

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 2

Rubrik: Film auf Video

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: 24.02.2026

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

sie bei Patrouillengängen verletzt und ambulant behandelt worden sind. Wenn man diese Dokumente des Kriegsalltags betrachtet, erstaunt selbst heute noch, wie allgegenwärtig die Medien beim Vietnamkrieg gewesen sind. Dass die Soldaten, gerade im Wissen um die durch diese Allgegenwart verursachte «Öffentlichkeit» des Kriegsge- schehens, sich vor den laufenden Kameras umso stärker produzierten, liegt auf der Hand. Vollständig zu heroisierenden Selbstdarstellungen sind die Aufnahmen geraten, welche die Soldaten selber mit ihren 8 mm-Kameras gemacht haben.

Vietnam wird in all diesen Bildern nur durch die Touristen-Brille betrachtet: Der Sonnenuntergang über dem sumpfigen Gebiet fehlt ebensowenig wie der Bauer, der friedlich Reispflanzen setzt. Eine Annäherung an die Bewohner des Landes versuchen die Soldaten (wie auch Couturie's Film) nicht. Der Kontakt zu den Einheimischen findet am ehesten in den Animier-Bars der Städte statt. Wie die Amerikaner in Vietnam gewütet haben, tönt «Dear America», ein wenig verschämt, nur ganz am Rande an. Die zwei Millionen Vietnamesen, die ihr Leben während des Krieges verloren haben, werden totgeschwiegen. Da fällt es Couturie's Film fürwahr leicht, über die 60000 Opfer auf amerikanischer Seite zu lamentieren!

Wieviel die Musik zur Aussagekraft des Bildes beizutragen vermag, hat Couturie aus seiner Arbeit zu «19» gelernt. In «Dear America» fehlt dieser Song; dafür hat Couturie seinen Film mit einem Soundteppich von Musikstücken aus den sechziger und siebziger Jahren unterlegt. Unaufhörlich plärrt diese durchaus stimmungsvolle Musik derart, dass sie den Film hermetisch abschliesst und einen Sog entfaltet, der – auf perfide Art –

dem Krieg dann doch noch eine gewisse Faszination abzugewinnen vermag, etwa dann, wenn im Gleichtakt zu pulsierenden Rockklängen Bomben abgeworfen werden.

Wie prätentiös Couturie auch die Musiktitel einsetzt, beweist der Schluss von «Dear America». Da marschieren Vietnam-Veteranen auf, zwar angeschlagen, aber nicht gebrochen, während Bruce Springsteen seine Hymne «Born in the USA» anstimmt. Ja, konservativer Patriotismus ist es, den dieser Film mit allen Tücken verteidigt und den zu teilen er die ganze Welt auffordert... ■

Einige Filmfiguren spielen sich sogar selber. So z.B. der Sänger Richard Berry und Antoine Sire. Er spielte Trintignants Kind in «Un homme et une femme» und tritt nun wieder in der Rolle des Sohnes auf, inzwischen jedoch alt genug, um zu heiraten, was er denn auch (im Film) tut.

Lelouch zeigt damit, wie sich unser Leben mit einer Menge anderer Menschen berührt oder gar überschneidet. Dieser zunächst völlig banale Sachverhalt erhält durch die technische und formale Umsetzung ihren besonderen Reiz. Lelouch verwendet variantenreich die «Film-im-Film-Methode», um die zahlreichen Beziehungslinien zusammenzubringen. Gekonnt montiert er die verschiedenen Handlungsstränge und -ebenen. Er inszeniert so das ineinander greifen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Wie auch wir in unserer Erinnerung Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges ineinander verweben können. Ein komplexes Psychodrama, das jedoch weder sentimental noch kitschig wirkt, wird vor unseren Augen ins Bild gesetzt. In einer Virtuosität und Schönheit, die bestechend ist.

Was Lelouch anstrebt, ist eine Mischung aus Fiktion und Realität. Genauso wie im Leben nach Jahren Menschen durch (zufällige) äussere Umstände wieder zusammenkommen, treffen Anne (Anouk Aimée) und Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant) aufeinander. Annes Tochter (Evelyne Bouix) sieht Jean-Louis im Theater und erzählt ihrer Mutter davon. Diese erinnert sich an ihre «alte» Liebe und entschliesst sich zu einem Treffen. Zugleich will die vom Scriptgirl zur Produzentin avancierte Anne ihre Romanze mit Jean-Louis, dem Rennfahrer und heutigen Rennleiter einer Autofirma, verfilmen. Sie be-

FILM AUF VIDEO

Gerhard Gerster

Un homme et une femme: vingt ans déjà

(Ein Mann und eine Frau: 20 Jahre später)

Frankreich 1986.

Regie: Claude Lelouch
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/19)

Faszinierend ist die Idee von Claude Lelouchs neuem Film ohne Zweifel. Es ist wohl das erste Mal, dass ein Regisseur die gleichen Schauspieler wieder zusammenholt, um dieselbe (Liebes-)Geschichte erneut zu verfilmen, nur eben zwanzig Jahre danach. Lelouch lässt die Hauptdarsteller von «Un homme et une femme», dem preisgekrönten Film (Goldene Palme in Cannes, zwei Oscars) aus dem Jahre 1966, Anouk Aimée und Jean-Louis Trintignant, «ihre» Geschichte weiterspielen.



Anouk Aimée.

gegnen sich im gleichen Restaurant, in dem ihre Liebe begonnen hat. Erinnerungen werden wach. Bilder von damals steigen auf: die Umarmung am Strand von Deauville, die langen Autofahrten nach Paris ... Die zum Evergreen gewordene Musik ertönt, die auch diesmal von Francis Lai komponiert wurde. Die Erinnerung wird zum Motor von Annes Filmprojekt.

All das bringt Lelouch in ungewöhnlich zahlreichen Schnitten dicht aufeinander: erinnerte Vergangenheit, verfilmte Vergangenheit und Gegenwart vermischen sich zu einer vielschichtigen Einheit. Gesteigert wird diese Dynamik dadurch, dass Jean-Louis' damaliger Sohn seine Rolle in Annes Film übernimmt und Annes Tochter die Rolle ihrer Mutter damals spielt.

Doch kaum ist dieses beziehungsreiche Spiel in Gang gekommen, bricht Anne das Projekt ab. Die Erinnerung entpuppt sich als Erinnerung an eine Fiktion. Ab diesem Punkt kommt denn auch der Film etwas ins Stocken. Das rasante Tempo geht über in einen lang-

sameren Rhythmus. Der an Videoclips erinnernde atemberaubende Stil, der keine Sekunde zum Nachdenken und Verweilen lässt, überdeckte bis dahin die Charaktere der Figuren.

Jean-Louis geht wieder seinen Geschäften als Rennleiter nach. Zusammen mit seiner 20jährigen Verlobten Marie-Sophie (Marie-Sophie Pochat) und einem grossen Team macht er sich auf, die Ralley von Paris nach Dakkar zu organisieren. Anne sucht nach einem neuen Filmprojekt.

Lelouch steigert nun sein Spiel mit Realität und Fiktion weiter. Ein ehemaliger Geliebter, Patrick (Poivre d'Arvor), der bei einer Fernsehstation arbeitet (in Wirklichkeit prominenter Medienmensch), liefert die Story. Sie basiert auf einer «tatsächlichen» Begebenheit. Ein ehemaliger Mörder flieht aus der psychiatrischen Klinik und bringt seine Frau mit Kind sowie die Frau des ihn behandelnden Psychiaters um, bevor er Selbstmord begeht.

Es ist zwar brillant, wie Lelouch diese Handlung einführt. Er macht dies in der ersten Hälfte des Films, als Anne noch an ihrem (Liebes-)Filmprojekt arbeitet. Durch Radio und Fernsehen erhält der Zuschauer von

dem Verbrechen Kenntnis. Von nun an werden Begriffe wie Realität und Fiktion zur blosen sprachlichen Floskel. Anne macht in ihrer Filmversion vom ausgebrochenen Mörder den Psychiater zum Täter. Zunächst erscheint diese Version als reine Erfindung, bis sie sich quasi als Vorwegnahme der Tatsachen erweist. Die Nachrichten melden das Geständnis des Psychiaters.

Auch ist Lelouch in seiner Arbeitsmethode der «Nouvelle Vague» treu geblieben, doch die unglaubliche Beherrschung der filmischen Mittel tragen die Gefahr des Selbstzwecks in sich. Gerade in der zweiten Hälfte des Filmes wird dies spürbar. Virtuos steigert Lelouch sein Spiel mit Realität und Fiktion. Seine Figuren erscheinen hier jedoch fast wie Schachfiguren in immer wieder neuen Zusammenhängen. Hier drängt sich auch eine gewisse Oberflächlichkeit der Charaktere auf. Auch wenn Lelouch gerade durch seine Improvisationstechnik auf menschliche Authentizität zielt.

Er wirft den Darstellern nur Ideen und Situationen hin, lässt sie dann selbständig agieren und «belauscht» sie dabei mit der Kamera. Diese Vorgehensweise kennt man auch von Godard, Truffaut und Chabrol. Das schafft durchaus unkonventionelle Frische in der Gestaltung. Dass die Arbeitsmethoden wie auch die Erfahrungen bei Reportagen und Reklamefilmen Lelouch im Eindruck bestärkt haben mögen, dass Realität und Fiktion oft sehr eng beieinander liegen, und in unserer Erinnerung wie auch unseren Vorstellungen nur allzu schwer von einander zu trennen sind, mag durchaus zutreffen. Doch bleibt die Frage, was Lelouch wollte. Die falschen Träume zerstören oder neue Träume hervorzubringen? ■