

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 225

Artikel: Immer diese bessere Seite : adieu, plancher der vaches von Otar losseliani
Autor: Vian, Walt R.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865515>

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: 02.04.2025

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



Immer diese bessere Seite

ADIEU, PLANCHER DES VACHES
von Otar Iosseliani

Die Leichtigkeit und Beiläufigkeit, mit der hier erzählt wird, ist verführerisch, aber man muss den Bildern und den eigenen Wahrnehmungen trauen.

Die Spielzeugeisenbahn des kleinen Mädchens im Schloss leitet zur einfahrenden Lokomotive über.

Gaston beendet seine Nachtschicht beim Reinigungsdienst der französischen Eisenbahnen, wirft sich in Schale, schnappt sich die imposante Harley, und eine Strassenbiegung weiter wartet schon sein Rendez-vous. Eine gross gefahrene Kurve, dann eine ländliche Strasse. Von links Pferde. Sie kreuzen die Strasse auf dem Morgenausritt – und wir sind im Schloss zurück. Die Klaviermusik, die leise an unser Ohr dringt, bestätigt eher unbewusst: wir sind wieder da, wo wir schon einmal waren.

Frühstück aufs Zimmer serviert – unser Blick streift eine moderne computergesteuerte Modell-eisenbahnanlage; Frühstück im Garten. Nicolas verlässt das Haus durch einen Hinterausgang, nach rechts, steigt scheinbar wie jeden Tag über die Schlossmauer hinunter zu seinem Boot. Während das Boot nach rechts entschwindet, entledigt er sich seines Anzugs.



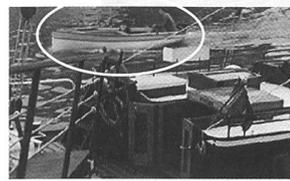
Die Geschichten werden über die Bilder und nicht über die Dialoge erzählt. Dialoge sind natürliche Geräusche. Weiter nichts. Man braucht sie nicht zu verstehen, um die Geschichten zu begreifen.

Von rechts kommend gleitet das Boot in den Hafen – an einer vertäuten Segelyacht vorbei. Die Kamera bleibt auf der Luxusyacht, wo Gaston der Kajüte entsteigt, gefolgt von seinem Rendezvous. Über den Schiffssteg gehen sie nach links ab in die Tiefe des Bildes. Nicolas kommt von schräg links, geht nach rechts durchs Bild, wobei ihm die Kamera folgt, macht eine 180-Grad-Drehung und entschwindet die Quaitreppe hoch, während auf dem Quai ein Mercedes vorfährt, dem ein zigarrenrauchender Protz, gefolgt von zwei Nutten, entsteigt. Alle drei begeben sich auf die Yacht und verschwinden in der Kajüte. "Anchorman" in der Veranstaltung spielt ein Schwarzer, der eher zufällig am Hafen herumzulungern scheint, aber sehr diskret die Yachtschlüssel von Gaston entgegennimmt und sie – nachdem er kurz vom vorbeigehenden Nicolas begrüßt wurde – ebenso beiläufig dem Chauffeur des Mercedes aushändigt, bevor er hingehet und auf der Yacht die Flagge hisst.

Die Leichtigkeit und Beiläufigkeit, mit der hier erzählt wird, ist verführerisch, kann aber auch dazu führen, das Gesehene, das Wahrgenommene zu unterschätzen. Man muss den Bildern und den eigenen Wahrnehmungen *trauen*. Dieser Film geht nicht mit Bedeutung schwanger. Die Geschichte will auch keine tiefere Bedeutung generieren, aber der Film bringt kleinste Kleinigkeiten auf den Punkt. Wie Gaston von der Arbeit kommt, begrüßt ihn der Hund des alten Clochards. Gaston freut sich und krault das, wie sein Besitzer, leicht heruntergekommene Tier, aber wie Gaston umgezogen in Schale wieder aus dem Eingang tritt und der Hund wiederum zu ihm hin läuft: Was soll das? Bleib mir vom Hals! Hier steht ein anderer Mensch – vielleicht auch einer, der ein anderer sein will als er ist.

Diese Geschichten werden über die *Bilder* und nicht über die Dialoge erzählt. Dialoge sind in *ADIEU, PLANCHER DES VACHES* natürliche Geräusche. Weiter nichts. Man braucht sie nicht zu verstehen, um die Geschichten zu begreifen. Die Figuren haben keine Namen: man kennt und erkennt sie auch so (die hier gesetzten Namen entstammen frühen Notizen Iosseliani's zu seinem Film) – ebenso wie die Schauplätze.

Der Film evoziert mit wenigen Einstellungen etwa die Vorstellung einer luxuriösen Yacht, ohne



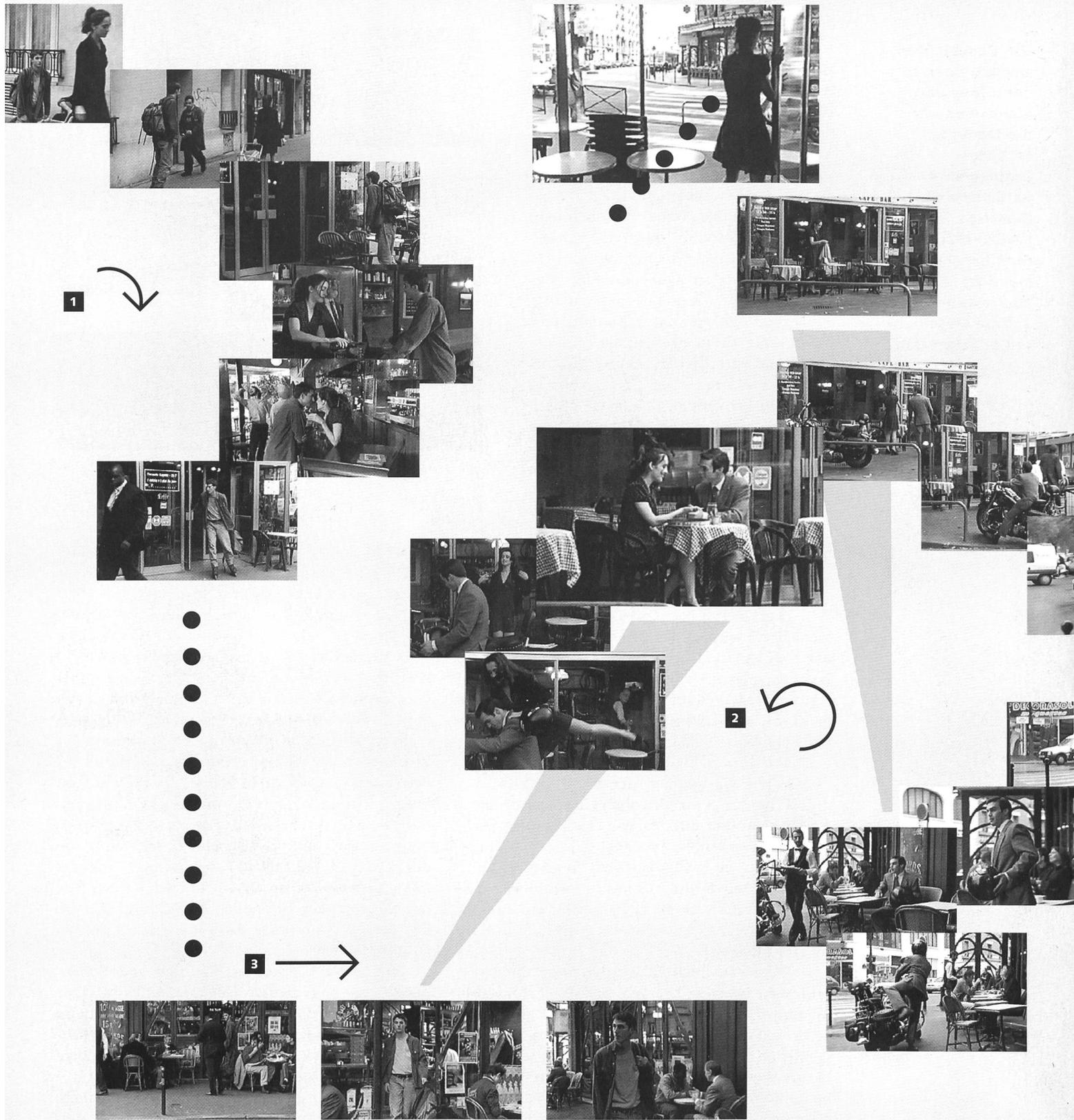
sie wirklich einmal "ganz" zu zeigen, und erzählt gleichzeitig, dass sie mittlerweile vorwiegend als Bordell genutzt zu werden scheint.

Der Georgier hat die Ruhe und Gelassenheit, die Dinge zu nehmen – und zu *zeigen* –, wie sie sind. Woher das Geld der fliegenden Schlossherrin kommt, das ist hier nicht die Frage. Ob sie selber weiss, welche Geschäfte sie tätigt, oder ob sie die Papiere begreift, die sie unterschreibt, interessiert nicht wirklich. Man erwarte keine Abbildung der Realität auf der zweiten Ebene, sondern nur auf der ersten und der Meta-Ebene – in diesem Sinn knüpft Iosseliani durchaus an die etwas ins Hintertreffen geratene Tradition des klassischen Westerns an – eine realistische Abschätzung, ob die aus dem Hüftgelenk abgegebenen Schüsse tatsächlich tödlich sind, ist nicht relevant, das Bild des Gegners, der tatsächlich hinfällt und röchelt, das genügt. Man muss die Bilder *lesen* – und zu lesen verstehen.

Iosseliani verknüpft Figuren und Schauplätze – wie angedeutet – elegant, greift eine Figur auf, folgt ihr, allenfalls auch nur, um sich dann einer anderen zuzuwenden und mit der zurückzukehren, um den Schauplatz einzukreisen oder eine andere Geschichte aufzugreifen. Alles fließt.

Die Kreise, die das Leben zieht, werden nicht dadurch deutlich, dass die Kamera die Kreise immer mitvollzieht, sondern eben gerade dadurch, dass sie auch *eigne* Kreise zeichnet. Die Schnittpunkte eröffnen Perspektiven und Einblick: die





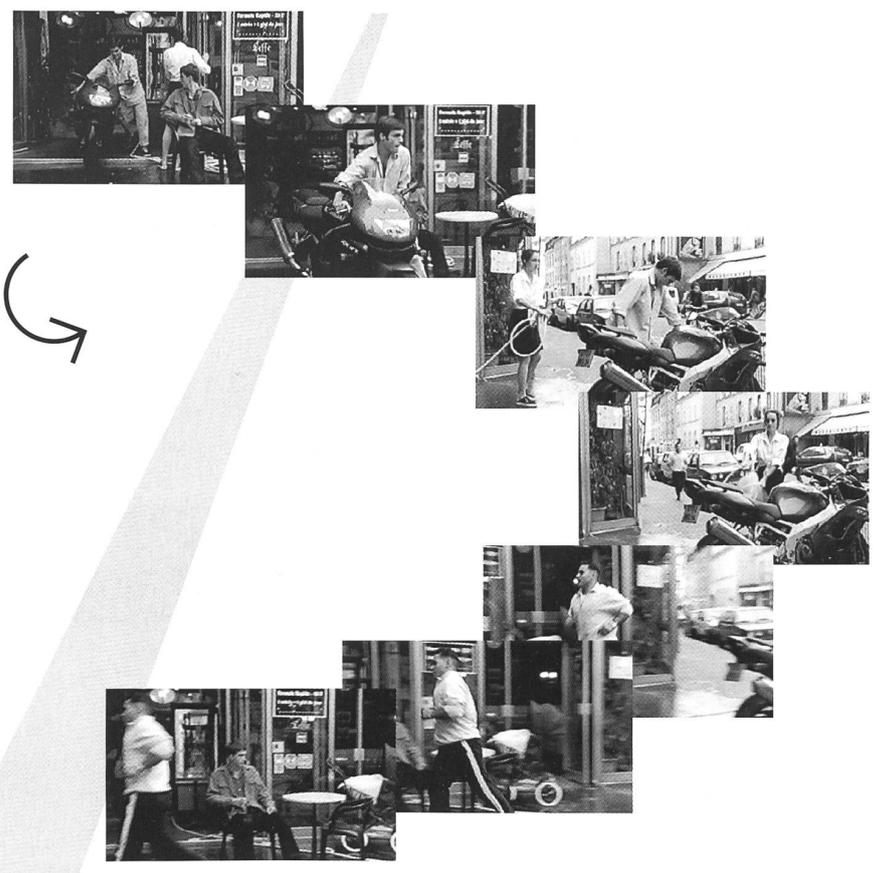
eine Figur wird so auch zum Kommentator der andern, diese Geschichte interpretiert oder relativiert auch die andere.

Gaston nutzt die Harley und den Tag. Er ist bereits mit einer zweiten Begleiterin unterwegs, während Nicolas sich als Schaufensterreiniger versucht und Paulette erst aufsteht.

Nicolas folgt Paulette, die Baguettes besorgt, bis ins Bistro ihres Vaters, wo er einiges konsumiert und mit ihr zu flirten beginnt. Der Zufall oder besser die Inszenierungskunst von Iosseliani will es, dass das Bistro, in dem er Teller wäscht, gleich über der Strasse liegt. Man wird sich also nach der Arbeit treffen. Allein mit Gaston haben die beiden nicht gerechnet.

Der Mann mit der Harley kam, sah und ...

Die Punkte, wo sich die Kreise des Lebens mit den Kreisen der Kamera schneiden, eröffnen Perspektiven und Einblick.



KINO IN AUGENHÖHE

Augenblick der Wahrheit. Nicolas setzt sich ins Bistro. Die Frau, die er heiraten wollte, reinigt die Scheiben. «Einen Calvados für Monsieur!» Sein einstiger Rivale tritt mit der Flasche und einem Glas als der neue Wirt an seinen Tisch, will einschenken, zögert. Der Gast muss erst zahlen. Man weiss ja nie. Dieser Augenblick des Zögerns sagt eigentlich alles: Gaston hat so lange vorgegeben zu sein, was er nicht ist, dass ihm der Gedan-

ke einfach kommen muss, der andere könnte nur vorgeben, er könne zahlen. Und ironischerweise hat er mit der Vorstellung, auch der andere könnte vorgeben, ein anderer zu sein als er ist – wie *wir* wissen –, sogar recht.

Otar Iosseliani hat eine unwahrscheinlich effiziente Ökonomie des Erzählens, braucht für keine Szene auch nur eine einzige Einstellung zu-

4



5



viel. Auch das "Geheimnis" von Lubitsch – draussen bleiben, warten und die Phantasie des Zuschauers für sich arbeiten lassen – ist ihm nicht fremd.

Eine Gruppe Jugendlicher rennt in einen Laden, zwei Jogger laufen vorbei, ein Alarm geht los, Polizei fährt vor und arretiert die langsamsten beiden der Gruppe – Nicolas mit einem Freund.

Die beiden Jogger kommen diesmal von rechts gelaufen. Die sie begleitende Kamera hebt ab und fährt der Mauer entlang hoch, bis sie auf einem vergitterten Fenster zum Stehen kommt. Herbst. Winter. Frühling. Die Kamera fährt nach links über weitere vergitterte Fenster hinweg, beginnt sich dann zu senken und erfasst unsere beiden Jogger, die eben jetzt mit einem Kinderwagen um die Ecke biegen, läuft mit ihnen mit nach rechts, lässt sie auf der Höhe eines parkierten Peugeot's laufen, gleitet zurück auf das Gefängnisportal, das sich zwischenzeitlich geöffnet hat und unsere beiden Arretierten rauslässt – gegen neun Monate müssten es also schon gewesen sein. Aber damit nicht genug: die Szene dauert noch an, bis zwei Autos weggefahren sind und ein Jugend-

licher alleine zurückgeblieben ist. Wem so eine Einstellung (ich weiss, es sind mindestens sechs, aber dennoch) einfällt und wer sie kongenial inszenieren kann, der muss begnadet sein: Iosseliani – Lubitsch der Nouvelle vague.

Schon in der ersten Szene noch vor dem Haupttitel wird das Prinzip «draussen bleiben» vorgeführt. Bedienstete, die Mutter, der Bruder, kommen aus irgendwelchen Türen und gehen gleich wieder aus anderen Türen raus. Wir (die Kamera und damit die Zuschauer) bleiben immer draussen bei dem kleinen Mädchen, das sich zunehmend zu langweilen scheint, und wundern uns ebenfalls zunehmend, was *uns* wohl verborgen bleibt. Draussen bleiben wir, ausser bei der Gefängniszene, auch bei der Yacht und beim Überfall – aber wozu soll Iosseliani auch rein? Er verlore nur Zeit und Tempo.



Geschichten im Vorbeigehen durchziehen den ganzen Film mit einem feinen Netz von Bezügen und wirken gelegentlich sogar wie die Anmerkungen eines Autors zu seinem Text.

Die Joggerin, die im Bildhintergrund vorbeihuscht; unser Jogger, der plötzlich allein das Bild durchschneidet. Der Bodyguard, der die Treppe runtergeschmissen wurde und nun als Kehrriechmann die eine oder andere Einstellung bereichert, zuletzt aber auf einem Berggipfel zu sehen ist. Der Kleine aus dem Bistro, der mal eine Mülltonne durchs Bild schob, sich aber bei der Umwandlung des Bistros in ein Internet-Café ganz wie der Boss gebärdet.

Geschichten, die der Zuschauer bei einer ersten Lektüre des Films womöglich gar nicht beachtet. Geschichten über Geschichten. Sie sind so zahlreich, dass man sehr leicht ein paar übersehen kann – und ohne grösseren Verlust auch ruhig ein paar übersehen darf.

Die beiden Trinker, die augenblicklich den Trinker und Lebemann im Gegenüber erkennen und dann ungeachtet des Standesunterschieds zwischen Schlossherr und Clochard die Seelenverwandtschaft ergründen. Allein die Art, wie der alte Clochard Wein degustiert, lässt darauf schliessen, dass er auch mal bessere – oder wie man will: *schlechtere* – Zeiten gesehen hat.

Ob oben besser sei als unten, darüber wird nicht moralisiert, die einzelnen Figuren haben ihre eigenen Vorstellungen dazu und streben in unterschiedliche Richtungen – die meisten kennen sowohl Höhen als auch Tiefen. Das Dienstmädchen überwindet Höhenunterschiede gleich mehrfach im wortwörtlichen Sinn.

Die Frage, ob man sich denn gar nicht um den armen Jungen gekümmert hat, wird mit dem neuen Peugeot, der vor dem Gefängnistor auf ihn wartet, beantwortet, bevor sie wirklich aufkommen kann. Man kann das geschenkte Auto aber auch als Einladung lesen, in die Welt des Konsums zurückzukehren. Jedenfalls wirft der "verlorene" Sohn seine Turnschuhe über Bord und kehrt heim, noch nicht ahnend, dass im Schloss ein Platz frei geworden ist, weil sich der Alte entschied, Turnschuhe anzuziehen, an Bord zu gehen und sich vom Festland zu verabschieden.



Man kann die Bezüge aber auch so lesen, dass der Junge das richtige Gefängnis einfach mit dem goldenen Käfig des Alten im Schloss vertauscht – schliesslich wird Papa in der ersten Sequenz tatsächlich eingeschlossen. Damit schliesst sich der Kreis zum Jungen, der über die Schlossmauer steigt, die "Gefängnisleidung" abstreift und sich *frei* fühlt. Es ergäbe sich der Hoffungsschimmer, dass er seinem Papa früher oder später auch im *Abschied vom Festland* noch folgt.

Happy End? Platt ausgedrückt: was will ein Alkoholabhängiger auf dem weiten Meer? Spätestens wenn alle Flaschen leer sind, zieht es ihn wieder an Land. Der Ausdruck *plancher des vaches* soll auf die Matrosen der alten Segelschiffe zurückgehen, die an Land lieber auf See sein wollten, aber auf See ...

So gesehen: es werden Seiten gewechselt, Fallhöhen vertauscht, alles fliesst und nichts geschieht – und trotzdem oder gerade deswegen ist es *Kino*.

Wertungen lässt sich Iosseliani, der Flaneur auf dem Marktplatz des Lebens, keine entlocken, er zeigt, er beschreibt, er stellt gegenüber – und der Zuschauer hat die Freiheit zu sehen, zu beachten oder *nicht* zu beachten und seine eigenen Schlüsse zu ziehen.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zu ADIEU, PLANCHER DES VACHES: Regie und Buch: Otar Iosseliani; Kamera: William Lubichanski; Schnitt: Otar Iosseliani, Ewa Lenkiewicz; Ausstattung: Manu de Chauvigny; Kostüme: Cori D'Ambrogio; Musik: Nicolas Zourabichvili; Ton: Florian Eidenbenz; Tonschnitt: Valérie Deloof; Tonmischung: Claude Villand. Darsteller (Rolle): Nico Tarielashvili (Sohn [Nicolas]), Lily Lavina (Mutter), Philippe Bas (Töfffahrer [Gaston]), Stéphanie Hainque (Tochter des Cafés [Paulette]), Mirabelle Kirkland (Dienstmädchen), Amiran Amiranachvili (Clochard), Joachim Salinger (Bettler), Manu de Chauvigny (Liebhaber), Otar Iosseliani (Vater). Produktion: Pierre Grise Productions; Co-Produktion: Carac Film, Alia Film, Istituto Luce; Produzentin: Martine Marignac; Co-Produzenten: Maurice Tinchant, Theres Scherer, Enzo Porcelli; ausführender Produzent: Pierre Wallon. Frankreich, Schweiz 1999. 35mm, Format: 1:1.66; Farbe; Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Fama Film, Bern; D-Verleih: Arsenal Filmverleih, Tübingen.

Ausgezeichnet mit dem European Critic's Award 1999 der FIPRESCI

