

<b>Zeitschrift:</b>	Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
<b>Herausgeber:</b>	Stiftung Filmbulletin
<b>Band:</b>	40 (1998)
<b>Heft:</b>	215
<b>Artikel:</b>	Claude Goretta : Vielfalt, Sensibilität, Realismus : Anmerkungen zu vierzig Jahren Filmarbeit
<b>Autor:</b>	Schlappner, Martin
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-867105">https://doi.org/10.5169/seals-867105</a>

### 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

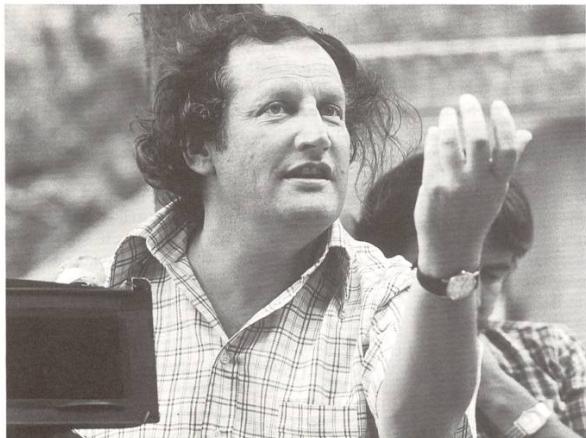
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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:** 11.12.2025

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



1

## Claude Goretta – Vielfalt, Sensibilität, Realismus

Anmerkungen zu  
vierzig Jahren Filmarbeit



CH-FILM-MANUFAKTUR

Wie, am Ausgang der neunziger Jahre, über Claude Goretta schreiben, dem die Aufmerksamkeit des Kritikers, neue Wege des Schweizer Films fordernd und zugleich nach ihnen ausspähend, vor mehr als vier Jahrzehnten schon gegolten hat? Es war eine so spontane wie notwendige Aufmerksamkeit, hervorgerufen am Festival von Venedig 1957, als dort, zusammen mit Lindsay Andersons *EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS*, der kurze Film *NICE TIME* vorgeführt wurde, den Claude Goretta und Alain Tanner gemeinsam zum Abschluss ihrer Ausbildung am British Film Institute gedreht hatten. Gebürtige Genfer, beide im nämlichen Jahr geboren, Goretta am 23. Juni 1929, Tanner am 6. Dezember 1929, hatten die beiden in ihrer Vaterstadt den «Ciné-Club universitaire» gegründet, der eine wie der andere das Ziel vor Augen, eines Tages selber Filme zu machen. Die Umwege, bis dieses Ziel erreicht war, verliefen getrennt.



3

1  
Claude Goretta  
bei den Dreh-  
arbeiten zu *PAS SI  
MÉCHANT QUE ÇA*  
(1975)

2  
*NICE TIME* (1957)

3  
Rosine Rochette  
und Jean-Luc  
Bideau in  
*L'INVITATION*  
(1973)

London dann war der Ort, wo sie sich wieder trafen, zunächst in einem Brotberuf, dann endlich als Praktikanten an jenem Institut, von welchem in diesen Jahren thematisch wie gestalterisch, gesellschaftlich konkret und kritisch zugreifend die Impulse des so genannten *Free Cinema* ausgegangen sind. Elemente des *cinéma vérité* nutzend, nahmen Tanner und Goretta als Spielort von *NICE TIME* Londons Piccadilly Circus. Sie drehten bei Nacht, in lichten Sommernächten, wenn der Platz im Herzen der Metropole für deren Jugend zur Szene wird, zur Szene des Flanierens und der Begegnungen, des Umtriebs im Spiel und der Flucht aus den Regeln, der der Spontaneität und der Freiheit, der Verrücktheit, des von Willkür getriebenen, eigensinnigen Verrückens aus der Normalität des Alltags.

Zaghafte erst, doch zweifellos nicht ohne bewusste Absicht haben die beiden Autoren, deren Anteil im einzelnen an *NICE TIME* kaum auszumachen ist, ein Thema gefunden, in einer atmosphärischen Skizze sich zurechtgelegt, dem sie beide weiterhin folgen werden, einige Jahre hin Seite an Seite, nicht zwar verwechselbar, doch einander in Variationen nahe, wie Tanners *CHARLES MORT OU VIF* (1969) und Goretas *LE FOU* (1970) zeigen: das Thema der Verrücktheit, der Verrückung, des Abrückens von den Konventionen, von denen der gesellschaftliche Alltag in die Langeweile gezwungen ist.

—  
Goretta nicht anders als etwas später Tanner kehrte nach Genf zurück, wo sich mit der Télévision Suisse Romande, gegründet 1954, jungen Cineasten eine Arbeitsstätte anbot. Hinter den Reportagen, die



1



2



3

**Im Jahr selbst,  
da der Groupe 5  
gegründet  
wurde, arbeite-  
te Goretti an  
dem Film  
*VIVRE ICI*, seinem  
ersten Film,  
dessen Autor er  
in einem mit  
dem Regisseur  
war.**

zu fertigen waren, spürte Goretti sogleich den möglichen Fiktionen nach; gleichzeitig bahnte er sich den Pfad mittels literarisch vorgegebenen Bühnenwerken zum Spielfilm und zu dessen Autorenschaft schliesslich in eigener Kompetenz.

Die Reportage, die Dokumentation, doch diese nicht schlicht als journalistische Berichterstattung ausgeführt, sondern in eine filmische Form gebracht, deren narrative Struktur emotional anspricht und ästhetisch befriedigt, gehört bestimmt ins Werk Gorettas. In seinen Anfängen vor allem, für die Télévision Suisse Romande auch als regelmässiger Beiträger zu Magazinen wie «Continents sans visa», die durch eben diese Beiträge Gorettas und anderer, auch Tanners, informatorischen Rang und nationalen Ruf gewannen, war er der Dokumentarist, dessen Kreativität sich mit den grossen Reportagen – den Bau der Staumauer im Val d'Hérémence, GRANDE-DIXENCE (1960) etwa – Zeichen setzte. Zu selten haben diese grossen Reportagen die Sprachgrenze innerhalb der Schweiz überschritten, so auch nicht die Porträts von Witwen der Opfern der Mafia, LES ENNEMIES DE LA MAFIA (1989). Eingeprägt in der alemannischen Schweiz hat sich Goretti vorab als Autor und Regisseur von Spielfilmen.

— Vorab nun aber war es gewiss der Spielfilm, dem des Künstlers schöpferische Neigung galt und der in der Folge so für Antrieb sorgte, dass im Jahr 1968 in Genf – mit der Unterstützung der Anstalt und ihres so experimentierfreudigen wie kulturell offenen Direktors, René Schenker – jener Zusammenschluss der fünf besonders hervorgetretenen Cineasten stattfinden konnte, den die Initianten mit dem Namen *Groupe 5* kennzeichneten. Claude Goretti

hatte damals einen ersten Spielfilm für den Bildschirm hinter sich, JEAN-LUC PERSÉCUTÉ (1965), nach dem Roman von Charles Ferdinand Ramuz; auf dem Feld des fiktionalen Films ein erstes Beispiel des – durch die literarische Vorgabe (noch) abgesicherten – kritischen Umgangs mit Heimat und gesellschaftlicher Ordentlichkeit. Im Jahr selbst, da der *Groupe 5* gegründet wurde, arbeitete Goretti an dem Film *VIVRE ICI* (1968), seinem ersten Film, dessen Autor er in einem mit dem Regisseur war. In der Figur des Pierre Vaucher, eines Mannes in mittlerem Alter, der nach seiner Begegnung mit einer aus dem Krieg geretteten Jugoslawin entdeckt, wie er sein Leben verpasst hat, versiegelte er seine Kritik an der durch Egoismus und emotionale Blindheit geprägten «condition bourgeoise».

Alain Tanner, der seit 1964, also seit seinem abendfüllenden dokumentarischen Essay LES APPRENTIS, fest für die TSR arbeitete, war im Jahr der Gründung mit dem Prix Suisse de la Télévision ausgezeichnet worden, und das für DOCTEUR B. MÉDECIN DE CAMPAGNE, einen der vier knapp einstündigen Filme unter mehr als vierzig Reportagen, die er bis 1970, als er sich professionell selbstständig machte, für den Bildschirm gedreht hat. Mit L'INCONNU DE SHANDIGHOR (1967) legitimierte sich zum dritten Jean-Louis Roy (Jahrgang 1938) zum Beitritt; überhöht im formalen Anspruch brachte er wie später auch BLACK-OUT (1970) dem Autor Unterschätzung seiner Begabung ein. HASCHICH (1968) öffnete Michel Soutter (Jahrgang 1932) – von Tanner gefördert, bei Goretti und Lagrange Assistent – den Zutritt zur Gruppe; er hatte ihn mit LA LUNE AVEC LES DENTS (1966) vorbereitet. Eingeengt anderseits hat Jean-Jacques Lagrange (Jahrgang 1929) den Rahmen seines



4

1  
François Simon  
in LE FOU (1970)

2  
Anne Pérez  
in VIVRE ICI  
(1968)

3  
LE JOUR DES  
NOCES (1970)

4  
Maurice Garrel  
und Frédérique  
Meininger  
in JEAN-LUC  
PERSÉCUTÉ (1965)

narrativen Erzählens – hervorgehoben sei die Adaption von Gottfried Kellers Erzählung «Merette» (aus dem «Grünen Heinrich») – bald einmal zugunsten der dokumentarischen Hintergrundsberichte, wie sie seinem Temperament der soziologischen Analyse gemäss waren. Als er im Jahr 1971, Produzent geworden für die Diskursivsendung «Temps présent», die Gruppe der fünf Verschworenen verliess, folgte ihm Yves Yerzin (Jahrgang 1942) – er nun freilich ein Waadtländer unter Genfern – nach; die letzte Episode, ANGÈLE, in QUATRE D'ENTRE ELLES (1967) und die erste Episode, CELUI QUI DIT NON, in SWISS MADE (1968) hatten ihn zu dieser Kür begleitet.

—  
Ein Jahrzehnt dauerte die Zusammenarbeit im *Groupe 5* an. Was die fünf Cineasten hervorbrachten, war für die welsche Schweiz Aufbruch und Entfaltung zugleich. Fernsehen und Film, fürs Kino gedacht und dort gespielt, bevor er dann zur Ausstrahlung auch über den Bildschirm kam, hatten in Genf für jene Weile zusammengefunden. Solange, als das Fernsehen es zuließ, bevor es sich massenhaft ausbreitete und sich wirtschaftlich, sozial und kulturell als Massenmedium im Gegensatz zum Kino zu definieren begann und die Produktionen, die es benötigte, zu industriell gefertigten Erzeugnissen erklärte. Der Film, sofern in der Schweiz erzeugt, blieb dagegen das Produkt einer manuellen Einrichtung. Manche der Filmemacher trafen ihre Wahl rigoros, verliessen die Arbeit für den Bildschirm oder wandten sich umgekehrt ihr ausschliesslich zu. Und wieder andere teilten sich in die Arbeit – mit dem Herzen zwar dem Kino, der grossen Leinwand, unablässbar verbunden, doch ohne

Berührungsangst vor dem Fernsehen und seiner eigenen dramaturgischen Ästhetik.

Zu diesen auf beiden Feldern ackernden Filmmern gehört auch Claude Goretta. Fast zwanzig Jahre lang, von 1970 mit *LE FOU* bis *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* (1987), ostentativ fürs Kino tätig, hat er, vorher und seither und vor allem gleichzeitig, von den szenischen Spielhandlungen für den Bildschirm nicht gelassen. Der Bogen spannt sich von *TCHEKHOV OU LE MIROIR DES VIES PERDUES* (1964) bis hin jüngst zu *VIVRE AVEC TOI* (1997). Die Auflösung des *Groupe 5* hat gewiss eine ihrer Ursachen auch in den unterschiedlichen Auffassungen dessen, was Film, was der für das Kino gestaltete Film, was Film aber auch auf dem Bildschirm zu sein habe. Weit stärker als Tanner an die Tradition des französischen Films angelehnt und in dessen poetischem Realismus der dreissiger Jahre verwurzelt, besass Goretta die Scheu vor der Literatur nicht, sich deshalb als Künstler genuiner Art missachtet zu sehen.

—  
Es sind zwei Filme, *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ* und *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS*, mit denen Goretta – im Abstand von fast einem Vierteljahrhundert – zur kinematographischen Pflege und Interpretation der in der Romandie lebensstarken literarischen Tradition der Romane von Charles Ferdinand Ramuz (1878–1947) beigetragen hat. Der erste Film, der einen frühen Roman – «Jean-Luc persécuté» (1909) – aufgreift, entstand innerhalb eines von den Fernsehanstalten der Westschweiz, Frankreichs und Belgiens unter der Perspektive frankophoner Gemeinsamkeit und gemeinsamer Bewunderung für Ramuz initiierten Vorhabens. Auf Goretas Eröffnung des Zyklus folgte Jean-Claude Diserens' *LE GARÇON*

1



2



**Die Interpretation also, Goretta nutze die Stoffe von Ramuz kurzweg zur Gesellschaftskritik aus der Sicht der aktuellen Gegenwart, verläuft sich in Vordergründigkeit.**

SAVOYARD (1966) als zweiter Beitrag eines Schweizers. Der Belgier *François Weyergans* nahm sich des ebenfalls zu den Frühwerken gehörenden Romans «*Aline*» an, während dem Franzosen *Pierre Cardinal* die beiden Romane «*La grande peur dans la montagne*» und «*La beauté sur la terre*» anvertraut waren.

Kein Zweifel, Goretta stand, als er «*Jean-Luc persécuté*» in seinen Film zu übersetzen unternahm, mit Respekt vor Ramuz, nicht anders als *Georges Haldas*, sein Mitarbeiter am Drehbuch. Eben dieser Respekt war es, der ihn in die Falle stolpern liess – in die Falle des nachvollziehenden photographischen Bildes, das die dynamische, aus unerschöpflicher plastischer Fülle hervorbrechende Sprache des Dichters fast zwangsläufig provoziert. Die Geschichte des jungen Jean-Luc Robille, der von Christine, seiner Frau, um seine Liebe betrogen wird und durch seine Einsamkeit und Leidenschaft in Verzweiflung, Wahn und Selbstmord getrieben wird, ist eine balladenhafte Dorftragödie. Keineswegs zwar hat Ramuz diese als bäuerliche Milieustudie beschrieben, er hat sie vielmehr ausserhalb einer gesellschaftlichen Struktur dargestellt: als die Geschichte eines in geistiger Wirrnis von dem Gefühl der Verfolgung gekennzeichneten, ganz ursprünglichen, ganz einfachen Mannes, in einer absoluten Art hingegeben den Gefühlen, die allen Menschen gemeinsam sind.

Hätte Goretta auf die Treue zum Text, zu den Bildern dieses Textes verzichtet, wäre es ihm – wie das dann in *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* geschah – möglich geworden, Ramuz in einem tieferen Sinne Treue zu bewahren. *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* ist ein epischer Film, verhalten in seiner erzählerischen Gangart, Geduld ist hier die Tugend dieses Er-

zählens. In den langen Sequenzen der Beobachtung, vorab der winterlichen Landschaft, deren stimmungshafte und dramaturgisch hervorgehobene Expressivität keinerlei Eile zulässt, in der Ruhe dieser Beobachtung birgt sich die Schönheit des Films; eine Schönheit der Gelassenheit, des fast Schweigsamen. In *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ* gibt es eine epische Geduld noch nicht, wiewohl eine andere Geduld, die nämlich, ein kalligraphisches Grundmuster mit Bildern auszufüllen; mit Bildern, deren Nacheinander die Erzählung szenisch zu kurztatmigen Episoden aufsplittert. Mit der überinstrumentierten Kalligraphie gehen pleonastisch der Dialog sowie ein Kommentar und schliesslich ein innerer Monolog einher.

Nun ist es zweifellos so nicht, dass Goretta sich dem einen, frühen, und dem anderen, späten Roman Ramuz' zugewandt hätte, weil es ihm vorab darum gegangen wäre, mit dem Stoff eines Schriftstellers aus älterer Generation einen kritischen Blick auf eine Heimat zu werfen, deren bäuerliches Erscheinungsbild einem gegenwärtigen, einem post-industriellen Gesellschaftsverständnis in keiner Weise mehr gemäss wäre. Natürlich hat Goretta auch aus der Perspektive der gesellschaftlichen Kritik den einen wie den anderen Stoff aufgegriffen. Es war das eigene ästhetische Temperament, das immerhin zum Entschluss führte, sich von einem Stück Literatur inspirieren zu lassen. Einer Literatur, die vom absoluten Anspruch lebt, Menschen in ihren Gefühlen aus der Liebe zu diesen Gefühlen, die allen gemeinsam sind, darzustellen, und das eben ausserhalb der zeitlichen Verhältnisse einer wie immer beschaffenen bürgerlichen oder bäuerlichen Gesellschaft.



1  
Rosine Rochette,  
Jean-Luc Bideau  
und Aline Thévoz  
in *L'INVITATION*  
(1973)

2  
Yves Beneyton  
und Isabelle  
Huppert in  
*LA DENTELLIÈRE*  
(1976)

3  
Marlène Jobert  
und Gérard  
Depardieu in  
*PAS SI MÉCHANT  
QUE ÇA* (1975)

Von seiner Leidenschaft zum Tode hin verfolgt, ist Jean-Luc nicht ein Opfer des engen Geistes einer verharzten dörflichen Gemeinschaft, die als ein heimatgegebene Böses gebrandmarkt werden müsste. Und mit *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* hat Goretti – nach *LA MORT DE MARIO RICCI* (1983) ein zweites Mal – auf stimmend zeitgenaue Unmissverständlichkeit das Katastrophengefühl der seit mehr als einem Dezennium herrschenden Umweltangst und der Angst des Weltuntergangs thematisiert. Dem Sog, dass es Zukunft nicht mehr gebe, hat er hier Hoffnung, Optimismus sogar entgegengesetzt.

Die Interpretation also, Goretti nutze die Stoffe von Ramuz kurzweg zur Gesellschaftskritik aus der Sicht der aktuellen Gegenwart, verläuft sich in Vordergründigkeit. Und so greift auch der Vorwurf ins Leere, Goretti habe sich, nach einer Phase des wenn nicht revolutionären, so immerhin kontestatorischen Auftretens – von *VIVRE ICI* bis *PAS SI MÉCHANT QUE ÇA* (1975) –, seit *LA PROVINCIALE* (1981) auf gleichsam gefährliche Weise wieder dem Heimatverständnis einer früheren, reaktionären oder restaurativen Generation genähert. Christine, die Provinzlerin, eine junge Frau aus Lothringen, die sich in Paris, der Metropole, hat heimisch machen wollen, kehrt in die Provinz ihrer Herkunft zurück, einfach aus der Erkenntnis, dass dort eine Ordnung herrscht, in die sie ihr Lebensgefühl wirklich einbetten kann. Zwar hat Goretti *LA PROVINCIALE* in Frankreich gedreht, Christine, seine Heldin, hätte indessen nicht unbedingt eine Französin sein müssen; ein Dorf in der Waadt hätte durchaus ihre Heimat ursprünglich sein können. Was Christine nach ihrer Heimkehr tun wird, und was es im alten Lebenskreis zu tun überhaupt gibt, erfährt man nicht.

Wie tief Christine, *la provinciale*, ob nun von der Weltstadt Paris abgestossen, ob von den Männern angewidert, in einer vielleicht nur welschen, vielleicht in einer allgemein schweizerischen Üblichkeit verwurzelt ist, macht ihre Heimkehr in dem Masse deutlich, in welchem auch für sie Paris (oder jede andere Metropole) zur Lektion wird, «à être vous-même», wie Ramuz es für sich selbst in «Paris, Notes d'un Vaudois» angemerkt hat. Goretas Erfahrung weiss, dass es die gesellschaftlichen Konventionen sind, und das unangesehn der jeweiligen gesellschaftlichen Schicht, ob der protzenden Reichen, ob der unbefriedigten Mittelständler, die den Menschen, ob Mann oder Frau, in seiner Sehnsucht, er selbst zu sein, behindern. Er hat diese Behinderungen in seinen frühen Filmen an verschiedenen Beispielen vorgeführt. Gewiss abgestützt zu Anfang auf literarische Vorgaben, wie die vier Erzählungen von Anton Tschechow in *TCHEKHOV OU LE MIROIR DES VIES PERDUES* und in *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ*. Dann, mit *VIVRE ICI* ein erstes Mal, in der Verantwortung der eigenen Autorenschaft (unter periodischem Zugang von Schriftstellern wie Georges Haldas, Maurice Garrel, Michel Contat für den Schliff der Dialoge).

Auf Pierre Vaucher, den rundum durch Zufriedenheit abgesicherten Angestellten mit Frau und Sohn, in *VIVRE ICI* folgt im ersten Film, den Goretti fürs Kino dreht, in *LE FOU* Georges Plond, der Magazinchef, der für sich und seine behinderte Frau von einem kleinen Haus auf dem Land träumt; der um diesen Traum aber betrogen wird, als er krank und deshalb entlassen wird. Vaucher seinerseits kehrt, nachdem er den Augenblick, selbst bei sich sein zu können, verpasst, den ihm eine Fremde, Marguerite, eine aus dem Krieg entronnene Frau, geschenkt hat,

1



2



**Mit LE FOU hat Goretta auf seine Weise teil an jener Utopie der Revolte, die im Jahr 1968 über die Schweiz hin brandete. Hatte teil an der Utopie des Aussteigens, der Selbstverwirklichung, des «à être vous-même».**

in seine Konventionen zurück, unter deren Regelmäßigkeit er sein Leben eingebüßt, jede Sensibilität für die Welt verschlafen hat.

Für Plond ist von Goretta nun ein radikaler Schicksal ausgedacht; der Schuss eines Polizisten trifft ihn tödlich. Sein Tod, der ihn nicht einmal zum Märtyrer macht, der lediglich die Ordnung gewaltsam wieder herstellt, gegen die er seinen Rachezug geführt hat, ist sinnlos. Plond hat ein doppeltes Gesicht, und diese Spannung innerhalb einer zweifach gelebten Identität bestimmt das Psychogramm der von Goretta beschriebenen Gesellschaft: Er ist der kleine Mann, der, weil er nun alles, seine Frau und sein Ersparnis, verloren hat, die Realität nicht mehr wahrnimmt und eben deshalb deren Opfer wird. Und er ist, indem er zum Dieb wird, die Reichen plündert, ohne sich an ihnen zu bereichern, hilflos, ohne wirkliche Kraft der Mann der «reprise individuelle» zu sein. Er ist der Anarchist, der zuletzt, der Herausforderung seines «à être vous-même» nicht mehr gewachsen, einzig noch in einem Anfall von Wut rebelliert.

— Mit LE FOU hat Goretta auf seine Weise teil an jener Utopie der Revolte, die im Jahr 1968 über die Schweiz hin brandete. Hatte teil an der Utopie des Aussteigens, der Selbstverwirklichung, des «à être vous-même». Es war (und ist) das ein allmähliches oder auch ein urplötzliches sich Verrücken aus der Normalität, aus der Ordnung und ihren Konventionen, ohne welche der Alltag überhaupt angeblich nicht bestanden werden kann. Kein Zweifel, als sich Goretta an die Adaptierung von «Jean-Luc persécuté» machte, sah er des von der betrogenen Liebe Verfolgten Flucht in den Wahn als den ausflucht-

losen Weg in eine Ver-Rücktheit, die einzig imstande ist, den Panzer der Normalität, der repressiven Konventionalität zu sprengen. Auch Georges Plond ist ein Opfer, das keiner ausschlagen kann, wenn er sich wie Plond ins Abseits begibt – oder wie Charles Dé zur nämlichen Zeit in Alain Tanners CHARLES MORT OU VIF.

Charles Dé, der Held Tanners, der eines Tages, beim Rasieren sich im Spiegel hässlich findend, im gleichen Erkennen auch die Hässlichkeit der Welt entdeckt, geht seinen Schritt ins Abseits, ins Lebensgehege der Verrückten, mit radikaler Entschlossenheit. Georges Plond ist kein Radikaler: was die Normalität bisher für ihn gewesen ist, der Boden, der ihm Sicherheit gab, daran hält er lange fest. Es besteht kein Wille, sich in den Augen der Alltagsbürger als ein Verwirrter, gar als ein Irrer darzustellen. Bei ihm geschieht ein langsames Weggleiten, und sein Tod, das Opfer, das er ist, besiegt, ist deshalb sinnlos. Während Charles Dé, als er von der Familie in die Irrenanstalt abgeführt wird, diesen Weg in der Gewissheit noch akzeptiert, dass zuletzt er der Lachende doch sein wird.

Die Hoffnung auf Erfüllung der Utopie zeigt Goretta in seinen ersten Kinofilmen zwar sehr wohl auf. Doch er tut es eher zögerlich, fast schon abwägend. Auf dem Weg der Hoffnung begleitet ihn jedenfalls keine ideologische Selbstversicherung. Die Sicherheit der Erwartung, wie sie bei Tanner aus dem Stand des Verrückt-Seins aufscheint, findet sich bei Goretta nicht. Die Hoffnung, die die Figuren mit ihrer Verrücktheit setzen, breitet zwar auch PAS SI MÉCHANT QUE ÇA aus: Pierre, der Schreinermeister, zieht mit Nelly, der kleinen Pöstlerin, als Bankräuber durch die Region, getrieben aus wirtschaftlicher



3

1  
François Simon  
in LES CHEMINS  
DE L'EXIL (1979)

2  
Claude Goretta  
während der  
Dreharbeiten zu  
L'INVITATION  
(1973)

3  
Nathalie Baye und  
Angela Winkler in  
LA PROVINCIALE  
(1981)

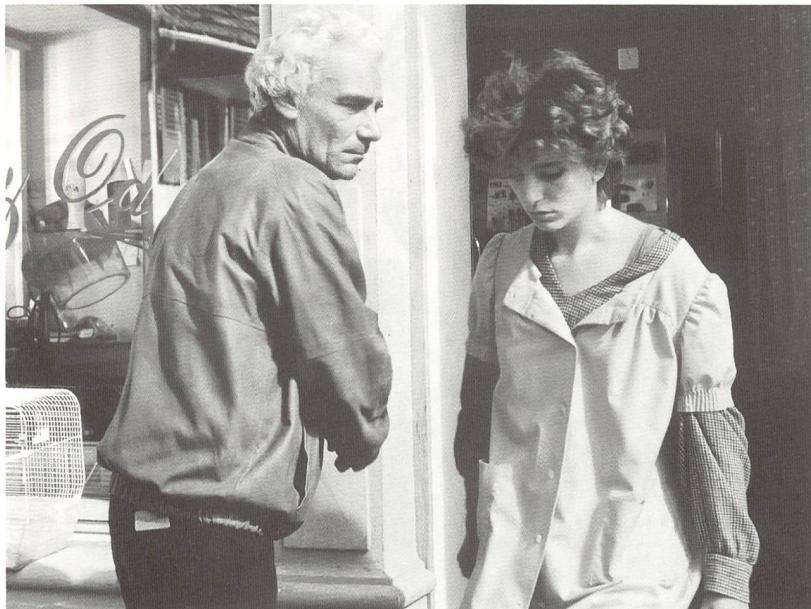
Not gewiss, vor allem aber von einem Ideal der Umverteilung. Gegen das seltsame Glück der Verrücktheit aber, das ihren Mann beseelt, hält seine Frau sich die Sicherheit im eigenen Gefühl. Das ist ein Wertgefühl auch für die Beständigkeit der bürgerlichen Ordnung. Die Beständigkeit dieses Gefühls und der Liebe auch halten sich hier im Gleichgewicht. Spätestens mit PAS SI MÉCHANT QUE ÇA wurde deutlich, wie früh schon die künstlerischen Richtungen sich voneinander weg bewegt haben, die Tanner und Goretta mit NICE TIME gleichsam als identische Figuren zur gemeinsamen Pflege zu empfehlen schienen.

Nun sind es nicht ausschliesslich gesellschaftliche Ursprünge, die die Verrückung auslösen, obwohl auch diese in den beiden Filmen nicht wegzudenken sind, die es als die beiden schönsten, weil berührendsten im Frühwerk von Claude Goretta gibt. LE JOUR DES NOCES (1971), ein Fernsehfilm wiederum, und L'INVITATION (1973), dieser erneut ein Film fürs Kino, ergänzen einander. Beider Ausgangspunkt ist der gleiche, ein Landgasthof da, ein Garten dort; über dem einen wie dem anderen, an einem Sonntagnachmittag, das Licht des Sommers, die Hitze der panischen Stunde, der Augenblick, da wahr werden kann, was ein Mensch sich ersehnt. Mit einem Schlag verschwindet der Alltag, mit allen Sinnen reisst einen das Leben mit. Ein Augenblick der Gnade, die Gnade einer verlorenen Authentizität. Ein Mensch, konventionsfern nun, wird sichtbar, in Urgebärden, ganz elementar und unverkennst.

Da klingt, frei verwendet, die Lektion eines Jean-Jacques Rousseau nach. Obwohl Goretta wie jeder, den von Alters her die gesellschaftliche Kultur geprägt hat, weiß, dass es eine Rückkehr zur Natur nicht gibt. Aber Augenblicke eben gibt es, da die engenden Wände der Zivilisation einstürzen. Da eine Urlust eine neue Welt schafft, da ein Traum sich, vielleicht nur täuschend, in die Realität umsetzt; da die Banalität des Alltags in einer ungeahnten Leidenschaft versinkt.

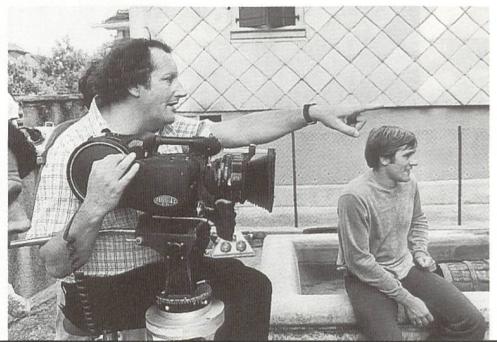
Nicht zufällig hat Goretta eines seiner ganz frühen dokumentarischen Porträts Rousseau gewidmet, seiner ENERGIE DES RÊVES (1961); und nicht zufällig dürfte es auch sein, dass zwischen dem Kinofilm LA DENTELLIÈRE (1976), der Geschichte einer verwundeten Frau wiederum, die die ihr eingeborene Stärke zu retten versucht, und LA PROVINCIALE, sich der zweite Film über Rousseau datiert, LES CHEMINS DE L'EXIL (1979). Heimat, Reise, Ausbruch und Flucht, Pfade zurück aus dem Exil zur Heimat, Widerstand gegen die Einengungen durch die gesellschaftlichen Normen und immer das Erspüren des Wegs zum erträumten Glück des «à être vous-même» sind Themen, die von Rousseau her, dem Genfer auch er, den Geist beschäftigen bis in die Gegenwart hinein. Gerade auch bei Goretta (und nicht bei ihm allein unter den Genfer Filmern) weisen die Themen, diese Motive auf den Hintergrund, den dafür, unverrückbar, der Calvinismus, der Zwang einer Konfession, abgibt.

—  
LE JOUR DES NOCES ist die Geschichte Henriettes, eines kleinbürgerlichen Mädchens, das einen zwar braven, aber langweiligen, einen wohlhabenden, aber wohl temperamentlosen jungen Mann hei-



1

2



**Nicht unberechtigt ist die Kunst Gorettas die Kunst der «banalité tranquille» genannt worden. Es ist eine «Banalität des Menschlichen», die zum sozialen Dokument wird. Einem Dokument, das den voreingenommenen Blick auf den Menschen verändert, indem er seine Gleichgültigkeit verliert.**

ratet, bei üppigem Mahl auf dem Land. Es ist das eine (sehr kurze) Geschichte literarischen Ursprungs; Guy de Maupassant hat sie unter dem Titel «Une partie de campagne» geschrieben. UNE PARTIE DE CAMPAGNE lautete der Titel auch des Films, den Jean Renoir 1936 dieser Kurzgeschichte mit der Überfülle jenes Sensualismus nachempfunden hat, der die Inspiration seiner Meisterschaft war. Eine schönere Liebesszene, als die auf der Insel im Fluss, als Henrettes Entzauberung oder pathetische Traurigkeit nach der Liebe mit dem Unbekannten, gibt es nicht mehr.

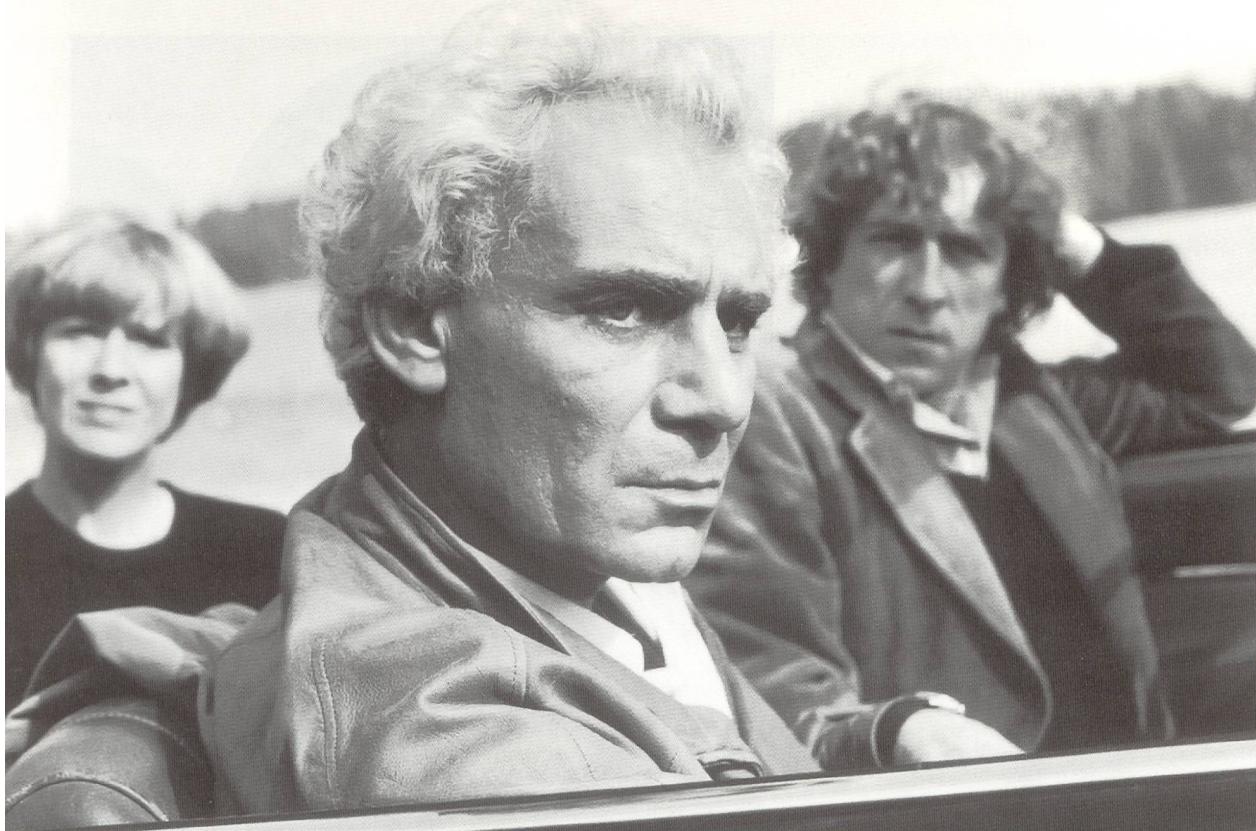
Indem Goretti diesen Stoff wieder aufgreift, wäre Frevel an einem klassischen Werk des poetischen Realismus nicht ausgeschlossen gewesen. Besäße Goretti die Sensibilität nicht, eine Geschichte so zu verändern, dass ein Wagnis zwar weiterhin vorhanden ist, doch jeder Abklatsch ausbleibt. LE JOUR DES NOCES ist gedacht als eine Huldigung an Jean Renoir, den Verehrten, und ist diese eine Huldigung um so mehr, als die rurale Szene der Leidenschaft weder in Ursprung noch Ausführung jener des französischen Films gleicht und mit einem unverwechselbar eigenen Ton ausklingt.

Wie er das später in VIVRE AVEC TOI mit der Novelle «Die Sanfte» von F. M. Dostojewski wiederum tun wird, stülpte Goretti Maupassants Erzählung und Renoirs Adaptation um: er holte die Geschichte aus dem Klima der Belle Epoque weg und siedelte sie von der Seine in das westschweizerische Milieu um: das verändert den Grundton der zeitlichen Atmosphäre wie der Landschaft. Auch wenn die Leidenschaft, mit der Henrette sich einem Unbekannten hingibt, die gleiche ist, bei Renoir gilt sie einem Ruderer, bei Goretti einem romantischen

Jüngling: hier ist der Liebhaber kein Faun, sondern ein Jüngling, der von der grossen Liebe träumt, seine eigene Braut wird diese grosse Liebe eben auch nicht sein. Renoir zeigt das Abenteuer als einen Zwischenfall auf einem Ausflug. Bei Goretti findet die Eskapade an der Hochzeit Henrettes statt, als ein Traum nur, nicht des Mädchens, sondern des Burschen.

— So hat Goretti aus dem Stoff sein eigenes Thema gekeltert. Der Versuch zum Ausbruch, dasträumerische Strampeln tönt seinen Film, im Unterschied zu Renoirs ätzendem Komödiantenton, auf eine melancholische Stimmung ein. An die Stelle von Renoirs Stimmungskürze tritt bei Goretti ein weitverzweigtes Erzählen – und dieses ist liebevoll ironisch. Den Titel von Luis Buñuels heiss umstrittenem Film LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE abwandelnd, könnte man schon vor LE JOUR DES NOCES, erst recht aber dann bei L'INVITATION, ironisierend vom indiskreten Charme der Kleinbürger sprechen. Wo Goretti enthüllt, wird er nicht verletzend, und wo er Gesellschaftskritik übt, wird er nicht doktrinär. Seine Ironie entlarvt, wie alle Ironie, aber sie schulmeistert nicht.

— Das Thema von L'INVITATION ist ein altes Thema jeder darstellenden Kunst. Einige Personen, typisch für die Gesellschaft, treffen sich in einer ungewöhnlichen Situation, bei einer Party. Sie legen ihre Masken ab, geben ihre wahre Natur zu erkennen, kehren aber, nach der Weile des Festes, zurück in die Maskierung, die ihnen ihre Existenz erst erträglich macht. Bei Goretti nun ist es die Belegschaft eines Büros, die sich im Haus und Garten eines Kol-



1  
Gian Maria  
Volonté und  
Claude Inga  
Barbey in  
*LA MORT DE  
MARIO RICCI*  
(1983)

2  
Claude Goretta  
während der  
Dreharbeiten zu  
*PAS SI MÉCHANT  
QUE ÇA*

3  
Mimsy Farmer,  
Gian Maria  
Volonté und Jean-  
Michel Dupuis  
in *LA MORT DE  
MARIO RICCI*

legen trifft, der seine Mutter beerbt hat. Die Hitze des Sommertags, die Weite des Parks, natürlich der Alkohol: entgegen aller Steifheit gerät das Fest in Bewegung; Zwischenfälle, rasche Intimitäten, kleine Zusammenbrüche. Doch die Fassade der Wohlstandigkeit bricht erst ein, als die Lehrtochter die Ausgelassenheit missdeutet und einen Striptease zelebriert. Wie *LE JOUR DES NOCES* also auch *L'INVITATION* der Ort, wo das Leben durch einen Augenblick begünstigt, explodiert. Einen Wellenschlag lang in den Wahn sich verrückt. Einzig die Lehrtochter, an- dern Tags, wird ihre Anarchie beibehalten.

Fesselt sie als Prototypus das Interesse Gorettas noch? Mehrmals stellt er Menschen des Alltags als seine Protagonisten vor, versetzt sie in Situationen ohne Masken, zerstört ihr Bild, insofern dieses festgelegt ist durch die Funktionen, die ihnen die Gesellschaft zuweist; oder zerstört ihr Bild, insofern dieses bestimmt wird, durch die Rollen, die sie selber gewählt haben. Zerstört wird dieses Bild, damit sichtbar werde, was dieser Menschen Inneres ist; und wo in diesem Inneren die Zonen der Geheimnisse liegen. So wird ihre Wirklichkeit, und sei sie noch so bescheiden an Gefühlen, an Gedanken, an Heimsuchungen und Schmerzen erkennbar.

—  
Es müssen keine wuchtigen dramatischen Ereignisse sein, die diese Menschen, Gorettas Protagonisten, aufröhren. Es genügt, dass eine Einladung überreicht wird, die ein hübsches, sorgloses Fest verspricht. Es kann dann aber umgekehrt auch eine düstere Prophezeiung sein wie in *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS*. Zwar wird sie anfangs aber so ernst nicht genommen; erst allmählich legt sie das Universum frei, in welches die Dörfler eingeschlossen

sind. Konsequenz der Geringfügigkeiten, die in Gorettas Filmen auslösende Motive sind, ist, dass des Künstlers Blick auf seinen Personen nicht ein Blick von oben herab ist. Es ist der Blick vielmehr, so möchte man sagen, aus der *Augenhöhe* dieser alltäglichen Menschen. Und die weitere Konsequenz ist die Weigerung, moralisch zu urteilen. Was ja meist verurteilen hiesse. Goretta verweigert sich also der Karikatur, er versagt sich auch das Pittoreske, das das Milieu der Kleinbürgerlichkeit gerne anbietet. Auf einen hellsichtigen Pessimismus gewiss ist sein Grundton gestimmt, und der bezeichnet eine Haltung des Bedauerns, dass das Leben so ist wie es ist. Also auf die Einsicht baut, dass alles in allem so etwas wie Glück doch vorhanden ist. *VIVRE AVEC TOI* ist, den Stoff Dostojewskis kehrend, auf diese Art ein Bekenntnis; dem eigenen Alter wohl entnommen.

Nicht unberechtigt ist die Kunst Gorettas die Kunst der «banalité tranquille» genannt worden. Es ist eine «Banalität des Menschlichen», die zum sozialen Dokument wird. Einem Dokument, das den voreingenommenen Blick auf den Menschen verändert, indem er seine Gleichgültigkeit verliert.

Gerade in der Art, wie diese Banalität des jeglichen Tages dargestellt wird, wird soziale Verbindlichkeit erfassbar. Mag zu Beginn ein revolutionärer Impetus lebendig gewesen sein und in den Figuren der Ver-rückten, der Unangepassten eine Utopie der veränderbaren Gesellschaft aufgeleuchtet sein, Goretta hat im Grunde aus seiner Skepsis, es liesse sich ein Zustand der Glückseligkeit herbeiwünschen oder sogar herbeiorganisieren, nie ein Hehl gemacht. In welche Art von Wahn immer auch einer versank, in welcher Art der Verrückung immer einer



**Das Schaffen  
Claude Goretta's  
breitet sich über  
drei Bereiche  
aus. Die dokumentarische  
Arbeit, die fiktionalen Insze-  
nierungen für  
den Bildschirm und schliesslich  
die Filme für die  
grosse Leinwand im Kino.**

auch zur Seite trat, im Blick blieb stets jene Banalität, die, mochte sie unerfreulich, sogar böse sein, das Alltägliche eben ist.

Das Alltägliche auch – das wird in den beiden letzten Kinofilmen *LA MORT DE MARIO RICCI* und *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* nun offensichtlich – im Bann eines Ereignisses, das die Macht eines Fatums besitzt. In dem einen Film ist es die Prophezeiung, dass an einem bestimmten Tag die Sonne nicht mehr aufgehen werde; Dorf, Tal, die Erde überhaupt werden in Eis erstarren. Im anderen Film ist es der Bann von Verschwiegenheit, der die Leute im Dorf in Widerstreit und gegenseitigem Hass zusammenhält, nachdem ein Fremder, der unter ihnen lebte, gewaltsam, oder auch weil niemand sich um ihn kümmerte, als er einen Unfall erlitten hatte, ums Leben gekommen ist.

—  
*LA MORT DE MARIO RICCI* greift das Thema der Fremdenangst und ihrer schlimmen Auswüchse auf; *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* das Thema der apokalyptischen Umweltangst. Bei dem einen Film ist der Ausgangspunkt, dass, unter Unglücksfälle und Verbrechen registriert, tatsächlich ein Mann, Italiener, auf offener Strasse seinen Verletzungen erliegt, ohne irgendeinen Beistand. Anlass für den anderen ist jene allgemeine – mit Unruhe gerade von denen wahrgenommen, die sie nicht teilen – Stimmung, dass Zukunft nicht zu erwarten sei, der Weltuntergang unausweichlich.

Mario Ricci, von dem der Titel kündigt, ist tot, als Bernard Fontana, ein Journalist aus Italien, ins Dorf, nach Etiolaz, einer abgeschiedenen Gemeinde im Jura, kommt. Eigentlich möchte er hier einen Fachmann in Fragen der Welternährung befragen.

Doch der Gelehrte versteht sein Leben in der Abgeschiedenheit als Verweigerung auch zur publizistischen Kommunikation. So wendet denn Fontana seine Aufmerksamkeit dem Dorf selbst zu, und was er entdeckt, ist Gewalt, eingenistet in den Gewohnheiten und im Verschweigen, aggressiv vor allem auch gegen den, der den Geheimnissen dieses Alltags nachrätselt.

Ein reales Dorf? Oder nicht eher doch das Psychogramm einer verstörten Gemeinschaft? In *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* vertieft Goretti dieses Psychogramm – getragen von C. F. Ramuz – und entwickelt es bis zu dem Tag hin, da die im Schnee verschanzten Leute den Druck ihrer Angst nicht mehr aushalten zu können imstande sind. Der Naturheiler Anzevui stört Männer und Frauen in ihrer häuslichen Geborgenheit auf, reisst in ihnen die bisher durch den kirchlichen Glauben verdeckt gehaltenen Archaismen einer magischen Welterfahrung auf. Die Gemeinschaft zerfällt, Streit und Hass brechen auf; wenige nur vermögen dem Druck der Endzeitstimmung standzuhalten.

Der Angst widersteht die Liebe. Da ist das Paar der beiden Alten, die ihr Leben in der sakramental verstandenen Ehe verbracht haben. Und da gibt es das junge, eben verheiratete Paar: Isabelle, die stark Liebende, die am Schmerz, dass ihr Mann ein Verzagender ist, nicht zerbrechen will. Isabelle ist es, die heimlich plant, dass Jubel im Dorf sein soll, wenn die Sonne wiederkehren wird. Sie ist – in der für das Werk Goretas fast immer exemplarisch gesetzten Reihe starker Frauen die letzte zwar nicht – in ihrem Charakter umrissfest die beständige Bäuerin.



1

1  
Catherine Mouchet in  
*SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS*  
(1987)

2  
*ORFEO* (1986)

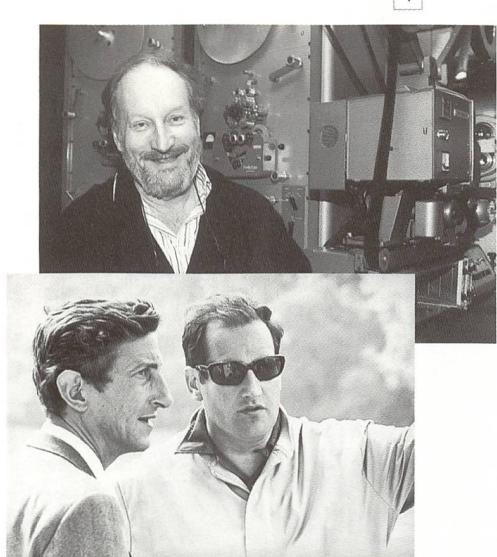
3  
Nathalie Baye und Claude Goretta bei einer Pressekonferenz zu *LA PROVINCIALE*

Von ihrer Art ist auch, in *LA MORT DE MARIO RICCI*, die Schanktochter in der Ortswirtschaft. In *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ* begann die Reihe mit Christine, der Untreuen, in ihrer Leidenschaft jedoch starken, mit der Beständigkeit dieser Leidenschaft in sich selber unangefochtenen jungen Frau. Es hält sich in diesen Frauen eine Lebendigkeit der Gefühle; sie sind immer sie selbst. Im Unterschied zu den Männern, deren Identität in immer anderen Krisen zerbersten. Beständig und über das erotische Abenteuer hinaus ist Henriette in *LE JOUR DES NOCES*. Beständig Marthe, des Schreiners und Diebes Ehefrau, in *PAS SI MÉCHANT QUE ÇA*. Unverwirrt schliesslich die Heimkehrerin in *LA PROVINCIALE*, verwirrt zwar umgekehrt Béatrice in *LA DENTELLIÈRE*, die, erkrankt an ihrem unsteten Mann, in der Arbeit am Stickrahmen zuletzt ihre Beständigkeit in der Dämmerung findend. Spielarten von Leben, die in ihrer Identität nie zerbrechen, auch wenn sie sich selbst gegenüber auch in Unerbittlichkeit verharren.

Das Schaffen Claude Goretas breitete sich über drei Bereiche aus. Die dokumentarische Arbeit, mit Filmen, deren Themen konzeptionell durchgestaltet sind; mit journalistisch aktuellen Filmen aber auch. Die fiktionalen Inszenierungen für den Bildschirm, in Teilen auch für das Kino geeignet; darunter solche, die dem üblichen Programmbedarf des Fernsehens dienlich sind. Und schliesslich die Filme für die grosse Leinwand im Kino. Es sind drei Bereiche, die während eines unermüdlich verbrachten Lebens ohne hierarchische Wertungen nebeneinander her bearbeitet wurden. Wiewohl Goretta sein schöpferisches Glück zweifellos im Kinofilm in höchstem Mass erlebt haben wird. Zweifellos?

Als im Februar 1982 in Genf, in der Kathedrale St. Pierre, Claudio Monteverdis «Vespro mariale» (1610) für eine französische Produktion auf Schallplatte aufgenommen wurde, war Goretta für eine sogenannte Aufzeichnung am Ort. Aufbewahrt wurde so optisch und akustisch das Material der Platteneinspielung. Entstanden indessen ist mit *LES VÊPRES DE LA VIERGE* aus diesem Umgang ein Film von eigenständiger Bedeutung. Die Arbeit an der Einstudierung durch das Orchester, die Chöre und die Solisten, bis zu dem Punkt hin, da die Aufführung als Ganzes stand, ist die eine Seite. Wie Phase um Phase eine Entwicklung sich einstellt zu einer eigenen, im Bereich des Musikfilms eher aussergewöhnlichen Dramaturgie – «Moments de travail et d'inspiration» – ist die andere Seite dieses Werks. Es ist eine Dramaturgie, die sich ausbildet zwischen den Ausdrücken, den Wandlungen eines Gesichts (etwa), in welchem sich die gestalterische Arbeit an einer musikalischen Passage spiegelt, und, danach, der Ausdruck der hörenden Hinnahme dieser Passage durch den Ausübenden, wenn es gelungen ist. Im Spiel dieser Dialektik – im Spiel zwischen formender Expressivität eines Instrumentalisten beim Proben und dem erstaunt-stillen Lauschen auf das Verwirklichte an Musik – entwickelt sich für den Zuschauer, den Zuhörer, obwohl er den gesamten «Vespro mariale» nicht zu Gehör bekommt, das Erlebnis einer filmischen Reflexion und Huldigung zugleich über die Entstehung einer musikalischen Partitur im Raum.

Die Beteiligung Goretas anderseits an der gemeinsam mit France 2 produzierten «Collection Maigret» ist ein Beitrag, wie er für den üblichen Pro-



**Claude Goretta hat immer die kleinen Leute geliebt, sie immer beobachtet, wenn unerwartet ein Ereignis in ihren Alltag einbricht, das die gewohnte Behaglichkeit durcheinander bringt.**

grammbedarf geordert wird. Auf der Basis, wie hier bei Georges Simenon, dessen Romane mit dem Kommissar populär ohnehin sind, einer Literatur, die audiovisuell anschaulich gemacht werden soll. Goretta hat bisher drei Filme zu dieser Collection beigesteuert: *MAIGRET ET LA GRANDE PERCHE* (1991), *LES CAVES DU MAJESTIC* (1992) und *MAIGRET A PEUR* (1996). Was nun interessiert Goretta an Maigret, was bringt er an der zweifellos auch für ihn immer spannenden Lektüre in den Film, leitet er an das Publikum weiter? Maigret, kein Kriminalist von heute, ist längst eine mythische Figur. Doch diese Mythologisierung führt keineswegs zu irgendeiner Familiarität mit der Figur. Maigret ist keiner, der linear handelt. Und immer klafft verwirrlich eine Distanz zum Verbrechen, zum Verbrecher; in eben dieser Distanz bricht Verunsicherung auf, Verunsicherung gerade auch des meisterlichen Fahndungsinstinkts. Goretta sorgt dafür, dass es mit Maigret keinen behaglichen Umgang des Vertrauten gibt.

Ist die «Collection Maigret» eine Serie, in welcher der Kommissar vom immer gleichen Darsteller verkörpert wird, die einzelnen Filme indessen von verschiedenen Regisseuren zu szenischen Folgen bearbeitet worden sind, so ist der nach des Flandern Hugo Claus entstandener Dreiteiler (in der Gesamtlänge von viereinhalb Stunden) *LE CHAGRIN DES BELGES* (1994) ein in sich zusammenhängender Film. In seiner ästhetischen Machart der Ausbreitung eines mächtigen Prosawerkes in drei Folgen ist er für den Bildschirm geschaffen. Wäre der Film im Kino zu sehen gewesen, wäre – so ist zu vermuten – seine epische Masse zweifellos gedrängter gefasst worden.

### Claude Goretta

Geboren am 23. Juni 1929  
in Genève

1957	NICE TIME <i>Regie mit Alain Tanner</i>
1958	LE TEMPS DES ÉTUDES
1960	GRANDE-DIXENCE
1961	JEAN-JACQUES ROUSSEAU OU L'ÉNERGIE DES RÊVES
1961	LE RETOUR
1963	UN DIMANCHE DE MAI PETITE MUSIQUE DE NUIT LA JOURNÉE D'ANNE LA MISS À RAOUL
1964	TCHEKHOV OU LE MIROIR DES VIES PERDUES
1965	JEAN-LUC PERSÉCUTÉ
1968	VIVRE ICI
1970	LE FOU
1971	LE JOUR DES NOCES LE TEMPS D'UN PORTRAIT
1973	L'INVITATION

1975	PAS SI MÉCHANT QUE ÇA PASSION ET MORT DE MICHEL SERVET
1976	LA DENTELLIÈRE
1977	EPISTOMOLOGY OF JEAN PIAGET
1979	LES CHEMINS DE L'EXIL OU LES DERNIÈRES ANNÉES DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU
1981	LA PROVINCIALE
1982	LES VÊPRES DE LA VIERGE
1983	LA MORT DE MARIO RICCI
1986	ORFEO
1987	SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS
1989	LES ENNEMIS DE LA MAFIA OU LE COURAGE DE PARLER <i>Regie mit Marcelle Padovani</i>
1991	LA FOUNE MAIGRET ET LA GRANDE PERCHE
1992	LES CAVES DU MAJESTIC L'OMBRE
1994	LE CHAGRIN DES BELGES
1996	MAIGRET A PEUR
1997	LE DERNIER CHANT VIVRE AVEC TOI

Wenn die (deutsche) Kritik anmerkte, dass man dieses Prosawerk hinter dem Film intensiv spüre, dann ist das die Intensität auch wie sie aus der Sprache Ramuz' in *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* in den Film eingedrungen ist. Der Film erzählt, immer in Wortnähe zum Roman und dennoch von Bildes wegen ganz "Kino", aus der Perspektive eines jungen Flandern, Louis Seynave, der sich zu Beginn des Zweiten Weltkrieges als Vierzehnjähriger im besetzten Land mit der Nationalsozialistischen Jugend Flanderns einlässt. Fasziniert von den Deutschen ist eine Zeit lang auch sein Vater; und seine Mutter lässt sich mit einem deutschen Funktionär ein.

Es ist dieser Junge, am Ende des Krieges zum Mann herangewachsen, der in seiner Person, in einem Prozess der Initiation in die Not und in die Grausamkeit des Lebens, den «Kummer von Flandern» auf sich lädt, wie Roman wie Film deutsch betitelt wurden. Der französische Titel meint aber auch unterschwellig den sprach- und kulturpolitischen Zwiespalt des ganzen Landes mit. Die Perspektive aus Aufmerksamkeit und allmählicher Erfahrung des Jungen gewinnt Ausdruck in der Stille des Gesichtes, in welcher sich maskenhaft mehr an Erkenntnis, an Bedrückung und schliesslich Widerwillen verbirgt als naturalistisch offen darzustellen hätte gelingen können. Mit solcher verdeckenden Stille in den Gesichtern hat Claude Goretta immer gearbeitet, immer waren es für solche Masken prädestinierte Schauspieler – von François Simon über Gian Maria Volonté bis zu Charles Vanel.



3



4



CH-FILM-MANUFAKTUR

1  
Claude Goretta,  
LES CAVES  
DU MAJESTIC  
präsentierend  
(1992)

2  
Maurice Garrel  
und Claude  
Goretta bei den  
Dreharbeiten zu  
VIVRE ICI (1968)

3  
Bruno Cremer in  
MAIGRET A PEUR  
(1996)

4  
Julie Jezequel  
und Pierre Arditi  
in L'OMBRE  
(1992)

5  
Frédéric Pierrot  
und Garance  
Clavel in  
VIVRE AVEC TOI  
(1992)

Zwar dürfte das Werk von Claude Goretta noch nicht abgeschlossen sein, doch *VIVRE AVEC TOI* ist sein vorläufig letzter Film. Auch er für den Bildschirm bestimmt, doch auf der grossen Leinwand so eindrücklich spielbar wie nur. Innerhalb eines Vierteljahrhunderts ist *VIVRE AVEC TOI* die dritte Version der Novelle F. M. Dostojewkis «Die Sanfte». Nur eine davon, *Robert Bressons UNE FEMME DOUCE* (1969), ist fürs Kino gearbeitet. Stanislav Barabas, gebürtiger Slowake und aus der CSSR (von einst) emigriert, hat in der Bundesrepublik unter dem von Dostojewski gegebenen Titel historische Akribie geübt, im russischen Milieu am Ausgang des letzten Jahrhunderts. Der Franzose hingegen hat die Geschichte des Mannes, der seine wehrlose Frau in den Tod treibt, nach Paris, in unsere Gegenwart, verlegt. Und Goretta seinerseits siedelt sie in der Provinz an, wiederum im Jura, seiner eigentlichen Landschaft, seiner grenzüberschreitenden Landschaft, hier konkret im französischen Städtchen La Dôle.

Jeder bezeugt seine Nähe zum russischen Schriftsteller in seiner Art. Barabas folgt der Erzählung stilistisch am nächsten, indem er den Mann, durch den Freitod seiner Frau erschüttert, im Selbstgespräch auf dem Weg zur Einsicht in seine Schuld zeigt. Bei Bresson gibt es keine (in Rückblenden erzählte) Selbstanalyse; hier entwickelt sich, am Totenbett der Sanften, eine mögliche Version des Dramas, eine Wiederholung vielleicht bloss der Verdächtigungen des in Wahrheit eifersüchtigen Ehemannes. Wie immer bei Bresson bekräftigt auch *UNE FEMME DOUCE* die Notwendigkeit des Fragens, nach den Menschen und nach den letzten Dingen. Da jede psychologische Expressivität ausbleibt, die als Wahrheit angesehen werden könnte, erscheint die Sanfte gleichsam als Ikone.

Ganz anders nun Claude Goretta. Immer hat er die kleinen Leute geliebt, immer sie beobachtet, wenn in ihren Alltag unerwartet ein Ereignis einbricht, das die gewohnte Behaglichkeit durcheinander bringt. Die Sanfte, die hier Nora heisst und in der engen Kleinstadt das Erbe ihrer Eltern antritt, meint, sich von den täglichen Knausereien und Eifersüchten ihrer Verwandten befreien zu können, wenn sie André heiratet, den Trödler und Antiquar. Die Ehe wird, nach Dostojewski, zur Katastrophe. Doch für Goretta ist nun nicht der Freitod der Ausweg.

Nora und André vereinen sich schliesslich in der bisher nicht vollzogenen Ehe. Vom Widersinn seiner obsessiven und als Strafe für die Sanfte auserkorenen Eifersucht endlich befreit, öffnet ihn die Sanftmut, so hartnäckig wie demütig, dem Dialog. Zu jenem Dialog, der, die ursprüngliche Version, im Selbstgespräch illusionär nachgeholt wird. Auf die Möglichkeit dieses anderen Schlusses deutet schon der Titel, *VIVRE AVEC TOI*, hin. Er erklärt auch, dass der Film nicht, wie die Erzählung, zu Anfang den Freitod zeigt. Dieser wird als eine Möglichkeit von Nora immer wieder eingeübt, mehrfach. In der Versöhnlichkeit jedoch, nicht im Drama, vollzieht sich, trotz Ängsten, Plagen und der täuschenden Fassade von Behaglichkeit, dieses Mal eine «condition bourgeoise»; auch das eine Möglichkeit.

Martin Schlappner