

# 10. internationales forum des jungen films

berlin  
19. 2. – 29. 2.  
1980

17

Filme von Raúl Ruiz:

## COLLOQUE DE CHIENS

Kolloquium der Hunde

Land	Frankreich 1978
Produktion	Filmoblic
Regie	Raúl Ruiz
Buch	Raúl Ruiz, Nicole Muchnik
Kamera	Denis Lenoir, Manuel Otero (Tricks)
Schnitt	Valeria Sarmiento
Musik	Jorge Arrigada
Mit Eva Simonet und der Stimme von Robert Darmel	
Uraufführung	Cannes, 17. Mai 1979
Format	35 mm Farbe
Länge	18 Minuten

### Inhalt

Hunde erzählen eine melodramatische Geschichte, die von Adoptivkindern und Mördern handelt.

Dieser Text ist eine Nachahmung der Sensationspresse wie 'Déetective' und 'Qui? Police' ('Wer? Polizei') in Frankreich. Das Bild folgt der Erzähltechnik der Photoromane der 'Presse des Herzens'.

### Kritik

Das Kurzfilmprogramm von 'Perspectives' gehörte vielleicht zu den besten Momenten des Festivals. (...) Die Filme waren alle (auf ungleiche Weise) gut, ganz besonders COLLOQUE DE CHIENS von Raúl Ruiz, einem Filmemacher, dessen Filme mir nicht nur sämtlich gefallen, sondern von dem jeder neue Film bewirkt, daß mir alle anderen noch besser gefallen. Dieser hier ist zwar nur 18 Minuten lang, aber hat das gleiche Niveau wie *La vocation suspendue*, *L'hypothèse du tableau volé* oder *Les divisions de la nature* (Ruiz durchmißt das gesamte Spektrum möglicher Film-Längen, er pulverisiert die Hierarchie der Metragen: jeder Film dauert so lange, wie er dauern muß): hier versucht er sich am Genre des Photoromans und steht damit exakt in der Linie des Spiels mit *kulturellen Fälschungen*, um das es schon in *L'hypothèse du tableau volé* ging; dieses Spiel verläuft nach Regeln, von denen diese eine der möglichen ist: wir gehen aus vom Film/Kino (eine Bilder-Apparatur); stellen Sie das fehlende Stück her (ein Element

der Kultur), und Sie erhalten einen (echten) Film plus einer Fälschung (Film/Bild/Text/Photoroman); in der Zwischenzeit sind Sie verwirrt/gefesselt/fasziniert/amüsiert, und Sie werden überlegt/hingeschaut/zugehört/gelacht haben. Denn COLLOQUE DE CHIENS ist ein komischer Film, nicht nur deshalb, weil er einen Photoroman fabriziert, der wahrer ist als die Natur (eine Geschichte von der falschen Identität, in der es – unter anderem – um die Wiederkehr der gleichen in den anderen geht), sondern auch deshalb, weil er einen lachen läßt, ohne sich jemals der Verachtung zu bedienen. Es handelt sich in der Tat nicht um eine 'Entmystifizierung', um eine Lektüre 'zweiten Grades', die auf einfältige Weise die Intelligenz von Autor und Zuschauer auf dem Rücken des Photoromans (und dessen Lesern) miteinander zu verbinden sucht, sondern im Gegenteil um dessen veritable Rekonstruktion mit den Mitteln des Films. Ruiz verbindet einen aus dem off gesprochenen Text mit einer Serie starrer Bilder, die so wie (und besser als) im Photoroman miteinander verkettet sind; so gibt er letzterem seinen Adelstitel zurück und erweist ihm gleichzeitig als Filmemacher Tribut: denn was ist ein Film anderes als eine Serie von Bildern, die mit einer Erzählung verbunden sind – das heißt die Essenz des Photoromans, einer der privilegierten Übergänge von der Photographie zum Film? Hier wird eine Genealogie abgeschlossen, das Kino wird auf den populärsten seiner Ursprünge zurückgeführt, und die Hunde-Rasse wird gesättigt mit ihrem Anteil an Fiktion: denn, unnützlich es zu sagen, Ruiz hat diese Geschichte nicht erfunden: hier haben wir es mit einem *echten* Dialog der Hunde zu tun.

Nathalie Heinich, *Les objets et les coups*, in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 302, Paris, Juli-August 1979

## DE GRANDS EVENEMENTS ET DES GENS ORDINAIRES

Große Ereignisse und gewöhnliche Leute

Land	Frankreich 1978 - 80
Produktion	Institut National de l'Audiovisuel (I.N.A.)
Regie, Buch	Raúl Ruiz
Kamera	Jacques Bouquin, Dominique Forge, Alain Salomon
Ton	Jean-Claude Brisson, N'Guyen van Tuon
Beleuchtung	Claude Levasseur, Georges Bordier
Schnitt	Valeria Sarmiento
Mischung	Jean Gichtenaere
Produktionsleitung	Martine Durand
Produktionsassistentz	Dominique Benzadon
Regieassistentz	Francois Ede

Uraufführung	24. 2. 1980, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	16 mm, Farbe
Länge	60 Minuten

### Inhalt

Das Alltagsleben in einem Stadtviertel von Paris in der Zeit der Präsidentschaftswahlen 1978, gesehen von einem Ausländer. Gleichzeitig eine Reflexion über Methoden und Prinzipien des 'Dokumentarfilms'.

### Aus dem Dialog des Films

*Frage:* Wenn Sie in diesem Stadtviertel einen Film drehen würden, was für Orte, was für Leute würden Sie dann zeigen?

*Junges Mädchen:* Nun gut, wenn ich einen Film über das Stadtviertel drehen würde, dann würde ich den altmodischen Aspekt des Viertels zeigen, und zwar die Häuser; den bürgerlichen Aspekt des Viertels, der sich in Luxus-Läden manifestiert, in den Nahrungsmittel-Läden, in den Feinkost-Läden, in den ... in allen möglichen bürgerlichen Geschichten, auch in den Autos ... dann würde ich auch die unterschiedliche Bevölkerung zeigen, die ganz alten Leute, die schon seit Jahren da sind, die Leute, die sich jetzt verheiratet haben, und die jetzt Kinder haben, die vor allem um die 'Nation' herum Wohnungen kaufen, die Frauen zwischen fünfundzwanzig und dreißig, die jetzt ihr Kind spazieren führen und ... den Hund, die regelmäßig ihre Kurse besuchen. Eigentlich ist das Leben im Viertel ziemlich geregelt.

Es ist ein Viertel, das, historisch gesehen, alt ist, und dessen Bewohner ziemlich altmodisch bleiben, auch wenn sich die Bevölkerung etwas erneuert hat.

*Sprecher:* Wir warten geduldig darauf, daß uns das Kino ein Ereignis zeigt.

Am liebsten ein besonderes Ereignis, etwas, das uns mit dem dramatischen Bedürfnis gewöhnlicher Leute in Verbindung bringen könnte.

### Sechster Tag

*Sprecher:* Die Aufmerksamkeit verlagert sich auf das Dokumentarische. — Thema des Films sind nicht mehr die Wahlen, sondern das Dokumentarische.

*Ein Mitglied der Diskussionsrunde:* ... wenn es vorher ein Drehbuch gibt, dann erwartet man, daß ein Schauspieler gut spielt. Seine Rolle vermittelt den Dialog einwandfrei. In einem Dokumentarfilm dagegen, in einem Film des 'Cinéma direct' hofft man immer ein wenig darauf, oder hofft zuletzt der Zuschauer darauf, daß sich irgendwelche Schwächen zeigen, das heißt, daß man Dummheiten sagt, oder daß man sich zum Beispiel auf die eine oder andere Art in dem, was man sagt, verrät. So gesehen wäre die höchste Stufe des Dokumentarfilms eine unsichtbare Kamera, denn dann hätte man wirklich eine Art hoffnungsvoller Furcht, daß nun wirklich skandalöse Geschichten, völlig unmögliche eben ...

*Mitglied Y:* Gut, nun ja, sagen wir, daß im einen Fall der Film Ereignisse schafft, nämlich im Falle der Fiktion, und deswegen muß er auf eine bestimmte Weise seine Macht beschränken, das schie- ne mir ein ganz elementares Bedürfnis zu sein; und im anderen Falle liegt der Film sozusagen auf der Lauer nach einem Ereignis; im Fall des 'Cinéma direct' kann der Film seinen Kessel wirklich mit allem heizen, was brennt.

*Frage:* Was heißt: er muß seine Möglichkeiten begrenzen?

*Mitglied Y:* Nun, im Falle des Spielfilms scheint es mir so zu sein, daß der Film in dem Maße, wie er ein Ereignis schafft, indem er

etwas sichtbar macht, durch den Ton begrenzt wird, zumindest durch den Direkt-Ton. Der Direkt-Ton zumindest hat insofern eine begren- zende Funktion, als er in seiner Beziehung zum Bild weder eine her- vorhebende noch eine ordnende Wirkung hat. Verschiedene Ereig- nisse können gleichzeitig stattfinden, sich wiederholende Abläufe usf ... in Bezug zum Bild jedenfalls hat er einfach keine hervorheben- de Wirkung. So übernimmt der Ton stets ein wenig die Funktion einer Begrenzung der Möglichkeiten. Und beim 'Cinéma direct' ist das überhaupt nicht der Fall, im Fall des 'Cinéma direct' bereichert der Ton die Möglichkeiten des Films.

*Mitglied X:* Ich habe Probleme mit meinen Streichhölzern.

*Mitglied Y:* Ja, genau das. Das ist das, was man als Ereignis, das sich im 'Cinéma direct' selber schafft, bezeichnen kann.

*Mitglied X:* Gut, aber man kann jedenfalls feststellen, daß die Be- hauptung, daß der Spielfilm das Ereignis schafft, und das 'Cinéma direct' nicht, nicht stimmt, einfach, weil zum Beispiel der Zwischen- fall mit den Streichhölzern ganz genau dadurch einen Sinn bekommt, daß eine laufende Kamera dabei ist. Da gilt also auch — und das ist eigentlich etwas, das beim Dokumentarfilm normalerweise unter den Teppich gekehrt wird —, daß die Gegenwart der Kamera schließlich so etwas wie die Funktion eines Katalysators ausübt ... und zwar in ganz gehörigem Maße. Es ist ja nicht so, daß sie einfach aufnimmt, sondern sie schafft vielmehr das, was geschieht; das ist ja eigentlich schon fast ein Gemeinplatz geworden. Gut, tatsächlich versuchen die meisten Dokumentarfilme den Eindruck zu erwecken, als ob es keine Kamera geben würde. Gut, aber in Wirklichkeit weiß man sehr gut über die Tatsache, daß da eine Kamera anwesend ist, Bescheid.

*Sprecher:* Gegenstand des Films ist das Wesen des 'Cinéma direct'.

*Mitglied X:* ... schafft ganz bestimmte Bedingungen, so daß die Le- ute sich nicht so benehmen und nicht so sprechen und sich auf jeden Fall nicht in der gewohnten Lage befinden, und so geschieht eine ganze Reihe von Ereignissen, die auch vorbestimmt sind, aber nicht durch ein im vornherein geschriebenes Drehbuch, sondern eben durch die Gegenwart der Kamera und durch die Tatsache, die durch die gefilmten Leute vorweggenommen wird, nämlich durch die Tat- sache, daß sie auf einem Bildschirm gesehen werden.

### Dokumentarfilm: Ein Spiel mit Fiktionen

Von Raúl Ruiz

Dieser Film ist eine Auftragsarbeit des 'I.N.A.'. Es sollte ein Doku- mentarfilm über die Präsidentschafts-Wahlen von 1978 gemacht werden, und zwar aus der Sicht eines Ausländers, eines Beobach- ters, der von außen zuschaut. Dieser Dokumentarfilm sollte Teil einer Reihe von Filmen sein, die verschiedene Aspekte dieses Er- eignisses beleuchtet.

Die meisten Dokumentarfilme, die ich kenne, basieren auf einer Fiktion, um die herum mehr oder weniger heterogene Stoffe ange- ordnet sind. Bei einigen scheinen die Bilder eine Reise wiederzuge- ben, bei anderen eine Führung durch ein Museum (mit einem sicht- baren oder unsichtbaren Führer), eine Meisterklasse oder eine Scheindebatte. Der Umfang möglicher Fiktionen im Dokumentar- film ist groß.

Da ich aus innerer Neigung ein Fiktionsfilm-Regisseur bin, schien mir der Moment gekommen, die lange Liste der möglichen Fiktio- nen um eine neue zu erweitern.

Auf der Suche nach der jedem Dokument angemessenen Fiktion stellte ich mit Erstaunen fest, daß im Dokumentarfilm — im Ge- gensatz zum Film, der eine Geschichte erzählt — die Fiktion an das Dokument gebunden ist (denn in Wirklichkeit ist ein Dokument nichts anderes als dies: Bild und Ton, die Fiktionen hervorbringen). Diese Entdeckung enthielt nichts Spektakuläres, und zwar aus einem einfachen Grunde: Etwas, das spektakulär sein soll, erfordert das Schauspiel, und das Schauspiel wiederum setzt eine einzige Fiktion voraus, der sich alle anderen unterordnen. Das gefilmte Dokument bringt dagegen immer *mehr als eine* Fiktion hervor. Und jeder weiß, daß zwei Fiktionen, die aufeinanderprallen, sich abstoßen. Sie fal- len aus dem Rahmen heraus und gehen verloren. Deshalb hat man,

wenn man Dokumentarfilme dreht, immer das Gefühl, Geld zum Fenster hinauszuerwerfen.

Und da habe ich mir gesagt: warum versucht man nicht, diese vielfältigen Fiktionen zu koordinieren? (Wenn ein Dokument mit einem anderen verbunden ist, reproduzieren sich die Fiktionen in beachtlicher Zahl.) Warum versucht man nicht, um einen Ausdruck von Marschall Tito zu gebrauchen, sie wie Löwen in einem Käfig, der so groß ist wie der Urwald, einzufangen?

Dann kam mir die Idee, einen Film ohne Anfang und ohne Ende zu machen, in dessen Innerem mehrere Fiktionen nebeneinander existieren, die vom Dokument einfließen und wieder herausgehen.

Daher wird der Zuschauer in dem Film gewisse Anomalien und Regelwidrigkeiten finden, die ich hier aufzählen möchte:

- Interviews über die Stadt-Peripherie, die mit den Wahlen nichts zu tun haben (aber nur in dieser Peripherie begegnen wir, wie aus Zufall, dem Thema der Wahlen).
- Das Hauptthema verschiebt sich fortwährend: wir beginnen in einer Vorstadt von Paris und enden auf der anderen Seite der Welt.
- Es wird behauptet, daß das, was der Zuschauer sieht, nur die Muster eines Films sind, und daß diese in der Reihenfolge erscheinen, in der sie gedreht wurden.
- Es wird behauptet, daß dies eine Fiktion sei und daß der Film weit umfangreichere Muster enthielte als die vorgeführte Reduktion.
- Es wird behauptet, daß letzteres eine Fiktion sei (was zutrifft).
- Daß der Film in Wirklichkeit aus dem Material eines zu konstruierenden und noch zu schneidenden Films besteht.
- Daß dieser Film die Verkleinerung des Materials sein wird, das wir sehen.
- Daß diese Verkleinerung das Thema des Films, nämlich die Verkleinerung (oder Vergrößerung), illustriert.

Usw.

(Insgesamt gibt es dreiundvierzig Fiktionen, die aufzuzählen zu weit führen würde.)

Raúl Ruiz

### Biofilmographie

**Raúl Ruiz**, geboren 1941 in Chile. Studierte Jura in Chile und Film in Argentinien. Verließ Chile 1973. Lebt seither in Frankreich.

Filme :

- 1968 *Très tristes tigres*
- 1970 *La colonia penal*  
*Que hacer?*
- 1971 *L'expropriacion*  
*El realismo socialista*
- 1973 *Palomita blanco*
- 1974 *Dialogues d'exilés*
- 1975 *El cuerpo repartido y el mundo al revés*
- 1977 *La vocation suspendue*
- 1978 *L'hypothèse du tableau volé*  
*Les divisions de la nature* (Kurzfilm)
- 1979 COLLOQUE DE CHIENS
- 1980 DE GRANDS EVENEMENTS ET DES GENS  
ORDINAIRES