

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 12

Rubrik: Film im 16mm-Verleih

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>

verkörpern, sichtbar werden. Und doch verfügen sie über eine individuelle Prägung. Jean Gabin, der Rebell ohne Grund und Ziel, lehnt sich auf – nicht nur gegen das Militär –, um sich einen letzten Rest an moralischer Integrität zu bewahren. Dass er einem Hund das Leben rettet, indem er das Steuer des Fahrers, der ihn nach Le Havre bringt, herumreisst, illustriert Jeans Gesinnung, mit der man in diesem Leben zum Verlierer wird. «T'as de beaux yeux, tu sais», sagt Jean zu Nelly, als sie sich im Hinterzimmer von Panamas Kneipe zum ersten Mal gegenüber treten. In diesen Augenblicken erkennen sie sich und wissen, dass sie füreinander bestimmt sind. Die Aura der Vergeblichkeit, die den Duktus von «Quai des brumes» bestimmt, lässt auch keinen Zweifel, dass alle Personen, ungeachtet ihrer sozialen Zugehörigkeit, im Kern ihres Wesens und in ihrer Sehnsucht nach Glück gleich sind: Die «condition humaine» vereint die «Guten» und die «Bösen» – doch das macht das Los der Menschen im «Quai de brumes» nicht erträglicher. Der Schluss ist voller bitterer Ironie: Jean ist von den Schüssen Luciens tödlich getroffen auf der Strasse zusammengebrochen. Nelly beugt sich über ihn, sie küssen sich noch einmal (Gabin: «Küss mich, die Zeit drängt»). Im nächsten Bild sehen wir die Dampfpeife des ausfahrenden Schiffes in Grossaufnahme. Drittes Bild: Der Clochard in einem Hotelbett mit weissen Laken, seinen kleinen, bescheidenen Wunsch hat er sich erfüllt. Der schrille Ton der Dampfpeife weckt ihn, ärgerlich drückt er sich das Kissen über den Kopf: das grosse Glück und die kleinen Freuden, Utopie und Realität auf den Nenner gebracht. ■

Peter F. Stucki

Claude Lebet, luthier

(Claude Lebet – Geigenbauer)

Schweiz 1988; Regie: Jacqueline Veuve; Kamera: Hugues Ryffel; Schnitt: Edwige Ochsenbein; Ton: Pierre-André Luthy; Darsteller: Claude Lebet u. a.; Produktion: Aquarius Film Bois, Les Monts-de-Corsier, 16mm, Farbe, 35 Min.; Verleih: ZOOM, Zürich-Oerlikon.

I.

Claude Lebet, 34, wohnhaft in La Chaux-de-Fonds, beruflich als Geigenbauer (französisch «luthier») tätig, ausgewiesener Intimus von «I Musici di Roma». Claude Lebet zählt sich zu den Handwerkern, präzisiert allerdings, er verstehe diese Bezeichnung in dem Sinn, wie das Wort gegen Ende der Renaissance verstanden worden sei: «Das heisst, wir sind nicht einfach Künstler, keine wirklichen Kreature, aber wir haben einen direkten Kontakt zur Materie, wir sind fast so etwas wie Alchimisten, das heisst, wir verwandeln den Rohstoff. Aus diesem Rohstoff wird ein Wunderding, ein Zauberding, das man zum Klingen bringen kann.»

Im französischen Sprachraum tat man sich kaum je damit schwer, die «guten Handwerker» von den «guten Künstlern» unterscheiden zu wollen. Der Oberbegriff des «artisan», unter

den sich die Bezeichnung des «luthier» bringen lässt, besitzt dort nicht den eher geschmäckerischen Unterton, der dem des «Kunsthandwerkers» in unsern Breiten gemeinhin anhaftet. Von daher ist es müssig, diesen Diskurs zu strapazieren, abgesehen davon, dass einerseits auch Lebet selber von der Geige als einem Zauberding spricht, «das man zum Klingen bringen kann», und andererseits «die von Hand gefertigte Geige – nicht zuletzt aus Kostengründen – die Ausnahme von der Regel der maschinell und seriell produzierten Fideln darstellt» (der Leiter der einzigen Geigenbauerschule der Schweiz in Brienz).

II.

So weit, so gut: Claude Lebet's Name dürfte auch in Zukunft nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten ein Begriff sein. In Jacqueline Veuves zweitem von (sieben geplanten) «Holzfilmen», die von der «Association Amis du Bois» in Le Mont mitgetragen (Aquarius Film), und vom welschen und französischen Fernsehen (TSR, La Sept) als Ko-Produzenten mitfinanziert werden («Armand Rouiller», 1987) geht es in erster Linie um die Herstellung einer Geige. «Claude Lebet» wird so zum Film über die uns von ihm als «artisan» wohlgeleitete Partizipation an einem für uns als Zuschauer dienlich bewerkstelligten, sachbezogenen und integralen Arbeitsprozess.

Indem wir von der Holz Auswahl, der Ausarbeitung des Resonanzbodens (gut moirierter Ahorn) und der Decke (feinfaserige Fichte), der Bereifung, der Verbindung mit den Zargen, der Einlassung von Eckklötzen, der Anbringung der Einlagen, dem Einbau des Bassbalkens und des Stimmstocks, der Anfertigung des Halses, des Griffbretts und des Wirbelkastens, der Ausarbeitung der Schalllöcher



und der Schnecke, der Anordnung des Stegs und des Saitenhalters bis zur Behandlung mit Lack, der Kennzeichnung mittels eines Geigenzettels und der ersten Bewährungsprobe Zeugen dieses «work in progress» werden, wird uns klar, dass auch unter den Geigenbauern noch kein Meister vom Himmel gefallen ist.

Die zu Anfang vom Laien vielleicht noch als relativ einfach eingestufte Bauart des Instruments erweist sich als die einer überaus komplizierten Kunstschöpfung, die auf sicheren Händen, gesunden Augen und gutem Gehör, auf einer Vielzahl von Kenntnissen und Erfahrungen, auf einem grossen Mass an Geschicklichkeit, Empfindsamkeit, Vorstellungsvermögen und Geduld, und auf viel Freude und Begeisterungsfähigkeit für Form und selbstaussübende Musikalität beruht.

Als vermutlich grösste Leistung kommt Jacqueline Veuve

und ihrer kleinen, effizienten Crew das Verdienst zu, dem Zuschauer die Komplexität, den Reichtum und die Schönheit dieses «umfassenden Berufes» (Claude Lebet) auf eine entsprechend bündige, präzise, anschauliche, unprätentiöse, aber trotzdem kunst- und lustvolle, ja zuweilen spassige Art zu vermitteln.

III.

Ausgehend von einem klaren Konzept, einem geschulten Kamerablick und einer äusserst geschickten Lichtführung (Hugues Ryffel) sowie einer hervorragenden Tonregie (Pierre-André Luthy) erschliesst uns das Team Jacqueline Veuve die friedsame Arbeitswelt des Meisters an der Rue du Pont – in einem zur Werkstatt umfunktionierten Wohnraum eines ansehnlichen Hauses mit schmiedeisernem Hängeschild, breitem Treppenaufgang und massiver Holztür –, die vis-à-vis

Handwerker und Künstler: Claude Lebet.

der reformierten, (Arbeiter-)geschichtsträchtigen Kirche von La Chaux-de-Fonds liegt.

Der Umgang mit den zum Teil nach eigenen Bedürfnissen angefertigten oder abgeänderten Werkzeugen und Instrumenten wird zentral ins Bild gerückt (Hand-Werk!), aber immer wieder mit dem nötigen Kontext verbunden. Elektrisch betriebene, meist lärmende Maschinen fehlen.

Mit traumwandlerischer Sicherheit führt die Hand die Säge beim Ausschneiden des Bodens. Ein Keraschwenk vom Auge Lebets zum geschwungenen Bassbalken und zurück vergegenwärtigt einem das Augenmass, das für die Bearbeitung dieses schmalen Leists mit dem Hobel im Hinblick auf die spätere Fülle des Tons beansprucht wird.

Den geradezu berückend schönen Eindruck einer organisch gewachsenen Holzplastik hinterlässt die Ausformung und «chiaroscuro» Ausleuchtung der Schnecke, von der Lebet beim Schnitzen auch sagt, dass ihm diese «Notengebung» ein besonderes Vergnügen bereite.

Trotz dem formvollendeten Aussehen der Geige wird die Grafik der Bilder nie zum Selbstzweck. Jacqueline Veuve weiss um die bildästhetische Faszination dieses Instruments und gibt ihr stets nur dort Gewicht, wo ihre Ästhetik zugleich eine praktische, geigenbauerische Funktion erfüllt. So handelt es sich bei den Rinnen, die der Meister mit dem Hohlmesser den Rändern der Decke und des Bodens entlang ausschneidet nicht um bloss Ornamentik, sondern um die Vorbereitung für die Adern: ungemein exakt ausgeschnittene Ahorn-Holzstreifen, die zur Verstärkung der Konturen in die Rinnen eingelegt und mit dem Hammer sorgsam hineingeklopft werden.

Wenn Lebet in völliger Symmetrie des Bildes hinter dem hellbraunen, «unbehauenen» Korpus hervorragt, mag dies dem schreibenden Dilettanten wie eine magrit'sche Eulenspiegelerei vorkommen, ist in Tat und Wahrheit aber ein entscheidend wichtiges Abwägen und Einschätzen im Blick auf die nächste Etappe. Ins gleiche Kapitel von Form und Funktion gehört aber auch der genüsslich zitierend-zelebrierende Schwenk den Lackpullen entlang, die wie Grossmutter's Konfitürengläser dem Leser ihre Geheimnisse zutragen: «Sang dragon», «Benjoin siang», u. a. m. Nur einmal, wenn der sonst zurückhaltende Lebet bei einer Schilderung von der «Wiedergeburt einer Guadagnini» ins Schwärmen kommt, lässt sich die sonst handfeste Regie zu hehrer Draperie und einer «Him-

mel voller Geigen»-Stimmung verführen; aber schliesslich soll sich die gleiche Glückseligkeit auch schon angesichts von Würsten geäussert haben («Pannier à viande», 1966).

IV.

Aufschlussreiche und mannigfaltige Informationen gibt Lebet im Off-Kommentar, sei's über seine Lehr- und Gesellenzeit in Cremona, seine freundschaftlichen Kontakte zu Musikern; Hinweise (aber keine belehrenden Fingerzeige) zum Umgang mit Hölzern und der in Arbeit befindlichen Geige.

Wir erfahren, wie die Brüder Jacot, alteingesessene Geigenbauer des Bayards (André Paratte drehte 1964 über das schon zu seinen Lebzeiten legendäre Brüderpaar den wunderbaren Film «Le rossignol de Sibérie») den beruflichen Vorstellungen des Pfarrerssohnes Lebet mit dem Argument entgegentraten, er sei ja doch kein Bauernsohn und werde den Rhythmus der Jahreszeiten nie spüren. Dass diese Replik nicht gar so in böser Absicht erfolgte, geht einerseits daraufhin zurück, dass bis dato in der Tat die meisten Lauten- und Geigenbauer (des Hochjuras) Bauern oder Bauernsöhne waren, geht andererseits Schritt auf Tritt aus den detaillierten Ausführungen Lebet's über die den Hölzern innewohnenden Eigenschaften hervor, den zu beachtenden ökologischen Zusammenhängen und seinen sorgsam und kenntnisreichen Umgang mit dieser Materie. Merkt man nicht doch, dass sein Grossvater noch Bauer war?

Während die Kamera zur ungefährten Mitte des Filmverlaufs in einer langen, vertikalen Bewegung den kräftigen Wuchs einer Fichte «ausmisst», erschliesst der Kommentar einen Mikrokosmos von Fakten, die auf diesem mageren, kalkhalti-

gen Stück Erde beruhen, den Mond einbeziehen, in Symbiose zur Buche von nebenan stehen.

V.

Der Einsatz von Musik erfolgt gezielt und sparsam. Erst als Lebet die F-Löcher anfertigt, antizipieren ein paar Takte einer Suite von Bach erstmals die Klangschönheit des Instruments.

Ein Blick fällt auf die Porträtaufnahme von Felix Ayo (Solo-Violine) und ein Gruppenbild der «Musici die Roma» mit persönlicher Widmung und weckt eine Impression aus Vivaldi's «Vier Jahreszeiten», die, kaum wachgerufen, ausgeblendet wird und nahtlos in Lebet's Äusserung mündet, wonach seine Beziehung zu einem Musiker auch nach der Übergabe des Instruments nicht abbreche. Dieser Moment bilde vielmehr den Beginn einer langen Partnerschaft, während der der Geigenbauer die Entwicklung des Instruments verfolgt, begleitet, bei Bedarf helfend einspringt und teilhat am Spiel.

Damit kommt ein Thema des Films voll zum Tragen, das spätestens durch die Placierung des Stimmstocks (französisch: «âme») von Anfang an schon mitschwang: die Sehnsucht nach Harmonie, die Spannung zwischen Inspiration und Materialisation, die mit Sorgfalt, Kenntnis und Sachverstand geübt und tradierte Formgebung, die Vereinbarung von Bild und Ton.

VI.

Die Krux des dramaturgischen und des didaktischen Vorgehens, den ebenso konkreten wie hochdiffizilen, ebenso langfristigen wie kontinuierlichen Entstehungsprozess eines Geigenbaus in einem «Clip gegen die Zeit» sinnreich zu erschliessen, hat die Regisseurin einerseits dazu veranlasst, eine Reihe von Arbeitsschritten ener-

gisch verkürzt zu zeigen oder auszusparen (zum Beispiel das Einsetzen der Wirbel, das Befestigen der Saiten und des Saitenhalters, die Anfertigung des Bogens, u. a.).

Die höchst konzentrierte und vielschichtige Verdichtung von Bild, Kommentar, Ton und Musik schafft aber andererseits «Zeit-Inseln» von überaus kreativer Beschaffenheit, die als Ausgangspunkte eigenen Erlebens, Kombinierens und Mitgehens dienen können.

«Angst und Rührung» bemächtigen sich – bei aller Distanziertheit – auch des Zuschauers, wenn die «Geburt» der Geige (Lebet) mit kürzeren Schnitten vorangetrieben wird. Am Ende des Films steht der Geiger Alexandre Gavrilovici, der beim Bau einst danebenstanden, zugeschaut und schüchtern Fragen gestellt hatte, jetzt dort im Bild, wo Claude Lebet gebaut hatte und verleiht Lebet's Zuhause damit einen Anstrich von Konzertsaal.

Von Paul Klee stammt das Wort, wonach die Kunst nicht das Sichtbare wiedergebe, sondern sichtbar mache. In diesem Sinn ist Jacqueline Veuves Film dazu angetan, Kunst und Handwerk sowohl sach-, themen und filmspezifisch wie in der engen Beziehung des Geigenbauers zum Geigenvirtuosen in einer wohlausgewogenen, überzeugenden Proportionalität zur Stimmung zu bringen. ■

Buch zur Sache

Josef Schnelle (F-Ko)

Zwischen Verzweiflung und glühenden Kampfreden

Andrej Tarkowski: Martyrolog. Tagebücher 1970–1986, 391 Seiten, Abbildungen, Frankfurt am M./Berlin 1989, Fr. 43.20.

«Einer von meinen schlimmen Gedanken: Dich braucht niemand. Du bist deiner Kultur völlig fremd. Du hast überhaupt nichts geleistet. Du bist ein erbärmliches Nichts. Aber wenn in Europa oder irgendwo sonst auf der Welt die Frage gestellt wird: Wer ist der beste Regisseur der Sowjetunion? Tarkowski! Bei uns jedoch nichts als Schweigen. Es gibt mich einfach nicht; ich bin ein blinder Fleck.» 20. Oktober, Sonnabend, Moskau: Eine Tagebucheintragung von Andrej Tarkowski aus dem Jahr 1973 – eine Botschaft aus dem inneren Exil, das der prominenteste Filmkünstler der Sowjetunion viele Jahre lang erdulden musste, aus einem Gefängnis, dessen Gitterstäbe Ignoranz und ideologische Borniertheit waren. Das, was mit Andrej Tarkowski in dieser Zeit zwischen seinen ersten internationalen Erfolgen mit dem Film «Andrej Rubljow» (1979) und seinem frühen Tod an einer Krebserkrankung in einer Pariser Klinik 1986 geschah, ist jetzt in den Tagebüchern des Meisterregisseurs nachzulesen.

In «Die versiegelte Zeit», sei-

nem Versuch einer Poetik des Films, der wie das Manifest einer neuen konservativen Kunstphilosophie wirkte (vgl. ZOOM 9/85) las man irritierende Sätze wie: «Kunst ist schon ihrer Natur nach aristokratisch». In den Zusammenhang einer sehr persönlichen Leidensgeschichte gestellt, werden solche Sätze wie auch die Filme Tarkowskis nun neu und anders les- und sehbar. Das ist eines der Verdienste dieser Auswahl aus den Tagebuchnotizen Tarkowskis aus den Jahren zwischen 1970 und 1980, die Larissa Tarkowskaja, seine Witwe, besorgte. «Martyrolog» – so hat Tarkowski selbst in grossen Blockbuchstaben seine Aufzeichnungen überschrieben und auch gleich definiert, was er damit meint: Martyrolog, so heisst es im ersten Heft von 1970, ist ein Verzeichnis von unheilvollen Erfahrungen und Ereignissen. 1974 fängt Tarkowski ein zweites Heft an und definiert neu: «Martyrolog – ein überheblicher und verlogener Titel, aber er möge bleiben zum Gedenken an meine armselige Person, eitel und unnütz auf dieser Welt».

Zweifel an der eigenen Arbeit

In diesem Spannungsfeld zwischen ausgestelltem Selbstmitleid und der Distanzierung davon, in Widersprüchen und Sprüngen, in verzweifelt jammernden Stimmungsbildern und wütenden Philippiken enthüllt dieses Buch das Drama der vollkommenen Isolation eines schöpferischen Geistes in der Sowjetunion vor «Glasnost» und «Perestrojka». Im Würgegriff depressiver Selbstzweifel erscheinen Tarkowski winzige Ereignisse gelegentlich wie die endgültige Nagelprobe auf die künstlerische Existenz. Er zweifelt an seiner Arbeit und überhaupt an seinem menschlichen