

Chris Marker, „Le joli mai“ (Der schöne Mai)
(Gesprächspartner : Wolfgang Gersch)
Film Wissenschaftliche Mitteilungen, Hefte 1 (1964), p. 194-201

W.G.: Zunächst möchte ich Ihnen herzlich zum Grand Prix gratulieren, mit dem Ihr Film „Der schöne Mai“ auf der VI. Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1963 ausgezeichnet wurde. Bevor wir in diesem sehr kurz bemessenen Interview auf Details zu sprechen kommen, sollten wir uns der entscheidenden Haltung Ihres Films zuwenden, die meines Erachtens seinen großen Erfolg bestimmt. Es ist die totale Widerspiegelung der Wirklichkeit und deren Interpretation. Ging innerhalb des Entstehungsprozesses dieser Totalität ein Querschnitt voran?

Ch. M.: Die von mir gedrehten 55 Stunden waren ein Querschnitt. Ich habe versucht, so auszuwählen, daß aus dem Querschnitt eine Totalität entsteht.

W.G.: Würden Sie bitte diesen Prozeß, Ihr Ordnungsprinzip, etwas näher erläutern. Wie erreichten Sie es, daß aus den 55 Drehstunden eine Totalität entstand: von Paris in Mai 1962?

CH. M.: Am Anfang stand ein Themenplan, nach dem bestimmte Interviews durchgeführt wurden – und dann stellte sich bei der Realisierung heraus, daß ein Thema manchmal etwas ganz anderes ergab und daß die Verkettung dieser Themen anders war, als ich es mir abstrakt vorgestellt hatte. Im Leben ergaben sich neue Zusammenhänge, manchmal durch ein Bild. Der Film begann, sich selbständig zu machen und bekam plötzlich eine Eigengesetzlichkeit. Meine Arbeit bestand nun darin, diese Eigengesetzlichkeit zu dämmen. Das in der Wirklichkeit, in den Interviews, unvermutet Angespilte mußte nach den Gesetzen, die sich aus dem Stoff ergaben, geordnet werden.

Was wahrscheinlich manche Leute hier und anderswo bestochen hat, ist die Synthese zweier Verhaltensweisen im Dokumentarfilm: Einmal wird vorausbestimmt, wie die Wirklichkeit zu sein hat – und wenn sie nicht so ist, hat sie unrecht –, zum anderen verhält man sich gegenüber der Wirklichkeit bescheiden, nimmt sie so, wie sie ist. Und die Synthese dieser beiden Haltungen ergibt meinen Film.

Kürzlich sprach ich in Frankreich mit Pierre Schaeffer, dem Initiator der konkreten Musik. Er sieht seine Aufgabe darin, Töne zu entwickeln, auf die er in der Wirklichkeit trifft. Auch ich bin von dem ausgegangen, was ich an Gedanken, Worten und Bildern in der Wirklichkeit fand und montierte es nach den Gesetzen, die ich darin sah und hörte.

In drei Etappen vollzog sich der Vorgang: Tatsachen, denen ich begegnete, die Auswahl und eine Zusammenfügung, die einen bestimmten Sinn ausdrückt und die sie über die Zeit, die ich darstellen will, erhebt. Aber Ausgangspunkt war die Selbständigkeit dieser Tatsachen.

Das Ordnungsprinzip bewirkte in meinem Film zwei Teile, und ich hoffe, daß der Zuschauer begreift, daß der erste Teil die Gestaltung im Raum wiedergibt und der zweite die der Bewegung der Zeit. Der erste Teil ist mehr die Konstatierung eines Zustandes, der Dinge und der Probleme dieses gegebenen Zustandes, der zweite Teil stellt die Bewegung der Zeit in einem bestimmten Moment dar.

W.G.: Trotz der Wirklichkeitskonstatierung scheint mir aber auch der erste Teil interpretatorische Qualitäten zu besitzen, vor allem durch die Art der Fragestellung bei den einzelnen Interviews.

Ch.M.: Ja, natürlich, nur sind die Fragen vorher nicht festgelegt gewesen. Die Art und Weise wird natürlich durch eine gewisse Spontaneität bestimmt. Es wirkt nicht konstruiert, und es ist auch nicht konstruiert. Die Spontaneität entsteht aus dem Verhältnis von Frage und Antwort. Darüber hinaus ist es natürlich auch so, daß der Interviewer auf bestimmte Punkte kommen will. Ein Beispiel unserer Arbeit: Die ganze Gruppe war in einem Arbeiterviertel von Paris, und wir hörten im Vorbeigehen wie ein kleines Mädchen sagte: „Diese Wände sind

vorsintflutlich“. Sofort reagierten wir und fragten das Mädchen: „Was hast Du da für ein Wort gesagt?“ „Vorsintflutlich!“ „Was ist vorsintflutlich?“ „Die Wände.“ Schluß.

W.G.: Begegneten Sie Ihren Interviewpartnern immer zufällig, oder wählten Sie sie auch zielgerichtet aus?

Ch.M.: Manche traf ich erst auf der Straße, sah sie zum ersten Mal, andere kannte ich schon seit Jahren und wählte aus. Zusammen ergab das die Möglichkeit, alle Abstufungen erfassen zu können.

W.G.: Wie erreichten Sie eine Natürlichkeit der Menschen vor der Kamera, wie man sie nur selten in einem Dokumentarfilm finden kann.

Ch.M.: Ich weiß nicht... wahrscheinlich weil wir ihnen Vertrauen eingeflößt haben. Das Material, mit dem wir arbeiteten, hat sie auch nicht sehr beeindruckt, denn es war sehr diskret. Es gab keine Beleuchtung, die Kameras waren nicht groß und machten nicht viel Lärm. Die Leute haben wenig davon gesehen und gehört. Sie waren immer gleich dabei und vergaßen die Situation im Gespräch. Außerdem interessierten sie die Fragen, und sie reagierten darauf. Wichtig ist natürlich auch die Kunst des Fragens und des Sprechens mit dem Menschen.

W.G.: Die Presse schrieb, daß es sich um 127 Interviews handelt...

Ch.M.: Ich weiß nicht, wer das gesagt hat, ich habe sie nie gezählt.

W.G.: Über den weltanschaulich-kritischen Dialog hinaus ist das Interview mit dem Liebespaar auch poetisch.

Ch.M.: Es war so: Ich sah von weitem auf der Brücke von Neuilly ein Paar, das sich umarmte. Mai, Paris, Liebe, und ich dachte, da wird nie etwas 'rauskommen. Wenn ich so ertappt würde, wäre nicht viel zu sehen. Aber zu meinem großen Erstaunen waren sie froh, daß sie die Welt zum Zeugen ihrer Liebe machen konnten, weil sie so glücklich waren.

W.G.: Sie sind nicht der Meinung, daß diese Natürlichkeit vor der Kamera mentalitätsgebunden ist.

Ch.M.: Nein, ich glaube nicht, daß dieser Film nur in Paris möglich ist. Ich nahm sogar an, daß es in Frankreich schwerer sei als in Italien, wo die Menschen mitteilbarer sind und Spaß daran haben, selbst ein bißchen Theater zu spielen. Es ist keine Frage der Mentalität, ich halte den Film für fast überall möglich, aber es ist eine Frage der allgemeinen Atmosphäre. Die Leute dürfen nicht das Gefühl haben, daß es irgendwie störend ist, ihre Meinung zu sagen.

W.G.: Wenn ein Film diese Größe, diese Totalität erreichen will, muß er auch die Widersprüche groß und vielfältig erfassen.

Ch.M.: Das ist die entscheidende Voraussetzung. Ich glaube, es ist überhaupt die allgemeine Entwicklungstendenz des Dokumentarfilms, die Realität umfassend zu packen und nicht eine Auswahl nach eigenen Wünschen und Vorstellungen zu treffen. Damit meine ich nicht, daß man sich aus den Widersprüchen heraushalten und sie nur kontemplativ darstellen soll, den Zuschauern gleichsam sagt: Nun macht damit, was ihr wollt. Natürlich muß man seinen Standpunkt dabei haben. Ich meine, daß die Aufgabe des Dokumentaristen darin besteht, das Progressive, den Sinn der Entwicklung zu kennen und zu vermitteln, aber die ganze Wahrheit mit ihren Widersprüchen aufzudecken und sich nicht zu beschränken auf einen ausgewählten Teil der Wirklichkeit.

W.G.: Auf dem Freien Forum in Leipzig wurde gesagt, daß der moderne Dokumentarfilm an einer Überfülle des Materials leide. Als Beispiele dienten „Das russische Wunder“ und Ihr Film. Ich glaube, Kürzungen ohne Schaden an Komposition und Aussage könnten beim „Schönen Mai“ kaum mehr vorgenommen werden.

Ch.M.: Dokumentarfilme dieser Art können nur lang sein im Vergleich zu den Längen, die sonst im Film üblich sind. Zwei Stunden sind ein Minimum, wenn man dem Zuschauer die Möglichkeit geben will, wirklich zu beobachten, mitzudenken und mitzuerleben. Die Interviews sind alle gekürzt. Aber man muß doch dem Zuschauer Zeit lassen, all die Ticks und Eigenarten der Personen zu erkennen, in ihre Intimität einzudringen. Um das Zögern der

Menschen zeigen, die verschiedenen Arten des Reagierens wirklich erleben zu können, bedarf es eines bestimmten ruhigen Rhythmus'. Und wenn man das alles will – und man muß es – dann dauert es eben mindestens zwei Stunden.

Die Länge ist natürlich ein sehr kompliziertes Problem, hat man acht Stunden gearbeitet, fällt es sicher schwer, drei Stunden lang mitzubeobachten und mitzudenken. Denn das fordert der Film. Aber kürzer geht es nicht.

Aus dem vorhandenen Material stellte ich zuerst eine sechsstündige Fassung her, die ich dann auf fünf und schließlich auf drei Stunden reduzierte. In Leipzig zeigte ich eine gekürzte Fassung.

W.G.: Hatten Sie in Ihrem Land Schwierigkeiten mit der Zensur?

Ch.M.: Planung und Ausführung vollzogen sich ohne jeden Gedanken an die Zensur. Als der Film fertig war, mußte ich von drei Stunden 1 ½ Minute kürzen. Ich bin also sehr glimpflich davongekommen.

W.G.: Handelte es sich um wesentliche Schnitte?

Ch.M.: Keine wesentlichen. Einiges um de Gaulle beim Militäraufmarsch war ganz schön.

W.G.: In Ihrem Film wird ein Kommunist interviewt, der früher Priester war. Stießen Sie zufällig auf ihn?

Ch.M.: Nein, ich kenne ihn seit langer Zeit. Durch ihn konnte ich meine Absicht verwirklichen, einen Kommunisten auf der Leinwand zu zeigen – was ja in Frankreich nicht oft der Fall ist – der von weither kommt. Die Menschen können ihn so besser begreifen, weil sie eine Entwicklung sehen und weil sie oft selbst einen weiten Weg zu gehen haben.

W.G.: Hatten Sie einen besonderen Grund, dieses Interview im zweiten Teil zu placieren?

Ch.M.: Der goldene Schnitt. Der wesentliche Drehpunkt des Films.

W.G.: Beabsichtigten Sie mit dem Schlußbild des Gefängnisses eine symbolisch gemeinte Aussage?

Ch.M.: Ich verabscheue alles Symbolische. Ich bin konkret und will auch so verstanden sein. Nach der Statistik der allgemeinen Zahlen, mit der ich nicht enden wollte, steht dieser Komplex, um zu erinnern und deutlich zu machen, daß es das auch noch gibt.

Chris Marker

Beitrag auf dem Freien Forum in Leipzig

Zur Ergänzung des Kurzinterviews mit Chris Marker veröffentlichen wir seinen Beitrag auf dem Freien Forum der VI. Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1963.

Die Redaktion.

Ich will mich nicht zu den Bemerkungen über meinen Film „Le joli mai“ äußern. Wir sind hier nicht auf einer Wählerversammlung, auf der wir uns feindlich gegenüberstehen und wo einer gegen den anderen zu Felde zieht. Sie haben den Film gesehen, jeder faßt ihn anders auf, versteht ihn auf seine Weise. Diese unterschiedliche Aufnahme ist ganz in meinem Sinne. Ich erkenne dem Film ein großen Verdienst zu, daß er, weil er viel sagt, die Zuschauer veranlaßt, anschließend weiter über ihn zu sprechen, die Diskussion fortzuführen. Der Zuschauer wird so von einer Art „Ansteckung durch das Wort“ befallen. Er fühlt sich gezwungen, nachdem er während des Films des Auseinandersetzung beigewohnt hat, diese mit sich selbst und mit anderen fortzusetzen. Und selbst wenn man sagt, der Film sei unedel, weil er bösartig, destruktiv, nicht repräsentativ sei und anderes mehr, dann bin ich damit sehr zufrieden. Denn was bedeutet das? Der Film ist, was er ist. Er stellt nur einen Augenblick dar. Man liebt ihn, oder man liebt nicht. Das hat auf die Geschichte der Menschheit und des Films kaum einen Einfluß. Aber durch das anekdotische Beispiel des Films kann sich erst der Zuschauer eine Konzeption dessen machen, was er im Film und im Leben wünscht, eine Konzeption dessen, was seine kritische Haltung sein könnte. Kurz gesagt, der Zuschauer hört auf, passiv zu sein, und das ist das Wesentliche, das ist das Ziel des Dokumentarfilms im Jahre 1963 und demnächst 1964. Der Zuschauer läßt die Ereignisse nicht nur über sich ergehen, sondern nimmt teil.

Zu einer bestimmten Zeit des Dokumentarfilmschaffens gab es den Versuch, dem Zuschauer stets um einen Schritt voraus zu sein, das heißt auf der Leinwand gelöste Probleme voranzusetzen, die in der Realität des Lebens noch nicht gelöst waren. Also auf der Leinwand einen Optimismus zu projizieren, der noch nicht der Optimismus war, der der (sic) Realität entsprach. Man zeigte auf der Leinwand die Probleme der Arbeit, des täglichen Lebens in einem idealen, hoffnungsfreudigen Licht und nicht die tägliche Realität mit ihren Höhen und Tiefen, ihrem Vor und Zurück.

Von dorthin nimmt die Formulierung über die Wahrheit ihren Sinn, ob man sie nun im ein wenig karikierenden Sinne der „Cinéma-vérité“ oder, wie Pozner, im Sinne der revolutionären Wahrheit verwendet. Es darf sich für den Zuschauer also nicht mehr darum handeln, mit Skepsis oder vielleicht sogar mit Enthusiasmus einer Angelegenheit beizuwohnen, die abgeschlossen, bereits realisiert ist und wo er nicht mehr einwirken kann. Das ist das große Verdienst der kubanischen Beiträge. Sie reflektieren tief und ehrlich eine Zeit, in der eine Anzahl von Filmschaffenden, die persönlich mit der kubanischen Revolution verbunden sind, über die Zeit, in der sie leben, nachdenken. Sie versuchen nicht, vorhandene Widersprüche und Überbleibsel als gelöst und überwunden darzustellen. Sie versuchen die ganze aktuelle Realität, alles, was sie einschließt, zu umfassen, darzustellen. Das bedeutet, wenn etwas nicht so klappt, wie man es gern möchte, es nicht als Hindernis aufzufassen, das man ignorieren oder zerstören müßte, da alles teilnimmt und der gleichen Bewegung integriert werden muß.

Es gibt zwei große Versuchungen für den Dokumentarfilm; die eine ist die Flucht nach vorn, das heißt, man löst sich von der täglichen Realität und von den Zuschauern, und die zweite Versuchung ist die Retrospektive, das heißt, dem Hemmnis zu unterliegen, das das (?) Gewicht der Vergangenheit und das Gewicht der widersprüchlichen Dinge darstellt. Das sind

die großen Versuchungen, denen der Filmschaffende zu unterliegen droht, nämlich entweder zu schnell vorwärts zu stürmen und die Probleme als schon gelöst hinzustellen oder hingegen sich aufhalten zu lassen durch die noch nicht gelösten Probleme. Einen gesunden Mittelweg zwischen diesen beiden Versuchungen zu finden, ist sehr schwer. Außer einigen anderen Filmen haben die kubanischen dieses Problem sehr gut gelöst.

Ich glaube, daß die Zuschauer, an die wir uns in diesem und im nächsten Jahr wenden, immer besser orientiert und sich mehr und mehr der Komplexität der Probleme des Lebens auf allen Gebieten bewußt sein werden. Sie wissen zum Beispiel, daß die Wissenschaft über die mechanische Phase hinaus ist, wo die Dinge noch verhältnismäßig einfach waren. Jetzt im Atomzeitalter ist alles in Wechselwirkung, und alles ist eng miteinander verbunden. Man kann nicht ein Problem losgelöst betrachten. Wir kommen den Menschen näher, das heißt, wir helfen ihnen viel besser, wenn wir ihre Widersprüche darstellen, wenn wir sie ihnen bewußt machen oder bewußt zu machen versuchen, als wenn wir Vereinfachungen darstellen, die schließlich doch nichts vereinfachen. Ich glaube, die Tendenz des Dokumentarfilms im nächsten Jahr wird dahin gehen, dem täglichen Leben immer näher zu kommen, insbesondere dank der modernen Filmtechnik des *cinéma-directe*, die es erlaubt, sich der Realität immer zu nähern. Ich glaube, in dem Maße, wie es gelingen wird, diese Realität des täglichen Lebens zu erfassen, wird der Dokumentarfilm helfen, der Zukunft den Weg zu bereiten.

Bevor ich schließe, möchte ich noch einen Film hervorheben, der mir diese Tendenz bewundernswürdig zu verwirklichen scheint, der die Realität so reflektiert, wie sie ist, und der den Zuschauer zu der gesunden Bewegung der Zukunft und zum Verständnis der realen Welt führt – das ist der Film „Stars“ von Jürgen Böttcher, und ich möchte ihm hiermit in aller Öffentlichkeit sagen, daß ich seinen Film für einen der großen halte.