

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 41 (1989)  
**Heft:** 3

**Artikel:** Bilderwelten, Geschichtsbilder  
**Autor:** Loretan, Matthias  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931524>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Matthias Loretan

## Bilderwelten, Geschichtsbilder

### Möge uns der Gott der Bilder verzeihen

Wir sehen nur noch einen Stimulus, ein künstliches Licht – und klammern uns daran. Er wird zu unserem Ein und Allem. Wir nennen das Erfahrung, aber wir können nicht mehr sagen, ob das unsere Erfahrung ist. Es ist in unsere Köpfe gelangt, aber wir wissen nicht mehr, ob es real ist oder nicht. Wir können die Sendungen nicht mehr abstellen. Wir schlucken, was immer da läuft. Ein Bild ist so gut wie das andere, ein Gedanke so gut wie der nächste. Alle Informationen zerfliessen, Erfahrung zerfliesst.

Wir zitieren aus dem viertelstündigen Videoband *«Video/statt/Stadt»* von Paolo Poloni und Giuseppe Palmieri. Diese wiederum haben diese Passage von Andrej Tarkowski, der in einer Schreckensvision die Symbolokratie, die Herrschaft der Zeichen, anklagt. Doch wie auf diese Krise der Moderne reagieren, in der alles möglich ist und nichts mehr geht? Wie und wo ein Subjekt ausmachen, das bereit ist, Verantwortung für den *«état des choses»*, für den *«état des signes»* zu übernehmen? Bedeuten die Zeichen überhaupt noch etwas? Kann durch sie ein Subjekt noch authentisch Gefühle ausdrücken, verbindlich Erfahrungen austau-

schen? Ja gibt es Erfahrung *«pure»* überhaupt? Waren die Menschen nicht immer schon auf Sprache und damit auf Konventionen angewiesen, wollten sie sich verständlich machen?

Im Essay von Poloni und Palmieri über Videotheken und Videobilder ist fast alles synthetisch. Die Wirklichkeit entschwindet. In einer Endloschleife zoomt die Kamera rückwärts von einem Fernsehbildschirm in den realen Raum vor dem Apparat, der seinerseits wiederum auf dem nächsten Bildschirm erscheint, von dem wiederum rückwärts gezoomt wird, bis der Apparat und dann der Raum davor wiederum auf einem Monitor erscheinen ...

Doch wehe, wenn einer die Bilder mit der Wirklichkeit verwechselt. Die Realisten prophezeien dem Illusionisten schlimme Folgen. Doch solche Einwände wirken altklug, vorgestrig. So zum Beispiel das Gleichnis *«Ladro di voci»* von Andrea Canetta. Der zehnminütige Kurzspielfilm karikiert einen Toningenieur, der ein Hörspiel realisieren will, das völlig dem Leben abgelascht ist. Also sitzt er die meiste Zeit an seinem Fenster und ist damit beschäftigt, die Dialoge des gegenüberwohnenden Paares einzufangen. Doch als dieses sich endgültig zerstritten hat, muss der Stimmendieb feststellen, dass auch seine Frau das Weite gesucht hat.

Als Studie männlichen Voyeurismus allenfalls interessant ist auch das 20minütige Band des Walliser Denis Rabaglia *«Video ergo sum»*. Es zeigt, wofür die Videotechnik noch heute hauptsächlich eingesetzt wird: zur Überwachung. Da er tappt ein Sicherheitsbeamter eines Warenhauses an seinen Kontrollbildschirmen eine Rentnerin beim Klauen. Er stellt die greise Ladendiebin, schaut jedoch einer Vergewaltigung in

der Tiefgarage tatenlos und leidenschaftlich zu.

Zur Kritik der Symbolokratie wählen Poloni und Palmieri einen anderen Weg: Sie stellen nicht die Wirklichkeit gegen die Macht der Bilder, sondern probieren spielerisch, scheinbar naiv die Trickmöglichkeiten des elektronischen Bildmediums aus und schaffen damit eine bedrückende Irritation. Sie zeigen unkommentiert das unserer Erfahrung nach Unmögliche: Ein Zuschauer steigt zur lockenden Frau in den Fernseher. Oder dann sehen wir einen Mann in den Zürcher Strassen herumlaufen und mit den Funktionen seiner Fernbedienung seine Umwelt verändern. Und siehe da: Der Ton wird leiser, das Bild rotstichig, die Bewegung eines Passanten eingefroren, der Kanal gewechselt.

*«Video/statt/Stadt»* ist eine mehrheitlich zusammengeklautete, respektlose Weltanschauung. Ausschnitte aus Computerspielen, ein Dialog aus Wim Wenders *«Paris Texas»*, Schriftzüge von Joes Videothek und McDonalds, Bilder aus David Cronenbergs *«Videodrom»*, Singles von Radio 24. Eine Anspielung auch an Richard Dindos *«Dani, Michi, Renato, Max»*. Max wurde vor einem Früchteladen von der Polizei schwer verletzt. Ein Zeuge sagt zu diesem Übergriff, seither sei Zürich für ihn nicht mehr dieselbe Stadt. Und auch für die Autoren dieses Video-Essays ist sie nicht mehr dieselbe. Denn aus dem Früchteladen ist mittlerweile eine Videothek geworden. Aus der Stadt der Jugendunruhen eine *«Video Città»*. Die Bilder und Töne jagen sich, in schnellem Rhythmus, gegeneinander und übereinander montiert. Am rechten unteren Bildrand ist ein Kontrollbild ins Bild gestanzt. Kontrolle über was? Über das, was auf anderen Kanälen läuft? Als wäre es uns

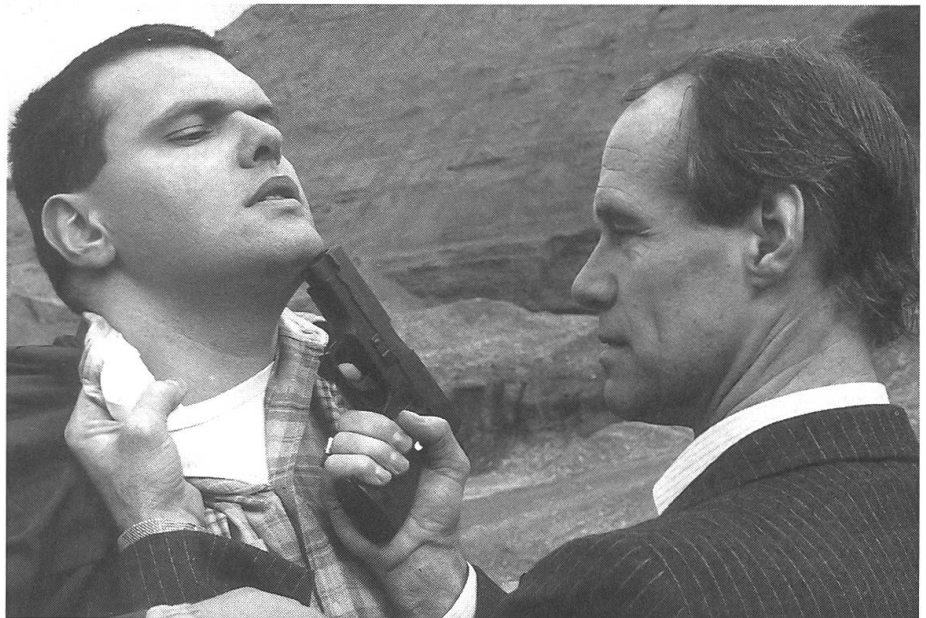
schon möglich, die Botschaften dieses einen Kanals zu verstehen!

## Die alten Leiden des nicht mehr ganz so jungen Schweizer Films

Alain Tanner mag hier für einen stehen, der an die Idee des autonomen Subjekts, au milieu du monde, noch glaubt. Auch seine Figuren leiden zwar an der Enge der Schweiz, an der Übermacht der gesellschaftlichen Verhältnisse. Vor allem in seinen früheren Filmen erfand er jedoch exemplarische Geschichten, «La salamandre» (1971) zum Beispiel, in denen seine Figuren in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit wachsen, reifen. Noch Mitte der siebziger Jahre, als das politische Pathos und der Glaube an die Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse erlahmte, holte Tanner in «Jonas», der laut Titel «im Jahre 2000 25 Jahre alt sein wird», seine acht Protagonisten aus der Zerstreuung, führte sie zusammen, ein paar von ihnen zur Zwiebel-suppe und alle schliesslich zu jener Kreuzigungsszene, welche die Kinder an die Wand malen. Tanner interpretierte die damalige Zeit als die des Karfreitags und eröffnete ihr gleichzeitig im Zeichen des Jonas, des Kindes, einen Ausblick auf die Zukunft, auf die Auferstehung.

Aber auch Tanners exemplarische Geschichten wurden immer auswegsloser. Im «Niemandland» (1985) hängen die Figuren der achtziger Jahre ihren Träumen nach, reiben sich an der Wirklichkeit wund und schlagen ihr ein paar Schnippchen, doch sie vermögen die Geschichte(n) nicht in ihrem Sinne zu beeinflussen. Am Ende herrscht Ratlosigkeit.

So überrascht es nicht, dass Tanner sich in seinem jüngsten



Film «*La vallée fantôme*» die Frage stellt, ob und wie man heute noch Geschichten erzählen kann, die einen Sinn ergeben, die etwas bewegen können. Seine Hauptfigur ist Paul, ein Filmemacher, dem in der überbebilderten Welt die Inspiration ausgegangen ist. Ihm fehlen die innere Ruhe und die wirkliche Notwendigkeit, eine Geschichte zu erzählen. Paul versteht seine Krise als eine allgemeine. Im Gegensatz zu früher, als die Menschen einander Geschichten erzählten, damit sich das Leben daran kristallisierte und ihnen ein Sinn aufging, ist es heute umgekehrt.

**Erproben von Möglichkeiten und Bedingungen, Bilder zu erfinden und Geschichten zu erzählen: Alain Tanners «*La vallée fantôme*» (oben) und Clemens Steigers «*Von Zeit zu Zeit*».**

Das Fernsehen funktioniert wie eine Spülung. Seine Bilder- und Geschichtenflut löst Strukturen auf, Sinn entschwindet, alles wird beliebig.

Tanner schickt seinen Filmemacher, diesen Schwerenöter, auf die Suche nach unverbrauchten Gesichtern, nach Darstellerinnen, die ihn durch ihre Authentizität inspirieren könnten. In Studios von Genf

und Paris lässt der Meisterregisseur Schauspielerinnen irgendwelche grossen Texte vorlesen und examiniert ihre Rezitationen zum grössten Teil auf Monitoren. Doch er findet nicht, was er sucht. Vielleicht weil er bereits

## Filme der Solothurner Filmtage im ZOOM

Von den in Solothurn gezeigten Werken hat sich ZOOM bereits mit folgenden Filmen ausführlich befasst, weshalb sie in der Auswahl-Übersicht dieser Nummer nicht mehr figurieren:

- «Arnold Böcklin» von Bernhard Raith 11/88
- «Erzählung für Sandra» von Anne Spoerri 17/88, 22/88 (S. 4)
- «Filou» von Samir 17/88
- «Gemini – the Twin Stars» von Jacques Sandoz 13/88
- «Gib mir ein Wort/Pour écrire un mot» von Reni Mertens und Walter Marti 17/88 (S. 12), 22/88 (S. 10), 1/89
- «IMAGO – Meret Oppenheim» 17/88 (S. 13), 20/88
- «Klassezämekunft» von Walter Deuber und Peter Stierlin 24/88
- «Liebeserklärung» von Georg Jannett, Ursula Bischof, Edi Huberschmid 19/88
- «Macao oder Die Rückseite des Meeres» von Clemens Klopfenstein 17/88 (S. 6), 18/88
- «La Méridienne» von Jean-François Amiguet 12/88 (S. 11), 17/88
- «RobbyKallePaul» von Daniel Levy 1/89
- «Der Schuh des Patriarchen» von Bruno Moll 17/88 (S. 12), 22/88
- «Till» von Felix Tissli 17/88 (S. 14), 21/88
- «Zimmer 36» von Markus Fischer 21/88

Aus Platz- und Termingründen werden folgende lange Filme erst in späteren Nummern ausführlich besprochen:

- «Dynamit am Simplon» von Werner Swiss Schweizer
- «Juliana» vom Grupo Chaski
- «Lukas lässt grüssen» von Beat Kuert
- «Der wilde Mann» von Matthias Zschokke (17/88, S. 14)

aufgegeben hat zu suchen. Tanner jedenfalls distanziert sich hier von seinem resignierten Filmemacher. Er schickt ihm Frauen mit Geschichten, die aus seinen eigenen früheren Filmen hätten stammen können, zum Beispiel die Arbeiterin der Wurstfabrik. Zudem versteht es Jean, Pauls junger Assistent, mit den Möchtegern-Schauspielerinnen während der Pausen ins Gespräch zu kommen und ihnen ihre kleinen privaten Geschichten zu entlocken. Die Stoffe lägen da, doch der entrückte, entmutigte Cineast vermag sie nicht mehr zu sehen.

Überhaupt Jean, diese übermütige, lebenslustige Gegenfigur. Er kann sich noch auf Projekte, Träume, Gefühle einlassen. Die Ausführung seines Auftrages, Dara, die aus dem Showbusiness entschwundene italienische Schauspielerin, für Pauls neue Fiktion zu gewinnen, wandelt sich zu einer beherzten Liebe, die von Venedig nach New York wieder zurück in die Lagunenstadt führt. Paul, in seiner Eifersucht getroffen, reist dem Paar nach und erlebt damit selber eine kleine Geschichte auf der Suche nach der grossen Inspiration. Er durchbricht seine Isolation und nimmt selbst wieder Kontakt mit der Wirklichkeit, mit dem Leben auf. Und daraus können – trotz allen skeptischen Vorbehalten – neue Erfahrungen werden. Später vielleicht auch neue Bilder.

Tanner erzählt in «La vallée fantôme» die Geschichte der eigenen Stagnation erstaunlich selbstironisch, ja versöhnlich. Postmoderne Beliebigkeit ist nicht omnipräsent. Tanner jedenfalls trennt scharf zwischen dem jugendlichen Leichtsinn Jeans, seiner Naivität und der modischen Oberflächlichkeit. Gegen die herrschende Symbolokratie, gegen seine eigene Krise schlägt Tanner eine dialektische Lösung vor, die im al-

ter ego der beiden Figuren Paul und Jean verkörpert ist: im jugendlichen Erfahrungshunger und in der Skepsis gegenüber den Bilderwelten und den gesellschaftlichen Verhältnissen.

## Das unbeschwerte Basteln mit Bildern

Wie beklemmend es sein kann, nur ein Rädchen in der audiovisuellen Maschinerie zu sein, zeigen die Passagen über die TV-Nachrichtenkoordinatorin in Matthias von Guntens «Reisen ins Landesinnere». Eine energische Frau ordnet in einem sterilen Bureau die Bilder und Nachrichten, die aus aller Welt ins Fernsehstudio Leutschenbach übertragen werden. Sie hat weder die Zeit, auf den Gehalt dieser Bilder zu reagieren, noch hat sie die Kompetenz, ihnen ihre eigene Erfahrung entgegenzuhalten, sie in ihrem Sinne politisch zu beeinflussen. Sie verwaltet die Bilder wie imaginäre Zeichen. Vor dem Stress und vor den verdrängten Bedeutungen flüchtet sie sich während ihrer Freizeit in eine idyllische Privatsphäre, nur ihr Körper, der archaische, rebellierte dagegen – mit Migräne.

Eine typisch postmoderne – nach der Auseinandersetzung mit Tanner verstehen wir dieses Wort nicht pejorativ – Strategie gegen die Bilderflut besteht im Sammeln (Klauen), in der Dekomposition und im Wiederausammenbasteln der herrschenden Geschichten und Weltbilder. Es sind vor allem die Videoten, aber auch die jüngeren Filmemacher, die bescheidener antreten, mit weniger tiefgründigen, gesellschaftsrelevanten Themen. Unverbindlich zuweilen greifen sie vorhandene triviale Genres auf und variieren sie ohne Respekt. Sie lassen sich ein auf die vorhandenen Bildwelten, suchen spielerisch



nach Brüchen, Ungereimtheiten und gestalten schräge künstlerische Lösungen: einen morbiden Alptraum (Zschokke Matthias: «Der wilde Mann»), eine schrecklich groteske Kolportage (Tania Stöcklin und Cyrille Rey-Coquais: «Georgette»), eine verschrobene Sophisterei (Daniele Buetti und Danielle Guiliani: «Lichtschlag»).

Ähnlich wie Tanner (geboren 1929) in «La vallée fantôme» reflektiert Clemens Steiger (geboren 1955) in «Von Zeit zu Zeit» über die Möglichkeiten und Bedingungen, Bilder zu erfinden und Geschichten zu erzählen. Doch während Tanners Paul, der Autor der verunsicherten, entmutigten Aufklärung nach einem grossen Thema, nach einer echten Figur sucht und sich in der Phase des Drehbuchschreibens schier zugrunde richtet, liegen für die Postmodernen die Stoffe buchstäblich in der Luft und in den Kehrrechtcontainern. Steiger zeichnet eine weibliche Nebenfigur, die nur noch aus Abfallmaterial, der Schlacke der Illusion, ihre Filme zusammensammelt. Aber auch die Hauptfigur, ein Filmemacher, ist alles andere als ein Meister, der souverän über Licht und Schatten verfügte oder exemplarische Geschichten zu erzählen vermöchte. Er ist gerade dabei, einen Werbefilm über Rasenmäher herzustellen (zweifellos gelingt es heute den jungen Filmemachern illusionsloser die dunklen Flecken ihrer «Unabhängigkeit» zu thematisieren). Aber auch sein bereits abgedrehter «Autorenfilm», der zur Bearbeitung auf dem Schneidetisch liegt, scheint nichts mehr als ein hunds-kommuner Krimi zu sein, bestenfalls eine Parodie auf das Genre. Doch selbst bei noch so bescheidenen thematischen Ansprüchen, die fiktiven Geschichten beginnen, ein Eigenleben zu führen und in die Realität der Filmemacher einzu-

greifen. Die gestressten Cineasten erleben ihre Wirklichkeit zunehmend als Auftragsfilm und Krimi. Ihre Realität wird thematisiert als Fiktion, voller Zeichen, die sich aufeinander beziehen können. Je nach deren Konstellation wird der Film, das Leben anders aus- oder weitergehen.

In einem beklemmenden Verwirrspiel mit einer konjunktivischen Grundstruktur und mit einer erstaunlichen Selbstironie stellt Steiger die Frage nach dem Subjekt, dem Autor. Seine Spurensuche in der trivialen Zeichenwelt gestaltet sich als unpathetische, bescheidene Aufklärung. Die Struktur des Films bietet den Schlüssel zum Ausgang des Labyrinths, zum besseren Verständnis der Zeichenwelt, durch die hindurch wir, die Betrachter, allenfalls zu einem bewussteren Selbstverständnis, zu einer wacheren Wahrnehmung gelangen können.

### Ein vorschneller Kompromiss

Eine Synthese zwischen den beiden Polen – bei Tanner die Trauer am Scheitern des Projekts Moderne, bei Steiger das (selbst-)ironische, postmoderne Basteln in einer übermächtigen Zeichenwelt – ist nicht abzusehen. Dies lässt sich wohl am besten zeigen am Scheitern von Léa Pools Film «A corps perdu». Sie erzählt die Geschichte einer Genesung, einer geglückten Selbsttherapie. Die These am Schluss des Films – ein Versprechen à la New Age – könnte lauten: Hast du die Wahrheit innen gefunden, so tue, was du willst; es ist richtig.

Diese verinnerlichte Gesinnungsmoral vernachlässigt wohl etwas die Macht der herrschenden Verhältnisse, der gesellschaftlichen Zeichen. Doch überprüfen wir diese These am Film. Auf dem Weg der Hauptfi-

gur nach innen lassen sich drei Stationen unterscheiden: 1. Der Fotoreporter Pierre hat sich weit nach aussen gewagt: Er lebt eine avantgardistische Dreiecksbeziehung und stiehlt «starke» Bilder von den Kriegs-

#### *A corps perdu*

Regie: Léa Pool → 19/88

#### *Ladro di voci*

Regie: Andrea Canetta, Buch: A. Canetta, Mario Garriba; Kamera: Matthias Kälin, Schnitt: Rudy Maertens; Musik: Luigi Quadranti; Darsteller: Remo Girone, Silli Togni, Giorgio Thoeni, Tajana Winteler; Produktion: Schweiz 1988, Al Castello, 16 mm, 10 Min., Farbe, Verleih: offen (Al Castello, Via Galli 4, 6900 Lugano).

#### *Reisen ins Landesinnere*

Regie: Matthias von Gunten → 17/88 (S. 12), 19/88

#### *La vallée fantôme*

Regie: Alain Tanner → 2/88

#### *Video ergo sum*

Regie und Buch: Denis Rabaglia; Kamera: Jacques Siéro; Schnitt: Anne Zen-Ruffinen; Darsteller: François Marin, Annick Perruchoud, Philippe de Marchi u. a.; Produktion: Schweiz 1988, Sierre canal 9, Video u-matic, 20 Min., Farbe; Verleih: offen (Denis Rabaglia, 11, Proz-Fontana, 1920 Martigny).

#### *Video/statt/Stadt*

Regie: Paolo Poloni; Buch und Schnitt: P. Poloni, Giuseppe Palmieri; Kamera: G. Palmieri, Produktion: Schweiz 1988, Video-werkstatt Kanzlei, Fluchtkanal, Video u-matic, 15 Min., Farbe; Verleih: MEGAHERZ, Weststrasse 77, 8003 Zürich.

#### *Von Zeit zu Zeit*

Regie: Clemens Steiger (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 89/41)

schauplätzen der Welt. 2. Nach dem Scheitern des Beziehungsexperiments findet er Trost in der stummen Zärtlichkeit Quentins, als Bildermacher beginnt er sich für seine nähere Umwelt, seine Stadt zu interessieren. 3. Um ganz innen, bei sich zu sein, zieht Pierre sich in die Irrenanstalt zurück. Auf dieser Ebene aber versagen die Bilder des Films. Sie erzählen diese Etappe objektiv, die inneren Bilder erfahren keine Steigerung mehr. Die Versöhnung mit der Erinnerung (das Flugzeug kann endlich landen, der Vorwurf der Mutter mit dem toten Kind wird akzeptiert) bleibt Postulat. Ja schlimmer, Léa Pools exemplarische Erzählung suggeriert, dass dem, der wirklich bei sich selbst angekommen ist, die äussere Wirklichkeit nichts mehr anhaben kann. Für die gestohlenen Bilder aus Nicaragua erhält Pierre den Pulitzer-Preis, mit diesem Geld bezahlt er den Klinik-Aufenthalt. Diese idealistische Auflösung der Gegensätze unterschätzt wohl die Zähigkeit der vorhandenen Bilderwelten, ihre gesellschaftlichen Verwertungszusammenhänge. Lea Pool erzählt die Geschichte einer Figur, die sich am eigenen Haarschopf aus dem Sumpf ziehen will.

Anhand ausgewählter Werke über audiovisuelle Kultur unserer Tage – zu erinnern wären in diesem Zusammenhang auch an die vielen, in Solothurn gezeigten Künstlerporträts, zum Beispiel über Lohse, Raetz, den Architekten Olgiati und über Meret Oppenheim – haben wir zu zeigen versucht, wie schwierig es ist, eigene Erfahrungen mitzuteilen, Bilder als Visionen zu entwerfen, authentische Geschichten zu erzählen. Hinter der Auseinandersetzung über die Rolle des Autors und den Versuch, in Bildern Geschichten zu erzählen, steht letztlich die allgemeine Frage, ob es mög-

lich ist, einen Sinn in der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu erkennen und darin die Erfahrung als Subjekt auszubilden. Ob als zähe Trauerarbeit oder ironisches Spiel, ältere und jüngere Autoren des unabhängigen Schweizer Films geben darauf verhalten zuversichtliche Antworten. ■

---

## SPIELFILME

---

Dominik Slappnig

### Georgette

BRD/Schweiz 1988.  
Regie: Tania Stöcklin und  
Cyrille Rey-Coquais  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 89/34)

«Georgette» entstand an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin als Abschlussarbeit der Schweizerin Tania Stöcklin und des Franzosen Cyrille Rey-Coquais.

Schon im Prolog zu «Georgette» wird dem Zuschauer die Grundproblematik des Filmes präsentiert. In einer weiten Schneelandschaft sitzen die beiden Kinder Emile und Georgette. Georgette fragt ihren Bruder mit hoher Stimme: «Emile, erzählst Du mir die Geschichte vom Glück?», worauf Emile seine kleine Schwester in die Arme nimmt und antwortet: «Der Tod kommt nach dem Glück». Dann beginnt er zu erzählen, dass ihm die Nachbarin einmal gesagt habe, der richtige Vater von ihnen beiden sei der verstorbene Bruder ihrer Mutter, und ihr jetziger Papa sei der Stiefvater. Nach kurzer Pause fragt Georgette: «Emile, heiratest Du mich, wenn wir gross sind?», was Emile gern bejaht. Doch das Schicksal im Film hat

eine andere Bestimmung für die Geschwister – obwohl oder gerade weil Emile und Georgette, beide schon das Produkt eines Inzests, sich ihrerseits in tiefer kindlicher Liebe versprechen.

Die weitere Geschichte des Films wäre schnell erzählt, forderte nicht die Art und Weise, wie die beiden Regisseure mit dem Stoff umgegangen sind, ein genaueres Hinsehen. In einigen markanten Bildern wird das Heranwachsen von Georgette und Emile gezeigt. Die Unschuld: die beiden Geschwister wohlig umschlungen im weissen Bett vor weissem Hintergrund. Die Trennung: der Familientisch mit dem unbeweglich sitzenden, abstossenden Stiefvater, unterlegt mit dem Off-Kommentar, dass Emile von den Eltern in eine Militärschule ins Ausland und Georgette in eine Klosterschule geschickt werden. Die Klosterschule: Georgette sitzt apathisch da mit langen Zöpfen, Pausbacken und Pickeln im Gesicht.

Tania Stöcklin und Cyrille Rey-Coquais verstehen es vortrefflich, für eine Idee das richtige Bild zu finden. Die Bilderflut wird eingedämmt, Reduzieren auf Wesentliches scheint ihr Weg zu sein. Die nächste Sequenz macht dies ganz deutlich: Um der Schule zu entkommen, heiratet Georgette einen Apotheker. Nach kurzer und unbefriedigter Ehe stirbt dieser an einem Unfall. Georgette wird unschuldig vor Gericht wegen Gattenmordes verurteilt. Es ist nun diese Gerichtsszene, die meisterhaft auf das Wichtigste reduziert ist. Die Zeugen treten einzeln, vor schwarzem Hintergrund mit seitlicher Beleuchtung und in Naheinstellung gefilmt auf. Streng wird das Prinzip angewandt: jedem Zeugen und seiner Aussage eine Quadrate.

Mit ebensolcher Intensität fährt der Film fort, jedes Bild hat genau seine Funktion, sparta-