Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 28 (1968)
Heft: 2

Rubrik: Filme

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

Filme

Accident III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: London Independent Producers; Verleih: Columbus; Regie: Joseph Losey, 1967; Buch: Harold Pinter, nach dem Roman von Nicholas Mosley; Kamera: Gerry Fisher; Musik: John Dankworth; Darsteller: Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Michael York, Delphine Seyrig, Alexander Knox.

Was Joseph Losey seinerzeit zu «The servant» erklärt hat, passt auch auf den zweiten Film, den er mit dem prominenten englischen Dramatiker Harold Pinter zusammen geschaffen hat: Er behandle «die zerstörende Gewalt, die in dem Versuch liegt, nach veralteten und falschen Prinzipien zu leben, Prinzipien, von denen uns der Verstand zwar sagt, dass sie veraltet sind, wir sie aber gefühlsmässig immer noch als richtig betrachten». Was dort am Verhältnis zwischen Herr und Diener vorexerziert wurde in einem Stil, der sowohl Loseys formalistische Neigungen als auch Pinters Herkunft vom Theater des Absurden durchscheinen liess, das wird nun variiert am Beispiel der Rivalität dreier Männer, die um eine Frau werben: Weniger ins Modellhafte abstrahiert, dafür in engerer Berührung mit aktuellen sozialen Gegebenheiten, die zwar als typisch britisch gelten müssen, sich aber nicht grundlegend von denjenigen auf dem Kontinent unterscheiden.
Kennzeichnend für die Entwicklung in der Zusammenarbeit von Losey und Pinter ist, dass sie auch im Umgang mit ihren gestalterischen Mitteln haushälterischer geworden sind. Die Grundsituation ihres Films ist der Kampf — zwischen zwei Universitätslehrern und einem Studenten —, der aber nur in einzelnen Episoden offen, übersetzt in mehr oder weniger sportliche Formen oder als dramatischer Wortwechsel, die Szene beherrscht. Ansonst scheint die Oberfläche des Films unbewegt; in satte Landschaft und gediegenen akademischen Rahmen eingebettet wickelt sich das Leben ab, die Formen bürgerlicher Gepflegtheit wahrend. Wenn der Film dennoch von der ersten Szene an von unterschwelliger Spannung durchwaltet wird, so liegt das vorerst an der Konstruktion, die das Ende vorwegnimmt: Nach einem Autounfall wirkt das Betragen eines herbeigeeilten Nachbarn, der ein verstörtes Mädchen aus dem umgekippten Wagen birgt, seltsam verdächtig. Unter solchem Vorzeichen gerinnen Banalität und Biederkeit in der anschliessend aufgerollten Vorgeschichte sogleich zur Maske. Anders als in früheren Filmen zeigt sich diese Veränderung nicht in der äusseren Erscheinung der Szene. Vielmehr sind es vor sparsam instrumentierter Geräusch- und Musikkulisse die von Pinter knapp und mit grossen Pausen gesetzten, von den Darstellern unterspielend interpretierten Dialoge, die mit wenig falschen Tönen, verdächtigem Zögern hinter alltäglich-unbedeutenden Situationen Abgründe aufreissen: Abgründe der Begierde, die im Versuch des «Retters», die Geborgene zu missbrauchen, sich der Fesseln der Konvention entledigt und im Schutze der Heimlichkeit für Augenblicke unter der brüchigen Fassade hervordrängt.
«Accident» ist — wie übrigens schon «The servant» — wesentlich ein Film um Männer; Frauen sind darin bloss Randfiguren, die als Katalysatoren eingesetzt werden, die geschlechtliche Aggressivität aufzustacheln. Schritt für Schritt vollzieht sich das an Stephen (Dirk Bogarde), dessen Verlangen im Umgang mit einer attraktiven Studentin geweckt, durch die Herausforderungen eines konkurrenzlustigen Schülers und eines offen die Ehe brechenden Kollegen gesteigert wird. Doch Stephen macht in seiner Unentschlossenheit, die ihn zwischen Begehrlichkeit und moralischen Hemmungen schwanken lässt, schlechte Figur. Gedemütigt vor sich und den Rivalen durch zu offensichtliche Versuche, ersatzweise zu triumphieren, zieht er sich in Resignation zurück. Am Schlusse, da die Unfallsituation wiederholt wird, bleibt die Türe seines Hauses geschlossen.
Dass Pinter und Losey nicht nur die zentralen Gestalten gänzlich ihren Trieben überantworten, sondern auch Nebenfiguren immer wieder mit Andeutungen über un-

bewältigte Probleme der Geschlechtsmoral ausstatten, bestätigt, dass ihre Intentionen auf der Linie des eingangs wiedergegebenen Zitats liegen. Sie registrieren Widersprüche und Konflikte, die aus einer im Umbruch der Gesellschaftsmoral wurzelnden Krise sich ergeben, ohne allerdings andere als psychologische und soziale Gesichtspunkte ins Spiel zu bringen. Dadurch bleibt ihr Film gebunden an die Begrenzung des – sozial fixierten – Triebdramas, dessen durchdachte Konstruktion nicht mehr als die alptraumhafte Verdichtung jenes Widerstreites der Kräfte zu pessimistisch anmutender Ausweglosigkeit zu leisten vermag. ejW

Mord und Totschlag IV. Mit Reserven

Produktion: Rob-Houwer-Film; Verleih: Rex; Regie: Volker Schlöndorff, 1967; Buch: Volker Schlöndorff, Gregor von Rezzori, Niklas Frank, Arne Boyer; Kamera: Franz Rath; Musik: Brian Jones; Darsteller: Anita Pallenberg, Hans P. Hallwachs, Manfred Fischbeck, Werner Enke.

Der Unterschied mag wohl etwas gross sein vom Erstling («Der junge Törless», Fb 2/67), der bereits reifes Können zu verraten schien, zu der Stilübung, die Volker Schlöndorff mit seinem zweiten Film vorlegt. Freilich unterscheiden sich die beiden Werke auch ihren Voraussetzungen nach. Dort waren Stoff und Gehalt in Musils Roman vorgegeben, des Regisseurs Leistung war die einfühlsame Nachschöpfung – auch das gewissermassen bloss eine Stilübung. Diesmal muss Schlöndorff, wenngleich nicht in völligem Alleingang, Originäres schaffen. Wenn das Ergebnis weniger dicht, weniger ausgewogen geraten ist, kann das nicht so sehr überraschen.
«Mord und Totschlag» handelt von einem jungen Mädchen in einer deutschen Grossstadt, das im Streit seinen früheren Freund erschossen hat. Von der makabren Seite her genommen, ist es die Geschichte einer Leiche, die von «Amateuren» aus einer Stadtwohnung entfernt werden muss; psychologisch geht es um die Verfassung des Mädchens, wie sie sich in der Situation nach der unbedachten, seiner Persönlichkeit im Grunde fremden Tat manifestiert. Beides schwingt mit in dem Film, das Makabre und das Tragische; es entspricht auf anderer Ebene dem Nebeneinander von scheinbar unvereinbaren Elementen: Spiel und Schuld.
Schlöndorffs zweiter Film steht thematisch dem ersten näher, als es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag. Auch er bewegt sich in dem Zwischenbereich, in dem sich Kindheit und Erwachsensein überschneiden, in einer unharmonisch verlaufenden Ablösung begriffen sind. Die krassere Widersprüchlichkeit dieses Zustandes gründet in den soziologischen Gegebenheiten, die hier diejenigen der heutigen Bundesrepublik sind. Marie gehört der Generation an, die vom Wohlstand, vom Abbau der Tabus, von den Veränderungen in der gesellschaftlichen Struktur und der daraus folgenden Befreiung des Individuums von manchen Bindungen profitiert. Doch Freiheit, auch in diesem eingeschränkten Sinne, stellt sich als Aufgabe, bedeutet sie doch zugleich Entblössung von einem Halt und Orientierung bietenden Ordnungsgefüge. Wer sich im freigewordenen Raum bloss spielerisch bewegt, riskiert ein böses Erwachen, weil er sich früher oder später dem Anspruch der Wirklichkeit stellen muss.
«Mord und Totschlag» bietet allerdings weder eine Entwicklung noch eine Analyse dieser Zusammenhänge. Vielmehr schlagen sich bloss ihre Elemente in seiner Schilderung nieder. Schlöndorff hat dazu erklärt, dem Film hätten an sich bereits bekannte Begebenheiten dazu zu dienen, ein bestimmtes Lebensgefühl einzufangen. Die Verwirklichung dieses Anspruchs hat er offenbar vor allem in der Tonlage der Schilderung gesucht, die, ebenso spielerisch wie die Mentalität der Heldin, zwischen Kaltschnäuzigkeit, makabrem Humor und sentimentalen Anwandlungen pendelt. Bedenklich ist dabei, dass Schlöndorff sich mit seiner die Farbkamera brillant handhabenden Inszenierung dem Oberflächenreiz des Spiels ergibt und alle Distanz zu seinem Gegenstand fahren lässt. Diese Identifikation macht «Mord und Totschlag» zur Stilübung am ungeeigneten Objekt, so wenig sonst dem Regisseur die von ihm geschilderte Mentalität zum Vorwurf gereichen könnte. ejW

Le vieil homme et l'enfant (Der alte Mann und das Kind)

II-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: P. A. C., Valoria, Renn; Verleih: Idéal; Buch und Regie: Claude Berri, 1966; Kamera: Jean Penzer; Musik: Georges Delerue; Darsteller: Michel Simon, Luce Fabiole, Alain Cohen, Roger Carel, Paul Préboist, Charles Denner u. a.

Claude Berri (eigentlich Claude Landmann) wurde 1934 als Sohn eines Kürschners in Paris geboren. Als Lehrling trat er in das Geschäft seines Vaters. 1950 begann er Schauspielunterricht zu nehmen, allerdings ohne sein Handwerk aufzugeben. Er erhielt beim Theater und im Film kleinere Rollen, und als sein Vater 1961 starb, arbeitete er als Autor, Schauspieler und Regisseur immer mehr für Film und Fernsehen. Sein Kurzfilm «Le poulet» (1963) erhielt 1966 einen Oscar. «Le vieil homme et l'enfant», sein erster Langspielfilm, wurde in Frankreich und in anderen Ländern zu einem ungewöhnlichen, wenn auch umstrittenen Publikumserfolg.
Claude Berris Erstling liegen Erlebnisse der eigenen Jugendzeit zugrunde. Erzählt wird die Geschichte des achtjährigen Judenbuben Claude Landmann, der im Frühjahr 1944 im deutschbesetzten Frankreich durch seine Streiche sich selbst und seine Eltern gefährdet. Dazu kommen Lebensmittelknappheit und Bombardements, so dass sich die Eltern schweren Herzens entschliessen, das Kind zu einem Rentnerehepaar in der Nähe von Grenoble aufs Land zu schicken. In der «Freien Zone» ist der Knabe vor rassischer Verfolgung durch die Nazis sicherer. Das Kind hat einen anderen Namen bekommen, es hat gelernt, sein Judentum zu verleugnen und wie ein kleiner Katholik das «Vater unser» zu beten, denn sein neuer Grossvater Pépé (von Michel Simon grossartig interpretiert) ist zwar ein gutmütig-liebenswürdiger Schwadroneur und Brummbär, ein Vegetarier und Hundenarr, aber er betrachtet als Chauvinist und Anhänger Marschall Pétains die «Engländer, Juden, Freimaurer und Bolschewiken» als die Erzfeinde des französischen Volkes. Pépé gehört zu jener Mehrheit der Franzosen, die weder mit den Deutschen kollaborierten, noch der Résistance angehörten, sondern abwartend zu überleben trachteten. Die naiv-dümmlichen Vorurteile des Veteranen des Ersten Weltkrieges, eines typischen Reaktionärs, wurzeln im jahrhundertealten Antisemitismus und in der weltweit verbreiteten Neigung, für alles Unangenehme einen Sündenbock zu finden, und die Schlagworte lieferte das unter dem Einfluss der Hitler-Propaganda stehende Radio der Vichy-Regierung.
Da Pépé nichts von der jüdischen Herkunft des Buben weiss, entwickelt sich zwischen den beiden eine herzliche und idyllische Freundschaft. Pépé, der seinen altersschwachen Hund und seine Kaninchen mehr liebt als die Mitmenschen, macht seinen Vorurteilen vor Claude freien Lauf, Vorurteilen, die heute noch weitverbreitet und unausrottbar sind. Äusserlichkeiten wegen werden Menschen anderer Rasse, Religion, Nationalität oder Weltanschauung verurteilt. In der Aussage verwandt mit Max Frischs «Andorra», gelingt es dem Regisseur, schlicht und überzeugend solch bornierte Vorurteile blosszustellen, indem er den pfiffigen und gewitzten Buben die Tiraden und Platitüden im Munde Pépés entlarven lässt. Durch sein Verhalten und seine Erscheinung ist Claude der lebendige Beweis für die Hohlheit, Unhaltbarkeit und Unmenschlichkeit von Pépés Vorurteilen. Der alte Mann beginnt das langsam zu spüren, ohne dass er die wahre Herkunft des Buben, der wieder zu seinen Eltern zurückkehrt, je erfährt. Fast gegen seinen Willen hat ihn die Freundschaft mit Claude dazu gebracht, sich selbst zu ändern und die eigenen Vorurteile in Frage zu stellen. «Indem zwei Wesen einander (in der Freundschaft) inne werden, übersteigen sie einander ... Die Gegenwart des Absoluten in der Welt wird existentiell durch die Freundschaft aufrechterhalten. In der Freundschaft vollzieht sich eine Lichtung unserer gesamten Existenz. Durch die Freundschaft tragen die Dinge der Welt ein Übermass an Licht in sich, sie ragen gleichsam aus dem Lichte Gottes in die Wirklichkeit hinein. Freundschaft kann unbewusster Nachvollzug der Gegenwart des Absoluten in der Wirklichkeit sein», (Ladislaus Boros, Im Menschen Gott begegnen, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1967, S. 72–73). Diese Kraft der Freundschaft wird in «Le vieil et l'enfant» spürbar.

Claude Berris Film wird vorgeworfen, er verharmlose und verniedliche den Antisemitismus und die unmenschlichen Verbrechen in seinem Gefolge, weil er das Problem nur auf der Ebene der Gefühle behandle und damit eine Bewusstwerdung der Gefährlichkeit einer von Vorurteilen bestimmten Haltung verhindere. Dem wäre zu entgegnen, dass nicht nur der Intellekt, sondern auch das Gefühl den Menschen zu Erfahrungen befähigt. Zudem bewahren eine lebendige, von herbem poetischem Reiz erfüllte Zeichnung der Atmosphäre und die vielschichtige Charakterisierungskunst Michel Simons den Film vor einem Absinken in blosse Sentimentalität. Auch sind Grauen und Not des Krieges im Hintergrund gegenwärtig. Da aber die autobiografischen Erinnerungen des Regisseurs aus der Perspektive des Knaben gesehen sind, spielen Krieg und Politik nur eine Randrolle und treten nur soweit in Erscheinung, als sie in für den Knaben unverständlichen Schrecknissen in sein Leben einbrachen. Es ist ein Verdienst des herzerfrischend heiteren und taktvollen Films (der nicht ohne Mängel ist, wie etwa der mit Charles Denner fehlbesetzte Beginn zeigt), dass für den Zuschauer Vorurteile als Wurzelboden für Unmenschlichkeit nicht von aussen verurteilt werden, sondern sich in ihrer bösartigen Dummheit selbst entlarven.

ul.

La grande illusion II-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: R. A. C. (Frank Rollmer, Albert Pinkovitch); Verleih: Majestic; Regie: Jean Renoir, 1937; Buch: Charles Spaak, Jean Renoir; Kamera: Christian Matras, Claude Renoir; Musik: Joseph Kosma; Darsteller: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Dita Parlo, Dalio, Julien Carette, Gaston Modot, Jean Dasté, Jacques Becker und andere.

Ohne Zweifel gehört das Gesamtwerk Jean Renoirs zum Bedeutendsten, was der Film bisher hervorgebracht hat. Der ganze künstlerische und menschliche Reichtum der Persönlichkeit Renoirs findet sich in «La grande illusion», einem seiner Hauptwerke. Es ist die Geschichte französischer Kriegsgefangener in Deutschland und ihrer deutschen Gegner während des Ersten Weltkrieges. Als Aufruf zur Verständigung über die gesellschaftlichen und politischen Fronten hinweg besitzt dieses Meisterwerk zeitlose Gültigkeit. Seine Wiederaufführung in unseren Kinos gibt uns die Gelegenheit, mit einigen wenigen Anmerkungen darauf hinzuweisen. Wer sich näher mit Renoirs Werk beschäftigen möchte, hält sich mit Gewinn an folgende Untersuchungen: Armand-Jean Cauliez, Jean Renoir, Editions Universitaires, Paris 1962; Jean Renoir, Premier Plan Nº 22–24, Lyon 1962; Pierre Leprohon, Jean Renoir, Seghers, Paris 1967. Das Drehbuch von «La grande illusion» erschien als Heft 44 der Reihe «L'Avant-Scène du cinéma», Paris 1965.

In dem 1958 verfassten Prolog zu seinem Film sagt Renoir: «‚Die grosse Illusion' ist die Geschichte von Menschen wie Sie und ich, hineingestossen in jenes traurige Abenteuer, das man den Krieg nennt. Und die Fragen, die heute unsere geängstigte Welt quälen, gleichen in vielem jenen Fragen, die Spaak und mich wie viele andere Menschen im Jahre 1937 bewegten, als wir unseren Film vorbereiteten. – Die Geschichte dieser ‚grossen Illusion' ist absolut authentisch und wurde mir von mehreren Kriegskameraden aus den Jahren 1914–1918 berichtet. Ich gedenke dabei vor allem meines Freundes Pinsard. Während ich Aufklärungsflieger war, gehörte er zu den Jägern. Er hat mir mehrfach das Leben gerettet... Dieses damalige Jagdflieger-As ist selbst nicht weniger als siebenmal abgeschossen und gefangen worden, und siebenmal hat er die Flucht gewagt. Die Abenteuer seiner Wege in die Freiheit bilden die Basis für die Geschichte der ‚grossen Illusion'.»

Diese persönlichen Erinnerungen wurden ausgeweitet zu einer fast dokumentarischen Chronik über die Gefangenenlager im Ersten Weltkrieg und zu einer sozialen und psychologischen Studie über die darin gefangenen Männer und ihre Bewacher. Renoirs Werk ist unendlich viel mehr als ein pazifistischer Film, seine Komplexität macht seinen Reichtum aus. Der Krieg schafft Situationen, in denen die trennenden Unterschiede von Klasse und Rasse zurücktreten. Aber werden sie im Frieden nicht erneut aufbrechen? Landesgrenzen erweisen sich als weniger trennend als soziale

Unterschiede. Doch der Krieg zerstört nicht nur die Liebe zwischen dem französischen Leutnant und der deutschen Bäuerin, er trennt auch die beiden Aristokraten de Boeldieu und von Rauffenstein, die sich über die Sprachgrenzen hinweg leichter miteinander verstehen als mit ihren Landsleuten. «La grande illusion» ist thematisch und formal ein Werk von symphonischem Reichtum. Die Illusion als Thema ist in vielen Episoden des Films gegenwärtig, als Illusion der Freundschaft, der Liebe, des Friedens und der Freiheit. «Aber da ist vor allem die grosse Illusion des Hasses, der willkürlich Menschen teilt, die im Grunde nichts trennt, die Grenzen und der Krieg, den sie verursachen, die Rassen, die sozialen Klassenunterschiede. Die Botschaft des Filmes ist so eine aus den Gegensätzen erwachsende Demonstration für die Brüderlichkeit und Gleichheit der Menschen» (André Bazin). ul.

Kurzfilme

Toute la mémoire du monde

Art: Kurzdokumentarfilm, schwarz-weiss, Ton, französisch gesprochen; Länge: 22 Minuten; Produktion: Pierre Braunberger; Regie: Alain Resnais, 1956; Drehbuch: Remo Forlani; Kamera: Ghislain Cloquet; Musik: Maurice Jarre; Sprecher: Jacques Dumesnil; Verleih der 16-mm-Kopie: Schweizer Schul- und Volkskino, Erlachstr. 21, 3000 Bern; Nummer ID 2215; Preis: Fr. 7.–.

Nicht erst am Schluss, wenn die Musik zu einer Akzentuierung anschwillt und es im Kommentar heisst, dass die Leser, die im Arbeitssaal der Bibliothèque Nationale vor ihren Büchern sitzen, alle im Grunde nur das eine, das den schönen Namen «Glück» trägt, suchen, spürt der Zuschauer, dass «Toute la mémoire du monde» kein gewöhnlicher Dokumentarfilm über die grosse Pariser Bibliothek ist. Während der Dauer des ganzen Filmes wird aus dessen Form erkennbar, dass etwas anderes als jenes Gebäude an der Rue de Richelieu 58, in der Nähe der Börse, im zweiten Arrondissement, den wirklichen Filminhalt darstellt. Auch der Titel «Toute la mémoire du monde» bezeichnet kein konkretes Gebäude, sondern ein Motiv, das sich inzwischen als ein Hauptthema in Resnais' Schaffen erwiesen hat: das Erinnern. Es war dies im bisherigen Werk zwar nicht abwesend, doch trat es mit dem 1956 entstandenen Film über die Bibliothèque Nationale zum erstenmal ausdrücklich hervor. 1950 in «Guernica» (Fb 11/67), 1953 in «Les statues meurent aussi» und 1955 in «Nuit et brouillard» finden sich Ansätze dieses Themas, das im ersten Langspielfilm, «Hiroshima, mon amour», 1958 vollends Gestalt und Form erhält.
Neben Resnais vermag vielleicht nur noch Dreyer ein menschliches Anliegen auf solche Art einem sachlichen Film einzuverleiben; etwa in «Storstrombroen» (Fb 11/64), wo der Bericht über eine Brücke zur Meditation über menschliches Zueinander und Miteinander wird. Beide Filmschöpfer verstehen es, Dinghaftes auf eine menschliche Idee hin durchschaubar zu machen.
In der (verstümmelten) Originalversion (Drehbuch in «L'Avant-Scène», Nº 52) sprach am Anfang eine Stimme in ein im Film sichtbares Mikrofon: «Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent d'innombrables pense-bêtes ... Alors pour garantir leur liberté, ils construisent des forteresses» (Weil ihr Gedächtnis kurz ist, errichten die Menschen zahllose Eselsbrücken ... Um sich ihre Freiheit zu sichern, bauen sie Festungen). Und gegen den Schluss heisst es: «Ici se préfigure un temps où toutes les énigmes seront résolues, un temps où cet univers – et quelques autres – nous livrera sa clef» (Hier ist eine Epoche vorgebildet, in der alle Geheimnisse sich offenbaren, eine Epoche, in der dieses Universum – und einige andere – uns seinen Schlüssel liefert). Ergriffenheit und Skepsis zugleich! Ergriffenheit über eine Institution – die Bibliothèque Nationale steht für alle Büchereien –, die es praktisch möglich macht, alles Wissen dieser Welt zu stapeln und dem einzelnen zur Verfügung zu halten. Skepsis angesichts einer Einrichtung, die zum grössten Teil aber doch nur «totes» Wissen birgt – «Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu» (Ein Gegenstand ist tot, wenn der lebendige Blick, der auf ihm