

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

Artikel: Jean Vigo : eine Biographie gedrehter und nicht gedrehter Filme :
Träumer des Kinos, Rimbaud des Films
Autor: Sidler, Viktor
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867368>

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: 15.01.2026

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



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.

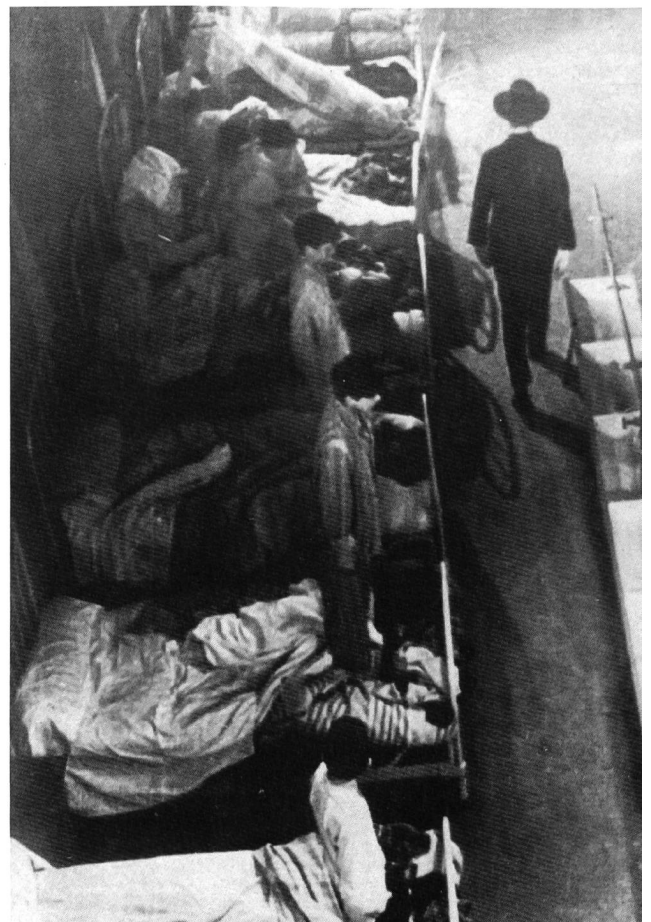
So ist denn die Ankunft in Paris von Musik und Heiterkeit, von Übermut erfüllt. Die junge Frau steigt in die Helligkeit des Lichtes, wie ein Blatt scheint sie in der Luft zu zittern. Und dann steigt sie wieder in die Tiefe des Bootes, wird aufgesogen von der Zauberwelt der Gegenstände, die alle ihre 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 Liebenswürdigkeit 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-

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,

Jean Dasté als Huguet in *ZÉRO DE CONDUITE*



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 Lindenblüten-tees, 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 Reizworte lauten: Fotografie, Anarchistenkreise, Geisteskrankheit, Sanatorium, sehr komplizierte Familienverhältnisse und in all dem Jean Vigo mit seiner Frau *Lydou*, gleichsam ein symbiotisch hieratischer 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.

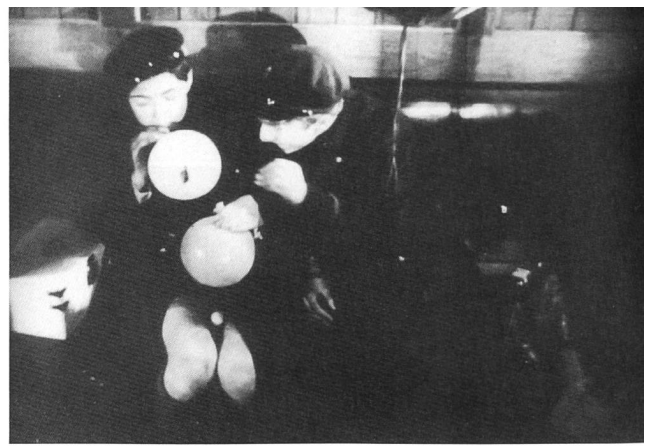
1900 – also mit siebzehn Jahren – muss er zum ersten Mal wegen seinen revolutionären Aktivitäten eine zwei-monatige Gefängnisstrafe absitzen. Im Gefängnis „La Petite Roquette“ nimmt er das Pseudonym *Miguel Almereyda* an. Die Wortwahl sollte zunächst einmal spanisch klingen und zugleich anarchistisch 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 Anarchistenpaares

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 erklärend 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 freundlich-mürrischen Gewerkschafter der CGT zu einem gutmütigen Wärter oder zur eleganten Besucherin eines royalistischen Gefangenen hinstolpernde Schrittmache. 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 Bewussten – 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 irrlichtet.

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 Vigo, 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.

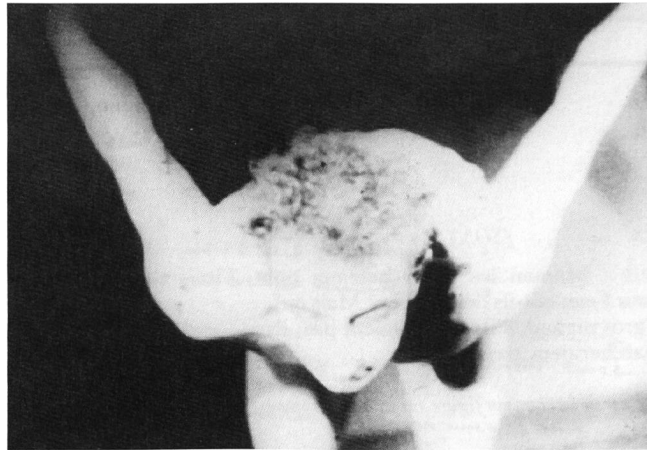
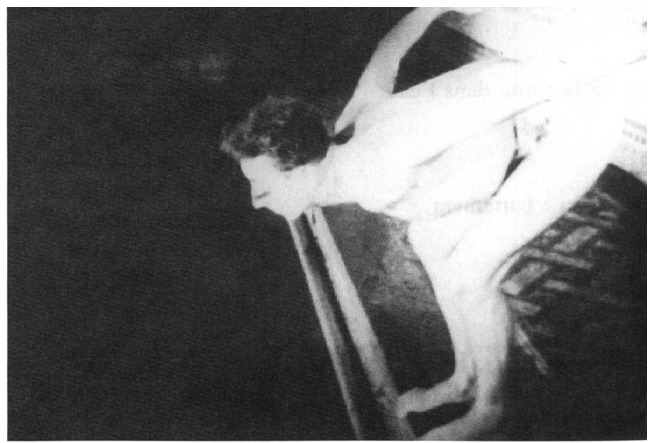
Louis-Nounez kommt auf für: das Drehbuch, die Regie, die Techniker, die Schauspieler und Statisten, das Filmmaterial, die Laborarbeiten, die Musik und die Transporte. Dies im Wert von 116 138 Francs. Der Film ist also auf 216 138 Francs budgetiert und soll etwa Dreiviertelstunden dauern, 1 200 Meter. 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 Schnitte 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 schwächlingartig 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 ausgerufenen Tag. Werde ich wieder vom Estrich aus, unserem einzigen Bereich, über die grünen Dächer steigen, einem besseren Himmel entgehen?»

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-Meinhof-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 Dieudonné 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 Kino-besitzer 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 Desprès. 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 Desprès 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 Bauern-dorf 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 aufflammende Leidenschaft, die gegenseitige Besitzergreifung wird immer enger cadiert, 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 Schlaepfer

