notwendige Geld haben würde.

Dafür wird im November ein neues Projekt aufgegriffen, das von Vigo vorgeschlagen wird: ein Film über Schüler. Auch der Titel wird festgelegt: “Les Cancres”, was soviel heisst wie “faule, dumme Schüler”. Nach weiteren gescheiterten Projekten beginnt Vigo 1932 am Drehbuch zu arbeiten, das er am 12. Dezember Louis-Nounez vorlegt. Louis-Nounez nimmt das Drehbuch an und schliesst einen Coproduktionsvertrag mit der Gaumont-Franco-Film-Aubert ab. Die Gesellschaft stellt im Wert

Dita Parlo als Juliette in L'ATALANTE



von 100 000 Francs ein Aufnahmestudio mit dem gesamten Ausrüstungsmaterial, einen Projektionsraum, einen Montageraum und das gesamte technische und administrative Personal zur Verfügung, wobei die Drehtage genau festgelegt werden. Aufnahmebeginn: Samstag, den 24. Dezember und Fortsetzung der Arbeit am 27. Dezember.

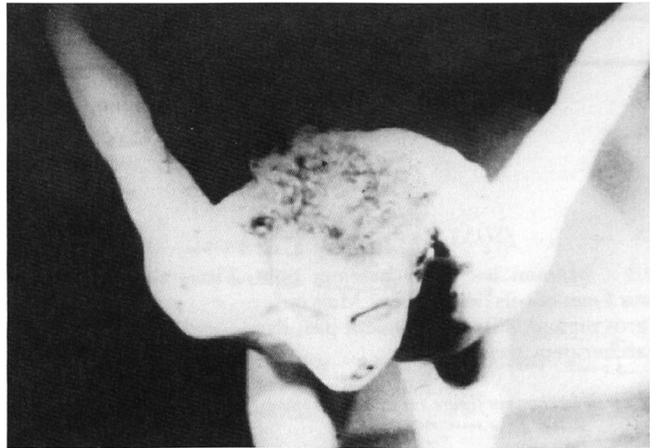
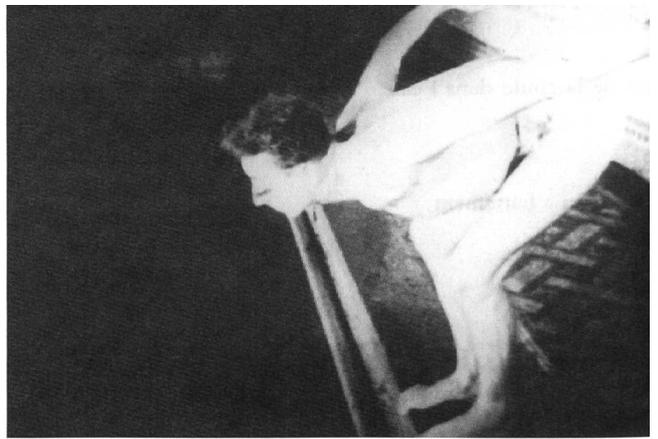
Louis-Nounez kommt auf für: das Drehbuch, die Regie, die Techniker, die Schauspieler und Statisten, das Filmmaterial, die Laborarbeiten, die Musik und die Transporte. Dies im Wert von 116 138 Francs. Der Film ist also auf 216 138 Francs budgetiert und soll etwa Dreiviertelstunden dauern, 1 200 Meter. Am 12. Dezember war das Drehbuch von Louis-Nounez angenommen worden, und tatsächlich beginnen die Dreharbeiten am 24. Dezember. Titel des Films: ZÉRO DE CONDUITE.

Zur gleichen Zeit, wie Vigo ZÉRO DE CONDUITE vorbereitet, wird er in die "Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires" aufgenommen, wo er seine Freunde wieder findet: *Henri Barbusse*, *Léon Moussinac*, *Francis Jourdain*. Mit den Dreharbeiten gerät Vigo bald in grosse Schwierigkeiten. Er vermag den Arbeitsplan, der äusserst eng gefasst ist, nicht einzuhalten. Vigo erkrankt, die Aussenaufnahmen müssen verschoben werden. – Dennoch, am 22. Januar sind die Dreharbeiten beendet, und Vigo montiert im Februar den Film. Dazwischen besucht er Lydou in den Bergen. Die Montage erweist sich als sehr schwierig, da einzelne Einstellungen fehlen und die Länge von 1 200 Metern nicht überschritten werden darf. Am 4. März findet eine Vorführung ohne Ton statt. Die technische Equipe nimmt den Film sehr skeptisch auf.

Mangel an Unterscheidungsfähigkeit unserer Zensoren

Am 7. April zeigt Vigo im Kino "Artistic" den fertigen Film in einer Privatvorstellung der Equipe, seinen Freunden, Vertretern des Verleihs und der Presse. Die Reaktion ist schlecht. Die Verleiher sehen im Film keine kommerzielle Möglichkeit. André Gide, der eingeladen ist, lehnt den Film total ab. Die Presseartikel, die in der Folge erscheinen, sind sehr zurückhaltend, teilweise vollkommen ablehnend. Dennoch soll der Film im Kino "Le Studio" zusammen mit dem Film *LA MATERNELLE* von *Jean Benoît-Lévy* lanciert werden. *Benoît-Lévy* war der grosse Apostel des Erziehungs-, des Unterrichtsfilms. Er soll zwischen 1922 und 1932 dreihundert Schulungsfilme gedreht haben. 1940 emigrierte er nach Amerika. 1946 wurde er Direktor des audio-visuellen Informationszentrums der UNO und ausführender Direktor der UNO-Filme. *LA MATERNELLE* ist die Verfilmung eines Romans von *Léon Trapié*. *Madeleine Renaud* spielt inmitten von 250 Kindern.

Die Zensur verbietet Vigos Film. Die Gründe sind unklar. Einerseits wird der Film als subversiv empfunden, andererseits scheint auch die Erinnerung an *Almeryda* mitzuwirken. Das Verbot ist für Louis-Nounez und auch für Vigo eine kommerzielle Katastrophe, denn es bewirkt, dass der Film nur in Filmklubs gezeigt werden kann, und auf diese Weise lassen sich nicht 220 000 Francs einspielen.



TARIS, ROI DE L'EAU (1931)

Anlässlich der Vorführung des Films in Brüssel im Filmclub "Ecran" hält Vigo am 17. Oktober 1933 eine kleine Einleitung zu seinem Film und kommt dabei auf das Thema Zensur zu sprechen:

«Ich wundere mich ein wenig, mich allein auf diesem Podium vorzufinden. Ich hätte es vorgezogen, Ihnen, im Sinne wie ZÉRO DE CONDUITE realisiert wurde, als flüchtige Einleitung zur Vorführung des Filmes, eine Begrüssung anzubieten, die, in der Art der anonymen Girls, eine Tanzkomposition in Gesellschaft all meiner Mitarbeiter gewesen wäre. Ein Reigen, so glaube ich, hätte vorteilhaft mein Gestotter ersetzt. Ich dachte auch, Ihnen einige Mitglieder der französischen Zensur mitzubringen, die meistens durch die Scherze ihrer Schere zu den eigentlichen Autoren eines Filmes werden. Aber ich habe befürchtet, dass sie auf der Reise verloren gingen, abhanden kämen. Indem ich sie nenne, sollte es mir genügen, den grössten Bewunderern von ZÉRO DE CONDUITE Ehre zu erweisen.

"Diesen Film", haben sie mir mit gieriger Miene gestanden, "soll kein anderer Blick, kein anderer mehr als der unserer schönen Augen besudeln."

Wirklich ein reizendes Alleinaufführungsrecht!

Und, wenn schon alles gesagt werden soll, so müssen Sie wissen, dass der Präsident dieser unabhängigen Zensur einem Freund, der wegen dieses Vetos heimlich bei ihm vorsprach, antwortete: "Wir haben eine Dienstweisung erhalten, die uns den Befehl erteilte, ZÉRO DE CONDUITE zu verbieten, bevor meine Kollegen und ich ihn überhaupt sehen und ihn unvoreingenommen beurteilen konnten."»

An einer anderen Stelle der Causerie sagt Vigo:

«Denken Sie ein wenig nach: Der Film ist vollständig verboten. Ich beharre auf dem Wort vollständig. Wäre



das nicht der Beweis eines Mangels an Unterscheidungsfähigkeit unserer Zensoren, denen man immerhin vorwerfen könnte, nicht fähig zu sein, unter den Bildern eines Filmes mindestens einige Meter unbedeutender Szenen auszuwählen, die man notfalls öffentlich vorführen könnte, anstatt einfach alles einer Bombe gleichzusetzen. Ich habe nicht die Absicht, Sie in einer Welt, die neu zu machen wäre, spazieren zu führen, wie die Reiseführer der Agence Cook die Touristen in tuberkulöse Gässchen der malerischen Armenviertel führen. Das Problem ist für mich leider ernster. Meine Sorge umfassender und ehrbarer.

Kinder, die man eines Abends, beim Wiederanfang des Schulunterrichts im Oktober, in einem Schulhof irgendwo in der Provinz zurücklässt, unter welchem Vorwand auch immer, doch immer fern von zu Hause, wo man die Liebe einer Mutter erhofft, die Kameradschaft eines Vaters, wenn er nicht schon tot wäre. Und da fühle ich mich von Angst ergriffen. Sie werden ZÉRO DE CONDUITE sehen, ich werde ihn mit Ihnen wiedersehen. Ich sah ihn wachsen. Wie er mir schwächlich vorkam! Nicht einmal genesend wie mein eigenes Kind, es ist nicht mehr meine Kindheit. Ich sperre umsonst die Augen auf. Meine Erinnerung findet sich schwerlich in ihm wieder. Ist es also schon so fern? Wie habe ich gewagt, erwachsen geworden, ohne die Spiel- und Schulkameraden, allein den Pfaden des Grand Meaulnes zu folgen? Sicher, er richtet sich wieder auf, hier, der Schlafsaal meiner acht Internatsjahre, mit seinen gleichen dreissig Betten, und ich sehe auch Huguet, den wir so liebten, und seinen Kollegen, den Klassenaufseher Pète-sec und diesen stummen Oberaufseher auf gespenstischen Kreppsohlen. Wird wohl, bei dem auf Nachtbeleuchtung eingestellten Gaslicht, diese Nacht wieder der kleine Nacht-

wandler in meinem Traum ein- und ausgehen? Und vielleicht werde ich ihn am Fusse meines Bettes wiedersehen, wie am Vorabend jenes Tages, als ihn die spanische Grippe 1919 dahinraffte. Kleiner Nachtwandler, dessen Sarg in den Pausenhof für das Einsegnen des Priesters heruntergelassen wurde, der mit seinem Weihwedel den Teufel vertrieb, vor dem wir grosse Angst hatten.

Ja, ich weiss, die Kameraden Caussat, Bruel, Colin, der Sohn der Köchin, und Tabard, den wir das Mädchen nannten, und den die Verwaltung ausspionierte, folterte, ihn, der eines grossen Bruders bedürft hätte, weil Mama ihn nicht liebte. Auf Aufruf gegenwärtig auch das kleine Mädchen der seltenen Ausgangssonntage. Erinnerst du dich, wie ich es liebte, dich auf das Klavier steigen zu sehen und am Eisendraht, den wir zusammen gespannt hatten, – dabei berührten unsere Hände sich leicht – das Glasgefäss mit den roten Fischen aufzuhängen?

Weil ich deine prallen Säuglingsschenkel anschaute, decktest du meine Augen mit deinem Taschentuch zu, das gut nach dem Lavendel deiner Mutter roch. Und dann, sanft, wie man es Kranken tut, lüftest du diese Festtagsbinde und alle beide schauten wir still auf das Glasgefäss mit den roten Fischen. Am gleichen Abend kehrte ich wieder ins Kollegium zurück und für wieviele Monate! Man musste so brav sein, um für einige Stunden sonntags auszugehen. Alles ist dargestellt, der Speisesaal mit den Bohnen, das Klassenzimmer, der Studiensaal, wo einer von uns, eines Tages, ganz laut und zweimal das sagte, was wir alle dachten.

Ich werde auch wieder der Vorbereitung des Komplotts beiwohnen, das uns so viel zu schaffen machte, der Nacht im Estrich, dem Schabernack bei der Kreuzigung von Pète-sec, dem Fest der Honoratioren, das wir durcheinander brachten, jenem von Sainte-Barbe auserkorenen Tag. Werde ich wieder vom Estrich aus, unserem einzigen Bereich, über die grünen Dächer steigen, einem besseren Himmel entgegen?»

Eine Biographie nicht gedrehter Filme

Louis-Nounez gibt nicht auf. Er will Vigo nicht fallen lassen. Sofort werden neue Projekte aufgegriffen, die bereits seit Sommer 1932 im Gespräch waren. Insbesondere sind es zwei Projekte, die weiter verfolgt werden. Erstens ein Film über Zirkus mit dem Clown Béby: «Clown par amour» und dann zweitens ein Film über das Leben des ehemaligen Sträflings Dieudonné mit dem Titel «L'évadé du Bagne» oder «Le Bagne». *Eugène Dieudonné* war Anarchist und war im Zusammenhang mit der «Bande à Bonnot» (die damalige Baader-Meinhoff-Bande) 1911 verhaftet und im Februar 1913 zum Tode verurteilt worden. Da aber Zweifel an seiner Schuld bestanden, wurde er zur Zwangsarbeit nach Cayenne verschickt, wo er mehrere Jahre war. Eine Pressekampagne des damals berühmten Reporters Albert Londres erreichte dann Dieudonnés Befreiung. Vigo kannte über seine anarchistischen Freunde Dieudonné.

Das Drehbuch hätten Dieudonné und ein gewisser Julien Dupont schreiben sollen. Julien Dupont war niemand anders als Jean Vigo, der sich für diesen Film

dieses Pseudonym zulegte. Als Darsteller wären Dieu-donné selbst und *Gaby Morlay* vorgesehen gewesen. Louis-Nounez wollte sich aber nicht wieder der Zensur aussetzen und lehnte das Projekt schliesslich ab. Die Biographie Jean Vigos ist gekennzeichnet durch nicht gedrehte Filme. Die wenigen Jahre seiner Produktions- und Schaffenszeit sind angefüllt von Projekten, Ideen, Drehbuchentwürfen, Zusammenarbeit für kurze Zeit mit Schriftstellern und Journalisten, so mit *Claude Aveline*, *Philippe Soupault*, *Jules Supervielle* und *Blaise Cendrars*. Vigo plante auch Anatole Frances «Crainquebille» und Knut Hamsuns Roman «Hunger» zu verfilmen. Erhalten sind uns unzählige Notizen, Drehbuch-Entwürfe, Treatments, Ideensammlungen. Eine Ansammlung von Einfällen, Situationen, Momentaufnahmen, sehr chaotisch, spontan, bildhaft, sprachassoziativ – Père Jules' Kajüte als literarisches Sammelsurium, das auf die visuelle und akustische Umsetzung wartet.

Das Original-Drehbuch von Jean Guinée (Pseudonym für *Roger de Guichen*, ein unbekannter und wenig erfolgreicher Autor) zu *L'ATALANTE* war von Vigo am 26. oder 27. August gelesen worden. Am 31. schreibt er bereits an Eugène Merle, um ihn zu bitten, bei *Georges Simenon* «um einige Ratschläge und Tips für 1. interessante Orte (Kanäle, Schleusen), 2. Dörfer von Seeleuten. 3. Photographische Sammlungen» nachzufragen. «So dass ich Zeit gewinnen kann und nicht gezwungen bin, alle Flüsse hinaufzuschwimmen, um typische Orte zu entdecken.» Simenon antwortet Vigo sofort und schreibt ihm sehr differenziert und filmorientiert, es sei schwierig, ihm Informationen zu liefern, «ohne das Drehbuch zu kennen». Er gibt ihm jedoch eine Auswahl von Kanälen und anderen Wasserstrassen für den Fall an, dass Vigo eine «dichte Schifffahrt in einer ziemlich düsteren Umgebung suche», die andern für den Fall, dass er im Gegenteil «eine friedliche Umgebung, Lebensfreude, Weinfässer, an Böschungen schlafende Leute, ein leichtes und malerisches Leben» suche. Er präzisiert auch: «Wenn Sie eine dichte Schifffahrt mit Schleppkähnen, Zügen von Flussschiffen, elektrischen Schleppern und so weiter suchen, müssen Sie nach Conflans gehen, oder nach Lille oder gegen Sambre.» Simenon erweist sich als ausgezeichnete Kenner der Kanallandschaft. Vigo und Riéra schreiben nun das Drehbuch. Und Riéra vermittelt Vigo die Bekanntschaft mit Michel Simon für die Rolle des «Père Jules». Dass Michel Simon sich bereit erklärte, diese Rolle zu spielen, scheint Vigo Mut zu diesem Film gegeben zu haben. – Louis-Nounez seinerseits schliesst einen neuen Vertrag mit Gaumont-Franco-Film-Aubert. Die Gesellschaft verlangt, dass Blaise Cendrars die Dialoge durchsehe und umschreibe. Cendrars liest das Drehbuch, verändert aber nichts. Zwischen dem 20. Oktober und dem 10. November werden die Equipe zusammengestellt und die Schauspieler engagiert: Michel Simon, *Jean Dasté* und *Dita Parlo*. Am 10. November beginnen die Dreharbeiten zu *L'ATALANTE*. Ein Boot «La Louis XVI» wird in «L'Atalante» umgetauft.

Die Dreharbeiten dauern bis Ende Januar 1934. Das Wetter, wieder wird wie bei *ZÉRO DE CONDUITE* im Winter gedreht, ist teilweise sehr kalt, frostig, Regen, Schnee. Die Arbeit muss unterbrochen werden. Auch der Gesundheitszustand von Vigo verschlechtert sich

zusehends. Die Gaumont-Gesellschaft wird unruhig, gestattet die Drehverlängerungen nicht mehr, es müssen Einstellungen ausgelassen, zusammengefasst und vereinfacht werden. Bei den End Einstellungen, die von Boris Kaufman im Februar aufgenommen werden, ist Vigo nicht mehr dabei. Nachdem im Februar ein Rohschnitt hergestellt ist, verlassen Jean und Lydou Paris, um in Villard-de-Lans im Hotel «L'Edelweiss» sich zu erholen. Im März kehrt Vigo nach Paris zurück. Sein Gesundheitszustand ist jedoch so schlecht, dass *Louis Chavance* allein die Schlussmontage herstellt, während *Maurice Jaubert* die Musik komponiert und für den Film einspielt.

Im April ist die Montage fertig. Der Film wird in einer Privatvorführung Louis-Nounez und der Gaumont-Direktion, den Technikern und den Verleihern vorgeführt. Die Verleiher verlangen Schnitte. Chavance schlägt zwei Schnitte vor, um die Gaumont-Franco-Film-Aubert zu friedern zu stellen. Louis-Nounez ist dagegen. Ob Vigo

A PROPOS DE NICE (1929-30)



bei der Vorführung anwesend war, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Am 25. April findet wieder eine interne Vorführung statt, wobei nun auch die Kinobesitzer und die Presse eingeladen sind. Das Interesse ist gering, die Presse reagiert unterschiedlich. Und nun versucht Gaumont-Franco-Film-Aubert den Film kommerziell zu retten. Louis-Nounez sieht sich gezwungen, den vorgeschlagenen Änderungen zuzustimmen: Der Titel soll geändert werden in «Le chaland qui passe.» Ein modisches Chanson mit dem gleichen Titel des italienischen Komponisten C.A. Bixio soll in die Musik von Jaubert eingebaut werden. Lys Gauty soll das Lied singen.

Die Atalante geht vom Stapel

Im Juli wird L'ATALANTE in der noch damals existierenden Originalfassung der französischen Vorselektion für das Festival von Venedig vorgelegt. Der Film wird abge-

lehnt. Zur gleichen Zeit verschlimmert sich Vigos Zustand. Er scheint an einer Blutvergiftung zu leiden. Am 12. September wird LE CHALAND QUI PASSE in einem der besten Kinos in Paris, im "Colisée" an der Champs-Élysées herausgebracht. Die Presse nimmt den Film wohlwollend auf, das Publikum bleibt aus. Nach drei Wochen ist die Erstaufführung ausgeschöpft. Der Film wird in anderen Städten und in der Provinz eingesetzt. Nach wenigen Wochen wird die kommerzielle Auswertung abgebrochen.

Jean Vigo wird in diesen Wochen immer schwächer. «Ich habe mich mit L'ATALANTE getötet», sagt er zu Fernand Després. Seine Freunde suchen ihn auf. Anfangs Oktober scheint sich der Zustand zu bessern. Am 5. Oktober geht das Fieber zurück – von 39,8 auf 37,5. Fernand Després schreibt an diesem Tag an Pierre de Saint-Prix: «Jean veut vivre. Il veut guérir. Il me l'a confié. Il a des projets pour sa convalescence. Il veut faire de nouveaux films.»

Am gleichen Tag, abends um neun Uhr, stirbt Jean Vigo. Lydou will sich aus dem Fenster werfen, wird daran gehindert und tags darauf in eine Klinik eingeliefert. Ende Oktober wird sie wieder entlassen. Inzwischen war Vigo am 8. Oktober auf dem Friedhof von Bagneux an der Seite seines Vaters beigesetzt worden. Die Freunde waren da, auch seine Mutter Emily Clero. Am Nachmittag des selben Tages wurde LE CHALAND QUI PASSE im Kino "Adyar" vorgeführt, in einer Filmreihe "Hommage à Michel Simon".

1939 stirbt Lydou. Auch sie wird auf dem Friedhof von Bagneux begraben. 1940 bringt Henri Beauvais, der die Rechte aller Filme von Vigo aufgekauft hat, L'ATALANTE im "Studio des Ursulines" wieder heraus. Er hat versucht, die ursprüngliche Fassung wieder herzustellen. Jetzt ist die Kritik begeistert, aber der kommerzielle Erfolg bleibt immer noch aus. 1945 legt Beauvais ZÉRO DE CONDUITE erneut der Zensur vor. Der Film wird ohne Schwierigkeiten freigegeben und kommt zusammen mit André Malraux' L'ESPOIR im Kino "Panthéon" zum Einsatz. Im August/September 1950 findet das von der Cinémathèque française organisierte "Festival du Film de Demain" statt. Langlois zeigt bei diesem Anlass die einzig vollständige Fassung von L'ATALANTE.

Der Anfang des Films legt die Stimmung der Bilder fest, welche den Film durchziehen wird: Eine heitere Melancholie, eine optimistische Trauer. Dem entspricht eine Erzählstruktur, die sich aus unzähligen Einzelbeobachtungen und Detailinszenierungen zusammensetzt. Jede Einstellung wirkt wie in sich selbst eingegossen, unverrückbar und trotz der oft sehr speziellen Sichtweise und Cadrage selbstverständlich, trotz der Vielfalt der Einzelteile und Widersprüchlichkeiten dem Auge gemäss. Jede Einstellung ist überreich an Details, die es zu entdecken gilt, und dennoch zerfällt sie nicht. Die optische Einheit bleibt gewahrt.

Ein Hochzeitszug verlässt in einem armseligen Bauerndorf die Kirche. Voraus Braut und Bräutigam: Jean, der Kanalschiffahrer durch die Weiten Frankreichs, dennoch in seinem Wesen eng und begrenzt, als hätte er die Weite nie gekannt, und Juliette, das Mädchen aus dem kleinen grauen steinigen Dorf, träumend von der Weite





der Welt. Hinter ihnen folgt zu den Harmonikaklängen der Hochzeitszug – Spiegelung des Dorfes, eine pointillistische Anhäufung von Personen, jede durch ihre Eigenart und ihre Skurrilität geprägt, als hätten sich die Freunde Vigos zu einem Hochzeitsspass in einem verlorenen Dorf zusammengefunden. Es könnte auch ein Leichenzug zum nächsten Kino sein, wo man sich UN CHIEN ANDALOU anschaut.

Das Paar, verloren auf der Strasse, zwischen den Häusern, auf dem Felde, löst sich vom Zug, wird sich selbst, strebt in der offenen Landschaft dem Boote zu. Auf der "Atalante" bereiten Père Jules und der Schiffsjunge mit ihren Armseligkeiten den Empfang des Hochzeitspaares vor. Da der Strauss ins Wasser fällt, bindet der Junge wildes Gestrüpp und Sträucher zum Hochzeitsgebilde, als wäre es ein Totenkranz. Ein Drehbalken verbindet die Erde, das Feste, Bäuerliche, Dörfliche, Konservative mit dem Boot, dem Beweglichen, auf ferne, unbekannte Ziele Gerichteten. Das Licht funkelt im Gestänge der Maschine.

Der Abschied vom Dorf geschieht schnell, aggressiv, als würde Jean Juliette aus der Enge des Dorfes in die dunkle Weite der Kanäle entführen. Das Dorf, verkörpert in der statischen erstarrten Gruppe der Menschen, wird zurückgelassen. An den Ufern gleiten seltsame Bilder vorbei. Ein Magritte-Haus ragt gespenstisch in den düsteren Himmel. Frauen bekreuzigen sich: Eisenstein-Bilder, Dowschenko-Bilder – DIE ERDE (ZEMLIA) – Zitate sowjetischer Filme.

Im weissen Brautgewand schreitet Juliette über die Länge des Bootes hin. Sie scheint am unteren Bildrand entlang zu gleiten, gleichsam als Gegenbewegung des Bootes über das Deck zu schweben. Das Bild wird lang, in die Breite gezogen. Dies im Gegensatz, wenn Juliette, von unten erfasst, als weisse Gestalt neben den Masten auf dem massigen Bug des Schiffes in den Himmel ragt und Jean sie von hinten greift, so dass das Bild vor dem Zuschauer sich gewalttätig in die Höhe reckt. Die aufblühende Leidenschaft, die gegenseitige Besitzergreifung wird immer enger cadriert, so dass die Gesten den Bildrand zu sprengen drohen. Katzen springen ins Bild und fallen den Mann an, als würden sie die Frau verteidigen. In der grauen Dunkelheit der anbrechenden Nacht leuchtet das schimmernde Weiss des Brautkleides.

Was wir vorfinden, ist eine kontinuierliche Dialektik von Gegensätzen, die aber synoptisch in sich verschmolzen und in einem dazugehörigen Tonklima aufgehoben ein Ganzes ergeben – eine Symbiose bildlicher und akustischer Abläufe in Spiegelung einer Liebesgeschichte – einer Geschichte von Mann und Frau, die in ihrer Gegensätzlichkeit, besonders ihrer Träume und Sehnsüchte an den Abgrund einer "amour fou" geraten.

Hin zum Ziel der Träume: Paris

Der Mann, obwohl er die Kanäle befährt, klammert sich an die kleine Heimat des Bootes, zu dem nun auch die Frau gehört, und die Frau glaubt, sich endlich ihre Sehnsüchte erfüllen zu können. Statische Ruhe und Bewegung, Dunkelheit und Helle, Tag und Nacht, Enge und Weite rhythmisieren die Erzählinie des Films. Die kleine

Welt des Bootes, durch die Relinge klar begrenzt mit ihren vier Menschen auf den endlosen und zeitlosen Wasserstrassen Frankreichs. Ziel ist Paris, die Stadt der Sehnsüchte, der Träume, der Wünsche. Durch den Äther hört Juliette: «Ici Paris.»

Die Ankunft in Paris montiert Vigo als Kontrast. Draussen in der Helle der beschwingte Einbruch über die Schleusen in die Stadt, voller Musik, Bewegung und Heiterkeit. Im Innern des Bootes die Enge der Kajüte von Père Jules' angehäuften Ramsch, der jedoch die Weite der Welt, Reisen durch Biographien, Länder und Geschichten evoziert. Die Enge ist weit, doch sie ist zugleich das Zuhause einer inneren Heimat, der Heimat von Erinnerungen und Erzählungen. In ihr werden Realität und Phantastik eins. Wie die Geschichte von Vigo und Viga – auf einem anarchistischen Hintergrund das traute Foyer einer gelebten Liebe. Die Utopie totaler Freiheit gerettet in südfranzösischen Villen voller Spielerei in Nizza. Doch darüber liegt wie ein graues Gewebe der Schleier von Krankheit und lauerndem Tod.

Die Weite spiegelt Sehnsucht, bedeutet auch Verführung und Gefährdung. So wird Juliette erneut entführt. Ein fliegender Händler, mehr musikalischer Clown als Händler, mehr Zauberer und Verzauberer als Hausierer, stiehlt sie ihrem schwerfälligen Jean. Der seriösen Enge des Heims steht die vitale Imagination der Phantastik entgegen. ZÉRO DE CONDUITE im Ballhaus. Juliette lässt sich wegtragen. Sie verlässt das Schiff, folgt ihrer Neugierde, taucht ein in die Welt der Stadt, der Träume und begegnet der sozialen Wirklichkeit, der Kälte, dem Hunger, der Arbeitslosigkeit, der Verlorenheit.

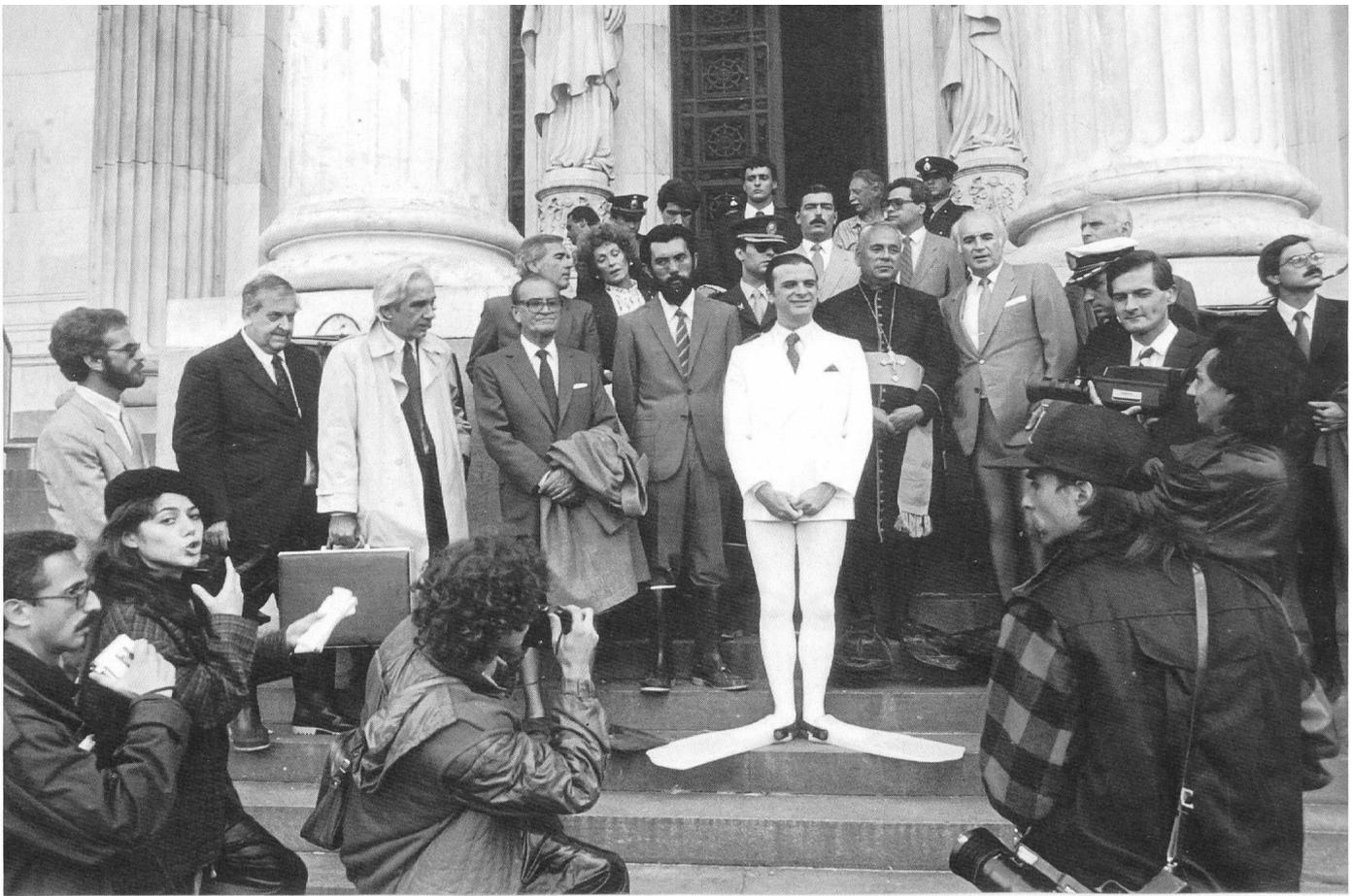
Jean, wütend über Juliettes Ausbruch und Disziplinlosigkeit, über ihren anarchistischen Lebensdrang fährt mit seinem Kahn los nach Le Havre ans Meer, wo nur noch die Weite ist. Sie ist ihm unerträglich – die Weite des Meeres. Die Erzählung zerbricht in zwei Stränge, wie Jean und Juliette ihre Wege getrennt gehen, – ihre Realität erfahren. Die Entleerung der Sehnsüchte bei der Frau und die Trauer des Mannes um den Verlust der Frau lassen jene Sehnsucht entstehen, die ihnen einander gehört. In der Trennung wird die "amour fou" gegenwärtig, wie die Bilder im Wasser, wo sich die Liebenden zu finden vermögen.

Es ist schliesslich Père Jules, der einem Ton folgend, einem Lied folgend, Juliette findet und sie aus dem Schallplattenladen entführt, raubt, sie den musikalischen Träumen entraubt und sie in die Wirklichkeit des Bootes zurückbringt. In der Enge der Kajüte fallen die Liebenden sich an, fallen sie zu Boden wiederum in körperfüllender Cadrage, während die letzte Einstellung die "Atalante" von weit oben zeigt, in voller Fahrt das Wasser teilend, auf einem Fluss ohne Ufer – hineingleitend in eine sonnige glitzernde unbekannte Weite. ■

Überarbeiteter Auszug aus der Filmvorlesung *Von Delluc zu Duras: Regisseure des französischen Films* im Wintersemester 1991/92 an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich

* Die Übersetzung der französischen Texte besorgte Madeleine Schläepfer





Doktor Rana – was soviel heisst wie Frosch – tritt mit seinem Gefolge aus dem Parlamentsgebäude

EL VIAJE von Fernando E. Solanas

500 Jahre Einsamkeit

oder

San Martín auf der Suche nach seinem Kontinent

Das Kino des Argentiniers Fernando E. Solanas ist ein ausgesprochen visuelles und als solches auch betont musikalisch. Schon in SUR und TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL sparte Solanas mit Dialogen, entwickelte sein Thema mehr als seine Handlung, über Bilder, über Rhythmen, über die Montage, über die Musik. In seinem Kino geht es klar darum, über bewegte und bewegende Bilder ein eigenes Bewusstsein zu erhalten. Es ist gut zwanzig Jahre her, seit Solanas und

Octavio Getano unter dem Titel «Ein Kino der Dekolonisation» eine Art Manifest zur Unabhängigkeit der verschiedenen Kinematographien verfasst haben. Darin heisst es unter anderem: «Eine Kinematographie wie eine Kultur wird nicht durch ihre Geographie national, sondern nur dadurch, dass sie den besonderen Notwendigkeiten der Befreiung und Entwicklung eines jeden Volkes entspricht. Das Kino, das heute in unseren Ländern dominiert und von

Infrastrukturen und Superstrukturen bestimmt wird – den Ursachen jeder Unterentwicklung – kann nur ein abhängiges Kino und damit konsequenterweise ein unmündiges und unterentwickeltes Kino sein.»

Daran hat sich eigentlich bis heute nichts geändert; das gilt im Jahr der Kolumbus-Gedenkanlässe unentwegt. Was Argentinien anbelangt, so haben das Land und seine Bevölkerung in der Zwischenzeit zwei Militär-

diktaturen über sich ergehen lassen müssen, Superstrukturen gewissermassen, die den Geist und diejenigen, denen die Mündigkeit des Volkes ein Anliegen war, ins Exil oder in den Untergrund vertrieben. Solanas selber gehörte zu jenen, die ihr Leben nur noch durch die Flucht ins Ausland retten konnten, und er gehört zu jenen, die die künstlerische Arbeit vor, während und nach dem Exil zum Thema machen. Inzwischen ist die Demokratie nach Argentinien zurückgekehrt, als schickes Etikett. Solanas' neuer Film jedenfalls zieht die aktuelle Politik schonungslos ins Lächerliche, und er beweist im Prinzip, dass es dazu gar nicht viel braucht.

Auch Demokraten ertragen keine Kritik

Fernando E. Solanas, der im Mai 1991, wenige Tage nach Abschluss der Dreharbeiten zu *EL VIAJE*, Opfer eines Attentats wurde und monatelang im Rollstuhl leben musste, hat nach den Jahren im Exil und der verarbeiteten Rückkehr in seinem letzten Film *SUR* zu seiner direkten politischen Kraft zurückgefunden, die er in den sechziger Jahren mit Filmen wie *LA HORA DE LOS HORNOS* begründet hatte. Jetzt begibt er sich mit der Hauptfigur des Jungen Martín Nunca auf die Reise durch den lateinamerikanischen Kontinent, von Ushuaia, der südlichsten Stadt, dem untersten Feuerland, bis hinauf zu den mexikanischen Tempeln der Azteken. Er durchquert dabei die Gegenwart, in der die Zwergstaaten mit einer so-



Martín Nunca, der Junge mit dem Namen Niemals bricht auf: «Conocer l'America latina»

genannt Neuen Weltordnung auf die Knie gezwungen werden, und er stösst auf die Vergangenheit. Sie reicht sehr viel weiter zurück als jene fünfhundert Jahre, die die Eroberer von einst und die Profiteure von heute gegenwärtig feiern. Er dringt in die Mystik jenes Kontinents vor, als dessen Kind er sich fühlt, wo, stärker als anderswo, bei allen Verschiedenheiten ein kontinentales Empfinden existiert. Nahtlos wechselt Solanas von einer Erzählebene zur anderen, transzendiert er laufend die Realität, um sie umso scharfsinniger einzukreisen. Komik und Tragik, Realität und Allegorie folgen sich wie ein Herzschlag auf den andern.

Der Marquez des lateinamerikanischen Kinos

Wie in den Büchern von Gabriel Garcia Marquez sind im Film von Fernando E. Solanas die Grenzen zwischen dem, was sich real zeigt, und dem, was mental vorgeht, fließend. Da tauchen gedachte Figuren in der Wirklichkeit auf, um wirkliche Figuren in die Welt der Imagination zu entführen. Die abschweifende Erzählweise bringt den Reichtum des ausgebluteten Kontinents zum Vorschein, lässt seine Wunden im wörtlichen Sinn sichtbar werden, seine Nöte, seine Ängste, aber auch seine Freuden, seine Hoffnungen, seine ungeheure Kraft der Imagination. Da stehen Menschen im Zentrum, die ihre Energie noch nicht verloren haben, auch wenn die Situation, in der sie sich befinden, ausweglos scheint. *EL VIAJE* ist ein zweistündiges Feuerwerk voller Poesie, das die Reise zum Genuss und zur Entdeckung macht.

Treibende Kraft für Martins Reise ist die Vatersuche, die Suche nach Idealen, die einst vorhanden waren und aus der Gegenwart des Jugendlichen verschwunden sind. Martins Lehrer predigen: «Hai che prepararse por la modernidad!», man soll sich auf die modernen Zeiten vorbereiten. Doch sie tun dies in den verlotterten Hallen einer Schule, die sich "Musterschule" nennt und ein tristes Bild abgibt vom Zustand der Wissensvermittlung. Selbst San Martín hält es da keine Minute lang aus; sein Reiterstandbild schwebt während der Enthüllungszereimonie über die Köpfe der versam-

Das Fernsehen gibt an Stelle des Wetterberichts regionale Wasserstandsmeldungen durch





Die Zwergenstaaten werden mit einer sogenannten Neuen Weltordnung auf die Knie gezwungen

melten Gemeinde hinweg davon. Draussen im Schulgang sind die Bilder der ehemals Mächtigen von den Wänden gefallen, mit viel Getöse, aber ohne Wirkung.

Martin Nunca, der Junge mit dem Namen Niemals, nimmt sein Fahrrad und bricht auf, um zunächst die 1288 Kilometer Distanz bis zur Hauptstadt zurückzulegen. «Conocer l'America latina» hat er zu seiner Freundin gesagt, er wolle Lateinamerika erfahren. Es sei wichtig, lernen zu lernen, lernen und verstehen zu lernen. Etwas vom wichtigsten wird er sehr bald von einem Camionneur karibischer Herkunft lernen: Man kann sich den Weg auch ganz einfach selber vorstellen. So jedenfalls wird alles möglich im Leben. Americo Inconcluso heisst er, ist sechzig und wer weiss wieviele Diktaturen alt. Ein Deus ex machina für Solanas' Film, eine jener wunderbaren Kinofiguren, die den fließenden Grenzbereich zwischen Wirklichkeit und Imagination verkörpern, ein Pendler zwischen den Welten. Wenn er im Billardsalon einen Rumba hinlegt, ist der Alte voll da, wenn er auf der Strasse nach Norden oder Süden unterwegs ist, braucht er sich nicht um die Richtung zu kümmern, denn wo er ist, da ist auch ein Weg.

Eine herrliche Satire

Solanas erzählt nicht chronologisch von der Reise durch seinen Kontinent. Er thematisiert quer durch die Zeiten. Als Martín in die Gegend von Buenos Aires kommt, steht die Strasse unter Wasser und bald einmal die

ganze Gegend. Den Leuten hier steht bildlich das Wasser am Hals. Der Bootsmann, der den Jungen mitnimmt, hat sich 1973 aus Chile davongemacht; die Seekrankheit habe ihn von dort vertrieben. Er führt Martín in die Stadt, in der Kursboote verkehren wie in Venedig, wo man sich auf die neue Situation eingestellt hat, auch wenn die Scheisse in der riesigen Kloake schwimmt. Da findet sich an der Ecke eine Volksküche, dort telefoniert einer im Wasser, und weiter vorne wird «La voz de la cloaka», die Tageszeitung «Stimme der Kloake» verkauft. Das Fernsehen gibt an Stelle des Wetterberichts regionale Wasserstandsmeldungen durch, ruft auch

während eines Erdbebens heiter zu Allegria auf. Särge mit Toten, die ihre Liebsten aufsuchen, treiben umher, und Staatspräsident Doktor Rana – was soviel heisst wie Frosch – tritt mit seinem Gefolge in Flossen aus dem Parlamentsgebäude. Er watschelt die Stufen hinunter und wendet sich in weisser Weste lächelnd ans Volk im Wasser: «Argentinier machen keine Wellen – wir tauchen und schwimmen.»

Martins Grossmutter, in deren unter Wasser stehendem Haus der Junge kurz haltmacht, bringt gegenüber einem Onkel einen Grund für das Elend auf den Punkt: Während dem Wahlkampf habe er, der Onkel, gegen die Überschwemmung gekämpft, und jetzt, nachdem er gewählt sei, spekuliere er mit Wasser. In Brasilia sei die Situation keinen Deut besser, wenngleich die Architektur den Anschein erwecke, dass hier andere Verhältnisse herrschten. Hier müssten alle die Gürtel enger schnallen, und es gefalle ihnen dabei, sie priesen gar die Freiheit, die mit engerem Gürtel zu gewinnen sei. Solanas spielt mit solchen Bildern mit dem spürbaren Genuss am Boshaften. In den peruanischen Anden, wo die Menschen kaum mehr das Notwendigste haben, lässt er einen grossen Bus durch die Gegend kurven. Von ihm aus werden Indios und Indias aufgerufen, ihren Beitrag zur Begleichung der Auslandsschulden zu leisten. Redewendungen, alltägliche Begriffe sind da in Bilder umgesetzt.

Neben den realen Bezügen, neben den Allegorien, finden sich Figuren wie jene des engelhaften Mädchens

Die aktuelle Politik wird schonungslos ins Lächerliche gezogen



in Rot, das immer wieder auftaucht, als gehöre es überall hin und wäre doch nirgendwo. Dann die Comic-Strips, die Solanas, der selber einmal solche Zeichnungen gestaltet hat, so integriert, dass sie da und dort Filmhandlung vorwegnehmen oder fließend in sie überwechseln. Die Comics dienen dem Filmer nicht zuletzt dazu, wesentliche Momente der Historie in einer attraktiven Form zu streifen: Sie gehören in diesen Film, sollen aber unaufdringlich bleiben, fast uner-

kannt. Die Eroberung wird am Thema der Vergewaltigung betrachtet, die spätere Kolonialgeschichte über die Flucht aus der Sklaverei erörtert. Eine weitere Spielform dieses ebenso ernsthaften wie verspielten Filmes stellt die Funktion des Fernsehens dar, wenn Solanas etwa in Bolivien mehrmals einen Ausschnitt aus einer Telenovela einblendet, in dem ein paar weisse Lateinamerikaner jubeln, weil sie Öl gefunden haben: «Vamos a ser ricos!» rufen sie vom Bildschirm

herunter, «wir werden reich sein!». Und unten stehen die Aymara-Indios, die sich unter Reichtum etwas anderes vorstellen dürften als Erdöl und viel Geld.

Auf seiner Reise hat Martín den Vater gesucht und den Kontinent kennengelernt. Nichts anderes war eigentlich sein Ziel. Fernando E. Solanas lässt uns teilhaben an seiner Entdeckungsreise, fünfhundert Jahre danach, dafür gründlich.

Walter Ruggle

Gespräch mit Fernando E. Solanas

„Verglichen mit dem, was in Argentinien wirklich los ist, ist mein Film ein bescheidenes kleines Märchen“



FILMBULLETIN: Vor über zwanzig Jahren haben Sie zusammen mit Octavio Getano das legendäre Manifest für «Ein Kino der Dekolonisation» verfasst. In der Zwischenzeit hat sich einiges verändert in Lateinamerika. Auch der Anspruch des Kinos hat sich gewandelt. Können Sie etwas über diese Entwicklung erzählen?

FERNANDO E. SOLANAS: Kino der Dekolonisation wollte ja heissen: Wir müssen unser eigenes Kino aufbauen. Nichts baut sich aus nichts auf, man konstruiert alles, sei das eine Sprache, sei das ein Kino, aus dem, was man geerbt hat. Von einem universellen kulturellen Erbe zu lernen, ist etwas anderes, als sich dem Überdruß oder der Entfremdung in der heutigen Zeit hinzugeben. Das Kino

ist da nicht allein. Wir sind umgeben von Konsumprodukten, auch im Kino. Dort ist es für mich das amerikanische Kino, das Kino aus Hollywood. Unser Land war einmal bedeutend, was das Abenteuer Kinematographie anbelangt. Da konnte man Filme aus aller Welt sehen, russische, polnische, japanische, schwedische. Argentinien gehörte zu den ersten Ländern, in denen eine grosse Retrospektive mit Ingmar Bergman veranstaltet wurde. Er war selber da. Das italienische Kino, das französische Kino spielte eine grosse Rolle. Das war in den fünfziger und sechziger Jahren.

Wir haben versucht, unser eigenes Kino aufzubauen, und da liegt auch das wichtigste Anliegen meines ganzen Lebens verborgen: die Identität. Für mich bedeutet sie die Identität im Kino. Diese Suche nach Identität, auf der ich mich seit langer Zeit befinde, ist nicht die Suche nach einem einzigen Typ Kino. Im Rahmen des Kinos der Dekolonisation lässt sich alles vorstellen, vom Dokumentarfilm bis hin zum Musical. Das wichtigste ist die Erfindung unseres eigenen Weges, auf dem wir dann unsere eigene Poesie entwickeln und aufbauen kön-

nen. Dahinter steckt natürlich eine tiefe Beziehung zur Realität, zur Kultur ganz generell.

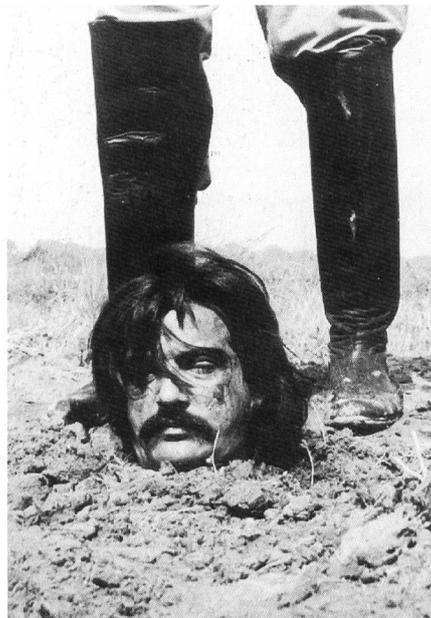
FILMBULLETIN: Das führt sehr rasch zur Frage, wie eine eigene Geschichte erzählt werden kann. Welche Rolle spielt da für Sie die stets abschweifende spanische Sprache?

FERNANDO E. SOLANAS: Wenn wir die Struktur unserer Sprache anschauen, vor allem die der gesprochenen Sprache, so ist sie voll von Abschweifungen. Das führt zu einer Tendenz zur Legendenbildung, da steckt ein Hang zum Rezitieren, zum Erzählen drin. Das ist letztlich eine Mischung aus Reflexion, Konfession, Abschweifen und Imagination. Man findet alles. Die Syntax unserer Sprache ist verschieden von der anderer Sprachen. All das muss sich auch im Kino bemerkbar machen. Ich habe als meine Referenzen stets die lateinamerikanische Erzähltradition genommen, die Alltagsgespräche, das Volkstümliche. Es ist eine Illusion, ein Kind der Realität zu sein. Nein, das sind wir nicht. Wir sind Teil eines poetischen Wesens, das eine Idee ausmacht. Von da ausgehend konstruieren sich die grossen Metaphern.

Man muss also sein Kino permanent erfinden, und Kino erfinden heisst: seine eigenen Bilder erfinden. Das amerikanische Kino besetzt unsere Vorstellungskraft – ich möchte aus dem immensen Reichtum des lateinamerikanischen Kontinents etwas machen. Wir müssen den eigenen Projekten treu bleiben, den eigenen Wegen, dem eigenen Kino, das sich weigert, die einschränkenden Schemen der Konsumation im gewalttätigen nordamerikanischen Kino zu übernehmen. Unsere Filme sprechen ihre eigene Sprache, das heisst auch: Sie lassen sich nicht nur auf einer einzigen Ebene lesen und konsumieren, sie bieten fünf, sechs Ebenen der Lektüre an. Im US-amerikanischen Kino sehen wir uns laufend mit denselben Filmen konfrontiert. Wir ma-



SUR (1988)



LOS HIJOS DE FIERRO (1975)

chen aus dem Ausschweifenden die Achse unseres Diskurses. Das ist das Gegenteil des Hollywoodkinos, wo nichts Platz hat, was nicht mit der Hauptachse zu tun hat. Mein Kino ist dem Barocken nahe, der lateinamerikanischen Kultur, der Melancholie, der Reflexion, den Gefühlen, dem Humor, der Satire. Im Kino gilt es nicht zuletzt auch, das Kino zu verteidigen.

In Argentinien steht EL VIAJE zurzeit an der Spitze der Publikums-Rangliste. In Europa wartet man immer noch darauf, dass wir Filme in der Filmsprache der Europäer oder Nordamerikaner machen, anstatt dass man endlich wahrnehmen würde, dass auch wir eine eigene Sprache haben und ein Anrecht darauf. Kein

Filmemacher aus einem Drittweltland könnte jemals in Cannes eine Goldene Palme mit einem Erstlingswerk gewinnen; das kann nur ein Nord-Amerikaner. Ich mache kein Kino für Spezialisten.

FILMBULLETIN: Das alles bedeutet eigentlich, dass Sie zwischen LA HORA DE LOS HORNOS und EL VIAJE gar keinen grossen Unterschied machen?

FERNANDO E. SOLANAS: Mir scheint, dass die beiden Filme im tiefsten Innern den gleichen Inhalt haben, wenngleich sie sehr verschieden sind. LA HORA DE LOS HORNOS war ein Essay der Reflexion. Dasselbe gilt für Texte, die ich zu jener Zeit verfasst habe. Mein zweiter Film war denn auch in der Form eines epischen Poems gehalten. Ich habe damals den ganzen Ablauf in Versen niedergeschrieben. Ein anderes Modell war jenes von LOS HIJOS DE FIERRO, wo ich einem grossen, nationalen Buch folgte. Im Fall von LE REGARD DES AUTRES ging ich von einer Reihe von psychoanalytischen Konfessionen aus. Das waren Porträts von einundzwanzig Personen. TANGOS war eine Tangherie, eine Mischung aus Tango, Tragik und Komödie, musikalischer und dramatischer Ausdrucksform. Ich ging von choreographischen Metaphern aus, und da gab es sechs verschiedene Positionen im Tanz. Sprache, Tanz, Musik, Malerei: Ich habe alles zusammengeführt – das war ein weiteres Mittel.

EL VIAJE ist meine kleine lateinamerikanische Odyssee. Das ist mein

Grund-Genre, in seiner Art vergleichbar mit den Dichtungen von Pablo Neruda. Auch hier mische ich, diesmal verschiedene Genres des Kinos: Da findet sich die Melancholie und der traurige Film genauso wie das Befreiungskino, das kritische Auge. Dabei muss man sich immer vor Augen halten, dass im Norden und in den USA Porträts von uns und unseren Herrschenden gemacht werden. Warum sollen wir uns nicht über sie lustig machen?

FILMBULLETIN: Welche Rolle spielt das politische Kino, der politische Filmautor heute in Lateinamerika, verglichen auch mit seinerzeit?

FERNANDO E. SOLANAS: Wenn wir die Welt anschauen, so wird überall demobilisiert, abgebaut. Man hat das Gefühl, dass wir hundert Jahre zurückdrehen. Zur gleichen Zeit tauchen überall chauvinistische Regierungen auf, Nationalismen finden sich überall, auch in Frankreich, in Deutschland, in Italien – überall. Zur enormen geistigen Demobilisierung gesellt sich ein unheimlicher Pessimismus. Es gibt demgegenüber keine Bewegung, die es schaffen würde, wirklich aufbauend zu wirken: Das ist der Moment einer ausgesprochen starken Krise. Viele üble Dinge sind zu Ende gegangen, die hoffentlich nie mehr zurückkehren werden. Nur: Die Geschichte war um vieles schneller als unser ganzes Bewusstsein.

Mir gefällt das nicht, denn eine harte Realität ist mir immer noch lieber als eine Mystifikation. Die Krise ist die

einzigste Möglichkeit, aus der neue Ideen hervorgehen können, politische, soziale, kulturelle. Es gilt zurückzuerobern, was rückeroberbar ist. Es gilt, selbstkritisch zu sein. Aber man muss die Kraft haben, um mit der Suche nach Alternativen zu beginnen. Vielleicht steckt darin auch ein Kern meiner Filmarbeit. In EL VIAJE ist die Adoleszenz wichtig, das Heranwachsen und das Erkennen, dass auch der Traum des Vaters erloschen ist. Am Jungen ist es, sich durchzuschlagen, an ihm liegt es, etwas aufzubauen. Die Schlusssequenz ist deshalb sehr signifikant: Der Traum mit der Feder-Schlange, die einen der grössten Mythen Mittelamerikas verkörpert: Es ist die Schlange der Erde und die Schlange des Fliegens, der Luft. Amerika, durch all die Jahrhunderte der Kolonisation. Fliegen und zu sich selber kommen.

FILMBULLETIN: Die Suche nach dem Vater ist ein Motiv, das zurzeit in zahlreichen Filmen wiederkehrt. Worin sehen Sie die Gründe dafür?

FERNANDO E. SOLANAS: Vielleicht ist das ein Zufall, vielleicht befinden wir uns aber in einer Phase der Geschichte, in der sehr viel zerfällt. Mein Film ist ein altes Projekt, das ich lange Zeit mit mir herumtrug: Ich wollte schon lange die Entdeckung meines Kontinents machen, verbunden mit dieser grossartigen und wichtigen Zeit im Leben eines Menschen, die Jugend, wo alles noch Traum ist, Suche nach sich selbst, Suche nach einer Utopie. Auf der einen Seite wollen wir die Jugend überwinden, auf der anderen Seite wollen wir ihre Träume und Utopien nicht verlieren. Die Reise Martíns steht durchaus in einer alten Tradition: Lateinamerikanische Studenten durchqueren ihren Kontinent immer wieder auf der Suche nach der Begegnung mit den Völkern, die hier leben. Sie machen Autostop oder fahren mit dem Rad, reisen bis nach Mexiko oder Guatemala hinauf. Einer der Studenten, der diese Reise einmal auf einem Fahrrad mit Kleinmotor ge-

TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL (1985)



macht hat und in Guatemala von einem Militär-Putsch überrascht wurde, hiess Ernesto Guevara.

Martín reist mit den Mythen ab, mit den Träumen, der Illusion, seinem Vater zu begegnen, um die eigenen Probleme und Ängste lösen zu können. Die ganze Reise ist nicht nur eine Initiation für Martín, sie ist auch eine Demystifikation des Vaters. Der Film endet mit dem letzten Traum, dass er die Schlange stehlen könnte. Das ist ein grosser Mythos in der lateinamerikanischen Kultur: Wir konstruieren, von uns ausgehend, unseren eigenen Weg. Das gleiche Problem finden wir ja auch in unserer Filmarbeit, im Kino überhaupt.

Um auf die Frage zurückzukommen: Die Suche nach dem Vater ist natür-

liches Datum. Wir sind die Erben einer Geschichte, die von ungewöhnlicher Gewalttätigkeit war. Es gab in der ganzen Menschheits-Geschichte wenige Genozide, die grösser waren als das, was das Abendland in Lateinamerika angerichtet hat. Der Film greift dieses Sujet auf, und er erzählt eine Geschichte, die keine fröhliche Geschichte ist. Dieser Kontinent wurde bestohlen. Sei das in Form der Sklavenarbeit in den Minen, sei das in Form all des Silbers, das wegtransportiert wurde und zum Reichtum anderer in Europa beigetragen hat. Später folgten Kautschuk, Erdöl und so weiter. Dahinter steckt ein eigentliches Konzept: Lateinamerika ist ein Gebiet der Eroberungen, die lateinamerikanischen Völker sind ein Reservoir der billigen Arbeitskräfte. Das



SUR

lich auch die Suche nach einer Identität. Für mich bedeutet diese Suche nach Identität auch die Suche nach einem eigenen Kino. Wie können wir unser Kino erfinden.

FILMBULLETIN: Das Quinto Centenario hat EL VIAJE mitfinanziert. Was ist Ihnen wichtig im Zusammenhang mit den fünfhundert Jahren, die vergangen sind, seit Kolumbus über den Atlantik fuhr?

FERNANDO E. SOLANAS: Die Reise steht ja in meinem Film für mehrere Reisen. Es ist offensichtlich, dass EL VIAJE auch ein Beitrag ist an dieses spezielle Jahr, im Sinne einer Reflexion. Dieses "Entdeckungsjahr" in Anführungsstrichen ist ja ein tragi-

sches Datum. Wenn man heute darüber spricht, so muss man klar sehen, dass das eine Finanzangelegenheit war, in einer absolut totalitär funktionierenden Welt.

Heute gibt es in Lateinamerika einen ganz alltäglichen Genozid, den man nicht sehen kann, der aber da ist. Die grossen Unternehmen des Nordens bestimmen den Süden. Da gibt es Länder, in denen der Monatslohn dreissig Dollar beträgt. Argentinien war ein Land mit einer gut funktionierenden Ökonomie und einer recht bedeutsamen Kultur – jetzt sind dreissig Prozent der Leute Halbanalphabeten. Krankheiten wie die Cholera sind wieder aufgetaucht. Das alles sind Formen des heutigen Genozids.

Und dann gibt es weitere Formen von Genozid, wie jene, die dank den manipulierten Medien rasch über die Bühne gehen: die Kriegsdrohung. Das deutlichste Beispiel war das Bombardement der Stadt Panama am 21. Dezember 1989. Das war eines der grausamsten Ereignisse der jüngeren Geschichte. Das ging alles rasch und nebenbei, ohne grossen In-



LA HORA DE LOS HORNOS (1968)

formationsfluss. Dabei wurden in fünf Minuten mehr als 3 000 Menschen umgebracht, 25 000 Marines wurden in einem anderen Land stationiert. Das alles hat man fünf Tage vor den Wahlen in Nicaragua inszeniert. Das ist eine Realität. Mein Film erzählt von diesen Dingen, aber auch vom Reichtum des Kontinents. Lateinamerika ist ja eine Mischung mehrerer Kulturen, die sich hier zusammengefunden haben. Wir sind die Erben, und das ist der Reichtum dieses Kontinents. Da findet sich nicht nur die mediterrane Kultur, da ist die afrikanische, die arabische, es gibt Juden, Polen, Deutsche, Japaner – sie alle sind der Reichtum. In den internationalen Geschäften bleiben wir allerdings schlecht behandelt. Dank dem gigantischen Protektionismus des Nordens können wir unsere Produkte kaum verkaufen. Darüber liest man wenig. Jedes Jahr schickt der Süden mehr Geld in den Norden, und jedes Jahr erhält er weniger. Dabei werden von zehn Personen, die auf diesem Planeten zur Welt kommen, neun im Süden geboren.

Trotz unserer Unschuld sind wir etwas weiser geworden. Wir glauben immer noch an Utopien, ans Prinzip einer Menschlichkeit, Freiheit, Treue, Justiz. Wir möchten zu einer Form der Demokratie gelangen, die ganzheitlich ist, die Natur verteidigen, die total zerstört ist von einer Zivilisation, die nichts respektiert. Die Staaten des Südens sind vergiftet von all den Abfällen, die die Staaten des Nordens schicken und hier deponieren. Alle giftigen Stoffe, die ihr produziert,

kommen irgendwann bei uns an. Das beschleunigt die Zerstörung der Natur dieses Planeten. Auch davon spricht der Film.

FILMBULLETIN: Die Reise ist die Reise einer Figur, aber auch die Reise eines Kontinents. Die phantastische Ebene spielt dabei von allem Anfang an eine zentrale Rolle, wie in Ihren letzten Filmen auch das Überwinden des einfachen Handlungsfadens.

FERNANDO E. SOLANAS: Jedes Mal, wenn man einen Film beginnt, hat man sehr viele Ideen, einen eigentlichen Berg von Vorstellungen. Ich will das nicht beschönigen. Ich versuche in meinen Filmen schon seit längerer Zeit, das Reale mit den Phantasien in Verbindung zu bringen, beides zu mischen. Das Imaginäre soll provoziert werden, damit der Zuschauer eine Haltung einnehmen kann, die ihn öffnet in Richtung auf die Vorstellungskraft. Diese Mischung zwischen Melancholie, Trauer, dem pathetischen Ausdruck mit dem Humor, der Abschweifung, der Farce: Das sind Dinge, die ich suche und die ich sehr liebe. Das steht in Verbindung zu einer Art des Fühlens und des Seins. Das ist etwa wie die Bewohner des Flusses La Plata. Diese Art des Erzählens, des Abschweifens auch, auf sie stösst man in der Tradition des Südens. Das ist die andalusische Seite Lateinamerikas.

FILMBULLETIN: Die Arbeit an diesem Film war unter anderem geprägt durch das Attentat, das auf Sie verübt wurde. Wer steckte Ihrer Ansicht nach

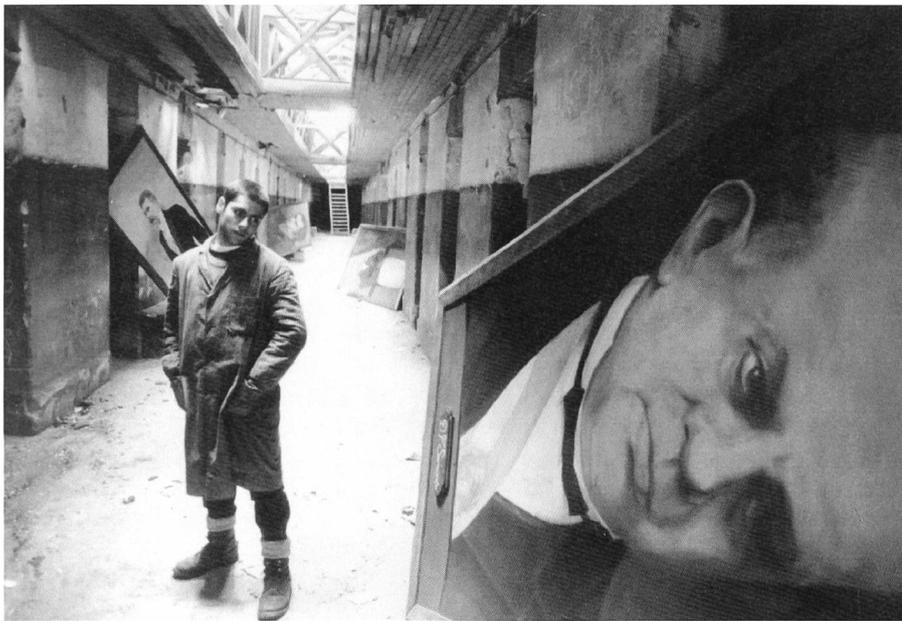
dahinter, und inwiefern hat es die weitere Arbeit am Film noch beeinflusst?

FERNANDO E. SOLANAS: Der Film war zum Zeitpunkt des Attentats bereits gedreht. Ich hatte damals die Regierung Menem angegriffen und sie dem Vorwurf der Korruption ausgesetzt, aber auch anderer Dinge. Aus diesem Grund hat er mich der Verleumdung angeklagt. Am Tag nach der Gerichtsverhandlung wurde ich angegriffen. Menem selber hat mal gesagt, dass es ein politisches Attentat gewesen sei, mal sagte er, er wisse es nicht. Tatsache ist, dass weder das Parlament noch die Justiz eine Untersuchung gemacht haben. Das ist sehr schlimm. Noch heute versuchen die Richter, die mir den Prozess machten, das ganze als Diebstahl-Versuch abzutun. Diebstahl von was? Von nichts. Das ist die Situation in meinem Land, wo die Demokratie formell funktioniert. In Tat und Wahrheit kontrolliert die Regierung alles. Ich konnte in der Zeit nach dem Attentat dreimal am Fernsehen reden, und jede meiner Deklarationen wurde zusammengeschnitten, gekürzt.

Verglichen mit dem, was in Argentinien wirklich los ist, ist mein Film ein bescheidenes kleines Märchen. Ich war allerdings ausgesprochen erstaunt über die Schnelligkeit, mit der sich Argentinien Präsident mit der Figur meines Doktor Frosch identifiziert hat. Am Tag, an dem der Film in die Kinos gelangte, hat er eine Deklaration gemacht: Man sei gezwungen, solche Attacken zu ertragen. Wir sind auch gezwungen, weil das eine De-

TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL





EL VIAJE (1992)

mokratie ist, eine solche Regierung zu ertragen. Ich wehrte mich und konterte: «Mein Doktor Frosch ist eine Figur, die viel intelligenter, viel eleganter, sehr viel sympathischer ist als Sie – und erst noch weit unschuldiger.»

Sehr vieles habe ich ausgespart: Ich erfuhr im Verlauf der Dreharbeiten von einem immensen Mädchenhandel, es ist bekannt, dass tagtäglich drei Knaben in Rios Strassen ermordet werden. Ich habe davon im Film nicht gesprochen, weil ich nicht alle Monströsitäten Lateinamerikas aufzählen wollte. Ich wollte Hoffnung geben und Kraft, vor allem an die Generation, die uns folgt, dass sie sich aufmacht, ihren Kontinent zu entdecken. Für eine Reise der Gewalt und des Monströsen hätten wir tatsächlich auch genügend Sujets gehabt. Ich glaube, dass mein Film sehr liebenswürdig mit der lateinamerikanischen Realität umgeht.

FILMBULLETIN: Sie haben Ihren Willen zur Mischung verschiedener Ausdrucksformen bereits angesprochen. In EL VIAJE gibt es zahlreiche Comics-Einlagen, in denen beispielsweise ganz nebenbei Geschichte rapportiert wird. Woher kommt diese Neigung, die noch dadurch verstärkt scheint, dass Martíns Vater nicht nur Geologe, sondern auch Comic-Zeichner ist?

FERNANDO E. SOLANAS: EL VIAJE ist sehr stark von Comic-Strips geprägt. Ich selber habe zwischen 1956 und 1960 meinen Lebensunterhalt mit solchen Zeichnungen verdient, während ich mein Theaterstudium absolvierte.

Argentinien verfügte über einige ausgezeichnete Comic-Zeichner, darunter Hector G. Oesterheld, der die Jugend meiner Generation sehr stark beeinflusst hat. Er wurde zusammen mit seinen vier Töchtern von den Diktatoren gekidnappt und ist seither spurlos verschwunden. Alberto Breccia, der mit Oesterheld zusammengearbeitet hat, wäre ein anderer bedeutender Name. Er ist verantwortlich für die Zeichnungen, die sich in EL VIAJE finden. Den Film habe ich Hector Oesterheld gewidmet und dem Musiker und Komponisten Astor Piazzolla sowie dem brasilianischen Schauspieler Chiquinho Brandao. (Am 4. Juli 1992 ist Astor Piazzolla, mit dem Fernando E. Solanas mehrmals zusammengearbeitet hat, im Alter von 71 Jahren in Buenos Aires gestorben; Anmerkung der Redaktion)

FILMBULLETIN: Es findet sich sehr viel Komik in diesem Film, so auch in der Figur des argentinischen Präsidenten, der Doktor Rana heisst – Doktor Frosch. Welche Bedeutung steckt in Lateinamerika hinter dieser Bezeichnung?

FERNANDO E. SOLANAS: Rana bedeutet im Volksmund schlecht. Einer, der immer ein wenig umherhüpft, der es auch versteht, Gesetze oder Konventionen zu überspringen, zu umspringen. Doktor Rana ist nichts Aussergewöhnliches für meine Heimat, er mag als sportlicher Postmoderner als eine Art Symbol für die regierende Klasse auf dem ganzen Kontinent stehen. Rana ist umgeben von Experten, die laufend Rezepte verordnen und dabei

nur den Ruin unserer demokratischen Gesellschaften vorantreiben.

Meine Verbitterung nach der Rückkehr aus dem Exil war gross. Lebten 1970 noch sieben Prozent der Bevölkerung unter dem Existenzminimum, so waren es 1991 zweiundfünfzig Prozent. Eine ökonomische Krise ist stets begleitet von ethischen und moralischen Krisen. Die Verbitterung und das Attentat haben sicher zum Wesen dieses Filmes beigetragen. Für mich ist die Ironie eine angenehme und reife Form, Schmerz zu überstehen. So finden sich in EL VIAJE auch Grotteske, Satire und Pathos. Diese Kombination mag dem Menschen Weisheit bringen. Sie lässt aber auch einen Spielraum offen für Figuren, die sehr viel mehr verkörpern als nur gerade das, für was sie im direkten Handlungszusammenhang stehen.

Das Gespräch mit Fernando E. Solanas führte Walter Ruggie

Die wichtigsten Daten zu EL VIAJE (DIE REISE):

Regie und Buch: Fernando E. Solanas; Kamera: Felix Monti; Kamera-Assistenz: Roberto H. Mateo; Schnitt: Alberto Borello, Jacqueline Meppiel; Schnittberatung: Jacques Gaillard, Enrique Muzio; Ausstattung: Fernando E. Solanas; Zeichnungen: Alberto Breccia; Musik: Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Fernando E. Solanas; Ton: Anibal Libenson.

Darsteller (Rolle): Walter Quiroz (Martín), Soledad Alfaro (Vidala), Ricardo Bartis (Celador Salas), Cristina Becerra (Violeta), Dominique Sanda (Helena, Mutter von Martín), Marc Berman (Nicolás, Vater von Martín), Chiquinho Brandao (Paizinho), Franklin Caicedo (Alguien Boga), Carlos Carella (Tito el Esperanzador), Angela Correa (Janaina), Liliana Flores (Wayta), Juana Hidalgo (Amalia Nunca), Justo Martinez (Faustino), Kike Mendive (Américo Inconcluso), Francisco Napoli (Raúl, Martíns Stiefvater), Fito Paez (Pablo), Nathan Pinzon (Staatsanwalt Rogelio Nunca), Eduardo Rojo (Professor Garrido), Fernando Siro (Federico), Atilio Veronelli (Präsident Frosch).

Produktion: Cinesur (Argentinien), Les Films du Sud (Frankreich) in Zusammenarbeit mit Envar El Kadri und Djamila Olivesi; Co-Produktion: Films A2 (Frankreich), Television Española TVE (Spanien), Sociedad estatal Quinto Centenario (Spanien), Channel Four (Grossbritannien), Instituto Mexicano de Cine (Mexiko), CNC (Frankreich). Produzent: Fernando E. Solanas; ausführende Produzenten: Envar el Kadri, Djamila Olivesi (Frankreich), Assunção Hernandes (Brasilien), Grazia Rade (Mexiko), Luis Figueroa, Jorge Vignati (Peru); Produktionskoordinator: Settimo Presutto; Produktionsleitung: Dolly Pussi. Argentinien, 1992; Dauer: 112 Minuten CH-Verleih: trigon-film, Rodersdorf.



Der singende Börsenmillionär und Herausforderer des demokratischen Senators: "Protest"-Songs, die einen das Fürchten lehren

BOB ROBERTS von Tim Robbins

Der reaktionäre Rebell

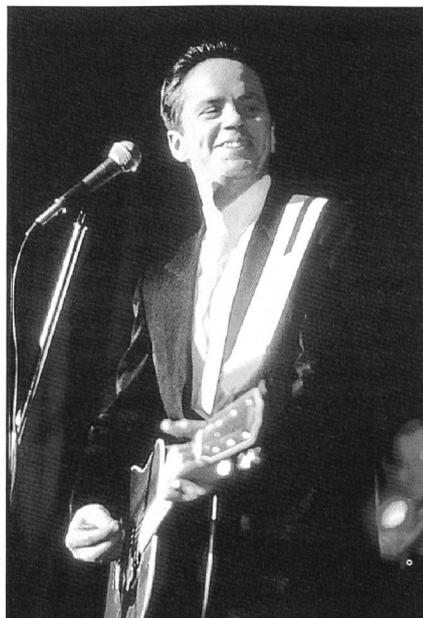
Die Verwandtschaft von Politik und Showbusiness, die unauflösbare Ehe von Wahlkampf und industriellem Entertainment gehört zu den media- len Gemeinplätzen dieses Jahr- hundert. Aber ein einziger Satz ist zu seinem Epitaph geworden: «It's showtime!»

Die zweieinhalb Worte fallen denn auch noch vor dem Titel in Tim Robbins' hinreissender Polit-, Fernseh- und Dokumentarfilmsatire BOB ROBERTS. Der Titelheld (verkörpert von Autor und Regisseur Robbins selbst) wird von seinen Wahlkampfhelfern auf die Bühne geleitet. Der singende Börsenmillionär und Herausforderer des demokratischen Senators von Pennsylvania zieht alle Register der Demagogie, und sein Erfinder und Verkörperer Tim Robbins parallel dazu jene des rasenden Dokumenta- risten.

Die Kraft und die Herrlichkeit der rea- litätsschwangeren Fiktion sind mit beiden, und beiden gelingt es, ihr Pu- blikum innert kürzester Zeit hinter sich zu scharen.

Produktdesign und Politik

Bob Roberts ist die perfekte Verkör- perung des Politikers der neunziger Jahre. Er hat das Charisma und die



Rücksichtslosigkeit einer perfekt syn- thetisierten Figur. Er beherrscht die Gesetze des Showbusiness, und er hat erkannt, wie die Elemente der po- pulären Kultur in ihrer ultimativen Ausprägung als verkaufsfördernde Verpackung an den Mann und an die Frau zu bringen sind.

Bob Roberts tritt auf als Folksänger mit Klampfe und Elan. Aber seine Protestlieder bedienen sich mit perfi- der Eleganz der ikonischen Elemente der sechziger Jahre, während sein Credo und seine Lieder das pure Ge- genteil verkünden: «The Sixties are over». Und in grausamer Verhöhnung aller hoffnungsvollen Slogans jener Aufbruchsjahre heisst denn auch sein zweites Album «The Times They Are A-Changin' Back».

Als "konservativer Rebell" hat er sei- ne Erfolge, der Mann, der in seinen politischen Anfängen noch als "crypto-fascist clown" abgetan wur- de. Diese und weitere Informationen zur Person liefert der collageartige

Soundtrack zum Film. Ton und Bild sind eine brillante Mischung aus (fiktivem) Dokumentarmaterial unterschiedlichster Herkunft mit ein paar schrägen Meta-Elementen, welche das Informations-System Dokumentarfilm gleich auch noch in Frage stellen.

Wer schaut da eigentlich zu?

Als Frage-Stimme, Kommentator und Materialjäger kristallisiert sich im Verlaufe der 103 Minuten ganz langsam ein "ausländischer" Dokumentarfilmer heraus. Mit einem Kamerateam (dessen Kameraleute "Nigel" und "Terry" von Bobs Entourage hin und wieder auch direkt durchs Objektiv angesprochen werden) filmt der ungenannte Beobachter die Stationen der Wahlkampftour. In dieses Pseudo-Life-Material schneidet eine nie genau definierte "Instanz" Ausschnitte aus Fernsehprogrammen, aus Musikvideos zu Bob Roberts' Platten, aus Interviews mit dem demokratischen Gegner der Zentralfigur, dem Senator Brickley Paiste.

Die Wahlkampfschilderung allein bietet schon ein satirisches Vergnügen, wälzen sich doch die Medienvertreter aller Richtungen in den Schlammsohlen, welche Bobs Entourage sorgfältig auslegt, um den Ruf des demokratischen Senators zu erledigen. Bobs Bühnenauftritte allerdings, seine zynischen Reden gegen Penner, Faulenzer, Drogendealer und -abhängige, ergänzt durch eine ganze Serie ebenso absurder wie wirkungsvoller "Protest"-Songs, können einen dann wahrlich das Fürchten lehren.

Bob Dylan, geteert und gefleddert

Die Lieder, geschrieben von Tim Robbins und David Robbins, verleugnen ihre Wurzeln keineswegs, im Gegenteil, sie vergiften sie mit perverser Lust: «Retake America», «This Land Was Made for Me», «Complain» oder «Wall Street Rap» kommen von drei Alben, deren Titel jedem Bob-Dylan-Anhänger die Zornesröte ins Gesicht treiben müssen: «The Freewheeling Bob Roberts», «The Times they Are A-Changin' Back» und schliesslich «Bob on Bob».

Die Liedtexte sind eindeutig und höhnisch: «I'm a bleeding heart – Let's give money away to lazy people ... in the slums», aber die Art des Vortrags



mit Gitarre und Mundharmonika, oder gar im Duett mit der Sängerin Clarissa Flan beschwört die Aufbruchsstimmung, den Pioniergeist, die Hoffnung von Flower-Power wie einen blümchenübersäten Schafspelz für den neuzeitlichen Wolf.

Freigabe des Fundus

Hier ist der eigentliche Motor des Films zu finden: Indem er zeigt, wie unabhängig mit den modernen Marktstrategien Form und Inhalt voneinander geworden sind, legt der Autor Tim Robbins den Finger genau auf die Stelle, an welcher der Schmerz nicht mehr aufhört. Der "konservative Rebell" ist ja keine neue Erfindung; die Soldaten der unterlegenen Südstaaten und ihre Fahne gehören zur "Southern Culture" wie die Harley und das Bier zum altgewordenen Rocker. Aber indem Tim Robbins einen Wall-Street-Hai mit Folk-Emblemen und Politiker-Attitüden ausrüstet, zeigt er, wie leicht der bilaterale Ikonenhandel geworden ist. Die gezielte Kombination von eigentlich unvereinbaren Elementen be-

stimmt denn auch nicht nur das Image von Bob Roberts, sondern letztlich auch den Aufbau von Tim Robbins' Film. Dokumentaraufnahmen von Roberts' Auftritten, Fernsehkommentare, Zeitungs-Schlagzeilen, skandierende Fans, schreiende Gegner und der farbige Reporter von der «Troubled Times», welcher Roberts fast zum Stolperstein wird, sind in der ganz auf zynische Wirkung bedachten Montage ebenfalls zu Ikonen geworden, mediale Ausdrücke manipulierter Informationskanäle.

Tim Robbins weiss, dass er in seiner Satire mit den gleichen Medienstrategien arbeitet wie die Wahlkampfmanager, die er an den Pranger stellt. Aber während ein europäischer Regisseur diesen Umstand entweder tunlichst übersehen hätte oder aber direkt thematisieren würde, steht dem Amerikaner ein dritter Weg offen: das lustvolle, schamlose Ausspielen der Situation.

Apotheose des Clips

Dazu dienen zwei in das "Dokumentarmaterial" eingeschnittene Promovideos zu den "Bob-Roberts"-Schallplattenveröffentlichungen. Das erste ist der «Wall Street Rap», eine gerappte Hymne auf Selbstsucht und Gier. Die Bilder zeigen im Hintergrund eine tanzende Herde langbeiniger Chorus-Girls in einer Slum-Strasse, im Vordergrund einen stummen Bob Roberts mit Kartons, welche Slogans wie «Lass dich nicht erwischen» propagieren.

«Unauflösbare Ehe» von Wahlkampf und industriellem Entertainment



Der zweite Videoclip bezieht sich direkt auf den grossen Vermarktungstrick in der Kampagne. Um den sinkenden Wahlchancen nach den Enthüllungen des farbigen Reporters entgegenzuwirken, fingiert Roberts' Wahlkampfbüro ein Attentat auf den Kandidaten. Angeblich querschnittgelähmt führt der Mann seine Kampagne vom Spitalbett aus weiter, und auf den Stichtag hin erscheint sein nunmehr prophetisch wirkendes neues Album «Bob on Bob» mit der Single-Auskopplung «I want to live».

Das dazugehörige Video zeigt Roberts in historischer Uniform über ein Ehrenfeld schreiten; zeigt eine Duellscene mit einem Hippie, welcher den Helden beinahe meuchlings in den Rücken schiesst, und schliesslich die

Tim Robbins Schauspielerkollegen müssen den Mann und sein Projekt gemocht haben. Ähnlich wie in Robert Altmans THE PLAYER, in welchem Robbins die Titelrolle spielte, geben sich die Stars in diesem Satirikon ein Stelldichein der Cameos. Von Alan Rickman über Susan Sarandon, James Spader oder Fred Ward bis zu John Cusack und Peter Gallagher helfen sie alle mit, dem grossen Medienkompendium gleichzeitig einen Hauch Realität und eine Prise Selbstironie zu verpassen. Beziehungsreich ausgeklügelt ist denn auch die Besetzung, wenn zum Beispiel der vor allem in den USA auf charismatische Schweinehundrollen abonnierte Alan Rickman (er war der hysterisch gute böse Sheriff von Nottingham in Kevin Reynolds ROBIN HOOD: PRINCE OF

Dass aber die Faszination des Bösen, die Farbigkeit des Gemeinen, die heimliche Überlegenheit des Zynischen ihre Kraft nie einbüßen wird, muss allen Beteiligten immer vor Augen gewesen sein. Die Videoclips und die Lieder von Bob Roberts sind nicht nur wegen der starken Präsenz des Schauspielers Robbins so erschreckend attraktiv, sondern auch wegen dem spürbaren Spass der Macher an ihrem giftigen Produkt. So erstaunt denn auch der Hinweis im Presseheft nicht, dass die Platten von Bob Roberts im Handel nicht erhältlich seien. Wären sie es, hätten sie alle Chancen auf einen grossen Chart-Erfolg.

Michael Sennhauser



Kraft und Herrlichkeit der realitätsschwangeren Fiktion

Auferweckung aller gefallenen Helden auf der Wiese durch den Wahlkampflogan «Pride».

Natürlich verfehlt der Auftritt seine Wirkung nicht, Roberts überrundet seinen Gegner vom Spitalbett aus, und bei seinem ersten öffentlichen Auftritt im Rollstuhl stiehlt sich die Kamera einen Blick auf seinen wippenden Fuss unter der Wolldecke.

Mit einer Ehrenrunde um die Statue von Thomas Jefferson verabschiedet sich der Film, nachdem zuvor schon der immer häufiger vor der Kamera auftauchende fiktive Dokumentarfilmer selbst mit dem hilflosen Kommentar zu hören war: «Ich weiss nicht, ob ich ihn wirklich mag.»

THIEVES) den bigotten Wahlkampfbetrater mit den brüskten Manieren spielt. Auch wenn der Schriftsteller Gore Vidal den Part des besonnenen und anständigen und dadurch letztlich unterlegenen demokratischen Senators Paiste übernimmt, hat das seinen Bezug, war er doch der Autor von THE BEST MAN (Regie: Franklin J. Schaffner), einem satirisch-realistischen Wahlkampf film von 1963, der wohl getrost als Basis für BOB ROBERTS angesehen werden darf.

Wenn der Nachspann mit all den illustren Namen endlich abgelaufen ist (und die meisten Zuschauer das Kino schon verlassen haben), erscheint quer über die ganze Leinwand der dringliche Aufruf «Vote!».

Die wichtigsten Daten zu BOB ROBERTS:
Regie und Buch: Tim Robbins; Kamera: Jean Lépine; Kamera-Assistenz: Mark R. Jackson, Todd Dos Reis; Schnitt: Lisa Churgin; Produktionsdesign: Richard Hoover; Art Director: Gary Kosko; Ausstattung: Brian Kasch; Kostüme: Bridget Kelly; Make-up: Jeannee Josefczyk; Frisur: Rose Bologna; Musik: David Robbins; Songs: David Robbins, Tim Robbins; Ton: Stephen Halbert.
Darsteller (Rolle): Tim Robbins (Bob Roberts), Giancarlo Esposito (Bugs-Raplin), Ray Wise (Chet MacGregor), Brian Murray (Terry Manchester), Gore Vidal (Senator Brickley Paiste), Rebecca Jenkins (Dolores Perrigrew), Harry J. Lennix (Franklin Dockett), John Ottavino (Clark Anderson), Robert Stanton (Bart Mackleroooney), Kelly Willis (Clarissa Flan), Tom Atkins (Dr. Caleb Menck), Lynne Thigpen (Kelly Noble), Kathleen Chalfant (Constance Roberts), Anita Gillette (Mrs. Davis, Frau des Bürgermeisters), Jack Black (Rober Davis, Sohn des Bürgermeisters), Matthew Faber (Calvin), Matt McGrath (Burt), John Cusack (Moderator der Sendung «Cutting Edge»), Peter Gallagher (Dan Riley, Sprecher der Morgen nachrichten), Pamela Reed (Carol Cruise, Nachrichtensprecherin), Alan Rickman (Lukas Hart III), Susan Sarandon (Tawna Titan, Nachrichtensprecherin), James Spader (Chuck Martin, Nachrichtensprecher), David Strathairn (Mack Laffin, Raplins Anwalt), Fred Ward (Chip Daley, Nachrichtensprecher), Bob Balaban (Michael Janes, Produzent von «Cutting Edge»), Robert Hegyes (Ernesto Galleano, Berichterstatter vor Ort), Helen Hunt (Rose Pondell, Berichterstatterin aus der Klinik), Fischer Stevens (Rock Bork, Berichterstatter vor Ort).

Produktion: Polygram, Working Title in Zusammenarbeit mit Barry Levinson und Mark Johnson sowie Life Entertainment; Produzent: Forrest Murray; ausführende Produzenten: Ronna Wallace, Paul Webster, Tim Bevan; assoziierte Produzenten: James Bigwood, Allan Nicholls. USA 1992. Format: 35mm, 1:1,66; Farbe; Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



Jacques Dutronc als Gardella und Bruce Myers als Scandurat

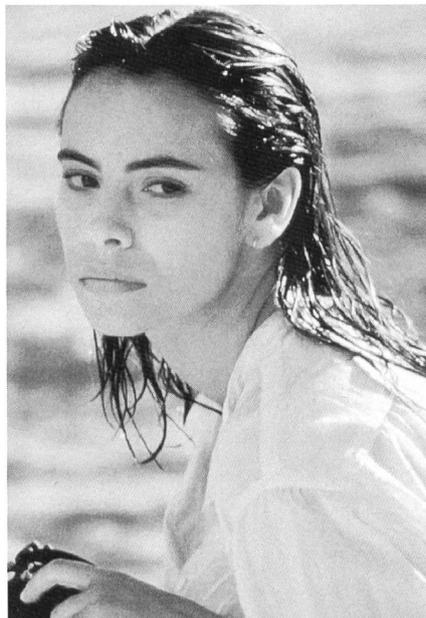
TOUTES PEINES CONFONDUES von Michel Deville

Keine tröstliche Bilanz

Michel Deville liebt Spiele, ohne dabei eigentlich eine Spielernatur zu sein. Ihn fesselt nicht das Risiko, er interessiert sich vielmehr für Strategie und Geschicklichkeit. Und da er sich am allermeisten für Spielregeln interessiert, tritt in seinen Filmen an Stelle von Leidenschaft der verfeinerte Genuss. Darin steckt für ihn immer auch ein Spiel, eine Wette mit der eigenen filmischen Vorstellungskraft: Wird es mir gelingen, die Zuschauer zu verblüffen, obwohl ich meine Geschichten in altgedienten Genres erzähle? Meist erzählt Deville von der Korruptierbarkeit der Unschuld, ein Thema, das gleichermassen gut in erotischen Komödien wie in Kriminalfilmen aufgehoben ist. Er ist ein Pointilist der Verführung, der es liebt, die Körper seiner Protagonisten in Grossaufnahmen zu fetischisieren und damit gleichsam Indizien auszulegen, die die Schaulust der Zuschauer ködern sollen. So folgt seine Karriere einer verlässlichen, aber nicht starren Abwechslungstaktik. Auf das Zweipersonenstück NUIT D'ÉTÉ EN VILLE, einer harmlosen Koketterie mit Einheit von

Raum, Zeit und Handlung, kontert er nun mit einer Adaption des Romans «Sweetheart» von Andrew Coburn, einer ambitionierten, überaus komplizierten Kriminalintrige.

Mathilda May als Jeanne Gardella



Vier Hauptfiguren versuchen, ihre gegenseitigen Täuschungsmanöver zu durchschauen und die Pläne ihrer Kontrahenten zu durchkreuzen. Gardella (Jacques Dutronc, noch immer so erschreckend hager wie in VAN GOGH) ist ein zwielichtiger Geschäftsmann. Der ehrgeizige Interpolagent Turston versucht schon seit langem, ihm das Handwerk zu legen. Der unerfahrene, aber abenteuerlustige Provinzpolizist Vade wird von Turston auf Gardella angesetzt. Schliesslich Jeanne, Gardellas zweite Frau, die sich nicht damit abfindet, im Machtkampf der Männer die Rolle des Köders oder der Trophäe zu spielen. Ein ganzes Ensemble von Komplizen, alter egos, Stichwortgebern und Rivalen hat der Amerikaner Coburn in seinem Roman um dieses Quartett geschart, allesamt mit versponnener Liebe skizzierte Charaktere voller Eigensinn und doch heillos in ein Netz aus Manipulation und Abhängigkeit verstrickt.

TOUTES PEINES CONFONDUES ist kühles, raffiniertes Figureschach. Die Dialogführung (Rosalinde, die

Ehefrau Devilles, zeichnet für das Drehbuch verantwortlich) ist elegant und musikalisch. Die Devilles würden einen charakternahen Dialogsatz jederzeit einer esprittvollen Replik opfern; es trifft sich gut, dass sich dies auch mit den Bedürfnissen der Figuren deckt, die es nicht riskieren können, eine Verletzbarkeit zu zeigen. Man bewegt sich in wohltemperierten, erlesen ausgestatteten Interieurs und weiss, sich dementsprechend zu benehmen. Auch die federleichte Handlungsführung und Inszenierung suggerieren zunächst, alles würde glatt verlaufen – fragt sich nur nach wessen Plan? Der Spitzeldienst hält für den jungen Vade (den Turston zärtlich-ironisch «jolie cœur» getauft hat) reichlich erotische Versprechen bereit. Die Diskretion, mit der er diesen begegnet, wiegt ihn in der Sicherheit, er könne auch die drohenden Gefahren meistern. Dass sich, wie der Titel schon annonciert, letztlich alle Arten von Mühsal, Schmerz und Strafe miteinander vermischen werden,

lässt Deville auf subtile Weise vorausahnen. Die Schauplätze (Lyon, Savoyen und Zürich) bieten eine eher melancholische als malerische Kulisse für die Intrigen, und die Musik (Deville hat sie aus den Streichquartetten Schostakowitschs ausgewählt) mischt sich zusehends ins Geschehen ein: sie setzt dort, wo man eine heitere Untermalung erwartet hätte, ahnungsvoll düstere Akzente. Deville weiss, dass er am Ende Sieger und Opfer gegeneinander aufrechnen muss. Und er weiss auch, dass dies keine tröstliche Bilanz sein wird.

Gerhard Midding

Die wichtigsten Daten zu TOUTES PEINES CONFONDUES (SWEETHEART):
Regie: Michel Deville; Buch: Rosalinde Deville, nach dem Buch «Sweetheart» von Andrew Coburn; Kamera: Bernard Lutic; Kamera-Assistenz: Max Pantera; Schnitt: Raymonde Guyot; Ausstattung: Thierry Leproust; Kostüme: Cécile Balme; Make-up:

Laurence Azouvy; Frisuren: Sylvie Mathevet; Musik: Dimitri Schostakowitsch; Ton: Guillaume Sciana, François Groult.

Darsteller (Rolle): Jacques Dutronc (Gardella), Patrick Bruel (Vade), Mathilda May (Jeanne Gardella), Vernon Dobtcheff (Turston), Bruce Myers (Scandurat), Eric Da Silva (Roselli), Sophie Broustal (Laura), Benoît Magimel (Thomas), Jürgen Zwingel (Kimble), Hans-Heinz Moser (Scatamacchia), Jean Dautremay (Deckler), Michael Pas (Nardixen), François Loriquet (Manuel), Jocelyn-Clair Durvel (Blue), Christophe Brault (Blodget), Joël Barbouth (Husquin), Bernard Waver (Roger Silas), Sava Lolov, Romain Bonnin (kleine Gauner), Luca Barcellona (Marcello Rizzo), Urs Bihler (Barmann im Hotel), Pierre-Louis Lanier (Inspektor Fonni), Joseph Malerba (Inspektor Noto), Max Egolf, René Peier (Schweizer Polizisten), Anja Brunglinghaus (Agentin), Anne Fassio (Hostess aus Mailand).

Produktion: Eléfilm, C.E.C., Rhone-Alpes, FR3, Générale d'Images, Canal Plus, Soficas, Sofiarp, Investimage 3; Produzentin: Rosalinde Deville; Produktionsleitung: Franz-Albert Damamme. Frankreich 1992. Format: 35mm, 1:1,85; Ton: Dolby A; Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Sadfi, Genève; D-Verleih: Pandora Film, Frankfurt M.

SCHATTEN DER LIEBE von Christof Vorster

Ein Amerikaner in Zürich

Christof Vorsters erster Langspielfilm überrascht. Nicht einfach so, sondern sozusagen grundsätzlich. Er fängt ganz ruhig an, fast dokumentarisch: Tom, ein Schweizer, der sein Glück in Chicago gemacht hat, kommt für ein paar Tage nach Zürich, weil er nach dem überraschenden Tod seines Bruders dessen Wohnung auflösen soll. Mit kühler Sachlichkeit übergibt ihm die Bezirksärztin die auf der Leiche gefundenen Effekten und klärt ihn darüber auf, dass Philipp sich in einem Steinbruch erschossen habe. Ganz unaufdringlich erfahren wir dabei auch, dass sich die Brüder über zehn Jahre nicht mehr gesehen haben. Das Foto im Pass des Verstorbenen ist denn auch für Tom wie für uns der erste Eindruck von dem Mann, der Philipp gewesen sein mag.

Die Idee ist faszinierend. Der Mann aus Amerika ist ausgerechnet in Zürich auf der Spur seines Bruders, den er, das wird schnell klar, nur zu ken-

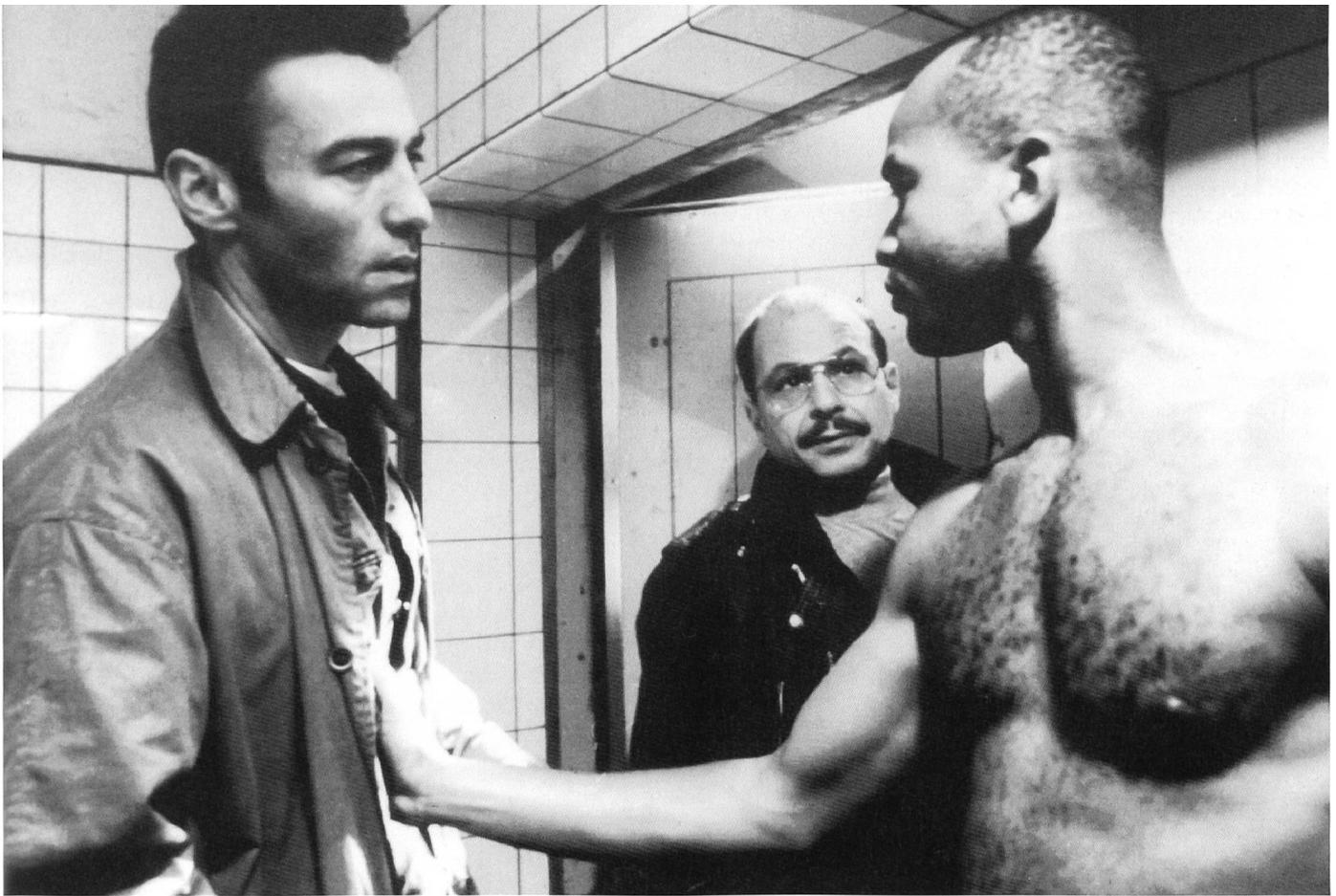
nen glaubte. In der chaotischen, völlig versifften Wohnung des Toten findet er zunächst Christin, dessen selbstbewusste Freundin, und Automaten-



bilder von Philipp mit Christin. Später werden andere Fotos weitere Facetten von Philipp eröffnen.

Die Nachbarin verblüfft Tom mit der traurigen Feststellung, sein Bruder sei immer so lustig gewesen. «Lustig? Mein Bruder?» Herbert, ein zerknautschter Beamtentyp, glaubt zuerst an einen blöden Witz, als Tom ihm mitteilt, dass Philipp tot sei. Durch einen Unfall, im Suff, ja. Aber Selbstmord? Tom, der der Meinung war, sein Bruder hätte sein Leben nie in den Griff bekommen, staunt erneut. Bei der Urnenbestattung erscheint eine weitere traurige Gestalt, Steve «Tattoo» Rattlesnake, ein lederbeholder, kettenbehängener Tätowierer, der mit seinen schnoddrigen Sprüchen Tom den letzten Nerv raubt.

Das Bild, welches Tom von seinem Bruder hatte, verändert sich immer mehr. Zu aller Not verliebt er sich auch noch in die eigenartige Christin, die ihn abwechselnd anrennen und ankommen lässt.



Werner Stocker als Tom und Helmut Vogel als Herbert – Ausflug in den Orkus einer phantastischen Homo-Szene

Endlich sitzt Tom in der halbleerge-räumten Wohnung, hat einen offensichtlich gestohlenen Wagen ausgehändigt bekommen, einen Packer Geld und eine Pistole. Und niemand will ihn auflären, wo das alles herkomme oder hinführen soll. Unter Philipps Matratze findet er Fotos seines Bruders mit einem distinguierten Herrn beim Liebesspiel, und dann mehren sich sogar die Anzeichen, dass Philipp gar nicht wirklich tot ist. Dafür verschwindet Christin spurlos.

Wer immer den Film ohne Vorinformationen sieht, wird einmal zu dem Punkt gelangen, an dem er oder sie sich umbesinnen muss. Was als atmosphärisch dichte und spannende Beziehungsstudie angefangen hat, entwickelt sich zum nicht minder stimmungsvollen Krimi. Dass dieser Übergang nicht ganz reibungslos vor sich geht, mag an der (noch) mangelnden Erfahrung des vielversprechenden Regisseurs liegen oder auch an seiner betonten Lust am Risiko. Dass Christof Vorster sein Handwerk in zehn Jahren als Regieassistent wirklich gelernt hat, zeigt sich in einigen wirklich packenden Sequenzen, in seiner Fähigkeit, Zürich zugleich filmgemäss exotisch und alltäglich erscheinen zu lassen. So bietet ein Ausflug in den Orkus einer phantastischen Homo-Szene Bilder, die man in einem Schweizer

Spielfilm nicht erwartet hätte. Der «Club der Nubier» erinnert eher an amerikanische Krimis als an europäisches Szene-Kino. Auch wenn diese ästhetisierten Bilder nicht unumstritten bleiben dürften, haben sie doch eine eindeutige Funktion, ebenso wie die nächtlichen Aufnahmen im Industriequartier: Die Krimistimmung führt auf verblüffende Weise das (beschämend lächerliche) Paradox vor Augen, dass sich der «Mann aus Amerika» in dieser Zürcher Halbwelt nicht richtig zu bewegen weiss. So ist es denn nur noch die letzte Ironie, wenn der wiederauferstandene Philipp seinen Bruder auffordert, nach Amerika zurückzugehen: «Hier ist es zu gefährlich für dich!»

Die Anlage von Vorsters Figuren lebt nicht zuletzt davon, dass selbst Tom als eigentlicher Sympathieträger einem manchmal fremd wird, wenn er zum Beispiel mit männlich-dämlicher Insistenz Christin anmacht, obwohl auch ihm längst klar sein müsste, dass an diesem Abend nichts mehr laufen wird.

Werner Stocker verleiht seinem Tom eine verbohnte Unschuld, eine charmante Naivität, welche unseren Vorstellungen von einem amerikanisierten Schweizer bereitwillig in die Arme fällt. Leslie Malton hat es nicht ganz so leicht. Ihre Christin lebt davon, dass sie sich als nicht ganz zuverlässige Projektionsfläche für Tom zur

Verfügung stellt. Am stärksten ist sie in den Szenen des ersten Teils, wo unsere Neugier und jene Toms auf diese Frau sich noch gemeinsam bewegen.

In dem Moment, da Christin aber mit Tom zu spielen beginnt, verschwindet Leslie Maltons spannendes Gesicht hinter einer Standardmaske und Insignien wie Nagellack oder Minirock übernehmen ihren Part. Das hat zwar seine Logik, kommt aber doch etwas abrupt, sozusagen bevor man sich von der Frau verabschieden konnte. Aber warum soll dem Publikum vergönnt sein, was Tom vorenthalten bleibt?

Dass keine der Figuren das bleibt, was sie ursprünglich darstellte, dass die Vorstellungen, die sich Tom von dieser vermeintlich bekannten Welt gemacht hat, revisionsbedürftig werden, vermittelt der Film allerdings nicht immer gleich gut. Die Übergänge und die Überraschungsmomente sind manchmal zu deutlich auf den Effekt hin angelegt.

Dafür finden sich auch ein paar wirklich schöne Klein-Szenen. Dass Tom auf dem Treppenabsatz der gefüllte Abfallsack platzt, und ihm der ganze Saustall wieder neu zu Füßen liegt, fasst in einer einzigen Einstellung den Kern der Geschichte.

Die Kamera Rainer Klausmanns holt übrigens recht viel aus den beschei-

denen Sets heraus. Die Enge der Wohnungen, die Verlorenheit von Steves Tätowierstudio kontrastieren mit der Katerstimmung auf dem Friedhof und den krimimässig spärlich ausgeleuchteten Nachtaufnahmen im Industriequartier. Klausmann gelingen die Übergänge zwischen gelackten Kinobildern (der aggressive Sportwagen lauert in der Dunkelheit wie 1983 John Carpenters CHRISTINE, und Christins roter Nagellack tropft mit lasziver Viskosität durch eine Grossaufnahme) und grauer Zürcher Alltagsstimmung viel besser als der übrigen Inszenierung.

Ein Film, der sein Publikum davon überzeugen könnte, dass nichts wirklich so sei, wie es scheint, würde einiges leisten in einer Zeit, die es noch immer nicht lassen kann, Bildern mehr zu trauen als Worten. SCHATTEN DER LIEBE ist nicht dieser Film, erhebt auch nicht offen den Anspruch. Aber mit seinem überraschenden Konzept hat Christof Vorster einen in seinen Publikumsansprüchen neuartigen Schweizer Spielfilm geschaffen, der trotz einiger Brüche wohlthuend unterhaltend und professionell daherkommt.

Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu SCHATTEN DER LIEBE:

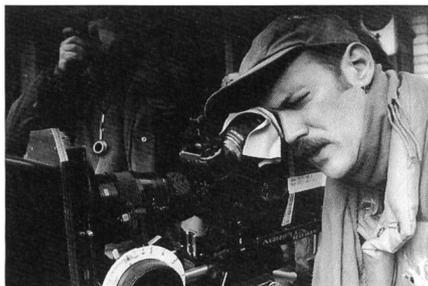
Regie: Christof Vorster; Buch: Christof Vorster, Gabriele Strohm; Kamera: Rainer Klausmann; Schnitt: Georg Janett; Ausstattung: Hanspeter Remund; Musik: Peter von Siebenthal, Christian Brantschen; Ton: Jürg von Allmen.

Darsteller (Rolle): Werner Stocker (Tom), Leslie Malton (Christin), Helmut Vogel (Herbert), Klaus Henner Russius (Steve "Tattoo" Rattlesnake), Thomas Horváth, Barbara Lotzmann.

Produktion: Luna Film AG; Schweizer Fernsehen; Teleclub Schweiz; The Film Crew; Produzenten: Rudolf Santschi, Christof Vorster. Schweiz 1992. 35mm, Farbe, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Bernhard Lang, Zürich.

Gespräch mit Christof Vorster

„Alle Geschichten sind schon erzählt“



FILMBULLETIN: Wie kommt ein Schweizer, der seinen ersten Langspielfilm realisiert, zu so einer bestanden Crew, mit einem Produzenten vom Format eines Rudolf Santschi, einem erfahrenen Kameramann wie Rainer Klausmann oder Georg Janett als Cutter?

CHRISTOF VORSTER: Ich habe zehn Jahre lang als Regieassistent gearbeitet, und ich kenne diese Leute – mit Ausnahme von Rainer Klausmann – seit Jahren. Das kommt einem natürlich entgegen, wenn man den Schritt zur Regie machen möchte. Die Leute können sich sagen, wir kennen den, der hat auch die körperliche Kraft, um einen Film durchzuziehen, da können wir beruhigt einsteigen.

FILMBULLETIN: Beim ersten Ansehen des Filmes scheint bei einem grossen Teil des Publikums eine ähnliche Reaktion zu erfolgen. Der Freude über den ruhigen, bedächtigen und immer wieder überraschenden ersten Teil folgt beim verzwickten, schnelleren und zeitweise exotischen Krimiteil ein

gewisses Erstaunen über die Häufung von banalen Dialogen. Nehmen wir einen Wortwechsel zwischen Tom und Christin: «Komm mit mir nach Amerika.» – «Wir kennen uns doch kaum.» – «Vertrau mir.» – «Ich mach dich glücklich.» – «Gib mir Zeit.»

Mir haben sich dabei die Haare gestraubt.

CHRISTOF VORSTER: Tausendmal gehört, nicht wahr ... natürlich sind das Klischees. In den Zusammenhang gehört für mich das Stichwort "Recycling". Ich mache einen ersten Film im Jahr 1992. Es gibt Tausende von Filmen, alle Geschichten sind schon erzählt worden. Das heisst, wenn ich die Augen offenhalte, dass es sehr schwierig sein dürfte, einen eigenen, absolut authentischen Film zu schaffen. Ich habe bei dieser Arbeit einen Versuch unternommen in eine Richtung, welche bei der Musik schon extrem viel weiter gediehen ist, nämlich nur noch Impulse zu geben. Sätze wie die erwähnten sind selbstverständlich "second-hand", ihr Einsatz reines Recycling. Beim Zuschauer sollen sie daher ruhig ein gewisses Befremden auslösen.

Wenn man sich ernsthaft danach fragt, was einem denn täglich am Fernsehen oder im Kino mitgeteilt wird, kommt man bald einmal zum Schluss: Gar nichts. Das alles hat keinen Inhalt. Man hat alles schon so oft gehört, dass es nichts mehr aussagt. Mein Film heisst SCHATTEN DER LIEBE. Ich wollte nicht von der grossen Liebe erzählen, sondern von ihren

Schatten, den Gedanken, Illusionen, Projektionen.

Ich glaube gern, dass dem Publikum bei solchen Klischee-Sätzen die Haare zu Berge stehen können. Aber dieses Gefühl liegt recht nahe bei dem, was ich auslösen möchte. Diese Aufforderung, den ersten Eindruck zu überprüfen, erfolgt ja auch, indem ich eine Geschichte, wie man sie in Las Vegas, oder Dublin, oder sonstwo in der Welt ansiedeln würde, in Zürich spielen lasse. In einer vertrauten Umgebung gebe ich den Zuschauern neue Möglichkeiten, Vergleiche anzustellen.

FILMBULLETIN: Einen Vergleich provozieren Sie ganz bestimmt: Die Erwartungshaltung, die Sie beim Publikum mit der ersten Stunde des Films aufbauen, mit der dichten Atmosphäre, der Zurückhaltung und weitgehend ohne Klischees, diese Erwartungshaltung wird spätestens mit dem Wiederauftauchen des vermeintlich toten Bruders gekippt.

CHRISTOF VORSTER: Ich sehe den Film als Dreiakter. Der erste Teil erzählt vom Tod. Der Tod des Bruders ist ein ernsthaftes Thema, und ich wollte damit ernsthaft umgehen. Der mittlere Teil leitet sicher dieses "Kippen" ein. Tom wird der Spannung zuliebe ins Industriequartier verschlagen, er findet sich plötzlich mit einer Pistole wieder: Das sind klare Impulse, bekannte Bilder. Die sexuellen Aspekte kommen ins Spiel; Tom glaubt sich zu verlieben, andererseits wird er mit der

für ihn fremdartigen Sexualität seines Bruders konfrontiert. Der dritte Akt schliesslich hat eine rein filmische Realität. Ich will keinen Alltag mehr zeigen, die Handlung beginnt "abzuheben".

Auch ich habe die Erfahrung gemacht, dass sich das Publikum spaltet. Gerade Leute, die viel ins Kino gehen, Leute, welche die Ruhe ertragen, bevorzugen den ersten Teil. Normale, das heisst gelegentliche Kinogänger hingegen bevorzugen den zweiten Teil, der ihnen zur Orientierung eine "Geschichte" vorgibt und handlungsmässig ein beschleunigtes Tempo.

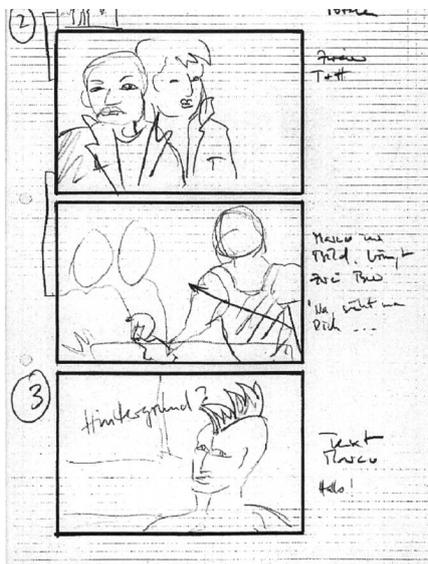
FILMBULLETIN: Das scheint mir ein gewagtes Spiel, ein umgekehrter Aufbau wäre doch bedeutend weniger riskant gewesen?

CHRISTOF VORSTER: Ich denke, jeder Film stellt ein Risiko dar. Für mich ist es auch riskant, genau diese Geschichte zu erzählen. Ich habe mich zum Beispiel sehr zentral mit Tom und seinem Hintergrund beschäftigt. Die Figur der Christin dagegen stelle ich eher so dar, wie Tom sie sieht. Das ist eine Kunstfigur. Wenn man nun ausgerechnet diese Figur isoliert betrachtet, kann man ordentlich in des Teufels Küche geraten.

FILMBULLETIN: Allerdings. Als Frauenfigur ist Christin zu Beginn des Films wohlthuend selbständig, sie wirkt recht frisch in der Schweizer Kinolandschaft. Später jedoch, vor allem gegen Schluss des Films, wird dieses Bild gelöscht. Plötzlich steht da die alte "femme fatale", wie sie auch im amerikanischen Kino zurzeit wieder Hochkonjunktur hat. Ich empfand das als Verrat an der Figur. Da mag Ironie im Spiel sein, aber mich hat das gescherzt.

CHRISTOF VORSTER: Ich glaube nicht, dass ich eine meiner Figuren verraten habe. Alle Figuren, bei denen Gefahr bestand, dass ich sie verraten könnte, habe ich schon im Drehbuch gestrichen. Es ist mir nicht möglich, ohne Zuneigung zu erzählen. Und auch am Schluss des Films wird Christin meiner Meinung nach nicht verraten. Im Gegenteil, viele Leute finden wohl erst dort den Zugang zu ihr, weil sie nun zu diesem Mix aus bereits bekannten Filmfiguren wird, weil doch noch eine Möglichkeit angeboten wird, sie einzuordnen. Das verändert natürlich alles, was vorher war.

FILMBULLETIN: Wie kommen Sie dazu, nach rund der Hälfte des Films Ihr Publikum mit etwas völlig Neuem zu konfrontieren?



CHRISTOF VORSTER: Das "Neue" setzt ja, wie Sie auch schon bemerkt haben, mit der Begegnung der beiden Brüder ein. Bis zu diesem Punkt hat jedermann die Behauptung akzeptiert, dass der eine Bruder tot sei. Und das erweist sich nun als Lüge, als Irrweg.

Ich hätte das dramaturgisch auch anders angehen können, indem ich zuerst den offensichtlich lebenden Bruder gezeigt hätte und dann erst Tom, der sich im Glauben bewegt, sein Bruder sei tot. Da habe ich mich dagegen entschieden. Damit wird natürlich die Begegnung zum grossen Bruch, weil ja alles umkippt, nicht nur Toms Vorstellungen, sondern auch die des Publikums. Der Tote lebt, die Geliebte ist weg, alles ist anders.

Wie gesagt: Beim Reden über Geschichten reden wir über Moral – und meine Moral ist nun wohl nicht die allerproperste ... (zuckt mit den Spitzen seines Schnurrbartes)

FILMBULLETIN: Beim Aufdröseln der Geschichte bleibt die Logik ja auch keineswegs auf der Strecke. Aber im allgemeinen passiert bei Genrefilmen diese Überraschung, dieser Umschlag ganz zum Schluss oder aber in kleineren Happen, so, dass man sich als Zuschauer nach drei oder vier Einstellungen auf die veränderten Um-

stände umgestellt hat. Bei Ihrem Film fällt es ungleich schwerer, sich neu an die Figuren zu gewöhnen, nachdem der erste Eindruck sich einmal als Trug erwiesen hat. Die veränderte Distanz ist nicht mehr zu überbrücken.

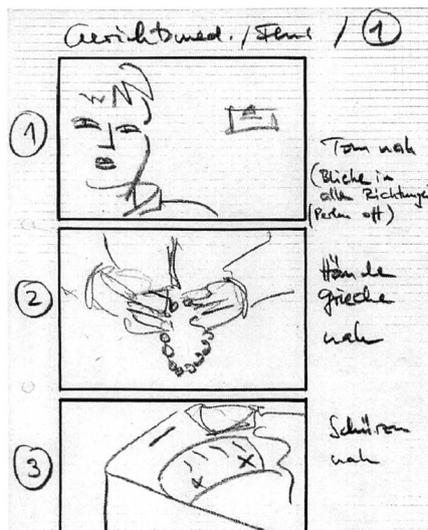
CHRISTOF VORSTER: Das zu hören freut mich, das habe ich mir ja gewünscht, dass es möglich sei in dem Film, Erwartungen aufzubauen, und die dann nicht oder anders zu erfüllen. Stichwort Recycling: Nach ihren Worten ist es mir doch gelungen, auf die Klischees einen Schatten zu werfen. Ich mag es in meinem Leben, wenn das passiert. Das Langweiligste für mich wäre der Gedanke: Heute abend um Zehn esse ich ein Wiener schnitzel – und dann finde ich mich wirklich um Zehn vor einem Wiener schnitzel ... Diese Langeweile möchte ich niemandem zumuten. Wenn ich eine Geschichte erzähle, stelle ich den Anspruch an mich, dass da auch etwas zu erzählen sei, und dazu muss ich Risiken eingehen.

Wenn Sie von gewöhnen reden, dann muss ich auch noch sagen, dass Sie ja bisher keine Gelegenheit hatten, sich an mich zu gewöhnen. Das ist ja mein erster langer Spielfilm. Das braucht wohl auch Geduld. Man muss abwarten und sehen, wie sich meine Arbeit weiterentwickelt. Vielleicht können wir ja später einmal wirklich über "Vorster-Filme" reden. Im Moment reden wir über die erste Präsentation einer ersten Arbeit ...

FILMBULLETIN: Ihr Film ist stark genug, um auch dort in Erinnerung zu bleiben, wo er dies durch eine gewisse Irritation bewerkstelligt. Und bei mir kommt die Neugier auf einen weiteren Vorster-Film dazu.

CHRISTOF VORSTER: Ich bin ja auch gespannt auf die weiteren Reaktionen. Und ich hoffe, ich dürfe einen nächsten und einen übernächsten Film machen. Ich habe ja selber auch kritische Gedanken zu diesem Film, und ich sehe die Arbeit als Prozess. So bin ich etwa gespannt, ob es mir in Zukunft gelingen wird, solche harten Brüche zu vermeiden. Man hätte die Geschichte ja auch sanfter kippen lassen können. Aber wo, wenn nicht bei der Arbeit, hätte ich dies auch lernen können? Filmemachen ist Acapulco: Ich stehe auf der Klippe und habe nur die Wahl zu springen oder wieder hinunterzusteigen und mich grauenhaft zu blamieren. Ich habe mich für den Sprung entschieden.

Das Gespräch mit Christof Vorster führte Michael Sennhauser





MARILYN TIMES FIVE von Bruce Conner (1968 – 73)

Found-Footage - Filme aus gefundenem

«Meine Mutter erzählt von dem, woran sie sich nicht erinnern kann. Aber sie erinnert sich an eines: weshalb sie vergessen hat.»¹

«Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.» –
«J'ai tout vu. Tout.»²

Schreiben als der Versuch, mich zu erinnern – mich zu erinnern an das Kinoerlebnis, das Found-Footage-Filme darstellten, mich zu erinnern an die Erinnerungen, welche die Bilder dieser Filme in mir wachriefen und an die Art und Weise, wie sie mich auf die Reise in die Erinnerung – gegen das Vergessen – schickten. Erinnerungsarbeit. Da der Found-Footage-Film schon belichtetes Material (wieder)verwendet, führt er mich zu einem Dialog mit meinem Gedächtnis: viele der Bilder, die er beinhaltet, haben sich irgendwann im Laufe meines Lebens darin eingegraben. Und diese Bilder sind wie der Geruch der "Madeleines" für Marcel bei Proust. Doch kein Film besteht nur aus einzelnen Bildern: er montiert, manipu-

liert sie; er setzt sie in einen Zusammenhang zueinander – auch wenn dieser in den Found-Footage-Filmen auf den ersten "Blick" nicht immer ersichtlich erscheint – und so führt er meinen Blick auf die Erinnerungen ... und verändert ihn.

Wenn ich einen halbdunklen Kinosaal betrete, um mir einen Found-Footage-Film anzusehen, der allgemein als ein nicht-narrativer, nicht-fiktionaler, nicht-kommerzieller Film gilt, so bin ich darauf vorbereitet, dass ich mich gegenüber dem Film als aktive Zuschauerin werde verhalten müssen, den Film sozusagen werde mitkonstruieren müssen, indem ich "Sinn" produziere (welcher auch aus einem rein ästhetischen Empfinden bestehen kann). Ich bin bereit, mich verwirren zu lassen, die Ordnung der Dinge, wie sie bis jetzt für mich aufgegangen ist (und wohl nicht nur für mich) durch eine neue Ordnung des Sehens (der Dinge) ankratzen zu lassen. Der Film übt als ganzer, aber auch in seinen "Teilstücken" (Sequenzen, Einzelbild und so weiter), Effekte auf mich aus, die meine Lesart des Films mitbestimmen. Ich kann diese Effekte

natürlich vollkommen blockieren und zum Beispiel einen Spielfilm als einen Dokumentarfilm lesen; meist jedoch sind Lektüre und letztendlich das (wenn auch partielle) Verstehen eines Films eine Kombination aus den verschiedensten Bedingungen.³ *Meine* Lektüre der gesehenen Found-Footage-Filme lief auf jeden Fall auf dem Geleise der Erinnerungen. Und mich interessiert nun die psychologische Situation, in der sich die ZuschauerInnen (in einem theoretischen, pragmatischen, nicht in einem empirischen Sinne) in einem Found-Footage-Film befinden und die mir das Erinnern zu begünstigen scheint. Auch möchte ich in einzelnen Found-Footage-Filmen die Strukturen der Erinnerung aufspüren, um so vielleicht auf die Wege zu treffen, welche die Erinnerungen sich vermeintlich in unserem Denken bahnen.

Die Situation der ZuschauerInnen im *fiktionalen* Film wird von Christian Metz als ein untrennbares Zusammenspiel von Realität (Bewusstsein), Traum und Phantasie gesehen.⁴ In einem Found-Footage-Film verschieben sich diese drei Pole etwas: die



A MOVIE von Bruce Conner (1958)

Material: Filme gegen das Vergessen ...

ZuschauerInnen befinden sich sicherlich in einem "wachen" Zustand; der Found-Footage-Film ist vorerst nicht so gestaltet, dass er sie in sein realistisches Raum-Zeit Universum hineinzieht, Sinnproduktion und Identifikation sind nicht auf der Ebene einer Geschichte, die der Film erzählt, aufgefangen, und die Stühle in den ad-hoc Kinos, in denen nicht-kommerzielle Filme oft gezeigt werden, sind zu unbequem, als dass ich mich vergesse. Die filmische Situation und der Film selbst arbeiten vorerst also gegen eine regressiv (passive) Haltung der ZuschauerInnen und gegen die günstigen Bedingungen, die im Spielfilm die halluzinatorischen und träumerischen Fähigkeiten der ZuschauerInnen fördern. Dennoch entführt uns auch der Found-Footage-Film aus der Realität. Er lässt uns dabei aber mehr Freiheit. Er weckt mit seinen Bildern, von denen wir viele in derselben oder in einer ähnlichen Form schon mal gesehen haben, mit seiner oft raschen und repetitiven Montage und seinen Lichteffekten in uns "Bilder" und Stimmungen, die im Unbewussten oder im Vorbewussten⁵

schlummern. Die Assoziationen, die wir an die gesehenen Bilder knüpfen, versetzen uns gleichwohl in einen traumähnlichen Zustand: Beim Träumen wie beim Erinnern lassen wir in uns Sinnesempfindungen entstehen, die an "Objekte" aus der Vergangenheit anknüpfen (und wenn wir uns im Kinosaal erinnern, dann ist es da auch dunkel). Beide Tätigkeiten brauchen "Bilder", nur dass sich das Erinnern im wachen Zustand des Subjektes abspielt und dieses weiterhin (auf jeden Fall zum Teil) seine Umgebung wahrnimmt und sich in ihr.⁶ Im Found-Footage-Film werden die Erinnerungen ja von materiellen, realen Bildern hervorgerufen, und wir können im grossen und ganzen auch benennen, was wir sehen. Das Erinnerungsdenken gleicht somit eher dem Tagtraum (oder der Phantasie) als dem Traum. Wenn am Anfang von A MOVIE (Bruce Conner, USA 1958) nacheinander Indianer aus einem Western auf Pferden auf uns zukommen, dann ein Elefant, ein Präriewagen, ein Panzer und wir anschliessend eine Serie von Autounfällen während eines Autorennens sehen, so haben wir die Freiheit

– oder die Aufgabe –, zwischen den Bildern irgendwelche semantischen oder plastischen Ähnlichkeiten zu suchen. Es sind die Intervalle (im Sinne Wertows), das heisst die Übergänge von einer Bewegung zur andern, ebenso wie die Bewegungen und die Bilder selbst (als "Montage" im Sinne Eisensteins), die uns zu "Bildern" und Stimmungen in unserem Gedächtnis führen (das umgekehrt ja auch unsere Wahrnehmung mitbestimmt). Doch unser Gedächtnis ist kein wohlgeordnetes Archiv, in dem die Erinnerungen Nummern tragen und nach einem gewissen System eingereiht sind, sondern die Erinnerungen können sich überlagern, mehr oder weniger ausgeformt sein, eine Erinnerung kann eine nächste hervorrufen und so weiter. Von einem Bild oder von einer Abfolge von Bildern können so mehrere Erinnerungen gleichzeitig angetippt werden, von denen sich dann nur eine oder zwei einen Weg ins Bewusstsein bahnen und sprachlich benannt werden können. Doch welcher Art sind diese Erinnerungen? Um dieser Frage nachzugehen, werde ich im folgenden

etwas systematischer vorgehen, Gruppierungen und Kategorisierungen vornehmen, obwohl ein solches Denken der Erinnerungsarbeit zu widersprechen scheint. Wie alle Klassifizierungen sollen aber auch die meinen nur Hilfskonstruktionen des Denkens sein. Sie warten nur darauf, umgestossen zu werden, damit die Erinnerungen wieder ihren Lauf nehmen können. Theoretisch lassen sich die Erinnerungen in drei grossen Blöcken in einem Found-Footage-Film ausmachen: eine kollektive Erinnerung, die im weitesten Sinne auf politische Ereignisse zurückführt und intellektuelle Prozesse anspricht; eine subjektive Erinnerung, die emotionale Erfahrungen und Bedeutungskonstruktionen hervorruft; eine Erinnerung, die sinnliches ästhetisches Empfinden beinhaltet. Selbstverständlich werden diese Erinnerungsblöcke, ihre Struktur und ihr Zusammenspiel in jedem Film anders evoziert. Auf der Seite der ZuschauerInnen sind – ausser der individuellen Geschichte und der psychischen Konstitution – Geschlecht, Alter, kulturelle Zugehörigkeit, Interessen, Bildung und so weiter ausschlaggebend für das Produzieren von Erinnerungsbildern. Unabhängig davon kann uns der Found-Footage-Film jedoch dazu bringen, uns an eine kollektive und individuelle Geschichte zu erinnern.

Kollektive Erinnerungen

«Oui, ce soir, je m'en souviens. Mais un jour, je m'en souviendrai plus. Du tout. De rien.»⁷

Einundfünfzig Jahre nach Pearl Harbor, achtunddreissig Jahre nach der Zündung der ersten Wasserstoffbombe auf dem Bikini Atoll, dreissig Jahre nach dem Tod Marilyn Monroes, neunundzwanzig Jahre nach der Ermordung John F. Kennedys, zwei Jahre nach dem Golfkrieg bleiben diese Ereignisse in direkter oder indirekter Form in unserem Gedächtnis verhaftet.⁸ Auch wenn wir sie zeitlich nicht (alle) selbst erlebt haben und/oder uns meist auch nicht am Ort des Geschehens aufhielten, so wissen wir dennoch davon, haben davon gehört und eventuell auch schon Bilder von diesen Momenten des Todes gesehen. Beim Sehen dieser Bilder in einem Found-Footage-Film werden wir versuchen, das Abgebildete zu erkennen, es zu identifizieren (in gewissen Filmen wie REPORT hilft der Ton uns dabei), und dann werden wir uns erinnern, dass wir sie in irgendeiner Form

Der Found-Footage-Film zersetzt die Bilder-Ereignisse und darüber hinaus das Ereignis selbst, das nur als Bild besteht (auch in unserer Erinnerung) und appelliert an unser Wissen um und über Bilder.

schon mal aufgenommen haben. Erinnerungsspuren laufen, nach Freud, über Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Objekten: Bilder von Krieg, auch wenn wir sie nicht einem bestimmten historischen Ereignis zuschreiben können, erinnern uns an andere Kriegsbilder. Unser historisches Bewusstsein, die kollektive Erinnerung des Zwanzigsten Jahrhunderts, ist über Bilder entstanden (und auch im Kino ist alles nur über den Blick erfahrbar⁹). So erinnern wir uns an Hiroshima, auch wenn wir zu jung dazu sind; wir erinnern uns an das Bildereignis, als wir den Pilz zum ersten Mal und dann immer wieder mal sehen und uns gesagt wurde, worum es sich handelt. Filme aus gefundenem Material sind Filme über Bilder-Ereignisse, viel mehr noch als über die Ereignisse selbst. Obwohl diese Bilder auf uns einen Authentizitätseffekt oder einen "nostalgischen" Effekt haben können (auch sehr viele der neueren Filme sind schwarzweiss), sind sie vielmehr *Monumente* als *Dokumente* im Sinne Michel Foucaults¹⁰: Es sind Bilder, die mit einer bestimmten Intention gemacht wurden, um ein "Bild" von einem Ereignis zu vermitteln – Bilder, die eine Gesellschaft von sich geben will und keine Bilder der Wahrheit. Und genau hier setzt der Found-Footage-Film ein: er zersetzt die Bilder-Ereignisse und darüber hinaus das Ereignis selbst, das nur als Bild besteht (auch in unserer Erinnerung). Er appelliert an unser Wissen um und über Bilder. Bilder-Ereignisse und damit verbundene kollektive Erinnerungsbilder müssen sich somit nicht nur auf "reale", vergangene Momente beziehen. Es gibt auch eine kollektive Erinnerung an die Zukunft: wir haben alle ähnliche Vorstellungen von der Apokalypse (siehe TRIBULATIONS 99: ALIEN ANOMALIES UNDER AMERICA von Baldwin Craig, USA 1990). Ebenso

rufen Werbefilm- und Spielfilmbilder in uns kollektive Erinnerungen wach: Erinnerungen an (imaginäre) Bilder. In HOME STORIES (Matthias Müller, Deutschland 1990) erkennen wir die aneinandergereihten verängstigten Blicke und Gesten von Frauen als Filmausschnitte, genauer: als Szenen aus Hollywood-Melodramen (auch wenn wir die "zitierten" Filme nicht im einzelnen identifizieren können). Wir sehen zum Beispiel in die erschreckten Gesichter der verschiedenen Darstellerinnen beim Öffnen einer Tür, vor der wir etwas Grauens vermuten müssen: Gesichter, die sich alle gleichen.

Dann gibt es auch noch eine kollektive Erinnerung an Bilder-Ereignisse, wo es um unsere Erfahrung mit Bildern als solchen geht: so sind unter anderem in den Arbeiten von Bruce Conner und von Cécile Fontaine (CRUISES, Frankreich 1988-89) immer wieder Vorspannelemente (zum Beispiel eine schwarze Zahl in einem hellerleuchteten Kreis) zu sehen. Obwohl diese Bilder normalerweise in einem Kinofilm nicht sichtbar sind, haben die meisten von uns in der Schule oder privat schon der Vorführung eines Super-8 oder 16mm-Films beigewohnt, wo gewöhnlich das Startband mitgezeigt wird. TOM TOM, THE PIPER'S SON (Ken Jacobs, USA 1969) oder LYRISCH NITRAAT (Peter Delpout, Niederlande 1991) rufen durch das grobe Korn des Bildes, die schnellen Bewegungen der Figuren und so weiter ebenfalls ein solches materielles Bilder-Erlebnis hervor, in dem sie uns an andere schon gesehene Filme aus den Anfängen des Kinos erinnern. Die Röntgenaufnahmen in SANCTUS (Barbara Hammer, USA 1990) gehören auch in unseren Bilderschatz.

Die Schicht der kollektiven Erinnerung wird in vielen Filmen nur aufgerufen durch einzelne oder auch wiederkehrende in sich bewegte Bilder. Manchmal wird sie etwas mehr als nur angeklickt, wenn sich mehrere Bilder in einer sozusagen narrativen Logik aneinanderreihen. In der Westernsequenz zu Anfang von A MOVIE oder in den wenn auch fragmentarisch erzählten Geschichten in LYRISCH NITRAAT: eine davon handelt von einem Schiffbruch – und sofort denken wir an Robinson Crusoe. Doch der Found-Footage-Film liefert keine Rekonstruktion eines "Ereignisses" und auch keine lineare, eindeutige und kausalverknüpfte Sinnkonstruktion. Keine filmische Erzählinstanz geleitet uns durch den Film, kein vertrautes, auf uns zentriertes Raum-Zeit-Kontinuum, das unseren

Blick dirigiert: wir müssen uns vom Blick, der in jedem einzelnen Bild sitzt (und oft genau so in den Bildern in unserer Erinnerung) und vom Blick zwischen und über den Bildern verführen oder auch irreführen lassen. Nur so werden wir vielleicht gewisse neue Bilder sehen.

Subjektive Erinnerungen

«... wenn jemand einem eine Geschichte erzählt, macht man sich im Geiste ein Bild davon. Manchmal sehe ich dieses Bild ohne eine Geschichte ...»¹¹

Durch die Bilder aus den Found-Footage-Filmen wird nicht nur kollektives Wissen aufgegriffen, sondern auch ein individuelles Erleben der Bilderereignisse auf der emotionalen Ebene (dieses kann zum Teil kollektiv bestimmt und doch für jedes Individuum anders geprägt sein). In dem Film HISTORY AND MEMORY (Rea Tajiri, Japan/USA 1991) sind wir vorerst dieser Art von Erinnerung enthoben, denn «es gibt (...) Dinge, die nicht von Ka-

meras beobachtet wurden, welche wir aber vor der Kamera reinszenieren, damit wir auch von ihnen Bilder haben». So leitet die Stimme von Rea Tajiri ihre subjektiven Erinnerungsbilder in Bezug auf die Deportation von 15 000 US-BürgerInnen japanischer Herkunft (darunter ihre Familie) in amerikanische KZs ein. 1942: nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor. Die Filmemacherin versucht, die Geschichte ihrer Familie, vor ihrer Geburt, über die Erinnerungen ihrer Mutter (deren Stimme wir hören oder deren Aussagen wir schriftlich vermittelt bekommen), über Familienfotos, über Briefe von Internierten, über Spielfilme zum "Thema" und offizielle Regierungsmitteilungen bis zu einem gewissen Grad zu rekonstruieren. Sie versucht, den Ahnungen von Angst und Schmerz, die sie in ihrer Jugend in ihrer Familie verspürte, nachzugehen und einen Blick unter die bleierne Decke des Vergessens zu werfen. Rea Tajiri selbst sehen wir nicht im Film. Sie ist also keine wirkliche Identifikationsfigur (wie sie uns in fiktionalen Filmen geboten wird, zum Beispiel in HIROSHIMA MON AMOUR

(Alain Resnais, Frankreich/Japan 1959) und in RHAPSODY IN AUGUST (Akira Kurosawa, Japan 1991): beides Filme, die mit und über Erinnerung und Vergessen arbeiten und auch Found-Footage-Material in die Fiktion einbauen). Rea Tajiri ist mit ihrer Erinnerungsarbeit jedoch sehr präsent in und zwischen den Bildern. Sie sucht zum Beispiel auch den Ort "Poston 2" auf, wo ihre Mutter interniert war, und wir sehen Bilder von dieser Reise in die Vergangenheit und von dem Ort (dies sind natürlich keine gefundenen sondern selbst gedrehte Bilder, die sich durch ihre Videoqualität von den Super-8-Sequenzen abheben). Auf diese Weise ermöglicht der Film, die Lücken im kollektiven Gedächtnis zu verringern, welche die (Kriegs-)Bilder vom Angriff auf Pearl Harbor hinterlassen haben, indem sie das Erleben dieses Ereignisses und seine Folgen für die Betroffenen verdecken. Ein Bindeglied zwischen kollektiver und subjektiver Erinnerung sind die Fotos im Album der Familie, die den Vater in Soldatuniform zeigen oder die Mutter mit ihrem Vater vor der amerikanischen Flagge.

HISTORY AND MEMORY von Rea Tajiri (1991)





REPORT von Bruce Conner (1963 – 67)

Eine andere Verbindung, welche eine kollektive Erfahrung ins Subjektive überführt, ist ein Bild, das wie ein Leitmotiv den ganzen Film durchzieht: die stark verlangsamte Nahaufnahme des Gesichts einer Japanerin an einem Wasserstrahl, die Umsetzung eines Phantasiebildes, das immer wieder in der Erinnerung auftaucht (wie die Ich-Stimme der Autorin am Schluss des Filmes erklärt). Dieses stückweise und ungeschlossene Aufbauen einer subjektiven Erinnerung und individuellen Geschichte in diesem Film hindert uns als ZuschauerInnen jedoch nicht an der eigenen Erinnerungsarbeit.

In den meisten anderen Found-Footage-Filmen, die ich gesehen habe, fällt aber gerade diese subjektive Erinnerungsarbeit uns selbst zu. Wir besetzen die gezeigten Bilder und die von ihnen hervorgerufenen, inneren Bilder narzisstisch mit unseren Wünschen, Erwartungen, Enttäuschungen, mit unserer Geschichte und mit Stimmungen von erlebten Situationen. Ich mag mich zum Beispiel an den zehnten Todestag von John F.

Kennedy erinnern. Ich war nicht alt genug, um das Ereignis an sich politisch zu verstehen, doch sein mediales Wiederaufleben, seine Reinszenierung zum Teil mit den selben Bildern von 1963, die wir in REPORT sehen können, haben in mir damals etwas von der hysterischen Trauer und Desorientierung hinterlassen, ohne dass ich mich hätte dagegen wehren können. So bin ich beim Sehen von REPORT nun plötzlich auf dieser Erinnerungsspur gelandet und sah unsere ganze Familie vor dem Fernseher sitzen ... Zu der subjektiven Erinnerung gehört jedoch auch das grundlegende Verlangen nach *Geschichten* (jeder Film, auch wenn er noch so "abstrakt" ist und gegen dieses Verlangen arbeitet, kann letztlich nicht verhindern, dass wir es uns erfüllen). REPORT spielt mit unseren Erwartungen und der Lust, Geschichten zu kreieren, wenn im Moment, wo im Film der Präsident umgebracht wird (was wir schon vorher wissen), das Bild wegfällt, die Leinwand weiss wird und später zu flimmern beginnt und eine Reporterstimme weiterkommentiert: «...something happend

... something is terribly wrong ...» Das fiktive Universum, das nicht kohärent zu sein braucht, entsteht im Found-Footage-Film *in* uns: «Es ist das Gedächtnis, das durch die Erzählung führt».¹² Die Erinnerungen versuchen zu füllen, was leer und unverstanden bleibt. Die Bilder und deren Verknüpfung, der Ton (vor allem der emotionale Aspekt der menschlichen Stimme, der, obwohl er beim authentischen Reportagetönen fast wegfällt, emotionale Erinnerungen hervorrufen kann), die Musik (die serielle, fast esoterische Musik von Terry Riley im zweiten Teil von CROSSROADS (Bruce Conners, USA 1967), die x-te Wiederholung der Atombombenexplosion begleitend), die Bild-Effekte des Filmmaterials rufen vorbewusste oder auch unbewusste Erinnerungen hervor und lassen uns Sinn produzieren. Ein Sinn, der ausserhalb der Bilder entsteht, jedoch vom Film Anhaltspunkte erhält. Denn keine Kommunikationsstruktur, und sei sie noch so weit von der narrativen (der in unserem Kulturbereich dominanten) entfernt, wird sich beim näheren Hinsehen als absurd erweisen. Die *Bilder*,

die wir im Film sehen, sind kodiert und durch gewisse Sehgewohnheiten wissen wir sie zu lesen: sie enthalten für uns schon unzählige Kleinstgeschichten. Die über metaphorische (Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen) und metonymische (angrenzende Beziehung zweier Objekte wie Inhalt und Behälter) Verbindungen konstruierte *Montage* klingt an die Assoziationsstruktur unseres Denkens an: ein unendliches Kreuzworträtsel, das den Found-Footage-Filmtext in die Nähe eines Musiktextes bringt. Die quasi narrativen *Sequenzen* in den Filmen lancieren uns auf den Weg zu einer Geschichte und zu unseren Erinnerungen. Auch pseudo-narrative Fragmente erfüllen die selbe Funktion. In *A MOVIE* schaut ein Unterseebootkapitän durch ein Sehrohr, er dreht es kurz gegen uns (die Kamera). Das nächste Bild zeigt eine Striptease tänzerin, die in die Kamera schaut (der Anschluss in der Achse zwischen den beiden Bildern ist respektiert wie im klassischen Kino). Darauf sehen wir wieder den Kapitän; diesmal jedoch seitenverkehrt (zu diesem Verfremdungseffekt gehört, dass er

einen Achsensprung markiert); er weicht vom Guckrohr zurück, scheint etwas entdeckt zu haben. Eine Nahaufnahme zeigt, wie eine Hand einen Hebel an einer Mechanik bedient ("korrekte" Annäherung in der Achse). Dann sehen wir in einer Unterwasser Aufnahme ein Torpedo aus dem Bug eines Schiffes schnellen (Achsensprung). Es folgen die Aufnahme eines Atompilzes, dann ein Bild, das Wellenreiter und Schiffe zeigt, die von der Flutwelle mitgerissen werden und eine Serie von Velo- und Motorradunfällen, Flugzeugabstürzen, Brückeneinstürzen und so weiter. Obwohl die Bilder zu Anfang der beschriebenen Sequenz nicht alle ins selbe filmische Universum gehören und die klassischen Gesetze des fiktionalen Kinos nur zum Teil befolgt werden, verarbeiten wir die Bilder in eine Geschichte, die uns daraufhin die assoziative Montage der Unfälle deuten lässt. Doch gerade diese fast eindeutige Sinnzuschreibung wird auch vom Film selber wieder durchkreuzt: der Blick in und auf die Bilder wird in dieser Sequenz mit zum Thema, sowohl durch die Figur des Kapi-

täns und durch sein Sehrohr, wie durch die (uns) provozierenden Achsensprünge und sonstigen Verfremdungseffekte (Blick der Kamera). So kann darin auch eine Thematisierung des männlichen Blicks auf die Frau gelesen werden, der mit Gewalt und Zerstörung in Zusammenhang gebracht wird.¹³

Auch viele andere filmische Momente laufen einer geschlossenen individuellen Fiktion in bezug auf einen Found-Footage-Film zuwider. Unterbrechungen in den Assoziationsketten, schwarze "Löcher", physische Aggressionen der flimmernden Leinwand, unendlich erscheinende Wiederholungen ein und desselben Bildes, alles formale Elemente, die unser Denken im einzelnen zwar immer (um)deuten kann, die jedoch in der Vielfalt und Häufigkeit, in der sie in den meisten Found-Footage-Filmen auftreten, die einheitliche Konstruktion einer Erinnerungsfiktion unterbinden und uns auf unser *Da-Sein* als ZuschauerInnen *zurückwerfen*. So auch wenn wir in *LYRISCH NITRAAT* immer wieder Leute im Kino vor einer Leinwand sitzen sehen. Der Film be-

REPORT von Bruce Conner



ginnt übrigens schon mit einer Vorankündigung dieser seiner Funktion: Wir sehen einen dunklen Kinosaal aus der Perspektive der ZuschauerInnen, auf der Leinwand läuft ein Film, dieser reisst: in dem Moment setzt die Musik ein, und der "wirkliche" Film beginnt. Die Ironie ist ein anderes Mittel der Distanzierung. In REPORT entsteht sie durch die Nichtsimultaneität von Wort und Bild: die Reporterstimme kommentiert die Ankunft von John F. und Jacky Kennedy am Morgen vor dem Mord; wir sehen das Flugzeug – nichts geschieht; «now», sagt der Reporter, «the door is wide open» und dazu zeigt uns der Film, wie sich die Tür eines Kühlschranks (in einem Werbefilm) von alleine öffnet. In Paolo Polonis Dreiminuten-Film POLITICAL SCIENCE (Schweiz 1991), wo zu CNN-Bildern über den Golfkrieg das Lied von Randy Newman «Political Science» läuft, wird die Ironie zum Sarkasmus. – Durch die Vielschichtigkeit der Informationen werden wir uns in einem Found-Footage-Film den unzähligen Interpretationsmöglichkeiten bewusst und erhalten einen «offenen»¹⁴ Film- und Erinnerungstext, ohne wirklichen Anfang, ohne alles auflösendes Ende, ohne eindeutige Sinnzuschreibung.

Plastische, ästhetische Erinnerungen

«Die Leinwand mit ihren Tausenden von Personen *scheint lebendig*. Der mit Schnee bedeckte Vordergrund ist *plastisch* ausgeführt. Die Täuschung ist vollkommen. Ein historisches Ereignis wird zur *ergreifenden* Wirklichkeit.»¹⁵

Es geht mir bei meinem letzten Erinnerungsblock natürlich nicht um die Illusion der Wirklichkeit, welche im Zitat auch angesprochen ist, sondern um das Ergriffensein von sinnlichen und plastischen Phänomenen. Wenn der Blick, den wir an die Bilder verlieren, sowie die Ironie, Distanz und Bewusstsein schaffen, so verleiht sich uns der Found-Footage-Film auf dieser ästhetischen Ebene buchstäblich wieder ein. Oder wir uns ihn. Über die Wahrnehmung, das Aufnehmen vom Spiel der Formen und Intensitäten (und der Farbe, wenn der Film farbig ist wie die Röntgenaufnahmen in SANCTUS). Auch analoge (figürliche) Bilder können plastisch auf uns wirken, vor allem, wenn sie in einer atemberaubenden Montage an uns vorbei sausen. Die Bilder verlieren ihre Raum-Zeitillusion, werden zu Flächen (wie Fotos), und die Bewegung

Durch die Vielschichtigkeit der Informationen werden wir uns in einem Found-Footage-Film den unzähligen Interpretationsmöglichkeiten bewusst und erhalten einen «offenen» Film- und Erinnerungstext, ohne wirklichen Anfang, ohne alles auflösendes Ende, ohne eindeutige Sinnzuschreibung.

in den Bildern wird von der Bewegung der Bilder übertrumpft. Ebenso wie über die spürbar gemachte Materialität des Films, der Bilder, kann in uns eine energetische Erinnerung, ein geradezu physisches Wiedererleben aufkommen. Diese Erinnerung ist zeitlich nicht bewusst situierbar, und der Moment des Erlebens dieser "Bilder" in der Gegenwart ist sehr stark. Doch wir können annehmen, dass sie direkt mit dem Unbewussten in Verbindung steht. Wenn wir eine hektische Montage, das Flimmern der Leinwand in für das Auge zu hohen Frequenzen oder die scheinbare Zusammenhangslosigkeit der Bilder als aggressiv empfinden und gereizt oder mit Unlust darauf reagieren, so schalten wir, vielleicht, eine Art Zensur zwischen den Film und uns, sowie zwischen das Unbewusste und das Vorbewusst-Bewusste in uns. Akzeptieren wir den physischen und psychischen Übergriff des Films auf uns, so kann dadurch eine Art von Verschmelzen mit dem Film stattfinden

(nicht zu verwechseln mit der Identifikation mit einer Figur im Spielfilm); um noch weiter zu gehen: eine Erinnerung an den Herzschlag der Mutter. Diese Erinnerung kann nur als Primärvorgang im Unbewussten ablaufen, in einem regressiven, traumartigen Zustand: wir haben einen kurzen Moment lang auch vergessen, dass wir im Kino sitzen. Nun will uns der Found-Footage-Film (wie auch andere Filme, die mit den selben formalen Mitteln arbeiten) aber nicht einlullen und ausschliesslich unser Unbewusstes manipulieren. Ich möchte die Hypothese aufstellen, dass der Found-Footage-Film als solcher mit seiner Struktur und seiner Bildqualität als Brücke dient (eine Übertragung im Sinne Freuds), über welche die unbewusste Erinnerung in die Vorbewusst-Bewusste überführt wird: nur ein Teil dieser Empfindungserinnerungen dringen bis ins Bewusstsein. TOM TOM, THE PIPER'S SON spielt während gut eineinhalb Stunden nur mit Formen und Lichtintensitäten: er dekonstruiert filmisch einen gefundenen Film von 1905 (von Billy Bitzer, Kameramann von Griffith), von dem er den Titel übernommen hat. In acht gefilmten Bühnenbildern zeigt letzterer die Geschichte eines Jungen, der auf dem Markt ein Schweinchen klaut, deswegen von der Bevölkerung des Dorfes verfolgt und schliesslich auch eingefangen wird. Zu Anfang und zum Schluss des Films (dem von 1969 von Ken Jacobs) wird der Found-Footage-Streifen ganz und chronologisch gezeigt. Dazwischen trainiert der Film uns aufs "Sehen", auf ein neues Sehen (der ganze Film dauert fast zwei Stunden). Er sezziert die Bilder des Found-Footage-Films, zum Beispiel indem er uns daraus "Nahaufnahmen" zeigt. Wir sehen zuerst nur körnige Schattenspiele, die wir zum Teil im Film von 1905 lokalisieren können: plötzlich ist da der Kopf der Ballettuse auf dem Markt aus dem ersten Bühnenbild. Der Film zieht uns aber durch sein Spiel mit Licht und Bewegung (die zwei essentiellen Elementen des Kinos) dermassen in seinen Bann, dass wir über ein plastisches, ästhetisches Erleben auch unseren inneren Bildern freien Lauf lassen. Das Bedürfnis, abstrakte Formen zu konkreten Objekten, mehr noch, zu lebendigen und vor allem auch menschlichen oder menschenähnlichen Gestalten werden zu lassen und diese diffusen Wesen in eine Beziehung zueinander zu setzen (rudimentäre Geschichten zu konstruieren)¹⁶, ist bei mir voll zum Zug gekommen (ohne dass ich behaupten möchte,



ZÉRO GRAVITÉ von Jean-Claude Bustros (1991)

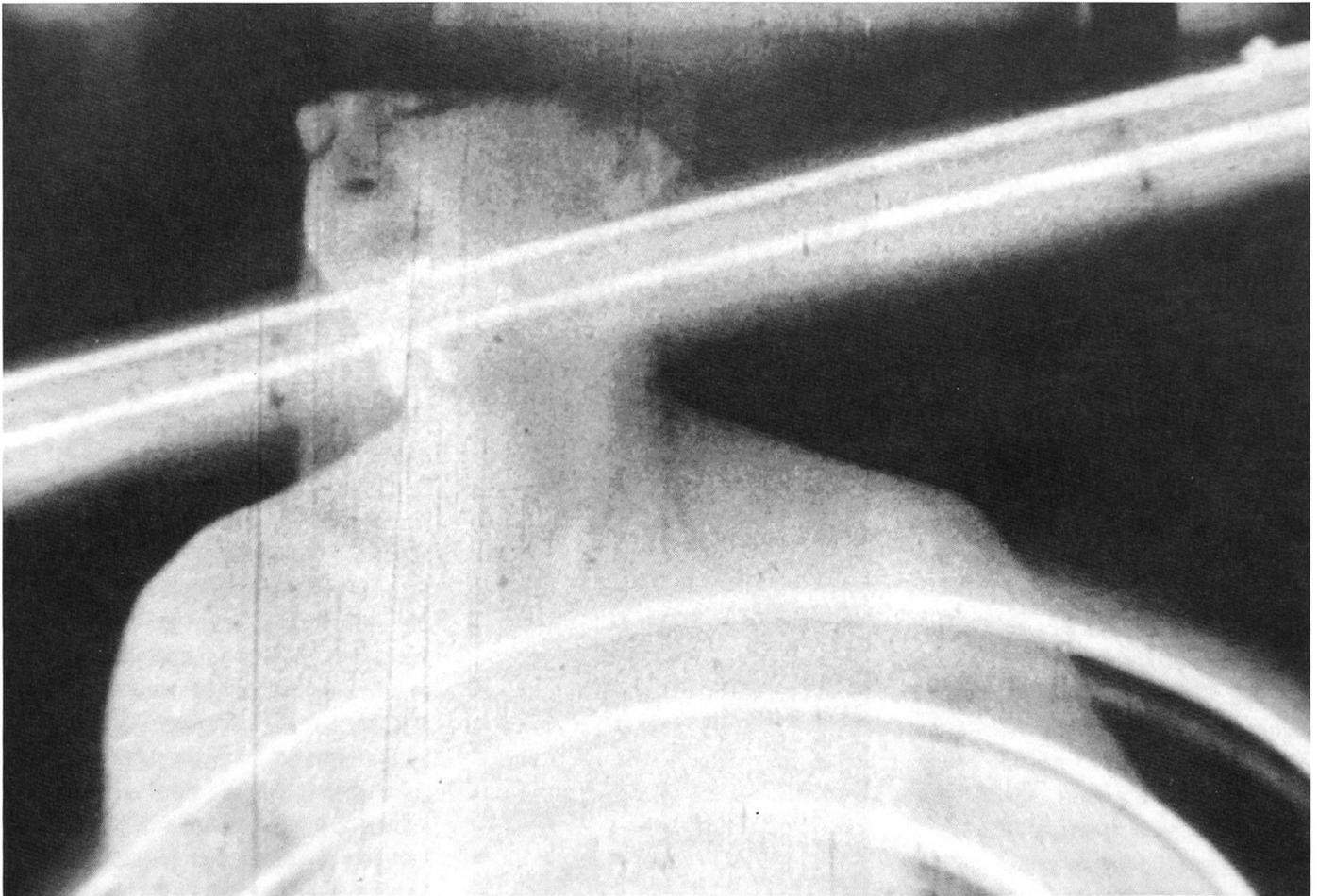
das sei das Ziel des Films). In diese "Figuren" werden Erinnerungen eingearbeitet.

Die folgenden filmischen Mechanismen begünstigen ebenfalls die Erinnerungsarbeit, da sie von ihrer Struktur her unserem Erinnerungsdenken ähnlich sind. Paradoxe Weise sind sie es auch, die uns daran erinnern, dass wir im Kino sitzen und dabei sind, uns zu erinnern (wir nehmen uns als sich erinnernde Subjekte wahr: wir können Erinnerungsbilder und Filmbilder ohne Problem auseinanderhalten).

Der Flicker. Das gewohnte Flimmern der Bilder bei Super-8- oder 16mm-Projektionen wird durch ein rapides, einige Sekunden bis Minuten anhaltendes Aufblitzen der Leinwand verstärkt. Dadurch entsteht ein physisches Filmerlebnis, das, wenn wir uns darauf einlassen, eine Sogwirkung auf uns haben kann. Bewegung im Bild (wenn der Flicker auf dem Untergrund eines Bildes produziert wird) und Zeitgefühl werden verändert. Es ist, wie wenn wir ganz schnell die Augen auf- und zumachen (nur dass dies nicht ohne Anstrengung geht).

Wir geraten in einen hypnoseartigen Zustand, in dem wir selber nur noch Licht und Schatten sind (das Rattern des Projektors im Stummfilm TOM TOM, THE PIPER'S SON übt über den "Ton" einen ähnlichen Effekt aus). Das Hin- und Herschnellen von Schwarz und Weiss verändert sich zum Beispiel während den drei Flicker-Minuten in REPORT und stellt sich mit immer neuen Rhythmus- und Intensitätsvariationen auf ein optisches Wahrnehmen von Grau ein, das sich von der ganz weissen Leinwand zur ganz schwarzen entwickelt.¹⁷ Am Schluss der Sequenz, die auf einer letzten langen Einstellung auf die schwarze Leinwand angekommen war, hatte ich den Eindruck, zu lange in die Sonne geschaut zu haben, denn meine Augen projizierten ein (schwaches) Licht auf die Leinwand. Der Film hatte die ZuschauerInnen solange alternierend beleuchtet und verdunkelt, dass es schien, als würde die Leinwand zum Projektor und die ZuschauerInnen zur Leinwand¹⁸, und nun werde ich zum Projektor und werfe Licht auf die Leinwand.¹⁹ Und dazu höre ich eine immer hysterischer klin-

gende Reporterstimme, die mitteilt, dass etwas passiert ist. Als Projektor und Leinwand zugleich steht mein inneres Auge aber auch im Erinnerungsprozess. Ich projiziere mich und meine Erinnerungen schliesslich in den Vorführraum, aus dem ich mich bald danach wieder zurückholen werde, spätestens wenn die Sequenz der Startkader abläuft (eine unendlich scheinende Wiederholung des "Countdowns" von 10 bis 3, drei Minuten lang) und dann endlich das (fast erlösende) «The President of The United States is dead» kommt (zwischen der Flicker- und der Startnummernsequenz sehen wir Bilder, jedes Bild vier, fünf mal wiederholt: ein Gewehr, das hoch über den Köpfen der Menge getragen wird, Jacky, die in den Polizeiwagen einsteigen will und der Konvoi vom Anfang des Films, immer durch ein Flickern unterbrochen). Auch einzelne schwarze oder weisse "Bilder"²⁰, die zwischen die figurativen Bilder geschaltet werden, aktivieren einerseits die Erinnerungen, arbeiten andererseits – wenn das Schwarz zu lange anhält wie in MARYLYN TIMES FIVE (Bruce Conner, USA



COSMIC RAY von Bruce Conner (1961)

1968-73) – zusammen mit anderen formalen Elementen (wie dem mehrmaligen Wiederholen eines Bildes und auch des Songs «I'm through with love» von Marilyn Monroe) an der Dekonstruktion der Erotik des Softporno. Als kurze Licht- und Schatteneffekte bewirken diese "Bilder" eine Derealisierung des Gesehenen (arbeiten gegen den Authentizitätseffekt, der Found-Footage-Filmen innewohnt), was unserer Vorstellungskraft förderlich ist, und gleichzeitig – und dies nur durch einen kleinen (inneren) "Blickwechsel" – das Bild für uns als konstruiertes kennzeichnet.

Die Wiederholung. Die Wiederholung von Bildern und Bewegungen (und Effekten) wird im Found-Footage-Film häufig angewendet. Fast wie eine Obsession des Films kommt es uns vor, wenn in REPORT John F. und Jacky in ihrem Amerikanerschlitten zum x-ten Male an uns (der Kamera) vorbeifahren. Auch wenn wir in ZÉRO GRAVITÉ (Jean-Claude Bustros, Kanada 1991) immer wieder mal den Versuchsaffen im Labor, den Mann am Steuer und das Auseinanderrollen von Granulat sehen. In CRUISES wer-

den Bilder einer Werbung für eine Kreuzfahrt im Golf von Mexiko mit Targebuchbildern eines deutschen Marinesoldaten in schnellstem und flimmerndem Tempo immer wiederholt. Die Wiederholung als ein Spiel mit Bildern, wodurch das dargestellte Ereignis in den Hintergrund tritt (siehe auch den Effekt von Andy Warhols Bildern), ist in vielen Found-Footage-Filmen präsent. Die Wiederholung ist aber ebenso die Form des Erinnerns. Für die Psychoanalyse ist das Wiederholen mit einem Zwang verbunden, alte unangenehme Erfahrungen wiederzuerleben. In der konkreten Kur ist die Wiederholung ein Mittel, gerade an diese Erinnerungen heranzukommen, sie zu bearbeiten und vom Ich akzeptieren zu lassen. Das "Durcharbeiten" einer solchen Erfahrung kann der Analysantin beziehungsweise dem Analysanten Erkenntnis über sich selbst vermitteln und das Erinnern so zu einem positiven Erlebnis werden lassen.²¹ In vielen Found-Footage-Filmen bestimmen die zyklisch wiederkehrenden Bilder und die Intervalle zwischen den Bildern die Bewegung des Films. Diese lenkt stark die Reise

in unsere Erinnerung. Gleichzeitig bewirkt der Found-Footage-Film in uns aber auch ein Bewusstsein über Bilder und Bilderereignisse. Zu welcher "Entdeckung" wir am Ende (des Films) gelangen, ist meist uns überlassen. In ZÉRO GRAVITÉ wird die "Lösung" jedoch im Film gegeben. Während einer halben Stunde steigert uns die Bewegung des Films in eine böse Vorahnung auf einen letzten Knall hinein: der Affe könnte sterben, der Autofahrer in das entgegenkommende Auto hineinrasen – das Ende des Films "offenbart" uns jedoch, in dem es endlich die Fortsetzung der Autosequenz zeigt, dass die beiden Wagen einander im letzten Moment ausweichen.

Die Vorführungen der Found-Footage-Filme von Bruce Conner wurden ebenfalls oft repetitiv gestaltet: COSMIC RAY (1961) zum Beispiel wurde als Endlosprojektion und von drei Apparaten gleichzeitig abgespielt. – Und auch die Projektion an den Vorführungen 1991 beinhaltete ein Wiederholungsmoment. Ein Teil der Filme von Bruce Conner sind von ihm zusammen mit dem Verleih aneinander

montiert und also ohne Pause gezeigt worden; das heisst bei den Filmen von Bruce Conner auch fast soviel wie, dass wir Anfang und Ende der einzelnen Filme nicht mehr klar erkennen (denn zum Beispiel A MOVIE wiederholt immer wieder den Titel und den Namen des Filmemachers während des Films). Durch die Wiederholungen von gleichen oder ähnlichen Found-Footage-Bildern entstanden Parallelen und Bezüge zwischen den Aussagen der verschiedenen Filme von Bruce Conner. Der älteste Film auf diesem Band stammte von 1958, der neuste von 1982: Erinnerungen an ein Stück Zeitgeschichte in Bildern; Bilder über unsere Sichtweise. Viele andere filmische Mechanismen widerspiegeln ebenfalls ein Geflecht von Spannungen zwischen Unbewusstem und Bewusstem, in dem sie materiell und sozusagen physisch die Bilder und das auf ihnen Abgebildete ineinander überfließen, Metamorphosen stattfinden lassen. Ich denke da zum Beispiel an die Überblendungen, an deren magischen Verschmelzungseffekt wir oft doch ein ganz klein wenig glauben²²; die Zeitlupe; die sehr schnelle Montage von Bildern, von der uns fast nur die Bewegung und ein paar wenige schon bekannte Bilder zurückbleiben; die assoziative Montage von Bildern über ihre Plastizität; die Musik und die menschliche Stimme, vor allem wenn wir die Worte nicht verstehen. All diese filmischen Figuren nähern die Machart des Found-Footage-Films den Strukturen des Erinnerungsprozesses an.

Ein letztes solches Spiel mit unserer Wahrnehmung, das ich erwähnen möchte: wenn in SOFT COLLISIONS DREAM OF A GOOD SOLDIER auf einer Leinwand drei Filme nebeneinander ablaufen (die äusseren beiden schwarz-weiss, der mittlere farbig), und jeder von ihnen auch noch ziemlich "aggressiv" mit seinen Bildern umgeht, welche ja auch von Aggression und Krieg handeln, so sind wir ziemlich überfordert, optisch und auch kognitiv (das spricht nicht gegen den Film). So wie wir manchmal in Traumerinnerungen überfordert sind. Der Found-Footage-Film bietet oft und in den verschiedensten Formen eine Art sinnliches Erleben eines Exzesses (negativ und positiv). Daraus entsteht «ein zwischen den Zeilen Sehen, ein durch die Bilder Lesen, ein durch das Hören Sehen».²³ In diesem Sinne ist HISTORY AND MEMORY ein Bild-Stimme-Schrift-Ereignis. Ohne alles aufnehmen zu können, was der Film mitteilt (weil er oft gleichzeitig ein

bewegtes Bild zeigt, darauf einen Text projiziert und die Stimme erzählen lässt), haben wir am Schluss doch vieles von dem Film empfunden und verstanden. Denn dieser Film arbeitet auf wunderbare Weise mit, über und wie unsere Erinnerung: wir tauchen ein in die Erinnerung an die Erinnerung.

Margrit Tröhler

Die österreichische Zeitschrift *blimp* hat mit der Nummer 16/1991 eine Übersicht und Einführung in die Found-Footage-Filme publiziert, in der vor allem die älteren Filme, die ich in meinem Text erwähne, auch behandelt sind. Die Retrospektive, die die VIPER in Luzern 1991 gezeigt haben, wird in einem zweiten Teil im Oktober 1992 fortgesetzt werden. Auch hat Cecilia Hausheer am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich im Sommersemester 1992 ein Proseminar über Found-Footage angeboten. Ein Reader zum Thema ist in Vorbereitung.

¹ aus HISTORY AND MEMORY (Japan/USA 1991) von Rea Tajiri (Übersetzung von Henry M. Taylor)

² aus *Hiroshima mon amour* von Marguerite Duras (Paris, 1960, Seite 22) und dem gleichnamigen Film von Alain Resnais

³ Roger Odin spricht in seiner semio-pragmatischen Erfassung der Beziehung zwischen Film und ZuschauerIn von den äusseren und inneren Zwängen der Institution; eine dritte Institution hat jeder ZuschauerIn in sich. Siehe vor allem die beiden Artikel «Pour une sémio-pragmatique du cinéma» (in: *Iris*, n° 1, 1981, Seiten 67-82) und «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique» (in: *Iris*, n° 8, 1988, Seiten 121-139)

⁴ «Le film de fiction et son spectateur», in: *Le signifiant imaginaire*, Paris, 1984 (1977), Seiten 121-176

⁵ Freud situiert in «Das Unbewusste» das Vorbewusste zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein. Es besteht im Gegensatz zum Unbewussten, worin verdrängte Erinnerungen enthalten sind, aus nicht gegenwärtigen, aber jederzeit abrufbaren Erinnerungen. Auch ist das Vorbewusste schon sprachlich bestimmt. In: *Gesammelte Werke*, Band X, siehe auch Band XX

⁶ Über die Ähnlichkeiten und Unterschiede im Funktionieren von Traum und Erinnerung siehe auch Jean Guillaumin «Un avenir pour la répétition» (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 15, 1977, Seiten 139-162, hier Seite 145f.)

⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Seite 102

⁸ In derselben Reihenfolge werden diese Ereignisse von den folgenden Filmen bearbeitet: HISTORY AND MEMORY von Rea Tajiri (Japan/USA 1991); CROSSROADS von Bruce Conner (USA 1976); MARILYN TIMES FIVE von Bruce Conner (USA 1968-73); REPORT von Bruce Conner (USA 1963-67); SOFT COLLISIONS DREAM OF A GOOD SOLDIER von Yann Beauvais und Frederick Rock (Frankreich/USA 1991); POLITICAL SCIENCE von Paolo Poloni (Schweiz 1991) – diese

Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

⁹ Natürlich erfahren wir einen Film auch über den Ton, doch Töne sind meist nur im Zusammenhang mit dem Bild der Tonquelle (im Film oder in unserem Gedächtnis) benennbar.

¹⁰ *Archéologie du savoir*, Paris, 1969, Seiten 13ff

¹¹ aus HISTORY AND MEMORY von Rea Tajiri

¹² «La mémoire comme conduite de récit», Janet zitiert von Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, 1985, Seite 71 (meine Übersetzung)

¹³ Ich möchte mit dieser angefangenen und abgebrochenen Interpretation jedoch nicht dem Bedürfnis verfallen, den Film auf einen Nenner zu bringen, was meines Erachtens gegen das Verstehen eines Found-Footage-Films laufen würde.

¹⁴ In Anlehnung an den Begriff des "offenen Textes" von Roland Barthes, siehe unter anderem in *Le plaisir du texte* (Paris, 1973) und in SZ (Paris, 1970)

¹⁵ Zitat aus dem Prospekt des Bourbaki-Panoramas in Luzern (die Hervorhebungen sind von mir). Dieses "Monument", ein Vorläufer des Kinos, befindet sich im selben Häuserkomplex wie die Abspielräume der VIPER. Ich hab es mir 1991 in einer Pause zwischen zwei Filmen angesehen. Sein Bild mischt sich in meiner Erinnerung immer wieder unter die Erinnerung an die Filmbilder. Ich glaube, es vereint auf einer anderen Ebene wunderbar die drei verschiedenen Erinnerungstypen, denen ich in diesem Artikel auf die Spur kommen möchte.

¹⁶ Der Gegenpol dieses Bedürfnisses besteht in der Schwierigkeit, abstrakt zu denken.

¹⁷ Auf der semantischen Ebene kann damit der Übergang vom Leben zum Tod von John F. Kennedy gedeutet werden, da während dieser Sequenz "ohne Bilder" im Film ja der Mord passiert, wie die Stimme uns mitteilt: ein plastisch sinnliches Empfinden, das zu einer subjektiven Fiktion wird.

¹⁸ Siehe dazu auch Marc Vernet «Clignotement du noir-et-blanc» in: Jacques Aumont et al. (Hg), *Théorie du film*, Paris, 1980, Seiten 223-233, hier Seite 233

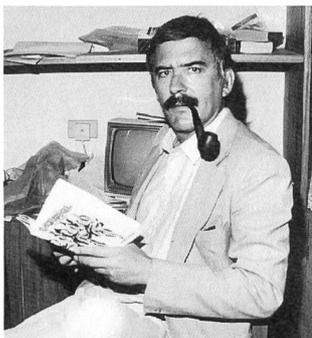
¹⁹ Wahrscheinlich die Folge einer Überreizung der Netzhaut und des Phi-Effektes.

²⁰ Das weisse "Bild" entspricht von der Optik her gesehen einem "leeren Stimulus" und verwischt die Bewegung in den beiden Bildern, zwischen die es geschaltet ist; das schwarze "Bild" funktioniert wie ein "abwesender Stimulus" und kaschiert eher die Konturen der Gegenstände. Siehe Jacques Aumont, *L'image*, Paris, 1990, Seiten 22 und 34

²¹ Zur Funktion der Wiederholung und der Erinnerung in der Psychoanalyse siehe Annie Anzieu «L'heure de la répétition» und Jean Guillaumin «Un avenir pour la répétition» in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 15, 1977

²² Siehe diesbezüglich Christian Metz in: *Le signifiant imaginaire ...*, Seiten 154s und 341s und Marc Vernet in *Figures de l'absence*, Paris, 1988, Seiten 59-88

²³ Tanja Widmann in «Von Vielmern» über die Filme von Russ Meyer in Karl Siereck (Hg.), *Und*, Wien, 1991, Seiten 75-79



Peter K. Wehli, Kulturschaffender

Fluss der Gedanken im Laufe der Zeit

Das Denken

die vor Jahren einst notierte, faszinierende Bemerkung von Markus Imhoof, dass Denken die Sprache brauche und Verstehen die Emotion, die mir jetzt fragwürdig zu erscheinen beginnt, wo ich feststelle, dass die bedeutendsten Filme stets deshalb entstanden sind, weil die bedeutenden Regisseure in *Bildern* zu denken fähig sind.

Wilhelm Tell

das Gefühl der Peinlichkeit, das mich in John Carpenters Film *ELVIS* anfällt, als die Mutter zum Knaben Elvis sagt «A storm is coming soon», – aber eigentlich nur deshalb, weil dieser Satz im Untertitel mit «Ein Gewitter ist im Anzug» übersetzt ist, einer Formulierung, die der Übersetzer sicher nicht gebraucht hätte, wenn er gewusst hätte, dass sie auch Friedrich Schiller in seinem «Wilhelm Tell» verwendet hat

wobei es anzumerken gilt, das mir diese Formulierung im Film *ELVIS* vermutlich nicht aufgefallen wäre, wenn wir nicht als Schüler bei der Lektüre des «Wilhelm Tell» im Gymnasium ausgerechnet diesen Satz als hochdeutsche Ausspracheübung auf fünf verschiedene Arten hätten hersagen müssen.

Nino Rota

Die Empfindung, von der ich nicht weiss, weshalb sie mir ausgerechnet jetzt zufällt, während Pablo Stähli und ich den eben verstorbenen Nino Rota ehren, diese Empfindung, die doch irgendetwas mit unserem augenblicklichen Verhalten zu tun haben muss: Warum ist mir ein nicht zu Ende geführter Satz weniger unangenehm als eine nicht zu Ende geführte Geste?

Das Sehen

der ungeheuer weitreichende Aufschluss über amerikanische Literatur und amerikanischen Film, den Robert Altman mir gab, als er meine Feststellung, er sei ein ungemein präzise analysierender Kritiker der amerikanischen Zivilisation, mit dem Satz beantwortete: «Ich ein Kritiker? Ich zeige doch nur, was ich sehe!» und meine von diesem Satz geschürte Vermutung, dass Andy Warhol eine Zeitlang wohl nur deshalb als Kon-

sumkritiker missverstanden worden ist, weil er die Konservendbüchsen zeigt, die er gesehen hat, und die aus dieser Vermutung resultierende Erkenntnis, dass die Absicht des Künstlers und die Wirkung seiner Werke nichts miteinander zu tun haben müssen.

Die Geste

das Erschrecken, das die Geste des David Bennet in mir auslöste, als er, auf den Schultern von Volker Schlöndorff sitzend, im Blitzlichtregen den Fotografen zuwinkte, weil es eine durchaus selbstsichere, erwachsene Geste war, die da aus einem Kinderkörper kam.

Die Verfügbarkeit

die unbegrenzte Verfügbarkeit von allem und vielem, welche die von der Technik ermöglichte Trennung von Bild und Ton erlaubt: Die Geräusche, die ein Gegenstand erzeugt, hat im Film meist ein anderer Gegenstand erzeugt, so stammt das Fauchen der Lokomotive der «Spanisch-Brötli-Bahn» von der Lokomotive der «Ferrocarilles ecuatorianos», die Guayaquil mit Quito verbindet.

Der Marktwert

die künstlerische Begabung, die ich als Junge jahrelang für die Vorbedingung für die Berühmtheit von Schauspielern hielt, diese Überzeugung, die ich jetzt doch nicht aufzugeben gezwungen bin, weil ich feststelle, dass die Verkehrsstockung, die jeweils beim Auftauchen von Farrah Fawcett oder Muhammed Ali oder Eddie Williams oder David Bowie entsteht, tatsächlich nichts anderes erkennen lässt als den Marktwert der betreffenden Personen.

Die Gelassenheit

die Unbeteiligtsein suggerierende Gelassenheit, welche die Gelassenheit des Routiniers, des abgebrühten Profis ist, diese Gelassenheit, mit der Jerry Lewis die vielen Kameraproben über sich ergehen lässt und immer wieder auf seinen Einsatz wartet, diese Gelassenheit mitten im Gedränge von Hunderten von Zaungästen, die alles andere als gelassen sind, obwohl sie nicht auf ihren Einsatz warten müssen.

— *THE END* —



Treten auch Sie einmal ins Licht!

Sie gehören zu den Kreativen im audiovisuellen Bereich. Sie sind Drehbuchautor, Dialogautor oder Regisseur. Ihre Arbeit bedeutet Ihnen alles, aber was bedeuten Ihnen Ihre Rechte? Die Schweizerische Autoren-gesellschaft ist für Sie da, wenn es darum geht, Ihre Interessen wahrzunehmen. Die SSA vertritt die Interessen von mehr als 700 schweizerischen

und über 20 000 ausländischen Autoren, die hier wertvolle strategische Unterstützung im Vertragsabschluss mit den Produzenten und den Medien finden. Seit über 30 Jahren ist es unsere Berufung, Ihre Rechte individuell oder im Kollektiv effizient zu verwalten. Sie können sich dadurch voll auf das Wichtigste konzentrieren: die kreative Arbeit.



SSA
SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS

SSA · Rue Centrale 12/14 · Case postale 3893 · 1002 Lausanne · Tél. 021/312 65 71 · Fax. 021/312 65 82

Autoren: Schützen Sie Ihre Rechte!

ARENA FILMS PRÉSENTE

CANNES 1992
GRAND PRIX DU JURY
ET
PRIX ŒCUMENIQUE



IL

LADRO DI BAMBINI



“le Film
qui a
bouleversé
le Festival
de Cannes”

UN FILM DE
GIANNI AMELIO

AVEC ENRICO LO VERSO • VALENTINA SCALICI • GIUSEPPE IERACITANO • FLORENCE DAREL • MARINA GOLOVINE
SCÉNARIO DE GIANNI AMELIO • SANDRO PETRAGLIA • STEFANO RULLI • PRODUCTEUR EXÉCUTIF ENZO PORCELLI • COPRODUCTEUR BRUNO PESERY • PRODUCTEUR ANGELO RIZZOLI
UNE COPRODUCTION FRANCO-ITALIENNE ARENA FILMS AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ (PARIS) • ERRE PRODUZIONI - ALIA FILM EN COLLABORATION AVEC RAIDUE (Italie)
AVEC LA PARTICIPATION DE VEGA FILM (ZÜRICH) • CE FILM A BÉNÉFICIÉ D'UNE AIDE DU FONDS EURIMAGES DU CONSEIL DE L'EUROPE
DISTRIBUÉ PAR PYRAMIDE DISTRIBUTION



FILM COOP 1

Jetzt im Kino