

8. internationales forum des jungen films

berlin
24. 2. – 3. 3.
1978

12

ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT

Land	Schweiz 1978
Produktion	Filmkollektiv Zürich/Thomas Koerfer Film/Zweites Deutsches Fernsehen („Das kleine Fernsehspiel“)
Herstellungsbeiträge	Eidgenössisches Departement des Inneren Kanton Bern/Kanton Thurgau/ Kanton Zürich/Jubiläumsstiftung der Schweiz/Schweizer Bankgesellschaft/ Migros Genossenschaftsbund

Regie	Thomas Koerfer
Buch	Dietrich Feldhausen

Kamera	Renato Berta, Carlo Varini
Technik	Aldo Ricci
Beleuchtung	André Pinkus, André Simmen
Ausstattung	Edith Peier
Kostüme	Sylvia de Stoutz
Direkt-Ton	Luc Yersin
Schnitt	Georg Janett
Produktionsleitung	Rolf Schmid
Script	Madeleine Fonjallaz
Redaktion	Maya Faber-Jansen

Darsteller	
Voltaire	François Simon
Jean-Jacques Rousseau	Roger Jendly
Die Schauspieltruppe:	
Julie	Monika Bleibtreu
Tina	Verena Buss
Sophie	Verena Reichhardt
Zoe	Nikola Weisse
Rolf	Wolfram Berger
Ludwig	Hans-Peter Korff
Jago	Bernd Spitzer
Leo	Rüdiger Vogler
Christoph	Michael Maassen
Benjamin	Michael Schlachter
Santiago	Joaquin Hinojosa
Arzt	Hans-Jörg Assmann
Stadtpräsident	Gerhard Dorfer
Hebamme	Rosalinde Renn
Bauer	Dirk Rosenberg
Kulturadjunkt	Klaus-Henner Russius
Museumsdirektor	Klaus Völker
Die Bolivianer	José del Castillo, Nain Chuquimia Willmer Marino, Macario Tumiri

Uraufführung 28. Januar 1978, 13. Solothurner Filmtage

Format	16 mm, Farbe
Länge	97 Minuten
Fassung	deutsch/französisch

Inhalt

Seit zweihundert Jahren tot und immer noch lebendig, beobachten Voltaire und Rousseau die Mühsale einer kleinen Schauspieltruppe, die Voltaires Stück "Alzire oder Die Amerikaner" aufzuführen versucht. Die Produktion kommt nicht zustande. Zu fern scheint das Stück, zu groß sind die Widersprüche in der Truppe, zu groß die Schwierigkeiten, die ihr in den Weg gelegt werden. Im Glauben auf dem Land bessere Lebensbedingungen vorzufinden, verlassen die Schauspieler die Stadt, eine Entwicklung, die von Rousseau begrüßt, von Voltaire jedoch eher skeptisch aufgenommen wird. Selbst- und Naturerfahrung werden wichtiger und mächtiger als blindes Weitermachen. Zoe bekommt ein Kind, Tina verliert ihren Mann, und Leo landet gar noch im Gefängnis, während Ludwig bereits in die Stadt zurückgekehrt ist und die Arbeit wieder aufgenommen hat. Die Truppe geht auseinander. Leo, Julie und Rolf brechen auf zu einer Reise nach Lateinamerika, dem neuen Kontinent, auf dem das Stück 'Alzire' spielt. Ludwig und die anderen aber bringen es in der Stadt zur Aufführung: in einer unter dem Einfluß des Indios Santiago, der hier im Exil lebt, aktualisierten Form.

Produktionsmitteilung

Gedanken zum Film

Von Dietrich Feldhausen und Thomas Koerfer

Was sich in den letzten Jahren im Wirtschaftsbereich der modernen Industrienationen abgespielt hat, nämlich die immer stärker werdende Monopolisierung der Märkte durch Firmen und Firmen-
gruppen, diese Entwicklung zeichnet sich auch im Bereich der Kulturproduktion ab. Die neuen riesigen Bauten der Medienanstalten und Stadttheater gleichen immer mehr den gläsernen Verwaltungsbauten der großen Industriekonzerne, und die 'Kleinbetriebe', die kleinen Theatergruppen, werden von den Großen immer mehr verdrängt, ins Abseits getrieben. Noch zu Beginn der siebziger Jahre blühte eine Vielfalt von kultureller Betätigung hervor, heute aber erweist sich der Boden als zu karg. Da gibt es einmal die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die wichtige kleine Gruppierungen der Kulturarbeit zu Fall bringen. Der ewige Kampf um Geldmittel schwächt die für kreative Arbeit erforderlichen Kräfte. Aber auch grundsätzlichere Fragen inhaltlicher und formaler Art führen oftmals zum Scheitern. Diese Situation hat zur Folge, daß ein Teil der Kulturschaffenden sich anpaßt, sich von selbst entfernt. Ein anderer Teil wechselt unter ökonomischem Druck in einen anderen Beruf über. Sie sind für die Kulturarbeit verloren. Wiederum andere arbeiten weiter als 'unterbezahlte Privilegierte'. Und wiederum andere scheitern nicht nur im Beruf, in der Arbeit, sondern auch in ihrem Leben. Von all diesen Fällen handelt ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT.

Oftmals glaubt man, daß die Fragen der Kulturarbeit, wie sie sich heute stellen, völlig neu und nur im Hier und Jetzt verankert sind. Das stimmt nicht ganz. ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT will sie auf den Hintergrund einer Diskussion des 18. Jahrhunderts stellen. Den damaligen großen Aufklärern erschien das Theater ihrer Zeit gerade so veraltet wie die Gesellschaftsform, mit der es verknüpft war: Der Absolutismus. Voltaire schrieb deshalb Stücke in klassischer Form, aber mit neuen Inhalten, die die tragenden Vorurteile des Absolutismus zersetzen sollten. So ist das Stück "Alzire oder Die Amerikaner" (1736) eine einzige flammende Anklage gegen die Greuel, mit denen sich spanische Christen bei der Eroberung Mittel- und Südamerikas bedeckten. Im Schluß freilich zeigt sich das Risiko von Voltaires gerissenem Spiel: Er erweist schon aus Gründen der Aufführbarkeit der herrschenden christlichen Zivilisation seine Reverenz und nimmt damit eigentlich alles zurück. Hätte er es nicht getan, das Stück wäre nie zur Aufführung gekommen.

Rousseau erkannte diese Schwäche des Theaters: Es müsse die herrschenden Vorurteile respektieren und bleibe erfolglos. Deshalb sei es als Tribüne der Aufklärung nicht geeignet. Rousseau sprach sich deshalb gegen die Errichtung eines Theaters in Genf aus, die von Voltaire betrieben wurde: Ein solches Institut könne sich dort schon aus wirtschaftlichen Gründen nicht halten; es würde die Ungleichheit der Vermögen verschärfen; und, wenn es schon in Paris nichts nütze, könne es in einer so tugendhaften Republik wie Genf nur Schaden anrichten (Lettre à d'Alembert, 1758). Die Folge dieser Polemik war, daß Voltaire weiterhin darauf angewiesen war, seine Stücke in Ferney privat aufzuführen. Rousseaus Vorschlag für die Unterhaltung von Republikanern aber ging dahin, nicht mit dem Schein zu spielen, sondern die Wirklichkeit auszustellen: Regatten, Schützenfeste, Wettkämpfe und Reigentänze, das seien die Schauspiele, die einem freien Volk angemessen ziemten.

Der Film läßt die beiden großen Streiter, die einander im Leben wahrscheinlich nie begegnet sind, aufleben und stellt sich ihr tragikomisches Hickhack in einem urwaldartigen Jenseits vor, von dem aus sie das oft genug vergebliche Bemühen der Schauspieler kommentieren und vielleicht auch ein wenig lenken. Uns interessiert es nicht, in akademischer Weise die Zeit von Rousseau und Voltaire zu rekonstruieren oder die beiden in toten Zitaten sprechen zu lassen, wichtig ist uns vielmehr die Essenz ihres Denkens, die Essenz ihres Fühlens gegeneinander und, in kleinem Maße, auch füreinander. Das Medium Film mit seiner Fähigkeit, Raum und Zeit mit aller Leichtigkeit zu wechseln, erscheint für diese Vermischung von Gegenwart und ‚zeitloser‘ Vergangenheit, für diesen Diskurs, der, ohne Sehnsucht, zurückschaut, das geeignetste.

Materialien zum Film

Rousseau über das Theater

Man glaubt, sich zum Schauspiel zu versammeln, dort aber trennt sich jeder von jedem, man vergißt seine Freunde, Nachbarn und Verwandten, um sich mit Märchen aufzuhalten, um traurige Schicksale längst Verstorbener zu beweinen oder auf Kosten der noch Lebenden zu lachen.

Man stelle sich das Theater so vollkommen vor, wie man will, wo ist derjenige, der, wenn er das erste Mal hineingeht, nicht schon vorher von dem überzeugt ist, was man ihm dort beweist, und der nicht schon eingenommen ist für die Personen, die er dort lieben soll?

Was kann man im Grunde von einem Menschen noch erwarten, wenn er hinget und schöne Handlungen in Fabeln bewundert und eingebildete Unglücksfälle beweint? Ist er nicht mit sich selbst zufrieden? Freut er sich nicht seiner schönen Seele? Hat er sich nicht der Pflichten, welche er der Tugend schuldet, durch die Huldigung entledigt, welche er ihr eben darbrachte? Was soll er mehr tun? Soll er selber tugendhaft handeln? Er hat keine Rolle zu spielen, er ist kein Schauspieler.

Ich glaube, ich kann es als eine Wahrheit behaupten, (...) daß das französische Theater mit all den Fehlern, die es hat, nahezu so vollkommen ist wie nur möglich, sowohl hinsichtlich seiner Unterhaltsamkeit als auch seiner Nützlichkeit, und daß diese beiden Vorzüge sich in einem Verhältnis befinden, das man nicht stören kann, ohne dem einen mehr zu nehmen, als man dem andern gibt, was wiederum dieses Theater weniger vollkommen machen würde. Das heißt nicht, daß ein Mann von Genie nicht eine Art von Stücken erfinden könnte, die den gewohnten vorzuziehen wären, aber diese neue Gattung wäre, um sich zu behaupten, auf das Talent ihres Schöpfers angewiesen und würde notwendigerweise mit ihm verschwinden, und seine Nachfolger, die nicht auf die gleichen Voraussetzungen zurückgreifen könnten, müßten zu den gängigen Mitteln, Interesse zu wecken und zu gefallen, zurückkehren.

Wie? Soll es in einer Republik denn gar kein öffentliches Schauspiel geben? Im Gegenteil, man braucht sogar viele. In den Republiken wurde das Schauspiel geboren, in ihrem Schoß sieht man es wahrhaft festlich blühen. Zu welchen Völkern paßt es mehr, sich oft zu versammeln und untereinander die sanften Bande des Vergnügens und der Freude zu knüpfen, als zu denen, die so viele Gründe haben, sich zu lieben und für immer vereint zu bleiben? Wir haben bereits eine Reihe öffentlicher Feste, laßt uns davon noch mehr haben, ich werde um so entzückter sein. Aber laßt uns nicht diese sich abschließenden Schauspiele übernehmen, bei denen eine kleine Zahl von Leuten in einer dunklen Höhle trübselig eingesperrt ist, furchtsam und unbewegt in Untätigkeit verharrend, und wo den Augen nichts als Bretterwände, Eisenspitzen, Soldaten und quälende Bilder der Knechtschaft und Ungleichheit geboten werden! Nein, glückliche Völker, nicht dies sind eure Feste! In frischer Luft und unter freiem Himmel sollt ihr euch versammeln und dem Gefühl eures Glücks euch überlassen. Eure Vergnügungen seien weder verweichlicht noch kommerziell, damit nichts, was nach Zwang oder Interesse riecht, sie vergifte, damit sie frei und hochherzig seien wie ihr, damit die Sonne euer unschuldiges Schauspiel beleuchte, ihr seid es selbst, das würdigste Schauspiel, auf das die Sonne scheinen kann. Was werden aber schließlich die Gegenstände dieses Schauspiels sein? Was wird es zeigen? Nichts, wenn man will. Mit der Freiheit herrscht überall, wo viele Menschen zusammenkommen, auch die Freude. Pflanz in die Mitte eines Platzes einen mit Blumen bekränzten Baum, versammelt dort das Volk, und ihr werdet ein Fest haben. Oder noch besser: stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich im andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind!

Aus : „Brief an d'Alembert über das Schauspiel“, 1758, deutsche Erstausgabe in Jean-Jacques Rousseau, Schriften, Hanser-Verlag, erscheint im Frühjahr 1978

Voltaire als Dramatiker

Alzire oder die Amerikaner (1736)

I, 1 Alvarez zu Gusman:

O mein Sohn, wie hasse ich diese tyrannische Strenge!
Wie könnt Ihr diese politischen Greuel lieben,
Ihr, ein Christ, der hinfort bestimmt ist,
über neue Christen im Namen eines friedlichen Gottes zu herrschen?
Habt Ihr Euch an den Verwüstungen, die die Küsten
dieses Erdteils entvölkern, noch immer nicht sattgesehen?
Bin ich aus dem Osten in diese heidnische,
Europa unbekannt Welt gekommen,
um unter dem glühenden Wendekreis
Europa und den Katholizismus verabscheut zu sehen?
Nein, Gott wählte und schickte gerade uns,
damit wir seinen Namen und sein Gesetz verkünden.
Wir aber zerstören unerbittlich dieses Land,
unsere Gier nach Gold und Blut ist unerschöpflich,
wir brechen das Gesetz, das wir lehren,
wir erwürgen das Volk, das wir bekehren sollten.
Wir haben alles in Blut und Pulverdampf getaucht,
allein den Blitzstrahl haben wir vom Himmel gelernt.

Schon unser Name flößt Schrecken ein:
Die Spanier werden gefürchtet und verbreiten Entsetzen.
Sie sind die Geißel der Neuen Welt, ungerecht, eitel, habgierig.
Die Barbaren dieses Landes sind wir.
Der ungezähmte Amerikaner in seiner Einfalt
kommt uns an Mut gleich und übertrifft uns an Güte.

Übersetzung Dietrich Feldhausen

Voltaire als Ironiker

Tyrannie

Man nennt Tyrann einen Herrscher, der nur seine Laune zum Gesetz hat, der seine Untertanen zuerst ausraubt und sie dann einzieht, um mit ihrer Hilfe auch seine Nachbarn auszurauben. Von dieser Art Tyrannen gibt es in Europa keine.

Man unterscheidet die Tyrannie eines Einzelnen von der Tyrannie mehrerer. Bei der letzteren umgeht eine Körperschaft die Rechte der anderen und regiert despotisch mithilfe der von ihr selbst korrumpierten Gesetze. Auch von dieser Sorte Tyrannen gibt es keine in Europa.

Unter welcher Tyrannie würden Sie lieber leben? Unter keiner; wenn ich aber wählen müßte, würde ich die Tyrannie eines einzelnen weniger verabscheuen als diejenige mehrerer. Ein Despot hat immer auch gute Momente; eine Versammlung von Despoten hat sie nie. Wenn ein Tyrann mir unrecht getan hat, kann ich ihn über seine Maitresse, seinen Beichtvater oder seinen Kammerdiener gnädig stimmen. Aber eine Gruppe finsterner Tyrannen ist für derartige Verführungen unzugänglich. Sie sind hart, wenn nicht grausam, und kennen weder Anmut noch Gnade.

Gibt es nur einen Despoten, kann ich mich an die Mauer drücken, wenn er vorbeikommt, oder mich hinwerfen oder die Stirn auf den Boden schlagen je nach Sitte des Landes. Gibt es aber gleich hundert Despoten, so muß ich diese Zeremonie möglicherweise hundertmal am Tag wiederholen, was auf die Dauer, wenn man keine weichen Knie hat, ermüdend wird. Wenn ich in der Nähe eines dieser Herren mein Land baue, bin ich vernichtet. Wenn ich gegen den Verwandten eines Verwandten dieser Herren Klage führe, bin ich ruiniert. Was tun? Ich fürchte, man ist in dieser Welt gezwungen, Hammer oder Amboß zu sein; glücklich, wer dieser Alternative entrinnt!

Aus: „Philosophisches Taschenlexikon“, 1764, das 1765 zusammen mit Rousseaus „Briefen vom Berge“ vom Pariser Parlament verurteilt wurde, „vom Scharfrichter der Hohen Justiz zerrissen und verbrannt zu werden.“

Anmerkung zur Aktualisierten Fassung der „Alzire“

Sie beruht weitgehend auf Voltaires eigener Aktualisierung in „L'ingénu“ („Das Naturkind“), Genf 1767.

D.F.

Bolivien: Einige Hinweise auf die heutige Situation

Sterilisation indianischer Frauen in Bolivien und Einfuhr weißer Siedler aus Rhodesien und Namibia. Was steckt dahinter?

Bolivien, das mit Haiti zu den ärmsten Ländern Amerikas zählt, hat bei einer Fläche von 1,1 Mio. km² (ca. 25mal so groß wie die Schweiz), 4,9 Mio. Einwohner, von denen etwa 70 % Ketschuas und Aymaras sind.

Der größte Teil der Bevölkerung, etwa 80 %, konzentriert sich auf Hochland und Täler, die zusammen nur 30 % des Territoriums ausmachen. Dieses Mißverhältnis hat historische und ökonomische Gründe. Hochland und Täler wurden schon in der Inkazeit von Ketschuas und Aymaras bewohnt, und dort befanden sich auch die Gold- und Silberminen, die nach der spanischen Eroberung zur Gründung von wichtigen Städten führten. Nur wenige Spanier, die nicht das Glück hatten, dort Minen und Land von der spanischen Krone zu bekommen, siedelten sich im östlichen Tiefland an.

Rassismus ohne Apartheid

Mit der spanischen Eroberung bildet sich in der Kolonie eine Gesellschaft, deren Klassen mit der ethnischen Einteilung zusammenfallen: Die Eroberer können aufgrund ihrer technischen Überlegenheit (Einführung der Feuerwaffen und des Pferdes) Millionen von Indianern ausbeuten, durch die Institutionen der Zwangsarbeit in den Minen (Mita) und der Zwangsarbeit auf den Ländereien, die von der Krone vergeben wurden (Encomienda). Auf diese Weise wurden Millionen der einheimischen Bevölkerung durch exzessive Arbeit, Krankheiten und Unterernährung zugrunde gerichtet.

Um diese Unterwerfung und Ausbeutung der einheimischen Bevölkerung zu rechtfertigen, entwickelte der Spanier ein System von Werten und Theorien, das zu einer Weltanschauung wurde, welche noch heute dem Kreolen¹⁾ dient, die Unterentwicklung des Landes zu erklären: „Der Indio“ sei von Natur aus faul; obgleich er als Bauer und als Arbeiter in den Minen, die die Hauptdevisenquelle des Landes sind, das Rückgrat der Wirtschaft bildet. Der „tüchtige Kreole“ dagegen lebt hauptsächlich von unproduktiven Berufen, die den Dienstleistungssektor aufblähen, und von Renten aus Grundbesitz und Handel.

Der Indio sei „grausam und aggressiv“ wegen seiner sporadischen Aufstände in Auflehnung gegen seine Ausbeutung. Der Kreole sei von Natur aus gut, weil er Christ ist und vom spanischen Edelmann abstammt, obwohl er die Schuld an der Dezimierung der einheimischen Bevölkerung in der Kolonialzeit trägt und an vielen Massakern an Ketschua- und Aymara-Bergarbeitern und Bauern bis auf den heutigen Tag. Der Indio sei schuld an der Rückständigkeit Boliviens durch sein niedriges kulturelles Niveau, weil er nicht Spanisch spricht und keine Schulbildung hat, obwohl er von seiner Kultur trotz dem jahrhundertelangen Versuch sie zu zerstören viel bewahrt hat, vor allem in den freien Dorfgemeinschaften.

Wir sehen an dieser langen Liste von Prädikaten, daß man Ursache und Wirkung verwechselt.

Da es in Bolivien nie eine Apartheid gab, und die sexuelle Ausbeutung der einheimischen Frau ein Nebenprodukt der Eroberung war, bildete sich eine Schicht von Mischlingen von spanischen Vätern und indianischen Frauen. Diese Gruppe, in der Kolonialzeit zahlenmäßig klein und mit sehr beschränkten wirtschaftlichen Möglichkeiten, gewinnt seit der Gründung der Republik an Bedeutung. Diese Mischlinge bilden eine Art Kleinbürgertum, das Kleinhandel, Transport und Handwerk betreibt. Einzelnen gelingt es jedoch unter günstigen Bedingungen (militärische Karriere) in politische und ökonomische Positionen aufzusteigen, die ihm automatische Zugang zur traditionellen Elite verschaffen. Dadurch entsteht dem europäischen Touristen der Eindruck, daß es in Indoamerika keine rassistischen Vorurteile gäbe.

¹⁾ Bezeichnung für den weißen Nachkommen der Spanier

Bolivien-Komitee (Schweiz)

Gespräch mit Thomas Koerfer und Dietrich Feldhausen

Von Erika Gregor und Wilhelm Roth

Erika Gregor: Was war die Motivation für diesen Film?

Thomas Koerfer: Ich finde es schwierig, Motivationen zurückzuführen auf ganz klare Sachen. Es gibt wahrscheinlich generelle Motivationen und spezielle. Die generelle Motivation ist, daß es in der Schweiz relativ schwierig ist, Kulturarbeit zu machen, und daß man darum auch Lust hat, so ein Thema zu machen – das ist fast etwas Atmosphärisches. Die spezielle Motivation geht von Dieters Beschäftigung mit Rousseau aus.

Dietrich Feldhausen: Das war im Grunde das erste. Ich habe etwa 1972 für den Züricher „Tagesanzeiger“ eine Rezension der Neuausgabe von Rousseaus „Bekenntnissen“ geschrieben, und das war für mich eine ganz große literarische Begegnung. Ich hatte in der Studentenzeitszeit so viele verschiedene Weltanschauungen durchgemessen, daß ich dann bei Rousseau, der das ähnlich erlebt hat, zum ersten Mal das Gefühl hatte, das ist ein Individuum, das mir völlig entspricht. Das ist eine Form der Begegnung, die sich bei sehr

vielen Intellektuellen abspielt, ohne daß sie sich je dazu bekennen, weil meistens diese Selbstfindung über Rousseau so stark ist, daß man sie sofort wieder verdrängt. Und dann habe ich eines Tages festgestellt, daß dieses eigenartige Doppeljubiläum bevorstand, das war damals noch etwa drei oder vier Jahre hin. Das ist genau der Zeitraum, den man immer braucht, um eine Sache in Gang zu bringen, und da habe ich mir gedacht, da muß irgend etwas möglich sein.

Gregor: Gibt es nicht andererseits auch eine Verbindung zu dem *Flohzirkusdirektor*? Mit den Mitteln des Theaters das Theater so ernst zu nehmen, daß es in der Gesellschaft was bewirkt: das ist ja das alte Thema.

Koerfer: Uns interessiert beide, im Film auch über Darstellung zu reflektieren. Da ist es logisch, zu der Spielform zu greifen, die vor dem Film da war, die die einfachere ist, die untechnische. Da kommt man sehr schnell auf das Theater. Wenn man in einem Film Filmemachen als Form der Darstellung nehmen würde, würde es überlagert mit sehr viel technischem Kram.

Gregor: Aber gibt es eine weitergehende Verbindung zum *Flohzirkusdirektor*?

Feldhausen: Es ergibt sich vielleicht aus unserem Autorentemperament, aus unserem Verhältnis zur Arbeit und zum Stoff, daß wir immer wieder auf solche Dinge kommen. Wie wir auch im *Gehülfen* einen Film im Film gemacht haben, der mit theatralischen Mitteln arbeitete, haben wir auch hier dem Theater wieder so eine Art von Hommage dargebracht. Das Arbeiten mit einer Theatertruppe ermöglicht es nicht nur, darüber nachzudenken, wie wir mit Theater auf die Realität einwirken können, sondern auch über das Theater eine Handlung in Gang zu bringen, die ohne diese Vermittlung – das wirkt ja dann wie ein Rahmen – in der Schweiz gar nicht darstellbar wäre. Es ist ungeheuer schwierig in einem so friedlichen, politisch so unbeweglichen Land, eine action-Handlung glaubwürdig zu machen – es wäre fast unmöglich in der Schweiz Kriminalfilme zu machen, obwohl hier natürlich Verbrechen vorkommen. Um zu einer Handlung zu kommen, die auch Stärke und Kraft hat, kann man sich des Theaters wie einer Art von Medium bedienen. Zum Schluß, wenn die Handlung in der Kirche spielt, ist ja eigentlich gar kein Theater mehr da, da machen wir einen Film über bestimmte Mißstände und Unmenschlichkeiten in Südamerika.

Wilhelm Roth: Soll das am Schluß eigentlich immer noch eine Weiterentwicklung von Voltaires "Alzire" sein oder ist das inzwischen ein eigenes Stück von Euch geworden? Wie seid Ihr überhaupt auf "Alzire" gekommen?

Feldhausen: Weil das Stück ein Bindestück ist zwischen Rousseau und Voltaire. Rousseau hat das Stück gesehen, war ungeheuer davon beeindruckt und hat ja später in seinen Schriften praktisch die Ethnologie begründet, indem er radikal nach der fremden Existenz in den fremden Ländern gefragt hat.

Koerfer: Wenn man einmal die Idee gefaßt hat, über Voltaire und Rousseau, über Gedanken, die die beiden beschäftigten, einen Film zu machen, dann geht es darum, eine Geschichte zusammenzusetzen. Da nun Rousseau sich sehr stark mit dem Wilden beschäftigt hat, was überhaupt ein Thema der Aufklärung war, und Voltaire dann dieses Thema in einem Theaterstück aufgriff, und Rousseau schließlich "Alzire" gesehen hat und drei Tage krank im Bett war, weil er das so ungeheuer schön fand – dann helfen solche Partikel, wenn man sie findet, eine Geschichte in Gang zu setzen.

Feldhausen: Und die Revision des Stückes mit dem neuen Schluß ist nicht willkürlich, sondern sie läßt sich mit Voltaire legitimieren. Voltaire hat diesen schwachen Schluß, das kann man erkennen, aus dem Zusammenhang seiner Schriften, angesehen als ein Zugeständnis, und hat ihn dabei so überspitzt, daß er zu einem ironischen Schluß wurde, der so nicht stimmen konnte, der auch den Theaterzuschauern damals als unmöglich auffallen mußte. Er hat ihn dadurch revidiert, daß er später dieselbe Geschichtskonstruktion in dem kleinen Roman 'L'ingénu' behandelt hat und

nun die Geschichte so erzählt, wie sie erzählt werden müßte: um den Gefangenen freizubekommen, muß das Mädchen zu einem Beamten gehen und bereit sein, mit ihm zu schlafen. Da ist die Sache tatsächlich bis in die äußerste tragische Konsequenz hineingetrieben, vor der Voltaire sich bei diesem Stück aus Gründen der Zensur dreißig Jahre vorher noch hüten mußte. Im Roman braucht er keine Rücksicht zu nehmen.

Gregor: Warum habt Ihr eigentlich die beiden wie Figuren in eine Landschaft gestellt?

Koerfer: Uns interessierte nicht der historische Film über die beiden, der Film über das 18. Jahrhundert, mit Schlössern und Salons. Wir wollten bei den Diskursen einen Raum finden, der einerseits eine gewisse Abstraktheit hat, dann aber auch funktioniert für das sowohl Tot- wie Lebendigsein der beiden. Der Laubwald ist da ein ganz gutes Mittel, ein Jenseits zu schaffen, in dem die beiden hausen, fast so ein bißchen wie Clochards. Indem Gebäude größtenteils fehlen in den Diskursen, wird das Wort und das Spiel der beiden einfach wichtiger.

Roth: War die Ebene der Schauspieler, mit ihren privaten und ihren künstlerischen Problemen, eigentlich von Anfang an vorgesehen? Mir war das manchmal zu wenig, zu punktuell. Der Zusammenhang zwischen der Rousseau-Voltaire-Ebene und der Schauspieler-Ebene leuchtet mir nicht immer ganz ein.

Feldhausen: Wir haben versucht, das Drehbuch ein bißchen als Schwamm anzulegen, der sich vollsaugen sollte nachher, wenn die Schauspieler dazustoßen. Die sollten etwas einbringen. Das hat in einigen Fällen funktioniert, in einigen aber auch nicht funktioniert. Bei den Schauspielern habe wir glücklicherweise im Buch bereits eine Menge angelegt; es ist nämlich etwas eingetreten, was wir so nicht vorausgesehen haben, daß die Schauspieler durch die Tatsache, daß sie Schauspieler spielten, verunsichert waren, weil die normale Trennung zwischen Darsteller und Rolle nicht mehr selbstverständlich war. Die Bereitschaft sich selbst einzubringen, war in der Schauspielgruppe nicht unbedingt so sehr groß, das war natürlich unterschiedlich von Schauspieler zu Schauspieler.

Koerfer: Das ist etwas, was nicht völlig gelöst ist, vielleicht auch nicht völlig gelöst sein kann in der Konstruktion des Films. Einerseits ist es ein Film über eine philosophische Auseinandersetzung, das war's wenigstens ganz am Anfang; andererseits ist es eine Geschichte, in der Rousseau und Voltaire leben, die Schauspieltruppe lebt, das Theater lebt. Für mich ist dort noch etwas Ungelöstes bei einzelnen Charakteren in der Schauspieltruppe, daß die zu wenig durchgeschildert sind. Es wäre aber die Gefahr aufgetaucht, daß man sich festgehakt hätte in alltäglichen Problemen der Schauspieltruppe, und daß dadurch dann die Beobachtung von Rousseau und Voltaire auf das Geschehen vielleicht zu stark in den Hintergrund getreten wäre, und vielleicht auch die Frage: wie etwas darstellen, wie einen Inka darstellen auf dem Theater?

Gregor: Mir ist der Indio nicht deutlich genug geworden. Auch sein Gedicht, in dem der Bogen geschlagen wird von der Eroberung bis zum Stadion in Chile, das war mir zu beiläufig, auch wenn ich verstehe, was Sie wollen.

Koerfer: Für mich ist das Gedicht, das er aufsagt, das hat der Darsteller, zusammen mit anderen, als er in Chile inhaftiert war, geschrieben, das ist für mich so stark, daß alle anderen Versuche, ihn noch weiter zu schildern, ihn realer zu schildern, eigentlich abträglich wären. Am Anfang ist die Figur sehr abstrakt, später wird sie konkreter, aber das ist für mich nicht nur eine Schwierigkeit, das reizt mich auch. Wenn er in die Gruppe hineinkommt, entpuppt er sich sehr schnell als eine sehr reale Figur mit einer eigenen Biographie, einer Geschichte, die sehr stark geprägt ist von Ausrottung und Unterdrückung, auch heute noch.

Feldhausen: Was uns gefesselt hat, ist, daß dieser Stoff schon damals in der klassischen Form der Tragödie auf die Bühne gebracht wurde, der natürlich unglaublich ist und der das bittere Gefühl auslöst: was hat sich eigentlich geändert? Wenn die Indianer wenigstens edle Tiere wären, dann würde sich mancher für sie einsetzen, aber weil sie Menschen sind, kann man sie ausrotten. Das

ist heute immer noch dieselbe Situation in Südamerika. Wenn man sich überlegt, daß das schon von Voltaire angeprangert wurde, daß das Unrechtsbewußtsein da ist, aber nur in den Metropolen, im Inneren der Organisationen, nach außen strecken sie die Krallen heraus, das ist etwas Unglaubliches. Daß das schon auf der Bühne gestanden hat, daß man ihm zugejubelt hat, daß es auf Rousseau einen großen Eindruck gemacht hat – er hat daraus ein Denken entwickelt, das heute noch die Ethnologie weitertreibt, daß diese Wilden im Grunde wir selber sind, unsere eigene Geschichte sind, daß wir uns selber töten, wenn wir sie ausrotten, das sind alles Dinge, die in dem Film mit drinstecken. Ich weiß nicht, ob das alles überkommt. Aber dieses Gefühl der Verzweiflung, das auch bis zum Selbsthaß führen kann ...

Gregor: Das betrifft auch die Ineffektivität des Theaters als moralische Anstalt ...

Koerfer: Es sind ja zwei Alternativen am Schluß: der Leo, der aufbricht, um wirklich nach Lateinamerika zu gehen, um es wirklich zu erleben, und der Ludwig, der auf der Bühne Leben von dort hier darstellen will. Ich finde, das ist der Widerspruch, in dem wir drin sind, der auch unsere Sehnsüchte widerspiegelt.

Das Gespräch, aus dem hier Ausschnitte zitiert werden, wurde aufgenommen bei den Solothurner Filmtagen am 29. Januar 1978

Das Gedicht des Indio Santiago

Das folgende Gedicht wurde von Joaquin Hinojosa während seiner Haft im Fußballstadion von Santiago de Chile 1973 zusammen mit anderen politischen Häftlingen geschrieben. Der Indio Santiago, interpretiert durch Joaquin Hinojosa, rezitiert dieses Gedicht im Film vor der Neuinszenierung der 'Alzire', nachdem die Schauspieltruppe in die Stadt zurückgekehrt ist.

un, dos, tres, el mismo corto camino que recorrer.	Eins, zwei, drei, immer wieder die gleichen Schritte.
un, dos, tres, afuera en bolivia, en chile, en latino américa el ruido de botas taj-taj-taj adentro, adentro el hambre paseandose en nuestras entranas.	Eins, zwei, drei, dort draußen in Bolivien, in Chile in Lateinamerika, das Dröhnen der Stiefel tach, tach, tach, und in uns der Hunger der umgeht in unseren Gedärmen.
un, dos, tres, mirar adelante y encontrar una pared con metálicas y relucientes rejas.	Eins, zwei, drei, vor uns nichts als die Wand mit Gitterstäben aus Eisen und gleißendem Licht.
un, dos, tres, mirar atras a los costados y volver a ver y volver a ver las mismas paredes que vimos hace ... hace tanto tiempo hoy y ayer.	Eins, zwei, drei, hinter uns, links und rechts, links und rechts, die gleichen Wände, die wir schon so lange sehen, heute wie gestern.
un, dos, tres, afuera en bolivia, en chile, en latino américa siempre botas taj-taj-taj ... tableteo de metrallas ra-ta-ta-ta ...	Eins, zwei, drei, dort draußen, in Bolivien, in Chile, in Lateinamerika, immer Stiefel, tach, tach, tach ... Salven von Maschinengewehren ra-ta-ta-ta ...

abriendo corazones
de companeros nuestros.

un, dos, tres,
...
nueve, diez,
un, dos, tres,
golpes
en el lacerado cuerpo
cien veces diez.

adentro
creciendo indestructible
nuestra conciencia,
hirviendo impaciente
la lava incandescente
de nuestro dolor,
y nuestra rabia
contenidos.

un, dos, tres,
Estadio Nacional
Santiago de Chile
ano de 1973.

un, dos, tres ...

die Herzen unserer Genossen
aufreißend.

Eins, zwei, drei,
...
neun, zehn,
eins, zwei, drei,
Schläge
in den ausgemergelten Körper,
Schläge hundert mal zehn.

Und in uns
wachsend, unzerstörbar,
unser Bewußtsein,
ungeduldig brodelnd
die glänzende Lava
unseres Schmerzes
und unserer zurückgehaltenen
Wut.

Eins, zwei, drei,
National-Stadion
Santiago de Chile
im Jahre 1973.

Eins, zwei, drei ...

Kritik

Zwischen Flohzirkus und Götterdämmerung

Von Hans Rudolf Hilty

Draußen fiel in schweren Flocken Schnee, und Solothurn wirkte, so eingeschneit, mehr denn je als Spielzeugstädtchen. Im überfüllten Kino "Scala" lief über die Leinwand die Szene einer lauen Liebesnacht, bei der die beiden Liebenden zunächst eine Katzen- und eine Eselsmaske übergestülpt haben und die ich als Anklang, als spielerisch-spontanes Zitat aus Shakespeares "Sommernachts-traum" empfand. Bei der Aussprache am folgenden Vormittag über den neuen Film von Thomas Koerfer, zu dem diese Sequenz gehörte, nannte ein Teilnehmer der Diskussion dieses überraschende Detail einen der 'Ausflipper' des Films. Zitat aus überliefertem Fundus der Kultur oder quasi-psychedelischer Ausbruch – das scheint auf den ersten Blick ein Gegensatz zu sein. Vom Gesamteindruck des Films ist dieser Gegensatz unwichtig.

Koerfers neuer Film ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT ist, wie auch immer einzelne Passagen rezipiert werden, ein irisierendes Mosaik faszinierender Spiegelungen, assoziativer Zeichen, ein artistisch-artifizieller Mikrokosmos des Scheins. Will man die Geschichte erzählen, müßte man etwa sagen: Eine kleine Theatergruppe versucht, das Stück *Alzire oder Die Amerikaner* von Voltaire zu inszenieren (1978: 200. Todestag Voltaires). Produktionelle (finanzielle) Schwierigkeiten ebenso wie Beziehungsprobleme in der Gruppe verhindern zunächst, das Vorhaben zu Ende zu bringen. Die Truppe findet sich wieder als Landkommune. Doch von Anfang an ist der Theaterversuch und ist das Ausweichen ins Landleben realistischer Darstellung entzogen, indem Voltaire und Rousseau als 'Gäste' (Mitspieler und Spielverderber) vom Himmel fallen und die Schritte der Schauspieler als Illustration ihrer gedanklich gegensätzlichen Hoffnungen kommentieren. Ein Teil der Truppe bringt – gegen Ende des Films – das Theatervorhaben doch zu Ende, wobei ein Indio die entscheidende Rolle übernimmt, während ein anderer Teil zum 'echten' Schauplatz, ins heutige Lateinamerika ausweicht. Beide Wege münden in eine Aktualisierung, die den Atem verschlägt.

Dabei ist es problematisch, von 'Geschichte' zu reden. Der erzählerische Duktus der Bildsprache des Mediums Film hat immer nur 'kleinen Auslauf', trägt immer nur kurze Sequenzen – und weicht gleich wieder überraschenden Sprüngen. Die agierenden Figuren bekommen daher nie Gelegenheit, zu Menschen zu werden: es bleiben kurze Gesprächssetzen, Nuancen, Gesten (wie glaubwürdig und aufrichtig auch immer). Interessant, daß Koerfer sagte, nach dem 'hermetischen' Film *Der Gehülfe* habe es ihn wieder zu mehr

Offenheit, zum Spiel des Assoziativen gedrängt. *Der Gehülfe* war aber insofern nicht hermetisch, als hier Menschen gezeigt wurden, die Unverwechselbarkeit erlangten. Die Mitglieder der Schauspielertruppe in ALZIRE kommen übers Auswechselbare kaum hinaus. Offenheit besteht innerhalb cineastisch-artistisch-intellektueller Möglichkeiten. Ich frage mich, ob das nicht eigentlich hermetischer ist. Unabhängig von allen Spuren 'realer' Landschaft ereignet sich der Film ALZIRE in einem Landstrich zwischen Lunapark und Musée imaginaire, zwischen Flohzirkus und Götterdämmerung; das ist eine Landschaft von bitterer Schönheit, glaubwürdig im Artifizialen, überraschend im Reichtum von Anspielungen, in der Sensibilität, die immer wieder in den Bausteinen des Mosaiks begeistern kann, in der Spontaneität auch, die manche Sequenzen trägt – aber eine Landschaft für wen?

Man muß die Frage vielleicht vom Ende her stellen, wo der Film die Realität des heutigen Lateinamerika, die Realität also von Militärdiktaturen andeutet. Die Frage ist dann die: Ist von der Lunapark-Selbstspiegelung des Intellektuellen her das Unrecht, das Imponiergehabe der Mächtigen (nicht nur in Lateinamerika) anders erfahrbar denn als 'Spiel' der Macht, als 'Welttheater', als Show? Da berührt sich die Filmarbeit Koerfers etwa mit der Filmarbeit Syberbergs (zum Beispiel). Da kommen die großen Fragen erst ins Blickfeld. Fragen, die nicht mit simplen Rezepten zu lösen sind, weil sie Existenzfragen des Mediums, auch Existenzfragen des Intellektuellen sind.

Solothurn 1978 hat gezeigt, daß Fragen dieser Art vielen Schweizer Filmschaffenden bewußt sind. Solothurn 1978 hat auch gezeigt, daß handwerklich-produktionelle Fragen neue Akzente, neue Qualitäten bekommen. Das gilt für Arbeiten des Filmkollektivs Zürich, die nur außerhalb der erkämpften Mitfinanzierung durch öffentliche Mittel entstehen können (*Lieber Herr Doktor* oder jetzt *Aufpassen macht Schule* und das erst als Arbeitsfragment gezeigte *Projekt Gösgen*), ebenso – doch auf andere Weise – wie für Filme, die im Auftrag des Fernsehens entstanden sind. Auch wenn – wie der Rückzug des neuen Films von Daniel Schmid zeigt – bei manchen Cineasten der Eindruck besteht, Solothurn eigne sich nicht zum Uraufführungsplatz für neue Spielfilme, haben die Filmtage doch gezeigt, daß sie sich immer wieder neue Aufgaben und Möglichkeiten des nötigen Gesprächs zu schaffen vermögen.

Die Weltwoche, Zürich, 1. 2. 1978

Biofilmographien

Thomas Koerfer, geboren am 23. 3. 1944 in Bern. Englischs Abitur, Studium der Volkswirtschaft in Berlin, München und St. Gallen. Lic. oec. (Diplom-Volkswirt). Volontariat bei Alexander Kluge im Filminstitut Ulm. Regieassistent bei Brunello Rondi in Rom. Kameraassistent und Schnitt bei Dokumentarfilmen bei Kurt Blum in Bern. Eineinhalb Jahre Mitarbeit des politischen Magazins 'Rundschau' des Schweizer Fernsehens. (Auslandsreportagen). Lebt in Zürich.

Filme:

- 1970 *Zeichen* (mit zwei Architekturstudenten)
- 1973 *Der Tod des Flohzirkusdirektors*
oder *Ottocaro Weiss reformiert seine Firma*
- 1975/76 *Der Gehülfe*
- 1977/78 ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT

Dietrich Feldhausen, geboren am 6. 5. 1941 in Bad Segeberg. Abitur, Jurastudium in Kiel, Berlin und Hamburg. Als Versicherungsangestellter tätig. Seit 1971 freier Schriftsteller, lebt in Köln. Mitarbeit an den drei Spielfilmen Thomas Koerfers.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31