

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 5

Artikel: Nur eine Durchgangsstation
Autor: Ganz-Blättler, Ursula
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931737>

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: 12.01.2026

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

Nur eine Durchgangsstation

DER 37JÄHRIGE FRANZÖSISCHE FILMEMACHER ÜBER DIE LIEBE ZU SEINEN FIGUREN UND DIE (RE-)KONSTRUKTION MENSCHLICHER BEWEGUNGSABLÄUFE.

Ursula Ganz-Blättler

Wir treffen uns in einer Hotelhalle, es ist früh am Morgen. Der Tag hat eben begonnen, und so richtig wach scheint erst das Hotelpersonal – Zürich s'éveille. Ein Ort des Durchgangs («un lieu de transition»); Im Verlauf des Gesprächs werden wir noch öfters auf den Begriff zurückkommen.

Olivier Assayas hat Filmkritiken für die «Cahiers du Cinéma» geschrieben, Drehbücher verfasst und dann begonnen, die eigenen Bücher zu verfilmen. Drei Spielfilme hat der 37jährige bis heute gedreht: «Désordre» (Lebenswut, 1986; ZOOM 17/87), «L'enfant de l'hiver» (Das Winterkind, 1988; ZOOM 22/89) und «Paris s'éveille» (1991). Er gilt als einer jener jungen Regisseure, die jenseits der Schule der «Nouvelle Vague» angefangen haben, einfach Geschichten zu erzählen. Einfache und doch komplizierte Geschichten, die von Menschen und Räumen handeln.

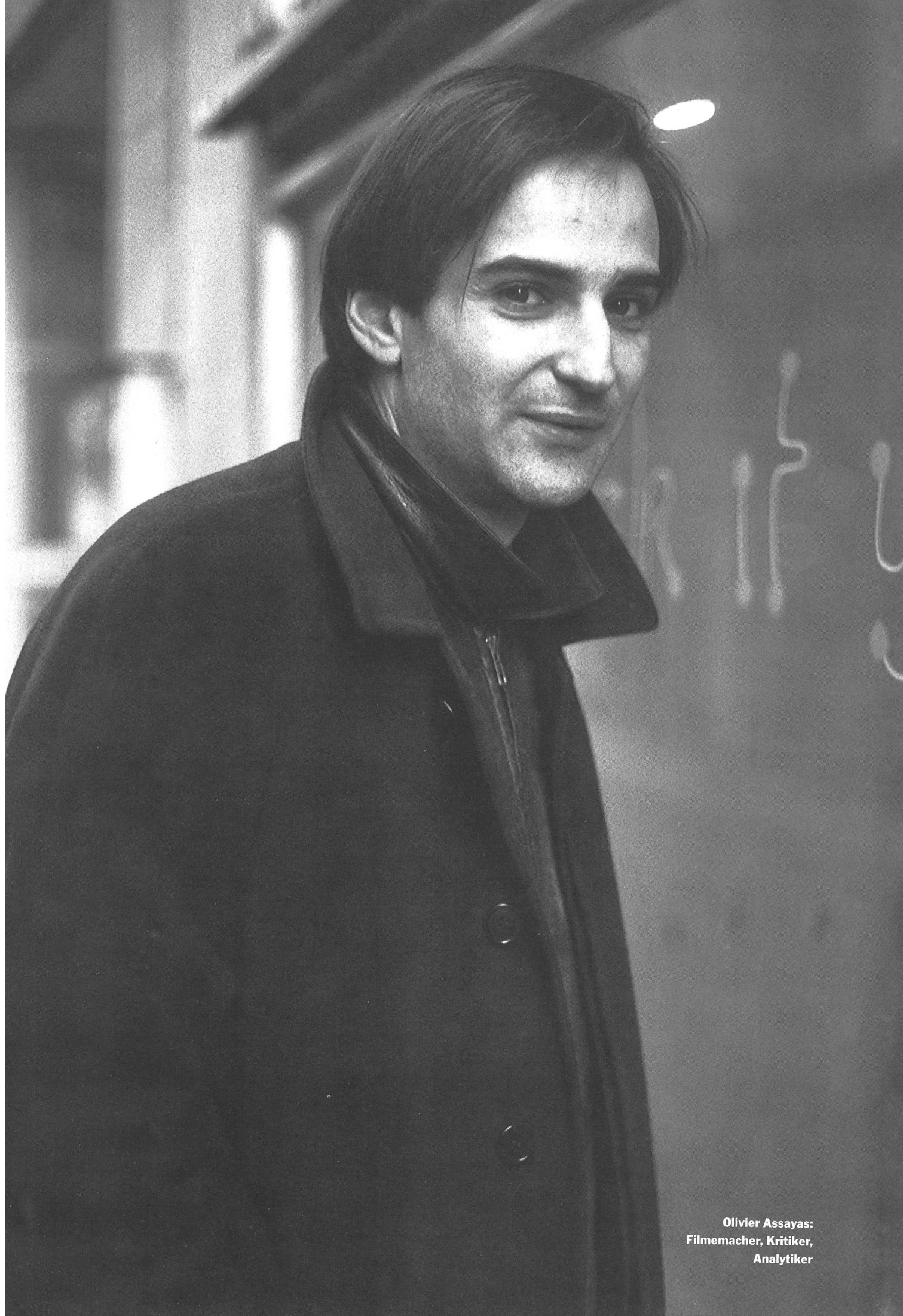
Aus der Distanz der paar Monate, die zwischen der Fertigstellung von «Paris s'éveille» und der Lancierung des Films in der deutschen Schweiz liegen, schöpft Assayas den Mut (und die Muse), über seine Arbeit zu sprechen. So langsam sieht er sich in der Lage, zu reflektieren und Überlegungen anzustellen: Aus dem in die Arbeit vertieften

Künstler ist wieder – ein Stück weit – der intellektuelle Kritiker und Analytiker geworden. Der allerdings wundert sich, wenn in den Filmbesprechungen seiner französischen Kollegen fast nur von den drei Hauptfiguren des Films die Rede ist: von Adrien, dessen Vater Clément und der zwischen den beiden pendelnden Louise. Dabei sind ihm als Geschichtenerzähler noch viel mehr Figuren des Films lieb und teuer: Victor, der Gelegenheitsarbeiter, und seine Freundin Agathe, die als «squatters» in den alten Abbruchhäusern leben, bis sie etwas Besseres für sich und ihr Baby finden. Oder auch der mit allen Wassern gewaschene Fernsehproduzent, der sich seiner Macht über die Menschen bewusst ist und Louise zunächst demütigt, um ihr dann, Monate später, die ersehnte Chance zur Bildschirmkarriere zu geben – gegen ein paar Gefälligkeiten und mehr, versteht sich.

Die Liebe zu den Figuren kommt bei Olivier Assayas mit dem Schreiben: «Ich fange immer damit an, dass ich an eine Figur denke. Ich habe eine Idee vom Geflecht und Gewebe («canévas») des Films und weiss ungefähr, was sich abspielen wird. Aber das erste sind die Figuren. Ich mache mir Notizen zu jeder Person und lege sie beiseite. Nach eini-

gen Wochen und Monaten werde ich mir bewusst, dass die Figuren angefangen haben, ein Eigenleben zu führen. Von dem Moment an beginnt der Film für mich zu leben.» Es folgen die Dreharbeit, die intensive Auseinandersetzung mit Technikern und Schauspielern, und in diesem Zusammenhang eine – jedesmal neue – Entdeckung: «Ich glaube heute, dass sich eine Filmfigur aus drei Personen zusammensetzt, die auf der Leinwand zu einer einzigen verschmelzen. Die eine ist die, die ich geschrieben habe. Die zweite entsteht vor meinen Augen aus der eigenständigen Auseinandersetzung des Schauspielers mit seiner Rolle. Und die dritte steckt in mir selber drin, irgendwo tief in meinem Unterbewusstsein.»

Im Fall der Vater-Sohn-Beziehung in «Paris s'éveille» ergab sich die etwas ungewöhnliche Konstellation, dass der Sohn im Grunde reifer und erwachsener scheint als sein Erzeuger, nicht zuletzt dank der Zusammenarbeit mit zwei absoluten Wunschbesetzungen – Jean-Pierre Léaud als Vater und Thomas Langmann als Sohn. Neu und ungewohnt war es für Assayas, dass er erstmals Figuren «nach Mass» schneiden konnte, weil die Besetzung des Vaters schon von vornherein feststand: «Ich ha-



Olivier Assayas:
Filmemacher, Kritiker,
Analytiker



be Lust gehabt, einen Film mit Jean-Pierre Léaud zu drehen, und ich habe einen Schauspieler gebraucht, der als Sohn von Jean-Pierre glaubwürdig wirkt. Als ich Thomas Langmann begegnete, hatte ich das Gefühl, dass es funktionieren kann.» Dabei fühlte sich Assayas in keinem Moment verpflichtet, auf Stereotypen zurückzugreifen. Er baute in die Geschichte ein, was ihm im Charakter der beiden Darsteller auffiel: die Verletzlichkeit des älter gewordenen Léaud und die respektgebietende Autorität des jungen Langmann, der bisher mehrheitlich auf nette Liebhaberrollen abonniert war.

Die in der Luft liegende Frage nach dem eigenen Vater schneidet Olivier Assayas, nach einem kurzen Zögern, gleich selber an: Ein Zufall sei es wohl nicht, wenn in allen seinen Filmen Vater-Sohn-Beziehungen eine Rolle spielen würden. «Ich habe meinen Vater, der sehr früh gestorben ist, geliebt. Er hat Drehbücher geschrieben wie ich.» Warum er aber mit dieser Aggression an das Schreiben von Vaterrollen herangehe, frage er sich selber auch. Und kommt zum Schluss: Es ist, als wolle er dem eigenen Vater vorwerfen, nicht mehr da zu sein, um niemals ausgetragene Konflikte nachzuholen.

Themenwechsel: Wenn die Rede auf die Architektur seiner Filme kommt, gerät der Filmtheoretiker und -praktiker Assayas ins Schwärmen. Und zwar ganz konkret: Zum ersten Mal spielten in «Paris s'éveille» Räume eine so zentrale Rolle, dass es sich lohnte, einige davon im Studio nachzubauen. Nicht die Abbruchhäuser der Pariser Banlieue, die symbolisch für alles stehen, was den Figuren des Films als Übergangslösung dient. Vielmehr die ganze labyrinthische, dem Chaos zugeneigte Wohnung des Vaters Clément, die nur einen Fixpunkt aufzuweisen scheint: das Zimmer Louises. Diese Wohnung erst zu «erschreiben» und dann mit Hilfe feinfühli-

ger Dekorateure der eigenen Intuition entsprechend zu rekonstruieren, so dass sie ein Eigenleben gewonnen habe, gehört für Olivier Assayas mit zu den schönen Abenteuern dieses Films. Es ging vor allem auch darum, die richtigen klimatischen Bedingungen zu schaffen, die in der Realität viel schwerer einzufangen seien, als in der Laborsituation des Studios nachzuvollziehen. Es ging um die Hintergrundgeräusche, sprich: das akustische Leben in einem von Menschen ganz unterschiedlicher Herkunft bewohnten Apartmenthaus, es ging um das (spärlich) einfallende Licht und vor allem um die (Re-)Konstruktion von ganzen Bewegungsabläufen.

Wir reden über die «squats», die besetzten Abbruchruinen, und darüber, dass es im Deutschen diesen aus dem Englischen stammenden Ausdruck nicht gibt, der das zeitweilige Bewohnen ungenutzter Wohnfläche neutral (und nicht im juristischen Sinn: «besetzt» meint ja immer auch «illegal») umschreibt und dabei auf eine lange Tradition verweist («squatters» hiessen die ersten, armen Europaemigranten, die auf den Spuren der Pioniere durch Amerika zogen und in deren verlassenen Siedlungen sesshaft wurden). Olivier Assayas wird energisch, und seine Augen blitzen auf. Er kommt auf ein Thema zu sprechen, um welches sich in «Paris s'éveille» so vieles dreht. «Überall treffen wir auf diese grosse Leere (le néant), welche die Gesellschaft den jungen Menschen von heute zu bieten hat. Was in dieser materiellen Welt noch zu gewinnen bleibt, sind Jobs, lukrative Jobs. Wehe aber, man ist nicht bereit, dafür seine Eigenart und Eigenständigkeit aufzugeben. Der Mensch in seiner ganzen Unverwechselbarkeit und Komplexität zählt nicht.»

Das Fernsehen, personifiziert im Produzenten, der hinter den Kulissen die Fäden zieht, steht in diesem Zusammenhang – wohl nicht ganz zufällig –

stellvertretend für den Schein, der mehr zählt als das Sein. Assayas erinnert sich mit Schauern an den Moment, als er sich die Videobilder von Louise beim Präsentieren der Wetterkarten anschaut. Da war zwar noch das Gesicht, war die Stimme, aber die Figur der Louise und auch die Persönlichkeit der Darstellerin, Judith Godrèche, waren wie ausgelöscht: «Es gab nur noch diese hübsche, lächelnde Fassade.» Olivier Assayas ist nicht der einzige französische Filmemacher, der das (private) Fernsehen zunehmend als bedrohlich empfindet, als einen Durchlauferhitzer für Gesichter, Geschichten und Gefühle. Vor ein paar Jahren hat Claude Chabrol einen zynischen Fernsehmann (gespielt von Philippe Noiret) in den Mittelpunkt seiner bissigen Tragikomödie «Masques» gestellt. Und im neuesten Film von André Téchiné, «J'embrasse pas», ist es ebenfalls ein TV-Star (wiederum Philippe Noiret), der zunehmend in Frage stellt, was er tut.

Wir kommen auf die Figur der Agathe zu sprechen, mit welcher der Film schliesst: eine junge Chinesin zwischen Studium und Söhnchen, die sich mit der Aufsicht in einem Waschsalon über Wasser hält und deren Spur sich gegen Schluss verliert. Und doch finden wir sie wieder: im China-Restaurant ihrer Eltern, wo sie als Serviertochter jobbt, angetan mit all der bunten Pseudofolklore, die sie doch längst durchschaut hat. Also doch ein trauriger Schluss? Dagegen spricht schon ihre stolze, gelassene Haltung. «Nur eine Durchgangsstation in einer zur Zeit schwierigen Situation», versichert auch Olivier Assayas. Und kommt ins Grübeln. Ob sie sich treu bleiben und ihren Weg unbeirrt weitergehen wird? «Je ne sais pas.»

Hört man ihm zu, wie er seine Filmfiguren liebevoll los- und in ihr eigenes Leben entlässt, spürt man: Er glaubt an sie. ■