Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 10

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: 07.01.2026

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

Arthur Rimbaud

Une biographie (1854–1891)

Regie: Richard Dindo ▮ Frankreich/Schweiz 1991

MATTHIAS RÜTTIMANN

«Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin ou s'ouvraient tous les coeurs, ou tous les vins coulaient» (Einst, wenn ich mich recht erinnere, war mein Leben ein Fest, das alle Herzen öffnete, das alle Weine zum Fliessen brachte).

Mit einer Erinnerung hebt eines der herausragenden Werke der Weltliteratur an: «Une saison en enfer» von Arthur Rimbaud. Dass mit dem Erinnern an diese Erinnerung der Film anhebt, der das Leben des gefeierten Dichters, pünktlich zu dessen 100. Todesjahr, zu erzählen unternimmt, hat programmatische Bedeutung. Zunächst ist «Une saison en enfer» wohl unbestritten das Schlüsselwerk zu Rimbauds Dichtung und Wahrheit. Das knappe Zitat entwirft die ungeheure Ausdehnung der Polarität – andere sprechen von Tragik! – von Rimbauds Leben. Die Wahl dieses Zitats entpuppt sich somit als geschickter dramaturgischer Kunstgriff, der nicht weniger in Aussicht stellt, als die Erhellung eines radikaler kaum denkbaren Lebenswandels: Rimbaud – Muttersöhnchen, anarchischer Poet, kolonialistischer Geschäftsmann!

Des weitern darf das Zitat als Verweis auf das Programm eines Filmemachers gelesen werden, der sich seit seinen frühesten Werken mit der Darstellung von Erinnerung befasst hat. Dieses Programm – man kann es auch «filmische Philosophie» nennen, ist das «Markenzeichen» von Richard Dindo.

Muttersöhnchen und Höllengemahl

Zwei markante Einschnitte teilen Arthur Rimbauds Lebenslauf. 1854 im Provinzstädtchen Charleville in Nordfrankreich, an der Grenze zu Belgien, geboren, tat er sich bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr als Muttersöhnchen und Musterschüler mit überdurchschnittlicher Begabung hervor. Frühe Reimverse, durchaus epigonal, zeugen davon. Dann, fast von einem Tag auf den andern, verwandelt, sich der fromme, unschuldige gehorsame Zögling in einen aufmüpfigen, gegenüber jeder gesellschaftlichen Konvention verstockten Rebellen. Er reisst von Zuhause aus, gewaltsam die Hoffnungen seiner alleinerziehenden, sitten- und überhaupt strengen Mutter auf Arthurs glänzende Gelehrtenlaufbahn zerstörend. Er stürzt sich in die Künstlerszene der Metropolen Paris und London und in ihre sumpfigsten Niederungen. In Paris lernt er den Dichter Paul Verlaine kennen – der Auftakt zu einer intensiven, auschweifenden Beziehung zwischen dem erst Siebzehnjährigen und seinem zehn Jahre älteren Dichterfreund. Verlaine kennt keine Skrupel, seine junge Ehegattin samt Kind zu versetzen und sich mit Rimbaud nach Brüssel, dann London zu verdrücken. Die gegenseitige Verführung, die durch homosexuelle Neigungen und Rauschmittel bis zum «Jenseits-von-Gut-und-Böse» gesteigert wird, endet in einem dramatischen Finale, die zweite Peripetie in Rimbauds (und auch Verlaines) Leben. Ein Schuss aus Verlaines Revolver sprengt das anrüchige Verhältnis, verletzt Rimbaud an der Hand und bringt den «epoux infernal», den Höllengemahl, zwei Jahre hinter Gitter. An Körper und Seele wund, ausgewrungen, verkriecht sich Rimbaud 1873 auf dem Landgut La Roche im Schosse seiner vaterlosen Familie und schreibt sich mit «Une saison en enfer» frei für sein drittes Leben, das Leben als Geschäftsmann, Waffenschmuggler, Kolonialist und Kapitalist in Äthiopien.

Diesen drei Lebensabschnitten folgt der Film mit chronologischer Treue in drei Kapiteln: «I. Die Wüsten der Liebe», «II. Eine

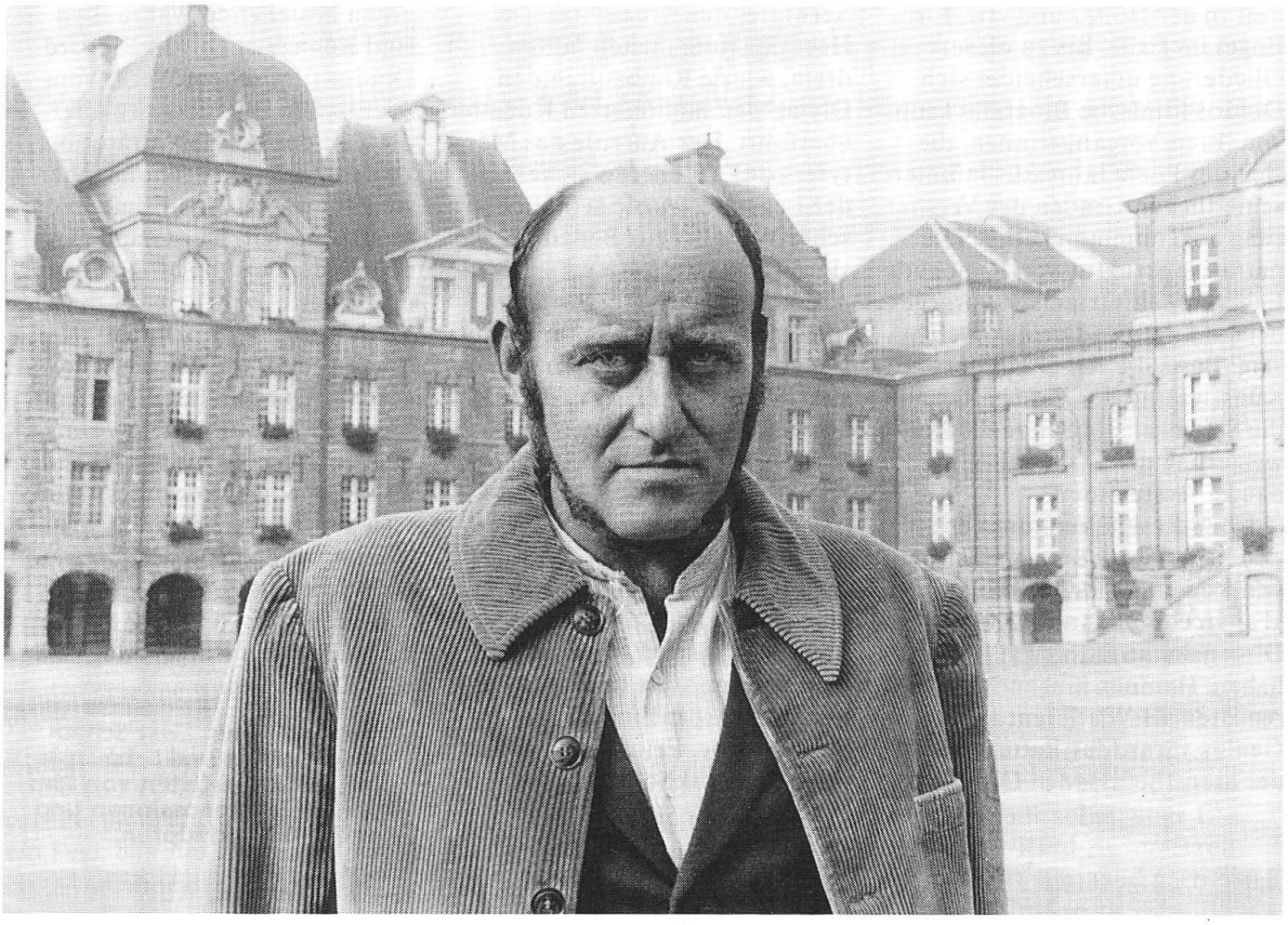
Zeit in der Hölle» und «III. Ein Engel im Exil». Bis zu dieser Gliederung unterscheidet sich Dindos filmische Biografie kaum von ihren Vorgängerinnen, die sich des Poeta laureatus in unterschiedlichen Graden der Verehrung angenommen haben. Die narrative Struktur von Rimbauds Leben scheint triadisch vorgegeben zu sein. Ein Dreieck gleichsam: Basis die Kindheit; der Künstler und der Geschäftsmann die Schenkel; als Spitze die Verweigerung des Dichters, Rimbauds Verstummen.

Über diesem Verstummen erhebt sich bis heute ein Schwall von Reden, die das unerklärte «Fait accompli» in mythologische Dimensionen zu hieven gewusst haben. Hymnen singend die Surrealisten als Wiederentdecker des Genies voran, der Rattenschwanz der dienstbeflissenen Ordner und Verwalter der Kreativität, das Heer der Romanisten hintendrein, wurde Rimbaud in den Olymp der sublimierten Künstler überführt. Der Aureole des Märtyrers de l'art ebenso sicher wie der Legende, wurde sein dichterisches Werk bis zur Bedeutungslosigkeit interpretiert und spiritualisiert, getreu der bürgerlichen Maxime, dass die Bejahung oder Integration der Kunst am sichersten ihr revolutionäres Potential entschärft. Rimbaud wurde als Mythos zelebriert und gebannt.

Filmische «Enquête»

Dies ist aber nicht der Weg, auf dem sich Dindos filmische Spurensuche zu den Zeugnissen zurückbewegt, die noch Authentizität beanspruchen können. Spurensuche, Erinnerungsarbeit, (Re-)Konstruktion von Wahrheit gegen bestehende Wahrheiten sind Kennzeichen von Richard Dindos filmischem Werk. Vom Spanischen Bürgerkgrieg über die Zeit der Landesverräter bis zu den Zürcher Jugendunruhen – stets führen Dindos Filme in die Vergangenheit. Der Glaube an eine andere als die offizielle, die propagierte Wahrheit hat die Methode seiner dokumentarischen Filmarbeit geprägt und geschärft. Dindo nennt seine Methode eine «Enquête», eine Ermittlung, eine Nachforschung also (siehe nachfolgendes Interview mit Richard Dindo). Bisher konnte Dindo seine Enquête auf noch lebende Zeugen, Zeitzeugen, abstützen. Die «Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg» tra-

Richard Dindo lässt Schauspielerinnen und Schauspieler in die Gestalten von Rimbauds Zeitgenossinnen und -genossen schlüpfen.



ten noch selber auf. Ernst S., Max Haufler, Dani, Michi, Renato und Max sind zwar Abwesende, zu früh gestorben, aber noch sehr lebendig in der Erinnerung der befragten Zeitgenossinnen und -genossen. Arthur Rimbaud hingegen ist hundert Jahre tot, es gibt niemanden, der ihn überlebt hat und vor der Kamera übe ihn, für ihn, gegen ihn aussagen könnte. Eine neue Herausforderung also, die dokumentarische Enquête gleichsam auf dem Prüfstand.

Um an der bewährten Form festzuhalten, greift der Autor zur unverhüllten Fiktion, lässt Schauspieler und Schauspielerinnen in die Gestalten von Rimbauds Zeitgenossen schlüpfen, fingiert Interviews, wobei die Statements aus Quellenmaterialien montiert werden. Rimbauds Schwester und seine Mutter, der Jugendfreund Ernest Delahaye, der Literaturlehrer Georges Izambard, der «Höllenfreund» Paul Verlaine, aber auch der Arbeitgeber in Aden und Harrar, Alfred Bardey, und der Schweizer Geschäftskompagnon Alfred Ilg kommen so fiktiverweise zu Wort. Der fiktive Zeitpunkt der Befragung ist wenige Jahre nach Rimbauds Tod vorzustellen. Eine Art Biografie der ersten Stunde wird so konstruiert.

Dichtes «Hörgemälde»

Dem Nekrolog werden autobiografische Texte von Rimbaud, vorwigend Briefe, und natürlich auch stark redigierte Ausschnitte aus seiner Dichtung beigefügt. Dabei entsteht zunächst ein dichtes Hörgemälde. Selten schweigt der Film, in dem die Bilder oft mehr die sonst fehlende Begleitmusik zur gesprochenen Handlung liefern. In den Interviewpassagen werden die Sprechenden in historischer Ambiance gezeigt. Stimmungsvolle, in ihren Farben brillierende Aufnahmen von den Örtlichkeiten, an denen Rimbaud vorbeigekommen war, sind seinen im Off zitierten Briefen unterlegt. Es sind entzeitlichte und entvölkerte Bilder, aus denen Rimbaud lange verschwunden ist. Einstellungen auch, die den Sehsinn unmerklich absorbieren, wie um den Zuhörer nicht von der Tonspur abzulenken.

In diese harmonische Synthese von Bild und Wort brechen befremdlich bläuliche Videoaufnahmen ein. Sie stellen den einzigen Versuch dar, der Perspektive des Künstlers filmisch zu entsprechen. Den subjektiven Blick Rimbauds repräsentierend, bewegen sie sich frei und unberechenbar im gefilmten Raum. Die wilde

Bewegung der Kamera wendet sich gegen den Bildaufbau als kalkulierte Komposition des «Schönen». Hierin ist das Verfahren vergleichbar jener Verwerfung der in Versmass, Strophenbau und Reim geregelten Ästhetik der Poesie durch Rimbauds anarchische Lyrik.

Diese bewusst sehr dosiert eingesetzten Passagen eines verfremdeten Blicks, dünken mich, begleitet von Rilmbauds Poesie, die spannendsten Momente dieser Film-Biografie. Die Enquête bewegt sich jedoch nicht auf der Höhe früherer Filme von Dindo. Vielleicht liegt es daran, dass sie doch mehr oder weniger auf die (Ver-)Hörprotokolle beschränkt bleibt; der Augenschein vor Ort vermag nicht wie bislang - am eindrücklichsten in «Dani, Michi, Renato und Max» (1987) - das Vergangene, die Abwesenden heraufzubeschwören. Die hundert Jahre haben die Realität von Rimbauds Zeit zum idyllischen oder nostalgischen Andenken entwirklicht: das denkmalpflegerisch restaurierte Charleville etwa oder das von der Natur zurückeroberte La Roche. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass Schauspielerinnen und Schauspieler Erinnerung vorspielen. Denn gerade dies, echte Zeugen zu beobachten, wie sie sich vor der Kamera mit ihrer Erinnerung abmühen, übertrifft an Reiz jede Nachahmung.

Je länger der Film dauert, desto mehr verliert sich auch der Spannungsbogen, den Dindo ansonsten so genial aus der Enquête aufzubauen weiss. Es fragt sich, ob das Thema diesmal eventuell zu wenig «kriminalistisch» war, um sich ihm in einer «enquête policière» zu nähern.

«Arthur Rimbaud» bleiben die sensible Annäherung an einen Menschen, der auch Dichter war. Geschieht dies auch mehr übers Wort als übers Bild, so liegt dies wohl schlicht in der Natur der Sache. Dass der Film keinen neuen Mythos Rimbaud erschafft, spricht für Dindos Werk und seine Art, mit der Fiktion im Dokumentarfilm umzugehen. «Arthur Rimbaud» bestätigt womöglich am eindrücklichsten Dindos These, dass jeder Dokumentarfilm, der Vergangenes rekonstruiert, fundamental fiktionell sei, und dabei nichts an Wahrheit einzubüssen braucht. ***III***

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/141

«Mich faszinieren Rebellen»

Gespräch mit Richard Dindo

MATTHIAS RUETTIMANN

Was meinten Sie damit, als Sie Arthur Rimbaud Ihren intellektuellen Bruder genannt haben?

Ich habe immer Filme gemacht über Menschen, die mir verwandtschaftlich nahe sind. In jedem Sujet, das ich verfilme, ist stets mein «Familienroman» enthalten.

Ich gehe davon aus, dass wir geprägt sind von unserer Herkunft, dass man dieser Herkunft nicht ausweichen kann, dass diese Herkunft auch ein Gefängnis sein kann. Ausbrechen aus diesem Gefängnis war für mich stets etwas sehr Wichtiges. Und Rimbaud ist jemand, der auf eine sehr wilde, radikale Art aus dem Gefängnis seiner Herkunft ausgebrochen, dabei aber auch tragisch gescheitert ist.

Was bedeutet Ihnen der Dichter Rimbaud?

Rimbaud hat den klassischen Reim zerstört und dem Klassizismus eine lyrische Prosa entgegengestellt. Diese ziehe ich der klassischen Lyrik vor, welche mir meistens zu kunstvoll, zu larmoyant, zu mondsüchtig usw. ist. Was mir an Rimbauds Poesie gefällt - vor allem in «Une saison en enfer» und in den «Illuminations» -, ist sein lyrischer Aufschrei gegen seine Herkunft, gegen seine Familie, sein Vaterland, seine Unterdrücker. Für mich ist auch stets wichtig die Beziehung der Literatur zur Autobiografie. Diese zwei Dinge machen Rimbaud zu einem wesentlichen Begründer der modernen Poesie: dass er die Grenzen der klassischen Poesie überschreitet und dass er sein eigenes Leben darstellt.

Dekonstruktion des Mythos

Gerade als Dichterfigur ist Rimbaud oft mythisch überhöht worden. Gegen diese Tendenz scheint Ihr Film quer zu liegen.

Der Mythos ist immer Mythos des Abwesenden, er ist immer Erzählung durch die Überlebenden, die Nachfahren, die Augenzeugen. In meinem Film bin ich zurückgegangen an den Ursprung des Mythos und habe diejenigen noch einmal reden lassen, welche die Materialien zum Mythos Rimbaud geliefert haben. Ich dekonstruiere den Mythos, indem ich aus Rimbaud einen Menschen mache, der gelebt hat, und nicht diesen Gott, der er heute ist. Trotz seiner Abwesenheit ist der Mensch Rimbaud in meinem Film präsent. Das gehört zur spezifischen Art meiner Dramaturgie: die abwesende Hauptperson sichtbar zu machen mit filmischen Mitteln.

Der Film ist letztlich auch Erzählung, und daher ist die Gefahr einer neuen Mythisierung stets gegeben. Welche Strategie haben Sie dagegen angewandt?

Meine Strategie ist stets dieselbe: Ich versuche, der Wahrheit meines Themas so nahe wie möglich zu kommen. Das Problem dabei ist nicht: Wer war Rimbaud, und wie zerstört man seinen Mythos? Das sind theoretische Fragestellungen, die nicht entscheidend sind. Entscheidend ist die Praxis: Wie mache ich einen Film über Rimbaud, wie «illustriere» ich seine Poesie.

Im Zentrum meiner Filme ist immer die Enquête. Also machte ich eine Enquête über Rimbaud nach seinem Tod. Da die Menschen, die über ihn sprechen könnten, tot sind, muss ich sie durch Schauspieler ersetzen. Als Dokumentarist gehe ich immer von der Realität aus, wie sie ist, nicht wie sie sein könnte oder wie ich sie mir vorstelle. Ich versuche von der Materie auszugehen, die die Realität selber liefert, auch für die Bilder. Das erleichtert mir die Sache.

Filmische Auffassungen von Wahrheit

Im Zusammenhang mit Ihrem Film über Max Frisch haben Sie einmal geschrieben: «Die ‹Wahrheit› des Autors ist beides zusammen, das Subjekt und die Politik.»

Beim Betrachten von «Arthur Rimbaud» fiel mir die Marginalität des Politischen auf.

Ich versuche stets in der Wahrheit meines Themas zu bleiben. Ich will das Sujet nicht für einen politischen Diskurs missbrauchen. Ich reduziere die Wirklichkeit nicht auf Politik – das ist ein Missverständnis mir gegenüber, diese Erwartungshaltung: der Dindo macht politische Filme. In meinen Filmen steckt so viel Politik wie im Sujet steckt. In «Arthur Rimbaud» ist so viel Pariser Kommune wie Kommune im Leben von Rimbaud war. Ich versuche das Diskursive, das Moralistische, d. h. die ganze schwerfällige linke Ideologie aus meinen Filmen zu verbannen.

Ich bin Biograf, und mich faszinieren Rebellen. Am Wiederaufbau einer neuen Gesellschaft habe ich kein Interesse, sondern an der permanenten Rebellion. Da Rebellion per Definition zum Scheitern verurteilt ist, impliziert dies, dass man mit der Niederlage leben muss, und das bedeutet, Trauerarbeit zu leisten.

Für mich ist der Film nicht eine Form der Mitteilung, die die Welt erklären muss. Ich muss niemandem die Welt erklären durch meine Filme. Die Realität ist immer schon da wie das Unbewusste. Ich habe eine Thema und muss die Wahrheit dieses Themas darstellen.

DIE Wahrheit, das tönt sehr idealistisch! Gibt es denn DIE Wahrheit über Rimbaud, gibt es nicht vielmehr Wahrheiten, Interpretationen darüber, wer Rimbaud gewesen sein könnte?

Ich würde behaupten, dass ich in meinen Filmen der Wahrheit meiner Figuren, die ich porträtiere, und meiner Themen sehr nahe komme. Ich habe eine filmische Auffassung davon, was Wahrheit ist. In meinen Filmen wird die Wahrheit nicht verkündet, sondern der Zuschauer muss sie herauslesen.

In Charleville hat mir ein Amerikaner, der seit 30 Jahren

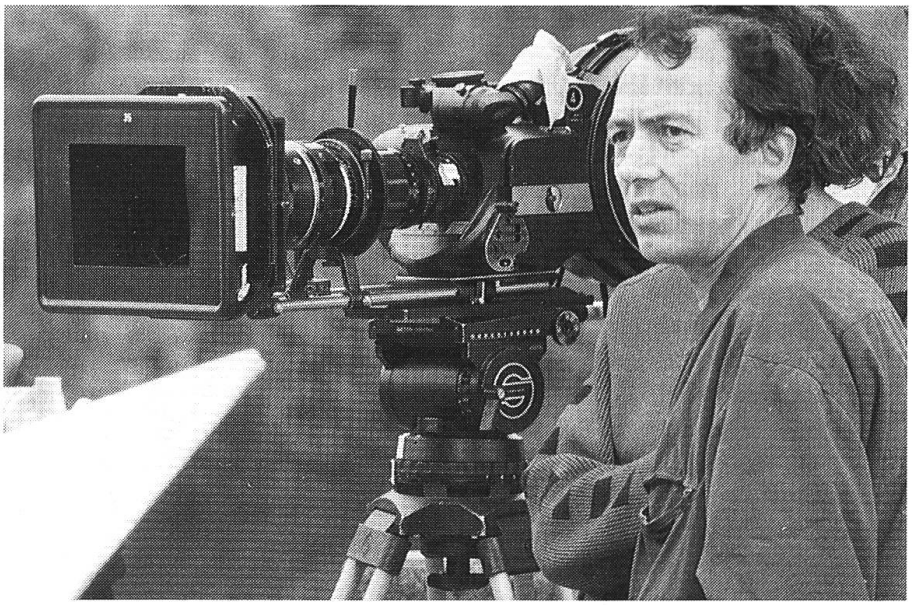
Arthur Rimbaud: Trotz Abwesenheit präsent.

«mit» Rimbaud lebt, erklärt: «Erst jetzt, nach deinem Film, habe ich Rimbaud richtig erkannt, du hast mir endgültig die Augen geöffnet und mir den Mut gegeben, Rimbaud so zu sehen, wie er war. Denn jetzt muss ich zugeben, dass er ein Verräter an seiner eigenen Sache war, dass er sein Werk verleugnet hat.» Das war für mich das grösste Lob, das ich erhalten konnte, und da kann ich mit gutem Gewissen sagen, dass ich im Zentrum der Wahrheit von Rimbaud sei.

Ihr Film lebt sehr stark von der gesprochenen Sprache. Dagegen bringen mir die Bilder, vor allem diese brillant fotografierten, beinahe idyllischen Landschaftsaufnahmen, Rimbaud kaum näher. Vielleicht hatten sie deshalb für mich oft nur illustrativen Charakter.

Ich finde, sie sind mehr als nur Illustration. Sie sind Definition der Örtlichkeit. Diese scheinbar lapidare Art, Realität zu zeigen im Zusammenhang mit dem Text, der Sprache, geht über die Illustration hinaus, weil diese Bilder Elemente einer Konstruktions- oder Erinnerungsarbeit sind. Eine Freundin hat mir vorgeworfen, man sehe in Harar (äthiopische Stadt, in der Rimbaud zwischen 1880 und 1890 gelebt hatte) keine Menschen, dies sei typisch europäisch im Sinne von Verachtung für die sogenannte Dritte Welt. Ich habe geantwortet: ‹Nein, deine Haltung ist typisch europäisch, pseudohumanistisch›. Natürlich kann ich gar keine Menschen zeigen, weil ich ja die Vergangenheit filme. Meine Bilder spiegeln einen Dokumentarisierungsprozess.

Wenn ich ein Bild drehe, transformiert sich dieses Bild und wird im Augenblick seines Entstehens zum Dokument von sich selber: Der Dindo war da in Harar und hat gefilmt, wo Rimbaud war. Mehr kann ich gar nicht zeigen. Meine Bilder sind das mögliche Dokument zu den Texten von Rimbaud.



Richard Dindo: «Ich versuche, der Wahrheit so nahe wie möglich zu kommen.»

Da im Film die Armut, der Hunger und das Elend sowie der Bürgerkrieg in Äthiopien weitgehend ausgeklammert sind, erhalte ich den Eindruck, Rimbaud sei davon unberührt gewesen und sein Hass auf dieses afrikanische Exil sei ausschliesslich in seiner eigenen Vergangenheit begründet.

Ja, das zeigt der Film und das ist eben die Wahrheit von Rimbaud.

Nicht Dindos Wahrheit, Ihre Interpretation von Rimbauds Leben?

Nein, Sie sagen ja genau das, was ich selber denke. Sie haben genau das gesehen, was für mich die objektive Wahrheit von Rimbaud, in seinen Briefen ausgedrückt, ist. Er schreibt nie über Menschen. Er beklagt sich nur, dass die Afrikaner ihn ausbeuten, d. h., er ist ein vulgärer Kolonialist geworden. Dies ist die triste Wahrheit der zweiten Hälfte seines Lebens. Und da will ich bewusst nichts hinzutun und will Rimbaud nicht noch an den Ohren nehmen und ihm vorwerfen, was er alles falsch machte. Das muss der Zuschauer von Rimbaud selber erfahren.

Dennoch, ich habe jene Dialektik zwischen Bild und Wort vermisst, die ich aus Ihren früheren Filmen schätze.

Das war für mich hier filmisch nicht möglich. Ich konnte nicht weitergehen, weil die Widersprüche bei Rimbaud in seinen Briefen hörbar sind. Natürlich will ich den Bildern einen gewissen «illustrativen» Charakter zugestehen, aber ich gehe davon aus, dass ich für meine Art von Film keine anderen Bilder filmen konnte. Es sind die bestmöglichen. Die Widersprüche im Subjekt Rimbaud muss man aus seinen Briefen herauslesen. Da muss ich nichts zusätzlich hinzufügen, wüsste auch nicht wie.

Meine Bilder sind nicht austauschbare Elemente zur Herstellung einer dramaturgischen Struktur. Dies ist etwas sehr Spezielles in meinem Kino. Da ist eine neue Philosophie im Entstehen, eine neue Art von Dokumentarfilm. Zentral sind Montage und Struktur. Jedes Bild muss sich einpassen in die Gesamtstruktur, die auf ihr Ende zugeht. Jedes Bild zuwenig oder zuviel zerstört diese Struktur. Das ist meine Vision von Film.

Ist dies so neu? Diese Definition erinnert mich an jene des geschlossenen Kunstwerks der Klassik.

Ich versuche das Territorium des Dokumentarfilms zu erweitern. Als Dokumentarfilmer komme ich vom klassischen Kino her. Geprägt haben mich Leute wie Jean-Marie Straub, John Ford und Alfred Hitchcock. In Hitchcocks Filmen erhält man den Eindruck, jedes Bild stehe im Dienst der Erzählung. Dies ist die Reduktion auf das Wesentliche, und die ist mir wichtig. Vielleicht bin ich darin relativ klassisch. Aber das Neue daran ist, dass dies im Dokumentarfilm versucht wird. Das heisst, ein Dokumentarist versucht eine klassische Erzählform zu finden, die auch automatisch modern ist, weil sie im Dokumentarfilm stattfindet. Die «Enquête policière», die kriminalistische Untersuchung, das ist die Struktur von Hitchcocks Filmen. Ich übernehme diese Struktur für den Dokumentarfilm, damit der Zuschauer fasziniert ist von der Fiktion, die mein Film konstruiert.

Das beinhaltet aber auch die Abwendung vom Glauben, die Realität sei abbildbar.

Richtig. Ich stelle immer alles neu her. Was ich zeige, gibt es gar nicht mehr. Alle meine Filme machen eine Konstruktionsarbeit, und daraus entsteht eine Fiktion.

Diese filmische Philosophie habe ich durch meine Filme entwickelt. Ich meine, dass «Arthur Rimbaud» eine neue Form von Biografie über einen Dichter ist. Da bin ich bis an das Ende gegangen von zwanzig Jahren filmischer Erfahrung. Mein Leben steckt in diesem Rimbaud, und alle meine Filme stecken in diesem Rimbaud-Film. ▮▮▮

Merci la vie

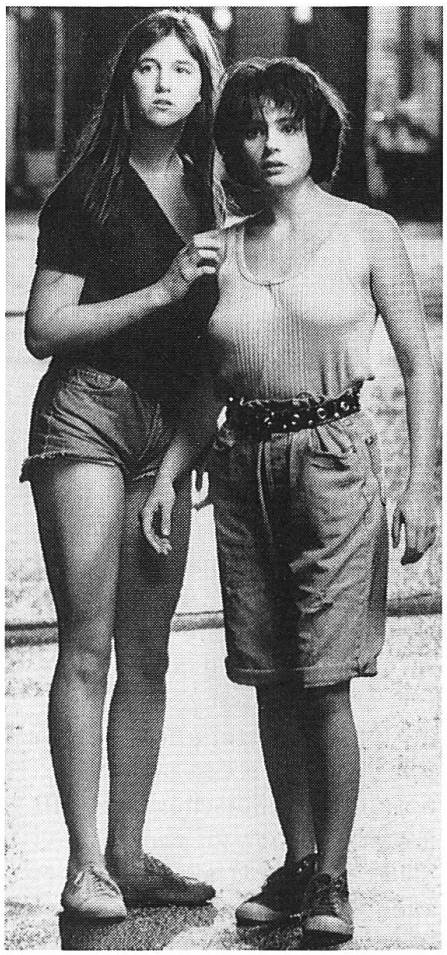
Regie: Bertrand Blier ▮ Frankreich 1991

FRANZ DERENDINGER

Eine Strasse, ein Sportwagen. Davor eine junge Frau im Brautkleid. Ein Typ gibt ihr eine schallende Ohrfeige, eine zweite. Sie fällt hin, versucht sich wieder aufzurappeln. Er tritt sie zu Boden, wieder und wieder, bis sie liegenbleibt, ein Schmetterling mit gebrochenen Flügeln. Er habe sie züchtigen müssen, meint der Typ, schwingt sich ins Auto und braust davon. – Ein zweites Mädchen – es ist Camille (Charlotte Gainsbourg) – nähert sich mit einem Einkaufwägelchen und nimmt sich der Geschlagenen an. Der Himmel habe sie ihr geschickt, sagt sie zu Joelle (Anouk Grinberg), lädt sie in ihr Wägelchen und karrt sie davon. Anschliessend sprengen die beiden Mädchen einen jungen Maler vom Gerüst, verführen und bestehlen ihn. Mit einem ebenfalls geklauten Auto bauen sie einen Unfall und geraten darauf mitten in Dreharbeiten. Im Zelt, das der Filmcrew als Kantine dient, wird Joelle unversehens von einem Mann angefallen. Der würgt sie ohnmächtig, und auch andere Männer wollen sich auf das Mädchen stürzen. Der Tumult ebbt erst ab, nachdem der Regisseur damit gedroht hat, die Dreharbeiten in einer anderen Stadt fortzusetzen.

Der Arzt (Gérard Depardieu), der nun gerufen wird, erklärt in Rückblenden, warum Joelle solche Gewalt provoziert. Er selber habe sie auf die Männer der Stadt angesetzt, um sein Auskommen zu sichern. Joelle hat einen «scharfen» Tripper verbreitet, der die Männer, wie einer es ausdrückt, «Rasiermesser pinkeln» lässt. Mittlerweile gehören Camille und Joelle zum Filmteam, das eine Art Road Movie dreht; es könnte gut der Film sein, den man bis zu diesem Zeitpunkt gesehen hat. In ihrer Eigenschaft als Filmfiguren sprechen sie nun aber in der Vergangenheit bei Camilles Vater vor und versuchen ihn zur Zeugung seiner Tochter zu überreden, weil Camille sonst im Film ja gar nicht vorkommen kann. Keine leichte Aufgabe allerdings – bei den ausgeprägten Berührungsängsten der Madame Pelvoux. So stellt Camille dem Vater ihre Freundin Joelle als Preis für die zustandegekommene Schwangerschaft in Aussicht. Und das funktioniert, Frau Pelvoux wird tatsächlich schwanger – im Labor jedoch, nicht im Bett.

«Zwei Mädchen, die Strasse, die Typen, die deutsche Besetzung, die Geschlechtskrankheiten», mit dieser Formel umreisst das Presseheft den Inhalt dieses Films. Fehlen bis jetzt in unserer Zusammenfassung nur noch die Deutschen. Geduld, sie werden auch gleich auf den Plan treten. Joelle und Camille schulden dem alten Pelvoux ja noch den Preis für die Existenz seiner Tochter. So suchen sie ihn in seinem Uhrmacherladen auf, erschlagen die Mutter und entführen den Alten in seinem Rollstuhl. Er soll mit Joelle ein anderes, ein glücklicheres Leben beginnen. Da marschieren auch schon die Deutschen die Gasse herauf...



Das ist nur Kino, aber Achtung! – weinen werden Sie trotzdem.

Nun ist es einer Nacherzählung allerdings schlicht unmöglich, all die narrativen Schräglagen wiederzugeben, die Blier in seinem neusten Film dadurch erzeugt, dass er konsequent verschiedene Ebenen ineinander verschlingt. Da sind einmal die Zeitebenen: Camille reist in die Vergangenheit zurück, um die Bedingung für ihren Auftritt in der Filmhandlung zu schaffen. Das Leben eines andern Protagonisten, das von Camilles Vater, soll geändert werden, indem man ihn aus einer späteren Zeitebene in eine frühere entführt und ihm so gewissermassen einen neuen Start erlaubt. Zuweilen wird diese Verwindung der Zeitebenen sogar im Dialog thematisiert, beispielsweise dort, wo der verjüngte Pelvoux sich mit Joelle auf der Flucht vor den Deutschen befindet und den Rat, Pariser zu benutzen, mit dem Ausruf quittiert, entweder sei man im Krieg, dann gäbe es kein Aids, oder aber man müsse sich vor Aids hüten, dann hingegen sei der Krieg vorbei.

Nicht nur die Zeitstufen verwirren sich, ständig bringt Blier auch die Ebene der Handlung und die Ebene von deren Konstitution durcheinander. Immer wieder lässt er den fiktiven Regisseur zu Szenen des Films Stellung nehmen: Joelle weint herzzerreissend, weil sie meint, Camille verloren zu haben – Schwenk, und ein sichtlich erschütterter Filmer hält sich nun reif für Cannes. Mitunter kommentieren Figuren auch die Rahmenbedingungen ihres Auftretens, fragen, ob sie sich jetzt in einem «Flashback» befänden, oder möchten aus einer bloss in Schwarzweiss gedrehten Szene ausbrechen. Dann wieder machen sie sich, während sie noch in der einen Szene agieren, Gedanken über eine folgende, wie etwa Jean-Louis Trintignant, der als SS-Mann Camilles Mutter den Hof macht und ihr fortlaufend von der ominösen «Szene mit der Binde» erzählt.

Es versteht sich von selbst, dass diese unvermittelte Kollision unverträglicher Ebenen zu grotesken Effekten führt. Da tröstet doch beispielsweise der Produzent, den die Deutschen zusammen mit andern Gefangenen nackt in einen Viehwagen gesperrt haben, seine Leidensgenossen damit, dass es nicht mehr lange gehen könne, denn der Film müsse ja bald zu Ende sein. Doch in solch verfremdeten Spielereien erschöpft sich Bliers Film keineswegs. Er habe – so der Regisseur im Presseheft – schon immer Lust gehabt, dem Publikum zu sagen: Das ist nur Kino, aber Achtung! – weinen werden Sie trotzdem. Und genau das

erreicht er auch in «Merci la vie»; es gibt da immer wieder Szenen, die anrühren, auch wenn schon beim nächsten Schnitt die Klischee entlarvt werden. Blier hat es sich offensichtlich zum Ziel gesetzt, Bilder und Handlungsfragmente vom Diktat der linearen Geschichte zu befreien und sie ganz isoliert wirken zu lassen. Assoziativ verknüpfen sich da filmische Versatzstücke, ohne Rücksicht auf jede Logik – es wäre denn die des Traums.

Joelle und Camille: die komplementären Momente des Kinos

Jedes Bild, jede Szene steht vielen denkbaren Verbindungen offen, in solcher Freizügigkeit durchaus der Figur der Joelle verwandt, die sich ebenfalls den Zwängen einer vorgegebenen Identität verweigert und sich rückhaltlos dem Augenblick öffnet. Joelle ist keiner Geschichte verpflichtet, deren Konsequenzen ihr je etwas verbieten oder vorschreiben könnten. Sie lebt ganz dem Zauber eines puren Daseins, und etwas von diesem Zauber strahlen in Bliers Film auch die frei konstellierten filmischen Bruchstücke aus.

Auf eine lineare Geschichte zu verzichten bedeutet aber noch lange nicht, auf jede Geschichte zu verzichten; hätten die filmischen Fetzen keinerlei Zusammenhang mehr, würde das Sehvergnügen wohl drastisch reduziert, das ganze als cineastische Kakophonie erfahrbar. So braucht auch Bliers Film das entgegengesetzte Moment einer – freilich nicht linearen – Story, und dieses findet seine Verkörperung in der Figur der Camille. – Camille hat im Gegensatz zu Joelle eine klar definierte Herkunft, hat auch eine Biographie; beides allerdings ist nicht einfach vorhanden, eben als unveränderlich gegeben. Ganz im Gegenteil: Camille muss ihren eigenen Lebenslauf ja allererst in Gang bringen, und sie will ihm nachträglich eine andere Wendung geben, indem sie das Leben ihres Vaters in neue Bahnen zu lenken versucht. Das Leben wie die Geschichte zeigen sich nicht ein für allemal geprägt, sondern bleiben stets offen und im ganzen transformierbar.

Die Bilder und die Story, die Polyvalenz und deren Beschneidung bilden letztlich komplementäre Momente des Kinos, so unzertrennlich wie nur je Joelle und Camille in Bliers Film. Nun hat das traditionelle Erzählkino in der Tat das zweite Moment über das erste triumphieren lassen; es hat die Bilder dem objektiven Zusammenhang der Story untergeordnet und ihre Vieldeutigkeit unterdrückt. Wollte man Bliers Geschichte den Normen jenes Erzählkinos unterstellen, so käme Joelle darin gar nicht erst vor, denn im Leben einer Camille, deren Biographie sich linear entwickelt, bliebe für sie kein Platz. So aber bilden die Geschichten, die sich aus Camilles offener Geschichte hinausschälen, die Fäden, welche ein äusserst komplexes Geflecht zusammenhalten.

Bliers Option für die Möglichkeit erinnert durchaus an Godard, wobei aber «Merci la vie» viel sinnlicher, weniger intellektuell wirkt als die meisten Werke des Meisters. Das darum, weil Blier jeweils alle Register der cineastischen Gefühlsorgel zieht, bevor er dazu übergeht, deren Künstlichkeit zu denunzieren. Blier präsentiert uns so eine Hommage ans Kino und an den Reiz, den Zauber, die Verführungskraft bewegter Bilder: Cinema pur für all jene, die sich durch das Fehlen einer gradlinigen Story nicht irritieren lassen. ▮▮▮

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/150

Mermaids

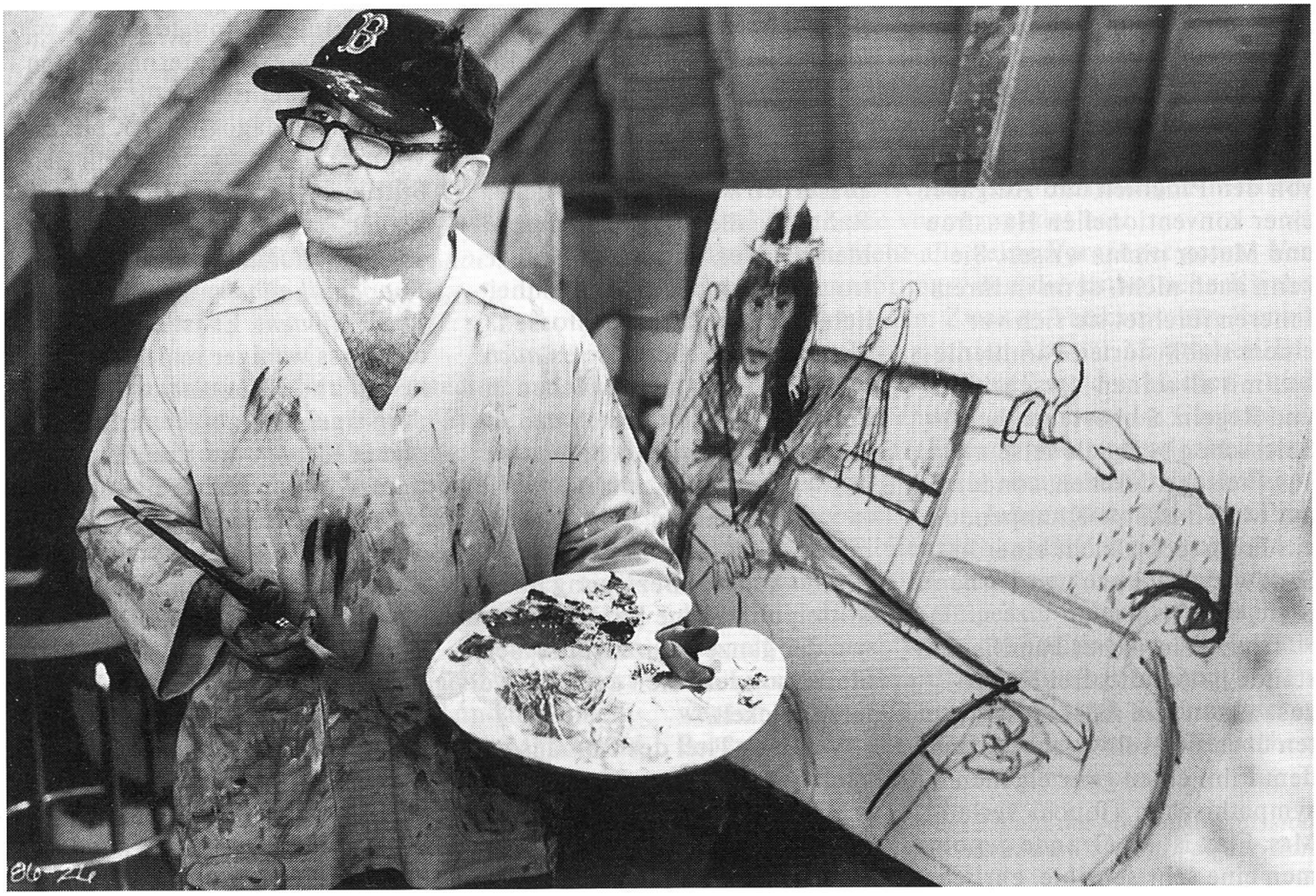
Regie: Richard Benjamin ▮ USA 1990

CHANDRA KURT

Ehrlich, mal Hand aufs Herz, wer würde schon gerne ständig umziehen?

Von Stadt zu Stadt mit Sack und Pack, dauernd die eben gewonnene Vertrautheit wieder aufzugeben und erneut suchen zu müssen? Mrs. Flax (Cher) scheint das nichts weiter auszumachen. Im Gegenteil, mit einem momentanen Zwischentotal von achtzehn Umzügen übertrumpft das lebenshungrige Vollblut den Ortswechsel mancher Botschafterfamilien.

Ursache für diese ewige Züglerei sind Mrs. Flax' ewige Affären, die sich kontinuierlich als Flop erweisen. Leidtragende dieses Zustandes sind neben der alleinerziehenden Mutter ihre beiden Töchter: die zehnjährige Kate und die fünf Jahre ältere Charlotte. Ist die jüngere witzig und verspielt, wirkt die ältere introvertiert und altklug. Charlotte, die dauernd betet und am liebsten Nonne werden möchte, obschon sie jüdischer Herkunft ist, schämt sich für ihre Mutter. Sie kann das extravagante, alles andere als geregelte Leben nicht leiden. Ein Leben, das sich mit



dem Umzug nach Eastport, Massachusetts, schlagartig ändert. Mrs. Flax beginnt hier eine vergnügliche Romanze mit dem pummeligen Schuhladenbesitzer Lou (Bob Hoskins), und Charlotte verliebt sich Hals über Kopf in den engelgleichen Joe (Michael Schoefling), der zurückgezogen als Hausmeister im Kloster lebt. So entdeckt sie, dass neben einer unberechenbaren Mutter auch zum Kochen gebrachte Hormone das alltägliche Leben aus der Bahn werfen können.

Der Film spielt 1963, in einer Zeit, als Doris Day die Verkörperung der Hausfrau schlechthin war. Verständlich daher, dass Mrs. Flax mit ihrem Auftreten alle nur erdenklichen Schranken bricht. Sie ist sexy, speziell, schön und schlank und schaut den männlichen Wesen gern tief in die Augen. Mit engen, körperbetonenden, farbenprächtigen und nicht zuviel Bein verdeckenden Kleidern stolziert sie zu den fröhlichen Rhythmen beschwingender Musik aus den Sechzigern (von denen sie zwei Stücke selber interpretiert) stets auf hohen Absätzen durchs Leben und will von den Pflichten und Aufgaben einer konventionellen Hausfrau und Mutter nichts wissen. Sie kann auch nicht, denn in ihrem Inneren fürchtet sie sich vor einem stabilisierten Familienleben mit all seinen Vorschriften und Regeln. So bestehen bei ihr Spiesschen beispielsweise nicht aus Fleischstückchen, sondern aus Marshmallow-Klumpen, und ein Frühstück gleicht einer in Sandwiches verpackten Farbenorgie.

Trotz chaotischer Familienzustände halten die drei Frauen zusammen und müssen nicht selten über sich selbst lachen, was dem Film einen ganz eigenen sympathischen «Touch» verleiht. Mrs. Flax ist im Grunde genommen eine sehr sensible, ehrliche und unsichere Frau, die ihr Äusseres und ihr Auftreten dazu einsetzt, ihre inneren Schwachstellen zu überdecken.

Cher auf den Leib geschriebene Rolle

«Mermaids» ist die schwungvolle, amüsante, temporeiche und prikkelnde Verfilmung des gleichnamigen Romans von Patty Dann, der – was die Rollenbesetzung anbelangt – zu den wenigen gehört, die weibliche Protagonisten in den Vordergrund setzen. Der Part der Mrs. Flax scheint Cher förmlich auf den Leib geschrieben zu sein, sie spielt ihn locker, frech und erfrischend. Die ehemalige Hälfte des Pop-Duos *«Sonny and Cher»,* bekannt für gewagte und extravagante Auftritte, beispielsweise als sie den «Oscar» für ihre Rolle in «Moonstruck» in einem ihrer durchsichtigsten Outfits entgegennahm, gibt Mrs. Flax als eine für ihre Zeit moderne Frau, die Cher in Wirklichkeit selber auch ist. Eine Persönlichkeit, die ihre Regeln selber bestimmt.

Die ganze Geschichte gleicht einem Spieglbild von Mrs. Flax: äusserlich witzig und aus dem Rahmen fallend, innerlich problembeladen und bitter. Und trotzdem wirkt der Film einheitlich und in sich abgeschlossen. Er zeigt das Leben, wie es *auch* ist, mit all seinen Schwächen und Stärken, Missgeschicken und Leerstellen, ohne über sie nur hinwegschweifen zu wollen. Wie in vielen Familien steht in «Mermaids» eine fast dramatische Mutter-Tochter-Beziehung im Mittelpunkt. Eine Beziehung, die wie der ganze Film nicht stehenbleibt, sondern sich dauernd weiterentwickelt.

Was den Titel des Romans wie auch des Films anbelangt, erklärte die Autorin Patty Dann: «In gewisser Weise ist Mrs. Flax selbst eine Meerjungfrau, sie fühlt sich unsicher, wenn sie sich in die Männer, mit denen sie ausgeht, verliebt, sie schwimmt lieber der Oberfläche des Lebens entlang. Sich völlig hinzugeben würde für sie bedeuten, einen Identitätsverlust, ihre Freiheit und Liebeskummer zu riskieren. Charlotte hingegen ist eher eine von diesen Nixen, die am Rande des Wassers sitzen, hineinspringen wollen, aber nicht wissen, ob sie dann untergehen oder schwimmen können.» ▮▮▮

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 91/151

KURZ NOTIERT

IAK-Tagung «Heimat ade?»

Die 27. Internationale Begegnungswoche der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationspädagogik (IAK) findet vom 28. Juli bis 3. August in der Stiftung «keerk en wereld», Driebergen (NL), statt: *«Heimat ade? Von Identität und Wandel – zur Kommunikation zwischen Kulturen und Nationen».* Es ist eine Tatsache, dass weniger reale Begebenheiten und Begegnungen, sondern irgendwo aufgelesene Bilder in den Köpfen die Kommunikation zwischen Kulturen und Nationen bestimmen. Mit diesen Bildern und ihrer Entstehung der Rolle, die dabei Religionen, Medien und gesellschaftliches Umfeld spielen, setzt sich die Begegnungswoche mit Fachreferenten und Werkstätten auseinander. – Anmeldeschluss: 1. Juni 1991. IAK Geschäftsstelle München, Schrammerstrasse 3/IV, D-8000 München 2, Tel. 0049/89/2137-544.