

internationales forum des jungen films

berlin
25.6. – 2.7.
1972

15

ROSA UND LIN

Land	BRD 1971/72
Produktion	Bayerischer Rundfunk (Dietrich von Watzdorf)
Produktionsleitung	Walter Breuer
Buch und Regie	Klaus Emmerich
Kamera	Luy Briechle
Regieassistent	Peter Frötschl
Aufnahmeleitung	Walter Freiberg
Szenenbild	Hans Gailling
Maske	Willi Fenske
Ton	Volker Josefski
Schnitt	Helga Kriller
Darsteller	
Rosa	Veronika Elsen
Lin	Christian Frerichs
Vater	Horst Siede
Mutter	Carin Braun
Lehrer	Jörg Hube
Supermarktdetektiv	Klaus Schlette
Werberegisser	Veit Relin
Künstler	Michael Hatry
Hausmeister	Wolfried Lier
Hausmeisterin	Enzi Fuchs
Großvater	Otto Kurth
Verkäuferin	Gudrun Mebs
Bedienung	Christiane Blumhoff
Polizist	Michael Gempart
Taxifahrer	Rainer Wassenberg
Kindergärtnerin	Ingrid Hessendenz
Tierarzt	Julius Schaffner
Bademeister	Udo Stäbler
Bierzapfer	Michael Grimm
Format	16 mm (Farbe)
Länge	94 Minuten

Die unglückliche Jugend von Rosa und Lin

Klaus Emmerichs Film über die Erziehung ohne Zärtlichkeit und Behutsamkeit

Oberflächlich besehen verbringen die sechsjährige Rosa und der zehnjährige Lin eine paradisiische Kindheit; sie haben moderne Eltern, eigene Zimmer und viele schöne Spielsachen, doch Lin steht immer allein an seinem Kicker, Rosa spielt allein mit ihrem Hamster. Wohlstand und Toleranz ihrer Eltern umgeben die Kinder wie eine Käseglocke.

Für Rosa, die sich einsam fühlt, gibt es eine Art Sperrstunde: kommt sie später noch zu ihren Eltern, wird sie zurückgetragen wie ein Blumentopf. "Ist Lin begabt?" so lautet seines Vaters

vordringliche, egoistische Frage. Immer mehr kapseln sich die Kinder in der protzig-sterilen Wohnung ab. Man sieht Rosa ängstlich durch Fenster und Guckloch Ausschau halten; wenn Lin im Freien spielt, wird er meistens vertrieben.

"Der ist aber schön", sagt seine Mutter über einen Pullover, den Lin nicht haben will, weil er kratzt - und damit ist er gekauft. "Gib die Pfeile her; wenn du gelernt hast, damit umzugehen, kannst du sie wieder haben", mit solchen Befehlen demonstriert der Vater die ganze Unlogik seiner Erziehung. Rosa und Lin reagieren mit Trotz, sprechen nicht mehr, verwüsten ruhig und gelassen die Wohnung und attackieren schließlich ihre Eltern.

ROSA UND LIN von Klaus Emmerich ist kein Film gegen eine moderne Erziehung, sondern einer gegen Egoismus, Bequemlichkeit und dummliche Arroganz von Eltern, denen jede Zärtlichkeit, Sensibilität und Behutsamkeit im Umgang mit ihren Kindern fehlen, ein Film gegen das Modische, gegen die Brutalität, mit der etwa ein selbstsicherer Lehrer eine pornografische Zeichnung zum Anlaß seines Aufklärungsunterrichts nimmt. Fast möchte man da Prügel noch für besser halten, als die Kontaktlosigkeit dieser Eltern, die immer wieder getrennt agieren, immer wieder einfach die Türen zwischen sich und ihren Kindern schließen und in ihre Beziehungen eigentlich nur Geld investieren.

Man wird vom Ende irritiert sein, doch zwingt es den Zuschauer, nach seinen Ursachen zu fragen: man sieht keine spektakulären, alles entscheidenden Fehler, das Versagen der Eltern besteht aus unzähligen "Kleinigkeiten".

Klaus Emmerich hat diesen Film sehr ökonomisch inszeniert, mit ruhiger, unaufdringlicher Kamera - und er hat bei der Führung seiner jungen Darsteller, die überraschend frei spielen, die notwendige Sensibilität bewiesen.

H.G. Pflaum, Süddeutsche Zeitung, München, 16. April 1972

Interview mit Klaus Emmerich

Wie haben Sie mit den Kindern gearbeitet? Waren die Kinder an der Konzeption ihrer Rollen beteiligt?

Zunächst muß ich sagen, daß ich anfänglich große Angst gehabt habe, mit einem sechsjährigen Mädchen und einem zehnjährigen Jungen ein so großes Filmprojekt anzugehen. Das fing schon mit der Besetzung an. Kinder mit Filmerfahrung wollte ich nicht nehmen, weil ich es nicht verantworten mochte, diese Klein-Profis, die heute überall von den Agenturen feilgeboten werden, noch mehr kaputt zu machen. Blieben also reine Laien. Die Kinder fand ich dann eigentlich ganz zufällig. Veronika, die die Rosa spielt, zog mit ihren Eltern in das Haus, in dem ich wohne; Christian, den Darsteller von Lin, traf ich auf der Straße. Nach dem Kennenlernen fing dann die "Arbeit" - wenn man das so nennen will - bereits an. Zunächst versuchte ich einzeln mit den Kindern warm zu werden. Später - aber immer noch lange vor Drehbeginn - machten wir dann viel gemeinsam, bis sich schließlich eine richtige Freundschaft auch unter den Kindern ergeben hatte. Ich weiß, das klingt komisch, weil ja ein handfestes Interesse hinter dieser konstruierten Freundschaft stand, aber es war so, auch wenn es so klingen mag, als würde da eine Ausbeutungssituation verschleiert.

Ein weiterer Grund meiner Angst vor der Arbeit mit den Kindern ergab sich aus dem Konzept des Films. Ich wollte weg von der üblichen Kinderfilm-Dramaturgie, in der Kinder sich grundsätzlich nur zwischen kurzen Schnitten verhalten dürfen, weil sonst die Arbeit mit ihnen zuviel Zeit und deshalb zuviel Geld kostet. Ich

wollte einen Film machen, in dem Kinder sich in überprüfbar-szenischen Abläufen frei bewegen und verhalten können sollten, wußte aber nicht, ob das überhaupt möglich ist, bei einem bis in die Einzelheiten vorgegebenen Drehbuch.

Das war die Situation vor Drehbeginn. Beim Drehen war dann alles ganz anders. Die Sorge, die ich anfänglich noch gehabt hatte, Christian könnte Schwierigkeiten mit seinem Text haben, erwies sich als unbegründet. Im Gegenteil: er hatte oft herrliche Einfälle; und ich merkte schnell, daß die Mitarbeit der Kinder immer dann besonders gut war, wenn es gelang, ihnen die jeweiligen filmischen Zusammenhänge einsichtig zu machen.

Mit Veronika, die ohnehin viel schüchterner war als Christian, gab es nach der ersten Drehwoche das Problem, daß sie nicht allein vor der Kamera spielen wollte. Bis dahin hatten wir in weiser Voraussicht dieser möglichen Schwierigkeit immer an Szenen gearbeitet, in denen die ganze Filmfamilie auftrat. Auf diese Weise sollten die Kinder an die ja nicht eben zwangsfreien Produktionsbedingungen im Studio gewöhnt werden. Ich hatte auch den Verdacht, daß zu einem zu frühen Zeitpunkt inszenierte, d.h. geprobte und dann mehrfach wiederholte Einzelaktionen vor der Kamera für die Kinder einen solchen Leistungsterror darstellen würden, daß sie vielleicht sehr schnell keine Lust mehr haben könnten, an dem Film weiterzuarbeiten. Deshalb war die Verwirrung groß, als Veronika auch nach dieser Woche Gemeinschaftsarbeit noch immer nicht alleine spielen wollte. Wir wichen dann auf andere Szenen aus, was wiederum die Beleuchter, die Requisiteure und die Aufnahmeleiter frustrierte, weil es doppelte Arbeit gab und die Disposition nicht eingehalten werden konnte. Die Konflikte, die sich daraus ergaben, waren ziemlich aufreibend; sie kamen bloß deshalb nicht zum Tragen, weil das engere Team wirklich auf die Arbeit mit Kindern und damit auf Flexibilität eingestellt war. In diesem Punkt waren die Drehbedingungen fast utopisch: trotz kleinster Gagen waren die wichtigsten Darsteller (Carin Braun/Mutter, Horst Siede/Vater, Michael Hatry/Künstler und Jörg Hube/Lehrer) während der ganzen fünfwöchigen Drehzeit immer verfügbar, meist sogar am Drehort. Man konnte also sehr schnell umdisponieren, wenn einmal eines der Kinder keine Lust hatte. Warum erzähle ich das? Ich will sagen, daß die Arbeit mit den Kindern ganz wesentlich auch Arbeit mit den Erwachsenen im Team voraussetzte, die oft nicht einsehen konnten, daß Kinder keine professionellen Schauspieler sind.

Zur direkten Arbeit mit den Kindern an den Szenen müßte man eigentlich die Entstehung jeder einzelnen Szene schildern. Natürlich kam es oft vor, daß Christian mitten in einer "dramatischen" Szene einfach herausplatze vor Lachen, weil er seinen Filmvater komisch fand. Besonders deutlich macht das vielleicht die Sequenz, in der Horst Siede ihm die Wurfpeile wegnimmt und schimpft. Christian verlachte die Szene mehrmals, bis ich ihm sagte, er solle mitten in das Schimpfen leise aber sehr böse 'Arschloch' zu seinem Vater sagen. In der aufgenommenen Szene ergab sich das dann so: Christian erschrak über seinen Kraftausdruck und die anschließende Reaktion seines Vaters so sehr, daß er die Szene entsprechend beeindruckt zu Ende spielte.

Eine ähnliche Situation fällt mir mit Veronika ein: sie hatte sich gegen Ende der Dreharbeiten schon lange daran gewöhnt, allein vor der Kamera zu stehen. Nur die Schminkszene wollte sie nicht spielen, weil es ihr offensichtlich unangenehm war, als einzige im ganzen Studio mit bunt geschminktem Gesicht herumzulaufen. Deshalb setzte ich mich, für die Kamera nicht sichtbar, an das andere Ende des Tisches, an dem sie sich schminken sollte und malte mir ebenfalls das Gesicht an. Auf diese Weise entstand eine sehr schöne, konzentrierte Szene, die ich aber erst bei der Mustervorführung kennenlernte, weil ich durch mein eigenes Schminken während der Aufnahme ganz absorbiert war. Im Ganzen kann ich sagen, daß die Arbeit mit den Kindern in erster Linie immer darauf hinauslief, ihnen für die jeweilige Szene Einblick in den Filmzusammenhang zu verschaffen. Nur wenn sich ein Ausdruck einfach nicht herstellen ließ und auch die entlegensten Erklärungen nichts nützen wollten, mußte so ein Trick gefunden werden, wie ich ihn eben erwähnt habe. An der Kon-

zeption ihrer Rollen waren die Kinder eigentlich nicht beteiligt. Ganz entscheidend aber an der Ausfüllung ihrer Rollen. Es hat nur ganz wenige Anregungen von Seiten der Kinder gegeben, die ich nicht aufgreifen konnte, weil sie in ihre Rollen einfach nicht integrierbar waren.

Rosa und Lin verhalten sich wie kalte Strategen. Keine Wutausbrüche, keine Affekte. Verstehen Sie Ihren Film als psychologische Studie?

Ich glaube, in diese Frage fließt eine ganze Menge Erwachsenenideologie gegenüber Kindern ein. Was heißt das, "keine Wutausbrüche, keine Affekte"? Geht das nicht von der Vorstellung aus, alle Menschen müßten auf Vernachlässigung und Unterdrückung mit Empörung und Wut reagieren? Und beschreibt diese Vorstellung nicht die Hoffnung, Menschen müßten für ihre vitalen Bedürfnisse auch vital eintreten können? Würden wir mehr von unseren Waisenhäusern, Erziehungsheimen und Gefängnissen, in denen sich die Erziehungs-idee der bürgerlichen Gesellschaft ja in letzter, trauriger Brutalität äußert, dann würden wir vielleicht auch eine Ahnung davon bekommen können, was sich in der bürgerlichen Familie abspielt, die diese Erziehungsmaxime ja nur abgemildert übernimmt. Auf Kommunikationsbruch und Liebesentzug müssen Kinder nicht notwendig aggressiv reagieren. In staatlichen Heimen kann man die Feststellung machen, daß Kinder sich einfach nicht mehr weiter entwickeln oder sogar regredieren, das heißt, sie reaktivieren ontogenetisch ältere, den frühen Kindheitsphasen entsprechende Verhaltensmuster.

Sie sagen, Rosa und Lin verhalten sich wie kalte Strategen. Ist das nicht eine Rezeptionsweise, die darauf schließen läßt, daß sie sich mit den Eltern identifizieren? Ich glaube nicht, daß Rosa und Lin sich wie kalte Strategen verhalten. Zunächst verhalten sie sich einfach und ihr Verhalten ist Ausdruck der Schwierigkeiten, die sie mit ihren Eltern haben. Was sind das für Schwierigkeiten? Der Film gibt darauf selten eine direkte Antwort. Es werden keine eklatanten Fehlverhaltensweisen vorgeführt, sondern Verhaltensmuster, die eingeübt wurden und einfach so unterlaufen. Das Verhalten der Kinder ist immer Reflex der Tatsache, daß vorher etwas schiefgelaufen ist. Für den Zuschauer bedeutet das, daß er sich permanent sensibilisieren muß, um die Ursache in Erfahrung zu bringen, deren Wirkung ihm gerade vorgestellt wird. Es bedeutet aber auch, daß der Zuschauer die Kinder ernst nehmen muß. Denn nur, wenn er ihre Verhaltensweisen ernst nimmt, kann er nach deren Gründen fragen. Tut er das nicht, wird er das Verhalten der Kinder als fremd, als einen Angriff empfinden, der ihn verunsichert. In diesem Punkt liegt der didaktische Ansatz von ROSA UND LIN. Es ging mir nicht so sehr darum, einen Film zu machen, der auf direkte Weise Einsichten vermittelt, als darum, einen Film zu machen, der die Bereitschaft zu Einsichten mit erzeugen hilft. Deshalb auch der anscheinend brutale Schluß des Films: wenn Lernwiderstände hervorgerufen werden durch die Angst, gesicherte Positionen aufzugeben, dann müssen diese gesicherten Positionen zerstört werden. Den Eltern von Rosa und Lin widerfährt das durch den direkten Angriff, den ihre Kinder auf sie ausüben. Für die Zuschauer soll das Irritationsmoment in dieser Szene Anlaß sein, den Film noch einmal rückwärts abzufragen.

Die Fragen stellten Harald Greve und Wilhelm Roth

Über den Regisseur

Klaus Emmerich, geboren 1934.

1964 - 67 Studium der Germanistik, Anglistik und Vergleichenden Literaturwissenschaften in Berlin (FU).

1967 - 70 Studium an der Hochschule für Fernsehen und Film in München.

Filme: Die Maßnahme (1969), Ausgeflipt (1969/70), Film für Cheyenne (1970/71). ROSA UND LIN (1970/71),

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal) druck: b. wollandt, 1 berlin 30

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972

16

LE MOULIN DEVELEY SIS A LA QUIELLE Die Mühle der Familie Déveley in Quielle

Land	Schweiz 1971
Produktion	Nemo Film GmbH, Zürich
Buch, Regie, Montage	Claude Champion
Kamera	Henri Rossier
Direktion	Roger Tanner
Script	Denise Buchilly
Uraufführung	Vaulion, 11. Dezember 1971
Format	16 mm, Magnetton
Länge	57 Minuten

Inhalt

Auf einer ersten Ebene ist LE MOULIN DEVELEY SIS A LA QUIELLE ein ethnographischer Film. Er beschreibt die Funktion einer mit Wasser betriebenen Mühle im Waadtländer Jura, kurz vor der Stilllegung dieser letzten Mühle, von denen jedes Dorf in dieser Gegend früher eine besaß. Die Familie Déveley betreibt ihre Mühle seit drei Generationen (1853). Louis Déveley, der letzte Müller, hat allerdings nur noch Mehl zu Futterzwecken hergestellt (zwei Mahlvorgänge gegenüber vier bis fünf für Brotmehl). Déveley erklärt den Mechanismus der Mühle und führt die verschiedenen Arbeitsvorgänge noch einmal vor, bevor die Mühlsteine und das Rad für immer stillstehen.

Auf einer zweiten Ebene wird ein ganzes Klima vermittelt, das Klima autonomer Arbeit, die ruhige Gelassenheit eines Familienbetriebs, in dem jeder weiß, was er zu tun hat, die Wortkargheit und die klaren Ideen einfacher Menschen.

Louis Déveley ist nun Kassierer der Gemeindesparkasse von Vaulion. Er erklärt, wie er und seine Familie sich jetzt eingerichtet haben. Er blickt zurück und voraus.

LE MOULIN DEVELEY SIS A LA QUIELLE ist im Auftrag des 'Instituts für Volkskunde' der Universität Basel entstanden. Seit einigen Jahren arbeitet der Leiter dieses Instituts, Professor Paul Hugger, mit zwei Schweizer Filmemachern zusammen. Eine Reihe von größtenteils stummen Kurzfilmen dokumentiert — in 'Straubschen Einstellungen' — einige aussterbende Berufe der Alpen und des Jura. Den Entschluß zu einer solchen filmischen Dokumentation faßt Hugger, nachdem er Yves Yersins ersten Kurzfilm über ein Schlachtfest im Kanton Waadt *Le Panier à Viande*, einen Film etwa in der Art von Jean Eustaches *Le Cochon* (Forum des Jungen Films, 1971) gesehen hatte. Yves Yersin eröffnete die Reihe mit kurzen Filmen über die Gerberei, den Geigenbau im Neuenburger Jura usw. Seit 1968 arbeitet auch Claude Champion mit. Mit LE MOULIN DEVELEY kam erstmals der Ton dazu. Yersins nächster Film über Bandsticker und Bandstickerinnen im Kanton Basel, der kurz vor der Vollendung steht, wird auch nicht mehr stumm sein und wahrscheinlich über eine Stunde dauern.

Für LE MOULIN DEVELEY standen Claude Champion 7000 Schweizer Franken zur Verfügung. Schließlich kostete der Film ungefähr das Dreifache.

Nichts für tote Augen

Die Kamera ist kein Rührlöffel, und Bilder sind keine Spielkarten, die man kurz, trocken und möglichst lautstark auf den Tisch knallt. Fernsehdokumentaristen haben das zum großen Teil vergessen... und ihr Publikum auch. Die kurzen Tagesschau-Montagen haben auf das gesamte Angebot an Dokumentarischem im Fernsehen eingewirkt. Zu sehen und zu hören gibt es meistens sehr vieles, aber zu schauen gibt es nichts.

Claude Champions Filme seit *Yvon Yvonne* (1970) sind Filme zum Schauen; immer mehr vertraut der Autor auf das lebende Auge seines Zuschauers, immer mehr mißtraut er der autoritären Führung durch eine didaktische Montage, in der die einzelne Einstellung keinen Eigenwert, sondern nur noch Stellenwert hat. Die Länge der Einstellungen, das durchgehaltene Prinzip der 'plan-séquence' haben im schweizerischen Dokumentarfilm wieder die epische Dimension eingeführt, die vor zehn Jahren keinen Seltenheitswert hatte.

"In 57 Minuten hat Champion eine alte Mühle gezeigt mit den Leuten, die sie betreiben, Schüpbach in 14 Minuten sein Elternhaus mit dem vertrauten Kitsch darin (*Murmure*, Kurzfilmtage Oberhausen 1972). In beiden Filmen gewinnt das Sujet volle Präsenz im Bild, situiert es sich und wird greifbar in Raum, Zeit und Bedeutung — wie das bei den Deutschschweizern nur noch Alexander Seiler geschafft hat mit seinem jetzt schon sehr bekannten Film über die Schule (*Unser Lehrer*, A. Seiler / Peter Bichsel, Filmwoche Mannheim 1971). Bei aller Beschränkung im Weltausschnitt sind Seilers, Schüpbachs und Champions Filme im Grunde nicht weniger verpflichtend als die junglinken Zürcher Lektionen über Umwelt und Kapitalismus." (Fritz Hirzel und Pierre Lachat in: Tages-Anzeiger, Zürich, 4.2.1972.)

Die Motivation für Champions präsentischen Filmdokumentarismus hat drei Dimensionen, eine wissenschaftliche, eine filmästhetische und eine ganz individuelle. Der ethnographische Film hat auf die von der geschriebenen Ethnographie entwickelte Form der zyklischen Beschreibung zurückgegriffen. Das heißt: Jeder Vorgang wird solange gezeigt (beschrieben), bis er sich wiederholt (Zyklus der Jahreszeiten, Tagesabläufe, Arbeitsabläufe, Gesten). Filmästhetisch haben Jean-Marie Straub und sein Schweizer Kameramann Renato Berta stark auf Champion eingewirkt. Und schließlich ist Claude Champion rein temperamentsmäßig gar nicht in der Lage, eine doktrinäre Didaktik für tote Augen durchzusetzen. Sein bisher schwächster Film war *Sylvie*, erster Teil des Episodenfilms *Quatre d'entre elles* (Filmwoche Mannheim 1968). Die zeitliche Beschränkung auf 30 Minuten und der Einfluß der drei anderen Mitautoren (Francis Reusser, Jaques Sandoz und Yves Yersin) haben diesem Film des damals 26jährigen Champion geschadet.

Claude Champion und Michel Soutter (*James ou pas*, *Les Arpenteurs*) sind zur Zeit jene westschweizer Film Autoren, die auf die Kommunikationskraft und die Eindeutigkeit langer, ruhiger Einstellungen am meisten vertrauen. Damit kommen sie einem im Ausland lange gehegten Vorurteil gegenüber den Schweizern, dem Mythos von ihrer Bedächtigkeit entgegen. Aber sie sind zugleich auch an der vordersten Front einer Entwicklung des Films, die durch die Namen Godard, Straub, Rivette, Peter Nestler nur kurz angedeutet sei. Ihr Kino ist nichts für tote Augen. Dem in der Schweiz wie anderswo grassierenden Hör-Film setzen Soutter und Champion

entschieden den Seh-Film entgegen. Daß diese Filme von einseitig ideologisierten Linken angegriffen werden, versteht sich wohl von selbst.

Engagiertes Filmschaffen, das ausschließlich das kaputte Leben dokumentiert, läuft Gefahr, das intakte Leben ganz zu vergessen. Champion entdeckte einen in seiner Arbeit mit sich selbst identischen Menschen. Obwohl die Identität dieses Menschen gefährdet, ja sogar eigentlich bereits beendet ist, obwohl seine Arbeit und Funktion im Grunde dem vorigen Jahrhundert angehören, hat die atmosphärisch dichte Abbildung durchaus auch ihren politischen Sinn. In den Resten verlorenen gesellschaftlichen und seelischen Gleichgewichts werden zugleich Ansätze für jenen 'neuen Menschen' sicht- und fühlbar, der den kaputten Menschen des Spätkapitalismus ablösen soll. In der Nostalgie über den Verlust eines menschlichen Schwerpunkts und Gleichgewichts schwingt die Utopie. Das innere Bild eines neuen Menschen findet sich auf dem Gesicht des Müllers Louis Déveley, der seine Mühle aufgeben und Kassierer der Gemeindesparkasse werden mußte. "Die Vergangenheit beginnt heute. Gestern, Traditionen, alte Berufe: sie verschwinden jeden Tag geräuschlos. Und mit ihnen verschwindet das populäre Bild einer Landschaft, die sich verflüchtigt." (Jacques Pilet, *Le moulin de Vaulion ne tourne plus, mais un film a sauvé son souvenir*, in Feuille d'avis de Lausanne, 17. Dezember 1971).

LE MOULIN DEVELEY SIS A LA QUIELLE ist nicht nur ein Souvenir-Film (Erinnerungen an die nun stillgelegte Mühle und an den im Frühjahr 1972 verstorbenen letzten Müller, Louis Déveley), sondern auch in einem gewissen Sinne visionär.

Louis Déveley im Film und über den Film

"Man sagt es heute nicht mehr, aber früher sagte man, daß alle Müller Diebe seien, weil sie vor der Zeit der Abfindung nach Zentnern mit Korn bezahlt wurden. Mein Vater erinnerte sich noch daran. Man maß damals mit Scheffeln, einer alten Maßeinheit. Sie maßen ab und jeden zehnten Scheffel behielten sie als Bezahlung. Es ist klar, daß das alles etwas elastisch gehandhabt wurde, sehen Sie. Und darum sagte man, daß die Müller Diebe seien.

Jetzt kommt mir etwas in den Sinn: als ich meine Frau kennenlernte. Meine Frau war Serviertochter. Sie war im 'Hotel-de-Ville' von Vaulion. Dann verließ sie Vaulion und ging nach Cossonay. In Cossonay neckten sie einige Kaffeehaushocker, indem sie ihr sagten: "Du wirst dich also verheiraten. Und einen Müller. Hast du nicht geschaut, wie dem seine Armhaare wachsen: die wachsen aufwärts." Darauf sie: "Wie aufwärts?" "Aber klar. Wenn die mit den Armen in die Säcke greifen, kann so auch Mehl auf dem Arm drauf bleiben. Und dann schütteln sie's beiseite in ihren Sack."

(Louis Déveley, Vorspanntext)

"Vaulion hat zwei Drittel seiner Bewohner verloren. Im Jahre 1921 waren es noch ungefähr 1200 Einwohner. Heute werden es so 430 bis 440 sein. Früher war das ziemlich industrialisiert ... oh, auf beiden Seiten hat das abgenommen: die Industrie wie die Landwirtschaft. Vielleicht ein wenig mehr bei der Industrie; es waren kleine Fabriken, die von den großen gefressen wurden, aber bei der Landwirtschaft war es ja auch nicht anders...

1925 hatten wir im Dorf 35 Milchproduzenten. Man kann sagen, daß in jedem Haus 2 oder 3 Kühe standen, und der Bauer war auch Arbeiter. Sie hatten Heimarbeit, sie drehten Uhrenteile, sie waren Schuhmacher und alles mögliche andere. Es gab auch Holzfäller. Und heute bleiben 7 Milchlieferanten, bei der gleichen Landwirtschaftsfläche."

(Louis Déveley, Schlußwort)

"Ich hatte eine ungeheure Freude zu sehen, daß meine Mühle in die Archive eingehen soll, und ich hatte noch ein anderes Vergnügen: daß es eine außergewöhnliche Equipe war und daß ich eine unvergeßliche Woche verbrachte beim Drehen dieses Films. Ich war höchst erstaunt über die Präzision, mit der sie die kleinste Szene angingen... für den Ton, für das Licht, für alles. Wirklich, ich war völlig baff, als ich sah, welche Genauigkeit sie hatten, welche Feinheit, welche Liebe für eine gut gemachte Arbeit."

(Louis Déveley, Interview, Radio de la Suisse Romande, 11. Dezember 1971)

Interview mit Claude Champion

Wie hast Du die Dreharbeiten vorbereitet?

Ich hatte bereits einen Film für das Institut für Volkskunde gemacht. Für einen solchen Film muß man zuerst hingehen, sich informieren, mit den Leuten reden, schauen, wie das alles funktioniert. Das Ziel dieses Films war ja ganz einfach, den Mechanismus dieser Mühle zu zeigen. Das habe ich also gemacht, ein Jahr im voraus. Bereits in diesem Moment war ich sehr eingenommen von dem Müller, von der Region, vom Ort selbst. Wir sind auf eine Alp gegangen, haben miteinander gesprochen und getrunken. Da habe ich gefühlt, daß es sehr schade wäre, nicht weiter zu gehen. Darum bin ich wieder hingefahren, habe mit dem Müller gesprochen, habe alles auf Tonband aufgenommen, nicht nur die Erklärungen über die Mühle, sondern auch Ausführungen über das Dorf, Geschichten, Anekdoten. Mit all meinem Material habe ich dann den Film konstruiert. Die Abfolge der Szenen wurde festgelegt; sie hat sich bei der Montage nicht geändert. Ich habe an Ort und Stelle wenig improvisiert; der Müller hat improvisiert, aber innerhalb von Gesten, die eingespielt, ja automatisiert waren.

Ich ging also weiter. Die Mühle war nicht nur eine Mühle, sondern eine öffentliche Einrichtung, ein Treffpunkt. Eigentlich hätte ich viel mehr noch auf das Dorf eingehen wollen. Der Schluß ist etwas zu kurz, aber das lag außerhalb meines Auftrags und außerhalb meiner finanziellen Möglichkeiten.

Neben der technischen Information hast Du also auch versucht, etwas vom menschlichen Klima zu vermitteln. Dabei spielt natürlich auch der getragene Rhythmus eine entscheidende Rolle. Warum diese Gemessenheit, warum nicht eine 'Eisenstein-Montage'?

Zuerst ist es ja auch leichter, bei einem solchen Thema mit langen Einstellungen zu arbeiten; beim Spielfilm ist das genau umgekehrt. Hier kannst Du beinahe eine Kamera in eine Ecke stellen, und der Müller macht all das ohne Fehler, was er während Jahrzehnten eingeübt hat. Das einmal als praktische Feststellung.

Aber es gibt andere Begründungen: Ich liebe die gedrängten Montagen nicht, nicht die schnelle Abfolge von demonstrativen Einstellungen. Die sind meistens nur oberflächlich; sie lösen nur Bildassoziationen aus, und der Zuschauer hat sehr viel Mühe, sich wirklich zu assimilieren. Das geht ja alles zu schnell. Darum brauchen solche Montagen ja auch immer einen Kommentar; man muß die Dinge mit Worten, mit Gedanken festhalten.

Ich wollte das überhaupt nicht. Ich hatte eine Mühle entdeckt und wußte überhaupt nicht, was das war. Und dieses Phänomen wollte ich dem Zuschauer vermitteln. Ich wollte in diesem Sinne einen wirklich didaktischen Film machen, keinen Film, in dem einer sagt: "Schaut her, wie diese Sache gemacht wird, ich werde euch jetzt alles erklären, euch das alles auseinandernehmen." Ich wollte einen didaktischen Film, in dem ich sage: "Schaut, es wird da viele Dinge zu beobachten geben, seid aufmerksam; versteht, was ihr verstehen könnt." So begreift man die Dinge am besten. Man ist nicht passiv, man nimmt teil. Es gibt überhaupt keinen Grund, eine Großaufnahme oder einen Zoom von einer Detailaktion zu machen. Der Zuschauer soll diese Großaufnahme oder diesen Zoom machen, wenn ihn das interessiert. Dazu braucht es Zeit, und da bedarf es der Organisation des Stoffes mit Hilfe des Phänomens der Wiederholung. Und schließlich entspricht das alles ja auch der Lebensart, dem Charakter des Müllers und seiner

Arbeit, der Arbeit überhaupt. Die Dinge bekommen da erst einen Sinn, wenn sie ganz geschehen, abgeschlossen und erfüllt sind.

Stimmt es, daß die Uraufführung des Films im Dorf selbst stattgefunden hat?

Ja. Es waren 450 Zuschauer da. Meine Freunde und die 430 Einwohner von Vaulion.

Bio-Filmografie

Claude Champion wurde 1942 geboren. Typograph. Lay-outer in Lausanne und Paris.

1963 - 1966 Regieassistentz

1963 *Les pluies de l'été (Sommerregen)*, Spielfilm, 50 Minuten, ausgezeichnet beim Amateur-Filmfestival Rolle 1963

1967 *Sylvie (Sylvia)*, Episode zu *Quatre d'entre elles*, 16 mm, 30 Minuten

1968 *Yvon Yvonne*, Dokumentarfilm über die psychomotorischen Übungen mit bewegungsgestörten Kindern nach der Methode 'Bon Départ', 63 Minuten, 16 mm

1968 *Migola, l'artisan de la pierre ollaire (Der Tonschnitzer Migola)*, erster stummer Film von Champion für das Institut für Volkskunde, Basel. Gedreht im Veltlin, 40 Minuten, 16 mm

1970 *C'était un dimanche en automne... (Es war an einem Sonntag...)* Experimentalfilm, 16 mm, 7 Minuten, offizieller Schweizer Beitrag in Cannes

1971 LE MOULIN DEVELEY SIS A LA QUIELLE

1971 *Marie Besson* 40 Minuten, 35 mm, für ZDF ('Kleines Fernsehspiel'); erste Fassung ausgestrahlt im September 1971, definitive Montage noch nicht beendet

1972 In Arbeit: ein Film über die Genfer Schule der psychomotorischen Therapie; wie *Yvon Yvonne* in Zusammenarbeit mit Agnès Contat. Mindestens 60 Minuten, 16 mm; wissenschaftliche Beratung J. de Ajuriaguerra, mitproduziert vom 'Service médico-pédagogique, Genève'.
Termin: September 1972

Vorläufig zurückgestellter Plan: ein großer Spielfilm (Budget 1,5 Millionen sfr.) über die Banditen des schweizerischen und französischen Jura im 18. Jahrhundert.