

23. internationales forum des jungen films berlin 1993

9

43. internationale
filmfestspiele berlin

LA CHASSE AUX PAPILLONS

Jagd auf Schmetterlinge

Land Deutschland/Frankreich/Italien 1992
Produktion Pierre Grise Productions (Paris)
Best International Film (Rom)
Sodaperaga (Paris)
France 3 Cinéma (Paris)
Metropolis Filmproduktion (Berlin)

Regie, Buch Otar Iosseliani

Kamera William Lubtchansky
Musik Nicolas Zourabichvili
Ausstattung Emmanuel de Chauvigny
Ulrich Bergfelder
Charlotte David

Kostüm Charlotte David
Maske Evelyne Byot
Schnitt Otar Iosseliani, Jocelyne Ruiz
Nathalie Alquier, Ursula West

Ton Holger Gimpel, Alix Comte,
Gérard Lamps, Axel Arft

Tonschnitt Anne-Marie L'Hôte
Mischung Jekaterina Evaks
Regieassistent Claire Lusseyrand
Künstl. Mitarbeit Pierre André Boutang
Leila Naskidaschwili

Script Lydie Mahias
Story-board Nougzar Tarielashvili
Nana Iosseliani

Aufnahmeleitung Dominique Arhex
Produktionsleitung Pierre Wallon (Paris),
Paul Müller (Berlin)

Produzenten Martine Marignac
Maurice Tinchant
Lilia Smecchia, Ettore Rosboch
Pierre-André Boutang
Guy Seligman, Patrick Lot
Luciano Gloor

Darsteller
Solange (Cousine von Marie-Agnès)
Narda Blanchet
Valérie (Gouvernante) Pierrette Pompom Bailhache
Henri de Lampadère (Nachbar und Notar)
Alexandre Tscherkassoff
Marie-Agnès de Bayonette (Schloßherrin)
Thamara Tarassaschwili
Hélène (Schwester von Marie-Agnès)
Alexandra Liebermann
Olga (Tochter von Hélène)
Lilia Ollivier
Marie (Freundin von Solange)
Anne-Marie Eisenschitz
Pater André Emmanuel de Chauvigny
Caprice (Schwiegertochter von Lampadère)
Maimouna N'Diaye
Der Emir Sacha Piatigorsky
Yvonne (Trödlerin) Françoise Tsouladze

Herr Carpentier Yannick Carpentier
sowie Annie de la Celle, Swetlana Lafond, Emile Breton,
Vincent Darrasse, Irène Babet, Liouba Protassieff-Ballu, Kenji
Watanabe, Mathieu Amalric, Jean-Baptiste Arhex, Léonard
Vindry, Irena Oberberg, Bella und Bronia Roit, Viola Hell,
Alexander Askoldow, Natascha Sikorsky, Tamar Sombart, Syl-
vie Van den Elsen, Victor Oshiro, Indira Solowiewa, Gouram
Tsouladze, Franziska Jablonskaja

Uraufführung 5. September 1992, Venedig

Format 35 mm, 1:1.66, Farbe
Länge 115 Minuten

Weltvertrieb Metropolis Film
Münchhaldenstr. 10
CH - 8034 Zürich
Tel.: (0041 - 1) 3837727
Fax: (0041 - 1) 1/3838003

Hergestellt mit Unterstützung von: Centre National de la Ciné-
matographie, Berliner Filmförderung, Istituto Luce, Fonds Eu-
rimages du Conseil de l'Europe und Canal +

Inhalt

Frankreich heute: zwei alte Damen leben in einem großen
Schloß, das zwar baufällig ist, aber immer noch voller Mobiliar
und anderer kostbarer Dinge, die von der Vergangenheit kün-
den.

Die Damen sind so lebhaft wie komisch, so temperamentvoll
wie resolut - der einen gehört das Schloß, der anderen nicht. Sie
interessieren sich für ihre Umwelt und verbringen den Tag vor
dem Radio oder mit ihrem 'Walkman', in dem Versuch, diese
sonderbare und beunruhigende Zeit voller Kriege, Katastro-
phen, Chaos, ideologischer Kämpfe, Fanatiker, Gewalt und
Terror zu verstehen. Und eine Änderung scheint nicht in Sicht!
Wie soll das alles einmal enden?

Sie verbringen viel Zeit in der großen altertümlichen Schloß-
küche und begeben sich bisweilen in die weitläufige Bibliothek
oder die großen, im Halbdunkel gelegenen Salons mit ihren
verriegelten Fensterläden und verstaubten Möbeln.

Die eine geht ins Dorf, um Besorgungen zu machen oder ein
Schwätzchen zu halten, die andere nicht. Sie sind geachtet und
gelten als die Seelen des Dorfes. Doch sie werden umzingelt von
Profiteuren: Diebe stiebitzen Umschläge mit Geld, Antiquare
schleppen Möbel fort, japanische Spekulanten wollen das Schloß
kaufen, Verwandte und Freunde erben.

Als ihre Lebenszeit abgelaufen ist, sterben die beiden Freun-
dinnen, die eine im Bett, die andere, die Nichtbesitzerin geht mit
dem Emir, ihrem Freund aus Kindheitstagen, fort. Damit ist ihr
Schicksal besiegt...

Inzwischen sind die rechtmäßigen Erben eingetroffen: die Schwe-
ster und die Nichte der Besitzerin - Russinnen-, die in Moskau
in einer Gemeinschaftswohnung lebten. Sie möchten alles ver-
äußern und aufteilen, um in Paris, Berlin und Rom ein 'bürger-
liches' Leben führen zu können.

Am Ende triumphieren die Spekulanten. Das Schloß und das
Dorf treten wie der Rest der Welt den Marsch durch die
Instanzen des Fortschritts an.

Natürlich ist das Ganze eine Komödie... ohne heiteren Ausgang.

Der Regisseur über seinen Film

Wir sind die ohnmächtigen Zeugen eines Vorgangs und sehen, wie Brücken einstürzen, die seit altersher die Generationen miteinander verbanden und die kulturellen, geistigen und moralischen Werte überlieferten. Vielleicht sind wir die letzte Generation, die einen bestimmten Typus von Tradition mit ihren Regeln und ihrer Lebenskunst, wie sie uns erzählt oder vorgelebt wurde, kennt. Diese Tradition unsererseits zu überliefern sind wir außerstande. Dieser Film bringt das Gefühl eines unwiderbringlichen Verlustes zum Ausdruck; er versucht dieses Moment des Umbruchs ohne Dramatik, aber mit einem Lächeln zu veranschaulichen.

Das pedantisch aufgeräumte Haus des alten Schulmeisters, Monsieur Lampadère, ist weniger beeindruckend als das Chaos im Haus der Damen Bayonnette.

Das Schloß ist alt, die Bewohnerinnen sind bejahrt; das Wetter ist trüb, die Bäume sind kahl. Es gibt viele alte Menschen in den Straßen dieses müden Marktflleckens, und die Mehrzahl der Leute ist schwarz gekleidet: Mäntel, Umhänge, verwaschene Stolen, denn in diesen Gäßchen weht ununterbrochen der Wind und drückt gegen die modrigen Steinmauern.

Im Schloß ist alles angestaubt und voller Spinnweben. Fällt etwas zu Boden, sieht man eine kleine Staubwolke aufsteigen, die sich sanft im Raum verteilt.

Im Gegensatz zu dieser düsteren Umgebung sind die alten Damen lebhaft, fröhlich, aktiv und in Einklang mit sich selbst. Nach dem Begräbnis der einen Dame indes ändert sich alles: viel Sonne, belaubte Bäume, hübsche Blumen unter den Fenstern und auf dem Rasen, keinerlei Wind, kein Regen; viel junges Volk in den Straßen, bunte Kleidung. Doch man hört nicht mehr den Lärm überschäumenden Lebens. Die Beziehungen sind nüchtern, korrekt, die Begrüßungen kalt und selbst die Händler sind sonderbar stumm und zurückhaltend geworden. Man lebt besser, man ist reich, man kleidet sich sorgfältig, man ißt gut, ein jeder bei sich zu Hause, man macht doch keine Umstände! Kurzum, der Fortschritt hat Einzug gehalten, dieser geheiligte Fortschritt, der unser Verhalten und unseren Lebensstil auf dieser Erde umformt.

Da dieser Film eine Art Abschied von einer Epoche bedeutet, die für immer verschwinden wird, mußten wir echte alte Damen finden, denen dieses unnachahmliche, bewundernswerte Flair, das sich ausdrückt in Gesten und Worten, zu eigen ist, alte Damen von freundlicher Autorität, kapriziös, gepflegt - Hätschelkinder des Schicksals seit Anbeginn ihres ach so kurz bemessenen Erdendaseins. Es sind Damen, die es gewohnt sind, einem Diener die Beine entgegenzustrecken, damit dieser ihnen die Stiefel schnüre. Diesen Gestus kann man nicht erwerben; ebensowenig kann man das Verhalten eines Bauern erlernen, wenn man in Salons oder bürgerlichen Schlafgemächern großgeworden ist.

Darum suchten wir Angehörige einer bestimmten Klasse, wobei es keine Rolle spielte, ob diese Damen nun Schauspielerinnen waren oder nicht.

Otar Iosseliani, im Mai 1991

Michel Ciment im Gespräch mit Otar Iosseliani

Frage: Schloß sich das Projekt zu LA CHASSE AUX PAPILLONS unmittelbar an *Et la lumière fut* an?

Otar Iosseliani: Nein. Um die Kraft der Vernichtung zu studieren, wollte ich zunächst untersuchen, wie eine Gemeinschaft von Privilegierten entsteht. Sie ist es, die die Welt ringsum zu beschneiden und zu zerstückeln beginnt. Ich dachte zunächst an die sowjetische Nomenklatura, dann fand ich ein perfektes Beispiel im Hofstaat von Louis XIV. Dieser Herrscher ist die Quintessenz dieser Idee, weil er den Menschen die Persönlichkeit raubte. Er machte aus ungebärdigen Rittern Höflinge, behängt

mit Spitzen und Bändern; er unterwarf sie seinem Reglement und machte aus ihnen Bittsteller und Bettler. Auf diese Weise hat er ein ganzes Land seiner Ursprünglichkeit, ja auch seiner eigentlichen Herren beraubt, um diejenigen nämlich, die in ihrem Bereich für alles verantwortlich waren. Woher ist die Französische Revolution gekommen, die diese Gesellschaft hervorgebracht hat, deren bittere Früchte wir heute noch genießen? Es sollte ein Kostümfilm werden, aber ich wollte Louis XIV auf keinen Fall von einem Schauspieler spielen lassen, wie das beispielsweise Rossellini gemacht hat. (...)

Frage: Warum konnte der Film nicht realisiert werden?

O.I.: Für *Louis et ses sujets* hätte man Kostüme gebraucht, Kavallerie, Kulissen, das hätte 70 Millionen Francs gekostet. Die Hälfte des Geldes konnten wir aufreiben, mehr aber nicht. Daraufhin ist LA CHASSE AUX PAPILLONS entstanden, aber ohne diesen wichtigen Zwischenschritt. In der Tat hätte es eine gewisse Logik gehabt, nach Afrika diesen Film über die Idee der Nomenklatura oder des Hofstaats zu drehen, um den Schlüssel für das Phänomen als solches zu finden. Danach hätte LA CHASSE AUX PAPILLONS entstehen können, um zu zeigen, wie der gnadenlose Kapitalismus alles verschlingt.

Es fehlt also ein Zwischenglied.

Frage: Es gibt keine Schmetterlingsjagd im Film, aber dennoch verweist der Titel perfekt auf die Welt, die im Film dargestellt ist.

O.I.: Hätte es eine Schmetterlingsjagd gegeben, hätte man einen anderen Titel finden müssen. Von Anfang an habe ich daran gedacht, dem Film diesen Titel zu geben. Es gab sogar eine bereits fertig gedrehte Rückblende in die Kindheit von Marie-Agnès mit einer Gouvernante, einem Park und Kindern. Sie selbst war eigentlich keine Russin; ihre Schwester hatte einen Russen geheiratet. Ich weiß nicht, warum die Geschichte einen anderen Verlauf genommen hat. Für mich ist wichtig, daß man diesen Film nicht als ein Porträt der letzten aristokratischen Mohikaner wahrnimmt, sondern vielmehr als die letzten Repräsentanten echter Menschen (*des gens comme il faut*).

Frage: Ist dieses Leben auf dem Schloß das Vermächtnis des nicht gedrehten Films über Versailles?

O.I.: Unbewußt vielleicht. Ich dachte, daß ich zwei Arten von Schlössern brauche: eines, das prosperiert und ein anderes, das heruntergewirtschaftet ist. Das eine wird von Leuten bewohnt, die dem Traum eines geregelten Lebens nachhängen, das andere von Menschen, die sich dem neuen Traum des modernen Lebens angepaßt haben. (...) Ich habe sie dann mit für sie befremdlichen Phänomenen konfrontiert, habe die Menschen in ein anderes Land versetzt, Menschen, die an ihrer Umwelt interessiert sind, aber nicht wissen, daß sie in dieser Welt nichts gewinnen, sondern im Alter alles verlieren werden. Ich habe ihnen Trödler und Antiquitätenhändler zugesellt, einen zwielichtigen Notar, Kapitalisten, die scharf sind auf den Nachlaß. Dann mußte eine der beiden Damen sterben. (...) Dadurch ergab sich die Möglichkeit, die Verwandtschaft im Haus aufkreuzen und ein Begräbnis stattfinden zu lassen, einen Familienstreit zu inszenieren, den Verkauf des Schlosses, den Nachrichtenüberblick im Radio, der die Zugexplosion vorwegnimmt. Ich hatte dann die Idee, die sogenannten befreiten russischen Neureichen, diese wilden Kapitalisten, zum Begräbnis kommen zu lassen. Ich wollte keinesfalls eine banale Szene wie eine Hochzeit in Weiß zwischen einer Russin und einem französischen Arbeiter, der in Moskau das Hotel Kosmos mit aufbaut, was der Traum aller Mädchen dort drüben ist: ihr Land zu verlassen und in die Fremde zu gehen, um dort zu schmartzotzen oder sich zu prostituieren. Ich habe einen logischen und anständigen Ausweg gefunden: eine junge Frau, die in einer Moskauer Gemeinschaftswohnung lebt, mit allen damit verbundenen Unannehmlichkeiten, dann nach Frankreich kommt, um ein sorgfältig gehütetes Erbe anzutreten, und sich dann aufführt wie ein Schwein. Umgeben von Japanern, die als Nichteinheimische gastliche Aufnahme im Dorf gefunden

haben. Am Schluß gibt es ein kleines Lied, das nur Japanern verständlich sein wird, das Lied eines japanischen Soldaten in der Mandschurei, fern der Heimat, der seine Mutter und seine Schwester bedauert. Unterlegt ist das Lied mit dem Geräusch des Windes, als Zeichen für die Vergänglichkeit aller Dinge.

Frage: Die kurze Sequenz in Moskau wirkt sehr realistisch, wohingegen die Szenen in Frankreich eher wie ein Traum erscheinen, wie aus einem imaginären Frankreich.

O.I.: Interessanterweise ist dieses Moskau für die Russen selbst bereits schon surrealistisch. Es existiert so nicht mehr. Ich wollte eine alte Dame in einer Gemeinschaftswohnung zeigen, umgeben von Photos, in einer Wohnung, in der die Menschen hausen wie eine Herde in einem zu engen Stall, wo man ständig getreten wird. Ich habe diesen Faden nicht weiter verfolgt, weil genaugenommen alle aus diesen alten Wohnungen vertrieben wurden, die aus der Zeit von Bulgakow stammen, aus den 30er und 40er Jahren. Heute lebt jeder in einer Betonzelle, in die er am Abend zurückkehrt und sich einschließt, getrennt von der Außenwelt, die ihn ankotzt. Auch in Paris lebten nach dem Krieg alle mehr oder minder auf der Straße, in den Bars, den Bistros. Heute gibt es das nicht mehr.

Frage: Gab es vor Beginn der Dreharbeiten wie gewöhnlich ein Story-board?

O.I.: Die Zeichnungen entsprachen exakt den Aufnahmen. Mein Chefkameramann William Lubtchansky und ich staunten, in welchem Maße die Bilder den Zeichnungen entsprachen. Es gab 210 Zeichnungen im Story-board und 220 Einstellungen im Film. Was wir vermeiden wollten, war eine Wiederholung der Einstellungen. Das ist für einen Schnittmeister Ehrensache. (...) Lubtchansky hat einen Monat vor Drehbeginn den Drehplan gelesen und studiert, aber wir hatten keine Gelegenheit, zusammen daran zu arbeiten. Beim Drehen haben wir zwar die Möglichkeit zu einigen kleineren Änderungen, die mir immer sehr schwer fallen, weil ich Angst habe, das Gefüge, das ich in meinem Kopf habe, könnte zusammenstürzen. Bei *Et la lumière fut* hatte ich mit seinem Assistenten gearbeitet, mit Robert Alazraki, der diesmal nicht zur Verfügung stand, weil er lieber in Afrika arbeitet, wo er einen Film für Souleyman Cissé dreht. Lubtchansky hat den Film gern gemacht, und er hat geniale Eigenschaften, weil er seine Arbeit nicht von seiner Person abtrennt. Er sagte zu mir: "Otar, du machst eine Dummheit", "Otar, das ist schlecht", "Otar, das gefällt mir nicht". Ich hatte nicht die Möglichkeit, ihm so etwas zu sagen, weil ich nichts davon verstehe. Was mich umbringt, das sind Kameraleute, die sich wie Feinde verhalten, die Dir sagen: "Wir sind soweit und Sie?", oder: "Worauf warten wir?" Mit Lubtchansky war es so, daß wir jeden Bildausschnitt, jedes Bild gemeinsam festlegten. Da wir beide nicht hysterisch sind, ist es uns gelungen, im Team eine lockere, fröhliche Atmosphäre herzustellen, als wär's ein Kinderspiel. Das ist in bezug auf die Techniker und vor allem bei Laiendarstellern, die keinerlei Druck spüren dürfen, sehr wichtig.

Frage: Wie haben Sie Ihre Darsteller gefunden, vor allem die beiden alten Damen, Narda Blanchet und Tamara Tassaschwili?

O.I.: Das sind meine Freundinnen, ich kenne sie schon sehr lange. Narda Blanchet ist die Mutter des Kameramannes Vincent Blanchet, die erste Person, die ich 1979 nach meiner Ankunft in Frankreich kennengelernt habe. Ich habe bei ihr auf dem Land gewohnt. (...) Tamara ist die Mutter einer Freundin, die ich ebenfalls aus jenen Tagen kenne. Auch der Darsteller des Monsieur Jean, der auch den Patron des Bistros spielt, wie auch Pierrette Pompin Bailhache, sind vor langer Zeit aus Tbilissi gekommen.

Frage: Im Stab gibt es noch mehr Georgier, angefangen von dem Komponisten Nicolas Zourabichvili bis zur Antiquitätenhändlerin Françoise Tsouladze.

O.I.: Das sind alles Leute aus der ersten Emigrantengeneration in den 20er Jahren bzw. deren Nachkommen. Keiner ist des Films wegen aus Georgien angereist. (...)

Frage: Der Film ist von großem Pessimismus, aber dennoch sehr heiter.

O.I.: Vom Pessimismus sind wir täglich begleitet, sobald wir an unsere Zukunft denken. Doch diese Vorahnung vom Ende der Welt existiert Seite an Seite mit dem Leben. Man funktioniert weiter, versucht so zu handeln, daß man dem andern nicht schadet. Die Katastrophe, die uns droht, existiert neben der Notwendigkeit, weiterzuleben. Darum sucht man sich jeden Augenblick des Lebens angenehm zu gestalten. Wenn *LA CHASSE AUX PAPILLONS* in seiner Gesamtvision vielleicht auch traurig ist, wollte ich doch gleichzeitig, daß er pulsiert, daß er voller Leben ist. Um überhaupt festzustellen, was man verliert, muß man es sichtbar machen, muß man mit dem spielen, was verschwinden wird.

Frage: Wir leben in einer Zeit großer Brüche; gibt es da nicht die Tendenz, die Vergangenheit zu idealisieren? (...)

O.I.: Man meint immer, unsere Eltern oder Großeltern hätten besser gelebt. Man beschäftigt sich nicht mit Problemen aus der Zeit eines Balzac oder Dickens, mit 'Oliver Twist' und 'Dombey und Söhne', weil das nicht die Probleme von heute sind. Diese Grundannahme besteht, weil unsere Vorfahren zu Beginn des Jahrhunderts die Chance gehabt hätten, einen anderen Weg einzuschlagen. Diese Chance haben sie verpaßt. Wenn wir das Erbe all dessen hätten antreten können, was zu Beginn des Jahrhunderts hervorgebracht worden ist, wäre das Leben für uns vielleicht weniger zerrissen. Doch all die Stürme und Katastrophen, die es seit den 10er Jahren auf diesem Erdball gegeben hat, die Teilung der Welt in zwei Lager, die Geburt des Totalitarismus, Faschismus und Kommunismus, haben uns dahin gebracht, wo wir heute sind. Die Menschheit hat sich der Idee des Fortschritts verschrieben, und soweit hat sie uns geführt. (...)

Frage: Das Universum des Films ist ein imaginäres, gleichzeitig aber ist es das Produkt von Kinogeschichte, angefangen von dem Schleppekahn namens 'L'Atalante' bis zur Erinnerung an Clair und Tati.

O.I.: Niemand wird mir glauben, wenn ich sage, daß die einzige brauchbare Einstellung von allen, die wir in dieser Schleuse drehten, diejenige mit diesem Lastkahn war. Wir machten einen Panoramascwenk, und da war auf einmal 'L'Atalante' zu lesen. Ich habe mir gesagt: "Scheiße, man wird denken, daß ich das absichtlich gemacht habe", als würde ich ein Schiff durch halb Frankreich schicken, damit es zum Ausgangspunkt zurückkehrt! Das ist reiner Zufall. Und was mein kinematographisches Erbe anbelangt, so ist das keine bewußte Wahl, kein Zitat und keine Absicht, bereits anderweitig getretenen Pfaden zu folgen. Das kommt vielmehr daher, daß ich am WGIK einen Professor für Montage hatte, einen gewissen Herrn Felonow, ein sehr bescheidener und zurückhaltender Mensch, der, um nicht vom System zermalmt zu werden, in seinem winzigen Appartement inmitten seiner Bücher und Schallplatten lebte. Er setzte sich mit uns, seinen jungen Studenten, auf seine Weise auseinander. Einigen gab er sein ganzes Wissen preis, anderen nichts. Erstere hatten dieses Metier als Mittel der geistigen Auseinandersetzung gewählt, letztere wollten Karriere machen, Geld verdienen und berühmt werden. Felonow führte uns in die Archive von Gosfilmfond, wo es eine riesige Sammlung gab, und suchte uns die Filme aus. Manchmal zeigte er uns auch gewalttätige, schlechte Filme, um zu sehen, wem sie gefielen. Er hat mir ein Kino gezeigt, das die Spuren von Künstlern trug, die im Widerspruch zu all dem lebten, was die zeitgenössische Welt ausmachte: Jean Vigo, René Clair, Boris Barnet. Manchmal zeigte er uns nur einen einzigen Film eines Regisseurs - z. B. *Tobacco Road* von John Ford -, und sagte uns, daß er achtzig weitere Filme gedreht hat, die aber alle nichts taugen! Später,

als ich nach Frankreich kam, wurde ich ein Freund von Jacques Tati. Seit meinem ersten Studentenfilm habe ich mich für Ironie und Heiterkeit entschieden. Darum glaube ich auch an die Bildung der Jugend. Ich gäbe dieses Metier auf der Stelle auf, wenn es nur Orson Welles und Ingmar Bergman gäbe. Ich glaube im Gegenteil, die wahre Natur von René Clair erkannt zu haben, der für seine Umgebung unerträglich war - er war streng, trocken, überkorrekt - und doch in seinen Filmen durch seine Zartheit bezauberte. Was mich erstaunte, war die Art und Weise, wie die Filmwelt ihn in Frankreich behandelte, so als verstünden sie seine Botschaft nicht, die für uns, die Ausländer, so klar und leicht zu lesen war. Diesen Herrn schätze ich sehr. (...) Ich respektiere den Mut, im Leben traurig und streng zu sein, und sanft und heiter in der Kunst. Es ist leicht, so böse und gewalttätige Werke wie Kubrick oder Coppola in die Welt zu setzen - in seinem Fall ist das reine Spekulation - oder so bluttriefende Filme wie die Japaner, aber umgekehrt ist es sehr schwer, im Leben zu stehen und nicht auf gleiche Weise zu reagieren, sondern voller Verständnis und unerschütterlichem Sanftmut zu sein. Das hat mich bei Clair und Tati berührt. Es gibt Meister des Films wie Bresson, deren Wissen ich achte und deren Neigung ich schätze, sparsam mit ihren Mitteln umzugehen, die mir aber gleichwohl zu formell sind. (...)

Frage: Warum gibt es von Ihnen nicht mehr Filme?

O.I.: Ich hatte das Projekt *Le Roi et ses sujets* vorbereitet, konnte es aber nicht realisieren. Bei LA CHASSE AUX PAPILLONS haben wir nach Vorlage des Drehplans ein Jahr auf die Finanzierung gewartet. Ich glaube, das wird immer schwieriger; schwieriger noch als zur Zeit der Zensur in der UdSSR. Da war ein 'Nein' definitiv und man konnte sich anderen Dingen zuwenden. Hier gibt es stets eine kleine Hoffnung und man wartet bis in alle Ewigkeit. Ich glaube, daß dieses System dazu gemacht ist, einem das Rückgrat zu brechen und einen soweit zu bringen, daß man das Leben Camille Claudels auf die Leinwand bringt!

Das Gespräch wurde am 16. September 1992 in Paris geführt. Michel Ciment: *Choisir un autre chemin*, in: *Positif*, No. 381, Paris, November 1992

Frankreich: Bestandsaufnahme vor der Auflösung

Das Frankreich Iosselianis, jenes, wo er seine Kamera aufzustellen beschlossen hat, ist ein Mikrokosmos, den es im Grunde so nicht gibt, ein Konzentrat des alten Frankreich, das zwischen Tintin und Tati oszilliert, ein Dorf wie aus dem Bilderbuch mit unerträglichen alten Schachteln und phantastischen alten Damen, einem trinkfreudigen Priester, einem pittoresken Marktplatz, einer bukolischen Landschaft... Ein Frankreich am Ende der Welt, dahinsiechend, wie abgestorben, das es sich im Zeitalter der Hochgeschwindigkeitszüge in Pullmann-Wagons bequem macht und die nacheinander vorbeirauschenden Züge der Moderne achtlos passieren läßt. (...)

LA CHASSE AUX PAPILLONS gibt dafür niemandem die Schuld. Es ist ein Film vielmehr über die Verflüchtigung von Menschen, von Dingen und vor allem: von Gefühlen; eine Bestandsaufnahme, die nicht zuletzt überzeugt durch die absolute Stimmigkeit der Menschentypen, die Iosseliani hier vorführt; ein etwas zittriger, liebevoller Abgesang auf den einstigen Glanz der Alten. Iosseliani mißt den Puls des an einem Endpunkt angelangten Menschengeschlechts. Das unbestimmbare Wesen des Films verdankt sich der unnachahmlichen Art Iosselianis, die, Wirklichkeit neu zusammensetzen und sie dadurch, mit Hilfe langer introductiver Szenen (der ganze Film ist im übrigen eine Introduction - zu Frankreich, den Franzosen, dem Vergehen der Zeit), die sketchartig wechselt zwischen sehr chaotischen und sehr schönen, ruhigen Einstellungen (...) ein wenig zu verfremden. Innerhalb dieser Anordnung dient die russische Episode sozusagen als Kontrast. Dieser Film (...) zeigt uns aus der Sicht des

Regisseurs - mit dem Blick des Fremden, der seinesgleichen sucht -, was wir nicht sehen wollen: das Verschwinden einer Welt, die uns allen *grosso modo* doch ziemlich gleichgültig ist.

Olivier Seguré, in: *Libération*, Paris, 7. September 1992

Biofilmographie

Otar Iosseliani, geb. 2. Februar 1934 in Tbilissi, Georgien; besuchte von 1944 bis 1953 eine Musikschule in Tbilissi, studierte von 1953 bis 1955 Mathematik an der Moskauer Universität und von 1955 bis 1961 an der dortigen Film-hochschule WGIK in der Regieklasse von Alexander Dow-shenko. 1962 drehte er seinen Abschlußfilm *Aprili* (April). Zwischen 1962 und 1976 drehte er in den Studios von Tbilissi diverse Kurzfilme und drei Spielfilme.

Filme:

- 1958 *Akvareli* (Aquarell), Kurzspielfilm, 10 Minuten
- 1959 *Sapovnela* (russischer Titel: *Pesnja o tzvetke Kotoryi nikto né mojet naiti* / Der Gesang der unauffindbaren Blume), Kurzspielfilm, 20 Minuten
- 1962 *Aprili* (April), unveröffentlicht, 50 Minuten
- 1964 *Tschugun* (Gußeisen), Dokumentarfilm, 20 Minuten
- 1967 *Guiorgobistve* (russ. Titel: *Listopad* / Blätterfall), 100'
- 1969 *Starinnaja grusinskaja pesnja* (Alte georgische Gesänge), kurzer Dokumentarfilm
- 1971 *Ikho Schaschwi Mgalobeli* (russischer Titel: *Shil pewt schij drosd* / Es war einmal eine Singdrossel), 82 Min.
- 1976 *Pastorali* (Pastorale), 100 Minuten, Forum 1981
- 1982 *Lettre d'un cinéaste*/Brief eines Filmemachers, 25 Min. *Euskadi*, 55 Minuten, Forum 1985
- 1983 *Sept pièces pour cinéma noir et blanc*
- 1984 *Les favoris de la lune*/Die Günstlinge des Mondes, 101 Minuten, Forum 1985
- 1988 *Un petit monastère en Toscane*
- 1989 *Et la lumière fut*
Homage to Hubert Bals (Episode aus: *In Memoriam Hubert Bals*, Film Iosseliani, Passer, Greenaway, Holland, van der Staak, van der Keuken)
- 1992 LA CHASSE AUX PAPILLONS