

25. internationales forum des jungen films berlin 1995

14

45. internationale
filmfestspiele berlin

VEILLÉES D'ARMES

HISTOIRE DU JOURNALISME EN TEMPS DE GUERRE

The Troubles We've Seen

Land	Frankreich/Deutschland 1994
Produktion	Little Bear Productions, Paris/ Premiere Medien, Hamburg (unter Beteiligung von CANAL +, SOFIARP 2 und SOFINERGIE 3 und dem Centre National de la Cinématographie)
Regie, Buch	Marcel Ophüls
Regie-Assistenz	Dominik Moll, Laurent Cantet
Kamera	Pierre Boffety, Pierre Milon
Schnitt	Sophie Brunet
Ton	Michel Faure, Eric Devulder
Tonschnitt	Ariane Doublet
Mischung	Paul Bertaut
Ton-Effekte	Nicolas Becker, Jean-Noel Yven
Produzenten	Bertrand Tavernier, Frédéric Bourboulon
Ausführende Produzenten	Patrick Lancelot, Véronique Bourboulon, Erin Cramer

Interviews (in der Reihenfolge des Erscheinens) mit: Philippe Noiret, Schauspieler (während der Dreharbeiten zu *Roi de Paris* von Dominique Maillet); Jon Duncanson, Kamera-Reporter; Sergio Apollonio, FORPRONU Zagreb; Hans Heckner, Oberst der Bundesluftwaffe; Ursula Meissner, Photographin; Ron Ross, Satellitentechniker, EBU-Zentrum; Nigel Bateson, BBC-Kameramann; Eddy Stephens, BBC-Tonmann; John Simpson, BBC-Sonderberichterstatler, Chef des Auslandsdienstes; Vera Kordic, Dolmetscherin; John F. Burns, Korrespondent der 'New York Times', Pulitzer-Preisträger; Martha Gellhorn, Schriftstellerin; Prof. Nicolas Koljevic, Vize-Präsident der selbsternannten serbischen Republik Bosniens; Radovan Karadzic, Präsident der selbsternannten serbischen Republik Bosniens; Familie Thomas; Martin Bell, BBC-Korrespondent; Stéphane Manier, Journalistin von FRANCE 2, Preisträgerin des Albert-Londres-Preises; Pierre Peyrot, Koordinator des EBU-Zentrums; Patrice du Tertre, Kamera-Reporter; Jean-Jacques Le Garrec, Kamera-Reporter von FRANCE 2; Fouad Bouzadjic, Sänger; Lidia Zulumovic, Dolmetscherin; Mira Bogdanovic, Tochter eines Obristen im Ruhestand; José-Maria Mendiluce, HCR-Sondergesandter; Zrinka Bralo, Dolmetscherin; Heinz Metlitzky, ZDF-Korrespondent; Remy Ourdan, Journalist für RTL; Antoine Gyori, Photoreporter; Eric Bouvet, Photoreporter; Martine Laroche-Joubert, Reporter für FRANCE 2; Paul Marchand, Freiberuflicher Radio-Reporter; Isabelle Baillancourt, Reporterin für TF 1 (TELEVISION FRANCAISE); Alain Finkielkraut, Schriftsteller; Philippe Seguin, Präsident der Nationalversammlung; Simone Veil, Staatsministerin; Bernard Kouchner, früherer Minister; Anne Sinclair, 'Sept sur Sept', TF 1; Christine Ockrent, Chefredakteurin für

FRANCE 3; Alain Lamassoure, Minister für europäische Angelegenheiten; Francois-Henry de Virieu, 'L'Heure de la Vérité', FRANCE 2; Philip Knightley, Historiker, Autor des Buches 'The First Victim'; Edwy Plenel, Journalist bei LE MONDE; Patrick Poivre D'Arvor, Zusätzlicher Direktor der Abt. Information bei TF 1, Chefredakteur und Moderator der 20-Uhr-Nachrichtensendung 'JT' (=Journal télévisé); Walter Cronkite, Moderator des CBS-News-Journals; Hilary Brown, ABC-News-Korrespondentin; Patrice du Tertre, Kamera-Reporter; Bernard Pivot, 'Bouillon de Culture' auf FRANCE 2; Paul Amar, Moderator des 'JT' von FRANCE 2; Alija Izetbegovic, Präsident Bosniens; Jacques Merlino, Stellv. Chefredakteur für das 'JT' auf FRANCE 2; Stéphane Manier, Journalist für FRANCE 2, Preisträger des Albert-Londres-Preises; Amir Abbas Hoveyda, ehemaliger iranischer Ministerpräsident, hingerichtet; Paul-Marie de la Gorce, Journalist; Michèle Cotta, Direktorin für Information, TF 1; Maurice Olivari, Reporter für TF 1; Bernard-Henry Levy, Schriftsteller; Romain Goupil, Filmemacher; Gordana Knezevic, Journalistin für die Sarajevoer Zeitung 'Oslobodenije'; Christiane Amanpour, Journalistin für CNN; Vlado Mrkic, Journalist bei 'Oslobodenije'; Slobodan Milosevic, serbischer Staatspräsident, Nermin Tulic, Schauspieler, Direktor des 'Theaters der Jugend' in Sarajevo; Mohamed Kisliakovic, Bürgermeister von Sarajevo; Andrew Reid, Photoreporter; Général Philippe Morillon, FORPRONU; Patrick Chauvel, Photoreporter; Hervé Chabalier, Produzent von '24 Heures', Agentur CAPA; Colonel Michel Tournon, verantwortlich für die französischen Streitkräfte in Somalia; Jean-François Deniau, früherer französischer Minister; Eric Gilbert, Moderator von '24 Heures', CANAL +; Gérard de Villiers, Schriftsteller, Autor des Buches 'Mission à Sarajevo'; Georges Kiejman, ehemaliger Außenminister; Dr. Mufid Lazovic, Chirurg am Hospital KOSEVO in Sarajevo

Format	35 mm, 1:1.37
Länge	226 Minuten
Uraufführung	23. Mai 1994, Internationales Filmfestival Cannes
Weltvertrieb	Little Bear Productions 7-9, rue Arthur-Groussier F- 750010 Paris Tel.: (33-1) 42 38 06 55 Fax: (33-1) 42 45 00 33

Filmauszüge aus:

Premier rendez-vous (R.: Henri Decoin); *De Mayerling à Sarajevo* (R.: Max Ophüls); Musik: Oscar Straus; *Annie Hall* (R.: Woody Allen); *Duck Soup* / dt.: Die Marx Brothers im Krieg (R.: Leo McCarey); *The Charge of the Light Brigade* (R.: Michael Curtiz); *Patton* (R.: Franklin J. Schaffner); *Henry V.* (R.: Laurence Olivier); *Holiday Inn* (R.: Mark Sandrich); *Witness of the Prosecution* (R.: Billy Wilder); *Only Angels have Wings* (R.: Howard Hawks); *His Girl Friday* (R.: Howard Hawks); *Lola Montez* (R.: Max Ophüls); *Mourir à trente ans* (R.: Romain Goupil); *Spanish Earth* (R.: Joris Ivens); *Yankee Doodle Dandy* (R.: Michael Curtiz)

Musikauszüge:

'Premier rendez-vous' (Komposition: René Sylviano/Louis Poterat; gesungen von Daniëlle Darrieux); 'Freedomian Hymn' (Harry Ruby); 'White Christmas' und 'Happy Holiday' (Irving Berlin; gesungen von Bing Crosby und Marjorie Reynolds); 'Die Fledermaus' (Johann Strauss; gespielt vom Wiener Philharmonischen Orchester unter Leitung von Clemens Krauss); 'World Report No. 2' (Herb Avery); 'Happy Holiday' (Irving Berlin; gesungen von Bing Crosby); 'Some of these Days' (Shelton Brooks); 'Le Boudin' (Marsch der Fremdenlegion); 'La valse grise' (Auszug aus dem Film *Carnet de bal*, mit den Stimmen von Léon Agel und Michel Brega; Komposition: Maurice Jaubert; interpretiert vom Grand Orchestre de Paris unter der Leitung von Paul Bonneau); 'Give my Regards to Broadway' (George M. Cohan/ Ray Heindorf); 'Nobody knows the Troubles I've seen' (gesungen von Mahalia Jackson)

Filmarchive:

I.N.A.; Bundesarchiv, Koblenz; Transit Film GmbH, München; Film Audio Service

Video-Dokumente:

BBC; FRANCE 2; Jon Duncanson; Jean-Jacques Le Garrec; Friedrich Kurz; CNN - Cable News Network, Inc.; T.F. 1; FOCA; FRANCE 3; I.N.A.; Patrice du Tertre; I.T.N.; BBC; Radio Televizija Bosne i Hercegovine; Reuter's Television; CAPA/CANAL +: '24 Heures' - Auszug: 'Vivre et mourir à Sarajevo'

Photos:

Wide World Photos; Ursula Meissner; Cahiers du Cinéma; Robert Capa / Magnum Photos; Patrick Chauvel; Don McCullin; David E. Scherman / Magnum Distribution; Henri Cartier-Bresson / Magnum Photo

Mit Unterstützung von John F. Burns (Pulitzer-Preisträger); John Simpson (Chef des Auslandsdienstes der BBC); Stéphane Manier (Prix Albert Londres); Jean-Jacques Le Garrec (FRANCE 2) und den anderen Journalisten aus dem Holiday Inn.

Anmerkung: Der Titel des Films lautet auf deutsch, in wörtlicher Übersetzung: 'Der Abend vor der Schlacht - Geschichte des Journalismus zu der Kriegszeit'

Inhalt

VEILLÉES D'ARMES ist ein Dokumentarfilm über den Journalismus zu Kriegszeiten. Der Schwerpunkt des Geschehens liegt auf der eingeschlossenen, umkämpften bosnischen Hauptstadt Sarajevo, die Marcel Ophuls seit Januar 1993 dreimal besuchte. Hauptschauplatz ist das Holiday Inn-Hotel, wo die meisten Kriegsberichtersterter wie in einem Medienzentrum untergebracht sind. Ophuls folgt britischen, französischen und amerikanischen Journalisten-Teams auf ihren Reportage-Recherchen innerhalb der Stadt und ihren Fahrten durch die serbischen Stellungen im Umland, er wird Zeuge der Gefahren, denen die Reporter ausgesetzt sind, zeigt die Haltung, die sie gegenüber ihrer Arbeit einnehmen und reflektiert ihren - mehr oder minder großen - Einfluß auf die öffentliche Meinung und die Politik ihrer Heimatstaaten. Der Film erörtert die Frage, welche moralische Bedeutung die Information über den Völkermord heute noch haben kann. Die Geschichte des Journalismus im Krieg seit dem Krimkrieg ist aus Filmmaterial der gegenwärtigen Barbarei und aus Spielfilmausschnitten, die mit Hollywoods

Glanzzeit ein kulturelles Gegenbild darstellen, zu einem subjektiven, persönlichen Essay montiert über Menschen, die vom Leiden und Sterben gegen Ende unseres Jahrhunderts berichten.

Produktionsmitteilung

Über den Film

Im Vordergrund von VEILLÉES D'ARMES stehen die Reporterrinnen und Reporter, die das zum Medienzentrum umfunktionierte Holiday Inn-Hotel in Sarajevo während des Krieges in Ex-Jugoslawien bevölkern. Marcel Ophuls besucht sie im ersten Teil des Films im Winter 1992/93 per Zug - „nicht mehr der Orientexpress, aber noch immer bequemer als im Viehwagen“-, um zu sehen, wie und warum Journalisten zwischen den Fronten die Wahrheit suchen, wenn Hekenschützen systematisch Jagd auf sie machen. Die Frage bringt zunächst individuelle und nationale Eigenheiten ans Licht: die Vorsicht und das Understatement des analytischen BBC-Teams; Anflüge von eitlen Heldenbewußtsein und ein Hang zu 'human touch'-Geschichten bei den französischen Fernsehleuten. Der beeindruckend bescheidene Pulitzer-Preisträger John Burns ('New York Times') relativiert beides: Das Risiko könne nur ausgeblendet, nicht ausgeschaltet werden; Heroik sei ohnehin fehl am Platze, weil Kriegsberichtersterter 'the most tremendous fun' hätten: Die Realität liefere in Überfülle, was gute Stories brauchen.

Zusammen mit dem britischen und französischen Fernsehteam fährt Ophuls in die Stadt und auf die umliegenden Hügel, um die Kriegsbeobachter bei ihrer Arbeit zu beobachten. Seine Mittel sind ein gesundes Mißtrauen, ein feiner Witz, eine bewundernswerte Fragetechnik und ein Hintergrundwissen, das ihm jederzeit blitzschnelle Querweisse ermöglicht.

Wenn das BBC-Team beim Regierungssitz der bosnischen Serben einen Trauerzug filmt, fragt er: „Meint ihr, daß der Sarg wirklich voll war?“ Wenn er Interviews mit den Serbenführern verfolgt, deutet er deren Geisteszustand durch die Einblendung ihrer Berufe an: „Psychiater“, „serbischer Shakespeareianer“. Und natürlich bringen solche Anspielungen frühere zum Klingen.

Im Flechten solcher Beziehungsnetze ist Ophuls Meister. Virtuos arbeitet er auch mit scharfer Kontrastmontage und demonstriert damit etwa die unterschiedlichen Schlüsse, die aus der gleichen täglichen Anschauung gezogen werden: Der französische Reporter ist überzeugt, daß die ethnische Problematik vom serbischen Propaganda-Apparat künstlich hochgespielt werde, um die Ängste des Westens vor dem Islam zu nutzen. Der Amerikaner glaubt, daß sie den Modellfall für die großen Fragen der kommenden Generation darstelle. (...)

Andreas Furler, in Tages-Anzeiger, Zürich, 15. August 1994

Marcel Ophuls' Diskurs entspricht ganz und gar seinen Filmen: diskussionsfreudig, anekdotenreich und immer von vitaler Subjektivität. Ein einziges Flechten und Entflechten von Zusammenhängen, gespeist von einer diebischen Freude an erzählerischen Abwegen, die sich irgendwann doch, und zwar urplötzlich, als zum Thema gehörig offenbaren. Und wenn er seine Technik des dokumentarischen Erzählens mit den Mitteln des Fictionfilms erläutert oder über die Schuldigkeit des Entertainers gegenüber seinem Publikum spricht, dann geht es ihm um gültige Erklärungen. Wohl gemerkt, um gültige, nicht um richtige.

„Das Handwerk des Erzählens beruht auf gegenseitigem Vertrauen. Das Publikum bringt dem Erzähler Vertrauen entgegen, daß er es nicht für dumm verkauft, aber im Gegenzug

erwartet es von ihm, daß er die Fähigkeit besitzt, es bei der Stange zu halten. Kunst ist weder tolerant noch antiautoritär.“ Zwangsläufig, da zentraler Gegenstand von *THE TROUBLES WE'VE SEEN*, kommt auch die Frage nach der Ethik des Zeigens und der Moral des Bilderhandels auf: „Der rote Faden des Kriegskorrespondentenfilms ist: Trägt Information über Völkermord dazu bei, zu sagen, jetzt reicht's? Offenbar nicht. Es gibt ja die Vermutung, daß, hätte es Bilder von Auschwitz gegeben, der Vernichtung sehr viel früher ein Ende gemacht worden wäre. Heute sehen wir Bilder, und es geschieht dennoch nichts.“ (...)

Ende Dezember 1992, als Ophüls das erste Mal nach Sarajevo aufbrach, ziemlich ahnungslos, wie er sagt, und auch einem antiweihnachtlichen Impuls nachgebend, stellte sich ihm sein künftiger Film noch relativ überschaubar dar. Das Bild der hilflosen und ungewollt zu Komplizen gewordenen Reporter des Golf-Kriegs im Kopf, glaubte er, im Holiday Inn in Sarajevo, die Quelle der reich bebilderten, aber umso wirksameren Desinformation zu finden. „Sehr schnell fand ich aber heraus, daß diese Menschen, die da lebensbedroht im Holiday Inn arbeiten, eigentlich Widerstandskämpfer gegen ihre eigenen Bosse sind. In Sarajevo sind die Journalisten mit der Bevölkerung solidarisch, mit denen, die die Bomben auf die Fresse kriegen. Diese Leute versuchen seit zwei Jahren, das Elend dieser Stadt zu vermitteln, und das Deprimierendste daran ist: Es nützt nichts. Sie kommen nicht durch damit. Sie riskieren ihr Leben umsonst. Es ist verlorener Widerstand, weil Politiker, Fernsehmanager und das sie legitimierende Fernsehpublikum diese Message gar nicht haben wollen.“

Die anfänglich einfache Idee hat viele Metamorphosen durchlaufen. Der Film in seiner augenblicklichen Gestalt (zwei Teile à 110 Minuten, ein dritter Teil soll noch folgen), entwickelt konzentrisch, immer wieder vom Holiday Inn und den dort arbeitenden Reportern ausgehend, in einem vielstimmigen Erzählfluß ein ganzheitliches Bild der internationalen Informationsindustrie und ihrer Akteure. (...)

Ophüls' Film endet mit einem erschöpften Arzt, der nachdenklich und tonlos die Melodie des Gospels 'Nobody Knows the Troubles we've Seen' summt, was überblendet wird in den Abspann und den klangvollen Gesang des gleichen Songs von Mahalia Jackson. Daraus spricht vielleicht kein Lebensmut, wohl aber eine unglaubliche Lebenswut.

Ralph Eue, in: Frankfurter Rundschau, 16. Dezember 1994

„Die Suche nach der Wahrheit“, sagt Ophüls, „ist ein schmerzhafter Weg, den man mit Ablenkungen aufheitern muß“. Er tut das, indem er sich dem Völkermord in Ex-Jugoslawien und der Misere Sarajevos humorvoll, mitunter zynisch nähert. Er zieht dabei, so bemerkt der „Nouvel Observateur“, die Anekdote der Theorie vor. Das zufällige Gespräch mit einem bosnischen Schauspieler, der beide Beine verloren hat, collagiert er mit Steptanz-Szenen aus Hollywoodkomödien.

Ophüls klagt für seinen Film das Recht der Fiktion ein. Es gibt darin Helden und Anti-Helden, und der Regisseur selbst tritt aus dem Schatten der Kamera heraus. Ursprünglich hatte VEILLÉES D'ARMES zeigen sollen, daß „die Wahrheit immer das erste Kriegsopfer ist“. Inspiriert von dem Buch eines englischen Historikers und Bildern von Kriegsberichterstaten, die in Bagdad den Hotel-Swimmingpool bevölkerten, ist Ophüls nach Sarajevo aufgebrochen. Doch die Journalisten, die sich von den Pressesprechern der Armee die Artikel diktieren lassen, hat er dort nicht gefunden. Er traf auf 'tapfere Menschen', die täglich nicht nur gegen das Verdrängen eines unliebsamen Krieges, sondern mehr noch gegen die Macht von heimatlichen Entscheidungsträgern und

das Diktat der Einschaltquoten ankämpfen müssen. Und er begriff, daß die Zensur eines General Schwarzkopf nichts gegen die der Heckenschützen von Sarajevo ist.

„Seinen Film über die Kriegsberichterstaten hat er nicht gemacht,“ wirft ihm Jean Hatzfeld, Sarajevo-Korrespondent von 'Libération' vor, der selbst schwer verwundet wurde: „es ist ein wunderbarer Dokumentarfilm über den Krieg. Nur zieht ihn der Krieg mehr an, als diejenigen, die ihn erzählen.“ (...) Bei Ophüls ist es die Form, die Technik der Collage und des Bruchs, an der sich die Kritik stört: „Keinen Grund zu zappen, Marcel erledigt das für euch“, schreibt Vincent Huguex in 'L'Express'. Auch die Szene, in der Ophüls auf der Durchreise in einem Wiener Hotel eine Prostituierte konsultiert, nötigt den Schreibern nichts als pikiertere Kommentare ab. Und Ophüls reibt sich die Hände: „Selbstverarschung“, sei das, erklärt er wörtlich, „und Provokation der political correctness“.

Martina Meister, Frankfurter Rundschau, 6. Januar 1995

Zur Form des Films

Ophüls ist kein Gesprächstechniker, dem nur das Ergebnis der Filmaufzeichnung etwas gilt. Er will nicht verbergen, was er von den befragten Personen und ihrer Rede hält, oder kann es nicht verbergen und ist manchmal nahe daran, damit die Aufnahme zu gefährden. (...) Daß Ophüls eine Haltung zu seinen Partnern im Gespräch nicht vorentscheiden kann, gibt den Gesprächen Lebendigkeit hinzu. Er gewinnt mehr als den Text des Sprechens, fördert Personen im Gespräch, und es zählt der Augenblick, zu dem die Gespräche geführt wurden.

Diese Gespräche, die schon eine Handlung sind, montierte Ophüls nach einem abgestuften Verfahren der Alternierung. Ein Gespräch unterbricht das laufende, ergänzt es, widerspricht ihm, reißt wieder ab und wird später in anderem Zusammenhang wieder aufgenommen. (...)

Bei seinem Verfahren der Montage kann Ophüls mitten in ein Gespräch springen und mit Leichtigkeit Auslassungen machen, hat auch die Wahl der Reihenfolge. Um ein Gespräch kürzen oder umstellen zu können, müßte er sonst an einem Schauplatz viele Kameraeinstellungen machen und mehr, als die meisten Schauplätze hergeben. Eine Gefahr des Verfahrens ist, daß beinahe alles montiert werden kann (...)

Die Schnitte in Ophüls' Filmen stellen mit einfachen Mitteln komplexen Sinn her. Wie kleine Schläge des Hirnstroms treiben sie in eine Überwachheit, unter der eine traurige Erschöpfung anwächst.

Harun Farocki, in: Die Tageszeitung, Berlin, 6. Mai 1989

Für Ophüls befindet sich der Dokumentarfilm nicht näher an der Wirklichkeit als der Spielfilm, nur weil er sich keiner Schauspieler bedient und keinem vorgefertigten Manuskripttext folgt. Die Kunst seines Realismus einer vielstimmigen Erzählung ist gewonnen aus dem Gemenge vielfältiger persönlicher Statements, montiert zu einem Chor von Personen, die, einander abwechselnd, zu Wort kommen und bisweilen, eng geführt, kontrastiv, in quasi gerichtlicher Konfrontation, als Aussage und Gegenaussage, einen gemeinsamen dritten Raum, die Bühne einer filmischen Ermittlung konstituieren. (...)

Ophüls verweigert sich der geläufigen Technik zusammenfassender Oberbegriffe, rahmender Meinung; Off-screen-Kommentare lehnt er ab. Der Glaube ans Authentische wiederum erscheint ihm stupide - bis hin zur Aversion gegenüber jeglichem Anflug von 'cinéma vérité'. Er ist sich bewußt, daß die Strukturierung von vielleicht hundertzwanzig

Stunden gedrehtem Material aufs notwendige Limit eines erzählerischen Verlaufs von etwa vier Stunden jede Möglichkeit von Manipulation birgt, die den Sinn des Gesagten entstellen könnte. Er bringt sich in seiner Nonfiction zur Geltung, indem er den Sinn pointiert, er spitzt das Gesagte zu, als nachträglich ordnender Erzähler, der ironisch-assoziativ, mit 'Actualités', mit Wochenschauen, Photos montiert, mit Spielfilmausschnitten und Musiken kontrastiert.... Jörg Becker, in: Stadtkino-Programm 257, Wien, Nov. 1994

Ophuls' Methode: das beziehungsreiche und ironische Vermischen dokumentarischer Szenen mit Spielfilmausschnitten (*Von Mayerling nach Sarajevo*, *Duck Soup*, *Only Angels have Wings*, *Lola Montez*) und ironisch gegeneinandergesetzte Crash-Montagen aus Worten, Musiken (z.B. 'White Christmas') und Bildern. Der Gehalt eines einzelnen Segments erweist sich erst im Prozeß der dynamisierenden Montage des Materials, d.h. wenn es seinen Platz im Fluß von Rede und Widerrede, Dementi und Ergänzung erhalten hat. Das Statement der bosnischen Dolmetscherin, die weiß, daß sie dem Sniper (=Heckenschützen), der seit Monaten die Bewohner ihres Wohnblocks dezimiert, wird verzeihen müssen und wollen (!), um danach überhaupt wieder normal leben zu können, erlangt seine Tragweite erst durch den Zusatz einer Passantin, die sagt, um verzeihen zu können, müsse man erst wissen, wem es zu verzeihen gelte. Von den Snipers würde man aber nie wissen, wer sie gewesen sind, deswegen würde sie auch nie verzeihen können.

Ralph Eue, s.o.

Drei Interviews mit Marcel Ophüls

Interview I

Marcel Ophüls: Schon seit langem habe ich einen Film über Journalisten im Krieg geplant, eigentlich seit fünfzehn Jahren, seit meiner ersten Lektüre von 'The First Casualty' von Phillip Knightley: „Das erste Opfer des Krieges ist immer die Wahrheit“. Eigentlich wollte ich den Film im Golfkrieg drehen, in diesem großen Hotel, in dem die Berichtersteller tagein, tagaus zusammenhocken, Poker spielen, Bier trinken und darauf warten, daß ein Hubschrauber oder Jeep sie dahin bringt, wo gerade geschossen wird. Diesen Film konnte ich nicht drehen. Jetzt ist es ein Film über Journalisten in Sarajevo geworden. Daß es Sarajevo ist und nicht Bagdad, verändert natürlich den Film, er ist sehr viel tragischer, als es der andere geworden wäre.

Verena Lueken: Gleicht die Methode - kein Drehbuch vor Drehbeginn, kein Kommentar - der Ihrer anderen Filme?

M.O.: Ja, natürlich, ich bin jetzt fünfundsechzig, und ich werde mich und mein Konzept des Dokumentarfilms nicht mehr ändern. (...) Wie auch in meinen anderen Filmen werden die Interviews und die Interviewten wie in einem Spielfilm in eine dramaturgische Struktur gebracht, auf der Grundlage von einem Drehbuch, das ich schreibe, wenn ich das Material zusammengestellt habe. (...)

Die Frage, die mich interessiert, lautet: Trägt Information über Völkermord und das schrankenlose Gemetzel dazu bei, zu sagen: jetzt reicht's? Offenbar nicht. Es gibt ja die Vermutung, daß, hätte es Bilder von Auschwitz gegeben, der Vernichtung sehr viel früher ein Ende gemacht worden wäre. Heute sehen wir die Bilder, aber es geschieht dennoch nichts. Mein Film ist also noch pessimistischer als meine früheren. Er ist aber auch eine Erinnerung an meinen Vater; eigentlich nehme ich die Frage auf, die er in seinem letzten Film, *Lola Montez*, stellt: Was ist Show-Biz, was ist Realität? Was ist Information, was Voyeurismus? Wo beginnt Zensur, wo

Selbstzensur, was müssen wir bezeugen, was dürfen wir nicht zeigen? Und es geht natürlich auch um die heute entscheidende Frage, den Machtkampf zwischen den Politikern und den Medien. (...)

Interview von Verena Lueken, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. Mai 1994

Interview II

Frage: Sie drehen Dokumentarfilme, die genauso gut von Weltgeschichte wie von Ihrer Familiengeschichte handeln. (...) Wieso kommt dieser Begriff der Familie so stark in Ihre Filme hinein?

Marcel Ophüls: Das hat mit dieser Cinéma-Verité-Sache zu tun, daß man gegen die am besten durch Subjektivität ankommt. Das bedeutet auch: durch persönliche Erlebnisse oder persönliche Wutanfälle oder persönliche Witze oder, wie bei Nanni Moretti, daß man im Sommer in Rom in ein Kino geht und sagt: *Henry: Portrait of a Serial Killer*, das ist ja ein scheußlicher Film, wer hat den gemacht? Video-Clips und Reality-Shows sind halt unsere Feinde. Wir wissen, daß das Kino untergeht, weil die Objektivitätsamateure und die Objektivitätshuechler das Bild und den Ton übernommen haben. Um dagegen zu kämpfen, muß man individualistisch kämpfen, mit eigener Erinnerung. (...) Wirkliches Formgefühl kann man nicht entwickeln, ohne autobiographisch zu sein.

Frage: Also sind die Erinnerungen an Filme, die Ihres Vaters etwa, einfach nur Spiel, Teil des Autobiographischen?

M.O.: Das ist interessant, aber im Fall von *THE TROUBLES WE'VE SEEN* war es wirklich so, daß wir den Orientexpress nur deswegen genommen haben, weil ich schon wußte, daß *De Mayerling à Sarajevo*, ein Film meines Vaters, eine Art chronologisches Vorspiel liefern könnte, weil der Franz Ferdinand und seine Frau auch im Zug nach Sarajevo reisten. Dieser Schauspieler, der da in Sarajevo umgebracht wird von meinem Vater, der hieß in Wirklichkeit John Lodge. Später war er der amerikanische Gesandte und hat uns dann auch geholfen, nach Amerika zu kommen. Das ist also wirklich sehr verwickelt. Wahrscheinlich wär' ich sonst gar nicht auf die Idee gekommen, im Zug von Woody Allen zu reden und von Errol Flynn, wenn der ursprüngliche Einfall nicht gewesen wäre: Film von Max, Reise nach Sarajevo, Zug nach Zug, vom Habsburg-Privatwaggon zum Schlafwagen von Pierre und Marcel (...)

Frage: In mehreren Gesprächen, die Sie mit Starpräsentatoren und Journalisten führen, stellen Sie die Frage: Was ist dem Fernsehzuschauer zumutbar? Standen Sie selbst nicht vor einem ähnlichen Problem, zu sagen, das filme ich und das nicht?

M.O.: Nein. Ich zitier' da schnell aus einem Fernsehinterview für einen Film, den ich für ABC machen sollte über Hollywood, da unterhielt ich mich mit François Truffaut. Und plötzlich hat François vor der Kamera gesagt: Wir sind natürlich alle gegen Zensur, und Selbstzensur soll angeblich die schlimmste Form von Zensur sein. Aber wenn man die Entwicklung im Fernsehen und in Hollywood sieht, dann stellt sich doch allmählich die Frage: Was ist eigentlich der Unterschied zwischen Selbstzensur und Sinn für Verantwortung? Daß heißt, meine Entscheidung ist immer, und oft versteht das der Kameramann nicht, daß, wenn wir im Leichenhaus sind, in Sarajevo im Hospital, daß wir zunächst alle Leichen filmen, die da sind. Das Filmen kostet nicht viel. Und erst im Schneideraum erklärt mir dann meine Mitarbeiterin Sophie Brunet: Schau mal her, Marcel, Du machst dich lustig über diese Fernsehberichtersteller, die

unbedingt den Tod von jemandem zeigen wollen... Du kritisierst diese Heuchelei und willst gleich danach in einer Sequenz diese fürchterlichen Leichen zeigen, das geht so nicht! Trotzdem glaube ich, wenn man an solchen Schauplätzen ist, dann muß man zunächst mal alles filmen. (...)

Frage: Im Film gibt es mehrere Sequenzen, in denen Journalisten, etwa Simpson von der BBC oder John Burns von der New York Times, eine sehr wichtige Rolle zukommt, sie übernehmen sozusagen den Film. Standen Sie da nicht auch selbst vor dem Problem, als Dokumentarist Teil des Spektakels zu werden?

M.O.: Selbstverständlich. Auch in dieser zentralen Sequenz, wo ich mit dem bosnischen Journalisten von der 'Oslobodzenie' zu dem Schauspieler gehe und dann sogar selbst das Interview übernehme. Aber das übernehme ich nur aus sprachlichen Gründen, weil es darum geht, dem Publikum zu erklären, wer dieser Mann ist, und deshalb benutz' ich als Alibi die Tatsache, daß ich dieses Gespräch übersetzen muß. Das wußte ich vorher nicht, und das gehört zum prinzipiellen Spielbegriff dieses Films. Genauso wie ich nicht wußte, was der John Burns an diesem Morgen vorhatte. Erst im Auto, irgendwann, frag' ich ihn dann: John, wo gehen wir hin? Auf den Markt da? Was mach' ma dort? Er wollte bestätigt kriegen, nicht allein daß der Bürgermeister von Sarajevo die Hilfslieferungen boykottieren wollte, sondern auch daß die Bevölkerung hinter ihm steht. (...)

Frage: Etwas, das im Film angesprochen, dann aber nicht weiterverfolgt wird, ist Noirets und Ihre Behauptung, der Krieg in Ex-Jugoslawien habe „uns alle entehrt“. Wenn es so etwas wie eine Kollektivschande gibt, wo wäre Ihrer Meinung nach dann die Grenze zur Kollektivschuld zu ziehen, ein Begriff, der ja immerhin zweifelhaft ist?

M.O.: Das ist eine sehr gute Frage, äh, ich glaube nicht an die Kollektivschuld. Die Antwort, die ich Ihnen geben kann, ist eine sehr protestantische Antwort, die, glaube ich, viel mit Demokratie überhaupt zu tun hat. Die Demokratie ist ja von den Protestanten erfunden worden, nicht wahr? Das kommt von dem Begriff, der bei Luther auftaucht, daß das göttliche Gewissen individuell ist. Die Entscheidung zu kollaborieren oder Faschist zu werden oder Filme für Berlusconi zu machen unter dem Vorwand, es seien ja gute Filme, das sind alles Dinge, die kann nur der einzelne entscheiden. Deshalb glaube ich, daß Noiret meint, daß wir alle, als Fernsehzuschauer, anders reagieren hätten müssen, als wir's getan haben. Als Einzelmenschen. Okay?

Interview von Christian Cargnelli und Michael Omasta, in: Falter, Nr. 47, Wien, 25. Nov. 1994

Interview III

Frage: Sie haben gesagt: „Eigentlich sollte dieser Film in Bagdad gedreht werden. Daß er in Sarajevo spielt, macht die Sache tragischer.“

Ophuls: Und auch schwerer. Weil jetzt so viel mehr konkrete Sorgen der Journalisten dazukamen, auf die Bedacht genommen werden mußte. Wenn etwa eine Frau darüber erzählt, wie ihr mehr oder weniger die Alimente ihres Ex-Mannes die Arbeit in Sarajevo ermöglichten. Oder daß sich die Journalisten mittlerweile mit der Bevölkerung solidarisierten. Das ufert bereits wieder mehr aus als in den hermetischen Räumen in Kuwait, wo ja kaum jemals irgendwer die zugewiesenen Medienzentralen verlassen durfte.

Frage: Und der Golfkrieg wäre 'komischer' gewesen ?

Ophuls: Allein, wie Schwarzkopf alle an der Nase herumgeführt hat, wäre Komödie gewesen. Schwarzkopf ist eine Komödienfigur. (...)

Frage: Es ist auffällig, wie sehr Sie selbst im Interview bei der Beantwortung von Fragen in die breite anekdotische Form fast flüchten. Das scheint mir auch ihre Filme auszuzeichnen, die kaum jemals eine 'normale' Länge haben.

Ophuls: Ich erzähle halt gerne Geschichten und möchte nie abstrakt bleiben. Deshalb gibt es in meinen Filmen auch keinen Off-Kommentar. Ich finde, Abstraktionen und Verallgemeinerungen töten das Leben.

Frage: Wie schreiben Sie eigentlich die Geschichte zu dem Material, das Sie gedreht haben?

Ophuls: Das kann ich nur technisch beantworten. Meine Assistentin synchronisiert zuerst Bild und Ton am Schneide-tisch. Da macht sie mit Bleistift Notizen zu Details - alles im Schnellgang. Und dann sitze ich mit diesen Stenotypen zu Hause und schreibe ein Drehbuch. Mit Filzstift auf gelbem Papier. Das klingt etwas verblödet, und es dauert meist zwei bis drei Monate - immer länger, als meine Produzenten für nötig halten. Entlang diesem Script wird nun ein Rohschnitt erstellt, der bei guter Arbeit etwa dreimal zu lang ist. Dann wird nur noch gekürzt, Übergänge werden neu rhythmisiert, Sequenzen umgestellt. Das ist dann auch schriftstellerische Arbeit.

Es ist ein weitverbreiteter Fehler zu glauben, daß Authentizität einfach so ins Kameraauge hüpf. Dadurch ist der Dokumentarfilm zu oft eine Zuflucht für intellektuell faule Leute, die denken, sie seien dem Publikum keine Einfälle schuldig. Aber natürlich ist man dem Publikum was schuldig: Es hat schließlich bezahlt.

Claus Philipp, in: Der Standard, Wien, 26. November 1994

Kritik

(...) VEILLEES D'ARMES gibt nicht vor, auf platte Weise die großen Etappen des Kriegs-Journalismus nachzuzeichnen, sondern schlägt im Gegenteil 'eine' Geschichte vor, eine Reiseerzählung, die eines Filmreporters mit Namen Marcel Ophuls, der, alarmiert von der kritischen Situation der Journalisten in Bosnien - vierzig von ihnen haben schon den Tod gefunden, sie wurden wie Hasen von den berüchtigten Snipers abgeknallt -, beschließt, sich mitten in den tragischsten Konflikt dieses Jahrhundertendes zu stürzen, um den Alltag der Reporter im belagerten Sarajevo zu verfolgen. (...) Marcel Ophuls erinnert uns daran, daß vor fünfzig Jahren sein Vater *De Mayerling a Sarajevo* gedreht hatte und daß, höchste Ironie der Geschichte, gerade an dem Tag, als die Szene von der Ermordung des Erzherzogs in Sarajevo gedreht wurde, die Dreharbeiten durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs gestoppt wurden. Dieses berühmte Beispiel illustriert ziemlich gut die 'Ophuls-Methode', seine Art, voranzuschreiten durch immer neue Ansätze und Kurswechsel, durch Assoziationen, die Evokation von Erinnerungen, wobei ihn die Bilder unterstützen. Von daher rührt der Eindruck, daß der Film auf der Suche nach sich selbst ist, tastet, seine eigene Erzählung erst nach und nach erfindet. (...) „Das erste Opfer des Krieges ist die Wahrheit.“ Dieser berühmte Ausspruch, das Motto des Buches 'First Casualty' von Philip Knightley, das Ophuls wie eine Bibel schwenkt, gibt den roten Faden des Films ab. Man weiß, daß der Fall der Berliner Mauer - der Ophuls einen Film widmete, *November Days* - den Triumph der Information 'en direct' bezeichnete, jener Idee, der zufolge man „sehen kann, wie die Geschichte sich vor unseren Augen entwickelt.“ Dieser Begriff der 'Direktinformation' öffnet den Weg zu verschiedenen Abschweifungen, zum Beispiel zur 'Affäre Temeschwar', einem der flagrantesten Beispiele noch vor dem Golfkrieg, diesem für seine 'Bildlosigkeit' berühmten Konflikt, bei dem die Journalisten von den Militärs einge-

wickelt wurden und „die Wahrheit das erste Opfer wurde“. Diese Parenthese ist wichtig, denn VEILLEES D'ARMES enthält die Spuren dieser Debatte - der Film konzentriert sich auf Sarajevo, aber erlaubt sich auch Abweichungen von seinem Thema: Bagdad, Mogadischu, der Spanische Bürgerkrieg, Vietnam usw. -, und Ophuls stellt sich ihrer Komplexität. Das ist vielleicht der Grund, warum der Film wie ein Dyptichon konzipiert ist, dessen beide Teile sich befragen und einander antworten. Im ersten Teil folgt Ophuls den verschiedenen Reportern, die nach Sarajevo entsandt wurden, um danach im zweiten Teil zu untersuchen, wie die Informationen verarbeitet, benutzt und manipuliert werden.(...)

Tatsächlich ist es nicht Ophuls' Absicht, ein Plädoyer gegen den Journalismus zu führen oder ihm den Prozeß zu machen. Sein Ziel liegt woanders, mehr in der Praxis, im Konzept der Information: auf der einen Seite stehen die Journalisten 'vor Ort', die Korrespondenten, die Sonderberichterstatter - unter ihnen John H. Burns, Korrespondent der 'New York Times', den der Film sich zu seinem 'Helden' erwählt - auf der anderen sind die Verwalter der Information, die Redakteure oder Nachrichtenprecher, die sich manchmal zum Echo der herrschenden Meinung machen. Ophuls verbirgt nicht, daß die alltägliche Feigheit mehr auf dieser Seite ist, und daß darunter die politische Heuchelei liegt, ein Problem des 'Apparats'. Zu den gelungensten Szenen des Films gehört jene, in der ein Reporter - ich weiß nicht mehr, welcher - mit seiner Pariser Redaktion telefoniert, um letzte Instruktionen einzuholen, um herauszufinden, was aus seinem Bericht werden soll und wie er ausgestrahlt werden wird. Zwischen dem 'Angebot und der Nachfrage' nach Reportagen - um es in der Sprache der Wirtschaft auszudrücken, denn um einen solchen Vorgang handelt es sich letztlich - gibt es einen immer größeren Abstand, und die Prioritäten sind nicht mehr die gleichen. „Warum wird das 'Journal' mit einem französischen Sieg im Sport und nicht mit der Bombardierung Sarajevos eröffnet?“ fragt Ophuls in der Substanz. Die Antwort wird nur durch die Blume gegeben, aber man versteht wohl, daß der Bosnien-Krieg das reine Gift ist, weil „das die Sehbeteiligung sinken läßt“.(...) Gemäß einer Praxis, die schon seine letzten Filme auszeichnete, erscheint Ophuls bei den Interviews im Bild; aber er geht hier noch weiter, so weit, bis er selbst der Hauptakteur des Films wird: rasender Reporter, Schnüffler und ein bißchen Aufschneider (man erinnere sich an den Moment, als er einmal sagt: „Sehen Sie, ich trage den gleichen Hut wie die berühmten Größenwahnsinnigen, Fellini und Mitterrand“.) In einer Szene, die an Provokation grenzt, filmt er sich mit einer Prostituierten in einem Hotelzimmer in Wien nach seiner ersten Rückkehr aus Sarajevo und versetzt so der 'wohlmeinenden' Moral einen kräftigen Nasenstüber. Er schont sich selbst nicht, hält seinen Kopf hin, reklamiert das Recht auf den Irrtum, fragt sich, „habe ich wirklich das Recht, dies oder jenes zu filmen?“ - zum Beispiel die Eskapade zum Karneval von Venedig, die den zweiten Teil des Films eröffnet und wieder beschließt; er will nicht den Journalisten spielen, der stärker als die anderen ist. Er kennt seine Schwächen und weiß, daß in Sarajevo der Mut auf Seiten derjenigen ist, die der Prüfung durch die Zeit und das Vergessen standzuhalten versuchen.

Vincent Vatrican, in: Cahiers du Cinéma, Nr. 486, Paris 1994

Marcel Ophuls, aus dem Tagebuch seiner ersten Film-Reise nach Sarajevo

30. Dezember 1992: Zu Ehren des Films *De Mayerling à Sarajevo*, den mein Vater 1939 gedreht hatte, haben Pierre und ich uns entschlossen, mit dem Orient-Express nach Wien

zu fahren, in angrenzenden Einzelabteilen. Ich bin spät dran und laufe mit den Koffern unter dem Arm verzweifelt dem Zug hinterher, der den Gare de l'Est verläßt. Pierre filmt diese mißglückte Abfahrt - natürlich. Man wird auch eine charmante junge Dame am Fahrkartenschalter der SNCF sehen, die uns auf den Nachtzug nach München umbucht. Warum gerade dieser Schlafwagen? Weil in dem Film mit Edwige Feuillère und John Lodge der Erzherzog Franz Ferdinand und seine Frau, die Gräfin Chotek, vierundzwanzig Stunden vor ihrer Ermordung in Sarajevo eine Liebesszene im eigenen Prinzenwaggon dieses Sonderzuges haben, der sie ihrem tragischen Schicksal entgegenführt. Die Parallele drängt sich auf. Als unser Zug den Bahnhof verläßt, muß ich mit aufgestütztem Arm am Fenster sitzend im Halbprofil einfach vor der Kamera ein paar improvisierte Kommentare loslassen über den relativen Komfort von Erste-Klasse-Schlafwagen im Vergleich zu den Viehwaggons der vorletzten ethnischen Säuberung. Das wird beim Schneiden sicher rausfliegen. Wir sprechen auch ein wenig über die Marx Brothers am Höhepunkt der Balkankrise in ihrem unsterblichen *Duck Soup* ('To war, to war, Freedonia's going to war. Oh, hey-di-ho, oh, hey-di-ho, Freedonia's going to war ...') Und dann breiten wir die Michelin-Karte von Jugoslawien auf dem Waschtisch aus und spielen Westentaschen-Clausewitz und denken dabei an Gary Cooper und die Bergman in *For Whom the Bell Tolls*. Werden auch wir eine Ingrid finden, die mit uns den Schlafsack teilt? Oh, Scheiße... Wir haben die Schlafsäcke vergessen.

31. Dezember 1992: Am Münchner Bahnhof nehmen wir uns einen Leihwagen von Hertz. Sollten wir ihnen sagen, daß wir nach Ex-Jugoslawien fahren? Wohl besser nicht. Gegen elf Uhr im Morgennebel auf der Autobahn des Führers entlang den Ufern des Chiemsees kommen wir an der ehemaligen Kaserne der SS vorbei, wo die blondesten und schönsten Männer ihre Urlaube damit zubrachten, der nötigen ethnischen Reinheit stets eingedenk, Fräuleins mit blauen Augen zu schwängern. Ein wenig später zeige ich mit dem Finger, wieder im Halbprofil vor der Kamera, auf Berchtesgaden: „Da, schau, in seinem Adlerhorst im Jenseits muß er sich schön amüsieren, der Kerl!“ In Wien angekommen, die Oper in der Abenddämmerung, „Kaffee mit Schlag“ im Hotel Bristol, Amerikanerinnen im Nerzmantel im Lift aus der Jahrhundertwende, ein Fax an den Botschafter und eines an Georges Kiejman in der VIP-Lounge, eine Direktübertragung der 'Fledermaus' im Fernsehen. Es wird spät. Wir müssen versuchen, in Zagreb zu schlafen. Weder Pierre noch ich wissen genau, in welchem Zustand die Straßen in Kroatien sind. Knappheit? Devisen? Bakschisch für die Grenzbeamten? Geschädigte Hertz-Agenturen? Für alle Fälle geben wir drei Kanister Benzin in den Kofferraum. Unnütze und alberne Vorkehrungen. (...)

Montag, 4. Januar 1993: Noch immer in Zagreb. Das kleine Büro der 'Unprofor' in der großen Kaserne der Blauhelme ist überfüllt. Mit Negativen aus dem Paßbildautomaten werden unter der effizienten Aufsicht einer polyglotten jungen Frau ungewisser Nationalität Riesenmengen eingeschweißter Presseausweise hergestellt. In einer Ecke des Büros zeigt mir ein junger Amerikaner, 'freelance' aus Chicago, im Sucher seiner Kamera - zweifellos in der Hoffnung auf einen Verkauf an Ort und Stelle - 'the action footage', gefilmt im Juni. Der Chef vom Dienst, der am Wochenende kontaktierte Signor Sergio Appolonorio, empfängt uns mit offenen Armen auf italienische Art. „Ihr Hut, lieber Freund, ist der Hut Fellinis, oder etwa nicht? Sehr gute Idee für Sarajevo im Schnee. Sehr fotogen, was? Übrigens tragen alle großen Männer solche Hüte... Fellini, Mitterrand, alle.“ Er hat Herrn Oberst Peter Heckner von der Luftwaffe schon angerufen,

„der auch im Intercontinental wohnt, lieber Freund, genau wie Sie. Wenn Sie ihn in seinem Büro nicht erreichen, rufen Sie ihn heute abend an. Er nimmt Sie morgen früh mit dem ersten Flug mit.“ Leider ist das auch die berühmte italienische Art: Die Luftwaffe hat sehr strikte Vorschriften aus Bonn, die es ihren Piloten untersagen, in Sarajevo zu landen, wenn die Wolkendecke tiefer als fünftausend Meter liegt. Das bedingt, daß fast alle ihre Flüge systematisch annulliert werden. Nichtsdestoweniger wecke ich in dieser Nacht gegen elf Uhr den braven Oberst auf.

5. Januar 1993: Nebel auf der Rollbahn. Als Entschuldigung dafür, daß wir mit ihr nicht abheben können, leiht uns die Luftwaffe zwei kugelsichere Westen, ohne die wir anscheinend am Flughafen von Sarajevo abgewiesen und mit dem ersten Flugzeug nach Zagreb zurückverfrachtet werden würden. Wir warten und frieren uns die Füße ab. In einem Hangar macht sich ein kanadischer Beamter mit den Sekretärinnen seines Büros für Öffentlichkeitsarbeit einen Spaß daraus, sechzigjährigen Zivilisten wie mir Angst einzujagen: „Haben Sie ein gepanzertes Fahrzeug, das da unten auf Sie wartet? Nein?“ Schallendes Gelächter. „Wie wollen Sie dann durch die serbischen Straßensperren kommen? Mit dem Hubschrauber?“ Haha! „Wo werden Sie die Nacht verbringen? Wir behalten keinen über Nacht am Flughafen... Im Holiday Inn? Machen Sie Witze? Das ist überhaupt das Beste! Da wohnt seit Monaten niemand mehr. Es ist eine Ruine.“ Alle amüsieren sich königlich, außer Pierre und mir. Eine halbe Stunde später heben wir ab - genau - mit den Kanadiern. (...)

In einem angrenzenden Zimmer im Übertragungsraum treffen wir Nigel, den Kameramann des BBC-Teams, er trinkt heißen Kaffee, der übrigens künstlich schmeckt, in Gesellschaft eines amerikanischen Inders, der die Antennen des Zentrums repariert. Nigel ist Südamerikaner und wie die meisten seiner Kollegen ein Veteran aus dem Libanon, aus Afghanistan und dem Golfkrieg. Noch am selben Abend macht der Sonderberichterstatter der BBC, John Simpson, der große Star des britischen Fernsehens, eine Direkterschaltung im nicht mit Strom versorgten Gebäude, resümiert seinen Tag, kommentiert die Ereignisse in Genf und antwortet auf die Fragen seiner Redaktion. Wir filmen ihn natürlich! Zum Schluß klopft er gegen die dicke Stahlwand, die man hinter ihm aufgestellt hat, davor, wo vor kurzem ein verglastes Fenster war, um ihn vor Kugeln zu schützen: „Look, Marcel“ kündigt er mit gekünstelt feierlichem Ton an, „J. Arthur Rank! Bong!“

Es ist zehn Uhr abends. Eng aneinandergedrängt nimmt uns die BBC mit zum Holiday Inn, in ihrem tiefschwarzen, in Nordirland gekauften Panzerwagen. Das Holiday Inn, das entgegen den Behauptungen des Spaßmachers in Zagreb noch nicht ganz zerstört ist, arbeitet mit dem wenigen, das zur Verfügung steht. Die Kellner im Restaurant tragen noch immer ihre grünen, mehr oder weniger gebügelten Uniformen mit Fliege. Hier wird bis spät in die Nacht hinein Poker gespielt bei Kerzenlicht. (...)

6. bis 8. Januar: (...) Abends im Hotel, ein paar Journalisten sind ins Leichenschauhaus geführt worden, um nach einem Austausch von Leichen zwischen den Parteien die dort gekühlten Leichen zu besichtigen. Den Frauen wurde die Kehle durchgeschnitten, bestätigt Kurt von der Agentur 'Reuter'. John Burns, der Korrespondent der 'New York Times', ist an derartige Schauspiele gewöhnt. Er ist schon seit Mai hier, mit einer kurzen Unterbrechung im letzten Sommer, um mit seinen Kindern in Florida Disneyland zu besuchen. Er ist der Dienstälteste und genießt großen Respekt bei den rund zwanzig Journalisten, die im Holiday Inn auf dem Posten geblieben sind. Der Experte der 'follow-up-questions'

bei den Pressekonferenzen General Morillons, das ist er. Ihm entgeht keine Ausflucht. Am nächsten Morgen, nachdem er via Satellit bis vier Uhr morgens aus seinem Hotelzimmer gesendet hat, das die 'Sniper' (Heckenschützen) von gegenüber schon vor Monaten ausfindig gemacht haben, gibt er dem Koch zwei Eier für sein Frühstück. Und läßt sie dann auf dem Teller kalt werden, während er von seinem persönlichen Abenteuer, seinen Ansichten und seiner Rolle als Journalist spricht. Er ist nicht mehr der Jüngste, dieser John. Er soll auch recht krank sein. Versucht er am Kriegsschauplatz Zeilenhonorare anzuhäufen, um für seine Familie vorzusorgen? Das ist eine Theorie seiner Kameraden. Man könnte sagen, das Gespräch, das er uns mit viel Gefühl und Würde gewährt hat, kommt einer Flaschenpost gleich, einer Art Testament zum schrecklichen Ausgang dieses Jahrhunderts und über seinen Beruf, der auch unserer ist. (...) Als unsere Gäste hier angekommen sind, reisen wir in Richtung Split in einem französischen Militärflugzeug als Persönlichkeiten ab, über die getuschelt wird. In letzter Minute stellt mir Stéphane in der Warteschlange noch einen ziemlich schlecht gekleideten Mann vor, der eine Brille und eine Art Baskenmütze trägt. Wenn ich recht verstanden habe, sucht dieser Mann, nachdem er am Flughafen eine türkische Delegation getroffen hat, eine Eskorte für den Rückweg in die Stadt, um das Niemandsland in Begleitung und unter dem Schutz der UNO zu durchqueren. Ich verstehe den Namen dieses Mannes nicht genau. Wir lächeln uns höflich an. Im nachhinein glaube ich, daß ich Herrn Turajilic eine Stunde vor seiner Ermordung begegnet bin.

Am selben Abend auf der Terrasse des Hotel Split, die Sonne geht über der Adria unter. Es ist warm, fast wie im Frühling. Wir treffen das Paar vom ZDF wieder, das sein Auto reparieren, die serbischen Linien überqueren und endlich ein Bad nehmen konnte. Das Leichenschauhaus hat Ursula geschockt. „Danach“, sagt sie uns, „machen Heinz und ich Urlaub in Thailand.“ Meine Ferien werden darin bestehen, mir - wieder versöhnt mit Régine, Coline Serreaus schönen Film über die Champs-Élysées anzusehen. Wie wunderbar: Solange es Lubitschs Blick noch gibt, sagt man sich, ist keine Krise unüberwindlich.

Marcel Ophuls, Originaltext in Positif, Nr. 386/April 1993; dt. Auszug und Übers. in: Stadtkino-Programm, 257, Wien, November 1994

Biofilmographie

Marcel Ophuls wurde am 1. November 1927 in Frankfurt a. M. geboren; sein Vater, der Regisseur Max Ophüls, inszenierte dort am Theater. Seine Mutter ist die deutsche Schauspielerin Hilde Wall. 1933 flieht die Familie vor den Nazis nach Frankreich - 1938 erlangen sie die französische Staatsbürgerschaft. 1940 emigrieren sie schließlich in die USA. Marcel Ophüls verbringt seine Jugend in Hollywood, und absolviert dort Schule und Studium. 1946 geht er als US-Soldat während der Besatzungszeit nach Japan, kehrt danach nach Frankreich zurück und studiert an der Sorbonne in Paris Kunst und Philosophie. Von 1951 bis 1955 arbeitet er als Assistent u. a. bei Filmen von John Huston, Anatole Litvak, Julien Duvivier und seinem Vater Max Ophüls (*Lola Montez*). Von 1956 bis 1958 ist er Dramaturg in der Fernsehspielabteilung des SWF Baden-Baden, noch unter dem Namen Marcel Wall, dem Geburtsnamen seiner Mutter. Dort entstehen seine kurzen Fernsehspiele *Die Ballade vom Groschen* (1957) und *Standpunkt* (1958). Danach zieht er wieder nach Frankreich und erhält dort den Auftrag zu einem zwanzigminütigen Künstler-Porträt: *Matisse ou le talent du bonheur* (1960). 1962 steuert er zum Episodenfilm *L'amour*

à vingt ans den deutschen Beitrag *München* bei (die anderen Regisseure sind François Truffaut, Renzo Rossellini, Andrzej Wajda und Shintaro Ishihara). Ein Jahr darauf entsteht sein erster eigener Kinofilm *Peau de banane*, eine Gangsterkomödie, die ein großer Kassenerfolg wird. Sein Eddie-Constantine-Film *Feu à volonté - Faites vos jeux, Mesdames* (1965), der am selben Tag wie Godards *Alphaville* in den Kinos anläuft, wird für Ophuls zum künstlerischen wie kommerziellen Desaster. Er kehrt zum O.R.T.F. nach Paris zurück, arbeitet dort von 1965 bis 1968 vor allem an TV-Magazinbeiträgen. Als Auftragsfilm seines Fernsehsenders entsteht auch das erste große Dokumentarwerk *Munich ou la paix pour cent ans* (1967). In der Folge des Mai 1968 wird Ophuls entlassen, da er sich mit der Protestbewegung solidarisiert hatte. Daraufhin geht er mit den beiden O.R.T.F.-Redakteuren André Harris und Alain de Séguy zum NDR, realisiert mit ihnen *Le chagrin et la pitié* (1969) als schweizerisch-deutsche Koproduktion. Der Film über eine französische Stadt im Zweiten Weltkrieg entfacht in Frankreich einen Skandal, erst zwölf Jahre später darf er im französischen Fernsehen gezeigt werden. Bis 1971 dreht Ophuls für das deutsche Fernsehen die Theater-Aufzeichnungen *Clavigo* und *Zwei ganze Tage*, die dokumentarische Vietnam-Reflexion *Die Ernste von My Lai* und seine autobiographische Filmreise *Auf der Suche nach meinem Amerika*. 1972 entsteht in Irland das Bürgerkriegsporträt *A Sense of Loss*, 1973 bis 1976 die umfangreiche Dokumentation zum Nürnberger Prozeß, *The Memory of Justice*. Noch während des Schnitts kommt es zu einem Rechtsstreit zwischen Ophuls und seinen Produzenten; im ZDF wird eine gekürzte und verstümmelte Fassung unter dem Titel *Spuren der Gerechtigkeit* gesendet, die vollständige Fassung gelangt erst 1978 an die Öffentlichkeit. Zeitweilig lehrt Ophuls seit Ende der siebziger Jahre als Professor an der Princeton University; immer öfter nimmt er als politischer Kommentator in Zeitungen und im Fernsehen öffentlich Stellung. Seit 1979 wohnt er wieder in Paris. Zwischen 1980 und 1985 entstehen weitere Fernseharbeiten: *Kortnergeschichten* für den NDR; *Yorktown - le sens d'une victoire* für Antenne 2, die Theateradaption *Festspiele* für den SWF und die kurze Reportage über Helmut Kohls Bitburg-Besuch unter dem Titel *Les tombes du président* für T.F. 1. Von 1985 bis 1987 entsteht sein wohl bedeutendster Film: *Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie*, für den er 1989 einen 'Oscar' als bester Dokumentarfilm erhält. Eine BBC-Auftragsarbeit aus Anlaß des Falls der Berliner Mauer ist der Videofilm *Novemberdays* (1990). Die ersten beiden Teile von VEILLÉES D'ARMES / THE TROUBLES WE'VE SEEN haben im Mai 1994 beim Filmfestival in Cannes Premiere.

Filme:

- 1960 *Matisse ou le talent du bonheur* (Kurzfilm, mit der Stimme von Jeanne Moreau)
- 1961 Deutscher Beitrag zum Episodenfilm *L'amour à vingt ans* (Liebe mit zwanzig)
- 1963 *Peau de banane* (Spielfilm)
- 1964 *Feu à volonté* (Spielfilm, mit Eddie Constantine)
- 1966 *Les dernières élections en Allemagne* (Die letzten Wahlen in Deutschland; Reportage für das TV-Magazin Zoom)
- 1967 *Munich ou la paix pour cent ans* (München oder Der Frieden für hundert Jahre; Sendung in zwei Teilen)
- 1969 *Le chagrin et la pitié* (Das Haus nebenan; Forum 1972)
- 1970 *Auf der Suche nach meinem Amerika*

- 1971/72 *A Sense of Loss*
- 1973-76 *The Memory of Justice*
- 1980 *Kortnergeschichten*
- 1985 *Les Tombes du Président*
- 1985-87 *Hotel Terminus - The Life and Times of Klaus Barbie* (Forum 1989)
- 1990 *Novemberdays* (Novembertage - Stimmen und Wege)
- 1994 VEILLÉES D'ARMES