

# internationales forum des jungen films

berlin  
25.6.—2.7.  
1972

9

## LES CAMISARDS

Die Kamisarden

Land	Frankreich 1971
Produktion	Polsim-Productions/ORTF
Regie	René Allio
Buch	René Allio, Jean Jourdeuil
Kamera	Denys Clerval
Musik	Philippe Arthuys
Dekor	Nicole Racheline
Kostüme	Christine Laurent
Schnitt	Sylvie Blanc
Darsteller	
La Fleur	Philippe Clevenot
Gédéon Laporte	Jacques Debary
Abraham Mazel	Gérard Desarthe
Marie Bancilhon	Dominique Labourier
Leutnant Francois de la Fage	Francois Marthouret
Hauptmann Alexandre Poul	Gabriel Gascon
Jacques Combassous	Rufus
Abbé de Chalonges	Hubert Gignoux
Baron de Vergnas	André Reybaz
Madame Villeneuve	Isabelle Sadoyan
Taillade (Priester)	Gilbert Vilhon
Catherine de Vergnas	Hélène Vincent
Uraufführung	Paris, 3. Februar 1972
Format	35 mm, Farbe
Länge	109 Minuten

### Historischer Hintergrund und Inhalt des Films

Von René Allio

1598 gibt Heinrich IV. durch das Edikt von Nantes den französischen Protestanten die Gewissensfreiheit. Das Edikt regelt die juristischen Fragen ihres Lebens im Königreich; von diesem Augenblick an gedeiht ihre Gemeinschaft.

Aber dann kommt das 17. Jahrhundert, in dem alles nach Einheit strebt: die Kunst, die Literatur, die Religion, die Politik. In Ludwig XIV. verkörpert sich am besten dieses Streben nach Vereinheitlichung.

Am 18. Oktober 1685 hebt er das Edikt von Nantes auf.

Die Protestanten müssen auf ihre Gottesdienste und auf ihre Pastoren verzichten; sie müssen das Land verlassen. Ihre Tempel werden zerstört. Mit Peitsche und Galeere, mit dem Galgen und mit Vermögensentziehung werden die Widerspenstigen bestraft. Das gesamte protestantische Frankreich wird katholisch. Das ist das *Wunder der Einstimmigkeit*.

Tausende Familien emigrieren nach England, nach Deutschland, nach Holland und in die Schweiz, um den Verfolgungen zu entkommen, und weil sie sich weigern, ihrem Glauben untreu zu werden.

Aber andere bleiben.

Die Cevennen und der Languedoc bilden den Kern des protestantischen Widerstands in Frankreich.

Nach einem Augenblick der Überraschung lehnen ihre Bewohner das, was sie *papistische Wahrheit* nennen, ab.

Im Namen der Gewissensfreiheit leisten sie Widerstand. Geheime Prediger erscheinen. Sie enden auf dem Scheiterhaufen. Männer und Frauen verlassen ihre Häuser, um im Gebirge, in der *Einöde* frei zu leben. Man verfolgt sie, man schickt sie auf die Galeeren. *Propheten* stehen auf, die alle, oder fast alle, sehr jung sind. Man behandelt sie so, wie das Mittelalter die Hexen behandelte.

17 Jahre lang verhärten sich die Positionen. Der König verweigert jedes Zugeständnis, die Opfer weigern sich, abzuschwören. Bis sie eines Tages müde sind, Opfer zu sein, und ihre Henker massakrieren.

Am 24. Juli 1702 töten Gédéon Laporte, Abraham Mazel, Esprit Séguier und einige andere, die zu ihnen gestoßen sind, den Erzpriester der Cevennen, massakrieren die Bewohner eines Schlosses, verbrennen zwei Kirchen und bringen ihre Pfarrer um.

Hauptmann Poul, Kommandant der Garnison von Barre-des-Cévennes, macht sich auf ihre Verfolgung, und damit beginnt der *Krieg der Kamisarden*.

Er dauerte fast drei Jahre und machte die Mobilisierung einer immer umfangreicheren königlichen Armee notwendig, die von immer berühmteren Generälen kommandiert wurde (der Graf von Broglie, der Marschall von Motrevel, der Marschall von Vilars), um mit diesen Kämpfern eines Revolutionskriegs, wie er im Buche steht, fertig zu werden.

Indem sie das Terrain und die Schwäche ihrer Gegner ausnutzen, unterstützt durch das Volk in den Bergen und in den Dörfern, wenden sie die uralten Taktiken aller Kämpfe an, die von den Gemühtigen gegen die Unterdrückten geführt werden, da die Intelligenz die Anzahl und die Stärke ersetzt, da der Mut sich mit der Geduld und der List verbündet.

In den ersten Monaten von August bis Oktober 1702 mobilisierte der Kampf noch keine großen Streitkräfte. In der großartigen Landschaft des Hochlands der Cevennen sieht man kleine Gruppen von Männern, die sich bekämpfen: die Truppe der Aufständischen, angeführt von Gédéon Laporte, einem ehemaligen Soldaten des Königs, den der junge erleuchtete Prophet Abraham Mazel begleitet (übrigens sind die meisten der Jungen und Mädchen kaum zwanzig Jahre alt), und die kleine Garnison von Barre-des-Cévennes, die von Kapitän Poul kommandiert wird, einem alten Berufssoldaten, der alle Schlachtfelder Europas gesehen hat.

Der Film erzählt vom Leben und Tod der Männer um Gédéon Laporte, er erzählt von der Auswirkung ihrer Anschläge auf das Leben angesehener Persönlichkeiten der Gegend und den Intrigen, die sie dort provozierten, vom Auf und Ab dieses Kampfes, der von Überraschungen und Rückschlägen, Hinterhalten und Feldschlachten wie der von Champdomergue gezeichnet war, der aber auch von ruhigen Stunden unterbrochen wurde, in denen die jungen Aufständischen für einen kurzen Augenblick jenes freie und friedliche Leben genießen, für das sie kämpfen, in denen die Gefahren aufgehoben scheinen, auf die sie in der Windung eines Tals ganz plötzlich wieder stoßen.

Der junge Leutnant des Hauptmanns Poul, ein armer Offizier, macht mit Fräulein de Vergnas eine gute Partie und wird reich. Marie, die junge Bäuerin, schließt sich dem Deserteur La Fleur und der Truppe der Camisards an und kämpft an seiner Seite für die gleiche Sache. Jacques Combassous, ein gerechter Mann, verläßt sein ruhiges Leben, sein Geschäft und seine Güter, um für seine Ideen einzutreten; er schließt sich der Truppe Gédéons an. Und als sie bei Thémelac schwere Verluste erleiden, Gédéon und die meisten seiner Anhänger niedergemetzelt werden, überbringt Combassous, der entfliehen kann, ihre Botschaft der sich neuformierenden Truppe um Rolland und Cavalier.

Eines Tages Ende Oktober 1702 überquert Jacques Combassous die Brücke von Anduze und kommt dabei an den ausgestellten Köpfen der Besiegten von Thémelac vorbei. In den Bergen schließt er sich denjenigen an, die man von nun an die Camisarden nennt.

René Allio in: L'Avant Scène cinéma, Paris, Nr. 122, Februar 1972, S. 18 - 20

### Die 'Kamisarden'

Das Wort erscheint zum ersten Mal in einem privaten Brief aus dem Jahre 1702; wenig später wird es von der offiziellen Sprache aufgenommen.

Woher kommt dieser Name, den man den Aufständischen aus dem Cevennen-Gebiet gegeben hat? Auf diese Frage gibt es mehrere Antworten. Jean Cavalier, ehemaliger Anführer der Camisarden, erklärt in seinen Memoiren, daß sie, immer auf der Flucht, ihre Kleidung kaum wechseln konnten und daher nur allzufroh waren, wenn sie einen bürgerlichen Garten plündern konnten, wo Hemden zum Trocken aufgehängt waren. Von daher die Bezeichnung 'Hemdendieb', die zu einem Ruhmestitel wurde, ähnlich wie 'Die Geusen' für die Aufständischen in Holland.

Abraham Mazel, Prophet der Camisarden, gibt eine andere Erklärung: "Nur allzuoft war uns unsere Kleidung unbequem, und sobald ein Anlaß kam, zogen wir uns bis auf die Hemden (chemises oder camisoles) aus, um uns freier bewegen zu können."

Andere schließlich wollen das Wort von 'Camisarde' ableiten: einer 'nächtlichen Attacke auf einer Hauptstraße', einer bei den Bergbewohnern gebräuchlichen Taktik.

Der Larousse läßt sich nicht auf abenteuerliche Erklärungen ein und nimmt das Wort so, als ob seine Bedeutung von vornherein klar sei: "Camisard, n.m. Dieser Name wurde den Calvinisten der Cevennen gegeben, die nach der Widerrufung des Edikts von Nantes gegen die Armeen von Ludwig XIV. kämpften."

### Interview mit René Allio

Von Guy Gauthier

*Frage:* Sehen Sie ihren Film als eine Abwendung von Ihren vorangegangenen Filmen an, die zeitgenössische, städtische, individuelle Probleme behandelten?

*Allio:* Ich sehe ihn nicht als eine Abwendung an. Es gibt einen Wechsel, sicher, aber gleichzeitig werden Themen, die in den anderen Filmen beginnen, zu Ende geführt. LES CAMISARDS ist zugleich Fortführung und Wechsel. Es gibt in diesem Film eine Rolle, die diese Kontinuität und diesen Wechsel veranschaulicht: das ist die von Combassous, gespielt von Rufus, der im Grunde dieselbe Art von Held darstellt, wie die, die im Mittelpunkt meiner vorhergehenden Filme standen, eine Person in einer Krisensituation, die sich der Notwendigkeit einer Veränderung gegenüber sieht. Nur, anstatt im Kreis zu gehen, was für mich immer das Mittel gewesen ist, auf die Problematik der Krise und auf ihre Ursache hinzuweisen, überwindet er sie jetzt... Jedenfalls, wenn wir uns den Film vornehmen, sehen wir, daß, wenn es überhaupt eine Krise gegeben hat, sie schon Vergangenheit ist, und man sieht ihn im Moment, als er wieder eine Gemeinschaft aufsucht, als er seine Aktion in eine kollektive Aktion einmünden läßt. Er ist ein Held wie der der vorangehenden Filme, und

gleichzeitig unterscheidet er sich von ihnen. Man sieht ihn in der Umgebung anderer Personen, die in den vorangehenden Filmen nicht da waren, selbst wenn ihre Existenz hier und da vorausgesetzt wurde. Letztlich ist diese Gemeinschaft, der er sich anschließen wird, der eigentliche Protagonist des Films, und nur durch seine Einfügung in diese Gemeinschaft wird er sich im Verlauf des Films verändern. Das geht von seinem Verhalten bis zu seiner Kleidung: zu Beginn sieht man ihn als einen etwas ungeschickten Handwerker in Halbschuhen, der sich der Bande von Gédéon Laporte anschließt, und am Ende verlassen wir ihn als Kämpfer; er gehört sogar zu denen, die den Kampf fortsetzen, die ihre Niederlagen kritisieren werden. Er hat sich bemerkenswert verändert, sogar äußerlich. Soviel über die Ebene des Thematischen und die der Rollen. Was den Modus des Erzählens angeht, so setzt LES CAMISARDS das gleiche Prinzip fort, das mit *Die unwürdige Greisin* begonnen wurde, eine Erzählweise auf verschiedenen Ebenen zugleich, die ständig zwischen der Aufforderung des Zuschauers zur Anteilnahme und seiner Befreiung hin- und herwechselt. Das, was sich ebenfalls nicht ändert, ist die Aufmerksamkeit gegenüber der Wirklichkeit, die Art, die Menschen inmitten der Dinge zu zeigen, mit den Gesten, die ihre Beziehungen zu den anderen Menschen und den Dingen, die sie benutzen, deutlich machen, ... sei es nun ein Holznapf oder ein Transistor. Die ikonographischen Bezüge leiten sich von den französischen Malern der klassischen Periode her, genauer von denen, die die Welt der einfachen Leute gebildet haben und auf die ich schon früher Bezug genommen habe (in *Die unwürdige Greisin* war es Chardin). Außerdem glaube ich, daß das Element der Geschichte schon in meinen anderen Filmen vorhanden war. Aber die Geschichte in *Pierre und Paul* oder *Die unwürdige Greisin* ist die von heute, in den Formen, wie sie sich täglich vor unseren Augen abspielt, und offensichtlich spürt man ihre Anwesenheit weniger als in LES CAMISARDS, wo sie eine Distanz erzeugt, die uns eher gestattet, sie wie Geschichte zu lesen. Soviel zur Kontinuität. Was die Unterschiede angeht, so spreche ich sie natürlich sehr genau. Ich habe in diesem Film das Gefühl, etwas Neues zu beginnen, eine neue Etappe nach den drei anderen Filmen durchlaufen zu haben. Aber es ist auch wahr, daß ich das Gefühl habe, ihn gemacht zu haben, indem ich Elemente benutzte und erweiterte, die ich wiedererkennen kann.

*Frage:* Combassous ist nicht so eindeutig die Hauptperson, wie es die alte Dame, die Schauspielerin war... Es ist fast nur die Stimme im off, die ihn von den anderen Personen unterscheidet.

*Allio:* Gewiß, er ist nicht die wesentliche Person, derentwegen und durch die der Zuschauer zum Zeugen wird; außerdem wird er nicht als privilegierte Person vorgestellt. Zwar ist da die Stimme im off, aber sie hat nicht dieselbe Funktion, die sie normalerweise im Film hat – diese Stimme, die in das Ohr des Zuschauers, im Dunkel des Kinosaals, von einem Ort aus, der nicht der Film ist, eine Wahrheit flüstert, die den gesamten Film umfaßt, eine Interpretation gibt, Lösungen anbietet. Die Stimme in LES CAMISARDS legt Zeugnis ab, sie hilft der Beschreibung, sie hilft, Distanz zu gewinnen, die chronikartige Struktur des Films zu erkennen, aber sie ist nicht das Gewissen des Films, sie ist nur die Stimme eines Gewissens, das einer Person, die von der Geschichte nur einen gewissen Ausschnitt überblickt, der noch fragmentarischer ist als der unsrige, denn als Zuschauer sehen wir viele Dinge (das Leben der Adligen usw.), die diese Person nicht sieht. Combassous ist der Schatten einer Hauptrolle, sie hat sich 'dezentralisiert', denn der eigentliche Hauptdarsteller ist für mich die Truppe der Camisarden.

*Frage:* Übrigens noch zu dieser Stimme im off: könnte man sagen, daß ihre Funktion der des 'Erzählers', in bestimmten Formen des Theaters benutzt, nähersteht, als ihrer Verwendung beim Film?

*Allio:* Meiner Ansicht nach ist es eher die off-Stimme, wie man sich ihrer gewöhnlich im Kino bedient, die verwandt ist mit dem 'Erzähler' des Theaters. Der Erzähler ist derjenige, der die ganze Geschichte kennt (selbst wenn man sich seiner so bedient wie Brecht im *Kaukasischen Kreidekreis*, wo er nicht eine Art umfassendes moralisches Gewissen ist, sondern derjenige, der berichtet und einen globalen Gesichtspunkt liefert. Natürlich bedient sich Brecht dieser Figur auch, um Verfremdungseffekte herzustellen,

weil ihm das u.a. gestattet, eine Struktur der epischen Erzählung aufzubauen auf der Basis von Episoden, die ebenso geschlossene Einheiten sind, wie sie andererseits trotzdem in einer dialektischen Beziehung zur nächsten hin ständig offen bleiben; das Bindeglied zwischen ihnen ist der Erzähler. In *LES CAMISARDS* ist es nicht ganz so. Die Stimme unterstützt zwar die chronikartige Struktur (was in gewisser Weise auf die Technik des epischen Theaters hindeutet)...Aber, wie ich gerade gesagt habe, kennt sie nicht die ganze Geschichte, sie bringt in der Erzählung nur einen Teil der Realität zum Vorschein. Aber gleichzeitig geht sie von einem authentischen Zeugnis aus: es sind die Erinnerungen des Kamisarden Bonbounoux, vermischt mit denen von Mazel (denn Mazel berichtet von Ereignissen, die nicht im Film enthalten sind, und beginnt seinen Bericht mit Beginn des folgenden Jahres). Viele Dinge sind von Bonbounoux übernommen, die Art zu leben, die Szene am Fluß, die Szene mit dem Messer in der Hand, die Szene des abgefangenen Postboten und andere... Vor allem Bonbounoux' Tonfall stiller Einfachheit ist beibehalten worden (und die von Mazel übernommenen Ereignisse wurden im Stil von Bonbounoux neu geschrieben). Dieser Text ist also auch eine historische Referenz, er ist eine jener Quellen, aus denen die französische Sprache zu uns kommt. Man kann übrigens sagen, daß der Film sich auf viele Elemente der historischen und nationalen Überlieferung gründet: auf eine gewisse Bildsprache, auf eine Volkerhebung, von der man nicht viel spricht, und zugleich auf die französische Sprache. Aber nicht auf die des klassischen Zeitalters, wie sie uns in der Literatur überliefert ist, sondern auf ein lebendiges Französisch, weil man es von mehreren Gruppen hört, die ganz verschieden sprechen: die Adligen, die eine Theatersprache zu sprechen scheinen, eine Sprache, die wir vom Theater kennen (besonders von Marivaux und Molière), und die Kamisarden, die die Sprache von Bonbounoux sprechen, rauher, einfacher, weniger erlesen, aber durch und durch dem 17. Jahrhundert verbunden (obwohl wir uns im Jahre 1702 befinden). Und dann ist da die Sprache, die man in den Bibelzitaten von Mazel findet, eine große Collage der Apokalypse, wie die Prediger der Epoche sie vorzutragen liebten, untermischt mit ständigen Zitaten aus den Psalmen. Die Stimme Combassous trägt also dazu bei, uns über die Dinge Klarheit zu verschaffen (aber keine volle Klarheit), uns auf ein historisches Individuum hinzuweisen, das Zeuge bestimmter Ereignisse war, uns mit einem wichtigen Element vertraut zu machen, nämlich der Sprache der Epoche; sie trägt also auf diese Weise, aber als Objekt, zur historischen Beschreibung bei...

*Frage:* Diese Stimme scheint nicht nur die einer Person zu sein, man erahnt manchmal in ihr die Stimme des Autors.

*Allio:* Bambassous kann uns das Verständnis für die Ereignisse, die er erzählt, erleichtern, denn er erzählt sie praktisch zur gleichen Zeit, in der wir sie sehen. Die Erzählung steht, ohne überhand zu nehmen, ständig in Beziehung zu den Bildern. Das ist eine Art, unser Interesse zu wecken, aber eine andere als die, mit der ich z.B. die Zuschauer von *Pierre und Paul* anzusprechen versuchte.

*Frage:* Da wir schon von Bezügen sprechen: Sie haben sich von den Gemälden der Epoche für die Filmbilder inspirieren lassen. Trifft das in ähnlicher Weise auch auf die Texte zu?

*Allio:* Christine Laurent, die die Kostüme gemacht hat, hat als Quelle der Dokumentation jene Bilder der Epoche benützt, die Zeugnis von der Realität abgelegt haben: Callot, selbst wenn das ein Jahrhundert früher war, Le Nain natürlich, aber auch Chardin, obwohl er zu den Späteren zählt, Watteau mit seinen Skizzen über das Militärleben, Hogarth, der, obschon Engländer, in seinen Stichen interessante Details gab, und Latour, wieder ein älterer Maler. Die Referenz liegt also in einem engen Kontakt mit diesen Bildern, aber wir kannten sie schon vorher. Das ist eine ganze Richtung, die sich durch die französische Malerei zieht, von den Brüdern Limbourg bis Cézanne, und die sich durch eine geduldige Aufmerksamkeit gegenüber der Wirklichkeit auszeichnet, gegenüber der Natur, gegenüber Gegenständen, Menschen in der Natur, von Menschen gemachten Gegenständen, die ihre Gegenwart an-

zeigen, Gesichtern von Menschen. Das ist ein Material, dessen ich mich schon bei anderer Gelegenheit bedient habe. Die Quellen des Films, auf dem Gebiet der Filmsprache und der Geschichte, finden sich in den Tagebüchern der Kamisarden, in dem, was mich nach den ersten drei Filmen beschäftigte und in der Arbeit, die ich zuvor am Theater gemacht hatte, denn ich hatte mit Planchon zusammen das Bühnenbild für *Georges Dandin*, *Tartuffe*, *Die zweite Überaschung der Liebe* entworfen: hier ging es um einen Versuch, die Geschichte nicht einfach wiederherzustellen, sondern sie in ihrer Bewegung gegenwärtig zu machen. Ich hatte mich also schon mit diesen Malern beschäftigt und ihre Bilder gesehen. Zu der Zeit, als ich an das Drehbuch zu denken begann, arbeiteten Christine Laurent und Jean Jourdheuil ihrerseits mit J.-Pierre Vincent am Théâtre de la Ville an Brechts *Pauken und Trompeten* (nach einem englischen Stück aus dem 17. Jahrhundert, *Der Offizierswerber*, ein Stück, für dessen Inszenierung in London am Old Vic Theater ich die Dekorationen gemacht habe). Und es war auch kein Zufall, daß ich für diesen Film Christine Laurent und Jean Jourdheuil um ihre Mitarbeit gebeten habe, denn sie gehören zum Theater, zu einer Gruppe von Leuten, die in derselben Richtung arbeiteten wie ich und sogar noch weiter gingen. Der bildliche Bezug ist nicht auf ein einzelnes Gemälde zurückzuführen, das man wiedererkennen könnte, sondern er liegt in der Tatsache, daß wir, einer wie der andere, von der Bildersprache dieser Periode (und übrigens auch von ihrer Dramaturgie) durchdrungen waren.

*Frage:* Diese Art, sich auf etwas anderes zu beziehen, sei es auf eine Bildsprache, sei es auf Texte, ist nicht wesentlich verschieden von ihrer Methode in den anderen Filmen, aber da handelte es sich um aktuelle Bezüge: Werbung, Fotografie usw.

*Allio:* Ja, und ich denke, wenn dieser Film eine aktuelle Resonanz hat – und ich hoffe, daß er sie hat –, dann liegt das eben an dieser Methode. Das ist insofern möglich, als dieser Film in der beschriebenen Art Zeugnis ablegt von einem Moment der Geschichte, nach einem Verfahren, das die Wahrhaftigkeit in der Präsenz der Menschen wiederherzustellen versucht, in ihren Beziehungen zu den Dingen, in ihrer Art zu reden. In dem Maße, in dem diese Bezüge stimmen, ist die Extrapolation möglich. Das wäre auf der Grundlage des Drehbuchs nicht möglich gewesen, mit direkten Anspielungen auf den Algerienkrieg zum Beispiel, auf Vietnam oder auf den Mai 68. Ich glaube außerdem nicht, daß das, was im Film gezeigt wird, nur eine archäologische Rekonstruktion der Wirklichkeit ist. Der Film ist wirklich nicht archäologisch. Während die Kostüme der Adligen nach Zeichnungen gemacht sind und in einem Stück entworfen wurden (wie es auch zu ihrer Zeit geschah) und so die soziale Situation der Rolle 'theatralisieren' (wie sie es auch zu ihrer Zeit taten), sind die Kostüme der einfachen Leute, der Kamisarden oder Bauern, aus einem Fundus ganz verschiedenartiger Kleidermaterialien zusammengestellt. Dabei überwiegen natürlich die Elemente der damaligen Kostüme, es finden sich aber auch Elemente aus uns näherliegenden Zeitabschnitten (Velour, Chiffon, Westen, Trikots, Hemden usw.). Ein Fundus, aus dem Christine Laurent schöpfte, um Kostüme zu entwerfen, die an erster Stelle das Ländliche repräsentieren sollten, selbst wenn sie, dem Zuschauer unbewußt, Assoziationen aus der Form hervorrufen sollten. Die Kostüme der Milizsoldaten sind mit dem Sattelzeug und den Hüten der Zeit ausgestattet, aber um zu zeigen, daß die Soldaten eigentlich Bauern sind (die man in Eile ausgerüstet hat, als wären nicht für alle Uniformen da), tragen sie militärische Drillchanzüge von heute, die auf die militärische Idee hinweisen, Bedingungen beschreiben, Unsicherheit versinnbildlichen und zur gleichen Zeit nicht im archäologischen Sinne echt sind. Ebenso wie das Verfahren beim Bild nicht darin besteht, die Realität exakt zu reproduzieren, ist das, was das Bild reproduziert, eher eine bestimmte Analyse der Realität. Auf dieser Ebene ist diese Analyse politisch und wir müssen spüren, daß sie auch für heute gilt.

(...)

Image et Son, Paris, Nr. 258, März 1972, S. 81 ff.

## Film und Politik

aus einem Gespräch mit René Allio

Von Bernard Cohn und Claude Gauteur

**Frage:** Glauben Sie, daß man die angeblich kleinbürgerliche Position des 'Autors' heute verlassen muß, um politisches Kino zu machen? Ein Kritiker (Bernard Dort) hat die theatralische Aktivität als eine verantwortliche und schöpferische Aktivität definiert, bei der sich der Mensch selbst verwirklicht, indem er Bilder und Gefühle entwickelt.

**Allio:** Ich glaube, daß man Ähnliches für den Film und diejenigen, die ihn machen (Techniker, Autoren, Schauspieler) sagen kann. Die künstlerischen Aktivitäten sind tatsächlich in diesem Sinne 'formbildend'. Eine Realität zu beschreiben, die man verändern möchte, der Versuch zu zeigen, warum und wie, bedeutet den Blick für die Realität derjenigen zu verändern, die sie betrachten. Aber es bedeutet gleichzeitig, sich selbst zu verändern. Was ein Cinéaste sagen will, wenn er einen Film macht, weiß er erst, nachdem er den Film gedreht hat, also zur gleichen Zeit wie der Zuschauer.

(...)

Mir scheint, falls man von einem politischen Engagement spricht, von künstlerischer Arbeit im Interesse der Massen, so ist man für sie mit seinen Kenntnissen und Talenten verantwortlich. Ich glaube nicht, daß ein Künstler auf das, was er kann und ist, verzichten muß, wohl aber auf seinen eigenen Narzißmus und Fetischismus. Daß Godard in den letzten zwei oder drei Jahren von der Bildfläche verschwand, ist für das große Publikum, das seine Filme besuchte, von Nachteil gewesen.

**Frage:** Ist das politische Kino nur außerhalb des Systems möglich?

**Allio:** Genau genommen ist jeder Film politisch und transportiert einen politischen Gehalt und die einseitigsten, größten und am meisten mystifizierenden politischen Filme werden von jenen gemacht, die behaupten, überhaupt nicht politisch zu sein, und davon ist das gesamte Publikum betroffen. Aber wenn man vom politischen Kino in der Weise spricht, wie es heute üblich ist, betrifft das etwa 100 Personen in Paris. Bedeutet das in erster Linie, diese hundert Personen zu befriedigen, indem man in filmischen Ausdrücken all das wiederholt, worüber sie sich einig sind und worüber man mit ihnen einig ist? Welches Interesse kann bestehen, ihnen und sich selbst Vergnügen zu bereiten? Man müßte den Text von Brecht über die fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit von neuem lesen.

Es ist wahr, daß der Kampf nicht nur im Kino geführt wird, es ist wahr, daß man Filme außerhalb des Systems machen muß, und es ist wahr, daß man durch Filme den Leuten helfen muß, die den Kampf nicht kennen oder an ihm nicht teilnehmen können. Aber bedeutet das System zu verlassen nicht, die Idee zu akzeptieren, daß der Kampf im voraus verloren ist? Die Cinéasten machen Filme im kapitalistischen Regime, im Innern eines Apparates der kapitalistischen Produktion. Folglich muß ihr Kampfgebiet auch der Apparat der kapitalistischen Produktion sein.

Positif, Nr. 138, Paris, Mai 1972, S. 25 ff.

## Aus einer Kritik

Auf jeder Ebene ist LES CAMISARDS ein sehr realistischer Film, gemäß der Konzeption, die Allio vom Realismus hat: einer *expressiven* Konzeption des Realismus. Im Spiel der Darsteller mag man ein gewisses theatralisches Element finden, zum Beispiel in der Art und Weise, wie Isabelle Sadoyan die Figur der Madame Villeneuve spielt, der fröhlichen und weinerlichen Witwe des königlichen Unterdelegierten der Cevennen. Aber dieses theatralische Element ist gewollt. Es bezieht sich auf einen kulturellen Code, vermittels dessen wir uns gewöhnt haben, die Epoche aus ihren literarischen Texten abzuleiten. Zur gleichen Zeit zeigt uns Allio im Stil eines unmittelbaren Realismus die Heuhaufen, die Getreidehocken, die Bauern mit ihren Sicheln auf den Feldern... (...) Man wird an den perfektionierten Realismus der historischen

Nachbildung in Rossellinis *La Prise du pouvoir de Louis XIV* erinnert (...) Der Zuschauer des 20. Jahrhunderts wird vielleicht überrascht sein, wenn er sieht, daß man damals in den Kreisen der Aristokratie beim Essen seinen Hut aufbehielt und ihn nur abnahm, wenn man von einer vornehmen Dame angesprochen wurde.

LES CAMISARDS ist auch ein Film über die enggeschachtelten Dörfer aus trockenen Steinen, über die kahlen, felsigen Täler, über die kleinen schattigen Wälder, über die Schreie der Hugenotten, die sich angesichts des Fanatismus der Papisten in einen anti-papistischen Fanatismus flüchten, bis hin zu den mystischen Krisen des 'Propheten' Abraham Menzel, die an Epilepsie oder an Delirium tremens grenzen. Aber in diese Mystik spielt auch die Tradition der kräftigen Suppe hinein, die die Dorfbewohner, wenn sie zeitig benachrichtigt wurden, den Rebellen bereiten; die Last der königlichen Steuern, der Kontrast zwischen den Luxuswohnungen auf der einen und der erniedrigenden Mittelmäßigkeit, die den Bürgern vorbehalten ist, auf der anderen Seite, das Elend der Bauern, die zögernde Haltung gegenüber den 'Herren', die, ideologisch gesehen, 'Reformierte' oder 'Ketzer' sein können, die aber gleichzeitig zu den neuen 'Konvertierten' gehören – konvertiert weniger zur römisch-katholischen Kirche als zur Sicherung ihrer sozialen Privilegien: all diese Themen sind René Allios Film verwoben.

Es gibt weder eine Hauptperson noch Stars in LES CAMISARDS (...), dafür aber ein bemerkenswertes und sehr einheitliches Team von Schauspielern, die sicherlich von der Notwendigkeit des Unternehmens, an dem sie sich beteiligten, überzeugt waren: von der Notwendigkeit, durch einen Film endlich den Schleier von einer schmerzlichen und schandbaren Episode der französischen Geschichte zu reißen, von der Geschichte der Grausamkeit der Klassengesellschaft, der Bauernkriege, der gescheiterten Aufstände gegen die Priester, gegen die Adligen, gegen die Tyrannei, gegen die Willkür, gegen den Zwang zur Unterwerfung. Ging der königliche Hochmut nicht soweit, den Gesinnungs-Protestanten bei der Messe, die sie zwangsweise anhören mußten, aufzuerlegen, sich zu erheben und höflich auf den Appell des Pfarrers mit "Hier, Monsieur!" zu antworten? Und das bis an die Schwelle des großen Einschnitts im Jahre 1702.

Albert Cervoni in: Cinéma 72, Paris, Nr. 163, Februar 1972, S. 147 f.

## Zur Person

René Allio, geboren 1924 in Marseille. Studium der Literatur. Arbeitete zunächst als Maler, Ausstellungen von 1957 - 62 in Paris. Seit 1957 am Theater, regelmäßige Zusammenarbeit mit Roger Planchon. Als Bühnenbildner seitdem an mehreren großen Schauspiel- und Opernhäusern in Europa tätig. Seit 1963 Filmarbeit.

## Filme

*La Meule* (Kurzfilm, 1963)

*La Vieille Dame Indigne* (Die unwürdige Greisin, 1965)

*L'Une et L'Autre* (1967)

*Pierre et Paul* (1968)

LES CAMISARDS (1970)

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