

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 16

Rubrik: Film aktuell

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: 07.02.2026

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

tag und Krise der Frau Amann als Resultat gesellschaftlicher Verhältnisse in den Blick. Abgesehen von den zwei Szenen, welche die rechtlichen Probleme der Erbteilung träft beleuchten, wird das Witwenproblem fast ausschliesslich als individuelles und zwischenmenschliches behandelt. Kurt Gloor hat diesbezüglich in seiner Witwergeschichte «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» (1976) tiefer geschürft, ihm sind mehr soziale Widerstände eingefallen, an denen die Hauptfigur sich wundreibt. Nicht nur auf der Erzählebene, sondern auch durch Kamera und Montage werden vielfältigere Bezüge auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund herausgearbeitet.

Die Ausstrahlung dieses Werkes am Fernsehen scheint mir aus zwei Gründen gerechtfertigt. Das elektronische Massenmedium dokumentiert damit, welche kommunikationsstiftende Aufgabe Video als Gruppenmedium wahrnehmen kann. Dafür wäre allerdings eine entsprechende Begleitung innerhalb der Sendung notwendig. Der «Treffpunkt», das Nachmittagsmagazin für Jung und Alt, hat zudem aus ähnlichen thematischen Interessen immer wieder Probleme des Alterns in unserer Gesellschaft aufgegriffen. Aus Rücksichtnahme auf verschiedene Zuschauerreaktionen sorgt die Redaktorin Gertrud Furrer für einen einfachen Stil und eine umsichtige, aufbauende Argumentation. Der verordneten Betulichkeit von oben kann nun durch die Ausstrahlung der «Frau Amann» das forschere und formal naivere Engagement der Videogruppe entgegengehalten werden. Eine belebende Konfrontation zweier Methoden, sich für Anliegen alter Menschen in den Medien einzusetzen! ■

Film aktuell

Ursula Blättler
Ich spiele mit Illusionen

Léa Pool, «Schweizer» Filmemacherin in Kanada, hat in ihrem zweiten Kino-Spielfilm «Anne Trister» (vgl. Besprechung in ZOOM 17/86) autobiografische Erfahrungen ihrer Auswanderung und ihres Exils verarbeitet. Der Film erregte auf den Filmfestivals von Berlin und Locarno die Aufmerksamkeit des cinephilen Publikums. Er läuft Ende September in den Kinos der deutschsprachigen Schweiz an. Ab Oktober bietet die Filmcooperative auch Pools früheren Kino-Spielfilm «La femme de l'hôtel» (1984) in ihrem Verleih an. – Das Gespräch mit Léa Pool führte Ursula Blättler.

Es gibt eine offensichtliche Parallele zwischen der Geschichte, die Ihr Film «Anne Trister» erzählt, und Ihrer eigenen Lebensgeschichte: Eine junge Frau verlässt die Schweiz und fängt ein neues Leben in Kanada an. Weshalb dieser autobiografische Ausgangspunkt?

Da sind zwei Dinge: Einerseits die simple Geschichte der Abreise einer jungen Frau in die

Fremde, andererseits die Erfahrung eines inneren Exils, in welches das geografische Exil mündet. Ich habe beide Formen des Exils erlebt. Die Schweiz zu verlassen, um in der Fremde zu leben, hiess, bekannte Bezugspunkte zu verlieren. Ich musste eine neue Identität finden. Nicht eine nationale Identität, vielmehr eine persönliche Identität, die ich wahrscheinlich nicht entdeckt hätte, wenn ich in der Schweiz geblieben wäre: meine Identität als Frau, aber auch meine jüdischen Wurzeln, die mir nicht bewusst waren, solange ich in der Schweiz lebte. Erst dort drüben erkannte ich, dass gerade diese Wurzeln tiefer in mir drin steckten als andere.

Die Form des inneren Exils ist das Exil der Liebe, welches wir schon bei der Geburt in der Trennung von der Mutter schmerzlich erfahren. Daher stammt unsere ständige Suche nach einer Wiedervereinigung und Verschmelzung mit der Mutter. Sie kann zwar niemals stattfinden, lässt uns aber leben und hoffen, denn ohne diese Sehnsucht bestünde kein Grund, weiterzubestehen. Da ist aber auch die ständig drohende Hoffnungslosigkeit, denn diese Leere lässt sich natürlich nie ganz ausfüllen. Meine Geschichte dreht sich um diese Leere, um das, was fehlt – nicht nur der Hauptfigur Anne, sondern auch den anderen Figuren. Das kleine Mädchen Sarah steht dabei stellvertretend für die Tatsache, dass wir alle an unserer Kindheit kranken und nach Möglichkeiten suchen, die durchgeschnittenen Beziehungsfäden neu zu knüpfen. Wichtig ist dabei der Satz, den Anne an ihre Mutter schreibt: «Je mehr ich Dich suche, umso mehr verliere ich mich». Im Bemühen, zurück zur Quelle zu finden, gerät man in unbekanntes und unwegsames Gelände,



Léa Pool (Aufnahme: U. Blättler)

kommt dabei aber auch Schritt um Schritt weiter.

Diese Thematik arbeitete schon lange in meinem Kopf; zum Schreiben des Films brauchte ich dann nur drei Monate.

Wie ist das Drehbuch zu «Anne Trister» entstanden?

Normalerweise geht man von einer bestimmten Geschichte aus und sucht dazu Bilder und Dialoge. Ich gehe von Bildern aus und von ziemlich abstrakten Ideen. Da ist etwa der plötzliche

Verlust des Vaters. Eine gewaltige Leere tut sich auf, und man versucht verzweifelt sie auszufüllen. Nun suche ich nach visuellen Mitteln, den Verlust, die Leere und die Kompensation darzustellen. Bilder entstehen: der rinnende Sand, der leere Raum, der von der Umwelt abgeschnitten ist wie Anne von ihrer Heimat. Sie versucht diesen Raum schöpferisch zu gestalten, ihm eine neue Form und damit neues Leben zu geben. Erst wenn genügend solche Bilder und Ideen vorhanden sind, suche ich nach einer Erzählung, um sie zu verbinden. Um von der Kindheit erzählen zu kön-

nen, brauche ich ein Kind in meiner Geschichte, also wird die Frau, bei welcher Anne wohnt, Psychologin und betreut als solche einen Schützling. Die Geschichte entsteht wie ein Puzzle. Lücken werden entweder mit neuen Bildern gefüllt oder bewusst als Lücken stehen gelassen. Wo weder Bilder noch Geräusche noch Musik ausreichen, setze ich Dialoge oder allenfalls Monologe ein.

Die Absenz des Vaters im Film geht tiefer, ist nicht nur ein exemplarisches Beispiel für das, was fehlen kann. Hat das Motiv einen autobiografischen Hintergrund?

Das Begräbnis des Vaters in Israel zu Beginn des Films ist tatsächlich autobiografisch. Mein Vater ist 1975 in einer Zürcher Bibliothek gestorben, und es war sein Wunsch, in Israel beerdigt zu werden. Die Zeremonie fand allerdings nicht wie im Film in der Wüste statt. Der Tod meines Vaters war ein einschneidendes Erlebnis und hat meinen Entschluss, fortzugehen, entscheidend mitgeprägt.

Wie waren in der Schweiz Ihre Beziehungen zum Film?

Ich hatte mit dem Kino direkt nichts zu tun, aber ich hatte Cineasten als Freunde: Yves Yerzin, Claude Champion. Geboren bin ich in Genf, als Bürgerin von Soglio, und aufgewachsen in Lausanne.

Als Sekundarlehrerin habe ich oft mit Video und Super-8 gearbeitet, mit kleinen Drehbüchern und erfundenen Geschichten. Dann hörte ich von einer audiovisuellen Gruppe an der Universität von Quebec und schrieb mich am dortigen Institut für Kommunikationswissenschaften für ein Studienjahr ein. Ursprünglich wollte ich anschließend in die Schweiz zurückkehren.

ren, um im Waadtland Video als Lehrmittel einzuführen. Ich entdeckte aber, dass ich das alles mehr um meinetwillen als aus beruflichem Interesse unternahm und beschloss zu bleiben. Nach den drei Jahren Universität folgte ein erster dokumentarischer Kurzfilm, der positiv aufgenommen wurde und mir Aufträge beim Fernsehen verschaffte. Daneben habe ich Vorlesungen über Video an der Universität gehalten. Ein nationales Kunststipendium verhalf mir 1979 zur Realisation des Kurzfilms «Strass Café». So kam ich eher zufällig zum Filmemachen.

Was bedeutet Ihnen «Kino»?

Bis zu «Anne Trister» habe ich das Filmemachen nicht professionell betrieben. Es war einfach ein Teil meines Lebens, ein Ausdrucksmittel und ein Bedürfnis. Die drei bisherigen Filme «Strass Café», «La femme de l'hôtel» und «Anne Trister» spiegeln für mich Momente meines Lebens wider, sie sind Teil eines Selbstporträts, das ein Bild meiner Persönlichkeit vermittelt. Inzwischen habe ich das Metier praktisch erlernt. Jetzt kann ich mir vorstellen, dass das Filmen über mein ureigenes Bedürfnis hinaus zu einer Methode werden kann, Neuland zu betreten und meinen Horizont zu erweitern.

Bedeutet das, dass Ihre nächsten Projekte andere Themenkreise anschneiden werden?

Ich arbeite zur Zeit erstmals an der Adaptation eines Romans: «Kurwenal» von Yves Navarre. Das Buch über einen Fotojournalisten steht mit allerdings sehr nahe.

Bereits in Ihrem letzten Film «La femme de l'hôtel» gibt es wie in «Anne Trister» drei weibliche Fi-

guren, die wie verschiedene Aspekte ein und derselben Person erscheinen.

Das war mir beim Drehen nicht bewusst, dahinter steckt kein Programm. Ein paar Journalisten, die alle drei Filme gesehen haben, wiesen mich darauf hin, dass es in jedem Film Spiegelungen der Hauptfigur gebe: In «Strass Café» den Transvestiten, in «La femme de l'hôtel» die Schauspielerin und in «Anne Trister» dieses Kind, Sarah.

Die männlichen Nebenrollen in «Anne Trister» erscheinen nicht als Karikaturen oder Feindbilder. Sie sind verletzlich, lassen ihren Tränen freien Lauf. Eigentlich sind die Rollen von Frau und Mann austauschbar.

Ja, das ist wichtig. Zwar sind meine Filme um weibliche Personen herum angelegt. Es ist mir ein Bedürfnis, von den Frauen zu erzählen. Das heisst aber nicht, dass die Männer nicht Gleiche erleben. Pierre, der die Tonbandkassetten an Anne schickt und ihr bedeutet, er bahne sich seinen Weg durch Katastrophen zurück in den Schoss der Mutter, er ist in der gleichen Situation wie Anne. In «La femme de l'hôtel» gibt es einen anonymen Mann, der in der Métro weint. Er ist für mich ein beiläufiger Hinweis auf das, was ich ausspare.

«Anne Trister» steckt voller Symbole: Die rote Farbe, die verirrte Taube, der leere Raum, den Anne mit der Technik des «Trompe l'œil» ausmalt. In dem Mass, wie dabei die Perspektiven und Dimensionen dieses Raums verschwimmen, gehen auch Annes Orientierungen, ihre Bezugspunkte verloren.

Sie kehrt das Unterste nach oben, krempelt das Innere nach aussen, malt Fenster auf den

Fussboden. Der Begriff des Raumes wird völlig neu erfunden, überwunden und neu konstruiert aufgrund einer Logik, die nicht der allgemein gebräuchlichen entspricht.

Wie sind Sie zu diesen Bildern gekommen?

Das hat mit meinem eigenen schöpferischen Prozess als Filmautorin zu tun. Ich kann nicht Kino machen, ohne meine Arbeit laufend in Frage zu stellen und als schöpferischen Prozess bewusst zu machen. Auch ich versuche, den mich umgebenden Raum zu öffnen und ein neues Universum zu schaffen, das schöner, besser und leichter zu ertragen ist. Also spiele ich mit Illusionen, mit den Räumen, in denen ich meine Filme ansiedle. Im Moment jedoch, in dem das, was mir durch den Kopf geht, Gestalt annimmt, stirbt es. So ist der schöpferische Prozess: Sobald etwas geworden ist, muss man weitergehen zu etwas Neuem. Ich kann nicht bei «Anne Trister» stehenbleiben, denn «Anne Trister» ist tot – für mich.

Etwas Entsprechendes habe ich für Annes spezifische Situation gesucht. Freunde von mir sind Kunstmaler, und sie beherrschen das Genre der Illusionsmalerei, jenes Genre also, das wie kein zweites den Illusionscharakter der Kunst offenbart. Da ist jenes Gefühl der Freiheit, der endlich gesprengten Grenzen. Aber am Schluss steht doch wieder die Lerre, dann nämlich, wenn das Werk abgeschlossen ist und anfängt, ein Eigenleben zu führen. Nach einer Geburt ist es dasselbe. Anne steckt mitten drin in diesem Zwiespalt: In ihrem schöpferischen Akt findet letztlich eine Ausflucht, eine Ersatzhandlung statt, und es ist unbedingt nötig, dass sie aus ihrem «Gefängnis» wieder nach draussen

findet. Bliebe sie, müsste sie ersticken. In ihrem Fall ist es ein äusserer Anlass, der sie zum Aufhören zwingt. Ich bin mir nicht sicher, ob sie es von sich aus geschafft hätte.

Das Atelier dient nicht nur als Arbeitsraum, sondern wird selbst zum Objekt von Annes Leidenschaft, ist ein Stück «L'art pour l'art».

Ja, das gerade macht für mich den Unterschied aus zwischen Beruf und Bedürfnis: Sie denkt nicht einmal daran, ihr Werk der Öffentlichkeit vorzuführen, und sie verschwendet keinen Gedanken an künftige Anerkennung. Das Ganze ist natürlich als Gleichnis zu verstehen.

Und doch steckt in diesem Gleichnis ein Stück Aktualität, denn die Technik des «Trompe l'œil» ist heute in Mode. Ich denke an Telefonapparate in Form von Spielzeugautos und Blumen, an ausgekernte, alte Häuser, in denen Büros untergebracht sind. War ihnen diese Aktualität bewusst?

Absolut. Wir leben in einer Kunstwelt der Illusionen; die Werbung und unser ganzes Gesellschaftssystem basieren darauf. Und das Kino, es ganz besonders.

Wie stehen denn die Chancen für das einheimische Filmschaffen in Kanada?

Es bestehen in Quebec genau dieselben Schwierigkeiten wie in der Schweiz. Im gesamten nordamerikanischen Raum leben rund sechs Millionen französischsprachende Menschen. Die Vereinigten Staaten fallen als Absatzmarkt für französisch gesprochene Filme ausser Betracht. Die englisch sprechende Mehrheit von Kanada verfügt über eine eigene Filmproduktion;

synchronisiert wird eher selten, und Untertitel sind nicht üblich. Es bliebe also der europäische Markt. Nun ist aber das Französisch des Quebec sehr schwer verständlich – es ist nicht das Französisch meiner Filme – und müsste für ein französisches Publikum in Europa untertitelt werden. Somit bleiben die Filme letztlich zuhause, wo das Publikum kaum zahlreicher ist als dasjenige des Schweizer Films. Die beiden Städte Montreal und Quebec sind im übrigen weitgehend auf das amerikanische Kinoschaffen ausgerichtet und entwickeln erst langsam eine eigene filmische und kinematografische Tradition.

Das Cinéma québécois ist zu neunzig Prozent auf Unterstützungsbeiträge der öffentlichen Hand und des Fernsehens angewiesen. Es ist heute zwar leichter, als noch vor zehn Jahren, Filme zu drehen. Immerhin entstehen zurzeit in Quebec etwa zehn bis zwölf Langspielfilme pro Jahr.

Wie steht es um das Filmschaffen von Frauen?

In Montreal gibt es eine beachtliche Anzahl Filmmacherinnen, mehr als in der Schweiz. Es sind ungefähr fünf Frauen, die in den letzten Jahren mindestens zwei Spielfilme gedreht haben. Allerdings pausiert die eine Kollegin bereits acht Jahre, und bei einer anderen sind es vier Jahre. Sie leiden alle unter der Schwierigkeit, ihre Filme nicht im Ausland zeigen zu können.

Sie haben zuvor vom Schöpfungsprozess und vom Tod gesprochen. Ist das Filmen für Sie ein Versuch, den Tod zu überwinden?

Eine schwierige Frage. Nicht in dem Sinn, dass ich etwas schaffen möchte, was mich überdau-

ert. Etwas Bleibendes der Nachwelt zu hinterlassen, daran denke ich nicht. Aber das Filmen ist lebensnotwendig für mich. ■

Sabine Schneeberger

Pirates

Frankreich 1986.

Regie: Roman Polanski
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/244)

Roman Polanski hat sich einen Wunsch erfüllt. Seit gut zehn Jahren schon wollte er einen Piratenfilm drehen, scheiterte aber am finanziellen Hindernis. Mit der Unterstützung von zehn französischen Banken und seinem Produzenten Tarak Ben Ammar konnten die 34 Millionen Dollar aufgebracht werden. Allein die «Neptun», das bisher teuerste Requisit der Filmgeschichte, hat acht Millionen gefressen. Schön ist sie, das muss man ihr lassen. Trotzdem hätte ich dieser Superproduktion 25 normal-teure Filme vorgezogen. Vielleicht wäre darunter wenigstens ein wertvolles Werk entstanden. Jetzt haben wir, ausser einem – zugegeben perfekt produzierten – Genrefilm, gar nichts.

Vom gruseligen Captain Red (Walter Matthau) über die Schiffbrüchigen auf einem von Haien umgebenen Floss, das Entern, den treuen Schwarzen (Olu Jacobs), die Insel, das Rückerobern, die Erniedrigungen und Schlachten bis zur Romanze des jugendlichen Piraten «Frog» (Cris Campion) mit der noblen Dolores (Charlotte Lewis) sind alle Handlungselemente des Piratenfilmes versammelt. Wie in jedem Piraten-



film wird einerseits der blau-rote Diskurs, anderseits der golden-schwarze Diskurs vor Augen geführt. Blau ist die Heimat des Piraten, das Meer, der Horizont, der Himmel. Rot und heiss sind die orgiastischen Festgelage mit Wein und Rum, die Inseln mit Palmen und Insulanerinnen. Rot ist die Freude, der Reiz der schwarzen Gefahr und der Schlacht. Der Glanz des Goldes überblendet die Todesgefahr.

Das Ziel des Piraten ist es, seine eigene Welt zu besitzen. Das Schiff bildet dabei den klar abgegrenzten Raum. Skrupellos wird dieser mit einer grösstmöglichen Zahl von Kostbarkeiten und Fressalien angehäuft, die, ohne an die Zukunft zu denken, gemeinsam verbraucht und verzehrt werden. Alles muss im Überfluss vorhanden sein. Die Kleidung muss in mehreren Schichten auf dem Körper liegen, muss bunt und vergammelt und womöglich mit glänzenden Accessoires besetzt sein.

Im Kampf zugezogene Verstümmelungen sind insofern willkommen, als sie den Gegner das Fürchten lehren und ihn einschüchtern. Zu diesem Zwecke werden die Gebrechen komisch übertrieben. Der Holzfuss, die eiserne Haken-Handprothese und die Augenklappe sind die wichtigsten Utensilien. Das Kreuzen unter der schwarzen Flagge mit Totenkopf symbolisiert die allgegenwärtige Präsenz des Todes und die Kühnheit des Piraten, dient aber ebenfalls der Einschüchterung des Gegners.

Der Pirat ist nichts anderes als ein Pirat. Ist er sonstwo einzuzuordnen, ist er kein Pirat mehr. Nur die Frau kann ihn vom Piratendasein abbringen, indem sie ihm neue Dimensionen öffnet. Das Verhalten des Piraten ist dann auf Gefallen ausgerichtet, sein Ziel wird es, sie zu gewinnen und zu lieben, was mit dem Piratenleben jedoch nicht vereinbar ist. Denn der Pirat will die absolute Freiheit und muss sich

Als Schiffsmannschaft der Seeräuber: Eugeniusz Pritwitzew, Chris Campion, Olu Jacobs, Walter Matthau, Sydney Bromley, Bill Stewart.

konsequenterweise zwischen Piraterie und Frau, mit andern Worten zwischen Anarchie und Ordnung entscheiden.

Die meisten Piratenfilme enden im Hafen der Ehe: Der Held und die Heldin finden sich, das Biest wird gezähmt. Nicht so Polanskis «Pirates»: Die Welt des Piraten wird nicht zerstört; sie beginnt vielmehr von neuem, endet der Film doch genauso, wie er anfing, ausser dass Captain Red und sein einziger Begleiter, der Schiffsjunge «Frog», einen massivgoldenen Aztekenthron anstatt einer mit Gold gefüllten Schatztruhe auf ihrem schwimmenden Untersatz mitführen. Das Abenteuer geht weiter, der Zuschauer darf es selber weiterspinnen.

Zum Piraten gehört auch eine Portion grotesken Humors, begleitet von einem aberwitzigen

Lachen und einer tollen Sittenlosigkeit: Wild, rasend, brüllend, saufend, hurend und gewalttätig muss er sein. Kurz, das Gegen teil von Knigge, dafür aber unabhängig über alle Stränge schlagend, was natürlich einen besonderen Reiz für uns Ge zähmte hat.

Gut zwei Stunden dauert das Abenteuer. Es ist vom Dekor her so gut ausgestattet – kein Wunder bei diesem finanziellen Aufwand –, dass es eine Realität vorspiegelt und unserer Welt eine Gegenwelt voller Möglichkeiten öffnet, die uns wie feinduftende Schlemmereien an der Nase vorbeigeführt werden. Diese Schlemmereien – oder Anekdoten – sind aber etwas zu konstruiert, zu genau inszeniert, so dass sie ein bisschen im Rahmen der Handlung rum flattern und einen auf bessere Zeiten warten lassen.

Besonders die Kämpfe wirken, obwohl sie, wie alles in diesem Film, von Super Experten, in diesem Falle einem Kampfexperten, durchdacht und geleitet wurden, sehr pseudo. Es wird zwar elegant mit dem Degen gefuchtel oder radikal mit der Axt hantiert, aber das Blut fliesst nie so richtig. Der Piratenfilm lebt vom Überfluss. Das tut «Pirates» auch, aber gerade mit Blut und damit mit Grausamkeit und Gruseligem wird gegeizt. Vielleicht steckt da eine gewisse Absicht dahinter: Je weniger Blut, umso mehr, umso jüngere Kinder dürfen sich den Film ansehen, desto grösser wird das Publikum; denn irgendwie müssen die Ausgaben in Einnahmen verwandelt und wenn möglich in Profit umgemünzt werden.

Wird dieser Film nämlich zum Flop, gucken zehn Banken und ein Produzent anders aus der Wäsche. Ausserdem hätte auch der französische Film darunter zu leiden, könnte er doch nur noch in geringerem Masse auf

finanzielle Unterstützung zählen. Bleibt zu hoffen, dass nicht alle Namhaften der Filmszene derartige Ambitionen hegen – und gar noch pflegen. ■

KURZ NOTIERT

Wiederbelebung der Vatikanischen Filmothek

Im Unterschied zu den bedeutenden Sammlungen des Vatikans auf dem Gebiet der Kunst oder des Bibliothekswesens hat die bescheidene «Filmoteca Vaticana» kaum je von sich reden gemacht und dementsprechend eine stiefmütterlich behandelte, stark vernachlässigte Randexistenz geführt. Selbst in vatikanischen Berichten ist offen von «Jahren völliger Inaktivität» die Rede. Das soll sich jetzt ändern. Ein erster wichtiger Schritt dazu ist soeben mit der Aufnahme der vatikanischen Filmothek in den internationalen Verband der Filmarchive (FIAF) erfolgt, eine Organisation, zu der sich, seit 1938, die bedeutendsten Filmarchive der Welt zusammengeschlossen haben.

Die «Filmoteca Vaticana» ist im Jahre 1959 durch ein Dekret errichtet worden, das von Johannes XXIII. unterzeichnet ist. Die Souveränität des Vatikans als (Kleinst-)Staat ermöglicht den Kontakt und den Austausch mit anderen staatlichen Filmarchiven. Dabei soll aber der spezifische kirchliche Charakter mit den dazugehörigen pastoralen Zielsetzungen nicht beeinträchtigt werden. Diese sind bereits in den Statuten festgehalten. Darin wird betont, dass die Filmoteca die Sammlung von bedeutenden geschichtlichen und

kulturellen Filmdokumenten zur Aufgabe habe, sich zugleich aber auch als eine Art von «visuellem Gedächtnis» für wichtige Ereignisse des apostolischen Stuhles und im Leben der Weltkirche verstehen müsse.

Zur Zeit besteht die Hauptaufgabe in der Sichtung, Katalogisierung und – teilweise – «Rettung» des Materials, das sich im Laufe der Jahre angesammelt hat. Darunter befinden sich Produktionen von sehr unterschiedlichem Wert. Neben wertvollen historischen Dokumenten aus der jüngeren Papstgeschichte (es sind beispielsweise noch Aufnahmen von Leo XIII. in den vatikanischen Gärten vorhanden), der Konzilsgeschichte (mit dem «Diario del Concilio») und der neueren Kirchengeschichte (beispielsweise Paul VI. in Indien) stösst man auch auf eine Anzahl von harmloseren oder profaneren Reportagen (etwa über die «Gondolieri von Venedig» oder das Programm der amerikanischen Apollo-Weltaumflüge), mit denen jemand «dem Papst eine Freude machen wollte». Auch bekannte «biblische» Langspielfilme wie «Die grösste Geschichte aller Zeiten» oder «Ben Hur» fehlen nicht – neben dem viel weniger aufwendigen «Krippenspiel» von Reni Mertens und Walter Marti aus der Schweiz.

Notwendigkeit, Bedeutung, Ausbau und «Aggiornamento» einer solchen Einrichtung werden im Zeitalter der (totalen) Audiovision kaum nachzuweisen sein. Offen bleibt unter anderem, ob und wie der vorhandene Bestand zugänglich gemacht werden kann und wie dessen Erweiterung, systematischer als bisher, zu bewerkstelligen ist. Mit der Prüfung dieser Aufgaben wurde Monseigneur Enrique Planas, Delegierter der päpstlichen Kommission für die sozialen Kommunikationsmittel, betraut. Ambros Eichenberger

AZ
3000 Bern 1

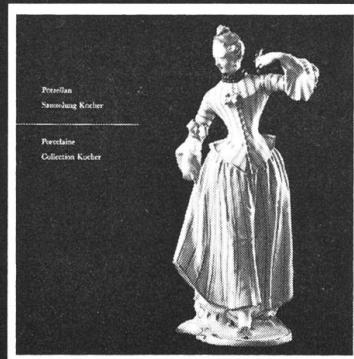
Kennen Sie die Schätze im Historischen Museum von Bern?



Balázs Kapossy
**Münzen und Medaillen
aus dem Bernischen
Historischen Museum**
162 Seiten mit über 200
Münzbildern, Texte und
Legenden in deutscher und
französischer Sprache, lami-
nierter Pappband, Fr. 28.–



Michael Stettler / Paul Nizon
**Bildteppiche und Ante-
pendien im Historischen
Museum in Bern**
56 Seiten, 31 Abbildungen,
wovon 7 farbig, laminierter
Pappband, Fr. 22.–



Robert L. Wyss
**Porzellan – Meisterwerke
aus der Sammlung
Kocher**
Deutsches Porzellan des
18. Jahrhunderts im Berni-
schen Historischen Museum.
216 Seiten, Texte und Legen-
den in Deutsch und Fran-
zösisch, 60 ganzseitige
Abbildungen, wovon 8
farbig, laminierter Pappband,
Fr. 25.–

In jeder Buchhandlung erhältlich

Verlag Stämpfli & Cie AG Bern

