

internationales forum des jungen films

berlin
27.6. – 4.7.
1971

9

REMPARTS D'ARGILE

Mauern aus Ton

Land	Frankreich/Algerien 1970
Produktion	Uccelli Production, Paris Office Actualités Algériennes, Algier
Buch	Jean Duvignaud, nach seiner soziologischen Studie 'Chebika'
Regie	Jean-Louis Bertuccelli
Kamera	Andréas Winding
Musik	Taos Amrouche
Darsteller	Leila Schenna und die Einwohner von Tehouda (Algerien)
Format	35 mm
Länge	2 380 m

Inhalt

(...) Mit langen, insistierend die rohen Mauern der Behausungen, die steinige Unfruchtbarkeit der Landschaft und das monotone Auf und Nieder des einzigen Brunnens abfahrenden Einstellungen beginnt der Film wie ein Dokumentarbericht über eine entlegene Siedlung am Rand der Wüste. Bilder einer Hochzeit, von der harten Arbeit der Männer unter glühender Sonne und vom Unterricht in der primitiven Schule schieben sich ein. Irritierend aber tritt bald die Gestalt eines neunzehnjährigen Mädchens in den Vordergrund, das von einer der Familie adoptiert wurde, nie zur Schule ging und nun autodidaktisch nachzuholen versucht, was ihr die Kinder aus dem Unterricht zutragen. Sie steht ein wenig außerhalb der Gemeinschaft, mehr geduldet als integriert. Ihre Stunde kommt, als sich die Männer des Dorfes eines Tages weigern, die schwere Arbeit des Steinhauens weiter für die klägliche Bezahlung zu verrichten, die ihnen der Funktionär aus der Stadt aushändigt. Der kehrt mit Soldaten zurück, um den Streik zu brechen. Keiner unternimmt etwas. Die Männer verharren im Freien, weil sie von den Soldaten überrascht wurden, umzingelt und eingeschlossen vom Ring des Militärs. Die Soldaten halten die Gewehre bereit; aber niemand provoziert sie zur Aktion. Die Frauen schlachten ein Lamm und opfern sein Blut im Gebet um die Befreiung. Die Zeit scheint stillzustehen. Da schneidet das junge Mädchen den Eimer vom Brunnenseil. Ohne Wasser sind die Soldaten zum Abrücken gezwungen. Doch das Dorf versteht die Tat des Mädchens nicht. In einem Akt religiöser Läuterung besprengen sie ihr Gesicht mit dem frischen Blut eines Huhns. Dann läßt man sie in die Wüste fliehen.

Interview mit Jean-Louis Bertuccelli

Von Guy Hennebelle

- Jean-Louis Bertuccelli, wie kamen Sie dazu, REMPARTS D'ARGILE zu drehen?

Auf einer Reise durch Tunesien entdeckte ich am äußersten Rand der Sahara das Dorf Chebika. Ich war fasziniert von den Bewohnern und blieb etwa einen Monat lang dort. Als ich wieder in Frank-

reich war, erfuhr ich, daß der Soziologe Jean Duvignaud ein Buch über dieses Dorf geschrieben hatte, eine Untersuchung, die er zusammen mit fünf tunesischen Studenten unternommen hatte. Es geht darin um einen Streik der Steinbrucharbeiter, den die Armee beenden will, und um ein Mädchen, das eines Tages auf mysteriöse Weise in der Wüste verschwand. Obwohl 'Chebika' in Tunesien nicht verboten war, erhielt ich von den zuständigen Behörden (nach einigem Hin und Her) keine Dreherlaubnis, und ich konnte REMPARTS D'ARGILE nicht, wie ich es mir gewünscht hätte, als tunesisch-französische Koproduktion realisieren. Ich glaube, dieses Buch war nicht sehr beliebt. Zweifellos warf man ihm vor, es erwecke den Anschein, daß der Süden des Landes vernachlässigt werde. So wandte ich mich nach Algerien. Dort fand ich bei Mohamed Lakhdar-Hamina (dem Regisseur von *Vent des aures* und *Hassan Terro*) großes Entgegenkommen. Das 'Office Actualités Algériennes' finanzierte meinen Film zu 40 % (der Gesamtbetrag betrug 50 Millionen alte Francs). Mit dem algerischen Assistenten Mohamed Bouamari suchte ich nun ein Dorf, das Chebika ähnelte. Schließlich fanden wir Tehouda, nur 50 Kilometer von Chebika entfernt, auf der anderen Seite der Grenze. Wir drehten den Film in acht Wochen. Doch wegen des schlechten Wetters (30 000 Menschen wurden durch Überschwemmungen obdachlos, 300 kamen ums Leben) haben wir in Wirklichkeit nur 18 Tage drehen können.

- Wie kamen Sie zum Film?

Durch die Musik. Ich wurde 1942 in Paris geboren. Schon mit sieben Jahren habe ich Klavier gespielt. Ich habe das Konservatorium besucht, dann in der Ecole de Cinéma in der Rue de Vaugirard die Abteilung für Toningenieurwesen. Anfangs wollte ich Toningenieur werden. Dann aber entschied ich mich für die Regie. Ich habe beim Fernsehen gearbeitet, als Regisseur von Reportagen für die aktuellen Magazinsendungen 'Seize millions de jeunes' und 'Zoom'. Ich habe einen abendfüllenden 16-mm-Film über die Kunst der Avantgarde gemacht. 1968 habe ich, diesmal fürs Kino, zwei Kurzfilme gedreht: *Janine et l'amour* (eine Parodie in der Art der Fotoromane) und *La mélodie du malheur* (die Abenteuer eines Helikon-Spielers bei seiner Ankunft in Paris). 1969 bin ich nach Mexiko gegangen, habe dort *Oaxaca* (ebenfalls über das Leben in einem Dorf) und anschließend in Frankreich *Tricot* gedreht (über ein ursprünglich gallisches Spiel, das man heute noch in einem Dorf, 60 km von Paris entfernt, spielt). Ich bin froh, daß ich meine Regietätigkeit als Toningenieur begonnen habe; denn dabei habe ich schneller gelernt und mehr, als man sonst als Assistent lernt. Sie wissen ja, als Regieassistent holt man doch meistens nur Sandwiches für den Regisseur.

- Wie gingen die Dreharbeiten in Tehouda vor sich?

Oft passiert es, daß der Untersuchende das Milieu, das er untersuchen will aufgestört. Duvignaud erzählte mir, daß es ihm und seiner Truppe ebenfalls so ergangen ist (5 Jahre lang waren sie in Chebika). Genauso erging es mir auch bei meinem Film. Außerdem regte sich bei den Dorfbewohnern Opposition: da sie entgegen den getroffenen Vereinbarungen noch nicht bezahlt worden waren, streikten sie gewissermaßen, und die Polizei mußte mehr oder weniger eingreifen. Ironischerweise entstand dadurch die gleiche Situation wie im Buch und im Film. Ich muß sagen, daß mein Kameramann Andréas Winding und ich sehr mit der Bevölkerung sympathisierten. Wir verstanden uns ausgezeichnet.

- Hatten Sie ein genau fixiertes Drehbuch?

Nein, es war nur sehr wenig ausgearbeitet. Ich habe mich auf das bezogen, was sich ereignete. Was das Buch angeht, so habe ich eine Menge hinzuverfunden. Soviel wie möglich habe ich auf das Leben des Dorfes zurückgegriffen. Einiges mußte ich natürlich ändern: beispielsweise gab es in Chebika keine Brunnen. Tehouda ist ein Dorf aus Lehm, nicht aus Stein.

- Der Film ist sehr 'gefiltert'.

Duvignaud wollte, daß die Leute zu Beginn viel reden. Ich wollte das Gegenteil. Ich wollte absichtlich unklar bleiben, ich wollte, daß alles auf dem Dorf basiert, alles von dort ausgeht und dorthin zurückkehrt.

- Ist es Absicht, daß Sie *REMPARTS D'ARGILE* fast im Stil der traditionellen ethnographischen Filme begonnen haben?

Es freut mich, daß Sie den Anfang so empfinden. Tatsächlich war es meine Absicht, die Leute irgendwie 'einzustimmen' und sie nach und nach dazu zu bringen, die Dinge anders zu sehen. Ich war aber nicht sicher, ob die Zuschauer diese lange und langsame Einleitung von 20 Minuten akzeptieren. Ich weiß nicht, ob mein Film genügend strukturiert ist, aber ich liebe die Atmosphäre, die aus dieser Introdution entsteht. Ich möchte, daß man am Ende des Films dasselbe fühlt, was ich während der Aufnahmen empfunden habe.

- Die Einwohner von Tehouda sprechen arabisch. Dennoch gibt es in Ihrem Film Berberlieder und -gedichte, die Marguerite Taos Amrouche gesammelt hat.

Meiner Meinung nach ist das nicht sehr wichtig. Es ist ja kein ethnographischer Film. Erst beim Schneiden kam ich auf die Idee, diese Gedichte in den Film einzufügen. Ich hatte den Eindruck, die fehlenden Dialoge müßten durch etwas anderes ersetzt werden. Deshalb wählte ich die vier von Marguerite Taos Amrouche gesungenen Gedichte, die der Thematik des Films entsprechen. Es stimmt aber, daß sie parallel neben dem Film herlaufen und nicht völlig in ihn integriert sind.

- Besonders erstaunlich ist die Fotografie von Andréas Winding. Entsprechend genau Ihren Wünschen, oder entstanden diese Bilder aus seiner eigenen Vorstellung heraus?

Ich wollte keinen Ästhetizismus, aber ich wollte auch keinen schlampigen Film machen. Oft habe ich gehört, wie Regisseure zum Kameramann sagen: 'Ich will diese oder jene Aufnahme'. So ist unser Film nicht entstanden. Wir haben über alles Mögliche gesprochen und kamen auf diese Weise zu einer gewissen Übereinstimmung. Selbstverständlich hätte ich mit einem anderen Kameramann nie ein solches Resultat erreicht.

- Welche Uniform tragen eigentlich die Soldaten?

Die Helme sind deutsch, die Stiefel und Jacken tunesisch, der Drill ist algerisch...

- In den Vorspann haben Sie ein Zitat von Frantz Fanon aufgenommen, das Ihren Film auf Anheb in einen bestimmten Kontext stellt. Obwohl Sie den Großteil der politischen und sozialen Bezugspunkte nicht berühren, wird deutlich, daß Sie die typische Situation eines Landes der Dritten Welt beschreiben, das zwar nicht näher bestimmt wird, aber doch offensichtlich von einem militärisch-bürokratischen Regime beherrscht wird.

Stellen Sie sich vor, ich kannte Fanon gar nicht. Vor den Dreharbeiten habe ich von ihm nur wenig gelesen. Und jetzt erklärt mir jede Seite Fanon die Situationen, deren Zeuge ich war. Ich war betroffen, als ich erfuhr, daß Fanon schon vor der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Staaten starb. Er hat fast alles vorausgesehen!

- Warum wurde das Ende des Films von einem Helikopter aus aufgenommen?

Zugegeben, der Schluß ist sehr vieldeutig. Man muß bedenken, in welchem Zustand ich mich nach den Dreharbeiten befand: ich hatte das ganze Filmmaterial zum Entwickeln nach Paris geschickt und noch keine einzige Aufnahme gesehen. Ich wußte also überhaupt nichts über unser Resultat. Plötzlich hatte ich das Gefühl, meine Arbeit habe keinen Sinn. Irgendwie, dachte ich, müßte man das konkretisieren, und ich sagte zu Winding, er solle den Piloten des Helikopters filmen, in dem wir saßen. Dadurch wollte ich eine Distanzierung in den Film bringen.

- Erstaunlich ist der Rhythmus von *REMPARTS D'ARGILE*. Haben Sie ihn im Stadium des Drehbuchschreibens gefunden, beim Drehen oder bei der Montage?

Genau kann ich das nicht beantworten. Er ist von selbst entstanden. Ich hatte den Film so im Gefühl.

- Der Stil Ihres Films ist ziemlich ungewöhnlich. Man weiß nicht, wie man ihn definieren soll...

Ich liebe die italienischen Filme wie *Die Banditen von Orgosolo* und auch die Filme von Dreyer. Für *REMPARTS D'ARGILE* schwebte mir ein Stil zwischen dem japanischen und brasilianischen vor. Ich liebe Dinge, die zugleich einfach und gewaltig sind. Es ist übrigens das erstmal, daß man den südlichen Maghreb wirklich im Film zeigt.

Cinéma 71, No. 152, Januar 1971, S. 123 ff.

Berber-Lieder

I

Genius der Salzberge

Daß alle meine Wünsche gehört werden!

Überbringe dem Geliebten meine Botschaft:

'Ich grüße dich, mein Geliebter!'

Ist er von einer Krankheit befallen?

Oder ein Gefangener der Christen?

Er hat seine Geliebte im Wahnsinn zurückgelassen.

In Umnachtung gefangen,

Murmelt sie ungestaltete Wörter:

In ihr tobt der Sturm des Irrsinns.

II

Der Tag ist gekommen, an dem sie mein Grab graben,

Mit der Spitzhacke die Wände behauen,

Es gibt keinen Gott außer Allah!

Aus Lehm formen sie zwei Kissen,

Eins für den Kopf, eins für die Füße.

Es gibt keinen Gott außer Allah!

Oh, mein geliebter Körper, sie werden dich auf die Erde legen;

Ruhe auf dem Kopfkissen aus Erde, wo du vermodern wirst.

Es gibt keinen Gott außer Allah!

III

Mutter, zartfühlende Mutter,

Mein Wille ist festgebunden wie ein Rebengeländer

Erst mitten in meiner Einsamkeit

Erwachte mein Selbstbewußtsein,

Als die Versammlung zerstreut war.

Die Sonne ist hinter den Bergen versunken,

Kein Ausweg führt zurück in die Vergangenheit.

REMPARTS D'ARGILE - in Afrika unerwünscht

Jean-Louis Bertuccelli, der den wunderbaren Film *REMPARTS D'ARGILE* nach einer Studie des Soziologen Jean Duvignaud über ein südtunesisches Dorf drehte, erlebte Bemerkenswertes.

Anläßlich einer 'Woche des französischen Films', die für Dakar (Senegal) und Nouakchott (Mauretanien) vorgesehen war, wurde der Cineast im April vom Staatssekretariat aufgefordert, sich mit *REMPARTS D'ARGILE* an dieser Veranstaltung zu beteiligen. Zu den ausgewählten Filmen gehörten auch *Peau d'âne* von Jacques Demy und *Le Voyou* von Claude Lelouch, aber als einziger Regisseur wurde Jean-Louis Bertuccelli vom Staatssekretariat als Gast eingeladen.

In Dakar sind zwei Vorführungen geplant, eine davon mit anschließender Diskussion. Als Bertuccelli am 21. April in Begleitung von Delphine Seyrig, die *Peau d'âne* präsentierte, in Dakar eintrifft, teilt ihm der Kulturattaché der französischen Botschaft mit, daß die Vorführung von *REMPARTS D'ARGILE* den französischen Behörden angesichts der senegalesischen Verhältnisse nicht opportun erschiene. Das heißt, die Vorstellung in der Medina, dem Quartier populaire, wird abgesagt, Beibehalten wird die im Filmtheater Sorano (wo 80 % der Plätze für Weiße reserviert sind), von einer Diskussion ist aber nicht mehr die Rede. Außerdem muß Bertuccelli einwilligen, daß der erste Satz seines Filmes, der auf die nationalen Bourgeoisien Bezug nimmt, gestrichen wird. Resigniert begibt er sich am 25. April

nach Mauretaniern, wo ihm neue Überraschungen bevorstehen. Die französische Botschaft in Dakar hatte Nouakchott über diesen explosiven Film informiert, und dort legt man dem Regisseur schließlich nahe, nach Paris zurückzukehren. Bertuccelli: "Organisieren Sie wenigstens eine Privatvorführung und urteilen Sie danach." "Unmöglich", war die Antwort, "der Vorführer ist Mauretanier, und keinem Eingeborenen ist es erlaubt, diesen Film zu sehen." Statt REMPARTS D'ARGILE soll nun *Peau d'âne* gezeigt werden.

Le Monde, 21. 5. 1971

Die Welt des Schweigens

Von Gaston Haustrate

REMPARTS D'ARGILE ist ein großartiger Debutfilm, zugleich ein wunderbares visuelles Gedicht, ein eminent politisches Werk und eine soziologische Dokumentation, die von Bertuccelli adäquat auf die Leinwand übertragen wurde. Mehrere Szenen überlagern sich, greifen im Verlauf der deskriptiven Entwicklung ineinander, deren Gegenstand die geographische Realität ist (ein Dorf aus Lehm in der Wüste, in Südtunesien), die unbelebte Natur (die Erde, der Sand, das Wasser, das Salz, die Steine, der Wind usw.) und der Rhythmus des Alltagslebens (Waschen, Riten, Gesänge usw.).

Die Stärke dieser indirekten Dokumentation liegt aber gerade darin, daß sie die Folklore und jegliche oberflächliche Exotik vermeidet. Die Kamera nähert sich mit Scheu und Respekt. Keine Spur von Bevormundung in diesen Aufnahmen, die an den Dingen vorübergleiten oder auf ihnen ruhen, bis wir ihre unveränderliche Gegenwart, fast ihren Geruch spüren. Die zahlreichen 'Porträts' wollen nicht schön sein, sondern sie zeigen die Bedeutung und das Gewicht des Humanen in einer Welt, in der die Traditionen und die Versuchung der Revolte manchmal schmerzhaft nebeneinanderliegen.

Das Hauptthema ist ein Sitzstreik. Die Männer des Dorfes, Steinbrucharbeiter, erfahren, daß sie von dem Funktionär, der ihnen den Lohn auszahlt, betrogen werden (ein Mann ihrer Rasse, dessen Kleidung und Verhalten aber seine Klassenzugehörigkeit veraten). Sie beschließen, die Arbeit niederzulegen. Der Funktionär ruft die Armee. 48 Stunden lang, in der Hitze des Tages, in der Kälte der Nacht, stehen sich die beiden Gruppen gegenüber. Eine wunderbare Illustration dessen, was Würde sein kann. Solidarität entsteht: die Frauen, die plötzlich das unerträgliche Schweigen des Abwartens mit ihren schrillen 'Ju-ju'-Schreien durchbrechen; der Lehrer, der seine Schulklasse vor die Soldaten hinführt und ihr in einer stummen Lektion politischen Anschauungsunterricht gibt.

Durch eine List (das Brunnenseil ist verschwunden) werden die Soldaten gezwungen, abzurücken. Sie ziehen sich so zurück, wie sie gekommen waren: anonym, unwissend, diszipliniert; sie haben nichts verstanden. Im Dorf beerdigt man einen Toten, er starb an Erschöpfung. Man hofft auf höheren Lohn.

Ein junges Mädchen, stumm und schön, wird zum privilegierten Zeugen dieses Streiks, der würdig und schweigend verläuft (und führt sein Ende herbei). Das Gewicht der Traditionen, die Entsaugungen, der Hunger nach Bildung und die Versuchung zur Revolte werden durch ihre Person vermittelt (nahezu unerträglich in der Szene, in der sie mit Blut beschmiert wird; freigesetzt ist dieses Gefühl in der langen, ziemlich verzweifelten, wenn nicht hoffnungslosen SchlußEinstellung: ganz deutlich wird uns suggeriert, daß diese Revolte im Sande verlaufen muß...).

Auch hier: kein Wort, kein Bild zuviel. Dieser Film ist übrigens nahezu stumm und überläßt es dem Bild, auszusprechen, zu beschreiben, zu suggerieren, was im Innern der Menschen und an der Oberfläche der Dinge vorgeht. Und das Wunderbare daran ist, daß alles immer lesbar bleibt. Die Sequenzen mit dem Salzsücker, der die Einsamkeit und die Unabhängigkeit gewählt hat und daran stirbt, sind ein einfaches und klares Symbol dafür, daß sich Revolutionen heute nur durch ein Kollektiv oder gar nicht vollziehen.

Diese schöne Lektion in Sachen Film (unnötig, sich über die Qualität der Fotografie zu verbreiten, es sei denn, man erwähnte noch, daß sie schön, aber nicht prahlerisch sein will, daß sie von einer lebhaften Wärme ist) beweist uns, daß es möglich ist, auf der Leinwand, ohne zu langweilen, von ernstesten Dingen zu sprechen, daß sich Schönheit mit Reflexion verbinden läßt, daß das Bild, mit Talent verwendet, ebenso revolutionär ist wie das Wort, und daß letzten Endes alles von der Sensibilität, der Achtung vor dem Zuschauer und einer tiefen Überzeugung abhängt. Mit REMPARTS D'ARGILE stellt Bertuccelli alle diese Qualitäten unter Beweis. Uns ist ein Autor geboren. Halleluja.

Cinéma 71, a.a.O.

'Die unbefleckte Wahrnehmung'

Von Jean Narboni

(...)

REMPARTS D'ARGILE, so scheint es uns, teilt die typischen Mängel aller empirischen (also nicht-wissenschaftlichen) Soziologie und hebt sie, auf seinem spezifischen Niveau, in exemplarischer Weise hervor, wodurch der Film gerade in seinem Anspruch auf filmische 'Strenge' und damit verknüpft, in seinen besten progressiven Absichten kompromittiert wird.

Weder die Vertrautheit mit der sozialen Umgebung, um die es dem Autor geht, noch die 'grenzenlose Faktentreue', die ihm Duvignaud persönlich bescheinigt, noch das 'Prinzip des bescheidenen Zurücktretens vor der Wirklichkeit', das, wie man uns berichtet, die Filmarbeiten beherrschte (1), auch nicht das 'Verständnis' gegenüber der gefilmten Dorfgemeinschaft, das man aus ihm ableiten könnte, wären - so anerkennenswert sie sein mögen -, dem Film gutzuschreiben; denn diese Eigenschaften (das erkennt man heute, wenn man es auch lange noch nicht anerkennt) bilden die zähesten erkenntnistheoretischen Hindernisse für eine konsequente Praxis, die sich selbst reflektiert; man kann sie nicht anders bestimmen als im Hinblick auf das Fehlen einer Theorie (was immer sehr konkrete Konsequenzen hat) und als Unterwerfung unter das, was Nietzsche 'das Dogma der unbefleckten Wahrnehmung' nannte.

Daß das Fehlen einer Theorie niemals ohne reale, unmittelbare Folgen bleibt, läßt sich vor allem daran ablesen, daß jedes empirische Verfahren (ob es sich um 'Wissenschaftler', 'Künstler' oder 'Kritiker' handelt), sobald es sich dem Imperativ der 'Unterwerfung unter die Fakten beugt' und damit meint, eigentlich alle Vorurteile aufgeben zu haben, im Gegenteil zum Gefangenen einiger ideologischer Postulate wird, deren wichtigste wir auch hier erkennen. Die 'Unterwerfung' unter die Tatsachen und jene besondere Form des Imaginären, die Illusion der Beziehungen und die Illusion der Durchsichtigkeit, basieren auf der Annahme, daß die Tatsachen 'für sich selbst' sprechen, daß ihre 'Wahrheit' in den sichtbaren Beziehungen liegt und es infolgedessen genügt, diese Beziehungen zu beschreiben, sie *in eine Form zu bringen*, sie allenfalls zu systematisieren, um damit einen bestimmten Bereich analysiert und 'erkennt' zu haben. Wenn wir uns nur auf das Gebiet der 'künstlerischen' Praxis beschränken (wenn diese sich als konsequent betrachtet, und niemand wird bezweifeln, daß Bertuccelli seinen Film so gewollt hat), so liegt hier ein besonders eklatanter Widerspruch zu den Brechtschen Prinzipien des Realismus als Entschleierung einer komplexen sozialen Kausalität vor (daß es sich um einen an Ort und Stelle gedrehten Film handelt, ändert nichts daran, sondern hätte infolge des größeren Risikos der Verblendung auch eine größere Wachsamkeit nahegelegt); diese Prinzipien sind zwar noch nicht der Prozeß, nach dem eine Wissenschaft ihr Objekt konstituiert (Brecht zweifelte daran), aber dennoch eine Konstruktionsarbeit oder zumindest eine Auflösung unmittelbarer Einheiten der Wahrnehmung zugunsten einer Neuordnung der Beziehungen. ("Die Kunst soll die Dinge weder als evident (unsere Gefühle wiedergebend) noch als unverständlich hinstellen, sondern als verständlich, wenngleich noch nicht verstanden.") (2)

(...) Jegliche historisch-soziale Analyse / Konstruktion versäuernd (der Streik z.B. ereignet sich als 'Wunder'), beschränkt sich

REMPARTS D'ARGILE auf ein unaufhörliches Durchmessen, Abtasten, Aufteilen der Oberfläche, auf die mechanische Addition von 'tiefen' Bildeinstellungen, wobei das Gegebene als Filter im analytischen Sinn funktioniert (eine *Kompromißbildung*, als solche charakterisiert durch 'außergewöhnliche Eindringlichkeit und Klarheit, die im Gegensatz steht zum mangelnden Interesse und zur Einfalt des Inhaltes'). Ein doppelt verbürgtes Verfahren, einmal von der *Evidenz* her ('indem es unsere Gefühle wiedergibt': die Ausgeglichenheit seiner Komposition, seine Strenge, seine 'Haltung', was sich für uns hingegen als dekorativer Deskriptivismus darstellt, dessen vorgebliche Nüchternheit sich buchstäblich bemerkbar macht), dann vom *Unverständlichen* her (hier als das zu verstehen, was an Psychologismen über Bord geworfen sich hundertfach in den Mysterien der Innerlichkeit und der Undurchsichtigkeit der Verhaltensweisen wiederfindet, was auch *Die nackte Insel*, ein anderes metaphysisches Monument, vor zehn Jahren mit denselben bewährten Effekten demonstrierte).

(...)

Weisen wir zum Schluß auf die enge Verbindung hin, die zwischen REMPARTS D'ARGILE in seiner Diachronie und der Formel der Wissenschaften vom Menschen (genau genommen der Sozialpsychologie), so wie sie Thomas Herbert in No. 2 der 'Cahiers pour l'analyse' beschrieb, besteht:

"1) Die sozialen Beziehungen, konstituiert durch die Beziehung subjektiver Standpunkte zueinander, sind ursprünglich sich selbst angemessen: das ist das mythische goldene Zeitalter der sozialen Verpflichtungen in ihren durchsichtigen Beziehungen, der zur Natur gewordenen Vernunft.

2) Etwas wie eine Entfremdung oder ein Umsturz überschattet dann die sozialen Beziehungen, die Verpflichtung wird zum Zwang, die soziale Natur wird irrational, die Vernunft entflieht aus der Natur.

3) Dann ist es notwendig, daß die 'konkreten Subjekte' die Handlungen vollziehen, die, indem sie die Durchsichtigkeit der Beziehungen wiederherstellen, die Rückkehr zum Ursprung herbeiführen."

So ist es uns jetzt möglich, den Film zu erzählen:

1) Es handelt sich um die Entdeckung einer in sich ruhenden Welt in ihrem ursprünglichen Gleichgewicht, ihrer anfänglichen Reinheit, einer Welt, in der sich die großen Naturrhythmen und das Tun der Menschen in Harmonie vereinen, woraus der Film die Ruhe der Gebärden, die Langsamkeit und Größe der Verhaltensweisen buchstäblich *zusammensetzt*, so daß jede Tätigkeit, jeder Ritus zugleich 'abgesondert und verewigt, gleichzeitig zum reizvollen Schauspiel und zum para-christlichen Symbol erhoben' (3) wird.

Die Emphase: gerade genug, damit die 'Wahrheit' (genauso gehen die Dinge vor sich, wir waren dabei) und die 'Kunst' (die leichte Übertreibung in der Vergegenwärtigung dieser 'Wahrheit') unangetastet bleiben. Und wie immer, wenn ein Beobachter vorgibt, seine Gegenwart auszulöschen, anstatt die Voraussetzungen, die auf seine soziale und kulturelle Situation zurückzuführen sind, zu dechiffrieren, wird seine vorgeblich neutrale Sicht überfrachtet mit all den Stereotypen, die die Normen eingeführt und befestigt haben, die unsere Kultur anderen Kulturen aufgezwungen hat. Besonders trifft das für die Rolle zu, die dem *Auge* (des jungen Mädchens) zugeteilt ist: doppelt eingefaßt in 'kunstvolle' Großaufnahmen und den Schleier, der das Gesicht der tunesischen Frauen verdeckt, unterworfen der abendländischen Mythologie von der 'Seele', der geheimnisvollen Mitte, deren Feuer, beschirmt in der Augenhöhle, auf ein fleischliches, sinnliches, leidenschaftliches Äußeres ausstrahlt'. (4)

2) Das Verderben naht, wir haben es bereits gesagt, in Gestalt des Ausbeuters als bösem Geist. Die anfängliche Einheit, die dörfliche und natürliche Homogenität gehen verloren, der Umsturz erfolgt nach dem Modell von Camus.

3) Die Wiederherstellung des ursprünglichen Gleichgewichts erfolgt in zwei Etappen: Die isolierte, unerwartete Gewissenstat des Arbeiters, der seinen Lohn ausschlägt, vereint die dörfliche Gemein-

schaft wieder im Streik, aber die Ankunft der Soldaten führt von neuem den Zusammenbruch herbei. Die Tat, das Brunnenseil zu kappen, wird dann die Wiederherstellung vollenden. Sobald die Unreinheiten (Arbeit, Tod, Ausbeutung, vielleicht der Wahnsinn) vom starken Wind des Südens hinweggefegt sind (ein kosmischer Gemeinplatz, dem jedes derartige Unternehmen verpflichtet ist), einem Wind, der weht, wo er will und der die Intimität des wiedererlangten Selbstbewußtseins dem Buchstaben nach bestätigt, vollzieht sich die Rückkehr zum Ursprung in der doppelten Bewegung der endlosen *Erhebung* des Schlusses und der Flucht des Mädchens in die Wüste, in der es sich verliert, von der es aufgesogen wird.

Anmerkungen

(1) Presseheft des Films

(2) Ecrits sur la littérature et l'art I, 'Sur l'art ancien et nouveau', L'Arche, S. 30

(3) Roland Barthes: Mythologies, Editions du Seuil, 'Points', S. 64

(4) Roland Barthes: L'Empire des signes, S. 135

Cahiers du cinéma, No. 229, Mai/Juni 1971

Zur Biografie

Jahrgang 1942. Studium der Mathematik, Physik und Chemie. Gleichzeitig Musikstudium am Konservatorium (Klavier seit 1949). Diplom der Ecole de Cinéma von Vaugirard, Paris (Abteilung für Toningenieur). 1964 Toningenieur bei Film- und Fernsehproduktionen. 1966 Regisseur aktueller Magazinsendungen des Fernsehens ('16 millions de jeunes' und 'Zoom'). Sendungen über soziale und aktuelle Probleme: Dokumentarfilm in 16 mm über die Kunst der Avantgarde mit Martial Rayse und dem Living Theatre. 1968 Kurzfilme fürs Kino: *Janine ou l'amour*; *La mélodie du malheur*. 1969 zwei Kurzfilme: *Oaxaca* und *Tricot*. Zwischendurch Enquêtes für die Fernsehsendungen von Eliane Victor (Reportagen über die Mode, das Problem der Arbeitermitbestimmung in den Fabriken). Ende 1969/Anfang 1970 Produktion und Realisierung von REMPARTS D'ARGILE.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)