Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 24 (1982)
Heft: 126

Heft

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: 17.05.2025

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



filmbulletin 126

... kurz belichtet ...

ZüRICH

Filmpodium und Filmkreis:

FILMMARATHON: HUMPHREY BOGART
10.+11.9.1982 im Kunstgewerbemuseum
Die Veranstaltung, die auch unter dem Titel "Die schönsten Filme mit Bogie" stehen könnte,ist zum sagenhaften Preis von Fr. 25.- zugänglich (nur Samstag: Fr. 20.-).
DIE FILME WERDEN IN ORIGINALFASSUNG GEZEIGT - EINIGE OHNE UNTERTITEL!
Obwohl es sich um ein beliebtes Angebot handeln dürfte, enthält das Programm einige Raritäten. TO HAVE AND HAVE NOT, der als einer der besten Filme mit Bogart gelten muss, war lange nicht zu sehen und IN A LONELY PLACE ist längst nicht so bekannt, wie er das verdiente.
In bewusster Abweichung von der Chronologie wird etwa THEY DRIVE BY NIGHT, aus der Zeit, als Bogie noch auf Nebenrollen verwiesen war, unmittelbar vor THE HARDER THEY FALL (letzter Film mit Humphrey Bogart) gezeigt, damit etwas von der 'Bandbreite' des Schauspielers Bogart sichtbar wird. Und Filme wie CASABLANCA und THE BIG SLEEP kann man sich einfach immer wieder ansehen - die werden dadurch eigentlich nur noch besser.
Freitag 10.September ab 19Uhr:
THEY DRIVE BY NIGHT,Raoul Walsh, 40
THE HARDER THEY FALL,Mark Robson,56
Samstag 11.September ab 10Uhr:
THE MALTESE FALCON,John Huston,1941
THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE,47
BEAT THE DEVIL, John Huston, 1953
IN A LONELY PLACE,Nicholas Ray,1950
CASABLANCA, Michael Curtiz, 1942
TO HAVE AND HAVE NOT, H.Hawks, 1944
THE BIG SLEEP, Howard Hawks, 1946

Voranzeige:
19.+20.11.1982 HORROR-FILMMARATHON - mit so erlesenen Klassikern wie: THE BLACK CAT; MAD LOVE; WHITE ZOMBIE; THE LADY AND THE MONSTER.

BADEN

"Filmkreis am Sonntag":
mit diesem Titel startet der Filmkreis Baden am 29.Sept. eine neue Aktivität, die "eine Bereicherung des Badener Filmangebots" bringen wird - ein "Sehen und Wiedersehen ermöglichen" soll.
Gezeigt werden werden jeweilen am LETZEN Sonntag eines Monats NEUE Filme, "die kommerziell keine Woche lang gespielt werden können", in "unserer Region aber doch gezeigt werden" sollen. (31.10. RITORNO A CASA; 28.11. HARRY AND TONTO)
An ALLEN ANDEREN Sonntagen stehen Repriesen bedeutender Werke aus der "ganzen greifbaren Filmgeschichte" auf dem Programm, Filme - so die Veranstalter - "die wir lieben und die wir zeigen, weil wir glauben, dass sie auch andere lieben könnten". Vorerst: 26.9. A FUNNY THING HAPPENED ... 3.10. LITTLE CEASAR, 10.10. ROTER PSALM (Miklos Jancso), 17.10.DRACULA, 24.10. HESTER STREET
Zu erwarten sind ferner: PIERROT LE FOU (14.11.), SCHARF BEOBACHTETE ZüGE (Jri Menzel; 21.11.), ANTONIO DAS MORTAS (5.12.)

BASEL

'LE BON FILM', der sich bekanntlich darum bemüht, Filmen den Weg zum Publikum zu ebnen, die im Konkurenzkampf des kommerziellen Filmes kaum eine Chance haben, soll - einer Mitteilung der Staatskanzlei zufolge - 1983 einen staatlichen Zuschuss in Höhe von 60'000 Franken erhalten und für die Jahre 1984-86 werden dann 75'000 zugesichert.

NEUERSCHEINUNGEN

Hyne Filmbibliothek: "Orson Welles" von Joseph McBride - lesenswert!

LA NOTTE DI SAN LORENZO

von Paolo und Vittorio Taviani

Rückblende auf Gegenwart und Zukunft

Filme machen heisst:
Fragen beantworten, die sich jetzt stellen.
Vittorio Taviani

Wo soll man beginnen, wenn man überwältigt ist,wenn ein Filmerlebnis, wenn Bilder und Töne in genialer Synthese Sprache erschlagen, wenn man genau weiss, dass eine Beschreibung nie auch nur annähernd wiedergeben könnte,wie eine Leinwand Geist und Emotion in sich aufsog, einen entführte (nicht verführte) in die Eigendynamik eines Zeitbildes, das nicht eine Rekonstruktion sondern eine Wiedergeburt ist, nicht Realismus im herkömmlichen Sinn, vielmehr Fiktion in einer Absolutheit, die Bezüge zum Realismus zerstört und ihn dadurch neu ins Zeitlose hebt; eine Fiktion, die mit Realitäten arbeitend Hoffnungen auf die Erfüllung innigster Wünsche weckt, die Stimmungen physisch nachvollziehbar macht, wo Schüsse einen treffen und Schreie schmerzen, wo Freude beglückt und hoffen lässt, dass Hoffnung doch noch einen Sinn haben kann. Man fühlt sich da wie ein kleines Kind, das der Erzählung seiner Mutter in einer sternenklaren Nacht,der NOTTE DI SAN LORENZO, lauscht, überwältigt einer Flut von Eindrücken ausgeliefert ist, umgesetzte Empfindungen aufnimmt, die sich tief ins kindliche Bewusstsein eingraben, auf dass sie niemals mehr vergessen werden.

* * *

An einem Nachmittag gegen Kriegsende schwänzten Vittorio und Paolo Taviani ihre Schulstunden und gingen zufällig ins Kino. PAISA von Roberto Rossellini wurde gezeigt, unter Protest eines halbleeren Saales: "Das Publikum wehrte sich gegen etwas,

was für uns beide ein Schock war: auf der Leinwand wiederzufinden, wovor wir eben auf der Strasse knapp entkommen sind. Wir liessen uns darauf ein, uns mit einigen Zuschauern zu schlagen. Unser Entschluss war gefallen: wir hatten verstanden, was wir aus unserem Leben machen wollten: KINO."

* * *

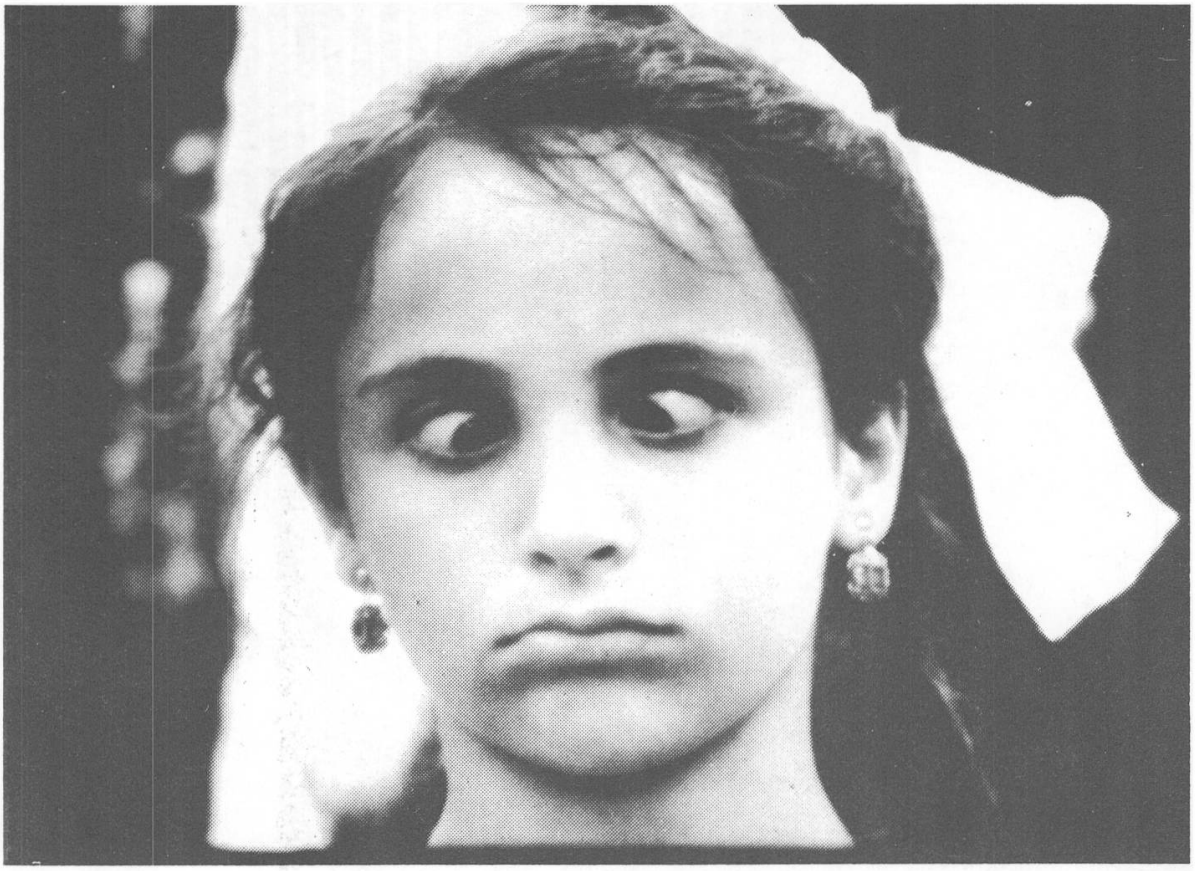
Und wie sie es machen! In der Nacht vom 10.auf den 11.August, der NOTTE DI SAN LORENZO, geht den Leuten in der Toscana nach alter Ueberlieferung beim Fallen einer Sternschnuppe ein Wunsch in Erfüllung - das Kino als Ort der Wünsche. Ueber einem weit geöffneten Fenster, mit Blick auf den nächtlichen Himmel, tauchen die Namen der Mitwirkenden auf. Im Off setzt eine Frauenstimme zur Schilderung einer Geschichte an, deren Vergegenwärtigung sie sich wiederwünschte: "Ich war sechs Jahre alt, ..." Die Kamera fährt zum Fenster hinaus - die Leinwand, das Fenster zur Welt. Eine Sternschnuppe fällt, und ein Wunsch geht in Erfüllung; der Wunsch, mit Hilfe einer grossartigen Rückblende "Fragen zu beantworten, die sich jetzt stellen."

* * *

"Wir haben den Krieg (direkt) und die Resistenza (indirekt) als eine traumatische Erfahrung erlebt. Aufgewachsen in einer bürgerlichen Familie, in einem Dorf in der Toscana, in verschiedener Hinsicht noch 'feudal', haben wir im Zeitraum einiger Jahre gesehen, wie die Welt sich erschütterte. Der Faschismus brach in einem Stoss neuer Kräfte aus, von denen wir nicht einmal die Existenz erahnen konnten. Die Erfahrung war verheerend, aber wir hatten nicht die Mittel, um uns ihrer bewusst zu werden. PAISA und einige andere Filme des Neorealismus verkörperten für uns diese Mittel: Dieses Kino war eine Art, alles Erlebte zu überdenken und zu beginnen, ihm einen Sinn für die Zukunft zu geben."

* * *

Cecilia war sechs Jahre alt. Es gab Dinge, die sie 1944 ohne Bewusstsein erlebte, aus ihrer kindlichen Sicht, und Dinge, von denen sie nachher erfuhr, die das Bild jener Tage, an die sie sich jetzt noch einmal erinnern will, vervollständigen. Cecilia ist die Unschuld der beiden Taviani-Knaben; sie wollen das, was nicht sein soll, weitererzählen, damit es nie mehr sein wird, sein kann. Cecilias Unschuld liefert den Blickwinkel.
Cecilia gehört zufällig zu jener Gruppe von Einwohnern, die sich zur Flucht vor den Besatzungsdeutschen in Richtung Befreiungsamerikaner aus ihrem Heimatdorf San Martino in der Toscana aufmachen, weil sie nicht daran glauben, dass Fa-



Cecilia, die zu jener Gruppe von Einwohnern gehört, die sich zur Flucht vor den Besatzungsdeutschen in Richtung Befreiungsamerikaner aus ihrem Heimatdorf aufgemacht haben, trifft auf einen Amy - und möcht' Kaugummi: er hat keinen





Dorfbewohner, die wie angeordnet mit ihrem Pfarrer in die Kirche zurückblieben und - in eine tödliche Falle der Schwarzhemden gerieten

schismus etwas mit menschlicher Vernunft zu tun haben kann. Galvano Galvani, ein älterer Dorfbewohner, der noch genügend Glauben an die Freiheit hat, vermag die Gruppe um sich zu sammeln und aus ihrer inneren Heimat zu bewegen. Es ist eine Zeit, in der es schwierig ist zu sagen, ob etwas gut oder schlecht,richtig oder falsch ist. Die zweite Hälfte der Dorfbewohner bleibt, zieht sich wie angeordnet mit ihrem Pfarrer in die Kirche zurück - in die tödliche Falle,die die Schwarzhemden ihnen gestellt haben. Am Morgen ist es soweit: "E la nostra rosa San Martino che se ne va" - keine Täuschung, San Martino, jenes Dorf, das sie als ihren Ursprung lieben, ist zerstört.

* * *

1954 haben die Brüder Taviani im Kinoclub von Pisa debütiert. SAN MINIATO, LUGLIO 1944 war ein Kurzfilm, der in Zusammenarbeit mit Cesare Zavattini und Valentino Orsini entstanden war und chronologisch über ein Massaker in der Heimatstadt der Tavianis berichtete. Mit ihrem Vater waren die beiden Knaben damals aus dem Dorf geflüchtet und haben aus der Ferne die Explosionen der Minen in der Stadt vernommen. Der Ton, das Hören, Horchen, hatte damals für sie eine wichtige Rolle, und auch bei späteren Recherchen in der heimatlichen Gegend haben Paolo und Vittorio Taviani festgestellt, dass sich die Leute da an vieles erinnern, vor allem an Töne, die diese Erinnerung leiten, wie Gerüche, die einen in verflossene Erlebnisse zurückversetzen. Töne schaffen Bilder, und Bilder und Töne Stimmungen.
SAN MINIATO, LUGLIO 1944 ist von den frühen Dokumentarfilmen der Tavianis der einzige, zu dem die beiden noch immer voll stehen - der Rest war Fingerübung. LA NOTTE DI SAN LORENZO mit demselben Motiv war als Idee, als Wunsch eben, schon lange Zeit vorhanden; erst heute, mit der nötigen Distanz, die dem Bewusstsein die wichtige Freiheit zur Auflösung der Zeitgebundenheit gibt, fühlten sie sich bereit, den Film zu realisieren.

* * *

Eine Gruppe von Leuten auf der Flucht vor einer unerträglichen Realität, von ihr verfolgt, gegen sie ankämpfend, in einer zeitgebundenen Hoffnung, die Siziliana in ihrer Todesvision auslebt: "Seid ihr die Siziliani aus Brooklyn?" fragt sie die drei Soldaten mit der Freiheitsstatue im Kleinformat. - Die Tavianis erzählen in Stimmungen.Die Gruppe von schwarzgekleideten Gestalten sitzt im nächtlichen Wald in einem Krater und erwartet das scheinbar Unmögliche. Die Kamera dringt förmlich ein in die Gedanken der Runde, blendet zurück in der Rückblende. Die Gruppe steht am Morgen unter einem Lebens-

baum; der Wind trägt Töne an ihre Ohren, junge und alte, geschmückte und ungeschmückte Ohren lauschen, vernehmen Töne, die in ihnen Bilder zerstören. In der Kirche ist die andere Einwohnerhälfte versammelt; draussen leert sich der Vorplatz. Ein Portal schliesst sich - Bild und Schnitt überdecken sich. Im Wald versammelt man sich. Im Fliegerdonner steht man still, lässt keinen Baumstamm fallen. Zur Sicherheit wechselt man den eigenen Namen.
Und dann, ein letztes Aufbäumen vor der Erfüllung eines innigsten Wunsches: "Quella notte era il 10 di agosto" - nacht - morgen: zwei kleine Mädchen gelangen spielend an eine Wegkreuzung und begrüssen zwei fremdartige Soldaten, die da lagern. Die Mädchen verschwinden und kommen in einem Bildfluss mit ihren Leuten zurück an die Stelle, wo inzwischen niemand mehr ist - ausser: eine Schachtel 'Camel': "Americani!" Galvano zündet sich eine Zigarette an:"O dio mio ci va la testa" Und dann ein Schlachtgemälde im Kornfeld, wo klar, schrecklich klar wird, wer gegen wen kämpft: Stell dir vor, es wäre Krieg, und niemand geht hin.

* * *

"Ich weiss nicht, ob die Dinge so waren. Ich war sechs Jahre alt; aber die Geschichte ist wahr - und auch wahre Geschichten können gut enden", rundet die Erzählerin ihren Bericht ab. Der Traum von Freiheit ist für Galvano und seine Leute in Erfüllung gegangen. Die Kamera kehrt zurück ins Zimmer, von wo sie ausgegangen ist. Sie hat eine Geschichte erzählt, die weitergetragen werden will, die Geschichte dieses urmenschlichen Wunsches nach Freiheit. Sie hat in einer fantastischen Weise geschildert, hat in kraftgeladenen Bildern, zusammen mit einer durchkomponierten Tonspur, "die Dinge ins kollektive Bewusstsein" (Vittorio Taviani) gerufen, mit Wischblenden Ereignisse aneinandergereiht und dadurch auch den filmischen Bogen zurückgeschlagen zu PAISA, wo alles seinen Anfang nahm. Was Paolo und Vittorio Taviani schaffen, ist Kino von einer Dichte, in der sie die Zeichen setzen. Dieses Kino ist eine Art, alles Erlebte zu überdenken und ihm einen Sinn für die Zukunft zu geben.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Vittorio und Paolo Taviani
Drehbuch: V+P Taviani, Giuliani G.de Negri, unter Mitarbeit von Tonino Guerra; Kamera: Franco di Giacomo; Musik: Nicola Piovani; Montage: Roberto Perpignani; Darsteller: Omero Antonutti, Margarita Lozano, Sabina Vannucchi, Massimo Bonetti, Claudio Bigagi, Norma Martelli, Graziella Galvani ua.
Produktion: RAI-Roma / AGER Cinematografica (Roma) 1982, 35mm, 106 min.
Verleih: Monopol-Pathe, Genf ("Grand Prix Spécial" der Jury von Cannes 82)

über Schauspieler und Regie
– Jäger und Gejagtes

Regie ist:

HEMMUNGSLOSE OFFENHEIT PROVOZIEREN UND ZUSCHLAGEN

Ein Gespräch mit Peter Brook

FILMBULLETIN: Orson Welles sagte einmal: "Regie führen kann jeder! Man ruft einfach 'Action' und 'Cut' - mehr steckt nicht dahinter." Was also - halten wir uns diese Definition vor Augen - tut nun ein Regisseur wirklich. Wie führen Sie Regie? Welches ist allenfalls Ihre Methode?

PETER BROOK (antwortet nicht augenblicklich, es dauert seine Zeit - eine ungewohnt lange Zeit sogar; er hängt der Frage nach und beginnt schliesslich, zunächst noch zögernd, laut zu denken):
Sagen wir provozieren und fangen.
Man will ja, dass etwas Lebendiges in Erscheinung tritt.
Minimalste Regie wurde von Andy Warhol eingeführt. Er trieb das Orson-Welles-Prinzip zum Aeussersten, indem er eine Kamera aufstellte, nicht einmal 'action' und 'cut' sagte, sondern wegging, während die Kamera aufzeichnete. Bis zu einen gewissem Grad ist das durchaus interessant, aber von einem bestimmten Punkt an fängt diese Minimal-Regie zuviele Informationen ein.
Leben ist das ganze Leben in jeder Sekunde. Inszenierung, Regie ist unmittelbar auch ein Auswählen. Nicht jede Einstellung ist das ganze Leben. Aufgenommenes Leben, gestaltet von einem Regisseur, ist nicht das ganze Leben in jeder Sekunde - soll, ja darf es nicht sein. Jede Einstellung zeigt einen Aspekt, ein Element innerhalb des Lebens, das stärker als im Alltagsleben hervortritt.
Regisseure provozieren mit vielen, vielen, ganz unterschiedlichen Mitteln - Warhol provozierte allein durch das Aufstellen einer Kamera; ein anderer provoziert, indem er die Leute anschreit und ihnen Befehle erteilt, und wieder ein anderer provoziert, indem er die Kamera vom naheliegenden zu einem scheinbar unwesentlichen Standpunkt verschiebt; ein Regisseur provoziert, indem er sehr nahe rangeht, und ein anderer, im Gegenteil, indem er die Kamera so weit zurücknimmt, dass bestimmte Beziehungen hervortreten müssen.
Was ist ein Jäger? Ein Jäger provoziert ein Tier, aus dem Gebüsch zu springen, und steht bereit, es zu fangen. Das sind die beiden Elemente der Regie: provozieren und fangen - das Wesen einer Sache, Realität aufscheuen und festhalten.

FILMBULLETIN: Sie sind vorwiegend als bedeutender Theater-Regisseur bekannt geworden, haben aber auch mehrere Spielfilme gedreht. Sind Ihre Methoden der Regie bei Theater und Film dieselben? Wodurch unterscheiden sie sich allenfalls?

PETER BROOK: Sie sind völlig verschieden.
Regie macht im Theater keine subjektive, persönliche Aussage. Nehmen wir dasselbe Bild, das wirklich interessant ist, wieder auf - Regie im Theater ist 'nur' Provokation: die Regie



Peter Brook



Robert Bresson beim Ausarbeiten einer Szene zu MOUCHETTE
"Regisseure provozieren mit vielen, ganz unterschiedlichen Mitteln - "
Peter Brook inszeniert eine Szene zu MEETINGS WITH REMARKABLE MEN

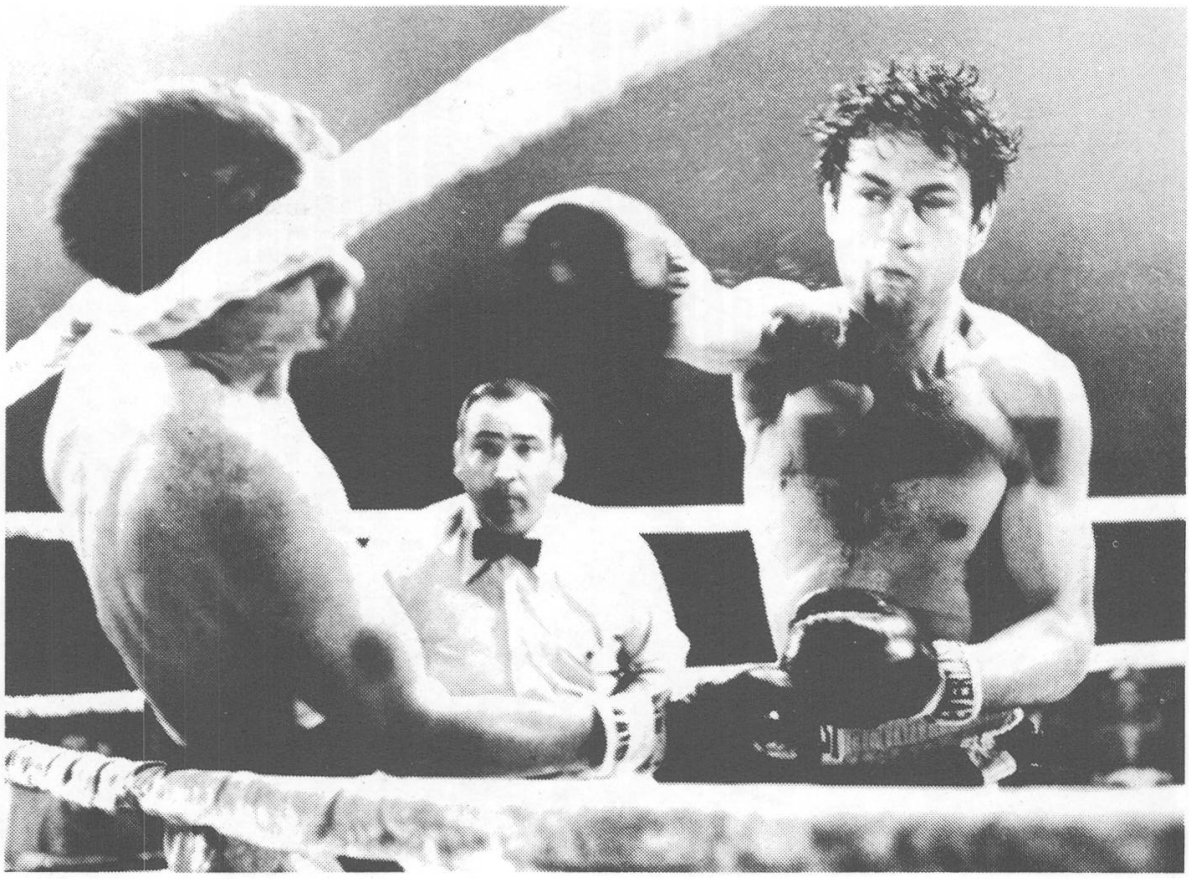


provoziert,und das Publikum fängt auf. Das Publikum ist übrigens heute das wichtigste Element, das es im Theater aktiv zu berücksichtigen gilt - es ist DAS Element, von dem das Theater abhänig ist und das am stärksten in Vergessenheit geriet, ausser beim eigentlichen Boulevard-Theater. Es gab - zu Recht - Perioden, wo den Autoren besondere Beachtung geschenkt wurde, der Inszenierung, dem Bühnenbild, der Bühnentechnik, den Schauspielern - all diese Elemente sind wichtig, aber das Publikum als ein lebendiges Element in der umfassenden Bedeutung wurde leider zu lange Zeit kaum beachtet. Heute geht es fürs Theater zentral um das Publikum.
Der Regisseur im Theater ist ein Animator, eine Person, die - nicht unbedingt aus dem Stück heraus - die Essenz eines Ereignisses zu kreieren versucht. Er ist sowas wie der Koch, der mit vielen Zutaten etwas herrichtet und für die Vorbereitung, Mischung, richtige Erwärmung verantwortlich ist. Was entsteht, ist das Resultat aller Elemente, aber es ist nicht seine Geschichte.
Obwohl Theater und Film einerseits so vieles gemeinsam haben, gehen sie doch in ganz verschiedene Richtungen. Ein Theater-Regisseur ist kein Autor im Sinne, wie es 'Cahiers du Cinema' für den Filmregisseur definiert hat. Beim Film hat die Regie nicht nur zu provozieren, sondern das Ausgelöste auch festzuhalten, einzufangen - und es ist der Regisseur, der 'fängt', insofern als einer ja die Wahl treffen muss. So wird sein Akt des Einfangens immer zur persönlichen Aussage - der Film somit zu einem Werk eines Autors.

FILMBULLETIN: Durch Provokation Reaktionen auslösen und festhalten, wie Sie das darstellten, ist ja eine sehr abstrakte Umschreibung. Wie bekommen Sie beim Film das von einem Schauspieler, was Sie wollen? Wie arbeiten Sie mit den Darstellern? Wie bereiten Sie eine Szene vor?

PETER BROOK: Vorbereitung ist auf's Ganze gesehen natürlich sehr wichtig. Vor allen meinen Filmen hatte ich Proben. Nicht wie auf der Bühne, wo man die Szenen probt - sondern Proben, wo man vorbereitet, improvisiert, miteinander spricht, diskutiert, die Dinge gemeinsam betrachtet, wo der Schauspieler sich einarbeitet, ein Verständnis des Films gewinnt, so dass er nicht kühl,ohne jeden Hintergrund zum Film stösst. Es geht dabei aber weniger um den einzelnen, als vielmehr um die Vorbereitung eines Teams.
Diese erste Stufe scheint mir bei jeder Sache wichtig zu sein. Im zweiten Stadium - und das ist wesentlich verschieden vom Theater - wechseln Proben und Aufnahme unmittelbar, weil man schnell arbeiten muss, wenn man einmal begonnen hat.

Im besten Spiel beim Film kommt ein Impuls zum Vorschein, der im Theater am ersten Tag sehr oft auch vorhanden ist, dann aber verlorengeht, und es kann zwei Monate geduldiges Proben kosten, ihn wiederzufinden und herauszuarbeiten. Schauspielerei bei Theater und Film startet vom gleichen Ausgangspunkt - wie ein Blitzschlag, weil der Schauspieler sehr sensibel ist. Sie sagen zu ihm: "Tod", und augenblicklich wird er reagieren, weil er sensibel ist. Im Theater reagiert er so am ersten Tag - sehr leise, ganz schwach -, und beim Film reagiert er so.Er hat eine Zeile:"Verlass mich nicht".Er spricht sie, und wenn er empfindsam ist, wird sofort etwas passieren. Im Theater muss das entwickelt werden,bis es stark und dauerhaft verstanden ist - deshalb kann jeder Theaterschauspieler im Kino gut sein, aber nicht unbedingt jeder Filmschauspieler spielt gut im Theater.Nicht so beim Film, wenn es einmal passiert ist das alles was wir wollen. Das bedeutet aber auch, dass beim Film die Arbeit mit den Schauspielern sehr schnell zu sein hat. Der Regisseur muss seine Technik immer den verschiedenen Darstellern anpassen, weil es keine Regel gibt. Ein guter Filmschauspieler hat jene Präsenz, wo der Regisseur nur ein Wort oder auch gar nichts zu ihm zu sagen braucht,und es passiert. Das geschieht oft. Man deutet nur die generelle Stimmung an, der Set(Umgebung der Szene, Aufnahmeort) ist da, der andere Darsteller ist da - man sagt nur:"Versuch die Szene", und schon ist es da. In diesem Fall greift der Regisseur natürlich nicht ein: da geht es nur darum, es einzufangen.
Im anderen Fall hat man einen Darsteller, der es nicht auf Anhieb trifft.Was heisst das, wenn er es nicht hinkriegt? Der Regisseur braucht ein Ziel, er muss ein Bild davon in sich tragen, was wahr und was falsch ist. Er muss aber aufpassen, dass seine Vorstellung nicht zu eng fixiert ist, sonst achtet er vielleicht auf etwas und übersieht, dass ihm der Darsteller etwas Besseres anbietet. Man muss lernen zu SEHEN, wann etwas anders ebenso gut oder besser ist, sonst passiert beim Filmen folgendes:Man hat eine Idee,der Schauspieler tut nicht das Erwartete, man versucht es weiter, wiederholt die Einstellung, macht zwanzig Takes (Wiederholungen der Einstellung), sieht die Darstellung besser, dann schlechter werden und wählt später bei der Montage den ersten Take - oder den dritten. Man sah nur, dass der Schauspieler nicht tut, was man will, und dachte deshalb, dass es schlecht sei; wenn man bei der Montage dann Zeit hat und die Szene ruhig betrachtet, sieht man, dass er die Sache auf andere Art, aber vollkommen richtig interpretiert, und wenn er nach zwanzig Takes dann getan hat, was man von ihm wollte, ist das weniger gut.
Es darf zwar keine fixe Vorstellung sein - aber der Regisseur braucht eine Vorstellung, sonst kann er nichts (ein)fangen.



"Der professionelle Filmschauspieler von echter Qualität - ein De Niro etwa - kann auch in ganz unterschiedlichen Rollen vollkommen echt sein."
Robert De Niro in RAGING BULL (oben), TAXI DRIVER (unten links), TRUE CONFESSION







War John Wayne ein guter Schauspieler? "...tatsächlich ist dieser starke, stille Mann völlig lebendig - welch ungezählte Einzelheiten, wieviel reiche Details sind da vorhanden, welche Präsenz wird ausgestrahlt ..."



Wenn ihm der Darsteller nun also was Falsches gibt,dann liegt das daran, dass Barrieren vorhanden sind. Ein Darsteller, der völlig frei, vollkommen entspannt und ganz offen ist, wird eine Wahrheit unmittelbar zum Vorschein bringen. Ein Grossteil der Arbeit eines Regisseurs besteht darin,solche Barrieren zu beseitigen - Schranken, die aus Angst oder vom Selbstbewusstsein her errichtet werden, Blockaden, die durch Hemmungen oder Widerstand entstehen. Sehr oft geht es beim Film eigentlich - psychologisch gesehen - entweder um die Herstellung einer Situation der Entspannung und des Vertrauens oder um das Wecken aller Stimuli beim Schauspieler. Ich würde sagen - während wir darüber sprechen wird es klarer -, dass jeder,der sich in einer natürlichen Uebereinstimmung mit sich selbst befindet, bereits für die Leinwand richtig spielt. Es geht also nicht darum, einen Schauspieler soweit zu bringen, dass er etwas schafft oder darstellt, was ausserhalb von ihm liegt oder über ihn hinausgeht; es geht vielmehr fast immer darum, sein unmittelbar intuitives Verständnis zum Vorschein zu bringen. Regie ist also sehr stark eine Sache der Beseitigung von Barrieren - und ein Provozieren im Bewusstsein, dass ein Spielen für den Film sehr fragil ist.
Irgendwie muss der Regisseur am Aufdecken des natürlichen Wesens einer Sache am meisten interessiert sein.

FILMBULLETIN: Folgt daraus, dass es beim Film kaum eine Rolle spielt, ob man mit professionellen Schauspielern oder Laiendarstellern arbeitet?

PETER BROOK: Das kommt darauf an - merkwürdigerweise ist die Menschheit da gewissermassen halbiert: Es gibt Leute jeden Alters, die unfähig sind, aus psychologischen Gründen nicht in der Lage sind, ausgeglichen in sich selbst zu ruhen (im Hintergrund irgendwo beginnt ein Telefon zu läuten), die so viele Hemmungen haben, dass sie unnatürlich erscheinen, was immer man mit ihnen versucht. Als ich Kinder für LORD OF THE FLIES suchte, war ich überrascht, wie viele Kinder bereits blockiert, durch Erziehung so konditioniert sind, dass sie nicht mehr natürlich sein können.In so einem Fall, ob es sich nun um Amateure oder Profis handelt, sind es schlechte Darsteller, mit denen man nichts anfangen kann. Und die andere Hälfte der Menschheit, egal ob Strassenverkäufer, junges Mädchen, Geschäftsmann, Kind oder Bauer, ist innerlich gelöst und weit offen. Solche Leute können - wie man im Kino sieht - so gut sein wie jeder Profi, manchmal sind sie sogar besser. Der Unterschied ist, dass der Nicht-Professionelle sehr wahrscheinlich potentiell nur einen einzigen Charakter zu zeigen hat, während der professionelle Filmschauspieler von echter

Qualität - ein Schauspieler wie De Niro, Depardieu etwa - auch in unterschiedlichen Rollen vollkommen echt sein kann. Nehmen wir zum Beispiel die Rollen, die De Niro gespielt hat: wahrscheinlich könnte man einen Taxifahrer, einen Boxer finden, der in seiner Rolle ebensogut wäre - aber keinen, der auch die andere Rolle wie De Niro spielen kann.
Bresson hat in dieser Hinsicht eine völlig falsche Richtung eingeschlagen, weil er Laien aus theoretischen, doktrinären Gründen einsetzt. Er bringt die Fähigkeiten eines Laiendarstellers, eine Situation aus dem Leben sehr echt und wahrheitsgetreu zu reproduzieren (wie in PICKPOCKET, Robert Bresson, 1959), und die Fähigkeit von Schauspielern, durch ihre Imagination emotionale Situationen zu erschaffen, durcheinander. Wenn Sie einen Nicht-Schauspieler in eine emotionale Situation stellen, mit der er sich nicht unmittelbar identifizieren kann, so fehlen ihm Mittel und Technik des ausgebildeten Schauspielers, sich über seine Fantasie in diese Situation einzufinden.In LA BATTAGLIA DI ALGERI (Gillo Pontecorvo, 1961) zum Beispiel gibt es hervorragende Darstellungen von Nicht-Schauspielern, weil die Handlung so nahe bei der Realität dieser Leute war, dass sie sich sofort wieder in die Emotionen einleben konnten. Hätte man dieselben Leute aber in eine ganz andere Situation, vor einen völlig andern sozialen Hintergrund gestellt, hätten sie nichts zu bringen gehabt. Bresson erwartet von Leuten mit einem durchschnittlichen Leben, dass sie Emotionen ausdrücken, die nicht ihrem Hintergrund entsprechen.Dabei sind Laien offensichtlich im Nachteil und wenig echt, weil sie eine künstliche Anstrengung unternehmen: sie versuchen etwas, das sie nicht können. Jemanden aus dem 'wirklichen Leben' zu verwenden, wird da Unsinn: 'echt' wird weniger echt.
Es bedarf einer Form von grosser Offenheit,in welcher die Instinkte - wie kann ich das sagen: jeder hat ein instinktives Innenleben, das ständig in Bewegung ist, aber bei verschiedenen Personen sind diese Bewegungen verschieden tief. Damit eine Darstellung im Kino natürlich erscheint, muss diese Bewegung, die im Innern vor sich geht, wenigstens mit Bewegungen in den Augen und im Gesicht verbunden sein; um im Theater zum Ausdruck zu kommen, müssen sich die leisen inneren Bewegungen auf Bewegungen im ganzen Körper und in der Stimme ausdehnen.
(Das Telefon im Hintergrund läutet nach wie vor und drängt sich jetzt in die Stille.)
Es ist wie eine Telefonzentrale. Jedes menschliche Wesen hat eine zentrale Schaltstelle.Bei manchen Leuten ist die Schaltstelle immer blockiert, bei einigen gibt es gute Verbindungen zu zwei Apparaten, und wieder bei andern gehen Leitungen zu

vielen ganz verschiedenen Telefonen.
Interessant ist auch, dass bei Filmen ganz allgemein kaum Unterschiede festzustellen sind zwischen solchen von Regisseuren, die grosse Erfahrung mit Schauspielern haben, und jenen von einem Regisseur, der vielleicht seinen ersten Film macht, der wenig Erfahrung mit Schauspielern hat, aber einen starken Sinn dafür, was er sucht. Man sieht manchmal bemerkenswerte Leistungen, die in keiner logischen Relation zur Erfahrung im Umgang mit Schauspielern stehen. Es ist ganz was anderes: es ist eine menschliche Fähigkeit,die im Regisseur vorhanden ist oder nicht. Würden Sie das nicht bestätigen?

FILMBULLETIN: Nun, ich frage mich immer noch, was ein guter Filmschauspieler ist. War etwa John Wayne ein guter Schauspieler, oder hat er immer nur sich selbst 'gespielt'?

PETER BROOK: Ich meine, dass das nicht wichtig ist. Wayne ist ... es ist wie beim Telefon, immer dieselbe Leitung, aber die arbeitet gut; Jean Gabin war so, Lino Ventura wird auch so. Innerhalb der gestellten Anforderungen sind das ausgezeichnete Schauspieler. Was ist ein guter Schauspieler? - die Details einer menschlichen Situation werden lebendig. Ich geb' Ihnen ein Beispiel: Eine Kamera ist auf mich gerichtet, ich bin dabei, etwas zu sagen, und beobachte, wie Sie auf die Uhr sehen. Ein schlechter Schauspieler würde in dieser Situation nur den Kopf drehen, und das ist alles.Tatsächlich aber - ich war dabei, etwas zu sagen, Sie schauen nach der Uhr, das Telefon klingelt - gingen auf vielen Ebenen tausend Dinge vor, intellektuell, emotional zwischen uns, in Beziehung zum Himmel da draussen: es sind die Details, die innerhalb einer Situation enthüllt werden, die den guten Schauspieler ausmachen. Fehlen solche Details, spricht man von einem hölzernen Schauspieler. Betrachten wir nun John Wayne, innerhalb der Anforderung: ein starker, stiller Mann, der mit seinem Gewehr wartet. Tatsächlich ist dieser starke, stille Mann völlig lebendig - welch ungezählte Einzelheiten sind präsent, all die reichhaltigen Details! Nehmen Sie einen Nicht-John-Wayne - denn John Wayne wurde nicht grundlos ein Star -, nehmen Sie seinen 'stand-in' (Person, welche die Position des Stars einnimmt,während die Kameraleute das Licht einrichten),der steht da, wartet und eine Kamera nimmt ihn auf. Der 'stand-in' wird NUR dastehen und vor sich hinsehen - diese unzähligen winzig kleinen Einzelheiten des Lebens werden nicht vorhanden sein, diese Präsenz einer Lebendigkeit wird nicht ausgestrahlt.
Man gewinnt viel, wenn man das Wort 'act' (spielen/schauspielern) in der Bedeutung von 'tun' überdenkt und sagt: 'actor' (Schauspieler), etwas ist aktiv, 'non-actor', nichts ist

aktiv - 'act': Aktivität.
Lautet die Anforderung furchtbar gewalttätiger Wutausbruch, dann ist das wiederum nur interessant, wenn das wahre Detail vorhanden ist - und das braucht dann einen Schauspieler wie De Niro und nicht John Wayne. De Niros Möglichkeiten sind breiter, reicher, aber in jedem Fall ist das Vorhandensein des echten Details das Kriterium für gutes oder schlechtes Spiel.
Haben Sie GARDE A VUE, den neuen Film mit Lino Ventura, gesehen? - das ist schlicht wunderbar in dieser Tradition von Wayne, Gabin: nur ein Polizeiinspektor, der redet. Andere Schauspieler in dieser Situation würden sich verändern und viele Dinge tun - aber da ist in jeder Sekunde, in jeder Einzelheit diese Konzentration, die im minimalen Ausdruck vollständig zu überzeugen vermag.

FILMBULLETIN: Mastroianni etwa ist in Filmen von Fellini sehr präsent und in andern Filmen ist er geradezu schlecht. Hat da der Regisseur versagt?

PETER BROOK: Es gibt da immer einen Austausch (exchange) - es muss ihn geben. Ich meine, alle guten Beziehungen zwischen Regisseur und Schauspieler beruhen auf einer Wechselwirkung (interchange);es gibt eine intime Zusammenarbeit, bei der man völlig involviert ist in allen dramaturgischen Aspekten des Films als ein Ganzes. Die Beziehung zwischen Schauspieler und Regisseur ist eine, bei der man wirklich keine Abgrenzungen machen kann.
Spielt eine solche Beziehung nicht wirklich, muss sich das selbstverständlich auch auf der Leinwand abzeichnen.

Das Gespräch mit Peter Brook führte Walt R.Vian

PETER BROOK wurde am 21.März 1925 in London geboren. Als Student in Oxford, drehte er 1943 den Amateurfilm SENTIMENTAL JOURNEY. Im selben Jahr inszenierte er mit "Dr. Faustus" erstmals auf einer Bühne in London. Master of Arts, Oxford; Ehrendoktor der Literatur, Universitiy of Birmingham. Brook inszenierte Opern im Covent Garden, London, und an der Metropolitan Opera, New York; Theater in Birmingham, Stratford upon Avon, London, Brüssel, New York, Moskau und Paris. Er gründete 1970 das "Centre International de Recherche Theatrale" und 1974 das "Centre International de Creations Theatrales in Paris. Peter Brook ist verheiratet mit der Schauspielerin Natasha Parry.
Spielfilme: THE BEGGAR'S OPERA (1953); MODERATO CANTABILE (1963); LORD OF THE FLIES (1963); MARAT-SADE (1967); TELL ME LIES (1968); KING LEAR (1971) und MEETINGS WITH REMARKABLE MEN (1979).



Was ist ein guter Schauspieler? - "...in jedem Fall ist das Vorhandensein des echten Details ein Kriterium für gutes oder schlechtes Spiel".
Marcello Mastroianni / Jean Gabin (unten) : mit hervorragender Präsenz!






keinerlei feste Bindungen



Bogart, den Mann mit Vergangenheit, wickelt keine so leicht um ihren Finger - THE BIG SLEEP (oben); als Paul Fabrini war er in THEY DRIVE BY NIGHT verheiratet - aber das war noch eine Nebenrolle und ist lange her.



DIE WORTE MÖGEN VERWIRREND ERSCHEINEN - DIE HANDLUNGEN JEDOCH SIND EINDEUTIG

"Bogart ist ein Mann mit Vergangenheit", formulierte André Bazin, und genauer lässt sich das Wesentliche nicht fassen; wenn Bogie in einem Film auftaucht, liegt immer schon einiges hinter ihm, "sein Gesicht ist vernarbt von dem, was er gesehen hat, sein Schritt schwer von dem, was er gelernt hat". Er hat die Welt als ein wahnwitziges Spiel von Interessen durchschaut, darum schraubt er seine Ansprüche nicht besonders hoch. Die äusseren Ereignisse, selbst Turbulenzen in seiner Umgebung scheinen ihn innerlich nie zu rühren - doch dieser Anschein trügt.
Man nennt ihn Rick in CASABLANCA, wo er seine Nationalität mit 'Trinker' bekennt - was ihn in den Augen eines künftigen Freundes zum 'Citizen of the World' macht. Er heisst Harry Morgan, Eskimo, in TO HAVE AND HAVE NOT, Sam Spade in THE MALTESE FALCON, Philip Marlowe in THE BIG SLEEP oder Dixon Steele IN A LONELY PLACE. Seine Welt ist die Grossstadt, sein Element ist die Nacht. Er ist der geborene Einzelgänger, Freunde hat er wenige, aber die Frauen fliegen auf ihn - und wie gesagt: der Mann hat Vergangenheit.

Who's the girl?

Slim etwa fragt das Harry in TO HAVE AND HAVE NOT; als dieser Unverständnis mimt, fasst sie nach: "Wer war das Mädchen, das dich mit einer so schlechten Meinung über Frauen sitzen liess?" und unterstellt: erzähl mir nicht, es hätte sie nicht gegeben. Auch Slim hat Vergangenheit, Alter allein besagt da wenig: sie kennt die Männer. Der Worte bedarf es keiner: sein Verhalten ist ein offenes Buch.
Als Paul Fabrini war er in THEY DRIVE BY NIGHT verheiratet - aber das war noch eine Nebenrolle und das ist lange her.Seine Frau war ängstlich darauf bedacht, ihn zu beschützen: das hing wie ein Schatten über ihm. Bogart schlief, während der Star, George Raft, den Lastwagen über die nächtlichen Landstrassen fuhr; er schlief auch ein, als er mal das Steuer übernehmen musste, und lenkte die Karre in einen Abgrund.

Fortab stand er einarmig im Film herum; Frau Fabrini nahm ihn vollends unter ihre Fittiche - und so weit wird es nie mehr kommen: keine Frau wird je wieder wie ein Klotz an seinem Bein hängen.
Yvonne, eine attraktive Frau, aber eine Nebenrolle, steht in CASABLANCA an der Bar. Rick taucht auf, und sie fragt ihn: "Wo warst du letzte Nacht?" - "Das ist zu lange her, als dass ich mich erinnern könnte." Sie insistiert: "Wirst du mich heut' nacht besuchen?" - "Pläne mach ich nie so weit im voraus." Yvonne will ihren Kummer wenigstens ertränken, aber Rick entscheidet: "Die hatte genug", und der Barkeeper winkt entschuldigend ab: "Ich lieb dich zwar, Yvonne, aber Rick bezahlt mich." Ihr bleibt nur der Protest: "Was glaubst du eigentlich, wer du bist, dass du mich so behandeln kannst? Was für ein Dummkopf war ich doch, mich in einen Mann wie dich zu verlieben."
"Aber sicher werd ich dich ausliefern, mein Engel. Ich hoffe, sie werden dich nicht an deinem schönen Hals aufhängen. Möglich, dass du mit Lebenslänglich davon kommst. Bei guter Führung kannst du in zwanzig Jahren draussen sein und ich werde auf dich warten. Falls sie dich aber hängen, werd ich immer an dich denken." So Sam Spade zu Brigid O'Shaughnessy, der noch in ihren Armen liegt, als die Polizei in THE MALTESE FALCON bereits klingelt, um sie abzuführen. Liebe ist da kein Argument - "Vielleicht liebe ich dich ja wirklich. Dann hab ich ein paar schlaflose Nächte, wenn du im Gefängnis sitzt, aber das geht vorbei." Die Beziehung gründet allerdings auch auf keinem allzu tragfähigen Fundament:"Du brauchst mir nicht zu vertrauen, solange du mich dazu überreden kannst, dir zu trauen" (Spade). Und eine Verflossene von Dix IN A LONELY PLACE, die zu fragen wagt: "Erinnerst du dich, wie ich dir jeweils vorgelesen habe", erhält die Abfuhr: "Klar, deshalb hab' ich seither ja selber lesen gelernt!"
Messerscharf schliesst Slim, dass einer, der so mit Frauen umspringt: - dass da mal etwas gewesen sein muss.

A wow finish. A guy standing on a station platform in the rain. With a comical look on his face, because his inside had been kicked out.

Und natürlich hat sie recht. In den meisten Filmen wird das zwar nicht weiter ausgeführt, aber in CASABLANCA hiess sie Ilsa. Er hat sie geliebt. Sie darf in seiner Gegenwart nie wieder erwähnt werden, ja alles, was auch nur entfernt an sie erinnern könnte, muss unterbleiben. Dennoch denkt er nur an sie. Und wenn die Ablenkung gar nicht gelingen will, auch der Sarkasmus keine Linderung bringt, trinkt er. Erfahren würden



Man nennt ihn Rick in CASABLANCA, wo er seine Nationalität mit 'Trinker' bekennt - sie hiess Ilsa. Er hat sie geliebt. Sie darf nie mehr erwähnt werden. Dennoch denkt er nur an sie. Und wenn Sarkasmus keine Linderung mehr bringt, trinkt er.





Bogie ahnt den Schmetterling: Dorothy Malone - im Buchladen gegenüber - tarnt sich nicht weniger als Marlowe, der sich in der andern Buchhandlung als Literaturstudent nach seltenen Ausgaben von Klassikern erkundigte. (THE BIG SLEEP)



wir den Grund allerdings nie, wenn nicht ...
"Sam, I thought I told you never to play it!", herrscht Rick, der aus dem Büro getreten ist und sein Lokal - "Rick's Café Americaine" - in schnellen Schritten durchmessen hat, seinen Pianisten an. Aber Sams Augen wandern nur in die Augenwinkel; Rick's Blick folgt ihnen: Gegenschnitt. Der Kameramann Arthur Edson hat ein sorgfältiges Effektlicht in ihre Augen gesetzt: Ilsas Augen leuchten. "Von all den Kneipen dieser Welt wählt sie ausgerechnet meine", brummt Rick später,Glas in der Hand, vor der Flasche. Sams Ratschläge - "Bitte Boss,lass uns gehn. Wir nehmen den Wagen und fahren die ganze Nacht. Wir betrinken uns. Wir gehen fischen und bleiben fort, bis sie weg ist" - werden ignoriert, jetzt will er's, Richard Blaine, genannt Rick, wissen: "You know, what I want to hear. You played it for her. You can play it for me. If she can stand it I can. Play it!" Die Erinnerung: Paris. Schnelle Autos. Blumen. Verliebt. Doch der Krieg wirft seine Schatten. Deutsche Truppen stehen vor Paris. Sam spielt "As time goes by"; sie trinken Champagner, und Ilsa sagt: "With the whole world crumbling we pick this time to fall in love." Und dann steht er am Bahnhof im Regen, in jeden Winkel der Welt wollte sie mit ihm ziehen, aber sie erscheint nicht, stattdessen erreichen ihn die Zeilen: "... kann Dich nie wiedersehn ... darfst nicht fragen warum ... glaub, dass ich Dich liebe ..." Rick zuckt kaum mit der Wimper: aber das haut ihn um.

Don't be too sure I'm as crooked as I'm supposed to be. That reputation might be good business -

---

Nicht dass er Männer, die seinen Weg kreuzen, zuvorkommender behandelte - aber das erwartet ja auch niemand. Wer's auf einen Faustkampf ankommen lässt, gerät bei Bogie gerade an den richtigen - sogar als Drehbuchautor Dixon Steele steht er im Ruf, ein ziemlich brutaler Schläger zu sein. Wenige können sagen: wir tauschten Drinks zwischen Schüssen und Schüsse zwischen Drinks - das sind schon Freunde, eigentlich. Die meisten geben, wenn auch höchst unfreiwillig, ihre Schiessprügel bei ihm ab, bevor sie noch zum Schuss gekommen sind. Das geht so weit, dass Marlowe, als er gleich mit mehreren Schiesseisen dasteht, fragt: "Was ist bloss los - everybody's giving me guns." Ja und -: jemand mit Worten zum Kochen bringen, das ist seine wahre Spezialität.

"Ich mag Männer, die einem ins Gesicht sagen, dass sie auf den eigenen Vorteil bedacht sind. Sind wir das nicht alle? Jedenfalls trau ich keinem, der es verneint", meint der fette Gutman zu Spade, der nicht weniger als Harry Morgan oder Rick 'gut lesbar auf sein Schild geschrieben' hat: "Meine Interes-

sen liegen mir am nächsten; ich halt doch meinen Kopf für keinen andern hin." Wer da fragt: "Und warum sind Sie hier?" erhält die Antwort: "Ich werde bezahlt." - "Warum haben Sie Ihre Meinung geändert?" - "Nun brauch ich das Geld." Gegenfrage: "Wollen Sie mich etwa für mangelndes Mitgefühl einsperren?" Verwunderlich ist bei dieser Ausgangslage nur, dass Bogie am Ende doch immer den moralischen Helden abgibt, ob er nun in KEY LARGO, als Privatmann McCloud, die Welt von Johnny Rocco befreit, weil solche Gangster das freie Amerika untergraben, in CASABLANCA seinen Passagierschein einem Feind des Dritten Reichs überlässt und auf seine Geliebte verzichtet, im French Martinique

---

Wer sind Sie? - Nobody, just another volunteer

---

von TO HAVE AND HAVE NOT die Widerstandsgruppe für ein freies Frankreich rettet oder als Detektiv allen Verführungen zum leicht-verdienten-Geld widersteht und lieber ein kärgliches Dasein fristet. Nun - so verwunderlich ist dies wiederum nicht. Man weiss es ja längst, kleine Zeichen und bestimmte Gesten haben sein Spiel vergeben. Die rauhe Schale und der herausgekehrte Eigennutz sind nicht weniger Tarnung als die Vorstellung, die Marlowe - Brille auf der Nasenspitze, Hutkrempe hochgedreht - als Literaturstudent gibt, der sich im Buchladen nach seltenen Ausgaben von Klassikern erkundigt. Oder wie Freund Louis - amtlich: Captain Renault Chief of Police in CASABLANCA - es dreht: "Well, Rick, you're not only a sentimentalist, but you've become a patriot." Brigid O'Shaughnessy, die es in THE MALTESE FALCON zu lange nicht zu verstehen scheint, zischt es zwischen Spades Zähnen hindurch entgegen:"Ich wär' an deiner Stelle nicht so sicher, dass ich solch ein Gauner bin; vielleicht ist vieles nur Fassade fürs Geschäft."

Natürlich begegnet Bogie auf seinen Wegen auch starken Figuren. Dorothy Malone im Buchladen gegenüber legt eine Personenbeschreibung hin, die nach einem Heimkurs für Privatdetektive in siebenundzwanzig Lektionen auch nicht professioneller ausfallen könnte. Er ahnt den Schmetterling: "Muss das sein?" und Handbewegung. Sie schliesst den Laden für den Rest des Nachmittags, nimmt den Zwicker ab, während er die Flasche hervorkramt, löst ihr Haar, und Marlowe pfeift: "Hello!"

Plötzlich ist sie da, lehnt so selbstverständlich, wie wenn sie nie was anderes getan hätte, im Türrahmen, neigt ihren Kopf, feuert einen Blick: "Got a match?"
IN A LONELY PLACE sagte er: "Ich sagte, ich war müde, aber nicht, ich sei ein Gentleman." Sagt sie: "Ich sagte, ich möge dein Gesicht, aber nicht,ich will dich küssen." Sagt er:"Lass



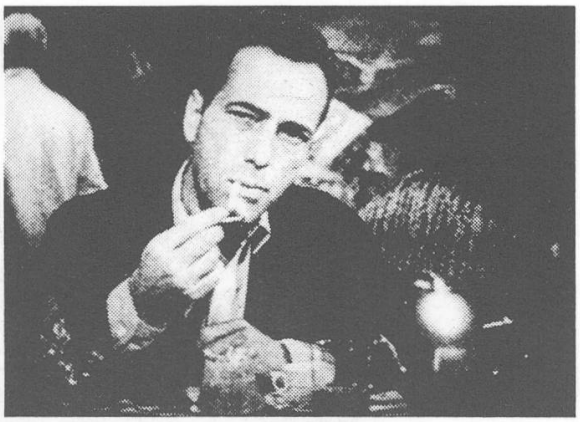
Verliebt sein - das ist wie Musik. **TO HAVE AND** HAVE NOT (oben) / CASABLANCA





Rituale - wortreiche Erzählungen, die nur eines ausdrücken: Freunde die sich Freundschaft durch reden und zuhören bestätigen; stumme Handlungen wie Feuer geben: wo Blicke und Gesten ganze Geschichten erzählen (TO HAVE AND HAVE NOT)!









uns ein kleines Abendessen veranstalten." Sagt sie:"Klar werden wir heut' abend essen, aber nicht gemeinsam." Endlich eine Frau, die weiss, was sie will - und was sie nicht will. Gedrängt werden mag sie nicht; am folgenden Täg klingelt Dix bei ihr: "Wie hast du entschieden?" - "Ich bin interessiert."

No strings tied to you - not yet.
Why don't you shave and we try it again?

Sie heisst Vivian Rutledge in THE BIG SLEEP, Laurel Gray IN A LONELY PLACE, Irene in DARK PASSAGE, Slim in TO HAVE AND HAVE NOT. Sie ist ihm gewachsen. Und sie erweckt den Eindruck, sie wolle in seiner Nähe bleiben. In TO HAVE AND HAVE NOT besorgt ihr Harry schleunigst eine Flugkarte. Doch sie ist es gewohnt, eigene Entscheidungen zu treffen. Sie reist nicht ab. Was bleibt ihm übrig? Harry bedeutet ihr, um ihn herumzugehen - was stellt sie fest:"Keinerlei feste Bindungen." Sie weiss! Sie hat gefragt, wer jene Dame sei; sie hat gefragt, ob er pfeifen kann; sie hat ihn geküsst und festgestellt,"it's even better when you help"; sie hat ihm eine Flasche mitgebracht und gesehen, dass ihn sowas sauer macht; sie hat ihm gesagt, als er ihr die Flasche über den Gang zurückbrachte: "Ich bin sauer, seit wir uns trafen. Du denkst, du kennst die Leute, und legst sie danach fest"; sie hat die Flasche nocheinmal über den Gang getragen - aber sie wird ihm keine Angst machen. Sie sagt: "Wenn du mich willst, brauchst du weiter nichts zu tun als fragen." Und unter der Tür: "Warum rasierst du dich nicht, und wir versuchen's nochmal -"

Chiffren.Blicke und Gesten besagen viel. Sie steht in der Tür und verlangt nach Feuer. Oder: als er einem Fremden die Fresse polieren will, entzündet sie ein Streichholz und führt es zu Harrys Zigarette - grinsend lässt er von ihm ab. Chiffren: Sie dringt in seinen Privatbereich ein und entzündet Feuer. Harry fängt Feuer. Sie zähmt ihn, hält ihn im Bann mit Feuer.

Bliebe - unter anderem auch - einiges zu sagen über Freunde. In TO HAVE AND HAVE NOT heisst einer Eddie und ist Trinker.

Märchen werden nicht erfunden, sie werden durch wiederholtes Erzählen angereichert, verwandelt, entwickelt. Kino stellt sich plötzlich wie ein Blitzschlag ein, nachdem es sich über Filme und Filme hinweg aufgeladen hat. Kino ist nicht zu erfinden, es wächst als etwas Organisches heran: wird geboren. Es ist so richtig und so falsch wie der Volksmund - weil wandelbar. Und ebensowenig devinitiv mit Worten festzumachen.
"Wo man singt, da lass dich ruhig nieder, böse Menschen kennen keine Lieder." - Liebesszenen am Klavier.

Walt R.Vian

AS TIME GOES BY

He is a slow starter, but he winds up pretty fast.
Lauren Bacall (sinngemäss
über Bogie) in THE BIG SLEEP

Ich bin gespannt, was die Nachwelt über mich sagen wird. Hätte ich selbst zu entscheiden, lautete der einzige Nachruf auf mich:
Ein Kerl, der länger hätte leben mögen.
Humphrey Bogart, 1954

Wenn Bogie in CASABLANCA zu seinem Pianisten Dooley Wilson sagt: "You played it for her. You can play it for me!" - so will er jenes Lied noch einmal hören, das in ihm Erinnerungen an unvergessliche Stunden weckt: "As time goes by".
Am 23. Januar 1899 wird Humphrey de Forest Bogart in der vornehmen New Yorker West-Side geboren, als Sohn eines Chirurgen und der Illustratorin Maude Humphrey. Für Babynahrung machen gezeichnete Portraits des "Original Maude Humphrey Babys" Werbung. Weder die Trinity Grammar School seiner Heimatstadt noch die Phillips'Academy in Andover (Massachusetts), wo der Junge sich auf ein Medizinstudium an Yale vorbereiten soll, machen ihm Spass. Er beschliesst, der Marine beizutreten, und holt sich dort vermutlich jene Lippennarbe, die sein unterschwellig lispelndes Sprechen später unverwechselbar machen wird.
Zurück in der Zivilisation verdingt sich Bogart beim bekannten New Yorker Theaterproduzenten William Brady, ist zunächst Mädchen für alles und übernimmt allmählich kleinere Bühnenrollen in Bradys Tournee-Inszenierungen. 1925 bezeichnet ihn ein Kritiker als "jung und gutaussehend wie Valentino" - das ist ein Jahr nach der Geburt von Betty Joan Perske (von ihr wird noch zu reden sein) und ein Jahr vor Bogarts erster Ehe. Die Schauspielerin Helen Menken scheint nicht der ideale Partner für den Mini-Valentino zu sein; man liest in den Klatschspalten von handgreiflichen Auseinandersetzungen, und die 18-monatige Ehedauer spricht für sich. Bogies Bindungen müssen stark emotional gewesen sein, denn jedesmal, wenn er sich mit einer Person (egal welchen Geschlechts) entzweit hatte, war es hoffnungslos vorbei. Mary Phillips, ebenfalls eine Schauspielerin, mit der Bogart auf der Bühne gestanden hat, übernimmt im Mai 1928 die Nachfolge von Helen.

"Give me a cigar, will you, sister!"

Mit den goldenen Zwanzigern geht im amerikanischen Filmmekka Hollywood der Stummfilm unter, es vollzieht sich ein Wechsel, der weit übers Technische hinaus Konsequenzen hat. Fortan werden hier Leute gebraucht, die nicht mehr bloss attraktiv gestikulieren können - die Sprache gewinnt Ueberhand, Dialoge werden bald schon auf Typen hin massgeschneidert. Was liegt da näher als die Suche nach geeigneten Bühnendarstellern, und wo findet man diese leichter als am Broadway? Spencer Tracy, James Cagney, Humphrey Bogart und andere mehr treten 1930 den Weg in den entwilderten Westen an: mit unterschiedlichem Glück. Was Bogie anbelangt, so schwört er sich nach zwei Jahren und neun Filmauftritten, nach New York zurückzugehen und erst für "etwas sehr Wichtiges" jemals wieder in Hollywood aufzutauchen. Bei 750 Dollar Wochengage will das doch einiges heissen.

Bogart zieht die Bühne vor und wird dort am 7. Januar 1935 in einer für ihn wegbereitenden Rolle Premiere haben. Robert E. Sherwoods "The Petrified Forest" steht auf dem Programm des Broadhurst Theaters - Humphrey steckt in der Rolle des erbarmungslosen Gangsters Duke Mantee, der in einem Tankstellenrestaurant eine Gruppe von Leuten gefangenhält.Es ist dies sein grösster Theatererfolg (194 Vorstellungen) und gleichzeitig der Ausgangspunkt für die nun folgende Hollywoodphase.

Die Warner-Brüder haben die Filmrechte für "The Petrified Forest" gekauft und wollen Leslie Howard, der mit Bogart auf der Bühne stand, für die Verfilmung gewinnen. Als Duke Mantee haben sie Edward G. Robinson vorgesehen, doch Howard ist von Bogarts Interpretation so begeistert,dass er seine Zusage vom Zusammenspiel mit Bogart abhängig macht. Für Bogie ist dieser Auftritt in einem an sich schwachen Film das Vorspiel zur Legende. (Aus Dankbarkeit wird er seine Tochter auf den Namen Leslie taufen.) Hier bereits kristallisieren sich klar jene Züge heraus, die die grossen Auftritte zu Mythen werden lassen. "Er war stolz darauf, Filmschauspieler zu sein", sagt John Huston, mit dem er sechs Filme machen wird, später einmal: "Der Mann und die Rollen, die er spielte, waren eins." Das "give me a cigar, will you, sister", das Bogart in THE PETRIFIED FOREST zu Bette Davis muckt, geht ihm auch biografisch in Fleisch und Blut über.

Auf Mörder-Einsatzbank bei Warner: Just doing his job.

Die Rückkehr nach Hollywood bringt Bogart fürs erste nicht mehr als einen jener zwielichtigen Studioverträge, die im Star-System noch üblich sind. Für die Zeit von 1936-1941 ver-

pflichtet er sich, so ziemlich jede Rolle, die ihm zugehalten wird, zu spielen. Er wird sich bald einmal bewusst, dass er nur "Sandsack für Robinson, Cagney und Raft" ist, ein Darsteller zweiter Garnitur. Als solcher sitzt er denn auch auf Warners "murders row" zum Abruf bereit.
Nicht umsonst trägt die Filmfabrik zu dieser Zeit noch klar ihren Namen: hier wird in Serie produziert - 1936 etwa allein bei Warner sechzig Filme. In jedem zwölften davon muss Bogart hinhalten, das heisst: schiessen, slangen und sich immer wieder umbringen lassen, sei's im Kugelhagel der Stars oder auf dem elektrischen Sessel des Rechtsstaats."Eine ziemlich traurige Bande gemieteter Schreiberlinge" (Chandler) verfertigt die Szenarios zu diesen Hommagen an die Prohibition (seit 1934 aufgehoben). In vier von insgesamt 29 Filmen dieser Phase tritt der 'kleine' Bogart mit dem 'grossen' Robinson auf: "Er war immer der rivalisierende Gangster. Bevor er ein Star wurde, schossen wir gewöhnlich aufeinander. Nur weil ich ein Star war, starb er, wenn ich auf ihn schoss. Ich machte dann noch eine Spule weiter und starb am Ende auch, weil in diesen Filmen der Tod der Lohn der Sünde war. So schrieb es die Zensur vor." (Edward G. Robinson)
Bogart erfüllt seine Pflicht. Er kämpft sich durch die Filme hindurch, weil es scheinbar diese kleinen Kämpfe braucht, um jemals an einen grossen heranzukommen. Wenn er sich erlaubt, gegen eine Rolle Einwände zu machen, so setzen die Warner-Brüder entweder ihre "Aushungerungstaktik" (keine Gage, bis wieder eine Rolle akzeptiert wird; der Vertrag verunmöglicht einen Studiowechsel) in Kraft, oder sie geben Bogart einen so miserablen Part wie jenen in THE RETURN OF DR. X.
1937 geht Mary Phillips (alias Mrs. Bogart II) nach New York, um in "The postman always rings twice" aufzutreten. Bogart dreht MARKED WOMAN und streitet sich dabei so ideal mit der Schauspielerin Mayo Methot, dass er sich von Mary trennt und Mayo heiratet. Als "The Battling Bogarts" machen die beiden Lokal-Geschichte. Er nennt sie "Sluggy", und sie versucht ihn mehrmals umzubringen. Zwischendurch setzt sie auch mal einen Privatdetektiven auf ihn an - mit ernüchterndem Erfolg: Bogie ist (nach eigenen Angaben) "monogam" veranlagt; zudem soll er bald spitz gekriegt haben, dass er beschattet wird. Er ruft die Detektei seines Verfolgers an und sagt: "Hier Humphrey Bogart. Sie lassen mich von einem Mann beschatten. Würden Sie sich bitte mit ihm in Verbindung setzen und ihn fragen,wo ich gerade bin." Diese Erfahrung wird ihre Nachwirkungen haben - als Sam Spade oder Phillip Marlowe macht es Bogie seinen Verfolgten nicht ganz so einfach (auch sich selbst nicht). - Die Scheidung von Mayo Methot kostet ihn 1945 runde 1,2 Millionen. Trotz der Turbulenzen im Privatbereich landet er während

Humphrey Bogart (23.Januar 1899 bis 14.Januar 1957)





"Der Mann und die Rollen, die er spielte, waren eins" so John Huston, mit dem Bogie sechs Filme drehte (THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE oben); Bogarts letzter Film, THE HARDER THEY FALL - was für ein Titel für einen stürzenden Mann!



dieser dritten Ehe (1938-45) die grössten Filmerfolge. Elf Tage bleibt Bogart ledig.

"Etwas Geheimnisvolles und eine grosse Gefährlichkeit"

1940 dreht Bogart den 40. Film - neben THE PETRIFIED FOREST den ersten von echter Bedeutung: HIGH SIERRA. Würde mit ihm der Umschwung nicht kommen - kaum jemand hätte wahrscheinlich später von einem Schauspieler Bogart gesprochen, er wäre einer von vielen (unter "ferner liefen") geblieben.Als Roy Earl mimt er in HIGH SIERRA zwar immer noch einen Gangster, aber nun ist Bogart erste Wahl, denn seine bisherigen Filmgegner und Lebenskonkurrenten haben entweder die Front gewechselt (Robinson, Cagney) oder sich vom Gangsterfilm überhaupt zurückgezogen (Muni). HIGH SIERRA ist denn auch der endgültige Durchbruch; vom nächsten Film an wird der Name Humphrey Bogart 35 Mal nur noch 'top billing'(an erster Stelle) erscheinen, es wird sich eine riesige Fan-Gemeinde bilden (1944 gibt es allein in den USA 400 HB-Fan-Clubs), Bogie wird zur Kultfigur, ohne dass er durch darstellerische Leistungen Welten bewegen würde. Er ist eines jener Phänomene, die auftauchen und in Bann versetzen, in THE MALTESE FALCON (eigentlicher Durchbruch!), THE BIG SHOT, CASABLANCA, TO HAVE AND HAVE NOT, THE BIG SLEEP - was für Würfe! Bogie nennt ihn nun jeder; er wird zur geheimnisvollen Legendenfigur. "Ich hab ihn zwar geküsst, aber ich hab ihn nicht kennengelernt"(Ingrid Bergman). "Es umgab ihn immer etwas Geheimnisvolles und eine grosse Gefährlichkeit" (Ida Lupino). "Er war das beste hartgesottene Filmrauhbein"(George Raft). André Bazin sieht Bogart als Mann mit einer Vergangenheit, die überaus präsent ist."Der Bogartsche Mensch ist nicht durch seinen Mut oder durch seine Feigheit zu definieren, sondern zuallererst durch seine existentielle Reife, die das Leben nach und nach in eine hartnäckige Ironie auf Kosten des Todes verwandelt."

Der Verlierer trifft eine gute Kameradin

"Wenn du mich brauchst, so pfeif doch einfach! Du kannst doch pfeifen, Steve? Man spitzt einfach die Lippen ... und bläst." Aus einem harmlosen Flirt in Hawks' TO HAVE AND HAVE NOT wird bald eine in ganz Hollywood bewunderte ernste Sache. Der Regisseur selbst nennt es ein grosses Glück, wenn der Zufall ihm solche Umarmungen vor die Kamera beschert - und seine Frau ist so unschuldig am Zufall nicht. In einer Modezeitschrift entdeckt Mrs. Hawks das attraktive Fotomodell Betty Joan Perske, und Howard Hawks macht sogleich Probeaufnahmen mit ihr. Am 14.5. 1944 treffen sich Humphrey Bogart und Betty - die als Lauren Bacall besser bekannt wird - in den Gängen des Studios, und er prophezeit ihr: "Wir werden viel Spass

miteinander haben." Und nicht nur die beiden werden Spass haben - auch wir werden nie genug kriegen von der erotischen Hochspannung, die vom ersten Auftritt an zwischen den beiden liegt,immer wieder - und mit Hochgenuss - werden wir uns dieser Synthese von Lebens- und Filmbeziehung hingeben, in Trance verfallen, wenn die Bacall ihre Lider anhebt, der Bogie im Trenchcoat auftaucht, den Hut ins Gesicht zieht, mit dem Daumen über die Oberlippe fährt oder sich ins Ohrläppchen kneift. Sie heiraten - wie der Film andeutet - im Anschluss an die Dreharbeiten zu THE BIG SLEEP, 1945, nachdem sie zusammen in diesem Festgelage höchster Serie-Noir-Qualität (Chandler / Hawks / Faulkner / Brackett / Furthman) brillierten, in jenem Film, wo niemand ganz genau wusste, wie die Geschichte läuft, wo das Drehen spürbar Spass machte und das Wissen um den Plot sich erübrigt.
Viermal ein Konzentrat von Sinnlichkeit:TO HAVE AND HAVE NOT, THE BIG SLEEP, DARK PASSAGE, KEY LARGO, viermal die Einmaligkeit des Wechselspiels, viermal KINO. Da kann ein Clark Gable lange neidblass, den Schnauz überfettig schnöden: "Die Frauen werden diesen Mann nie mögen"; sogar die Männer stehen auf ihn (bekanntestes Exemplar: Woody Allen, der in seinem auch nicht schlechten PLAY IT AGAIN, SAM von nichts anderem träumt, als dereinst auch so zu sein, wie sein grosses Vorbild: ein cooler Frauenheld, der auch mal die Stärke hat zu verzichten). In Bogarts Filmen, aber auch in seinem Leben, strömt ein Geist von Unabhängigkeit, da schwingt ein recht grosses Stück Existentialismus mit, Zynismus auch, der sich immer stärker bemerkbar macht. Zu William Holden soll Bogart (wer wird es ihm verübeln) 54 bei den Dreharbeiten zu SABRINA gesagt haben, er sei bestenfalls ein "mittelmässiger Schauspieler", worauf dieser drohte, er würde ihn ermorden. Während dieser Drehzeit gerät Bogie auch mit Regisseur Billy Wilder in Zwist: "Billy, hast Du Kinder?" - "Ja, eine zweijährige Tochter." - "Hat SIE das geschrieben?" (gemeint ist Wilders Script zum Film).

Mister Bogart Goes To Washington

Ein billiger Opportunist ist Bogart nie gewesen. Zusammen mit Lauren, Gene Kelly, John Huston, Danny Kaye, June Havoc und Thomas Mann fliegt er 1947 in die Hauptstadt, um dort gegen die Hexenjagd des "House of Un-American Activities Committee", das eben auf der Pirsch ist, zu protestieren. Man sucht nämlich zu dieser Zeit sogenannte Kommunisten schwerpunktsmässig auch im Filmland. Gary Cooper etwa sagt vor dem Ausschuss aus, er habe nie Marx gelesen und was er vom Kommunismus wisse,würde ihm nicht gefallen,da es nicht "on the level" sei - er wird freigesprochen. Andere schützen sich durch En-

gagements(Denunziation, Kampagnen) in der Lynchpartei "Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals": Ginger Rogers, John Wayne (Präsident), Charles Coburn, Hedda Hopper - um nur ein paar namhafte zu nennen. Ronald Reagan, einer, der als Schauspieler den Durchbruch nicht geschafft hat, spitzelt fleissig in Hollywoods heiligen Hallen - und Humphrey Bogart fliegt unverrichteter Dinge wieder zurück; er distanziert sich schliesslich doch noch vom Protest, nachdem er erfahren hat,dass es unter den Hauptangeklagten auch wirkliche Kommunisten gegeben hat. Ein trauriges Kapitel in der Geschichte eines manchen Leinwandhelden; im Kino braucht niemand dranzudenken.

"You are rushing towards death"

Bogart hat immer wieder behauptet, er sei gezwungen gewesen, schlechte Filme zu machen. 1948 gründet er deshalb eine eigene Produktionsfirma, die Santana-Productions, und schliesst einen Verleihvertrag mit Universal. KNOCK ON ANY DOOR (Regie: Nicholas Ray) macht den Anfang einer vier Filme umfassenden Produktion,die gesamthaft gesehen kaum die gehegten Erwartungen erfüllt. Am überzeugendsten ist da noch Rays zweiter Santana-Film IN A LONELY PLACE, wo Bogart ein paar Wutanfälle ausleben kann. Anerkennungsmässig erreicht Bogie 1951 seinen Höhepunkt, als er im zweiten Anlauf (nach CASABLANCA) für seinen Auftritt in Hustons THE AFRICAN QUEEN einen Oskar zugesprochen erhält.

AFRICAN QUEEN entstand unter Realbedingungen im damaligen Belgisch-Kongo. Bogie liess sich den Hausbrand einfliegen: "He had a serious leaning towards alcohol" (Raoul Walsh). Es gibt auch fast kein Bild - ob Filmauftritt oder Vita -, auf dem Bogart nicht eine Zigarette glimmen hätte: selbst gefesselt raucht er (THE BIG SLEEP). Dass er Krebs hat, erfährt er erst 1956, als es schon zu spät ist. Sein letzter Filmauftritt, THE HARDER THEY FALL - was für ein Titel für einen stürzenden Mann -, hinterlässt das Bild eines schwer Gezeichneten. Humphrey Bogart ist ausgelaugt, der Kehlkopfkrebs wuchert, man hört ihn, wenn er spricht.

"Ein Kerl, der länger hätte leben mögen." Bogart hat diesen seinen Nachruf ausgesprochen, bevor er wissen konnte, wie rasch er ernstgemeint sein kann. "Wir haben ihn verloren", sagt John Huston am 17.Januar 1957 in seiner Grabrede, "aber für das Publikum besteht die Möglichkeit immer, ihn in seinen Filmen wiederzusehen." Sein Sohn Steve ist heute 33, seine Tochter Leslie 30 und Lauren Bacall, die einzige Frau, die ihn im richtigen Griff hatte, 62. Bogie ist 25 Jahre scheintot - im Kino lebt er ewig weiter.

Walter Ruggle

BLOW OUT

von Brian de Palma

Der Titel BLOW OUT ist nicht zufällig zum Verwechseln ähnlich mit BLOW UP, dem Titel des legendären Films von Michelangelo Antonioni aus dem Jahre 1966. BLOW UP drehte sich um einen Fotografen, der im Park ein paar Bilder machte, auf denen er plötzlich einen Mord zu entdecken glaubte. BLOW OUT dreht sich um einen Tontechniker, der mit seinem Gerät Geräusche aufnimmt und plötzlich einen Schuss hört, bevor eine herannahende Limousine das Brückengeländer durchschlägt und in den Fluss stürzt.

Während Antonioni seinerzeit den Zuschauer über die 'wirklichen' Ereignisse im unklaren liess, die ständig stärkere Vergrösserung der Fotos bis zu ihrer Auflösung in Unschärfe, Punkte und Schatten zum Thema Wahrnehmung der Wirklichkeit schlechthin ausweitete, einen 'europäisch intellektuellen Diskurs' führte, nützt Brian de Palma, 'amerikanisch', die Grundidee für einen Thriller. Der Zuschauer wird über die 'Wirklichkeit' informiert: er sieht, wie jemand den durchschossenen Reifen auswechselt,um Spuren zu beseitigen - die Wahrnehmung eines Schusses und das Ausströmen der Luft aus einem Reifen zwischen Motorenlärm, Reifengequietsche, Windgeräuschen, wie sie der Tontechniker auf sein Band aufgezeichnet hat, kann (hier) keine Täuschung sein.

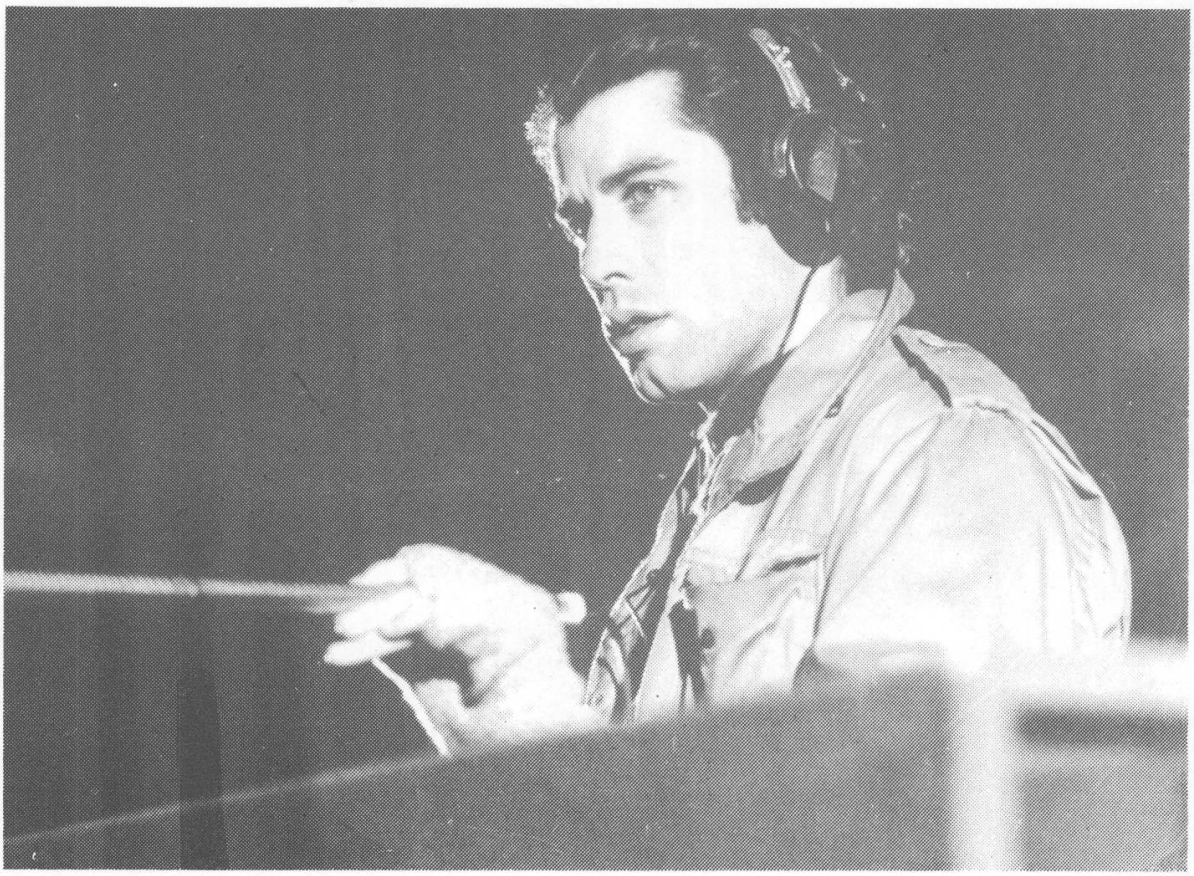
Die Wahrnehmung von Geräuschen über ein Richtmikrofon und die Rekonstruktion des Unfallherganges anhand der eingefangenen Akustik ist allerdings so brillant, dass diese Sequenzen allein schon den Film sehenswert machen - wohl Filmgeschichte schreiben werden. Insgesamt verwebt der mit ungezählten Filmzitaten versetzte Streifen von Brian de Palma jedoch zu viele Fäden und Einfälle, um geschlossen zu wirken und die Spannung voll durchzuhalten.

Ausgeblasen, ausgelöscht - dies eine Bedeutung von 'blow out' - wurde das Leben eines prominenten Politikers. Jack, der zunächst nur nicht verschweigen will, was er gesehen und gehört hat, gerät unversehens in eine Sache, die er nicht überblicken kann, fühlt sich bedroht, will die Dinge nicht einfach mit sich geschehen lassen, kommt aber dennoch nicht weiter - unversehens kommt Antonionis BLOW-UP-Thematik durch die Hintertür.

Durch die Rahmenhandlung wird das allerdings heruntergespielt: Jack, eigentlich an der Herstellung eines seichten Porno-Thrillers beteiligt, soll einen herzzerreissenden Schrei beschaffen; während er vom Leben gebeutelt und vom Produzenten gescholten wird, weil er hinter allem andern, nur keinem Schrei herjagt, wird im Studio in allen Varianten geschrien. Und dann steht Jack da, mit einem Schrei, 'den das Leben schrie' - genau das, was der Regisseur gesucht hat.

Walt R.Vian

Die wichtigsten Daten zu BLOW OUT:
Drehbuch und Regie: Brian de Palma; Kamera: Vilmos Zsigmond; Schnitt: Paul Hirsch; Musik: Pino Donaggio; Produzent: George Litto für Columbia.
Darsteller: John Travolta (Jack Terri), Nancy Allen (Sally Bedina), John Lithgow, Dennis Franz, Peter Boyden, Curt May ua.
Verleih: 20th Century-Fox



John Travolta sucht in BLOW OUT als Jack Terri nach Tönen für einen Film – aus dem Abenteuer der Tonjägerei wird unversehens eine Jagd nach einem Mörder





Passagen aus Lore Bergers Roman "Der barmherzige Hügel" -
in ungemein eigenwilligen, poetisch schönen Bildern nachempfunden



DIE ZEIT IST BöSE

von Beat Kuert

> Ich fürchte mich vor beidem, vor dem Leben wie vor dem Tode ...
> Für beides bin ich nicht stark genug, für die Unruhe nicht und für die Stille nicht.
> Und doch ist nach der harten Zeit voll Leid eine furchtbare Gier nach Freude in mir, eine Ungeduld, ein unstillbarer Durst.
>
> Lore Berger (1921 - 1943)

Diese Sätze sind Ausdruck eines Gefühls - eines, wie es scheint weitverbreiteten Zeitgefühls; des vielleicht, bewusst oder auch nur unterschwellig, bestimmenden Gefühls unserer Zeit. Gefühle fragen nicht nach sachlicher oder vermeintlicher Berechtigung: sie sind da. (Oder: nicht da.) Man kann sie teilen, mitempfinden, nachempfinden - über sie streiten kann man nicht.

Beat Kuert hat dieses Zeitgefühl zur Darstellung gebracht: hat ihm in einem kleinen, sehr persönlichen und eigenwilligen Film gültigen Ausdruck verliehen. "Das Buch 'Der barmherzige Hügel' von Lore Berger hat mich zu diesem Film inspiriert. Es ist die Geschichte einer unglücklichen Liebe.Geschrieben wurde sie 1943 von der zweiundzwanzigjährigen Lore Berger, veröffentlicht nur wenige Monate, nachdem sich die Autorin vom Wasserturm auf dem Bruderholz in Basel zu Tode gestürzt hatte. Mich interessiert diese alte Geschichte, die während des Zweiten Weltkrieges in Basel spielt, weil diese an ihrer stumpfsinnigen Umwelt, an den langweiligen Sonntagen und den trostlos fleissigen Wochen leidende Esther mich an Menschen erinnerte, die ich kenne, zum Beispiel an Katja, Denise und Raili, drei junge Frauen, die ich bat, mit ihren Texten, Gedichten und Gedanken Lore Bergers Texte zu begleiten und diese Zeitskizze mitzugestalten. Es kam so zu einer Gegenüberstellung zweier äusserlich sehr verschiedener Zeiten. Doch anstelle einer Konfrontation entsteht eine Uebereinstimmung, die erstaunt und erschreckt." So leitet Beat Kuert seinen Film zu den ersten Bildern selber ein - lässt den Zuschauer nicht allein mit dem, was auf ihn zukommen wird, und gibt ihm dann doch Raum und Zeit sich seine eigenen Gedanken zu machen.

Ein kleiner, ein sehr persönlicher Film. Beat Kuert hat ihn mit eigenem Geld - völlig unabhängig und frei - produziert. Er wählte drei junge Frauen nach Texten, die er von ihnen gelesen hatte, aus, besuchte sie allein (ohne Equipe und Assistenz!) mit Tonband und Kamera, sprach mit ihnen und bat sie, ihre Texte zu lesen. Eingearbeitet hat er die so entstandenen Bilder und Töne in Passagen, die aus Lore Bergers Buch gelesen und durch eine Handlungsskizze - zwei Darsteller, ein Turm, ein Bahnhof, eine Schneelandschaft ... - in eigenwilligen, poetisch schönen Bildern (Kamera in Zusammenarbeit mit Hansueli Schenkel) untermalt werden.

Ein sehr persönlicher - selbst gedrehter, selbst vertonter, selbst montierter -, ein durchgestalteter, ein in sich geschlossener Film - für Leute, die sich darauf einlassen mögen.

Walt R.Vian

DIE ZEIT IST BöSE - Eine filmische Zeitskizze von Beat Kuert
1982, 16mm,90min, Farbe, Magnetton, Deutsch und Schweizerdeutsch gesprochen. Der Film wird voraussichtlich nicht in die Kinos gelangen, auch eine Fernsehausstrahlung ist noch nicht ausgehandelt; vorgesehen sind dagegen Vorführungen in 'alternativen Spielstellen' einiger Städte. Der Autor, Beat Kuert, ist daran interessiert, seinen Film persönlich zu begleiten.
Verleihpreis Fr. 170.- / Verleih: Filmpool (Münstergasse 18, CH-8001 Zürich; Tel. 01/47 11 75)

Das Buch, das Beat Kuert zum Film inspirierte:
Lore Berger - Der barmherzige Hügel, Eine Geschichte gegen Thomas; Neuauflage 1981, Arche Verlag Zürich.

LOCARNO 82



Keck, unbekümmert, trotzig, leicht ironisch schlenkert der Leopard seinen gescheckten Schwanz in die Bildfläche. Das Filmfestival von Locarno hat sein Image aufgemöbelt. Und nicht nur das:es hat unter seinem neuen Direktor, David Streif, ganz eindeutig viele kleine und für die Atmosphäre nicht unerhebliche Verbesserungen geschaffen. Informationen flatterten einem vor dem Festival schon auf den Tisch, die Busse zum Festivalzentrum ausserhalb der Stadt verkehrten in erträglichen Abständen, der festivaleigene Restaurationsbetrieb war dem Ansturm durstiger Kehlen gewachsen und zu nachtschlafender Stunde war es erstmals kaum ein Problem, noch zu einem Schlummertrunk zu kommen. Die Atmosphäre war alles in allem freundlicher, entspannter.

In den wesentlichen Belangen allerdings hat sich - das war auch nicht zu erwarten - kaum etwas geändert: Locarno ist ein kleines Festival, dem die Filme nicht aufgedrängt werden, das in nach wie vor zunehmender Konkurrenz mit andern kleineren Filmfestivals, die sich in dieser oder jener Richtung spezialisieren und profilieren wollen, steht, das es schwer hat, ein wirklich attraktives Angebot zu machen, das weiterhin Geldsorgen hat - und auch eine klimatisierte Turnhalle kann als Festivalkino nur Provisorium sein. Locarno hat Schwierigkeiten und Nöte ohne Ende in Sicht, dass man sich - die unmittelbar Beteiligten wohl zuallererst - fragt, ob Aufwand und Anstrengung denn lohne.

Ich meine doch. Auch der eingeschlagene Weg scheint mir im Grundsatz richtig. Die Möglichkeit, nach eigenem Programm, in Ruhe den einen und andern Film zu sehen oder noch einmal zu sehen, Zeit zu haben, die oder jene Entdeckung zu machen - auch mal einen Reinfall durchzustehen ohne vom Gefühl bedrängt zu werden, anderswo Wesentliches verpasst zu haben - und in ruhiger Atmosphäre mit diesen oder jenen Leuten reden zu können, scheint mir unverzichtbar.Ob ein Film in dieser oder jener Sparte läuft, im Wettbewerb oder ausser Konkurrenz gezeigt wird, ist mir im Grunde egal und dürfte die meisten kaum kümmern.

Dass der Wettbewerb weniger und weniger in den Vordergrund gespielt wird, scheint mir demnach richtig. Ich frage mich allerdings, ob es klug ist, ihn einfach abzuschaffen. Sicher, die offizielle Jury war nicht willens, Preise zu verleihen - aber das kann nächstes Jahr schon anders sein. Ende der sechziger Jahre wurden Fragen wie 'Demokratisierung' der Festivals, öffentliche Jury-Sitzung,Abschaffung der Preise bei verschiedenen Festivals heftig diskutiert - aber still und leise kehrte später die alte Ordnung zurück. Mag sein die Flut der Preise und die Art wie Auszeichnungen des öftern zu Stande kommen, hat sie eh entwertet, mag sein, ein vernünftiger Vergleich der Filme ist eh unmöglich: es bleibt eine Chance, einem Filmer ein klein wenig weiterzuhelfen, es bleibt eine Chance einem Film zu einem gewissen, vielleicht bescheidenen Durchbruch zu verhelfen - und nützt es nichts, so schadet es wenig! Den Wettbewerb abzuschaffen dürfte leichter sein, als einen solchen bei allfälligem "Bedarf" wieder einzuführen.

Eine Vorführung wie LA NOTTE DI SAN LORENZO, das wurde glaub ich eindeutig bewiesen,vermag ein Festival wie Locarno zwar stärker zu prägen, als ein ganzer Wettbewerb - gerade deshalb braucht er nicht unbedingt abgeschafft zu werden, solange das andere richtig gepflegt wird.

Walt R.Vian

... wenn Ihnen



FILMBULLETIN gefällt:
weitersagen! abonnieren!
unser Werbegeschenk: wir
investieren Ihr Geld
in unsere Hefte; wir
bemühen uns, FILMBULLETIN
noch besser zu machen.

Jahresabonnement 1982: sFr. 15.- (Ausland, zuzüglich Versand)
Bestellungen: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach 6887, 8023 Zürich

CHAPLINS SCHATTEN



Bericht einer Spurensicherung

Bereits zu Lebzeiten, lange bevor er am Weihnachtstag 1977 in seiner grossen Villa am Genfersee entschlafen ist, war Charles Spencer Chaplin zur Legende geworden. Er selbst war nicht unschuldig daran, dass sich um sein Leben und Wirken zahlreiche Mythen und Geschichten gebildet hatten, erfand er doch selber noch 1964 in seiner Autobiographie allerhand Gereimtes zu seinem Werdegang.
Im Lauf der Zeit war es immer schwieriger geworden, Charlie den Tramp von Chaplin seinem Schöpfer zu trennen. Seine zahllosen "Kenner" stützten sich auf unterschiedlichste Quellen und trugen - zumeist verblüffend unkritisch - das Ihre zum Mythos Chaplin bei. So mag es trotz der Fülle an bereits erschienenen Publikationen nicht erstaunen, dass einer sich unermüdlich daranmachte, in langer Kleinarbeit endlich einmal sorgfältig Spuren zu sichern, auf die nun Verlass sein kann, und vermeintliche Fakten in ihre richtige Bedeutung zu setzen. Der Zürcher Filmjournalist Fritz Hirzel muss sich der Ansprüche, die an eine weitere Lebensschilderung Chaplins gestellt würden, sehr wohl bewusst gewesen sein, sonst hätte das jetzt vorliegende Resultat,der erste Teil einer auf drei Bände angelegten "Spurensicherung", nicht jene Bedeutung erhalten können, die man ihr jetzt zumessen muss.

Details, die beim Betrachten des Buches "Chaplins Schatten" schon rein äusserlich auffallen, erhalten beim Lesen rasch ihren Stellenwert. Da sind zuerst einmal die gegen fünfhundert Bilder - ein Teil davon in Erstveröffentlichung -, die das Buch scheinbar illustrieren, in Wirklichkeit aber untrennbar vom Text - in geradezu filmischer Parallelmontage -, begleiten. Hirzel

steigt ein über das Begräbnis Chaplins, beginnt dann ziemlich rasch erste Fragen aufzuwerfen, und lässt nicht mehr locker, Antworten darauf zu suchen. Wo es offenbar anders gar nicht mehr möglich ist, bleiben die Fragen wenigstens als solche im Raum stehen. Das atemlose und unablässige Suchen lässt sich in einem weiteren, scheinbar unwichtigen Detail erkennen: Nur ein einziges Mal fallen Satz- und Seitenende zusammen;eine Aufteilung in einzelne Kapitel findet überhaupt nicht statt. Dadurch unterstreicht Hirzel den durchgehaltenen Fluss des ganzen Buches und lässt eine Faszination aufkommen, die einen auf Trab hält: ein wahres FilmBuch! Plötzlich ist man nicht mehr nur gespannt darauf, was sich in Chaplins Biographie an Bekanntem oder Unbekanntem alles abspielt, man fragt sich auch, ob derjenige, der hier am Aufspüren ist - ein kleiner Philip Marlowe -, Antworten auf seine Fragen finden kann.

Gleichzeitig stellt man fest, dass Hirzel von Anfang an seine Leser an der Erkundungsreise beteiligt. Sie bringt ihn vom Genfersee über die Jugend in London in die USA. Hier "wollen wir versuchen", einen Kinoschatten kleiner und den Schattenwerfer grösser werden zu lassen, da "drängen sich uns Fragen" auf und wissen "wir, dass Chaplin" dieses und jenes geboten hat. In diesem Sinn erleben wir denn auch noch einmal - oder erstmals - neben der eigentlichen Vita Chaplins jeden einzelnen Film aus den ersten Jahren seines Schaffens, erleben ihn als spannend und detailreich geschildertes Einzelwerk, aber auch hineingestellt und untrennbar vermengt in die jeweilige biographische Situation, in der sich Chaplin öffentlich oder privat eben befindet. Gleichzeitig schafft Hirzel die notwendigen, nie aufdringlich dargebotenen Querbezüge innerhalb des frühen Hollywoods und der Filmkomik, verweist nebenbei auf den einen und anderen Gag,der von Chaplin selbst oder von einem anderen wiederaufgenommen wurde.

"Chaplins Schatten" erweist sich als überzeugender Versuch, einer Legende aus kritischer Distanz gerecht zu werden. Als TA-Filmkritiker hatte sich Hirzel in früheren Jahren schon einen Namen als Kenner der Filmkomik gemacht. Er kennt seinen Charlie, den Keaton und die Marxschen Brüder,aber auch Max Linder, dem Chaplin einiges verdankt. Die dem Buch angegliederte, ausführliche Filmographie der Jahre 1914-1921 bietet in ihrer Erscheinungsform eine Kurzzusammenfassung der Periode wie auch die wichtigsten greifbaren Daten. Das Buch selbst ist eine kleine Abenteuerfahrt durch die frühen Tage Hollywoods, durch die ersten Chaplin-Komödien, durch das Leben eines Mannes, der eine Figur kreierte, die unaufhaltsam grösser wurde, grösser als er selbst. Wenn man Träume hat von möglichen Filmbuchgestaltungen, so müssten diese Träume wohl so aussehen wie Fritz Hirzels Buch. Bleibt lediglich noch zu hoffen, dass der Autor es auch schafft, die beiden geplanten Fortsetzungsteile herauszugeben. Aus der jetzt vorhandenen Gesamtschau ins Kinojahrzehnt 1910-1920 würde später sicherlich eine Gesamtschau eines Grossteils der Filmgeschichte, anhand des illustren Beispiels Charli Chaplin.

Walter Ruggle

Fritz Hirzel: CHAPLINS SCHATTEN, Bericht einer Spurensicherung, Kaleidoskop-Verlag, Zürich, 1982.
472 Seiten, 500 Abbildungen, 25 Seiten Filmografie: Chaplins Filme 1914 - 1921
Bezug durch den Buchhandel oder beim Verlag (Postfach 3044, CH-8031 Zürich)

filmbulletin 126

September 1982 / 24.Jahrgang Heftpreis sFr. 3.-

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER

...kurz belichtet 2

Filmbulletin-Tip:
LA NOTTE DI SAN LORENZO von Paolo und Vittorio Taviani
Eine Rückblende auf Gegenwart und Zukunft 3

Werkstattgespräch mit PETER BROOK
über Schauspieler und Regie - Jäger und Gejagtes
REGIE IST: OFFENHEIT PROVOZIEREN UND ZUSCHLAGEN..... 9

HUMPHREY BOGART - KEINERLEI FESTE BINDUNGEN 23

Leinwand: WORTE VERWIRREN - HANDLUNGEN SIND EINDEUTIG.... 25
Ein Star wird geboren: AS TIME GOES BY 34

Aktuelle Filme:
BLOW OUT von Brian de Palma 42
DIE ZEIT IST BÖSE von Beat Kuert 45

Kurz-Bericht: LOCARNO 82 47

Buchbesprechung: CHAPLINS SCHATTEN 48

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Praesensfilm, Unartisco, Zürich; 20th Century Fox, Genf; Cinematheque Suisse, Lausanne; Oesterreichischer Filmmuseum, Wien;Cinematheque Muncipale Luxenburg
Für das Portrait von Peter Brook danken wir Jacques Betant, Lausanne.

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr.3.-, das Abonnement im Jahr sFr.15.- (Ausland zuzüglich Porto und Versand), Preise für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

FILMBULLETIN, Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Impressum: Redaktion: Walt R. Vian; redaktionelle Mitarbeit: Walter Ruggle; Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Schriftsatz: +COBRA-Satz / Silvia Fröhlich; Druck: Rotag AG, Langstr.94,Zürich; Umschlag und Bildseiten: Rohner+Spiller, Winterthur; Endfertigung: Werkstatt für Behinderte Bülach.

Abonnemente, Vertrieb: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach, Zürich;
Herausgeber: Katholischer Filmkreis Zürich.

... in eigener Sache

Sein oder Nicht-Sein ist heute einmal nicht die Frage.

Fragen, die wir einmal mehr aufwerfen wollen, lauteten dagegen: Was ist Filmregie? Was tut ein Filmregisseur? und, eng damit verknüpft: Was ist ein guter Filmschauspieler?

"Regie ist Kommunikation", hat uns der Filmemacher Kurt Gloor geantwortet. "Ich hab die Erfahrung gemacht, dass Filmregisseure im allgemeinen von Schauspielerei nicht besonders viel verstehen; man hat es oft mit Leuten zu tun, die in dieser Frage total inkompetent sind", sagte uns der Schauspieler Bruno Ganz.(Diese Gespräche wurden in FILMBULLETIN 117 veröffentlicht.)
So schlüssig in diesen Gesprächen die Antworten im einzelnen auch sind, das Thema war damit nicht erschöpft - die Grundfragen stellen sich nach wie vor.

Was lag demnach - als sich die Gelegenheit dazu bot - näher, als Peter Brook, der sich durch seine Arbeiten fürs Theater weit mehr einen Namen geschaffen hat, als durch seine Filme - einen also, der es eigentlich wissen muss -, zu fragen, wie er mit Schauspielern arbeitet, was er unter Filmregie versteht.
Auch das Gespräch mit Peter Brook erfasst nicht alle Aspekte der aufgeworfenen Fragen; auch seine Antworten erledigen das Thema nicht - die Grundfragen stellen sich weiterhin.

Genau darin aber sehen wir den Vorteil unserer Hefte. Eine Zeitschrift kann und soll solch zentrale Fragen wieder und wieder aufgreifen, von verschiedenen Seiten ausleuchten, eher zu einer Auseinandersetzung mit ihnen beitragen, als sie abschliessend behandeln -
eben das gedenken wir weiterhin zu tun.

Walt R.Vian

Ein Gespräch mit Peter Brook über
Schauspieler und Regie - Jäger und Gejagtes

Regie führen kann jeder!
Man ruft einfach
'Action' und 'Cut' -
mehr steckt nicht dahinter.

Orson Welles