Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 2

Rubrik: Film im Kino

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: 08.01.2026

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

Martin Schlappner

La vallée fantôme

Schweiz/Frankreich 1987.
Regie: Alain Tanner
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/28)

Die Schweiz gebe, so hat Alain Tanner jüngst erklärt, im Film keine Bilder mehr her. Ob das, so radikal formuliert, tatsächlich zutrifft, sei an dieser Stelle nicht untersucht. Es mag indessen sein, dass die Filmemacher der französischen Schweiz ihre Region und das, was sie landschaftlich, gesellschaftlich und politisch hergibt, tatsächlich ausgelotet haben. Und obwohl auch in der deutschen Schweiz seit einiger Zeit schon eine Tendenz weg von der gesellschaftsrelevanten Thematik und hin zu einer romantisierenden Innerlichkeit zu beobachten ist, noch immer ist in diesem grösseren und politisch sowie ethnografisch vielgestaltigeren Landesteil das Interesse an Filmen mit gesellschaftspolitischen Gehalten noch nicht erloschen. Auch Alain Tanner macht dieses Zugeständnis.

Man weiss nicht genau, ob mit der Feststellung, die Schweiz gebe keine Bilder, also keine Filmbilder mehr her, ein Bedauern verbunden ist. Vermuten lässt es sich, versichert Alain Tanner doch, und das mit der ihm eigenen Neigung zum Apodiktischen, dass er harte politische Filme drehen würde, wäre er noch jung, wieder in jenen Jahren, als er begonnen hatte. Ein Vorwurf also der Enthaltsamkeit schwingt in seinem Apodiktikum mit. Und dennoch ist zu fragen, ob Alain Tanners Überzeugung, dass für die Schweiz sich im Schweizer Film keine Bilder mehr finden liessen, nicht eine andere Ursache hat als die, dass die Schweiz im allgemeinen, dass ihre einzelnen Regionen und Kulturen langweilig und ausgedörrt geworden seien. Eine Antwort auf diese Frage kann dieser neue Film, «La vallée fantôme», unter Umständen geben.

Die Hauptfigur, die männliche zumindest, in der Geschichte, die Alain Tanner hier erzählt, ist ein ins Alter gekommener Filmemacher – gespielt von Jean-Louis Trintignant –, den er ganz offensichtlich, jedenfalls was den krausen Backenbart betrifft, nach seinem eigenen Konterfrei gestaltet hat. Schon eine Weile ist es her, dass dieser Autor und Regisseur einen Film gedreht hat; ein Drehbuch, das er soeben abgeschlossen hat, wirft er in den Papierkorb, denn es erscheint ihm untauglich für das, was er mit einem neuen Film erreichen möchte.

Doch was eigentlich will er erreichen? Weiss er um Inhalt und Haltung und um Machart dieses von ihm ohne Zweifel erwünschten neuen Films? Dass er zu weiterer Arbeit erst fähig wieder sein werde, wenn er eine ganz andere, eine unerwartete Inspiration erfahre, das steht für ihn fest; und ebenso fest steht für ihn, dass diese Inspiration von einer Frau werde ausgehen müssen, von einer Schauspielerin genau, einer, die von keinen anderen Filmbildern bisher missbraucht worden sei; einer, die ein durch das Kino bislang unverbrauchtes Gesicht mitbringe. An eine solche Schauspielerin, die in einem seiner frühen Filmen einmal eine Nebenrolle gespielt hat, erinnert er sich. Wo sie sich aufhält, was aus ihr geworden ist, weiss er nicht. Er weiss nur, dass sie aus der Kinowelt verschwunden ist.

Die Handlung des Films nun besteht einzig darin, dass der ausgelaugte Filmemacher einen jungen Assistenten, der sich ihm zufällig oder aus Verehrung oder aus Geltungsbedürfnis andient, auf die Suche nach dieser Schauspielerin schickt. Dieser findet die junge Frau in Chioggia, der kleinen Stadt an der Adria, südlich von Venedig; bei einem Onkel hilft sie in der Trattoria aus. Zwischen den beiden spinnt sich ein Verhältnis an, dem Assistenten scheint es verlockend, seinen Auftraggeber, den älteren Mann, dem er bald nur noch die Lust auf ein Abenteuer unterschieben kann, zu hintergehen. So überredet er die junge Frau, die sich weigert, wieder ins Kinogeschäft einzusteigen, zu ihrem Vater nach New York zu fahren, wo dieser, für den es in Chioggia keinen Platz gegeben hatte, ebenfalls ein Restaurant aufgetan hat. So trifft die Tochter ihren Vater wieder, dem allerdings, als der alternde Filmemacher nachgereist kommt, die Position seiner Tochter zwischen den beiden Männern gar nicht behagt. Das Verhältnis zwischen dem älteren und dem jüngeren Mann zerbricht, Stück um Stück, aus gegenseitiger Eifersucht, aus Wut bei dem Älteren, dass der Junge ihn hintergangen, seine künstlerische Genesung möglicherweise zerstört hat; aus Hohn bei dem Jungen, der spottet, dass der Alte seine Schaffenskrise, die ihm als endgültig erscheint, zur Selbsttäuschung mit einer Altersliebe drapiere.

Zu welchem Ende der Film kommt, wird nicht offen gelegt: einzig erfährt man, dass der Fil-

memacher heimkehrt, und diese Heimat nun ist die Schweiz, ist das einsame, winterliche Tal im Jura, wo er ein Haus besitzt, wo seine Lebensgefährtin auf ihn wartet, wo er – vielleicht – die Kraft wieder gewinnt. Wird er einen neuen Film drehen?

Alain Tanner, seinerseits, hat gleich zwei Filme gedreht, diesen einen eben, «La vallée fantôme», und den anderen, «Une flamme dans mon cœur» (ZOOM 18/87), der in seinem Werk in erkennbarer dialektischer Beziehung zum ersten steht. «Une flamme dans mon cœur», dieser Film einer Leidenschaft, einer von absolutem Begehr getriebenen Liebe einer Frau, die sich nie erfüllen wird, ist der Film wohl, den Alain Tanner, verborgen im alter ego des von Jean-Louis Trintignant gespielten Filmemachers, zu finden, zu erfinden hoffte, wenn ihm jene Frau, die ihn inspirieren könnte, tatsächlich begegnen würde. «Une flamme dans mon cœur», ein Film, in dem Alain Tanner jeglichen Puritanismus ablegt, der sein bisheriges Schaffen geprägt hat, ist ein sogenannter einfacher Film, er hat wenig Geld gekostet, ist in Schwarzweiss gedreht, als ob dieses grafisch ausgeformte Grau in Grau eine neue Frische versprochen hätte; ein Film ist – man weiss es seit dem Festival von Locarno 1987 – entstanden, der bei aller formalen Durchdringung den hohen Reiz des Spontanen besitzt, wie es in den frühen Filmen des Genfers lebendig geblieben ist.

«La vallée fantôme», zum Teil parallel zu «Une flamme dans mon cœur» entstanden, wenig später nach diesem abgeschlossen, zeichnet – nimmt man die Sache autobiografisch, und das ist hier erlaubt – den Weg dorthin, den Weg der Rückkehr zu der begehrten Frische, die auch eine Art von Erneuerung ist, künstlerischer ebenso wie moralischer oder vitaler. «La vallée fantôme» – in Venedig 1987 uraufgeführt – ist nun aber ein Farbfilm, und seine Kosten sind beträchtlich. Stilistisch ist er dadurch geprägt, dass hier die Spontaneität keine Aufgabe findet, es spielt sich die Geschichte durchwegs ab in einer Aura der Sensibilität, wie nur das Alter sie bereitet, einer Sensibilität der Reife, der männlichen Gefühlsdichte, die gewoben ist aus Sehnsucht nach vergangener Leidenschaft und Vorsicht gegenüber einem möglicherweise zerstörerischen Abenteuer, sei's der Liebe, sei's des künstlerischen Ehrgeizes.

Die Kritik, international wie national, hat, von Ausnahmen abgesehen, mit diesem Film, den es, bei aller Heftigkeit der Empfindungen auch hier, in der Stille eines kreativen Suchens hält, wenig anzufangen gewusst; viele Kritiker fanden ihn schlichtweg langweilig, ohne sich zu fragen, ob die Langweile nicht in ihnen selber stecke.

Zum einen ist «La vallée fantôme» ein subtiles psychologisches Porträt eines in der Schaffenskrise seine Begabung und die Erinnerung an die vollbrachten Leistungen sorgsam wägenden Künstlers. Mit ihm kann sich auch identifizieren, wer, ohne selber Künstler zu sein, solche Alterserfahrung gemacht hat. Zum anderen ist der Film ein Zeugnis auch des Überdrusses – des Überdrusses eines Filmemachers an dem, was seine Kunst bisher gewesen ist, am Machen von Bildern. Denn gibt es noch Bilder, die man nicht schon gesehen hat, überall, auf allen Leinwänden der Kinos, auf den Bildschirmen des Fernsehens, auf denen die optische Kultur des alten Films, die audiovisuelle Kultur, an die man einst noch hatte glauben können, zerstört worden ist? Können neue Bilder überhaupt noch gefunden werden? Alain Tanner, soweit er sich verbal erklärt, zweifelt an dieser Erneuerung, in eben dem Masse übrigens, in welchem er versichert, dass von der Schweiz im Film keine Bilder mehr herzustellen seien. Und dennoch, gerade von der Schweiz gibt Alain Tanner in diesem Film Bilder, wie man sie noch nie gesehen hat, auch in seinen älteren Filmen nicht: Bilder eines Juratales, das das Tal jenes Traumes ist, aus dem heraus der Filmemacher nach einer erneuerten Kreativität sucht, und Bilder jener Flusslandschaft des Zusammenflusses von Rhone und Arve bei Genf. Landschaften, die die Herzenslandschaften Alain Tanners sind, wo er Heimat empfindet im Wechselspiel des Bedürfnisses nach Abgeschiedenheit und der Sehnsucht in die Ferne. Dieses Wechselspiel, vielfältig bedacht, vielfältig thematisiert, hat den Gehalt seiner Filme immer wieder ausgemacht. Und aus diesem Spiel zwischen Bedürfnis und Sehnsucht, zwischen Nähe und Ferne, wachsen denn auch die Bilder, die der Junge und der Alte auf ihrer Suche nach der Schauspielerin in sich aufnehmen: Chioggia, nicht vom Meer her gesehen und kaum in seinem Blick auf den Hafen wahrgenommen, sondern in seiner Innenansicht des Städtchens an der Brenta; New York sodann, irgendwo entdeckt in der Nähe der Bronx, verfleckt, rostig, proletarisch, aber faszinierend in der verzehrenden Vitalität seiner Existenz. Das alles ist neu, stark in der Atmosphäre, jedoch keineswegs unverbindlich poetisch schillernd.

Dass Jean-Louis Trintignant die Figur des Filmemachers einfühlend spielt, war von diesem exzellenten Schauspieler zu erwarten; er ist in eine Reife hineingewachsen, die im äusseren Verhalten vielschichtig das Innere und seine Widersprüche spiegelt. Laura Morante ist die

junge Frau, die jenes Amalgam von Frische und Nachdenklichkeit, Verletzung und Lebensbegier ausstrahlt, das für diese Rolle Alain Tanner sich ausgesonnen haben mag. Enttäuschend ist dagegen Jacob Berger in der Rolle des Assistenten; hier hat einer, der ganz ungeniert gerieren sollte, die Genauigkeit, die Eindringlichkeit dieses Auftretens noch nicht ausgeformt. ■

Peter Rüesch

Pokajanije

(Reue)

UdSSR 1984.
Regie: Tengis Abuladse
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/25)

Es ist schwierig nach einer schwarzen Katze in einem dunklen Zimmer zu suchen, umso mehr wenn die Katze gar nicht in diesem Zimmer ist. Von Konfuzius sollen diese Worte stammen. Warlam Arawidse, Bürgermeister eines fernen Provinzstädtchens, schert sich nicht um die Weisheiten des chinesischen Philosophen, sie sind ihm gerade gut genug zur Rechtfertigung der eigenen Politik. Und vom Balkon des Rathauses verkündet er dem Volk, dass er die Katze im Zimmer finden werde, ob sie nun da drin sei oder nicht. Konfuzius in absurder Verdrehung.

Der Film des georgischen Regisseurs Tengis Abuladse ist im Westen mit Vorschusslorbeeren geradezu überhäuft worden; man lobt die schonungslose Abrechnung mit den Schrecken des Stalinismus. «Pokajanije», zu deutsch Reue oder Beichte, ist allerdings nicht in erster Linie die historische Analyse dieser traurigen Epoche der russischen Geschichte, sondern eine Groteske über Gewaltherrschaft und Diktatur im weiteren Sinne. «Jeder Tyrann, jeder Diktator (ob es sich nun um Nero oder um die 'Schwarzen Obristen' handelt) offenbart sich in derselben Art und Weise», sagt Tengis Abuladse; es geht ihm um das allgemeine Phänomen des Wahnsinns von Macht und Willkür.

«Pokajanije» ist der letzte Teil einer Trilogie von Filmen, an denen Abuladse 20 Jahre lang gearbeitet hat. 1968 drehte er «Molba» (Das Gebet/Die Anrufung), 1977 folgte «Drjewo schjelanija» (Der Baum der Wünsche). Es sind weitausholende Parabeln über die ewigen Wahrheiten des Lebens, über Liebe und Hass, über Verzweiflung und Hoffnung, über das Böse und das Gute, die Abuladse auf Zelluloid bannt. Die Legenden und Mythen der georgischen Volksliteratur liefern ihm den Stoff für seine Filme.

Wenn heute im Zeichen von Glasnost und Perestroika der Eindruck entsteht, das sowjetische Kino erlebe eine kreative Revolution, so zeigt sich am Schaffen von Tengis Abuladse, dass dieser Eindruck täuscht. Was man jetzt auf der Leinwand sehen kann, ist das Resultat einer 30 jährigen Entwicklung, die vom Diktat des Sozialistischen Realismus weg zu einer immensen stilistischen Vielfalt geführt hat. Die Perestroika öffnete lediglich die bis vor kurzem streng verschlossenen Schubladen der Archive.

Auch «Pokajanije» hat eine lange Geschichte hinter sich. Nach einem schweren Autounfall plant Abuladse 1980 einen Film zu drehen, in den er alles hineinstecken will, was er als Künstler inhaltlich und formal mitzuteilen hat. 1982 wird das Filmprojekt von der Partei bewilligt. 1984 fertiggestellt, bleibt der Film für weitere drei Jahre von einer öffentlichen Aufführung ausgeschlossen, um die Reorganisation des sowjetischen Filmverbandes abzuwarten. In «Pokajanije» weitet Abuladse sein stilistisches Territorium um Riesenschritte aus. Die Bezüge zur Ikonografie seiner georgischen Heimat lockern sich, der Symbolismus wird dichter und droht zu überborden.

Die Hauptperson des Films ist eine symbolische Figur. Warlam Arawidse verkörpert in skurriler Verzerrung den Despoten schlechthin. Er trägt die Embleme der Berserker des 20. Jahrhunderts: Hitlers Schnäuzchen, Mussolinis schwarzes Faschistenhemd, den Zwicker von Stalins Geheimdienst-Chef Lawrentij Berija. Wie seine Vorbilder versteht er sich als Diener des Volkes und ist besessen von Ressentiments gegen Künstler und Intellektuelle. «Unter drei Personen hat es vier Feinde des Volkes», meint Warlam Arawidse und lässt in paranoidem Wahn seine berittene und mittelalterliche Rüstungen tragende Geheimpolizei ausschwärmen.

Doch Tengis Abuladse eröffnet seinen Film mit hoffnungsvollen Bildern: Eine Frau bäckt Kuchen, mit einer georgischen Kirche aus Marzipan obendrauf. Die Zeitung berichtet vom Tod des Despoten Arawidse. Die düstere Vergangenheit könnte in die Schubladen der Historiker gestopft und zu den Akten gelegt werden. Aber der Tyrann findet keine ewige Ruhe. Unbekannte graben den Leichnam wieder aus und stellen ihn vor die Haustüre des prunkvollen Landsitzes seiner Nachkommen. Die Polizei, die in der Kostümierung einer südamerikanischen Guerilla gleicht, wird des Übeltäters schliesslich habhaft –

es ist die Frau aus der Eingangssequenz, Ketewan Barateli, deren Eltern als Künstler einst vom Diktator Arawidse deportiert und ermordet wurden. Vor Gericht gesteht sie ihre Tat, doch empfindet sie keine Schuld. Solange sie lebe, erklärt Ketewan, werde der Leichnam des Despoten keine Ruhe finden. Ihn der Erde zu übergeben, bedeute ihn zu verbergen und die Augen vor den Übeln der Vergangenheit zu verschliessen. Und vor dem versammelten Gericht schildert die Frau noch einmal die komische und zugleich grauenvolle Karriere des Diktators Warlam Arawidse.

Ein Grossteil des Filmes handelt von dieser unverdauten Vergangenheit, und Tengis Abuladse erweckt sie zu neuem Leben in metaphorischen und allegorischen Bildern. Am Ende des Alptraums steht die Frau noch immer vor Gericht, man erklärt sie für geisteskrank. Doch ihre Anklage führt zum Zwist in der Diktatoren-Familie. Der Enkel begeht Selbstmord, weil sein Vater Abel Arawidse mit betuchten Manieren die Wahrheit verschleiern will. Die Vergangenheit bleibt unverdaut, auch wenn Abel schliesslich den Leichnam des Diktators in den Abgrund schleudert und den Aasgeiern zum Frass vorwirft. Am Schluss kehrt Abuladse zur Eingangssequenz zurück: Die Frau bäckt Kuchen und liest nachdenklich die Zeitungsnotiz vom Tod des Despoten – alles hat sich nur in ihrer Wunschphantasie zugetragen. Die Mörder von gestern haben die Hemdsärmel heruntergekrempelt und tragen nun Manschettenknöpfe.

«Pokajanije» ist ein schwieriger, vertrackter Film. Abuladse spiegelt sein Thema in den verschiedensten Genres und filmischen Darstellungsformen. Das Gerüst des Films bildet ein Repertoire symbolischer Figuren: der Despot und die ihm fanatisch ergebenen Schergen, die anonyme Geheimpolizei-Soldateska, der Künstler-Intelektuelle Sandro Barateli (man denkt unweigerlich an Sandro Botticelli). Barateli wird deportiert, weil er sich nicht den Schmeicheleien des zu diesem Zweck Arien singenden und Shakespeare rezitierenden Diktators fügt und sich nicht für dessen machtpolitische Interessen einspannen lässt. Die Handlungen der Figuren sind zu possenhaften, allegorischen Sequenzen arrangiert. Warlam Arawidse erinnert in seiner manischen Gestik an Chaplins «Grossen Diktator»; als er vom Balkon des Rathauses herab seine Rede ans Volk hält, steht daneben schon der Galgen bereit. Der Maler Barateli hat bei dieser Rede angeekelt das Fenster geschlossen und damit das Misstrauen des Diktators erweckt: Über den Künstler wird das Todesurteil durch eine blinde Justitia mit Binde vor den Augen gefällt, sie selber wiederum ist nur die Marionette eines pianospielenden Dandys – die Welt als grotesk-absurde Bühne, Bühne als Welt. An Inspirationen nennt Abuladse die apokalyptischen Visionen des Malers Hieronymus Bosch und die surrealistischen Rätsel von Luis Buñuel. Und als ob dem nicht genug wäre, spalten Traumsequenzen von grossartiger Intensität die symbolisch bereits vollständig ausgelotete Realität noch in eine weitere Ebene auf.

Selbst in diesem labyrinthartigen Universum der Anspielungen und Symbole versteht es Abuladse, Szenen von ergreifendem Realismus bruchlos unterzubringen: Bei einem Bahnhof lagern hunderte von Baumstämmen, in deren Holz Häftlinge eines Arbeitslagers ihre Namen eingeritzt haben. In einer minutenlangen Sequenz verfolgt die Kamera Baratelis Frau, die von Baumstamm zu Baumstamm hetzt und vergeblich nach der Inschrift ihres verschollenen Mannes sucht. Man kann die zur surreal-grotesken Pose verzerrte Wirklichkeit als Verfremdungstechnik mit dem Ziel, die Zensur zu umgehen, abtun. Aber die karikierende Überzeichnung ermöglicht dem Zuschauer neben Reflexionen auch Erfahrungen.

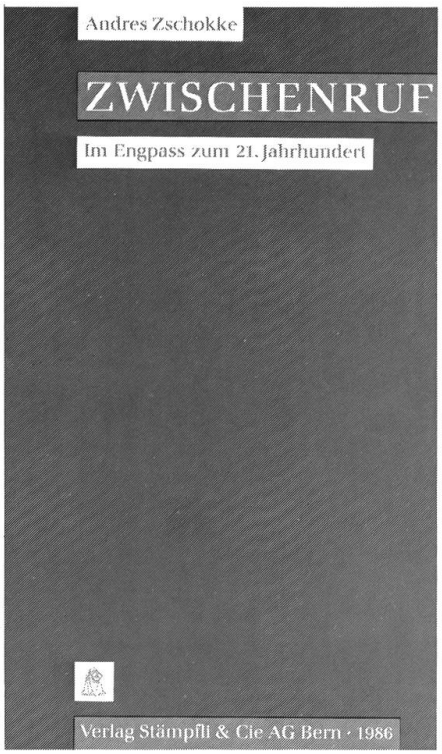
Tengis Abuladse beleuchtet die Perversionen der Macht aus einer moralisch-religiösen Optik. Der materialistischen Utopie eines Warlam Aravidse, dem zur Verwirklichung seiner Ideen alle Mittel recht sind, setzt Abuladse die spirituelle Utopie der Kunst und des Christentums entgegen. Der paranoide Machtwahn des Diktators wird als Glaubensverlust dargestellt. Der Sohn Abel fasst es in Worte, als er von Ängsten gepeinigt in den Keller seines herrschaftlichen Landsitzes hinabsteigt und seine Beichte ablegt: «Ich praktiziere den Atheismus, indem ich das Kreuz trage ... Ich sehe keine Grenzen zwischen dem Bösen und dem Guten.» Als er aufblickt, steht ihm das Gespengst seines Vaters Warlam gegenüber, das ihn höhnisch der Feigheit bezichtigt. Am Schluss des Films sucht eine alte Frau die Strasse, die zur Kirche führt. Doch die Kirche ist gesprengt worden. «Wenn diese Strasse nicht zur Kirche führt», fragt die alte Frau, «weshalb ist sie dann nötig?» ■

AZ
3000 Bern 1

Dr. Andres Zschokke

Zwischenruf

Im Engpass zum 21. Jahrhundert



120 Seiten,
broschiert,
Fr. 18.–/DM 21.–

Eine Leserstimme:
«Inzwischen haben wir alle hautnah erlebt, was geschehen könnte und wohl geschehen muss, wenn der Zwischenruf nicht beachtet wird.»

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Verlag Stämpfli & Cie AG Bern
Postfach 2728, 3001 Bern