

# internationales forum des jungen films

berlin  
25.6. — 2.7.  
1972

39

## DAS HAUS NEBENAN

Chronik einer französischen Stadt im Kriege

Titel der französischen  
Fassung:

**LE CHAGRIN ET LA PITIE**  
(Der Kummer und das Mitleid)

Chronik einer französischen Stadt  
unter der Besetzung

Land	BRD/Schweiz 1969
Produktion	Télévision Rencontre/Norddeutscher Rundfunk/Société Suisse de Radio- diffusion
Regie	Marcel Ophüls
Buch und Interviews	Marcel Ophüls, André Harris
Produzenten	André Harris, Alain de Sédouy
Kamera	André Gazut, Jürgen Thieme
Schnitt	Claude Vajda
Ton	Bernard Migy
Dokumentation	Eliane Filippi (Frankreich) Christoph Derschau (Deutschland) Suzy Benghiat (England)
Produktionsleiter	Wolfgang Thiele
Regieassistentz	Claude Vajda
Mischung	Wolfgang Schröter
Schnitt-Assistenz	Heidi Endruweit, Wiebke Vogler
Kamera-Assistenz	Alain Demartines
Chansons	Maurice Chevalier
Uraufführung	Teil I: 18.9.69 Teil II: 21.9.69 (Fernsehausstrahlung BRD, 1. Programm) 5. 4.1971 (Uraufführung der Kino- Fassung in Paris)
Länge	4 Stunden 30 Minuten (Originalfassung) 4 Stunden 16 Minuten (Kino-Fassung) 3 Stunden 39 Minuten (deutsche Fern- seh-Fassung) (davon Teil I – <i>Clermont-Ferrand und die Niederlage</i> – 110 Minuten, Teil II – <i>Clermont Ferrand und die Résistance</i> – 109 Minuten)
Format	16 mm

## Inhalt

Teil I: Clermont Ferrand und die Niederlage

Aus französischen und deutschen Wochenschauen, aus Fotos des heutigen Clermont-Ferrand und aus Interviews ergibt sich ein Bild der Passivität, der Apathie und des deprimierenden Gefühls der Niederlage, das für das Frankreich des Vichy-Regimes trotz aller Gegenmaßnahmen der Massenpropaganda charakteristisch war.

Die Zeit bis zum Jahre 1942, mit der sich der erste Teil beschäftigt, ist eine Zeit der Verwirrung, der Kompromisse und des kleinen Egoismus: neben den politischen Grundfragen, die diese 'schwierige Zeit' bezeichnen, stehen die persönlichen Probleme des Leidens, des Hungers, der Bespitzelung, Denunziation, Verfolgung, der Gefangenschaft und des Todes.

Marcel Ophüls beschreibt all dies mit Hilfe von Augenzeugenberichten aus Frankreich und Deutschland: da sind ehemalige Wehrmachtsoffiziere, Bauern, Chemiker, Lehrer, Kinobesitzer, Gemüsehändler und Journalisten. Und da sind die Politiker: Männer der Résistance und Kollaborateure, Georges Bidault, Pierre Mendès-France, der Kommunist Jacques Duclos, Pétain, Hitler und Heydrich; aus England Anthony Eden, um nur einige aus der großen Zahl derer zu nennen, die in dem Film zu Worte kommen.

Star des ersten Teils ist der Premierminister der Vierten Französischen Republik, Pierre Mendès-France, der in Clermont-Ferrand im Gefängnis saß. Es gelingt ihm, sein privates Schicksal mit dem politischen Schicksal Frankreichs und Europas zu verbinden.

'Chronik einer französischen Stadt im Kriege' ist der Untertitel dieses Films (es handelt sich um den Untertitel der deutschen Fassung, A.d.R.): Frankreich in den Jahren 1940 bis 1944, in der Periode zwischen dem militärischen Zusammenbruch der Dritten Republik und der Befreiung durch die Alliierten. Die Stadt ist Clermont-Ferrand.

Diese Stadt und die Darstellung des Alltagslebens einiger Familien, ihres Schicksals und der damaligen Ereignisse aus der Stadt ergeben den Hintergrund für das Zustandsbild des übrigen Frankreichs in der Kriegszeit. Clermont-Ferrand, in der unmittelbaren Nachbarschaft des Heilbads Vichy gelegen, dem Einfluß der Pétain-Regierung im unbesetzten Teil Frankreichs besonders stark unterworfen, ist ein ausgezeichnet geeignetes Studienobjekt.

In Riom, das gleichfalls in dieser Gegend gelegen ist, fanden die politischen Prozesse gegen die Dritte Republik statt. 1941 wurde Mendès-France von einem französischen Militärgericht wegen Desertion verurteilt. Die Bewohner dieser Provinz nahmen ebenso Anteil an der Résistance wie an der Politik der Kollaboration. Die Untergrundbewegung dieses Bezirks, 'Mont Mouchet', war das zweitgrößte Zentrum des Widerstands in Frankreich. Zugleich war Clermont-Ferrand ein wichtiger Stützpunkt der Besatzungsmacht und das Hauptquartier der französischen Miliz für Südfrankreich.

Der Film liefert weniger einen chronologischen Bericht der Zeit, sondern vielmehr Impressionen und Augenzeugenberichte, die in den meisten Fällen von überraschender Ehrlichkeit sind, besonders da, wo die befragten Zeugen vor der Kamera ihre eigene Schwäche und ihr Versagen dokumentieren.

Teil II: Clermont-Ferrand und die Résistance

Hier wird gezeigt, wie sich das Leben in Frankreich nach der vollständigen Besetzung durch die Deutschen veränderte und welche

unterschiedlichen Formen dieses Leben in den verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Bereichen annahm: unter den Kämpfern der Widerstandsbewegung (Nationalisten, Kommunisten, Anti-Deutsche, Anti-Nazis), unter den Kollaborateuren (gutwillige Idealisten, Opportunisten, Faschisten) und schließlich unter jenen, die weder zu der einen noch zu der anderen Bewegung gehörten und die die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung ausmachten.

Faszinierendes Informationsmaterial, das viel Stoff zum Nachdenken bietet: Antisemitismus und Pogrome in Frankreich, bewaffnete Kooperation der französischen Waffen-SS-Division 'Charlemagne' mit der deutschen Waffen-SS, Denunziation und Gestapo in Clermond-Ferrand und daneben die weiterbestehenden menschlichen Kontakte.

Für diesen zweiten Teil fand Ophüls ebenfalls eine Anzahl teils berühmter, teils unbekannter Zeugen. Zum Beispiel jene Bauernfamilie aus der Auvergne, die von Beginn des Krieges an fast jede Nacht entflozene Kriegsgefangene oder abgestürzte englische Flieger in ihrem Keller versteckte und ihnen nach London weiterhalf. Auf der deutschen Seite muß Dr. Paul Schmidt erwähnt werden, der Chefdolmetscher des Führers und unschätzbare Zeuge aller historischen Fernsehprogramme, oder Dr. Elmar Michel aus dem Stab General von Stülpnagels, der zur deutschen Widerstandsbewegung gehörte.

(Produktionsmitteilung)

### Schauen Sie in Ihre Schränke

Von Marcel Ophüls

(...)

Die Ausgangsidee? Zuerstmal muß man sich darüber klar sein, daß diese Idee keineswegs identisch mit den Vorstellungen ist, die man am Ziel hat. Glücklicherweise. Aber der Ausgangspunkt und das Ziel verschwimmen für mich bei dieser Arbeit zu einer Art Unschärfe, die man früher 'künstlerisch' genannt hat. Leider!

Die Eindrücke, die bleiben, das sind zunächst einmal mehr als 30 000 Meter belichtetes 16 mm-Material. Und das wochenlang dauernde Sichten von Archivdokumenten in vier verschiedenen Ländern, hunderte von Begegnungen, Reisen über tausende Kilometer, Dutzende endloser Interviews. Und die Straßen und Cafés von London oder München, die Runden in den Bars von London oder München, die langen Gespräche innerhalb des Teams, am Abend, im Restaurant des Hotels, zwischen Leuten, die selbst, wenn nicht Zeugen oder Interpreten, so doch zumindest Kinder oder Erben der Epoche sind, die es zu beschreiben gilt. Wie wir alle! Und dann vergehen Monate beim Schnitt, beim Herstellen von Plänen und Verzeichnissen. Allmählich finden die Leute und die Ideen im Verlauf der Montagearbeit ihren Platz, bis sich endlich eine Form der Erzählung entwickelt, die im besten Fall vielleicht das flüchtige Bild eines Kollektivschicksals freigeben mag.

Alles das ist mit meinen eigenen Kindheitserinnerungen vermischt: Vichy, Aix-en-Provence, mein Vater in Schützenuniform, mit Refrains, Gerüchen, mit Musik, mit Nachgeschmack aus dem Unterbewußtsein. Ein südländischer Altwarenhändler ging unter dem Fenster unseres Hotels in der Altstadt von Aix vorbei, dem Hotel des Familles, und sang:

"Hier kommt, meine Damen, der Lumpenhändler,  
Schauen Sie, meine Damen, in ihren Schränken nach:  
Papiere, Wischlappen, Schuhe ..."

Die Ausgangsidee? Wie soll ich sie in all dem wiederfinden?

Und doch: eine Ausgangsidee war es, in der Richtung einer Sendung weiterzumachen, die ich im Auftrag von Alain de Sédouy und André Harris realisiert hatte, als wir alle zusammen noch am französischen Fernsehen, an der O.R.T.F. waren: *Munich, ou la paix pour cent ans (München oder der Frieden für hundert Jahre)*. Dies sollte der erste Film in einer ganzen Serie historischer Sendungen von entmystifizierendem Charakter werden. André Harris

wollte mit diesem Film, wie ich glaube, vor allem eine Gegenposition zu jener Überschwemmung mit eitler, nationalistischer Selbstgefälligkeit aufbauen, die uns den Inhalt der meisten zeitgeschichtlichen Sendungen beim französischen Fernsehen zu bestimmen schien. Wie so oft im Bereich der Kommunikation kam der erste Impuls aus einem Reflex der Opposition gegen das, was wir um uns herum wahrnahmen.

LE CHAGRIN ET LA PITIE ist also bei der O.R.T.F. konzipiert worden und wir wollten diesen Film für die O.R.T.F. drehen, obwohl wir uns schon damals keine Illusionen über die Schwierigkeiten machten, die wir zu überwinden haben würden. Wir wollten keinesfalls von vorherin den freien und aufklärerischen Stil beim Erzählen der eigenen Geschichte aufgeben, wie er schließlich in anderen sogenannten demokratischen Ländern und vor allem bei den Angelsachsen selbstverständlich ist.

So unterhielten wir uns manchmal zwischen zwei Folgen der Magazinsendung *Zoom*, die Harris und de Sédouy regelmäßig präsentierten und für die ich regelmäßige Reportagen in Frankreich, Amerika und Deutschland drehte, über die Fortsetzung, die wir unserer Sendung über 'München' geben könnten, sobald wir einen Augenblick Zeit fänden.

André Harris wollte absolut die Auswanderung, die Résistance und die Kollaboration behandeln. Darauf war ich nicht besonders erpicht. Der Stoff erschien mir zugleich zu umfassend, zu schlecht definiert und zu banal. Kurz, ich wußte nicht, welche Form ich einem solchen Stoff geben, wie ich mich in der Zeit und im Raum beschränken sollte. Und dann sprach man sowieso in jeder Ecke des Nationalen Fernsehens über die Résistance. Was das übrige anging, das Phänomen einer kollektiven Abdankung angesichts der Realität Hitlers, so glaube ich, darüber in *München* schon manches gesagt zu haben, und nicht auf schlechte Weise. Ich hatte Angst vor Wiederholungen. Ich schlug 'Die Krise der ferngelenkten Waffen' vor, weil ich Lust hatte, nach Kuba und Washington zu reisen. Und dann hatte ich, um die Wahrheit zu sagen, auch keine besondere Lust, das fortzusetzen, was Harris die 'Jagd nach dem rollenden Kuckuck' nannte. Seine Alibis von alten Nazis, alten nationalistischen Generälen, alten abgenutzten Politikern, davon hatte ich wirklich genug!

Und dann kam mir trotzdem und fast gegen meinen Willen die Idee, daß wir uns mit unserer Recherche auf eine Provinzstadt konzentrieren könnten. Limoges, Toulouse, Nancy, Lyon? Ein bedeutender Vertreter der Résistance, Degliame-Fouché, riet uns eines Tages zu Clermont-Ferrand. Das lag in der Nähe von Vichy, dort hatte es die Widerstandszentren der Auvergne gegeben, d'Astier hatte dort die Bewegung 'Libération' gegründet. Es hatte Prozesse gegeben, die Miliz, einen Haufen Dinge also. Wie überall! Warum nicht?

Darauf kam es zum Mai 68 und zum Streik bei der O.R.T.F. Die Zeitgeschichte griff in unsere Projekte ein. Nach diesen Ereignissen wurde *Zoom* eingestellt, de Sédouy und Harris mußten 'ins Privatleben' zurückkehren, ich selbst nach Deutschland gehen. Das Deutsche Fernsehen ist, wie vielleicht nicht jeder weiß, viel freier oder zumindest liberaler als das Fernsehen, das ich zu meinem Bedauern gerade verlassen hatte.

Und dann gelang es uns eines schönen Tages doch, wieder zusammenzukommen und unser altes Projekt zu realisieren. Wir brachten eine jener absurd komplizierten Koproduktionen zustande, die die alten oder doch wenigstens die schönen Tage unseres Fernseh-Europas ausmachten. In diesem Koproduktionsvertrag fehlte nur der logischste, der normalste Partner, derjenige, dessen Beitrag der wesentlichste gewesen wäre: die O.R.T.F.!

Soviel kann ich über den Ausgangspunkt sagen. Und das Thema? Und die Motive? Was mich betrifft, so gibt es eine Idee, die mir immer wieder gekommen ist, seit ich mich mit dieser Art von Kino beschäftige, das man dokumentarisch nennt und das nicht mehr und nicht weniger dokumentarisch ist als jeder beliebige Film von Lubitsch, Bresson oder Dupont-Durand oder irgendein belichtetes Stück Film aus irgendeiner Epoche, nämlich die Idee,

daß die schreckliche bourgeoise Haltung, die da glaubt, man könnte das, was 'Politik' genannt wird, von den anderen menschlichen Tätigkeiten wie der Ausübung eines Berufes, dem Familienleben oder der Liebe trennen, daß diese so verbreitete Haltung die schlimmste Form der Flucht vor dem Leben und der Verantwortung für das Leben bedeutet, die man sich vorstellen kann.

Vielleicht liegt es daran, daß ich während meiner Kindheit mehrere Male enturzelt wurde, daß ich im Schatten einer politischen Bedrohung groß wurde, wenn in meinen Augen diese Trennwände, die man aufrichten möchte, nicht existieren, wenn sie mir absurd vorkommen, wenn der zähe Wille, an ihnen festzuhalten, meiner Meinung nach einem krankhaften Bedürfnis nach Flucht und Selbstrechtfertigung entspricht und alle Entartungen der zeitgenössischen Geschichte erklärt. Und Achtung! Wieder einmal ist die 'Politik' nach einer Welle von Engagement und Dialogen drauf und dran, aus der Mode zu kommen. Gleichzeitig werden die, die in den Salons immer noch von Politik sprechen, wieder zu dem, was sie immer waren ... zu Querulanten. Und trotzdem: ist das klassische "Mein Herr, ich mache keine Politik" nicht die offene Tür zu den Gaskammern der Zukunft?

Wenn aber die Politik ein Teil des Lebens ist, sich mit ihm tagtäglich vermischt, wie ich glaube, könnten politische Geschichten ein Publikum in Leidenschaft versetzen, unterhalten, zum Weinen oder zum Lachen bringen, ebenso und mit der gleichen Erzähltechnik wie Liebes- oder Abenteuergeschichten? Ich glaube es!

LE CHAGRIN ET LA PITIE ist ein Film, der im wesentlichen auf diese Besessenheit, auf dieses Glaubensbekenntnis gegründet ist. Und das paradoxe Moment daran ist vor allem, daß der Film nicht in erster Linie ein politischer Film ist.

Darum müssen wir noch einen Moment von der O.R.T.F. sprechen.

Wenn heute der Film nur in den Filmkunsttheatern gezeigt werden kann, so hat das, wie ich glaube, auch politische Gründe. Man hat vielerorts geschrieben, daß die O.R.T.F. die Ausstrahlung dieses Films verboten habe. Das trifft nicht zu! Das Fernsehen braucht die Ausstrahlung eines Films, den es nicht produziert hat, auch nicht zu verbieten. Die O.R.T.F. hat ganz einfach, trotz der vielen Artikel, die in der Presse erschienen sind, den Film nicht kaufen wollen, was ihr Recht ist, und die Generaldirektion hat ihn nicht ansehen wollen — dies allerdings scheint mir einer besonders schlaun Form der Zensur zu entsprechen: der Zensur durch Trägheit!

Wie es scheint, hat 'man' den Eindruck gewonnen, daß LE CHAGRIN ET LA PITIE in dem fragwürdigen Rufe steht, Mythen zu zerstören, und daß bestimmte Mythen für das Glück und die Ruhe eines Volkes notwendig sind. Deshalb übrigens soll der General de Gaulle auch rechtzeitig seine Résistance Millionen Franzosen zum Geschenk gemacht haben, die sie dringend brauchten, um die Erniedrigung der Jahre zu vergessen, die sie in einer Passivität verbrachten, über die übrigens niemand, der diese Epoche nicht selbst erlebt hat, irgendein Urteil abgeben darf.

Es wird vielleicht überraschen, wenn ich sage, daß ich diesen Gesichtspunkt in Zusammenhang einer politischen Argumentation durchaus verteidigenswert finde. Aber was die politischen Führer Frankreichs nicht sehen wollen, was sie sich seit Jahren zu verstehen weigern, das ist, daß die Interessen der politischen Führung nicht mit der Mission eines Journalisten, eines Historikers oder eines Filmemachers verwechselt werden dürfen. Sonst muß man sehr ernste Folgen in Kauf nehmen.

Jedes seriöse historische Werk, das diese Epoche unserer Geschichte behandelt, gibt zu, daß die aktiven Widerstandskämpfer unter dem Besatzungsregime eine winzige Minderheit der Franzosen ausmachten. Das wird seit langem geschrieben und hat sich inzwischen auch mehr oder weniger herumgesprochen. Warum also soll man nicht das Recht haben, in einem Medium, das sich

an eine große Zahl von Zuschauern wendet, wie dem Film oder dem Fernsehen, diese Erkenntnis auszusprechen? Hat man etwa nicht das Recht auf Seriosität oder Aufrichtigkeit, wenn man in den Massenmedien arbeitet? Hat man nicht mehr das Recht, seriös zu sein, wenn man versucht, sich an die breite Bevölkerung Frankreichs zu wenden, um ihr etwas über ihre eigene Geschichte zu sagen?

L'Avant-Scène Cinéma, Nr. 127/128, Paris, Juli-September 1972, S. 9 f.

## Über ein Fresko

Von André Harris und Alain de Sédouy

Als wir mit dem Studium der Periode 1939 — 1940 und der Okkupationszeit begannen, haben wir schnell bemerkt, daß es zwar zahlreiche Werke über diese Epochen gibt, daß sie aber zumeist politische Ereignisse und kaum die wirkliche Atmosphäre beschreiben, in der sich das Leben der Franzosen unter der Besatzung abgespielt hat.

Im Fernsehen und im Kino rühmen zahlreiche Filme den Geist der Résistance. Aber die meisten zeichnen von ihr ein stereotypes Bild.

Wenn es zutrifft — das ist zumindest unser Gefühl —, daß die Résistance vom Frankreich der damaligen Zeit ein ruhmreiches Bild liefert, so trifft es ebenfalls zu, daß die große Mehrheit der Franzosen sich weder im Maquis befand noch Mitglied von Widerstandszellen war. Bestimmte von ihnen waren von der Notwendigkeit einer Politik der Kollaboration überzeugt. Von dieser Konfusion der Geister, von dieser Erniedrigung finden sich in den französischen Filmen nur wenige Spuren. Es ist, als ob die Jahre des 'Kummers' immer noch tabu wären. Als ob man sich davor fürchtete, die Franzosen im Spiegel des Fernsehens ein weniger ruhmreiches Bild von sich selbst sehen zu lassen als das, was man fort dauern lassen möchte.

## Warum Clermond-Ferrand?

Um eine Einheit des Ortes zu bewahren und um zu versuchen, die wirkliche Atmosphäre der Epoche einzufangen, haben wir uns entschlossen, als Testfall eine Stadt und eine Region auszusuchen: Clermond-Ferrand und die Auvergne.

Auf diese Weise hofften wir, auch die großen Themen wiederzuentdecken, die uns interessierten: die Résistance, den Pétainismus, die Kollaboration. Schließlich wollten wir auch das Leben des Durchschnittsfranzosen zeigen, der weder besonders zur Résistance noch besonders zur Kollaboration gehört.

Für unser Vorhaben bot Clermond-Ferrand die meisten Vorzüge. Die Stadt liegt in der Nähe von Vichy. Hier zeigte sich der Pétainismus in einer 'authentischen' Form ohne deutsche Färbung, bis zum November 1942, als die Freie Zone von der Wehrmacht besetzt wurde.

Clermond-Ferrand war auch eines der großen Verbindungszentren der Résistance. Hier gründete Emmanuel d'Astier *Libération*, und hier war das Rekrutierungszentrum eines der wichtigsten Widerstandsgebiete Frankreichs: das der Auvergne. Dort stellten sich die Hauptprobleme des inneren Widerstandes (Bewaffung der Maquis unter kommunistischer Leitung, Beziehungen mit London usw.).

Sobald natürlich ein lokales Problem nur der Ausdruck einer nationalen Situation war, haben wir uns um Zeugenaussagen auf der höchsten Ebene bemüht, selbst wenn diese Zeugen keine direkten Beziehungen zu den Ereignissen in Clermond-Ferrand hatten.

Schließlich haben wir in Deutschland mehrere Offiziere und Soldaten der Okkupation aufgesucht. Ihr Bild vom Frankreich der damaligen Epoche, die Vorstellung, die sie von ihrer 'Mission' hatten, sollten, so ungewöhnlich sie auch waren oder gerade, weil sie ungewöhnlich waren, dazu beitragen, das 'Frankreich der schwarzen Jahre' zu beschreiben.

L'Avant-Scène Cinéma, a.a.O., S. 11

## Stimmen der Pariser Kritik

Gewiß, das Bild, das dieser Film zeichnet, mag mehr als ein gutes oder schlechtes Gewissen aufstöbern. Unzweifelhaft ist das Bild, das hier entworfen wird, im Bereich des historischen Filmdokuments über diese Epoche neu. Die zahlreichen Sendungen, die ich im Fernsehen über das gleiche Thema gesehen habe, verbreiteten auf systematische Weise die bequemsten Gemeinplätze und schilderten die Ereignisse in einer einseitigen politischen Perspektive. Diesmal kommen alle zu Wort und alle nutzen diese Gelegenheit. Was die Kollaboration war, was das Einverständnis war, was das Schweigen war, wußte ich oder konnte ich erraten. Aber zum ersten Mal habe ich all das so klar von den Protagonisten der Geschehnisse oder den noch lebenden Zeugen ausgedrückt gehört, dank der manchmal diabolischen Geschicklichkeit der Interviewer. Und was mich am meisten beeindruckt hat, das ist im Grunde die überraschende und erschreckende Aktualität dieser 'Vergangenheit'. Einmal des Prestiges ihrer Legende entkleidet, ist diese Geschichte auch die der Jetztzeit. Wenn die Personen auch andere sind, so ist die Mentalität doch die gleiche geblieben. Die Kamera läßt uns erkennen, was der Titel zusammenfaßt: daß einige ganz bestimmt nichts gelernt und nichts vergessen haben.

Gerard Lenne in: *Télérama*, Paris, 24.4.71

Niemals, glaube ich, hat ein Film dieser Art (denken wir an *Mein Kampf* von Leiser, an die Filme Rossifs, die ebenfalls in die Richtung einer Aufarbeitung der Geschichte zielen, *Mourir à Madrid* ebenso wie *La Révolution russe* und *Le Temps du ghetto*), trotz aller Meriten im einzelnen Fall, einen solchen Grad von Organisation und Reflexion erreicht. (...) Man muß vor allem unterstreichen, wie lebendig diese Art Kino ist, wie sehr die Intervention des Regisseurs durch die Bedeutung der einen oder anderen Kamerabewegung, durch die Pointe der einen oder anderen Montage zu einem kritischen Instrument wird, das den immer noch bestehenden Zustand der Mentalitäten und der Situationen entschleiern.

Albert Cervoni in: *France Nouvelle*, 25.4.1971

Von den beiden Bauern über den militanten Sozialisten und den nazi-französischen Freiwilligen der Waffen-SS bis hin zu den Zeugnisaussagen von Pierre Mendès-France oder des Schwiegersohnes von Laval ergibt sich ein Portrait von Frankreich, das keineswegs angenehm, immer jedoch aufrichtig ist. Der Titel ist von perfekter Klarheit, wenn man den Film gesehen hat und wenn man gesehen hat, wie sich so perfekte Vertreter der Gattung Bourgeoisie der fabulösen Fernsehkamera ausliefern (vergessen Sie nicht, der Kamera des *Fernsehens*, vor der man spricht, um sich zu sehen und um gesehen zu werden): ihre Betrachtung ist so bewegend wie die Betrachtung eines Saurier-Skeletts. Wenn das Wort 'Ende' erscheint, steht niemand auf, obwohl eine Dauer von vier Stunden bereits überschritten ist. Denn man hat immer noch Durst, mehr zu sehen, mehr zu hören, immer noch mehr zu lernen. Ein Wunder an Ehrlichkeit, an Suche nach einer Wahrheit, die jeder im Verlauf der Interviews, der Bildfolgen, der Dokumente und der Geständnisse finden wird (großartige Interviews mit René de Chambrun, mit dem deutschen Hauptmann Tausend, mit Georges Lamirand, Minister unter Pétain, der immer noch nicht verstanden hat, was geschehen ist, mit dem Offizier der Waffen-SS La Mazière, mit dem Unteroffizier Bleibinger, mit den Brüdern Grave), Interviews, die begleitet werden von grauen, aber klaren Bildern, Bildern, die präzise sind wie Erinnerungen, die einem plötzlich ins Gedächtnis kommen, die wahr, weil nicht vorhergeplant sind.

Guy Allombert in: *La Revue du Cinéma*, Image et Son, Juli 1971

Über diese düsteren Jahre, ein Sujet, das bisher tabu war, hat uns der französische Film noch *nichts* geliefert, das mit *LA CHAGRIN ET LA PITIE* vergleichbar wäre. Damit meine ich nicht epische

Rekonstruktionen (deren Modell immer noch *La Bataille du rail* bleibt), oder heroische Fiktionen, sondern eine umfassende, zusammenhängende und strenge Untersuchung, die es den neuen Generationen erlaubt, das Phänomen der Kollaboration und das der Résistance zu entziffern und zu begreifen, eine Vergangenheit zu begreifen, die von jenen, die sie als ein schreckliches Trauma erlebt haben, bisher nur individuell interpretiert und daher oft deformiert worden ist.

Michel Capdenac in: *Les Lettres Françaises*, 21.4.1971

Bereits jetzt ist die Geschichte instruktiv. Man wird in ihr die banale Bestätigung eines Gemeinplatzes sehen wollen: es gibt mehr Freiheit im Film als im Fernsehen. Das ist in verschiedener Hinsicht ohne Zweifel richtig, schon im (elementaren, aber nicht zu vernachlässigenden) Stadium der Mechanismen: für einen fertiggestellten Film wird das Freigabevisum der Zensur beantragt, die Verweigerung des Visums kann eine Pressekampagne nach sich ziehen, während die O.R.T.F. diese Sendung ganz einfach nicht kauft, sie ist eben 'vollkommen frei'. Auch aus vielen anderen Gründen gibt es auf der großen Leinwand mehr Freiheit als auf der kleinen: Grenztabus, Sex, Gewalt. Selbst aus Gründen der Politik manchmal: wenn es Karmitz gelingt, *Camarades* zu drehen und auch zu verleihen, sehr gut, aber man sieht kaum, wie er die gleichen Dinge im Fernsehen hätte sagen können ... Man wird also zugeben müssen, daß das Spiel der Zensuren und der verschiedenen Widersprüche dem Film einen größeren 'Freiraum' gibt als dem Fernsehen. Aber allem Anschein zum Trotz: ist das hier der Fall? So klar ist das nicht; der Film ist doch wohl für die Abnehmerschaft des europäischen Fernsehens gemacht und ist auch schon ausgestrahlt worden. Seine Ablehnung durch die O.R.T.F. ist mehr eine Sache interner Schwierigkeiten als prinzipieller Unverträglichkeit. Übrigens ist es allein die Tatsache, daß dieser Film als 'Kinofilm' vorgeführt wird, die die gesamte Filmkritik dazu bringt, die radikale Neuartigkeit und den sensationellen Wagemut dieses Sujets zu entdecken. Wäre es also so paradox, *LE CHAGRIN ET LA PITIE* gerade als eine Demonstration der Überlegenheit des Fernsehens über das Kino zu betrachten, wenn es darum geht, bestimmte brennende Themen in sehr engagierter Weise zu behandeln? Oder muß man hier den Effekt einer realen Trennung erblicken, sehen die Filmkritiker nicht das Fernsehprogramm? Oder wird der gleiche Film nicht auf die gleiche Weise rezipiert, erhält er ein unterschiedliches Echo, je nachdem er über den Bildschirm oder die große Leinwand läuft? Nehmen wir an, die O.R.T.F. hätte den Film gekauft und ihn gesendet – wäre das Echo auf die Ausstrahlung mehr als das einer guten Fernsehsendung gewesen, zum Beispiel einer der besten Folgen von *Zoom*? Ich gebe zu, daß ich darauf nicht zu antworten vermag: ich weigere mich jedoch, den Film von Ophüls als ein Beispiel für die größere Freiheit des Kinos im Verhältnis zum Fernsehen zu betrachten.

Paul-Louis Thirard in: *Positif*, Nr. 128, Juni 1971

Wie den Erzähler von *Die wiedergefundene Zeit* überwältigt uns mit den letzten Bildern dieses großen und schönen Films eine strahlende Vision, und eine Stimme sagt uns: "Ergreife mich im Vorübergehen, wenn du die Kraft hast, und versuche, das Rätsel des Glücks zu lösen, das ich dir vorlege." Anders gesagt: indem er alles das aus dem Halbdunkel hervortreten läßt, was dort bedauerlicherweise versteckt war, indem er den Franzosen in hellem Licht das Gesicht zeigt, welches das ihre war, und indem er all das in ein geistiges Äquivalent umwandelt, läßt uns der Autor von *LE CHAGRIN ET LA PITIE* auf tiefe und endgültige Weise erkennen, daß allein die Kunst und das Schauspiel Macht über die Zeit haben, daß allein sie in der Lage sind, uns die unsagbare Freude der wiedergefundenen Wirklichkeit zu vermitteln. Das vollendete Werk wird, um Proust noch einmal zu zitieren, zur heiteren und versöhnten Verschmelzung der unzähligen gleichzeitigen Eindrücke und unterwirft sie seiner eigenen Ordnung, "mit jener unfehlbaren Proportion von Licht und Schatten, von Genauigkeit und Auslassung, von Erinnerung und Vergessen, die dem Gedächtnis und der be-

wußten Beobachtung niemals zugänglich sein werden."

Claude Beylie in: *Cinéma* 71, Nr. 157, Juni 1971

Das Werk von Herrn Marcel Ophüls hat große Qualitäten. Es enthält aufrichtige, unvergefliche Zeugenaussagen und bewegende Szenen. Der Autor wollte, wie er sagte, mit einem gewissen Konformismus brechen. Deshalb wurde sein Film mit großer Neugierde aufgenommen. Die jungen Leute, die den Zweiten Weltkrieg nicht selbst erlebt haben, ahnten sehr wohl, daß die idealisierten Erzählungen, mit denen man sie überfütterte, nicht der Wirklichkeit entsprachen. Ein ganz und gar dem Widerstand verschriebenes Frankreich, bis auf eine kleine Minorität von Verrätern: dieses Bild war zu schön. Herr Ophüls zeigt uns dagegen, bis auf die Figuren einiger Helden, ein schändliches Frankreich. Das heißt, in einen anderen Exzeß zu verfallen. Sein Film ist im Detail oft exakt, aber die Proportionen stimmen nicht. So wird die Geschichte Frankreichs im Verlauf dieser Periode unverständlich. Ausführlich zeigt man uns einen Franzosen, der Mitglied der Waffen-SS war. Dieser Mann aus 'guter Familie', der übrigens sehr sympathisch ist, glaubte zu verstehen, daß Pétain ein geheimes Abkommen mit de Gaulle abgeschlossen hätte. War es unmöglich, einem dieser Franzosen auch nur einen Augenblick das Wort zu geben? (...) Die Folgen des Unternehmens von Herrn Ophüls zeichnen sich bereits ab. Die Zuschauer der Bundesrepublik — die den Film als erste zu sehen bekamen — konnten sich überzeugen, daß Frankreich von 1940 bis 1944 moralisch von Deutschland beherrscht wurde. In Paris waren die früheren Ultras der Kollaboration entzückt, daß ihre Thesen den Zuschauern von 1971 vorgetragen wurden. Kinder haben es gelernt, ihre Eltern zu verachten. Schließlich — und das ist der Gipfel — hat der Film, wie ich fürchte, dazu beigetragen, einen fast ganz eingeschlafenen Antisemitismus wieder zu erwecken.

Alfred Fabre-Luce in: *Le Monde*, 13. Mai 1971

Fernsehfilm, der zum Kinofilm wurde, schweizer Film, der durch sein Thema und durch die Annektierung seitens des Publikums zufällig zum französischen Film wurde — LE CHAGRIN ET LA PITIE hätte hundertmal jener Konspiration des Schweigens verfallen können, die so vielen Filmen fatal geworden ist. Und statt dessen triumphiert der Film, kann man die Stimmen nicht mehr zählen, die — nicht zu Unrecht — feststellen, daß es sich hier um den ersten 'wirklichen' oder den ersten ehrlichen Film handelt, der in Frankreich über die schwarzen Jahre produziert worden ist. Und nun hat es sogar eine geräuschvolle Polemik gegeben: um uns nur auf den Streit zu beschränken, der in *Le Monde* ausgetragen wurde — zitieren wir einen Brief von Alfred Fabre-Luce unter dem Titel *Moral und Kino* (vier Spalten lang, *Le Monde* vom 13. Mai), Antworten von Lesern und eine Antwort von Fabre-Luce (vier weitere Spalten, 8. Juni), eine 'Freie Meinungsäußerung' von Germaine Tillion, die ein 'Profil ohne Ähnlichkeit' in Frage stellt (anderthalb Spalten, 8. Juni), einen langen Beitrag von René de Chambrun, der die Haltung Pierre Lavals gegenüber den Juden rechtfertigt, als direkte Replik auf den Film (fast fünf Spalten, 8. Juni), ohne die Antworten der Leser auf den Beitrag des Schwiegersohns von Laval und eine bemerkenswert gut dokumentierte Korrespondenz zu erwähnen. (...) Die Analyse, die wir 1969 über die kinematographischen Folgen des Algerienkrieges und die Konsequenzen des Mai 1968, über den Film der Gegenwart und seine Ablehnung der gaullistischen Mythologie anstellen, scheint in LE CHAGRIN ET LA PITIE ihre experimentelle Bestätigung gefunden zu haben. Wir konstatierten vor mehr als zwei Jahren die Abneigung gegen den 'in Mode gekommenen heroischen Schematismus', die Irritation über das 'gute Gewissen, das das Frankreich der 'grandeur' auf dem Höhepunkt des Gaullismus von sich selbst hat', die Tatsache, daß der kritische Blick auf

die Vergangenheit auch 'auf die gegenwärtige Gesellschaft zielt, die ihrer eigenen Geschichte gegenüber nicht unschuldig sein kann'; und der Film von Ophüls scheint uns nicht zu dementieren.

Joseph Daniel in: *Guerre et Cinéma*, Paris 1972

Die Presseauszüge wurden entnommen dem Heft 127/128 der Zeitschrift *L'Avant-Scène Cinéma*, Paris, Juli - September 1972

### Zur Person

Marcel Ophüls (eigentlich Marcel Oppenheimer) wurde am 1. November 1927 in Frankfurt als Sohn des Filmregisseurs Max Ophüls geboren. Kindheit und Jugend verlebte Max Ophüls nach 1933 in Frankreich, von 1941 bis 1949 in den USA; von 1950 ab lebte er wieder in Frankreich. Studien am Lycée Pasteur in Paris, an der Hollywood High School, der Universität von Berkeley und der Sorbonne. 1951 wird er Regieassistent von Henri Diamant-Berger (*Monsieur Fabre*), dann von Yves Ciampi (*Un grand patron*). Weitere Regieassistenten bei Jean Dréville, John Huston (*Moulin-Rouge*), Anatole Litvak, Julien Duvivier und bei seinem Vater Max Ophüls in *Lola Montez* (1955). Dann (bis 1960) Autor und Regisseur beim Südwestfunk Baden-Baden. Danach (1966 - 68) bei der O.R.T.F. in Paris, wo er Beiträge für das Monatsmagazin des französischen Fernsehens, *Zoom*, liefert. Nach 1968 Mitarbeiter der Abteilung Fernsehspiele des NDR.

### Filme

- 1960 *Matisse ou le talent du bonheur* (Kurzfilm)
- 1961 Deutscher Sketch des Episodenfilms *L'amour à vingt ans* (*Liebe mit 20*)
- 1963 *Peau de Banane* (Spielfilm)
- 1964 *Feu à volonté* (Spielfilm)
- 1966 *Les dernières élections en Allemagne* (*Die letzten Wahlen in Deutschland*), Reportage für das Magazin *Zoom*
- 1967 *Munich ou la paix pour cent ans* (*München oder der Frieden für hundert Jahre*), Sendung in 2 Teilen (Gesamtdauer: 3 Stunden 20 Minuten) für das französische Fernsehen
- 1969 LE CHAGRIN ET LA PITIE
- 1970 *Auf der Suche nach meinem Amerika* (Sendung für das Deutsche Fernsehen)

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