Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 25 (1983)
Heft: 130

Heft

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: 07.08.2025

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

filmbulletin 130

ZWANZIG SEITEN INTERVIEW MIT FRANCOIS TRUFFAUT

... kurz belichtet ...

ZÜRICH

Filmpodium der Stadt Zürich:
FILMPODIUMS - KINO
Am 23.März 1983 hat der Stadtrat, vorbehältlich der Zustimmung durch die weiteren Instanzen, einen auf drei Jahre befristeten Versuchsbetrieb eines städtischen Kinos im Kino Studio 4 beschlossen.
Damit ist ein zweiter Anlauf, nach dem ersten zwar beschlossenen, aber an Rekursen gescheiterten Projekt, gemacht. Obwohl der Betriebsaufwand nocheinmal erheblich eingeschränkt werden musste (Herstellung von Dokumentationen auf 8'000; Programmhefte/Plakate um 30'000Fr. gekürzt; Ankauf von Filmkopien entfällt) und damit an den Rand des nur mit Einschränkung noch vertretbaren geraten ist, bleibt zu hoffen, dass den vielen Worten endlich die Tat folgen kann.

NEUERSCHEINUNGEN

"Filmgeschichte / ästhetisch - ökonomisch - soziologisch / Von den Anfängen des Films bis zum Tonfilm" von Viktor Sidler, Redaktion: Thomas Christen. Skript zur Vorlesung "Filmgeschichte I", die im Wintersemester 1980/81 an der Universität Zürich gehalten wurde. 416 Seiten, davon 22 Fotoseiten, Bibliographie und ausführliches Register. Verlag Stiftung Zentralstelle der Studentenschaft der Universität Zürich (Schönberggasse 2, 8001 Zürich).Erhältlich bei der Filmstelle VSETH, ETH Zentrum, 8092 Zürich und im Buchhandel.Verkaufspreis: Fr. 29.50
Ziel der Vorlesung war nicht, was auch für die Publikation gilt,einen umfassenden Ueberblick über die Zeit des Stummfilms zu geben, sondern vielmehr anhand des Stummfilms filmgeschichtlich relevante Aspekte aufzugreifen,die den Film sowohl in seiner filmästhetischen Umschreibung als auch in seiner ökonomischen und soziologischen Beziehung erfahren zu lassen.
Wer die die Vorlesungen gehört hat und die Begeisterungsfähigkeit von Viktor Sidler kennt, weiss, dass er auch schwerfällige Kost anschaulich und packend darzustellen versteht.

"Der Schweizer Film während des III.Reiches/Filmpolitik und Spielfilmproduktion in der Schweiz von 1933 bis 1945" von Thomas Pfister. Diese Untersuchung wurde 1982 als Magisterarbeit am Institut für Publizistik der Freien Universität Berlin eingereicht. 143 Seiten, Paperback. Vertrieb: Thomas Pfister, CH-3325 Hettiswil. Preis: Fr. 14.-
Der Autor hat zum Teil Quellen und Material aufgearbeitet, das in andern Publikationen zur Geschichte des Schweizer Films bisher nicht berücksichtigt wurde.

TERMINE / VERANSTALTUNGEN

7.- 11.Juni Annecy 83:
14. Int. Festival des Animations-Films. Die Veranstaltung, die sich im Bereich des Trickfilms einen führenden Ruf verschafft hat, wird dieses Jahr erstmals in den neuen Räumlichkeiten durchgeführt werden.

11.- 16 Juli Video kreativ:
Ziel des in Zürich durchgeführten Wochenkurses, der bereits zum 4.Mal stattfindet, heisst: Video kennen lernen und Erfahrungen damit machen Im Angebot finden sich ein Grund- und ein Aufbaukurs. Weitere Informationen und Anmeldung: Hanspeter Stalder, Rietstr.28, 8103 Unterengstringen (Tel 01/750 26 71)

Wellcome!
zum Filmfestival von Locarno 83

Es ist schwer, sein eigener Presseattaché und PR-Mann zu sein ... und doch ist es nützlich, immer wieder von neuem zu definieren, was man zu tun versucht und sinnvoll, das Festival von Locarno, das seit Herbst 1981 mir anvertraut ist, im Voraus vorzustellen und den potentiellen Interessenten - und dazu zählen die Leser von FILMBULLETIN - Lust zu machen, daran teilzunehmen.
Natürlich ist es mir noch nicht im einzelnen möglich, das Programm vorzustellen: es gehört zu den Eigenheiten aller Festivals, dass das Programm - so früh man auch mit der Arbeit beginnt - erst kurz vor dem Anlass definitive Gestalt annimmt. Erstens, weil die Konkurrenz anderer Festivals - vor allem von Cannes - so gross ist, dass man erst feste Zusagen bekommt, wenn dieses einmal entschieden hat, was es zeigt; zweitens, weil wir wie alle andern auch versuchen, möglichst viele Neuheiten, viel Aktuelles zu zeigen und drittens viele Filme, auf die ich zähle,halt jetzt im April noch nicht fertig sind.Man könnte sagen: im letzten halben Jahr sind die Netze gelegt worden, die ersten Fänge sind gemacht, aber ein Grossteil der Filme, auf die ich hoffe, sind mir erst als Möglichkeit und Hoffnung am Horizont zugesagt.
Als das einzige grosse internationale Filmfestival (international sind auch Nyon und Vevey) und als die grösste kulturelle Manifestation des Tessins sind wir automatisch verpflichtet, sowohl regional, national und international anziehend zu sein.
Diese Tatsache führt zu einer, wie ich denke, einzigartigen Durchmischung des Publikums, die den Reiz von Locarno ausmacht und eine wirkliche Herausforderung ist für jene, die dafür verantwortlich sind. Sie ist aber auch die Ursache, dass die einzelnen Gruppen mit dem Gesamtangebot des Festivals nicht immer zufrieden sind und eine klare Linie vermissen. Ich denke, dass diesem Vorwurf begegnet werden kann, mit einer konsequenten Anstrengung, den unterschiedlichen Ansprüchen ohne dumme Kompromisse gerecht zu werden, und mit der Einsicht der Teilnehmer, dass wir - was immer wir tun - dem Film in seiner Gesamtheit dienen wollen, aber uns

natürlich als Korrektiv zu den Gesetzen des freien Marktes sehen.
Ein hervorragender Film,der auch ohne uns den Weg zum Publikum findet, freut uns - die Abendvorstellung auf der Piazza soll aber Akzente setzen und einen Ueberblick geben über das Beste, das uns noch nicht erreicht hat, im Kino vielleicht auch nie erreichen wird.
Dass man sich - vor allem im Bereiche des Wettbewerbes - auch einmal verhaut und eine Eintagsfliege liefert, gebe ich gerne zu. Locarno hat aber oft schon einen Film ins Gespräch gebracht und zu einem breiten Echo verholfen - und diese Funktion, finde ich, muss (für alle Programmteile) die raison d'être von Locarno sein.
Die Retrospektive, die in Locarno immer schon wesentlich war, dürfte 1983 von ganz besonderem Interesse sein: sie ist dem ausserhalb Japans fast völlig unbekannten Mikio Naruse (1903-1969) gewidmet und umfasst 19 seiner wichtigsten Filme. Die vier davon, die ich neulich sah (die restlichen kommen direkt aus Japan zu uns), sind eine wirkliche Sensation.
Sicher wird auch die brasilianische Filmwoche grossen Zulauf verdienen; und wer sich für die weltweite Televisionsproduktion interessiert, kann sich darüber in der neugeschaffenen Sektion "TV-Movies" informieren.
Die Morettina, das vielgeschmähte, unterdessen aber durchaus funktionsfähige Provisorium, hat den grossen Vorteil, so geräumig zu sein, dass nicht - wie früher in Locarno und an so vielen anderen Veranstaltungen - bei der Türkontrolle ein Gerangel entsteht und die Nicht-Profis draussen bleiben müssen. Mit 1300 Plätzen im grossen und 450 im kleinen Saal können wir das wachsende Besucherinteresse auffangen - und sicher ist es diese Gewissheit, nicht 'ausgesperrt' zu werden, die letztes Jahr einen wesentlichen Besucheranstieg, gerade in den Nachmittagsvorstellungen, herbeigeführt hat.
Wer teilnehmen möchte sei herzlich willkommen. Es gibt Dauerkarten, Tageskarten und Einzelbillete, es gibt eine Gratis-Busverbindung von der Stadt zum Festivalcenter Morettina, einen Festivalclub im Débarcadère und nächtliche Pressekonferenzen im Grand Hôtel. Unsere Trumpfkarte (die leider wetterabhängig ist): die abendlichen Vorführungen auf der Piazza Grande.
Gerne hoffe ich, dass Sie nun "Locarno 83" (vom 4.-15.August) in Ihrer Agenda eintragen, um den 'Termin' nicht zu verpassen.

David Streiff, Direktor des Festivals von Locarno

Dauerkarten Fr.120.- (Studenten und Lehrlinge Fr.60.-); Tageskarten Fr.15.-
Auskünfte über Unterkünfte: Tourismusbüro Locarno (093 / 31 86 33)

DANTON
von Andrzej Wajda

Konflikt zwischen Robespierre und Danton

Maximen auf Kosten der Menschen contra Leben - und die Lust am Leben

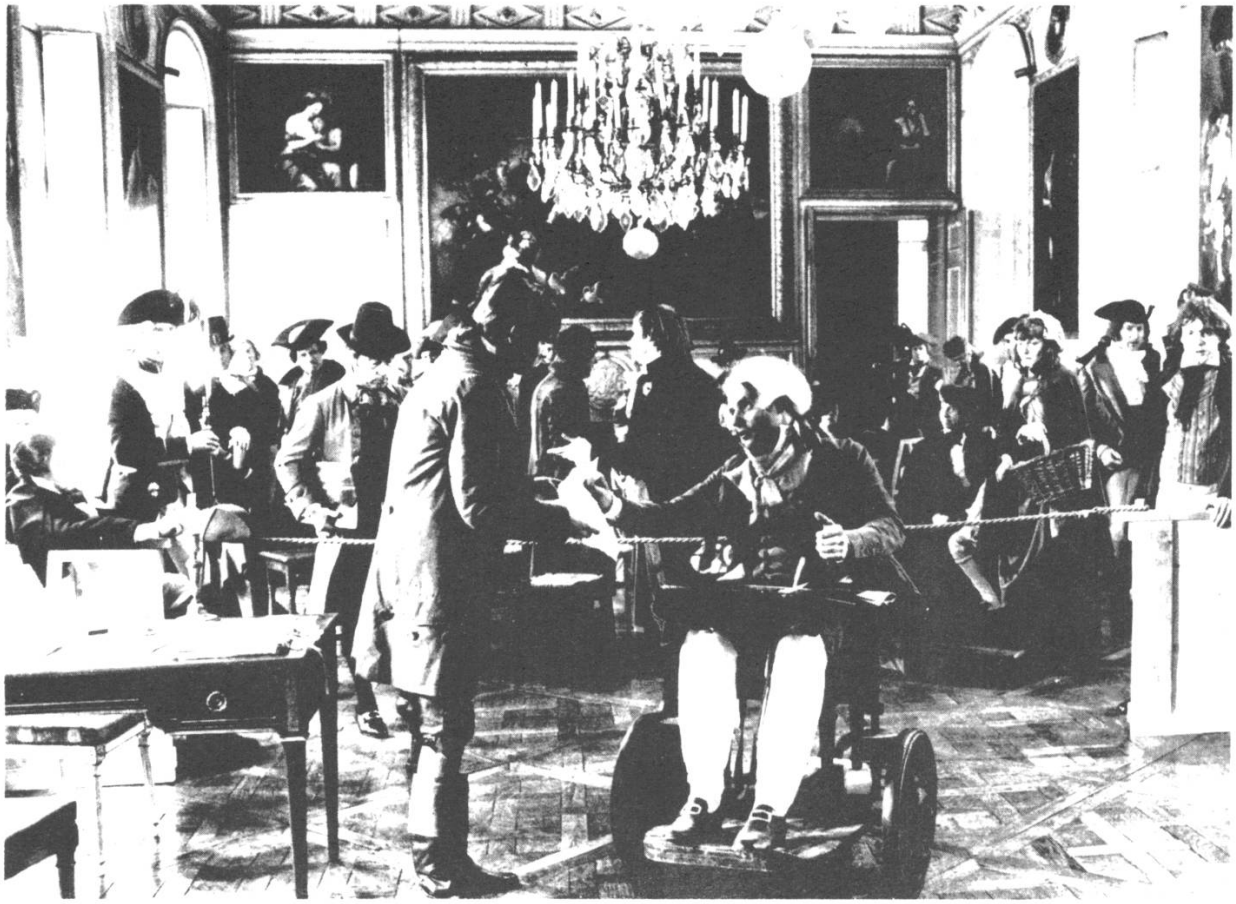
"Die Französische Revolution", schrieb Jean Genet an Roger Blin, den Regisseur der verspäteten Erstaufführung seines Stücks "Die Wände", das sich auf den algerischen Freiheitskampf einliess, "ist in meiner Geschichte noch nicht abgeschlossen. Das Ereignis von 1789 ist bis heute noch nicht zur Ruhe gekommen, und die Eroberung und die Niederlage Algeriens sind als feste Bestandteile darin enthalten." Während Genets abgründige Szenen "vom Glauben an die menschliche Widerstandskraft gegen Zwang und Ordnung" (Lucien Goldmann) ausgerechnet in diesem Winter zur polnischen Erstaufführung gelangten und dies auch noch im stalinistischen Zuckerbäckermonstrum des Warschauer Kulturpalasts, wo sich das ausserordentliche 'Studio'-Theater eingerichtet hat, kommt in die Kinos - auch in die polnischen (!) - ein Film, der die These von ihrem anderen Ende her belegt: nicht in aktuellen Ereignissen die Auswirkungen von 1789 suchend, sondern im Geschehen von damals die Gegenwart entdeckend.

Unsinnig ist freilich, in Andrzej Wajdas neuem Film DANTON, der in Frankreich entstand, während in der polnischen Heimat des Regisseurs das Kriegsrecht herrschte, allzu vordergründig die Aktualisierung zu suchen. Ebenso unsinnig wie der nach der französischen Premiere selbst höchste Regierungskreise an der Seine erfassende Meinungsstreit, inwiefern der polnische Regisseur der 'grande révolution' gerecht geworden sei. Wajda ging es in DANTON wohl ebensowenig darum, Walesa und Jaruzelski mit Jakobinermützen auftreten zu lassen, wie den Franzosen eine historisch exakte Leinwandversion ihres womöglich folgenreichsten Ereignisses aus der nationalen Geschichte zu schenken.Er hat sich einfach für einen Konflikt interessiert,

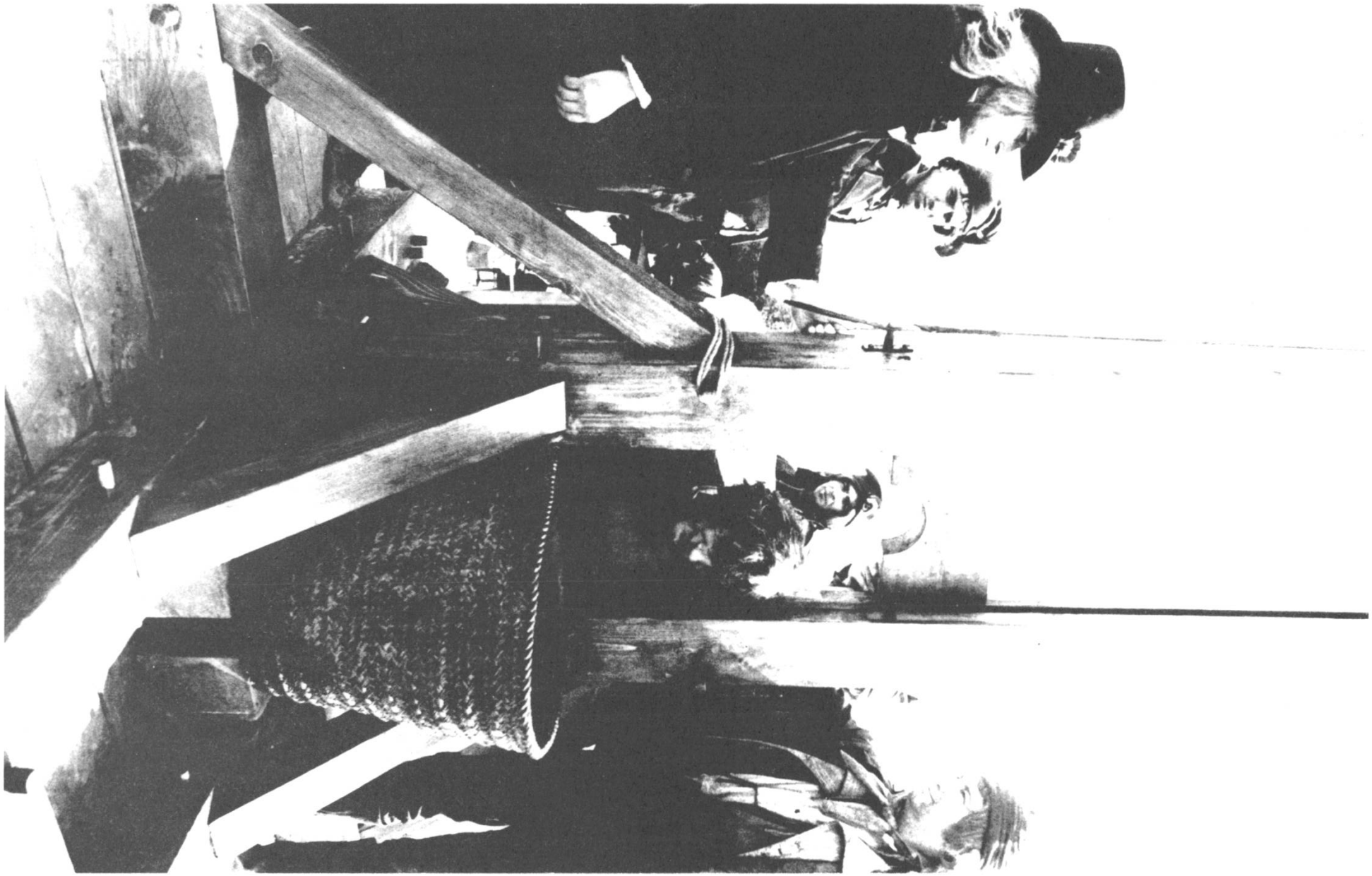
der damals vielleicht eine ideale Konfiguration fand und heute von brennender Aktualität ist. Als Vorlage - und damit beginnt eigentlich schon die seiner Auseinandersetzung mit dem historischen Stoff innewohnende Dialektik - wählte Wajda ein eher Robespierre verherrlichendes Stück von Stanislawa Przybyszewska aus der Zeit zwischen den Weltkriegen, sympathisiert aber doch, dabei Georg Büchner folgend, vielmehr mit dessen Gegenspieler Danton.

Unübersehbar bringt jedoch Andrzej Wajda in den ihn hier beschäftigenden Konflikt zwischen zwei Revolutionären: einem Robespierre, der die Maximen der neuen Gesellschaft auch auf Kosten der Menschen und mit kalt kalkuliertem Terror durchzusetzen bereit ist, und einem Danton, der den Menschen noch immer als Mass aller Dinge gelten lassen will, auch das eigene Leben und die Lust an ihm, - unübersehbar bringt er hier seine eigenen Erfahrungen (und vor allem die aus ihnen entstandenen Gefühle) mit einer die Fahne der Revolution schwingenden Obrigkeit und dem Widerstand gegen sie ein. Und da liegen gewiss die Ursachen dafür, dass Wajdas Film in Frankreich ins kritische Kreuzfeuer einer Linken gerät, die in der Regel eine solche konkrete Tuchfühlung mit der Revolution (noch) nicht erlebt hat.

Schon die ersten Bilder in Wajdas bei allem Aufwand nie ins schaulustig Spektakuläre geratenden Film, die Käuferschlangen vor den Pariser Bäckereien von 1794, sind in ihrer Intensität trotz aller historischen Kostüme von aktueller Schärfe. Doch vor allem bleibt sein Film - abgesehen von diesem Prolog, von einer bedrückenden Fahrt durch die überfüllten Gefängnisse, den turbulenten Szenen im Konvent und der letzten, so blutrünstigen Sequenz um die Guillotine, die wie ein übermächtiger, sich mählich nur enthüllender Moloch das Geschehen überragt - auf die Gesichter der beiden Gegenspieler und ihrer Kumpane konzentriert. Gérard Depardieu als Danton wirkt mit seinem geniesserischen Mund und in seiner stets sein Spiel mitbestimmenden Körperlichkeit fast rührend unbeholfen - da ist die polnische Romantik mit im Bild - gegenüber Robespierre, den Wojech Pszoniak mit kaltem Intellekt, glänzender Rhetorik und fast unkörperlich gibt. Wajda erweist sich einmal mehr auch als Meister der Schauspielerführung; sein Film ist, vielleicht deswegen sich gelegentlich auch dem Theater nähernd, dabei jedoch auch der Dramaturgie des grossartig zugespitzten Diskurses unterschiedlichster Weltauffassungen entsprechend, reich an Höhepunkten darstellerischer Konfrontation. So etwa in der grossen Auseinandersetzung zwischen den Gegenspielern, wenn Danton mit einer Geste den mit erlesenen



Andrzej Wajdas Film gewinnt jenseits seiner so glänzend in Szene gesetzten Duelle mit Worten, Blicken und gestischen Haltungen eine bildhafte Dimension eines Pessimismus, der unschwer als Humanismus im Gewande der Trauer zu erkennen ist



...die Guillotine, die wie ein übermächtiger, sich mählich nur enthüllender Moloch das Geschehen überragt

Delikatessen überladenen Tisch abräumt und seinem Gast Robespierre ein randvoll eingeschenktes Weinglas, eine einzige Provokation, vorsetzt, und dieser es ohne mit der Wimper zu zucken und ohne einen Tropfen zu verschütten, provozierend gelassen zum Mund führt, seine schlimme Disziplin auch noch in dieser Nebensache demonstrierend.

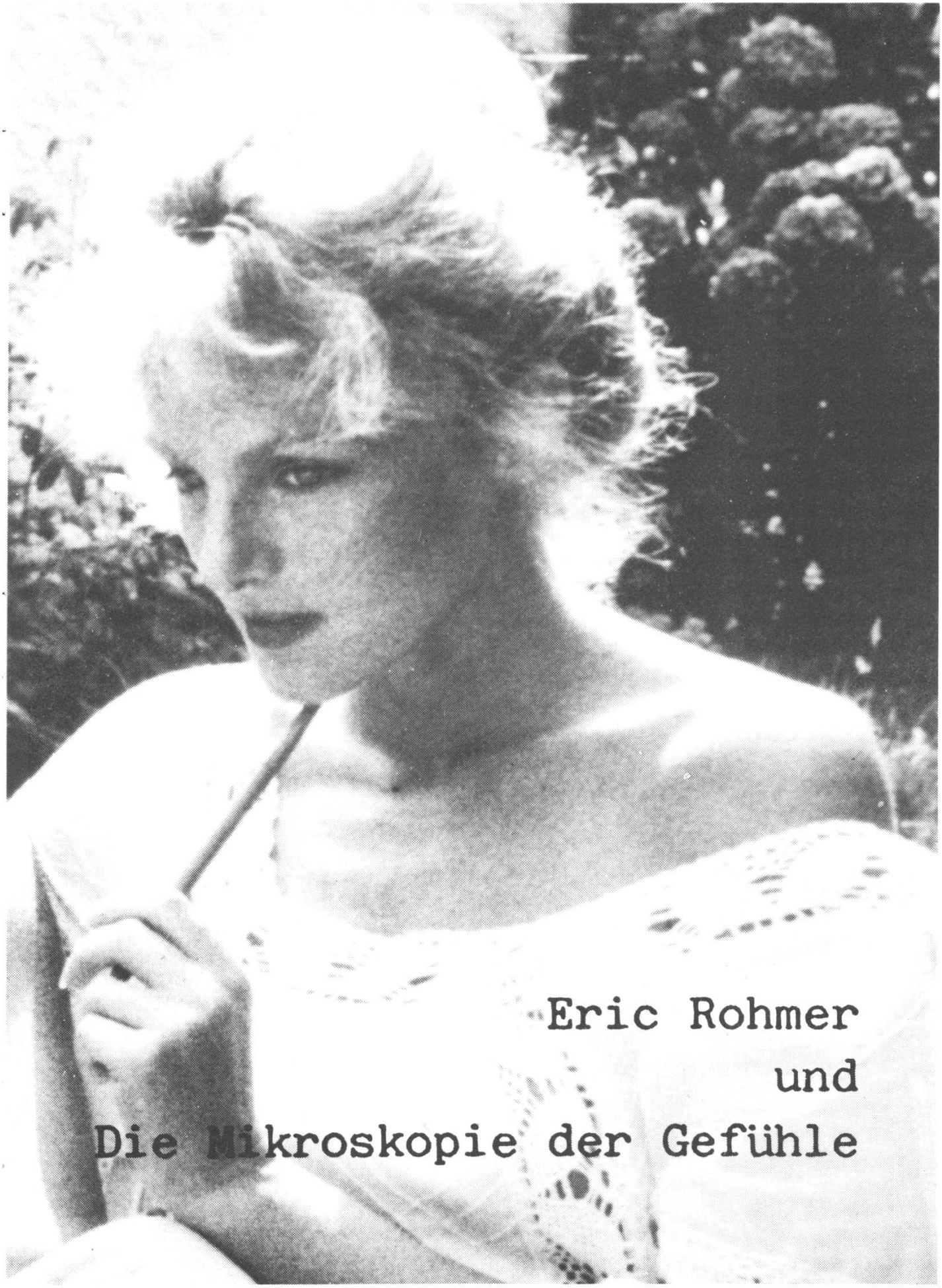
Dass solche Menschen, zumal wenn sie die Macht haben, nicht von einem Danton zu überzeugen sind und dass der aus einer Ichschwäche geborene ideologische Fanatismus und Dogmatismus - Wajda zeigt diesen Zusammenhang mehrfach bei Robespierres gestischem Verhalten auf - mit Vernunft und menschlichen Gefühlen nicht aufzuhalten ist, scheint der bittere Schluss seiner filmischen Reflexion des Themas Revolution zu sein. Es gibt in dieser Reihe der in kaltem Licht und blaugrauen Farbtönen gehaltenen Bilder keine grosse Alternative zum schrecklichen Mechanismus von unmenschlicher Herrschaft und menschenverachtender Ideologie, sondern nur die mutige Haltung einzelner Menschen, die auch wieder von zeitloser Gültigkeit ist. Etwa wenn Desmoulins, entrüstet und hilflos zugleich, Robespierre entgegenschleudert: "Eine Zeitung zu schliessen, ist keine Antwort auf unsere Ideen!" Und natürlich auch die Gewissheit, dass die Robespierres, wie nach Dantons Hinrichtung ein Insert lakonisch aufzeigt, schliesslich den gleichen Weg gehen, auf den sie ihre Opfer geschickt haben.

"die revolution ist die maske des todes der tod ist die maske der revolution", heisst es in endloser Wiederholung in Heiner Müllers Revolutionsstück "Der Auftrag".Der Autor, auch einer, der schon in schmerzlicher Tuchfühlung mit diesem bluttriefenden Versprechen des Fortschritts war, inszenierte vor einem Jahr diese Worte in Bochum als im Dunkeln aufleuchtende Flammenschrift, während ein schwarzer Panther zähnefletschend, in einem Laufkäfig freilich, quer durch das Publikum strich. Andrzej Wajdas Film gewinnt jenseits seiner so glänzend in Szene gesetzten Duelle mit Worten, Blicken und gestischen Haltungen schliesslich eine ähnlich bildhafte Dimension eines Pessimismus, der unschwer als Humanismus im Gewande der Trauer zu erkennen ist.

Wolfgang Ruf (epd)

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Andrzej Wajda; Drehbuch: Wajda, Jean-Claude Carriere, nach dem Stück "Die Affäre Danton" von Stanislawa Przybyszewska; Kamera: Igor Luther
Darsteller (Rollen): Gerard Depardieu (Danton), Wojciech Pszoniak (Robespierre), Patrice Chereau, Roland Blanche, Angela Winkler
Produktion: Les Films du Losange / Gaumont; Verleih: Imperial Films.

PAULINE A LA PLAGE



Eric Rohmer und Die Mikroskopie der Gefühle

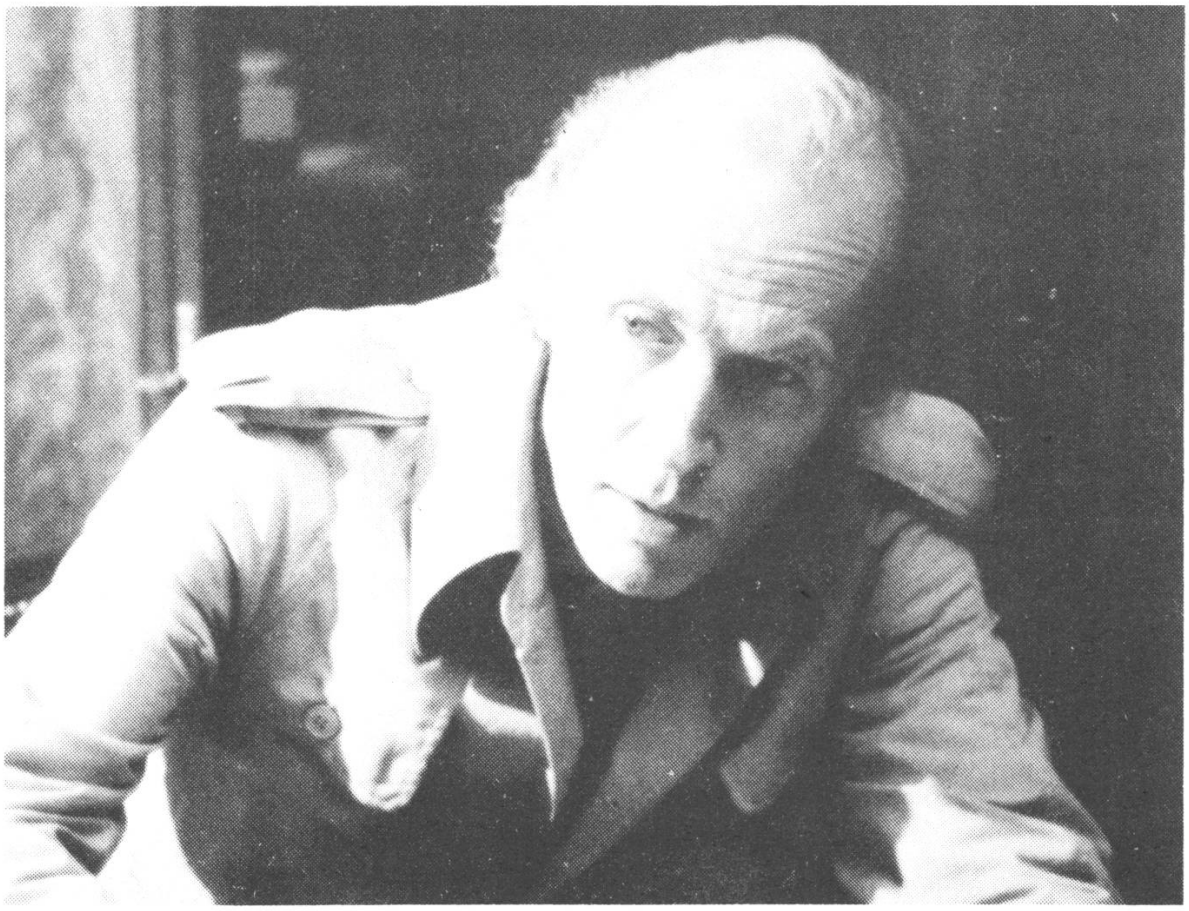
Tell me where is fancy bread ...
in the heart or in the head?
William Shakespeare

Wenn das Beobachten eine Kunst ist, so muss das Beobachten von Leuten, die einander beobachten, eine hohe Kunst sein.Der Franzose Eric Rohmer (*1920) ist darin ein Meister.Nach sechs moralischen Geschichten, den 'contes moreaux', die er uns zwischen 1963 und 1972 geschenkt hat, hat er vor zwei Jahren damit begonnen, die noch nicht ganz verdorbenen Kinogänger mit einer neuen, vorderhand unbegrenzten Reihe zu verwöhnen: comédies et proverbes - Komödien und Sprichwörter. Den leitenden Titel hat sich Rohmer bei seinem Landsmann Alfred de Musset (1810 - 1854) entlehnt, einem Romantiker, der einige seiner Theaterstücke zu seiner Zeit unter diesem Oberbegriff veröffentlicht hatte. Mussets Dramen fallen durch das Gewicht ihrer Dialoge auf, die einem Handlungsgeschehen auf der Bühne klar den Rang ablaufen. Vom Theater, den sinnierenden Dialogen, der rigoros reduzierten Aktion ist es nur noch ein kleiner Schritt zu Eric Rohmer und seinem aktuellen Verständnis von 'cinéma'. Einen Titel de Mussets könnte man eigentlich auch gleich auf zwei Filme von Rohmers neuem Zyklus übertragen: "A quoi rêvent les jeunes filles" (wovon die jungen Mädchen träumen). Berührt wird damit aber bestenfalls ein Nebenaspekt. Waren es früher nämlich männliche Protagonisten, die auf einem kleinen Umweg zum Ausgangspunkt - der gleichzeitig Ziel war - zurückkehrten, so bestimmen zumindest in zwei der drei ersten Filme von 'comédies et proverbes' die weiblichen Figuren viel direkter den Verlauf des Geschehens.

Rohmers 'Moralische Geschichten' sind eine Reihe von sechs Filmen, die alle auf dem gleichen Thema aufgebaut sind: die Geschichte eines Jungen und zweier Mädchen.Während der Erzähler das Mädchen Nummer 1 sucht, begegnet er Mädchen Nummer 2. Es ist diese Begegnung, die das Sujet jedes einzelnen Filmes ergibt. Am Ende wird er zum Mädchen Nummer 1 zurückkehren. Und hier liegt die (eine!, jedenfalls) Moral der Geschichte.

(Produktionsmiteilung)

Es sind - bei 'comédies et proverbes' einmal mehr - geradezu mathematische Vorgaben von Situationen, die sich einen Lösungsweg suchen. Oberflächlich gesehen mag das jedes Mal von neuem simpel anmuten, aber eigentlich liegt gerade in diesen scheinbar alltäglichen Geschichten, die Rohmer minuziös erzählt, die spannende Welt der kleinen Gefühle brach. Mir



Eric Rohmer (geboren am 4.April 1920 in Nancy)

scheint,dass er - wie kein zweiter - es versteht, in die Verstecke des Unterschätzten, ja des Unbewussten vorzudringen, um dort auf Schätze zu stossen, die allzuleicht der Oberflächlichkeit und Verdorbenheit unserer Zeit zum Opfer fallen, vergessen gehen. "Die Grösse der wahren Kunst ... lag darin beschlossen, jene Wirklichkeit, von der wir so weit entfernt leben, wieder zu finden, wieder zu erfassen und uns bekanntzugeben, die Wirklichkeit, von der wir uns immer mehr entfernen, je mehr die konventionelle Kenntnis, die wir an ihre Stelle setzen, an Dichte und Undurchdringlichkeit gewinnt, jene Wirklichkeit, ohne deren wahre Kenntnis wir am Ende noch sterben und die doch ganz einfach unser Leben ist." Marcel Proust, der sich im siebenten Teil der "Suche nach der verlorenen Zeit" so äussert, hat den französischen Film der letzten zwanzig Jahre aus dem Bewusstsein seiner Vertreter heraus wesentlich mitgeprägt und nicht zuletzt seine Auswirkungen auf Rohmers Arbeiten gehabt. Oder müsste man vielleicht andersherum ansetzen und sagen: Rohmer hat einen Autor wie Proust mit der Kamera befreit? Die "schlummernden Erinnerungen", von denen bei Proust Beine und Arme voll sind, sind bei Rohmer wach; treffen sich beim Schriftsteller Verlorenes und Gefundenes zur Krönung, so verliert beim Filmemacher das

Gefundene seinen Reiz im Auffinden.Der Zauber, den Jean-Claude Brialy etwa in LE GENOU DE CLAIRE ins Knie von Laurence de Monaghan projiziert, geht in dem Moment verloren, wo er sich den Wunsch, Claires Knie zu berühren, erfüllt. Der Reiz verliert seine Kraft wie jeder Traum, der in Erfüllung gegangen ist. Es braucht die Ueberwindung, um einen Schritt weiterzukommen, und die einzelnen Schritte sind oft sehr klein.

Wahrheit ist immer subjektiv

Drei Situationen, aus denen drei Geschichten mit drei beziehungsweise sechs Leuten sich entfalten, bilden die Grundlage für die ersten drei Filme 'comédies et proverbes'. Drei Schachpartien mit Figuren der Gegenwart auf dem Brett der Wirklichkeit.

(I)
François arbeitet nachts und liebt Anne, die tags arbeitet. Sie haben wenig Gelegenheit, sich zu sehen. François sieht Ann am Morgen mit dem Flieger aus dem Haus gehen. Er reagiert eifersüchtig, und Anne erklärt ihm den wahren Sachverhalt nicht. Sie sagt, sie habe das Recht zu empfangen, wen sie wolle. François irrt am Nachmittag durch die Strassen und entdeckt den Flieger in Begleitung einer unbekannten Frau. Er folgt dem Paar in die Buttes-Chaumont und trifft dort zufällig auf Lucie. Er will wissen, wer die Frau mit dem Flieger ist und nimmt Lucie, die seiner Haut ganz nahe ist, nicht richtig wahr.
"On ne saurait penser à rien" ist das Sprichwort, das LA FEMME DE L'AVIATEUR vorangestellt ist: man kann nicht an nichts

(II)
Sabine lebt in Le Mans und studiert in Paris Kunstgeschichte. Sie bricht mit ihrem verheirateten Liebhaber und entscheidet sich kurzerhand: ich werde heiraten. Da Sabine den Glücklichen ihrer Wahl noch nicht kennt, macht sie sich auf die Suche. Bei der Hochzeit im Haus ihrer Freundin erkürt sie einen Rechtsanwalt. Er ist, wie sie feststellt, schön, jung, reich und frei - er und kein anderer soll es sein. Sabine konzentriert sich nun mit allen Kräften darauf, Edmond für ihre Absichten zu gewinnen, und teilt vorsorglich aller Welt ihr Glück mit. Offen gestehen kann sie ihm dies allerdings noch nicht, und so lebt sie die grosse Liebe vor allem in ihrer Vorstellung. Im Zug von Le Mans nach Paris wäre ihr ein anderer Mann nahe gewesen.
"Quel esprit ne bat la campagne, qui ne fait châteaux en Es-

Sabine lebt in Le Mans ...

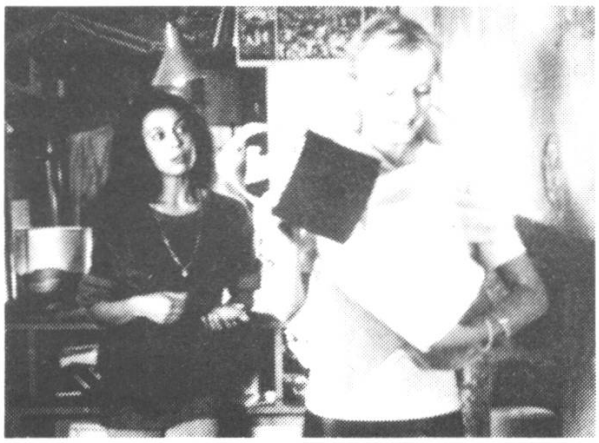
bricht mit ihrem verheirateten Liebhaber ...

entscheidet: ich werde heiraten ...

erkürt einen Rechtsanwalt und konzentriert

sich mit Kräften, ihn für ihre Absichten zu gewinnen ...

- baut Luftschlösser



pagne" ist das Sprichwort, das LE BEAU MARIAGE vorangestellt ist: mit Luftschlössern erobert sich der Geist ganze Königreiche.

(III)
Nach ihrer Scheidung fährt Marion mit ihrer jungen Cousine Pauline ins Sommerhaus ihrer Familie, in der Nähe von Granville in der Normandie. Am Strand trifft sie ihre Jugendliebe Pierre und lernt dessen Bekannten Henri kennen. Pierre gesteht Marion seine ungebrochene Liebe, aber sie interessiert sich für Henri. Inzwischen bahnt sich eine leise Romanze zwischen Pauline und Sylvain an, einem Jungen, den die Kleine am Strand getroffen hat. Henri pflegt neben Marion auch die unkomplizierte Strandverkäuferin Louisette. Als Marion einmal unerwartet auftaucht, verstecken sich Louisette und Sylvain im Bad von Henri, was zu allgemeinen Verwirrungen führt. Am Ende gehen alle wieder ihrer Wege.
"Ceux qui parlent trop font leur propre tombe" ist in etwa das Sprichwort, das PAULINE A LA PLAGE vorangestellt ist: wer zuviel redet, gräbt sich sein eigenes Grab.

Kleines wird sichtbar

Wenn Rohmer diese Geschichten erzählt, so bewegt er sich wie eine Libelle auf der Wasseroberfläche; die scheinbare Leichtigkeit seiner Schilderung, das geschickte Ausnutzen einer leisen Oberflächenspannung sind Mittel zum Zweck: sie verhelfen inneren Vorgängen, sichtbar zu werden, bringen Unbewusstes ins Bewusstsein, lassen es aus der Tiefe (der Verdrängung) auftauchen. Das mag, könnte man einwenden, nichts Aussergewöhnliches sein, innen will ja immer wieder nach aussen gekehrt werden. Im Unterschied zu andern, esoterischen Versuchen kamerabenutzender Zeitgenossen spricht Rohmer aber von allgemeinen Gefühlen, die er mikroskopisch genau sichtbar macht. Er spinnt seine Geschichten mit verblüffender Konsequenz, spielt wie Hitchcock mit offenen Karten: Man wartet als Zuschauer nicht auf eine Lösung - die eh nicht möglich wäre -, aber auf Erlösung aus einer durchgehaltenen Spannung im Gefühlsbereich. Der 'suspense' - um dieses allzu strapazierte Wort einmal fremdgehen zu lassen - liegt bei Rohmers ersten drei comédies-et-proverbes im Gedachten (LA FEMME DE L'AVIATEUR), im Wunsch (LE BEAU MARIAGE) oder im Unausgesprochenen (PAULINE A LA PLAGE).

Marion: Ich wollte Dir sagen - ich dachte an etwas, gestern im Zug. Ich dachte, dass da eigentlich kein Beweis war, dass etwas geschehen war mit der Strandverkäu-

ferin. Henri hätte sehr gut mit ihr zusammen sein und mir vormachen können, es wäre Sylvain. O.K., ich hoffe, es war nicht so, das wäre wirklich ... wirklich zu schlimm. Aber du solltest nicht traurig sein über etwas, das vielleicht nicht wahr ist.

Pauline: Ich bin nicht traurig.

Marion: Sag' dir, es ist nicht wahr. Versuch, dich davon zu überzeugen. Und ich bleibe vom Gegenteil überzeugt. Auf diese Art werden wir beide glücklich sein.

Pauline: Ja.

Marion weiss nichts und plaudert, Pauline weiss alles und schweigt. PAULINE A LA PLAGE ist ein Stück, das Rohmer auf Zelluloid geschrieben hat. Die Scenarios muten bei allen drei Filmen an wie fürs Theater konzipiert, aber nur auf der Leinwand erfüllen sich die Intentionen des Autors vollends. Man beginnt auch zu verstehen, was Rohmer meint, wenn er über Godards neuere Filme sagt: "Ce qui me gêne, c'est qu'on y sent trop le cinéma." Was Rohmer gegenwärtig macht, ist Theater, das erst im Kino aufgeht. Er verzichtet dabei auf irgendwelche Eskapaden der Kamera, verwendet kaum Grossaufnahmen, ja bleibt sogar sehr oft auf Distanz zu seinen Darstellern.

*

Zu seinen Schauspielern hatte Rohmer eine äusserst intensive, enge Beziehung. Die meisten haben seit Jahren mit ihm gearbeitet, sei's in Filmen, sei's im Theater. Das gegenseitige Kennen, das Vertrauen schafft, scheint eine wichtige Grundlage dafür zu sein, dass sich keiner nach den Dreharbeiten zu diesen Filmen 'ausgezogen' vorkommt. Zusammen mit den Schauspielern bearbeitete Rohmer seine Bücher, legte er die Dialoge,die im fertigen Film weit wichtiger sind als der bildliche Rest, aufs Komma genau fest. Wenn es dann noch vorkam, dass etwa der junge Simon de la Brosse, der die Rolle von Sylvain spielt, kleine Aenderungen während der Aufnahme macht,so versteht Rohmer dies als "toute petite variété qui fait que ce n'est pas du théâtre", als jenen kleinen Unterschied, der bewirkt, dass dies nicht Theater ist. Im Theater würde man meinen, wären diese kleinen Abweichungen laufend auch möglich. "Possible, oui", sagt Rohmer, "mais mieux au cinéma".Wer diese kleine Finesse begreift, hat viel von Rohmers Cinéma verstanden.

*

Steht das Drehbuch mit dem Text einmal fest, so überlässt Rohmer die Schauspieler fürs Spiel sich selbst. Bruno Ganz,

den Rohmer für die beste buchstabengetreue Literaturverfilmung verpflichtet hatte (LA MARQUISE D'O, nach Kleist - ich bin mir des Superlativs bewusst), erzählt, Rohmer hätte ihm vor den Dreharbeiten geschrieben: "Ich bin Dokumentarfilmer. Wie sie die Rolle spielen wollen, das ist Ihr Problem, dazu kann ich Ihnen gar nichts sagen." (FILMBULLETIN, Nummer 117) Und dasselbe gilt im übertragenen Sinn auch für die vorliegenden drei Filme: "Ich schreibe eine Komödie (comédie), und ich schlage sie nachher den Schauspielern (comédiens) vor, die den Text auf sich nehmen." Und zu den Schauspielern: "Man kann den 'Misanthrope' komisch oder tragisch spielen.Ihr habt weder tragisch noch komisch gespielt. Das, was ich vorziehe: ihr habt aufrichtig (sincère) gespielt."
Wenn Eric Rohmer also in Berlin 1983 den Silbernen Bären für die beste Regie erhielt, so nicht, weil für ihn Inszenieren etwas mit konventioneller Schauspielerführung zu tun hätte - seine Arbeit beginnt viel früher und hört anderseits wiederum früh genug auf, damit der einzelne Darsteller sich selber miteinbringen und entfalten kann. Rohmer definiert lediglich die Situationen, den Hintergrund, vor dem sie sich abspielen, die natürlichen Kulissen sozusagen, denn diese sind jedes Mal

Lucie wäre François in den Buttes-Chaumont ganz nahe, aber er nimmt sie kaum ...

...wahr, weil er wissen will,wer die 'Frau mit dem Flieger'(in der Bildtiefe) ist.

von neuem gezielt und subtil ausgewählt. Sei dies das pittoreske Bild von Le Mans' Altstadt mit dem Antiquitätenladen in LE BEAU MARIAGE, seien es die Strassen von Paris in LA FEMME DE L'AVIATEUR, die da plötzlich zur Bühne werden, oder der Strand von Granville in PAULINE A LA PLAGE. Diese Dekors sind einfach, rasch skizziert und enthalten noch je eine Variante 'innen' zugeordnet: ein Zimmer, eine Boutique, ein Haus. Sind diese Räume einmal definiert, so bewegt Rohmer seine Figuren darin in einer Art, die den Zuschauer immer in Klarheit über die einzelnen Positionen lässt, so dass die Dialoge, die sich nun entspannen, ihr Gewicht erhalten, sich die Konzentration auf sie verschieben kann. Jetzt können auch die wunderbaren Widersprüche der einzelnen Figuren zum Tragen kommen. Was früher an Gegensätzlichkeiten zwischen den Texten der Hauptpersonen ausserhalb des Bildes und ihrem Verhalten auffiel, spielt sich jetzt in voller Widersprüchlichkeit zwischen Aussage und Verhalten im Bild ab. Die Personen sagen etwas und tun das Gegenteil - das extremste Beispiel dafür: Marion in PAULINE A LA PLAGE.

Und diese Konsequenz im Ablauf! Ein äusseres Zeichen löst gleich einem Schlüsselreiz eine Kette von Reaktionen aus,

Pierre gesteht Marion in PAULINE A LA PLAGE seine ungebrochene Liebe ...

blendet für alles weitere. So konzentriert sich François in LA FEMME DE L'AVIATEUR voll darauf, herauszufinden, wer die Frau des Fliegers ist,und verpasst dabei vielleicht die Chance seines Lebens. "Man kann nicht nichts denken", aber man kann sich mit den Dingen beschäftigen, die vielleicht gar nicht existieren: zum Beispiel mit der Frau des Fliegers. Rohmer lässt den Zuschauer leiden, aber der Zuschauer geniesst es, denn die Situationen sind je genau komisch genug. Im leisen Schmerz gepaart mit sanfter Ironie kristallisieren sich jene "praktischen Regeln" heraus, von denen Rohmer einmal gesprochen hat. Aber es soll nun nicht mehr so stark das Festlegen einer moralischen Haltung sein.

Sabine steigert sich in LE BEAU MARIAGE voll in ihr eigenes Gedankenlabyrinth hinein; sie kann ziemlich rasch nicht mehr erkennen, was Wunsch, was Wirklichkeit ist. Dadurch beginnt sie auch die Umwelt, hier den komischen Rechtsanwalt, der ihre grosse Liebe sein soll, zu interpretieren - so wie sie es sich wünscht. Schein und Sein, Wunsch und Wirklichkeit - Luftschlösser tragen den Zusammenbruch in sich, aber woran lassen sie sich erkennen? Eine der vernichtendsten Szenen in

diesem Film erscheint nur gerade dem Zuschauer - als drittem Beteiligten neben Sabine und 'ihrem' Anwalt - beinahe unerträglich, da er, wenn die beiden auf Sabines Geburtstagsparty kurz zusammen sind, ihre Tragik erkennt. Aber Rohmer gibt ihr eine sanfte Härte, man soll sie spüren in einem aufbauenden Sinn. Schliesslich kreist er zurück in den Zug, dorthin, wo alles angefangen hat - vor allem: wo alles einen völlig anderen Verlauf hätte nehmen können. (Rohmer hat das unterstrichen durch einen 'falschen' Anfang, den er setzt: in der allerersten Sequenz lockt er mit wenigen Einstellungen den Zuschauer, der die Konventionen des Kinos kennt, auf die Fährte einer Geschichte, die er dann schlicht nicht erzählt.) Wie François spürt auch Sabine die Nähe eines Gefühls nicht, weil sie beide sich zu stark verkrampft haben, eine Antwort auf ihr Gefühl zu bekommen. Die Entkrampfung braucht einen Bewusstseinsprozess, ihre Darstellung ist Veräusserlichung.

In PAULINE A LA PLAGE wird viel gesprochen, aber unsere Sympathie ist dort, wo Worte noch ernst genommen werden, bei Pauline, deren Schweigen mehr ausdrückt als alles Reden von Marion und ihren Freunden. Wo 1969 MA NUIT CHEZ MAUD endete - "Nous courons vers la mer" -, an einem wenig belebten Strand,

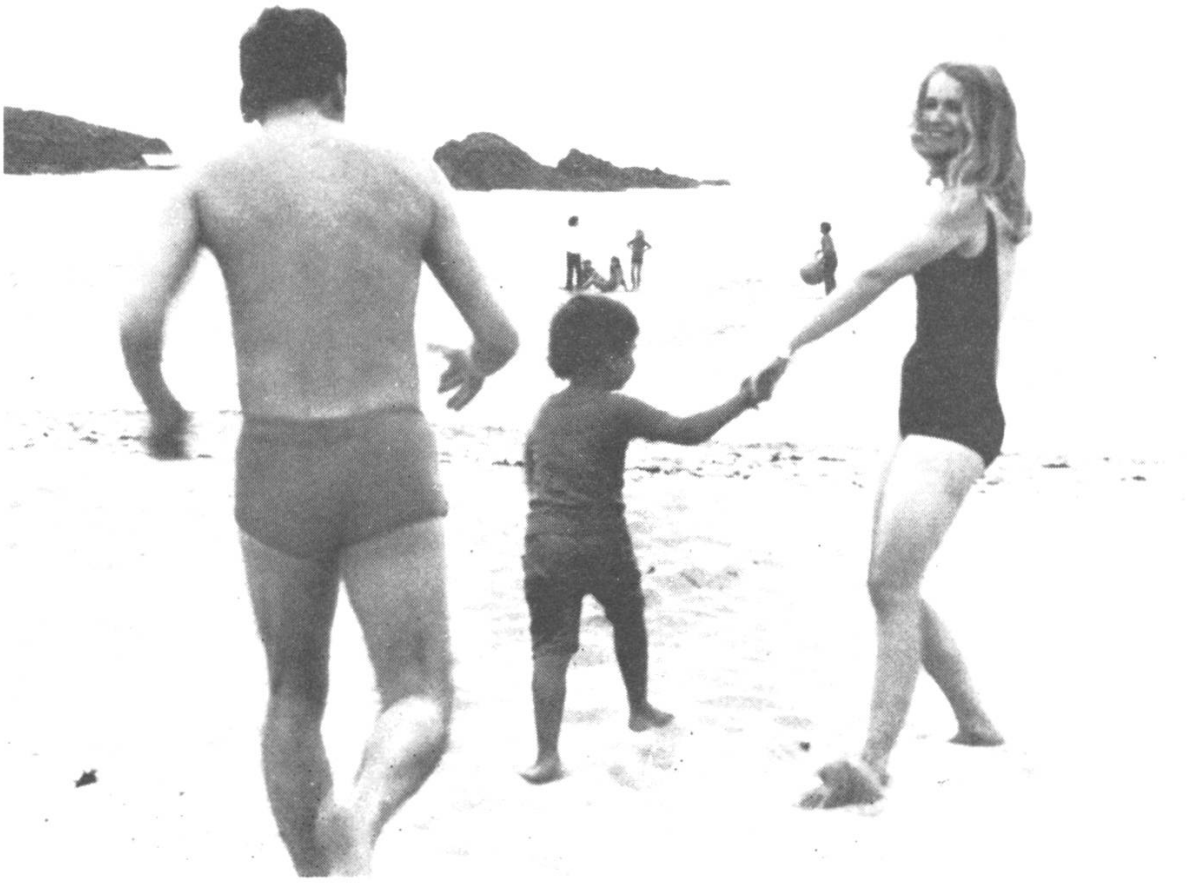
... aber Marion interessiert sich für Henri

setzt die bisher letzte Folge der 'comédies et proverbes' an. Gleich dem Vorhang im Theater wird zu Beginn ein Gartentor geöffnet und am Ende wieder geschlossen. Dazwischen gibt es die verschiedensten Befindlichkeiten von sechs jungen Leuten, gibt es vor allem nach dem kurzen, aber sorgfältigen Aufbau die Verwirrung durch ein Wechselspiel, bei dem alle sechs Figuren einbezogen sind. Auf unerwiesenen Tatsachen aufbauend verhält man sich je falsch - und in der Gefühlswelt heisst dies oft: unwiderruflich falsch. Die dauernde Interpretation, das zu Ende Bereden, bringt auch niemanden weiter; der scheinbare Trost, den Marion am Schluss vor allem sich selber zuspricht, schaufelt das Grab zu, das das viele Reden ausgehoben hat.

"Moi, je sens les virgules" (Truffaut)

Rohmer hat PAULINE A LA PLAGE chronologisch gedreht, um die Identifikation der Darsteller mit ihren Rollen und der jeweiligen Situation noch zu verschärfen. In den Texten wird der jeweilige Zustand reflektiert. Die Bilder sind zwar ausgesucht, aber bewusst unspektakulär gehalten. Rohmer teilt sich

Wo 1969 MA NUIT CHEZ MAUD endete - "Nous courons vers la mer" -, an einem wenig



belebten Strand, setzt die bisher letzte Folge der 'comédies et proverbes' an

irgendwo zwischen den Bildern und dem Schwerpunkt Sprache mit, schafft in ihrer Kombination gezielt sich entwickelnde Stimmungen. Der Zuschauer ist auf der Stufe des Autors, er ist auf dem laufenden, er wird - ohne Täuschungsmanöver - ganz Ohr gehalten. Und einmal mehr erlebt er, wie auf der Leinwand eine Figur den Traum mit der Wirklichkeit verwechselt. Denken und Handeln auf einen Nenner bringen: das wär ein gewaltiger Fortschritt. Was sagt Gene Hackman alias Harry Mosbey in Arthur Penns NIGHT MOVES über einen Film von Rohmer, den er gesehen habe? Es sei ihm vorgekommen, als ob er zugeschaut hätte, wie die Farbe an der Wand eintrockne. Ja, dazu braucht man eben etwas Geduld,die notwendige Gemüt-lichkeit und Bereitschaft zur Offenheit fürs Ereignis der kleinen Sensationen. Rohmers Filme gehören zum sensibelsten, was das Kino je hervorgebracht hat.

Walter Ruggle

LE BEAU MARIAGE läuft zurzeit in unsern Kinos, zu hoffen ist, dass auch LA FEMME DE L'AVIATEUR und PAULINE A LA PLAGE bei uns einen Verleiher und Kinos, die sie dann auswerten,finden.

FILMBULLETIN: Herr Truffaut, Sie haben kürzlich einen neuen Film abgedreht. Würden Sie uns etwas von diesem Projekt erzählen?

FRANCOIS TRUFFAUT: Die Geschichte spielt in unserer Zeit und ereignet sich in wenigen Tagen in einer kleinen Stadt in der Provence. Julien Vercel, Inhaber einer Immobilien-Gesellschaft, wird des Doppelmordes beschuldigt: er soll seine Frau und seine Geliebte umgebracht haben. Da die Umstände gegen ihn sprechen, beginnt er mit eigenen Untersuchungen, aber bald wird ihm ein weiterer Mord zur Last gelegt. Barbara, seine Sekretärin und Amateur Detektiv, setzt Juliens Nachforschungen, als dieser das Weite sucht, um sich dem Druck der Anklagen zu entziehen, fort, um die Identität des wahren Schuldigen zu entdecken. Die Beziehung zwischen Julien und Barbara bildet gewissermassen die emotionale Ebene hinter der Geschichte dieses 'film policière' den wir in schwarz/weiss gedreht haben.
Der Film soll den Titel VIVEMENT DIMANCHE! haben, die Hauptrollen spielen Fanny Ardant und Jean-Louis Trintignant, Kameramann war Nestor Almendros, die Musik stammt von Georges De-

Glauben Sie nicht,
nur Idioten
erzählten Geschichten

Gespräch mit François Truffaut

Nicht die Perfektion entwickelt das Kino weiter!

lerue und den 'Série Noire' Roman haben Jean Aurel und Suzanne Schiffman zusammen mit mir adaptiert.

FILMBULLETIN: Von wem stammt die Romanvorlage, und wo haben Sie den Film gedreht?

FRANCOIS TRUFFAUT: VIVEMENT DIMANCHE! entstand nach einem Roman von Charles Williams. Gedreht haben wir im November, Dezember des letzten Jahres in Hyères nahe bei Toulon. Der Film ist aber noch nicht fertiggestellt; demnächst wird die Musik aufgezeichnet werden, und im August soll er dann einsatzbereit sein.
Ich weiss nicht, was mir mit diesem Film blüht; vielleicht verweist er darauf, dass die Labors ihre Erfahrung verloren haben, schwarz/weiss Material zu entwickeln, denn von seiten der Industrie gibt es keinen grossen Enthusiasmus für schwarz weiss Projekte, weil heute praktisch das gesamte Filmmaterial farbig ist - sogar für die Familienfotos.
Das ist zwar keine Diktatur, aber doch eine Art Willkür, gegen die man kämpfen muss. Ich jedenfalls möchte diese Freiheit der Wahl haben und so vielleicht jeden fünften Film in schwarz/weiss drehen. Man sollte zumindest die Freiheit der

VIVEMENT DIMANCHE! - der neuste Film von François Truffaut: die Hauptrollen

Wahl haben, ohne dass Druck auf die Entscheidung ausgeübt wird. Mit Nostalgie hat das nichts zu tun. Es scheint mir übrigens auch nicht mehr so zu sein, dass die farbigen Produktionen die 'reichen' Filme sind und die schwarz/weissen die 'armen'; schwarz/weiss Filme sind seit ein paar Jahren nicht mehr billiger (die Kopien, wenn man sie in grosser Anzahl zieht, mögen etwas günstiger sein, aber die Produktions- und Materialkosten sind dieselben): es ist also auch keine Frage der Oekonomie, sondern wirklich eine des Stils, der Wahl der Ausdrucksmittel - die künstlerisch bedeutsame Fotografie arbeitet ja auch eher selten mit Farbe. In Frankreich war der amerikanische Roman, der Thriller sehr gut vertreten durch die berühmte Sammlung, die 'collection Série Noire'; Jacques Prévert hat diese Bezeichnung erfunden, als diese Serie, die einen sehr schönen Einband hatte, nach dem Krieg eingeführt wurde. Die Erinnerung an diese Bücher, die man gelesen hat, ist schwarz/weiss - nicht farbig. Und wenn ich einen Film der Serie Noir sehe, der farbig ist, stört mich das. Wenn man aber so auf die letzten zehn Jahre zurücksieht, so gab es doch fast jedes Jahr einen schwarz/weiss Film, der bemerkenswert war - bemerkenswert als einer unter den grossen kommerziellen Filmen, die durch die Kinos der Welt gingen: letztes

... spielen Fanny Ardant als Barbara und Jean-Louis Trintignant als Julien.

Jahr THE ELEPHANT MAN, vorher Woody Allens STARDUST MEMORIES und MANHATTAN, Scorseses RAGING BULL, letztes Jahr in Venedig Wenders' STAND DER DINGE.
Wissen Sie, es steht nicht allzu schlecht mit der Filmproduktion in Frankreich, es hat heute viele Produzenten, und die Filme werden sehr oft in Co-Produktion mit dem Fernsehen hergestellt, aber es gibt dennoch mit jedem Projekt finanzielle Schwierigkeiten. Ich war deshalb sehr zufrieden, als das zweite französische Fernsehen bereit war VIVEMENT DIMANCHE! mitzuproduzieren, obwohl es sich um ein schwarz/weiss Projekt handelte. Das war ein Präzedenzfall. Zuvor hatten die Produzenten immer argumentiert, dass man nicht schwarz/weiss drehen könne, wegen der Auswertung des Films im Fernsehen.

FILMBULLETIN: Wenn ich Sie richtig verstehe, hatten Sie - nachdem schwarz/weiss im Prinzip einmal akzeptiert war - also keine weiteren, insbesondere technischen Schwierigkeiten?

FRANCOIS TRUFFAUT: Doch, mein Kameramann, Nestor Almendros, hat das aber weitgehend auf sich genommen. Das heisst: er hat sich darum gekümmert, dass im Labor ein Mann den Entwicklungsprozess - Spezialbäder und dergleichen - für unser Mate-

Von seiten der Industrie gibt es keinen grossen Enthusiasmus für schwarz/weiss Projekte, weil heute praktisch das gesamte Filmmaterial farbig ist. Das ist zwar keine Diktatur, aber doch eine Art Willkür, gegen die man kämpfen muss. Mit Nostalgie hat das nichts zu tun; es ist auch keine Frage der Oekonomie, sondern wirklich eine des Stils, der Wahl der Ausdrucksmittel.

rial übernahm, der das Verfahren kennt, und hat dessen Arbeit überwacht. Unsere technischen Probleme waren solcher Art, und es war wesentlich, die Mitarbeit des Labors mit Technikern sicherzustellen, die nicht zu jung sind, sondern noch genügend Erfahrung mit schwarz/weiss Material haben.

FILMBULLETIN: Sind Sie mit den erzielten Resultaten zufrieden?

FRANCOIS TRUFFAUT: Die Aufnahmen sind jedenfalls hervorragend, und ich finde, der Film habe jene mysteriöse Qualität, die ich anstrebte. Vor nunmehr zehn Jahren realisierte ich einen Film - LA MARIEE ETAIT EN NOIR mit Jeanne Moreau nach einem Roman von William Irish -, mit dem ich nie richtig zufrieden war. Das Drehbuch und die Geschichte waren zwar in Ordnung, aber ich fand den Film zu hell, zu glatt und ausgefeilt - ich denke, wenn ich den Film noch einmal machen könnte, würde ich ihn fast vollständig in die Nacht verlegen.
Und nun mache ich - wenn auch das Sujet im Grunde sehr verschieden ist - meine Erfahrung mit einem Film, der in der Nacht spielt, mehrheitlich im Regen, und in schwarz/weiss gedreht wurde.

Die Television absorbiert enorme Mengen von Themen und Stoffen, presst den ganzen Bereich der klassischen Literatur förmlich aus.

* * *

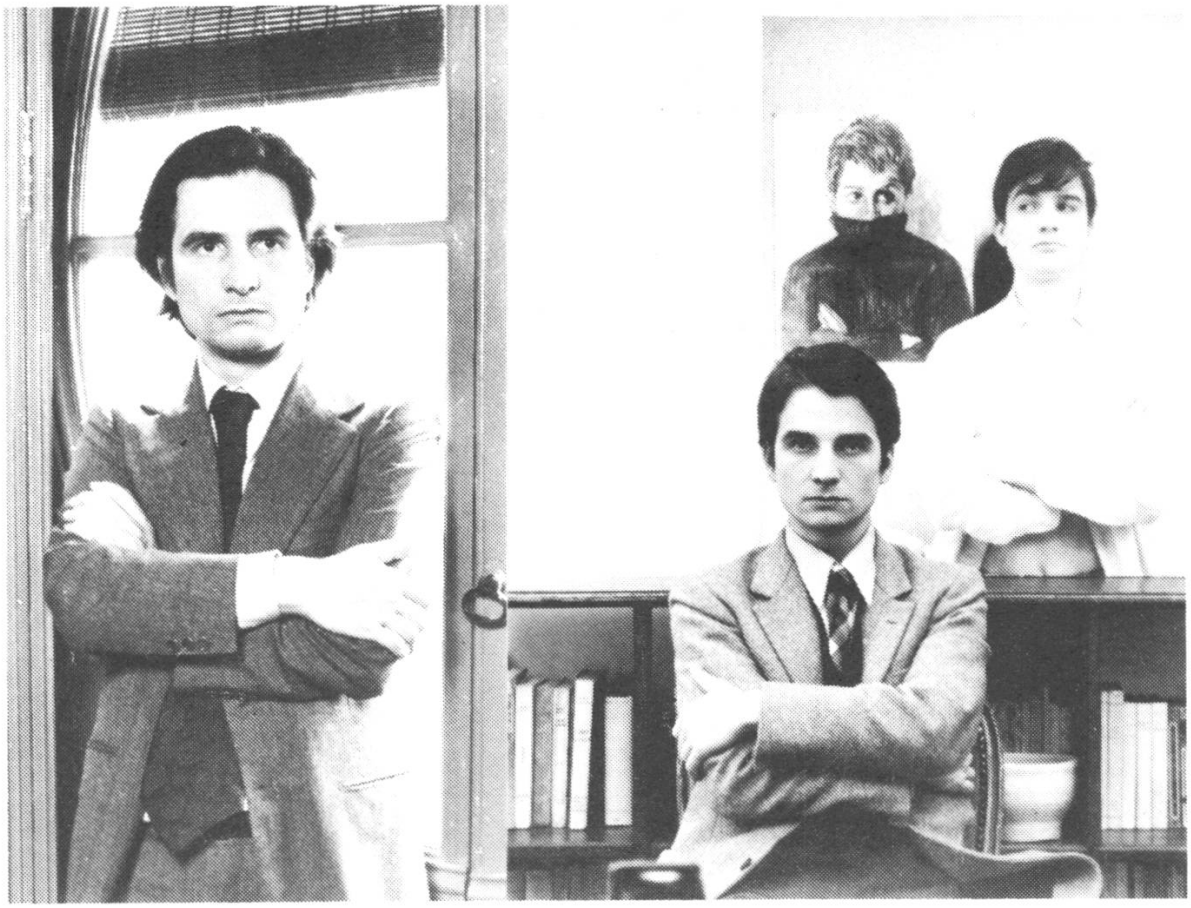
Das französische Fernsehen ist mir nicht attraktiv genug, weil zuviel Geld in die Verwaltung fliesst und zuwenig in die Produktion.

FILMBULLETIN: Sie scheinen es mehr und mehr vorzuziehen, nicht in Paris, sondern in der Provinz zu drehen.

FRANCOIS TRUFFAUT: Ich hab LE DERNIER METRO in Paris gedreht, weil das einfach notwendig war, denn ich hatte Schauspieler, die am Abend im Theater engagiert waren, mit ihrer Filmarbeit um 17 Uhr aufhörten und sich dann ihrem Ensemble anschlossen. Der Film war recht aufwendig, hatte viele Statisten und wurde auch weitgehend in einem Theater gedreht.
Für andere Filme ziehe ich es in der Tat vor, irgendwo in der Provinz zu drehen, an einem einzigen Ort, in einer einzigen Stadt.

FILMBULLETIN: Spielen Sie selber in Ihrem neusten Film auch wieder eine Rolle, und nach welchen Kriterien entscheiden Sie, welche Rollen Sie selber übernehmen?

FRANCOIS TRUFFAUT: Diesmal nicht. Die zweite Frage kann ich Ihnen eigentlich nicht beantworten - es geschieht beinahe instinktiv. In einem Film wie VIVEMENT DIMANCHE! aber lenkte eine eigene Rolle wohl eher von meiner Arbeit als Regisseur



Im Antoine Doinel (vier 'Generationen') steckt Humor, er ist einigermassen sozialisiert - L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES wurde wirklich für den Darsteller Charles Denner geschrieben, dessen Persönlichkeit sehr viel verdrossener ist

ab und passte auch nicht so richtig in die Geschichte - ich weiss auch nicht.

FILMBULLETIN: Und bei LA NUIT AMERICAINE, zum Beispiel?

FRANCOIS TRUFFAUT: Da war's naheliegend und logisch.Bei L'ENFANT SAUVAGE war ich allein mit dem Kind,und in CHAMBRE VERTE ruht die Geschichte im wesentlichen auch auf zwei Figuren, Nathalie Baye und mir. Bei VIVEMENT DIMANCHE! ist das anders - und wenn ich mich in einer fiktiven Geschichte auf dieselbe Stufe stelle wie die Darsteller, scheint mir das unnötige Zusammenstösse mit den Schauspielern geradezu zu begünstigen. Meine Arbeit und ihre ist nicht von derselben Art, und ich fürchte, dass ich plötzlich nicht mehr voll kontrollieren kann, was wir herstellen.

FILMBULLETIN: Haben Sie die Figur mit autobiografischen Zügen, die in einigen Ihrer Filme vorkommt, für immer unterbrochen?

FRANCOIS TRUFFAUT: Antoine Doinel? - ja für immer; ich glaube nicht, dass ich je auf ihn zurückkommen werde.

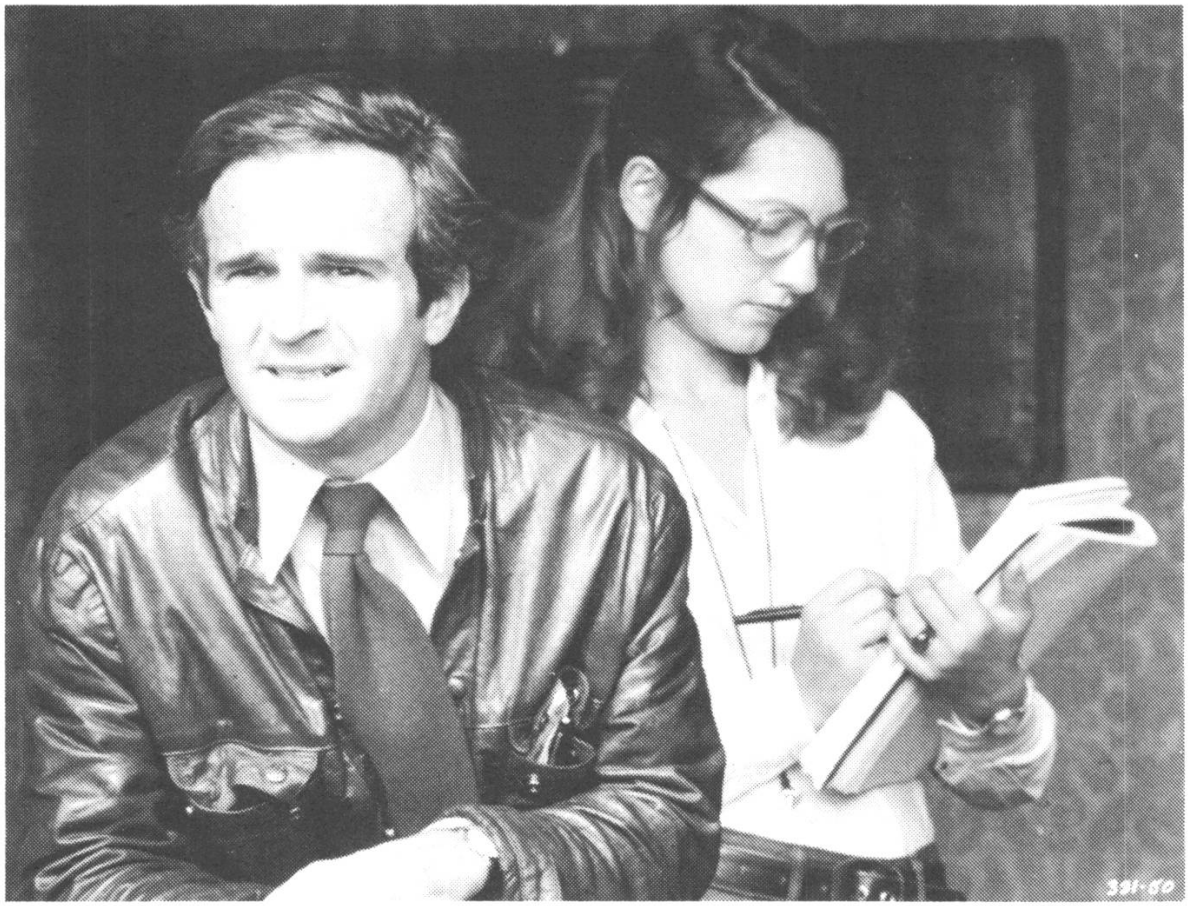
FILMBULLETIN: War aber der Held von L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES nicht in gewissem Sinne eine Transposition des Doinel Charakters?

FRANCOIS TRUFFAUT: Nein. Im Doinel steckt Humor, Beherztheit und er ist einigermassen sozialisiert, wogegen der andere (Morane, wie er genannt wird) ungezähmt, unnahbar und menschenscheu ist - der Film wurde wirklich für den Darsteller Charles Denner geschrieben, dessen Persönlichkeit sehr viel verdrossener ist als jene Doinels.

FILMBULLETIN: Ist es richtig, dass in Amerika jetzt ein Remake des Films gedreht wird?

FRANCOIS TRUFFAUT: Vielleicht wurde die Arbeit noch nicht aufgenommen, aber Verträge wurden abgeschlossen: Blake Edwards soll die Regie übernehmen, Julie Andrews eine Rolle; für die männliche Hauptrolle wurde - nachdem Dustin Hoffman den Part abgelehnt hatte - Burt Reynolds engagiert. Der Film wird wohl völlig anders aussehen als meiner.

FILMBULLETIN: Die Frage, die mir wesentlich scheint und die im Zusammenhang mit Ihrem gesamten Werk steht: Ist die Spontaneität und Frische Ihrer ersten Filme eine Qualität, die



Regie vor der Kamera für die Kamera: Truffaut und Nathalie Baye ...

zum Verschwinden verurteilt ist? Sollte sie wiedergewonnen werden?

FRANCOIS TRUFFAUT: Dies ist nicht leicht zu beantworten. Es mag damit zusammenhängen, dass man mit der Zeit und nach einigen Filmen mehr von der Filmproduktion versteht, und es dürfte einfach Aufgaben geben, bei denen man weniger riskieren will - und Abenteuer, bei denen man die Risiken möglichst klein halten muss.
Nehmen Sie LE DERNIER METRO, ein in der Produktion sehr komplizierter Film: alles war sehr genau geschrieben, alles bis ins Detail sehr gut vorbereitet. Das war notwendig, weil sehr viele Leute am Film beschäftigt waren; Mängel in der Vorbereitung und in der Organisation wären folgenschwer gewesen und teuer zu stehen gekommen. Der Film danach, LA FEMME D'A COTE, wurde sehr schnell entworfen. Das Drehbuch von etwa vierzig Seiten wurde in einigen Tagen geschrieben, und die Schauspieler waren einverstanden, dass ich ihnen jeweils am Sonntag die Dialoge der Szenen für die folgende Woche schrieb. Weil ich in den tragenden Rollen zwei Darsteller hatte, die den Text sehr schnell lernen und keine Angst hatten so zu arbeiten, war das möglich - daher rührt auch der spontane Ein-

... sowie Jacqueline Bisset und Truffaut in LA NUIT AMERICAINE

druck, den der Film macht. Die Konstruktion des Films hingegen ist präzise, zwar sehr einfach, aber sehr streng. Vielleicht hat LA FEMME D'A COTE deshalb nicht jene Frische, die Sie meinten - eine Frische, die an eine bestimmte Erfahrung oder ein Experiment gebunden ist.
Als ich mit den vielen Kindern L'ARGENT DE POCHE drehte, hatte ich den Eindruck,dass die Spontaneität sich wie von selbst auf den Film überträgt, weil man nie so genau wusste, was passiert, wenn man eine Szene wiederholt - ob die Kinder das schaffen, oder ob es zu schwierig ist und man eine neue Lösung suchen muss, die sich dann auch noch als die bessere herausstellt.

FILMBULLETIN: Persönlich meine ich, dass es Ihnen von Zeit zu Zeit durchaus gelingt, die Atmosphäre, die Ihre ersten Filme prägte, wiederzufinden.

FRANCOIS TRUFFAUT: Das hängt auch weitgehend mit den Arbeitsbedingungen zusammen. Tatsächlich war Nestor Almendros erstaunt, dass wir bei VIVEMENT DIMANCHE! so schnell drehten. Er sagte: wir haben doch keine finanziellen Probleme, weshalb arbeiten wir so schnell. Da es sich aber um einen kleinen

Wissen Sie, es ist mir durchaus bewusst, dass das Kino nicht unbedingt durch die Perfektion weiterkommt; man braucht die Perfektion nicht zu suchen, denn sie tötet auch immer Wesentliches.

'film policièr' handelt, war ich der Meinung, dass er wie ein amerikanischer B-Film aussehen und immer etwas nervös wirken muss. Wenn nun zuviel Zeit zwischen den Aufnahmen der einzelnen Einstellungen vergeht, werden die Schauspieler zu perfekt - und man bekommt einen Film zu sehen der kalt ist.

Wissen Sie, es ist mir durchaus bewusst, dass das Kino nicht unbedingt durch die Perfektion weiterkommt; man braucht die Perfektion nicht zu suchen, denn sie tötet auch immer Wesentliches. Es gibt einige Filme, die berühmt sind für die Länge ihrer Drehzeit, neun Monate, ein Jahr. Ich finde diese Filme immer kalt und jenen Filmen unterlegen - die etwa Orson Welles, wie MR. ARKADIN, sehr schnell drehte -, die atemlos, wie in einem Fieber entstanden. Wenn ein Regisseur die Möglichkeit hat, Szenen - nachdem er die Rushes gesehen und für schlecht befunden hat - zu wiederholen, ist das eigentlich immer gefährlich. Abgesehen von einem Genie wie Chaplin (der etwa MODERN TIMES noch einmal begonnen hat) schafft es mit dieser Methode kaum jemand Filme zu drehen, die nicht steif sind.

FILMBULLETIN: Sie folgen in Ihrer Arbeit also nicht unbedingt

Man kommt zwangsläufig zu einer gewissen Routine, zu einer Art Manie, in der man arbeitet. Sogar die Equipe weiss mit der Zeit, was man macht und was man will. Das ergibt beinahe schon sowas wie Gesetzmässigkeiten, die zwar ein Malheur sind, die uns aber helfen - die uns wirklich die Arbeit erleichtern.

fixen Prinzipien und ziehen es vor Ihre Arbeitsmethoden zu ändern?

FRANCOIS TRUFFAUT: Man kommt zwangsläufig zu einer gewissen Routine, zu einer Art Manie, in der man arbeitet. Sogar die Equipe weiss mit der Zeit, was man macht und was man will. Das ergibt beinahe schon sowas wie Gesetzmässigkeiten, die zwar ein Malheur sind, die uns aber helfen (mit einem Lachen) - die uns wirklich die Arbeit erleichtern.
Das ist nicht anders als bei einem, der Bücher schreibt: so nach seinem vierzehnten Buch hat er seine Arbeitsmethode, die ihm hilft, ihn anderseits aber auch beschränkt, sicherlich gefunden.

FILMBULLETIN: Wie wählen Sie ihre Themen?

FRANCOIS TRUFFAUT: Meist sind es alte Ideen, auf die ich zurückgreife. Ich wollte eigentlich immer schon einen Film über die Zeit der Besetzung von Paris im II. Weltkrieg drehen, daher LE DERNIER METRO. LA FEMME D'A COTE war ebenfalls ein altes Projekt, das ich aufgegeben hatte, weil es mir nicht gelungen war, die richtige Struktur für die Geschichte zu fin-

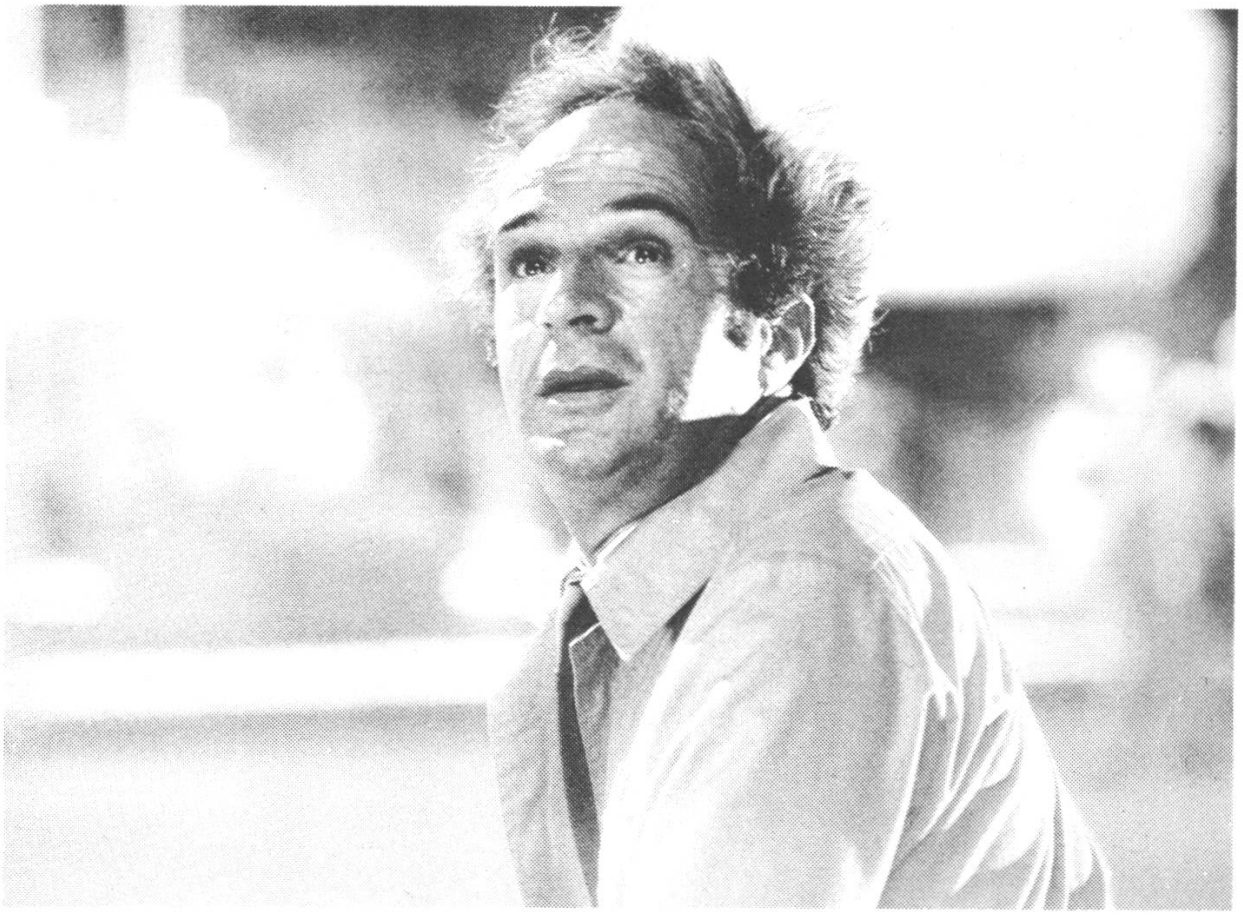
den. Als ich dann auf die Idee mit der fünften Person - die alte Dame, welche die Geschichte erzählt - stiess, hab ich das Projekt wieder aufgegriffen.Den Roman aus der Serie Noir, der VIVEMENT DIMANCHE! zu Grunde liegt, habe ich vor langer Zeit gelesen und wieder vergessen. Als bei LA FEMME D'A COTE plötzlich Beziehungen zu Themen eines Film Noire festzustellen waren, habe ich den Roman wiedergelesen und umgesetzt. Darüberhinaus habe ich die Dossiers mit meinen Notizen, Ideen, Skizzen. Ich führe sie laufend und kann jederzeit auf sie zurückgreifen.

FILMBULLETIN: Heisst das, dass Sie stets eine gewisse Zahl von Themen und/oder Serien verfolgen?

FRANCOIS TRUFFAUT: Ja genau. Etwa eine Serie von Filmen über das 'spectacle' zu der LA NUIT AMERICAINE über den Film, LE DERNIER METRO über das Theater gehören, und es wird wahrscheinlich noch ein dritter entstehen über die Music-Hall und die Leute, die singen - aber das muss nicht unbedingt mein nächster Film werden.
Was die Frage nach den Themen betrifft, so hat diese noch den Aspekt der Konkurrenz des Fernsehens. Die Television absorbiert enorme Mengen von Themen und Stoffen. Wie Sie vielleicht wissen, bewunderte ich Balzac noch bevor ich Filme machte, und ich frage mich oft, warum ich nicht mal einen Stoff nach Balzac bearbeite. Wahrscheinlich liegt das an der Television, die den ganzen Bereich der klassischen Literatur förmlich auspresst, was inzwischen wohl dazu geführt hat, dass die Zuschauer sich daran gewöhnt haben, im Fernsehen Filme mit historischen Stoffen zu sehen, vom Kino aber zeitgenössische Geschichten erwarten. Nichtsdestoweniger fühle ich mich leider zum zeitgeschichtlichen Film hingezogen - L'HISTOIRE D'ADELE H., L'ENFANT SAUVAGE, LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT. Lust ein Projekt ausschliesslich für's Fernsehen zu realisieren hab ich nicht, dazu ist mir das französische Fernsehen nicht attraktiv genug, weil zuviel Geld in die Verwaltung fliesst und zuwenig in die Produktion - aber das wird sich sicherlich noch ändern.

FILMBULLETIN: War Ihre Erfahrung mit Steven Spielberg, als Darsteller in einem amerikanischen Film aufschlussreich? Werden Sie sowas wiederholen?

FRANCOIS TRUFFAUT: Das war ganz amüsant, aber wiederholen möchte ich das eigentlich nicht. Es ging ja auch um eine Zusammenarbeit mit Spielberg, der charmant und ein sehr guter Filmemacher ist. Wissen Sie, man kann bei Dreharbeiten nicht



Die Arbeit mit Steven Spielberg, als Darsteller im amerikanischen Film CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND war ganz amüsant: "Ich hatte Lust, einmal aus der Nähe zu sehen, wie er arbeitet." / Truffaut, Fanny Ardant bei LA FEMME D'A COTE

zusehen, weil man Angst hat, einen Freund bei der Arbeit zu stören. Aber ich hatte Lust, einmal aus der Nähe zu sehen, wie er arbeitet. Es ging sehr locker und spontan zu. Steven hatte immer kleine Notizzettel, die er aus allen Taschen hervorkramte - und das bei einem Budget von mehr als 20 Millionen Dollar. Die Drehzeit zu CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND war sehr lang, und wenn ich nicht benötigt wurde, habe ich mich zurückgezogen um zu arbeiten.Ich hatte eine Schreibmaschine und machte, gewissermassen im Zweigbüro der 'Les Films du Carrosse', Entwürfe und Notizen. Ich glaube es ging um das Drehbuch zu L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES.

FILMBULLETIN: Sehen Sie sich oft Filme Ihrer alten Kollegen aus der Zeit der Nouvelle Vague an?

FRANCOIS TRUFFAUT: Ich sehe jede Menge Filme, aber natürlich nicht alle. Ich habe etwa den neuen Film von Eric Rohmer PAULINE A LA PLAGE gesehen, der kürzlich in Paris angelaufen ist.

FILMBULLETIN: Und mögen Sie diese Filme?

FRANCOIS TRUFFAUT: Ja, doch, PAULINE A LA PLAGE ist sehr gut. Ich mag auch FANNY OCH ALEXANDER, den neuen Film von Ingmar Bergman - der natürlich keiner meiner alten Kollegen von der Nouvelle Vague ist - ein hervorragender Film, der in einer Art Heirat Film, Theater und Fernsehen miteinander verbindet.

FILMBULLETIN: Und die Filme von Jean-Luc Godard sehen Sie sich nicht an?

FRANCOIS TRUFFAUT: Doch. Ich habe PASSION gesehen. Ich mag einige Sequenzen aus dem Film, aber nicht den ganzen Film. SAUVE QUI PEUT (LA VIE) hab ich nicht gesehen.

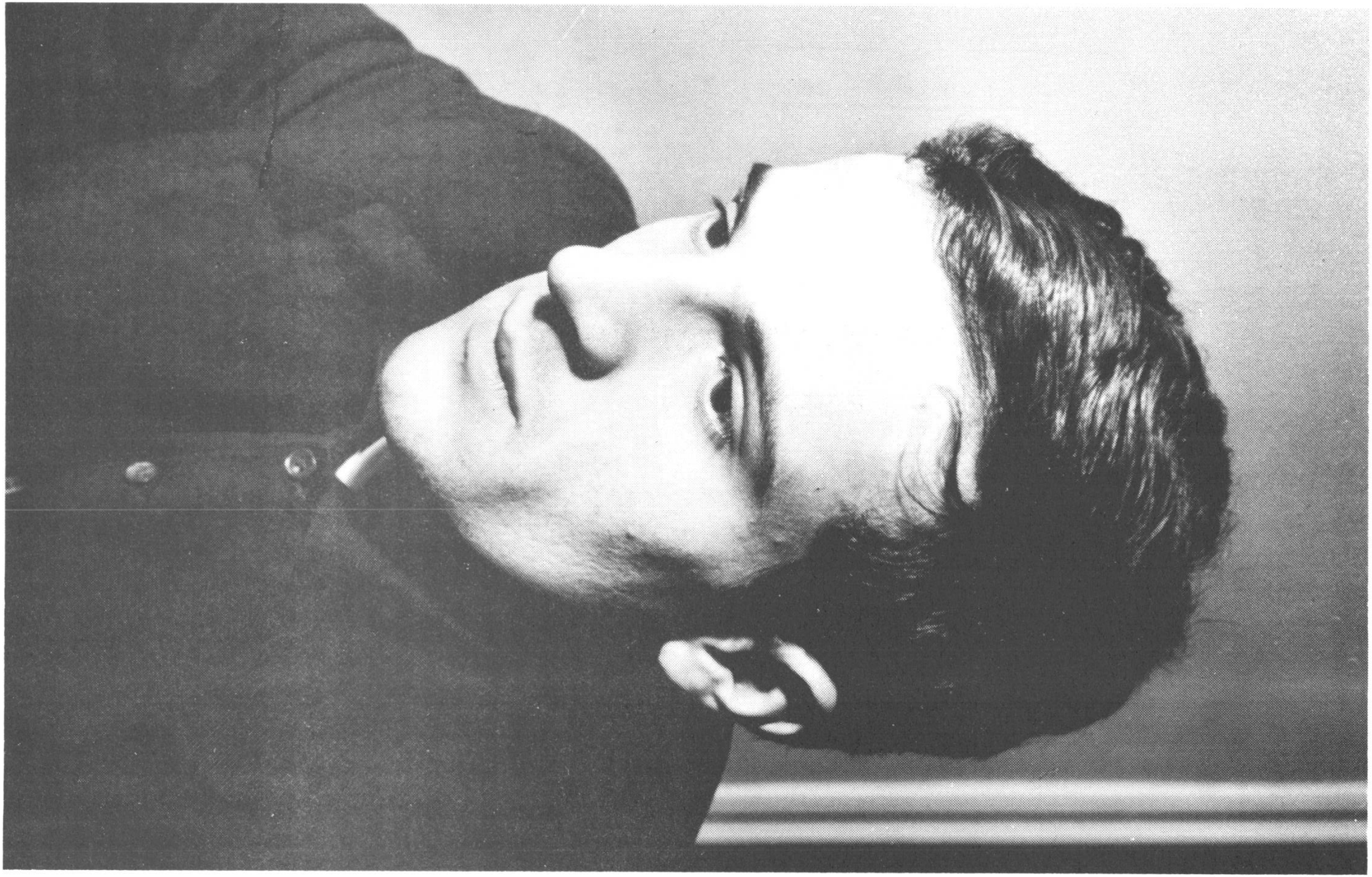
FILMBULLETIN: Wenn Sie Godard heute zufällig begegneten, würden Sie mit ihm reden oder nicht?

FRANCOIS TRUFFAUT: Nun ich glaube nicht, nein.

FILMBULLETIN: Kein Interesse?

FRANCOIS TRUFFAUT: Nein, aber ich unterhalte mich lieber mit ... nun, ich hab das Vertrauen zu Godard verloren, aber es gibt keine Feindseligkeiten. Ich habe einige seiner Filme auf Video, sah kürzlich A BOUT DE SOUFFLE und war wieder hingerissen: ein herrlicher Film. Ich spreche aber mit Rohmer, Chabrol, Rivette ... wenn ich ihnen begegne.

François Truffaut (geboren 6.Februar 1932 in Paris)



Rainer Werner Fassbinder etwa hat sich gegen die Ueberbewertung des Regisseurs gewehrt: was zählt, sind die Darsteller, denn sie sind auf der Leinwand. Fassbinder begann auch wieder eine Art Kino zu machen, das sich mit dem Vorkriegskino, der Mythologie der Stars, aussöhnte - was ich gut finde.

FILMBULLETIN: Ist es heute einfacher Filme zu machen als damals, als Sie Ihren ersten Film drehten?

FRANCOIS TRUFFAUT: Ich glaube, dass es heute einfacher ist, was das Materielle, die Finanzierung der Filme betrifft, dass es aber schwieriger geworden ist, was das Künstlerische und das Intellektuelle anbetrifft. Die Finanzierung ist einfacher, weil es die Filmförderung gibt, Hilfen beim Vertrieb der Filme vorhanden sind und die Möglichkeiten der Co-Produktion mit dem Fernsehen bestehen. Aber damals, als wir unsere ersten Filme machten, war es einfacher zu wissen, was man überhaupt machen will. Es gab den französischen Film, der zynisch und verschwommen war und einige französische Filme, die zwar künstlerisch, aber sehr akademisch waren. Was wir im Grunde brachten, war eine Erneuerung, eine Frische mit Geschichten, die in der ersten Person erzählt wurden, und zu jenem Zeitpunkt genügte diese engagierte Offenheit um das Kino umzuwälzen, denn es mangelte ihm die Aufrichtigkeit.
Heute reicht Offenheit, Aufrichtigkeit allein nicht mehr aus. Und ein junger Regisseur muss ziemlich ratlos sein, weil er nichts findet, wogegen er sich richten, gegen das er opponieren kann. Wenn er etwa meine Filme nicht mag, oder die von Rohmer, oder jene von Godard, so sind diese Filme viel zu verschieden, um sie auf einen Nenner zu bringen und sich zu sagen: das Gegenteil davon will ich machen.
Wir haben gegen etwas gekämpft, das ziemlich genau bestimmt war und erkennbare Konturen hatte - gegen Filme wie LE DIABLE AU CORPS, LA SYMPHONIE PASTORALE, LE ROUGE ET LE NOIR, gegen

Meiner Meinung nach, sollte heute ein Filmemacher ein gutes Thema wählen und ernsthaft eine starke Geschichte erzählen. Leider lassen sich viele durch all das Zeug, das geschrieben wird, zu leicht verwirren und glauben, sie wären Idioten, wenn sie Geschichten erzählten.

die Romanadaptionen von Aurenche/Bost, Dinge die irgendwie tot, jedenfalls nicht sehr lebendig waren. Das war eher leicht. Und es gab nicht all die Diskussionen um Themen, um das Drehbuch usw. Meiner Meinung nach, sollte heute ein junger Filmemacher ein gutes Thema wählen und ernsthaft eine starke Geschichte erzählen. Leider lassen sich viele durch all das Zeug, das geschrieben wird, zu leicht verwirren und glauben sie wären Idioten, wenn sie Geschichten erzählten. (Das gilt auch für die Bücher, ist das Problem des 'nouveau roman': wer heute einen Roman schreiben will, fragt sich auch, ob seine Personen Namen haben sollen, ob er Satzzeichen einhalten soll und dergleichen.)

FILMBULLETIN: Man sagt gelegentlich, Sie und ihre Kollegen hätten als Kritiker absichtlich das schlimmst Mögliche über den französischen Film gesagt, um die Produzenten dazu zu bewegen ihnen eine Chance zu geben.

FRANCOIS TRUFFAUT: Nein, nein - das ist zu zynisch und auch nicht wahr. Neben unsern Verrissen haben wir etwa auch Sacha Guitry rehabilitiert, enthusiastisch über Pagnol, Cocteau, Gance geschrieben, die leider unterschätzt wurden.Nein, nein, im Gegenteil, wir Jungen waren damals beinahe inbrünstig von den Männern, welche, wenn nicht die Väter, so eben die Grossväter des französischen Kinos repräsentierten, und wir haben auch viel gutes über Ophüls, Tati, Bresson geschrieben. Attackiert haben wir Leute wie Autant-Lara, Clement - aber nicht um ihre Plätze einzunehmen. Jene die stark genug waren,

blieben im Geschäft und machen wie Henri Verneuil heute noch Filme; Michel Audiard, ein Drehbuchautor den wir sehr häufig attackierten, schreibt nach wie vor erfolgreich Drehbücher. Andere waren ohnehin zu schwach oder am Ende ihrer Laufbahn angekommen - und dann war das ohnehin ja auch das 'Ende des Kinos', mit dem Aufkommen des Fernsehens und ähnlichem.

FILMBULLETIN: Als Kritiker haben Sie die 'politique des auteur' mitgeprägt, um nicht zu sagen: miterfunden. Wie stehen Sie heute zum Autorenfilm und dem, was aus dem Begriff geworden ist?

FRANCOIS TRUFFAUT: Aus meiner Sicht als Regisseur kann ich das nicht beantworten. Die 'politique des auteur' hat ihre eigene Logik und ist ein System, das nur von seiten der Kritik, nicht aber von seiten der Filmschaffenden angewendet werden kann.

FILMBULLETIN: Heisst das, dass Sie der Meinung sind, die 'politique des auteur' habe jener Zeit entsprochen und sei inzwischen historisch geworden?

FRANCOIS TRUFFAUT: Nun, es ist wie gesagt eine Sache, die der Seite der Kritik, der Cinephilen obliegt. Wenn man selber Filme macht, ändert man den Standpunkt, mehr noch, man wechselt die Fronten: man ist mit präzisen Schwierigkeiten bei der Herstellung eines Films konfrontiert und man weiss sehr genau, dass nicht alle eigenen Filme im selben Mass gelungen sind. Aber man denkt gar nicht mehr daran, den Standpunkt und die Sicht einzunehmen, die für eine 'politique des auteur' notwendige Voraussetzung sind, weil man zuviele handfeste Probleme zu überwinden hat.

FILMBULLETIN: Was Sie also heute nicht mehr tun, damals aber zusammen mit ihren Kollegen machten, war doch: Leute zu Autoren zu erklären, die das für sich gar nicht in Anspruch nahmen.

FRANCOIS TRUFFAUT: Nun ja, es gab Uebertreibungen.Wahrscheinlich war das aber notwendig, weil der Regisseur zu jener Zeit stark unterschätzt wurde. André Bazin hat mit seinen ersten Artikeln, sofort nach dem Krieg, die Wichtigkeit der Arbeit der Regisseure wieder betont. Bazin hat Fragen aufgeworfen und begann eine ausführlichere, ernsthaftere Filmkritik zu praktizieren, denn in den französischen Filmbesprechungen stand nie ein Wort über die Kameraarbeit, die Dekors, das Licht - er fand das nicht normal und hatte recht. André Bazin hat die Kritik wesentlich vertieft, und wir bei den 'cahiers

L'ENFANT SAUVAGE

du cinéma' waren seine Anhänger und Schüler. Wir haben also den Regisseur aufgewertet, aber diese Aufwertung wurde dann, als wir schon eigene Filme machten, richtiggehend übertrieben.
Rainer Werner Fassbinder war in Deutschland einer der Ersten, der sich gegen diese Bewertung des Regisseurs wehrte und sagte: was zählt sind die Darsteller, denn sie sind auf der Leinwand zu sehen. Fassbinder begann auch eine Art Kino zu machen, das sich mit dem Vorkriegskino, der Mythologie der Stars, aussöhnte - und ich meine, dass das sehr gut war.

FILMBULLETIN: Kann das damit zusammenhängen, dass Fassbinder wie Sie selber, oft als Darsteller in Erscheinung trat?

FRANCOIS TRUFFAUT: Nein ich denke, dass es eher darum geht, die Angst zu verlieren in unsern Filmen wieder Geschichten zu erzählen, dass die Ueberzeugungen unserer Figuren weltweit verständlich sind, dass Situationen und Gehalt in den Filmen am wichtigsten sind - dass es zwar nicht darum geht, eine Botschaft zu verbreiten, aber darum, Figuren mit Persönlichkeit auf die Leinwand zu bringen und dazu muss den Darstellern Aufmerksamkeit entgegengebracht werden.

Kameramann Nestor Almendros bei den Dreharbeiten zu LA CHAMBRE VERTE

FILMBULLETIN: Aufmerksamkeit, wie Hitchcock sie hatte? - obwohl ich den Eindruck habe, dass er sie nicht hatte.

FRANCOIS TRUFFAUT: Alfred Hitchcock hatte die Schauspieler zwar nötig, aber er hatte Angst vor möglichen Initiativen der Darsteller, die ihm und seiner Vorstellung vom Film in die Quere kommen könnten. Er brauchte Darsteller, die beinahe ebenso diszipliniert waren wie gezeichnete Trickfilm-Figuren.

FILMBULLETIN: Mangelt es dabei ebenfalls an Respekt gegenüber dem Darsteller?

FRANCOIS TRUFFAUT: Nein. Es ist eine andere Konzeption der Arbeit und des Films - eines auch in den Details der Einstellungen, der Kamerapositionen und des Bildaufbaus durch 'story boards' präzise vorbereiteten Films. Nein, denn gerade das macht die Schönheit der Hitchcockfilme aus - ein Darsteller, der sich am Ohr kratzt, ist bei Hitchcock schlicht undenkbar.

FILMBULLETIN: Herr Truffaut,wir danken Ihnen für das Gespräch

Am Gespräch mit François Truffaut, das am 24.3.1983 in Zürich aufgezeichnet wurde, beteiligten sich: Pierre Lachat, Bernhard Uhlmann und Walt R.Vian

Regie hinter der Kamera: François Truffaut und Mitarbeiter beim 'Dreh'

NAPOLEON

Abel Gance
und
die Vision von
Kathedralen des Lichts

Abel Gance (1889-1981)

I

Im September 1979 fand anlässlich des Telluride Film Festivals in den USA die langersehnte Wiederaufführung einer fast integralen Rekonstruktion des NAPOLEON-Filmes von Abel Gance (1889-1981) statt. Gute fünfzig Jahre war das Werk praktisch verschollen gewesen - lediglich in Fragmenten aufgeführt worden. Kevin Brownlow, der britische Filmemacher (IT HAPPENED HERE, 1966) und Filmhistoriker ("The Parade's Gone By"), war in den fünfziger Jahren auf Ausschnitte des Films gestossen und hatte sich seit dieser Zeit unablässig darum bemüht, den ganzen NAPOLEON, VU PAR ABEL GANCE möglichst getreu der ursprünglichen Version von 1927 zu rekonstruieren.Bis auf zwanzig Minuten hat er das weltweit zusammengesuchte Material nun neu zu einer gut fünfstündigen Fassung montiert - ob auch der Rest, der sich wohl in einer alten Büchse, seiner Entdeckung harrend, zu Staub zersetzt, gefunden wird bevor es endgültig zu spät ist, muss fraglich bleiben.
Dann startete dieser einstweilen originalgetreuste NAPOLEON von London aus zu einem neuen 'Feldzug' über den europäischen Kontinent und erreichte im April, mit zwei Vorführungen in Zürich, auch die helvetische Republik. Begleitet werden die Wiederaufführungen durch die Intonierung der eigens dazu neugeschaffenen Partitur des Komponisten Carl Davis, einer Filmmusik für grosses Orchester, die weitgehend aus Arrangements zeitgenössischer Musik (hauptsächlich Beethoven, dann Haydn, Gluck, Mozart, Mehul ua.) besteht, aber auch einen Marsch von Arthur Honeggers Begleitmusik zum NAPOLEON von 1927 (der Rest dieser Musik muss als verloren gelten) und Neukompositionen von Davis (etwa das Thema 'Schicksalsadler') enthält.
Gleichzeitig mit der europäischen startete in den USA aber auch eine NAPOLEON-Version unter dem Patronat des apokalyptischen Francis Ford Coppola und unter der musikalischen Verseichtung von dessen Papa Carmine.Mit riesig angerührter Werbetrommel erreichte das Zoetrop-Coppola-Feldzugsteam in den letzten Monaten mit seiner Vierstundenkurzfassung ebenfalls Europa, wo es in diversen Städten haltmachte. Auffallendste Unterschiede zur originaleren Brownlow-Fassung sind neben dem amerikanisch-musikalischen Tonaufguss, der dem Film zeitweise diametral pathetisch davonrennt, die ebenso totale wie konzeptlose Nach-Kolorierung und die falsche Vorführgeschwindigkeit. (Da wird jemand kurzfristig zum Guru des Kinos hochstilisiert, der eigentlich eine differenziertere Behandlung verdient - letztlich ist es einmal mehr Coppolas Name, der diese Veranstaltungen dominiert:"Francis Ford Coppola presents")
Genaugenommen hat die Auswertungs-Irrfahrt von NAPOLEON schon bei seiner Uraufführung in der Pariser Opera, am 7.April 1927

begonnen. Nur in wenigen französischen Städten war der Film nämlich in einer sechseinviertelstündigen Fassung zu sehen gewesen, wobei sich die Aufführungen jeweils auf drei Abende verteilt hatten. Das Premieren-Publikum in Paris bekam eine einteilige Vierstundenfassung zu sehen. MGM erstand sich dann vorsorglicherweise die Rechte des Films.Man hatte in der Firmenleitung Visionen ob der Vorstellung eines künftigen Kinos à la Abel Gance und schnetzelte das Material kurzerhand auf eine achtzigminütige Napoleon-Josephine-Liebesgeschichte zusammen.Die technischen Neuerungen wollte man dem Publikum und vor allem inskünftigen Budgetplanungen ersparen.Schritte, die an sich überflüssig gewesen wären, denn der eben aufkommende Tonfilm nahm dem NAPOLEON ohnehin den Wind aus den Tricolore-Segeln. Selbst eine von Abel Gance 1934 erstellte Tonfassung konnte das Untertauchen des Films nicht mehr verhindern.

II

Gances Kommentar, im Dokumentarfilm ABEL GANCE, VUE PAR NELLY endet mit dem Satz:"Manchmal kommt mir mein Leben vor,wie ein immenses Büro verlorener Träume." Nelly Kaplan (LA FIANCEE DU PIRATE,PAPA LES PETITS BATEAUX, NEA) hatte Gance in den fünfziger Jahren, als Vertreterin der argentinischen Cinémathèque, anlässlich einer Hommage an Georges Mélies in der Cinémathèque Français kennengelernt. Es mochte Zufall sein, dass ausgerechnet der grenzenlose Phantast Mélies, der Pionier im Reiche der Träume, die beiden zusammenführte, jedenfalls wurde die Argentinierin rund zehn Jahren ständige Assistentin des Franzosen, den sie heute noch als Genie betrachtet. Gemeinsam haben sie das experimentelle Programm MAGIRAMA (1956) - eine Reihe von kürzeren, für drei Leinwände synchron montierten Filmen - erarbeitet, in dem die beiden die Erfahrungen mit der Polyvision, einer Erfindung von Gance und dem Kamerabauer Debrie, weitertreiben wollten.
Nelly Kaplan erzählte (in einem Gespräch mit uns), dass Abel Gance mit äusserster Strenge gearbeitet hatte. Jedes seiner Szenarien sei eine Akkumulation von Notizen zu kleinen Sequenzen gewesen, eine riesige Dokumentation, die sukzessive Annäherung an ein Projekt. Bei Gance sei nie etwas dem Zufall überlassen gewesen - was aber nicht heisse, dass er wenn nötig, seine Vorgaben beim Drehen nicht mehr änderte."Wir machten in jenen Tagen auch eine Polyvisions-Version von der Tonfassung des J'ACCUSE (1938), eine Art Digest vom ursprünglichen J'ACCUSE (1919): das Material des alten Films wurde neu für eine Projektion auf drei Leinwände nebeneinander zusammengestellt".Mit der Auswertung schien Abel Gance dann allerdings einmal mehr sein liebes Pech zu haben: "Der Film hatte

Abel Gance und Nelly Kaplan - rund zehn Jahren seine ständige Assistentin

Der Adler bleibt als symbolisches Zeichen - in der Musik von Davis das Thema 'Schicksalsadler' - durch den ganzen Film hindurch präsent - er wird als Schatten der Italien-Armee auf der Landstrasse vorauseilen, die Krieger 'beflügeln'

1957 in Paris Premiere, als ein Generalstreik der Transportunternehmen den öffentlichen Verkehr lahmlegte, so dass niemand in die Vorstellungen kam."

III

Abel Gance war ein äusserst experimentierfreudiger Künstler. Als Mitglied der Gruppe "Film d'Art" arbeitete er in den ersten Jahren neben Regisseuren wie Jean Epstein, Germaine Dulac, Louis Naples oder Jean Renoir. Einige Szenarien, die er der Produktionsfirma Gaumont verkaufte, sah er bald in einer Weise umgesetzt, die ihn veranlasste, seine Drehbücher selber zu verfilmen. Nachdem er einige fünf-Tage-Produktionen hinter sich hatte, wagte er einen ersten Schritt hinaus aus der Konvention.Mit LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE wollte er 1915 die Leute in Erstaunen versetzen, indem er das Unmögliche auf der Leinwand zeigte. Gance arbeitete für diesen Film - der von einem Weisen handelt, der entdeckt, dass man den Lichtstrahl teilen kann -, mit deformierten Spiegeln, die alles länger erscheinen lassen (Bild Seite 61), aber der Film bereitete ihm einen ersten Ruin, denn von Produzentenseite her wollte man "dem Verrückten" keinen Cent mehr geben für solche Spielereien. "Ich war entmutigt", meinte Gance Jahrzehnte später,"das Kino war also nicht das, was ich erwartet hatte." Einen Namen als Regisseur hatte sich Gance jedoch fürs erste schon gemacht, und so bekam er noch einmal Kredit für mindestens zwei weitere Projekte. Der Erfolg stellte sich sogleich wieder ein, obwohl er zeitweise beide Filme parallel inszenierte und bald nicht mehr wusste, in welchem Szenario er sich eben befand. Die Handlungen wurden linear, ohne Experimente erzählt, und das war es, was man von ihm erwartete. Die beiden Filme waren zwar erfolgreich,"aber ich fühlte mich nicht wohl dabei,alles war mechanisch geworden", reines Handwerk. Später sollte ihm ähnliches, wenngleich viel krasser, widerfahren: nach NAPOLEON konnte er nie mehr einen Film realisieren der seinen kühnen Träumen nur annähernd entsprach.
Abel Gance suchte das Spiel mit dem Licht, dem elementarsten Bestandteil des Kinos überhaupt. Kathedralen wollte er erbauen aus diesem Licht: aber man legte ihm Schwierigkeiten in den Weg. Das Experiment mit dem Licht war ihm in jenen Tagen schon wichtiger als die dramaturgische Konstruktion, auf die er allerdings nie verzichtete und seine 'Licht-Konzepte', wenngleich mit wechselndem Erfolg, bewusst abstützte. In LA ROUE setzte er 1920/21 die Welt der Lokomotiven in Kontrast zur Welt des ewigen Schnees,"eine weisse Symphonie, die einer schwarzen Symphonie folgte."(Gance) Und Jean Cocteau zog den Vergleich zur Malerei, als er schrieb: "Es gibt das Kino vor

LA ROUE und das Kino danach, so wie es eine Malerei vor und nach Picasso gibt."

IV

Nach MATER DOLOROSA (1917) hatte Gance grosse Projekte, die Produzenten interessierten sich für ihn, alles schien ihm wie vorausgeplant, nur eines nicht: der Krieg. "Bis 1914 hatte ich nur für mich gelitten, aber jetzt begann ich für die andern zu leiden, meine eigene Hoffnungslosigkeit zu verlieren. Ich hatte nicht gewusst, dass die Welt so schrecklich sein konnte. Ich wollte, dass alle Toten des Krieges sich in einer Nacht erheben würden und nach Hause zurückkehrten, um zu wissen, ob ihr Opfer etwas genützt hatte.So würde sich der Krieg selber verraten." Es ist dies auch die Vision des Krieges,die der verkrüppelte Dichter vor seinem Tod in J'ACCUSE (1919) erzählt. Gance setzte die Handkamera im Schützengraben ein. In seinem Kino sollte der Zuschauer in die sich entfaltende Geschichte einbezogen, total gefangengenommen werden, "wenn man die Filme so realisieren könnte, wie man sie sich vorgestellt hatte, so wäre dies derart erschütternd, dass das Publikum im Fauteuil festsitzen würde und sich nicht mehr erheben könnte. Es ist notwendig, dass die Leute, die den Kinosaal verlassen, nicht mehr die gleichen sind wie diejenigen, die reingingen."(Gance)
Dies war ein Ausgangspunkt - auch fürs grösste Projekt, das Abel Gance je in Angriff genommen hatte, den auf sechs Teile zu je sechs Stunden konzipierten NAPOLEON, von dem eben gerade die erste Folge einigermassen konsequent verwirklicht werden konnte: die Jugendjahre des Napoleon Bonaparte bis zum Beginn des Italienfeldzugs.Es sei die Persönlichkeit gewesen, die ihn interessiert hätte, da Napoleon "ein Paroxysmus in seiner Epoche war, die ihrerseits ein Paroxysmus in der Geschichte war". Napoleon also als der Höhepunkt einer krankhaften Entwicklung in einer kranken Zeit, als schicksalsbestimmte Erscheinung, deren Weg von frühster Jugend an vorgezeichnet war. Was sich in den ersten zwanzig Minuten von NAPOLEON vor der Militärschule in Brienne abspielt, ist nichts anderes als das Konzentrat, die prophetische Vorwegnahme dessen, was da kommen sollte. Gance setzt den jungen Napoleon in genau jenes Licht, in dem er später immer wieder ruht. Der Adler bleibt als symbolisches Zeichen durch den ganzen Film hindurch präsent. Der kleine Kommandant im Zentrum einer Gruppe von Kameraden, die gegen eine Uebermacht mit Erfolg seine Festung halten. Die Bilder scheinen diese seine Haltung zu gefrieren, ein Gestus, der wenig später im Klassenzimmer erstmals wieder aufgenommen wird. Die Kamera fährt vom Leh-

Vorwegnahme dessen, was da kommen sollte: Gance setzt den jungen Napoleon in jenes Licht, in dem er später immer wieder ruht - der kleine Kommandant im Zentrum einer Gruppe Kameraden, die gegen eine Uebermacht die Festung halten

rer, von der Tafel weg in die Klasse und pickt sich einzelne Schüler heraus, setzt Napoleons beherrschtes Gehabe einmal mehr in Opposition zu einzelnen flegelhaften Klassenkameraden. Da wird das zur Devise erhobene Schicksal plötzlich von bürgerlichen Wertvorstellungen überholt und der Zuschauer darauf fixiert, da dringt klare Bewunderung für den einen, den rigorosen Jungen durch,die erst in der Kissenschlacht-Sequenz im nächtlichen Schlafgemach wieder vorübergehend zunichte gemacht wird; nun nimmt Gance im Handumdrehen eine Prise von ZERO DE CONDUITE-Stimmung vorweg, sprengt in einem explosiven Ausbruch sämtliche Normen - nicht zuletzt auch jene des Kinos indem er das Federfluggemälde in einer neungeteilten Leinwand münden lässt.

V

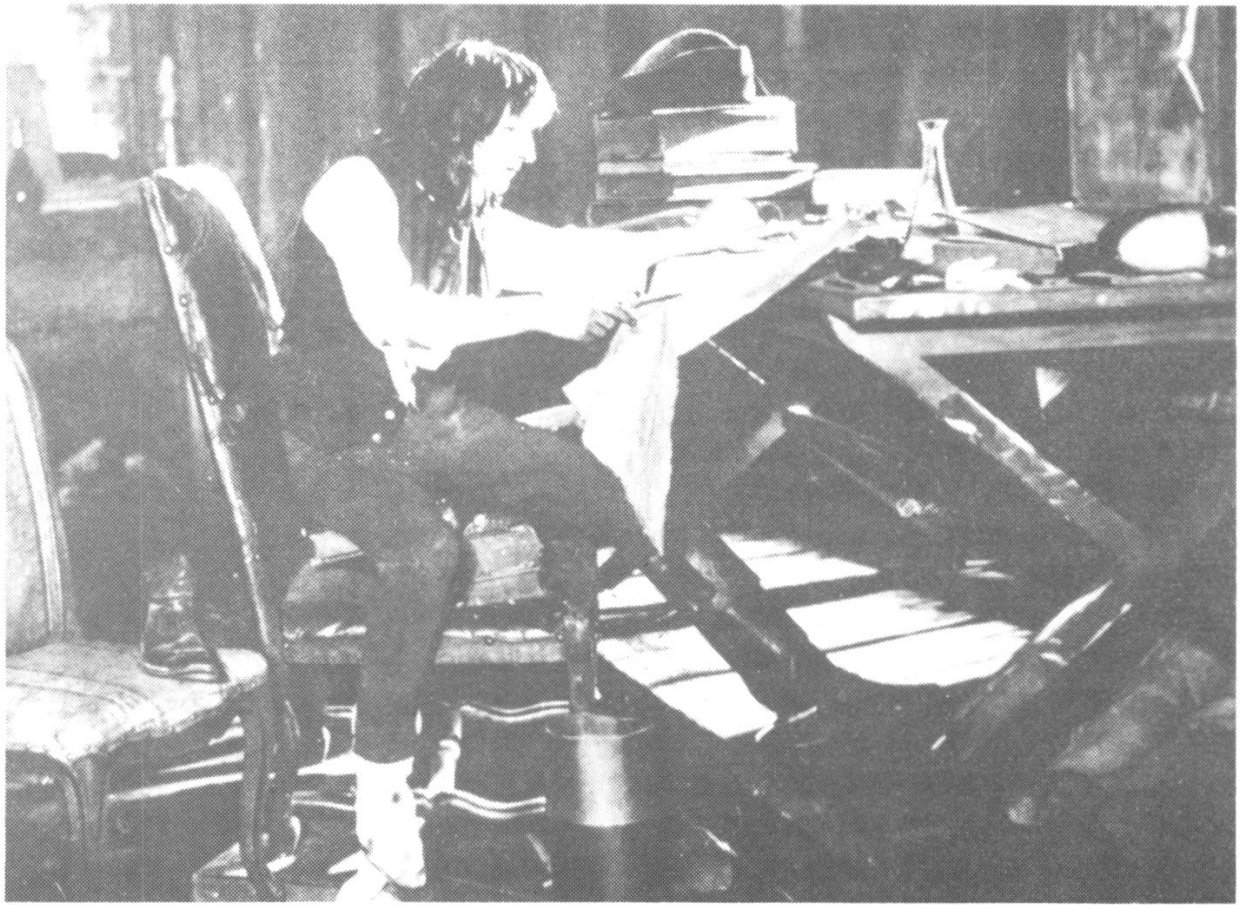
Der Zwiespalt der ersten halben Stunde pflanzt sich durch das Gewaltswerk fort.Glorifizierung und durchwegs kritisches Ausleuchten reichen sich die Hand, so dass man sich fragen muss, wo der Grund wohl liegen mag. Ist man einfach gezwungen, Form und Inhalt zu trennen, oder betet Gance diesen Napoleon wirklich an? Will er ihn durch bewusste Ueberzeichnung blossstellen? Wie lassen sich der pazifistische Film von 1919, J'ACCUSE, und dieses Helden-Epos miteinander unter einen Hut bringen? Eine definitive Beurteilung von Gances Napoleon-Konzeption und schlüssige Antworten auf diese Fragen könnte nur das Gesamtwerk 'NAPOLEON' geben - jene sechsunddreissig Stunden, die Napoleon auch in der Niederlage und auf dem Weg in die Verbannung von St.Helena zeigten.
Nelly Kaplan:"Keinesfalls kann man sagen, dass Abel Gance ein politischer Mensch gewesen wäre. Er war einer, der sich seine eigenen Mythen konstruierte, der sich darüber foutierte, wie irgendeine offiziöse Version von Geschichte lautete. Wenn er es so sah, dass der Napoleon gekommen war, um der französischen Revolution ein wenig Gold aufzusetzen, so war dies sein gutes Recht. Auch Wajda zeigt in seinem DANTON, dass die Revolutionäre alle ein wenig schwach sind im Kopf. Ob nun Wajda einen pazifistischen oder einen antirevolutionären Film gedreht hat, halte ich für keine wesentliche Frage: Diese Filme erzählen uns Geschichte, aber es gibt verschiedene Arten, wie man dem Zuschauer Geschichte erzählen kann. NAPOLEON ist ein Mythos - und für Gance war die Kreation von Mythen, von Legenden wichtig, um die Zuschauer zu packen und zu bewegen."
Aber da liegt ja auch schon der berühmte Haken.Wenn wir (ganz kurz) inhaltlich an die Geschichte rangehen wollen, so gründet doch bürgerliches Kunst- und Kulturverständnis gerade darauf, sogenannt 'unpolitisch' zu sein, als ob 'schaffen' und

'sein' überhaupt unpolitisch sein könnte. Die Leute träumen lassen, auf dass sie alles Elend vergessen, das impliziert ja politische Aktion im fortgeschrittenen Stadium. Und das Perverse an all den bürgerlichen Träumereien sind schliesslich ihre Inhalte: der grandiose Napoleon, der schicksalsgeplagte Junge, der zum Führer Auserwählte, der mit seinen Feldzügen ja nur das gute meint, das Böse dabei leider,leider nicht umgehen kann. Da will ich dann lieber gleich von allem Anfang an Form und Inhalt getrennt haben, um so, mit dem inhaltlichen Bewusstsein im Hinterkopf erneut an die Sache ranzugehen und festzustellen, dass eben gerade in dieser Verschmelzung wiederum ein Abel Gance mit seiner ganzen Ideologie des Unpolitischen, ein David Wark Griffith - den Gance bei einem kurzen Aufenthalt in New York kennenlernte und als "den grössten Regisseur der Epoche" bezeichnete - ihre Grösse und Stärke aus dem Reaktionären bezogen oder aus jenem "Hang zum Gesamtkunstwerk",in dessen Rahmen NAPOLEON,VU PAR ABEL GANCE in Zürich gezeigt wurde; Napoleon wollte Europa als eine Familie vereinen,Abel Gance die Grösse dieses Napoleon in einem Film.

VI

Was letztlich überzeugenden Bestand hat, ist viel weniger eine aussergewöhnliche Interpretation der Figur Napoleons, als vielmehr die Form, in der sie daherkommt. Abel Gance suchte in seinem NAPOLEON die Leinwand mit allen nur erdenklichen Mitteln zu nutzen - und darin war er wegbereitend: "Ich verlangte von meinen Kameramännern, dass sie mit ihren Apperaturen alles nur mögliche versuchten. Ich wollte, dass sie mit den Menschen marschieren würden, rennen mit den Pferden, sinken, steigen ... ganz nach meinem Willen." Josephine - die in NAPOLEON eine wichtige Rolle spielt - taucht immer wieder in übereinanderkopierten Bildern in Erscheinung, am ausdrucksstärksten wohl dort,wo Napoleon mit ihrem Gesicht,das gleichzeitig ein übergrosser Globus, Weltkugel ist, flirten lernt. Bis zu sechzehn Bilder hat Gance in seiner Euphorie übereinanderkopiert. Er wusste dabei, "dass man vom fünften Bild an nichts mehr sehen konnte, aber sie waren alle da, wie bei der Musik, wo fünfzig Instrumente spielen können, und man dennoch den Ton eines einzelnen Instruments herausspürt. Es ist die Organisation dieser Töne, die zählt; diese 'surimpressions' war auch organisiert." Wie eine grosse Symphonie in Raum und Zeit müsse ein Film konzipiert sein. Und hier löst sich seine Bildgestaltung auch immer wieder, befreit sich in eine Komposition, die das zeitgenössische Kino revolutioniert. Noch vor Marcel L'Herbiers L'ARGENT (1928) schiesst Gances Kamera über wilde Seilkonstruktionen durch die Räume, fliegt sie Schnee-

Gance führt die Kamera in den Raum, in dem die "drei Götter" Danton, Robespierre und Marat tagen / Während Napoleon in seinem Zimmer Pläne schmiedet, flackert das Geschehen von der Strasse herein: Licht und Schatten als erzählende Elemente



bällen gleich durch die Luft oder wogt sie mit dem Sturm des Meeres wie im Sturm des französischen Konvents. Gance spielt mit der Beteiligung des Zuschauers am Geschehen, führt die Kamera bewusst etwa mit Dantons Sekretär hinein in den Raum, in dem die "drei Götter" Danton, Robespierre und Marat tagen, zieht sich aber gleichsam verschämt noch einmal zurück. Die beschleunigte Montage, eines seiner bewährten Stilmittel, kommt in der die Marsaillaise einstudierenden Menge genauso wieder zum Zug, wie zuvor während der Schneeballschlacht oder später am Balle des Victimes. Napoleon steht am Rand als Beobachter oder spielt Schach inmitten entblösster Ausgelassenheiten. Und Gance arbeitet mit dem Licht, mal von oben, mal von unten, ein drittes Mal von hinten leuchtet er seine Figur in kurzer Folge aus.
Darauf, in Napoleons Zimmer, flackert, während er seine Pläne schmiedet, das Geschehen der Strasse herein: Licht und Schatten als erzählende Elemente, nachdem sie zuvor als charakterisierende eingesetzt worden waren.Dass Gance den Krieg - den gehegten Vorbehalten zur Figurenzeichnung zum Trotz - nicht missbrauchen will, kommt zumindest in zwei Tatsachen klar zum Ausdruck: es gibt während der ganzen fünfeinhalb Stunden eine einzige grössere Schlachten-Sequenz, die in einem erneuten Spiel mit Licht und dieses Mal zusätzlich unterstützt durch das Regenwasser sich selber in ihrer Sinnlosigkeit entlarvt: Toulon. Da bewegt sich Gance fern von jeglichen Identifikations-Ansätzen, die man ihm andernorts zum Vorwurf machen könnte. (In der Coppola-Version des Films ist die Toulon-Sequenz zugleich eine der wenigen, die in ihrer monochromen Kolorierung, in Rot, einen Sinn ergibt und das Erlebnis steigert.) In diesem Blutbad treten mit der sich magisch bewegenden Trommel oder der Hand im Sumpf geradezu surreale Züge auf. Und dann: Napoleon im zuckenden Todesfeld, bevor der Sieger von Toulon, den Kopf auf einer Trommel der Hinterlist in den Schlaf des Gerechten verfällt.
Neben all dem Reichtum an bildlichen und szenischen Einfällen dominiert auch heute noch klar eine Idee, die Gance aus einem rein praktischen Grund heraus verwirklichte: Bei den Dreharbeiten in Nizza erwies sich das Blickfeld der Kamera zu klein, als dass es sämtliche Komparsen auf einem Bild hätte vereinen können. Gance erdachte sich etwas, was er Polyvision nannte, und der rennomierte Kamerahersteller Andre Debrie baute ihm zu diesem Zweck eine Einheit von drei Kameras, die fortan miteinander monumentale Szenerien aufnehmen sollten, auf dass sie später im Kino mit drei Projektoren synchron wieder vorgeführt werden konnten. Die Leinwand vergrössert sich zu diesem Zweck ganz einfach auf die dreifache Breite. Ganz unterschiedlich waren in der Folge die so entstehenden

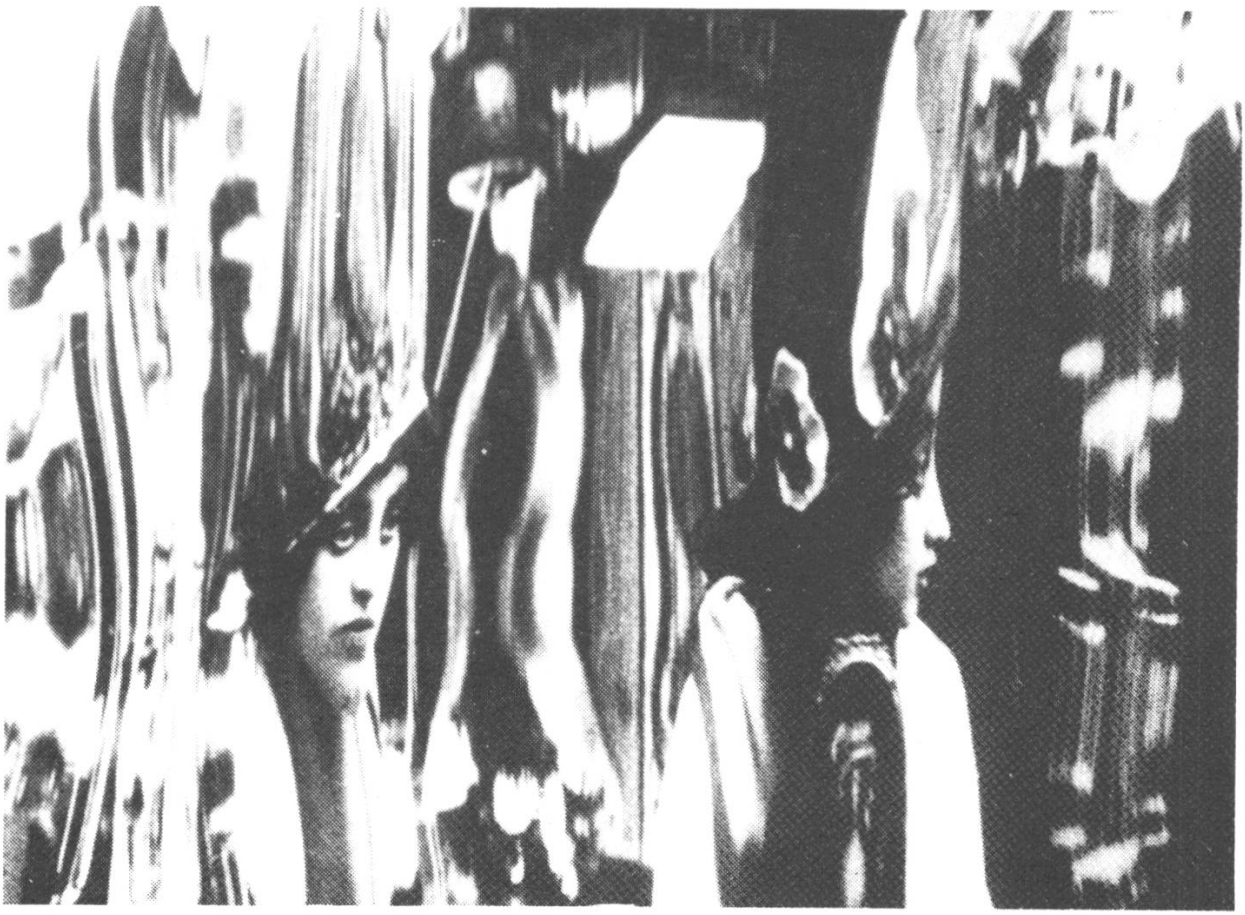
Triptychen strukturiert. Da wechseln sich Breitwandpanoramaaufnahmen mit zwei oder dreigeteilten Szenerien. Besonders kühn verfährt Gance dann, wenn er etwa den Napoleon hoch zu Ross durch sämtliche drei Bilder hindurch das Camp der Italien-Armee durchqueren lässt (Szenenapplaus in der Zürchervorführung) - da spielt er frech mit den, nur noch mit geringen Mängeln behafteten Mitteln eines Systems, das dreissig Jahre später angesichts der drohenden Fernseh-Konkurrenz als 'Cinerama' oder 'Cinemascope' erst den richtigen Aufschwung erleben sollte. In einem Brief an Abel Gance schrieb Henrie Chrétien, der Erfinder des Cinéma-Scope 1953: "Ihr Film NAPOLEON war es, der mir die Idee gab, die Panoramatechnik nach entsprechenden Aenderungen meiner Kamera anzuwenden." Traurigkeit und Stolz müssen sich da bei Gance gemischt haben.
Neben dieser Breitennutzung zum Gesamtbild (Triptychon 1) war Abel Gance jedoch das Spiel mit einer ganz anderen Idee wichtig: die dreigeteilte Leinwand sollte die Synthese mehrerer Einzelbilder ermöglichen. So kann sich etwa in der Mitte die Haupthandlung abspielen, die er als Prosa versteht, und darum herum montiert er synchron poetische Momente, die gemeinsam mit der mittleren Handlung erst das Gesamtbild ergeben. Oder er setzt den Sog, den Napoleon auf die wirre Italien-Armee ausgeübt hatte, nachvollziehbar ins Triptychon um, indem er den leitenden Feldherrn oder die Liberté im mittleren Bild mit den beiden seitlich plazierten und seitenverkehrt montierten Truppenzügen parallelsetzt (Triptychon 2+3), wodurch eine eigentliche Strömung gegen Innen entsteht.

VII

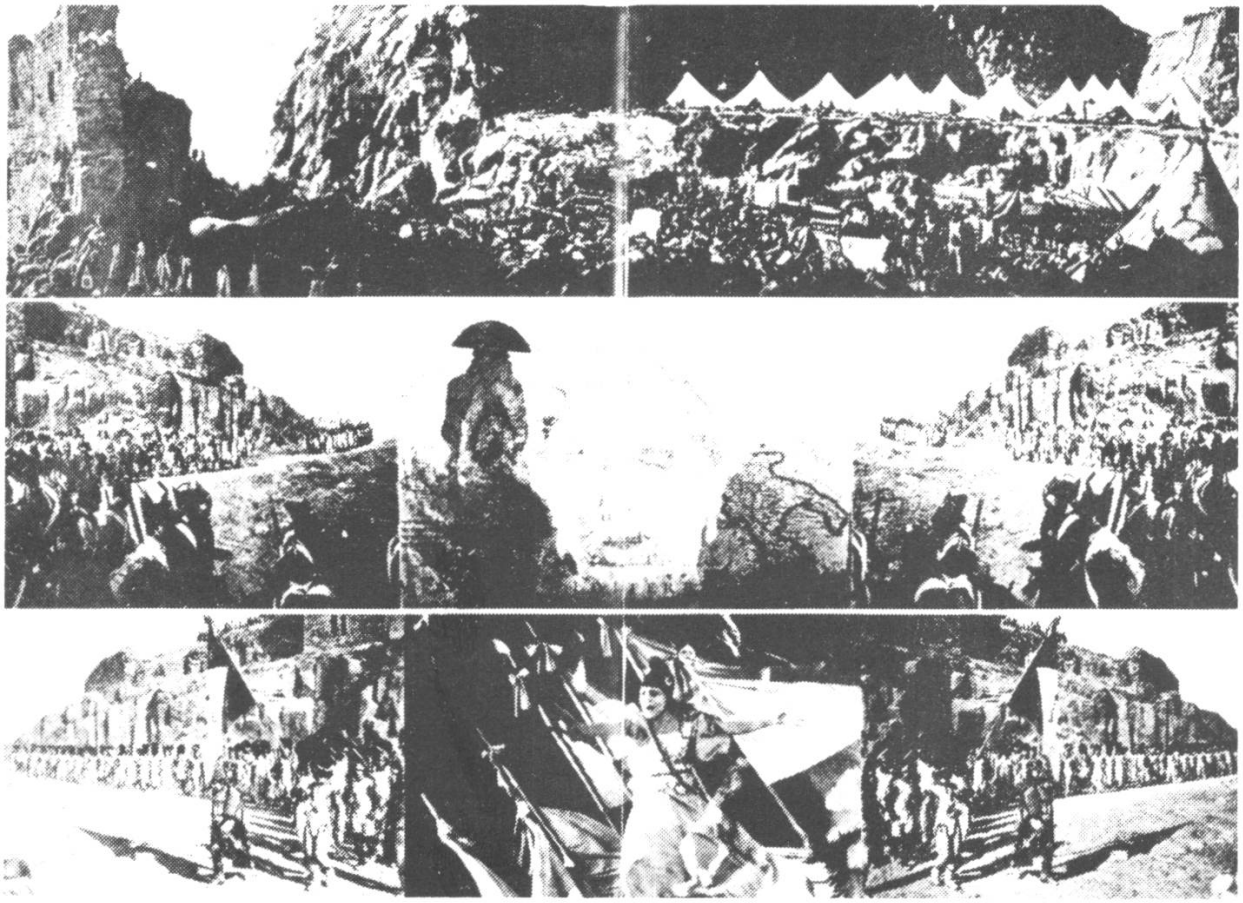
"Seit ich das erste Mal Polyvision gesehen habe," meinte Abel Gance, "wurde für mich das einfache Kinobild uninteressant." Und für Nelly Kaplan hiess die anfängliche Arbeit mit diesem Verfahren: "Abel Gance machte mich anspruchsvoll; das erste Mal, als ich Filmmaterial berührte, war es für drei Leinwände gedacht. Aber was auf der Leinwand einfach aussehen mag, hat hart erarbeitet werden müssen: Einfachheit erreicht man nur, indem man viel Arbeit investiert."
Abel Gance hat viel und hart gearbeitet, hat die Hoffnung nie ganz aufgegeben seine Visionen und Träume ins Lichtspiel umzusetzen, aber:"Wenn ich die Bilanz ziehe, so habe ich nur fünf Prozent von dem gegeben, was ich hätte geben können, wenn die Produzenten besser verstanden hätten, was zum Kino gehören könnte."

Walter Ruggle

Das Gespräch mit Nelly Kaplan, das auszugsweise in diesen Text verarbeitete wurde, führten Walter Ruggle und Walt R.Vian am 25. März 1983 in Lausanne.



LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE (1915) - raus aus der Konvention mit deformierten Spiegeln / NAPOLEON, drei Leinwände nebeneinander: Triptychon (3 Beispiele) - Breitennutzung zum Gesamtbild, sowie: Mitte Prosa, Aussen synchron poetische Momente



ONE FROM THE HEART

von

Francis Ford Coppola

Der unschuldige Film

Coppolas Film beginnt mit einem äusserst spektakulären Vorspann:Ein Spot ist auf einen geschlossenen Vorhang gerichtet. Als dieser sich öffnet, geht die Kreisform des Spots in eine frei schwebende Erdkugel über. Dann beginnt das Welttheater mit dynamischen, ungeheuerlichen Kamerafahrten hin zu den Namen der Akteure und der Equipe,welche auf sich drehenden Leuchttafeln erscheinen. Dazu erklingt Musik des Pianisten Tom Waits.

Dieser Vorspann kündet nicht einfach den kommenden Film an, er ist bereits Teil davon und lässt einige Themen anklingen, die ONE FROM THE HEART nachher aufnimmt: Die Welt, der Film als Theater, die Welt als Kunstwelt, Neon, Licht als Akteure. Die Geschichte, die der Film zu erzählen anhebt, ist simpel und unmissverständlich. Hank und Frannie streiten sich am Vorabend des Unabhängigkeitstages. In der kommenden Las Vegas-Nacht probieren sie ihre Unabhängigkeit vom Partner gleich aus. Hank wittert eine Chance bei der Zirkusakrobatin Leila, Frannie verbringt die Nacht mit dem Sänger, Tänzer und Kellner Ray.Den Schrotthändler Hank vom 'Realitäts-Abschleppdienst' packt schon im Morgengrauen die Reue.Er sucht 'seine' Frannie und holt sie mit Gewalt aus Rays Motelzimmer. Sie lässt sich jedoch ihren Südseetraum mit Ray nicht ausreden und will mit ihrem Liebhaber nach Bora-Bora fliegen. Zu einem Happy-End zwischen Hank und Frannie kommt es zum Schluss von ONE FROM THE HEART gleichwohl. Dann schliesst sich der Theatervorhang wieder.

Diese Fabel, dieses Las Vegas-Märchen ist sehr leichtfüssig inszeniert, und die Geschichte mag manchen Zuschauern von der psychologischen Ausgestaltung der Figuren her gesehen zu wenig tief greifen. Man würde aber Coppola kaum gerecht, wenn man seinen Film auf die Story

reduzierte. Diese tritt als nacherzählbares 'plot' nämlich fast vollständig hinter die Darstellung durch die Schauspieler, das inszenatorisch eingesetzte Licht, die erzählende Musik, die raumschaffenden Videotricks und die berauschenden Kamerafahrten zurück.

Aus ONE FROM THE HEART spricht Coppolas Liebe zum Theater. In der Tat sprengt der Film in vielerlei Hinsicht das,was man heute unter 'amerikanischem Kino' versteht. Dieses hat sich - wie Coppola meint unter kommerziellem Druck - auf das Erzählen von Geschichten im Stil des freudianischen Realismus von Strasbergs Actor-Studio verlegt und beschränkt. Auch die Coppola Schauspieler verleihen durch diese Technik des Spiels dem Film jene durch das Actor-Studio typisierte Lebensnähe. Mit präzisen Gesten und Blikken setzen sie einem emotionell sofort ins Bild. Selbst heikelste Situationen werden fast wortlos inszeniert.DieImprovisation der Schauspieler bestimmt - auch bei Coppola, von dem man annimmt,er kontrolliere alles - die Länge einer Sequenz. Die Emotion spricht aber nicht aus dem Dialog - und oft sogar gegen ihn. Jedenfalls dominiert er nicht das Spiel der Akteure - genausowenig wie Coppola seine Filme von einer Story dominieren lässt.

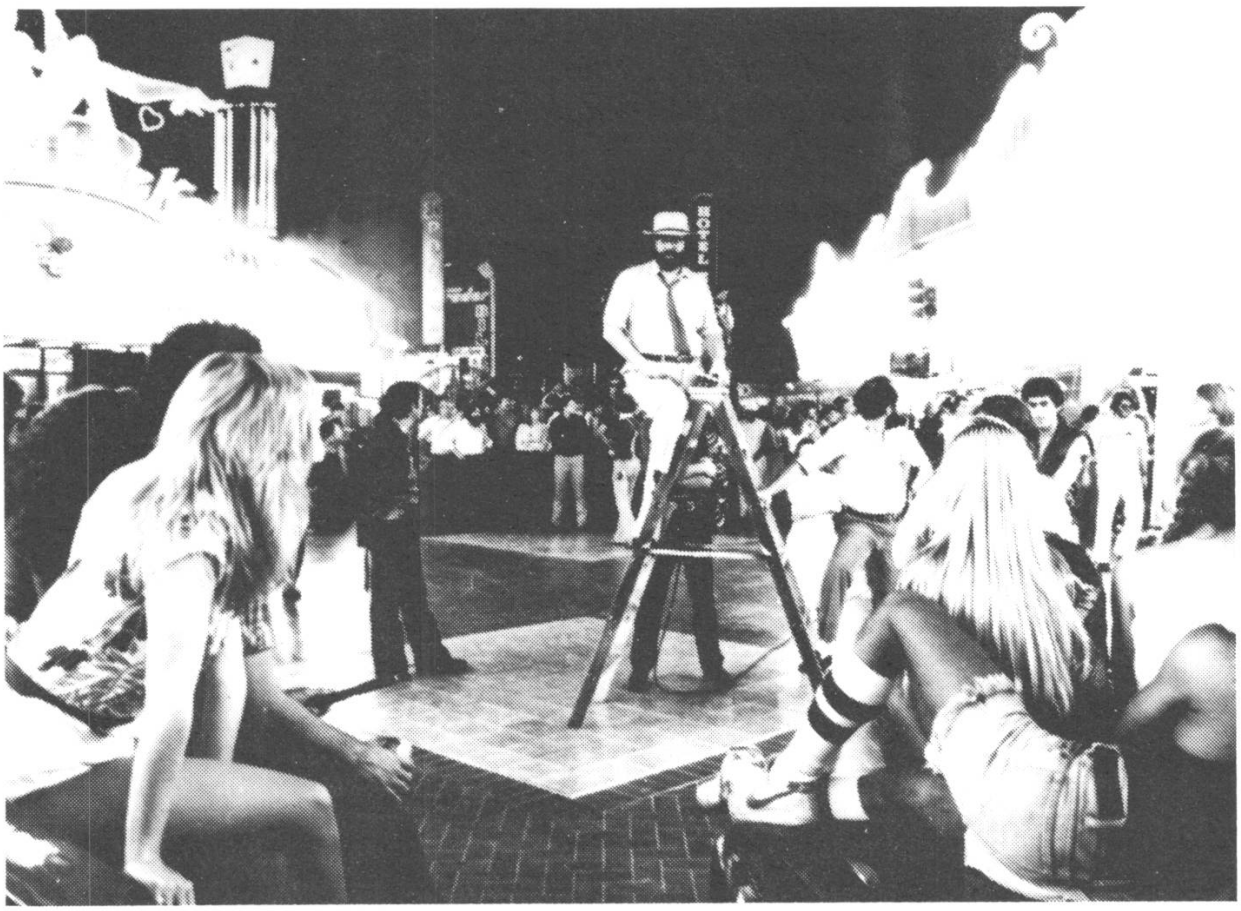
ONE FROM THE HEART kreiert eine Wirklichkeit mit nicht-naturalistischen Mitteln. "Wie im japanischen Theater lasse ich die einzelnen Elemente - das Dekor, die Musik, den Tanz, den Gesang - hervortreten, um einen bestimmten Teil der Geschichte, den dieses oder jenes Element am besten erzählen kann, vorzutragen." Die Mittel der Darstellung sind bei Coppola als eigentliche Handlungsträger; mit der neuen kinematographischen Technologie vollführt er nicht einfach ein selbstgenügsames Spektakel, sondern er versucht mit deren Hilfe die Geschichte vorwärtszubringen und sie zu interpretieren. So ist ONE FROM THE HEART unzweifelhaft vor allem

Der Kinomacher: auf 20 Seiten unterhält sich Walter Keller mit dem Kinoprogrammierer This Brunner über die Nöte und Freuden eines Kinomachers. This Brunner überarbeitete und ergänzte das Protokoll so, dass daraus eine Mischung zwischen einem Gespräch und einem Selbstdarstellungs-Text wurde. Dem Wunsch Brunners, den Beitrag mit Bildern aus ihm lieben Filmen zu illustrieren, kamen wir mit Vergnügen nach.

Ausserdem enthält diese über 200 Seiten starke Doppelnummer zum Thema **Kulturvermittlung:** Beat Brechbühl über Kleinverleger. Jean-Christoph Ammann über seine Tätigkeit als Ausstellungsmacher. Ein Kulturredaktor erklärt 14-Tage lang das Herstellen seiner Seite. Bice Curiger resümiert ihre Kunstreiseleiter-Erfahrungen. Klavierlehrer im Gespräch über ihre Schüler. Sitzplatzpläne beginnen zu sprechen. Patrick Frey schreibt über die Kunstvermittlung am Fernsehen. Die Korrespondenz eines unermüdlichen Autors. Der Werber. Der Herausgeber. SBB-Fotos. Fotogalerie Schweizer Kulturvermittler — undsofortsofortsofort.

DER ALLTAG

Der Alltag abonnieren. Dafür erhalten Sie 6 Nrn. plus eine Ausgabe gratis und alle 2-3 Monate ca. 120 Seiten neuen Lesestoff ins Haus. Für 36.- Franken im Jahr. Probenr. Fr.6.- Doppelnummer (208 Seiten) Fr. 12.- Im Buchhandel oder direkt bei: Verlag Der Alltag, PF 372, 8051 Zürich. Tel. Bestellung: 01 41 62 41



Mit grösster Freude sieht man zu, wie Coppola eine künstliche, eine neue Welt entstehen lässt - Welt, Film als Theater, Neon, Licht als Akteure -, die dann auf einer sentimentalen, romantischen Ebene wieder die Wirklichkeit trifft

auch ein Film über das Filmemachen. Selten sonst legen Filme die Trick-Karten so offen auf den Tisch, wie es dieses Las Vegas-Märchen tut. Man partizipiert als Zuschauer am Ritual der Inszenierung durch die sich verändernden Farben, die sich 'öffnenden' Wände, die sich auf der Strasse - schnittlos - trennenden und wieder treffenden Schauspieler. Mit grösster Freude sieht man zu, wie Coppola eine künstliche, eine neue Welt entstehen lässt, die dann auf einer sentimentalen, romantischen Ebene wieder die Wirklichkeit trifft.

"Ich meine, dass der wahre Grund, warum einige Leute Schwierigkeiten mit dem Film haben, in dessen Unschuld liegt", sagte der Regisseur in einem Interview. Die Presse, die ONE FROM THE HEART, wie auch zuvor APOCALYPSE NOW mehrheitlich verrissen hat, hält er von Natur aus für zynisch. Er mag nicht unrecht haben - bis anhin haben ihm jedenfalls jeweils das Publikum und die Zeit noch immer recht gegeben. Filmen aus den Zoetrope-Studios geht vor dem Kinostart jeweils ein riesiger Gerüchte- und Presserummel voraus. Das war bei APOCALYPSE NOW so, jetzt betrifft es ONE FROM THE HEART und HAMMETT von Wim Wenders. Alle drei Filme waren schon totgesagt und als Flops bezeichnet worden, bevor man sie überhaupt zu Gesicht bekommen konnte. Immer ging es auch um Coppola als gesellschaftliches Phänomen - und nicht nur als filmisches: Man wusste, dass ein währschafter Flop das Ende des Coppola eigenen Zoetrope-Studios bedeuten konnte. Dass Film eine Disziplin ist, wo sich Kunst und Kommerz untrennbar durchdringen, wurde gerade da immer wieder deutlich. Das Beispiel des Amerikaners ist umso interessanter und macht neugierig, weil es sich bei ihm um einen Autorenfilmer ersten Ranges handelt; mutiger als Spielberg und Lucas, innovativer als Scorsese, und überdies um den einzigen der Welt, der ein eigenes Studio betreibt. Wenn der Gesellschaftsklatsch um Coppola einmal verstummt, wird man über seine Werke als Filme und nicht nur als Ware reden, und dann vielleicht erkennen, wie epochemachend und wegweisend das alles war.

Peter Schneider

Zoetrope Studios in Hollywood:

Mit dem Kauf der ehemaligen Hollywood General Studios im März 1980 änderte sich das alte Konzept von Coppolas früherer Filmgesellschaft "American Zoetrope", die ihren Sitz in San Francisco hatte und zahlreiche Projekte des 'New Hollywood' Films - von Georg Lucas' AMERICAN GRAFFITI über Carroll Ballards THE BLACK STALLION bis zu Coppolas APOCALYPSE NOW - finanziert hatte. Coppola begann mit der Verwicklichung des langgehegten Wunsches, die "künstlerische Potenz des althergebrachten Studiosystems mit den technischen Zaubereien und dramaturgischen Erfahrungen der Gegenwart" zu verbinden. Zoetrope Studios nahm mit Frederic Forrest, Terri Garr, Nastassia Kinski, Raul Julia und Lainie Kazan einen kleinen Stamm von Schauspielern fest unter Vertrag und realisierte als erstes Projekt ONE FROM THE HEART.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Francis Coppola; Drehbuch: Coppola, Armyan Bernstein, nach einer Idee von Bernstein; Kamera: Vittorio Storaro; Visuelle Effekte: Robert Swarthe; Schnitt: Anne Goursaud, Rudi Fehr, Randy Roberts; Art direction: Angelo Graham; Produktionsdesigner: Dean Tavoularis; Modellbauten: Gregory Jein; Kostüme: Ruth Morley; Musik: Tom Waits; Gesang: Crystal Gayle und Tom Waits; Choreographie: Kenny Ortega; Ueberwachung der Musikszenen: Gene Kelly.
Darsteller (Rollen): Frederic Forrest (Hank), Terri Garr (Frannie), Raul Julia (Ray), Nastassia Kinski (Leila), Lainie Kazan, Harry Dean Stanton ua.
Produktion: Zoetrope Studios; Executiv Producer: Bernard Gerstein; ausführende Produzenten: Fred Roos, Gray Frederickson; Co-Produzent: Armyan Bernstein. USA 1982; Technicolor. ca. 100min

HAMMETT

von
Wim Wenders

Hommage an den Film Noir

Am längsten in Erinnerung bleibt in HAMMETT die Szene, in der Frederic Forrest,noch schleppender als sonst in diesem Film, ramponiert nach Hause kommt. Die hölzerne Aussentreppe zu seiner Wohnung hinaufsteigend - in Bildern in einem für diesen Film seltenen, mild gestreuten Morgenlicht (von Joseph Biroc in der zweiten Drehphase gesetzt), beobachtet er Kinder beim Versteckspielen. Unten im Hof wartet ein Kind auf einen verräterischen Tip von ihm, von den Treppenwinkeln her fixieren ihn zwei Versteckte. Jedes ist für sich, alle haben Hammett im Blick. Ein Junge legt den Finger auf den Mund. Hammett spielt sein Spiel mit.
Als ein Stück angenehm entlastendes Unterhaltungskino ist HAMMETT ein Genuss. Die Produktionsgeschichte und Wim Wenders' Aura verschwinden hinter der angenehmen Musik von John Barry, hinter dem lakonischen Witz der stilisierten Dialoge, in dem Licht, das die Gesichter unter breitkrempigen Hüten ein paar Mal im Schwarz verschluckt, hinter den Hommage-Auftritten von Sylvia Sidney, Elisha Cook, Sam Fuller und auch Hank Worden im Schaukelstuhl im Hintergrund.
Authentisch an HAMMETT ist Hammetts Schreibmaschine, die Wim Wenders gesucht und gefunden hat. Man hört sie klappern und klingeln und sieht sie bildbestimmend, wenn anfangs die Kamera durchs Fenster in das schummerige Arbeitschaos einsteigt. Am Ende, wenn er aus der Geschichte eine Geschichte macht, hat sie das letzte Wort.
Auch mit zügiger Produktion, ohne Eingriffe und - vermutlich - erst recht mit einem Drehbuch von Lillian Hellmann, die sich als Lebensgefährtin von Hammett literarisch auch seine Geschichte von ihrer gemeinsamen Zeit aneignen wollte, wäre für diesen Film die Distanz zum Lebensspiel und zur Sprache der

Der 'Hammett' von Frederic Forrest ist ein integrer Typ; er trägt seinen Husten, seine Rauch- und Whisky-Sucht wie ein Markenzeichen, sympathisch lächelnd sieht er aus, als hätten die Macher seine Verwicklungen nicht todernst genommen

Zwanziger Jahre in San Francisco wichtig geblieben, die von den späteren Films Noirs kultiviert, überformt, weitergesponnen wurden. So ist der Film synthetisches Kino.
Eine liebevolle Hommage an den Film Noir schliesst einen Film Noir aus. Der 'Hammett' von Frederic Forrest ist ein integrer Typ, dem ich jederzeit mein Manuskript zur Post mitgeben würde. Er trägt seinen Husten, seine Rauch- und Whisky-Sucht wie ein Markenzeichen, sympathisch lächelnd mit einem merkwürdig roten Mund. Er sieht aus, als hätten die Drehbuch-Schreiber (die Stabliste nennt zwei plus einen Adapteur und einen Buchautor) und die Schauspieler die Verwicklungen nicht todernst genommen. Womöglich ist Wim Wenders der Einzige, der sich ermordet fühlte.
Es geht um eine Entführungs- und Erpressungsgeschichte, um Porno-Fotos mit einer Prostituierten aus China-Town - einer schönen, hartgesottenen Schwester -, und den reichen Mächtigen der Stadt und um Mieslinge, die mit im trüben fischen zum eigenen Vorteil, amateurisch, sadistisch. Die Typologie ist bekannt, auch die der Freunde: der Taxi-Driver, Elisha Cook, die trinkfeste, nüchtern patente Freundin vom Stockwerk tiefer.
Hammett wird vom Schreiben weg in die Geschichte hineingezogen von seinem Ex-Partner Jimmy Ryan aus der Detektivvergangenheit. Aber die Geschichte läuft anders als eine Fortsetzung der ersten Szene des Films, die parodistisch pointiert in imaginären Bildern zeigt, was Hammett gerade in der Schreibmaschine hat: ein Detektiv kommt über der Leiche eines Erpressers seiner Partnerin auf die Spur, die ihn hereinlegen will. Im fiktiven Detektiv ist Ryan zu erkennen, in der berechnenden Sexbombe Hammetts authentische Freundin Kit, beide als idealisierte Fantasiegestalten.
Die danach beginnende Geschichte ist dann die Umkehrung: Ryan ist der Skrupellose, Kit die Verlässliche. So klare Aufteilungen scheinen

nötig, um sich in der düster verbauten Szenerie so zurechtzufinden, dass es eine Geschichte gibt.

Claudia Lenssen (epd)

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Wim Wenders; Drehbuch: Ross Thomas, Dennis O'Flaherty; nach dem Roman von Joe Gores; adaptiert durch: Thomas Pope; Kamera: Philip Lathrop, Joseph Biroc; Kameraoperateur: Bill Johnson, Frederic J.Smith; electronic cinema: Murdo Laird, Anthony St.John, Ann St.John, David Smith; Schnitt: Barry Malkin, Marc Laub, Robert Q.Lovett, Randy Roberts; produktion designers: Dean Tavoularis Eugene Lee; Art direction: Angelo Graham, Leon Erickson; set design: James Murakami, Bob Goldstein; set decoration: George R.Nelson,Steve Potter;set artist: Roger Dietz; production illustrator:Alex Tavoularis; graphic dessigner: Dennis Gassner; spezielle Effekte: Howard Jensen, Joseph Lombardi; Kostüme: Ruth Morley; make-up:Jeff Angell, Thomas Tuttle; Musik:John Barry; Tonaufnahme:James Webb jnr; Tonmischung: Andrew London; Stunt-Koordinator: Terry Leonard.

Darsteller (Rollen): Frederic Forrest (Samuel Dashiell Hammett), Peter Boyle (Jimmy Ryan), Marilu Henner (Kit Conger / Sue Alabama), Roy Kinnear ('English' Eddie Hagedorn),Lydia Lei(Crystal Ling), Elisha Cook (Eli), R.G.Armstrong,Richard Bradford, Sam Fuller als Mike, Hank Worden als Pool Room Attendant, ua.
Produktion: Zoetrope Studios; für Orion. Executiv Producer: Francis Coppola; ausführende Produzenten: Fred Roos, Ronald Colby, Don Guest; assozierter Produzent: Mona Skager. USA 1982;Technicolor; 97min Verleih: Citel Films.

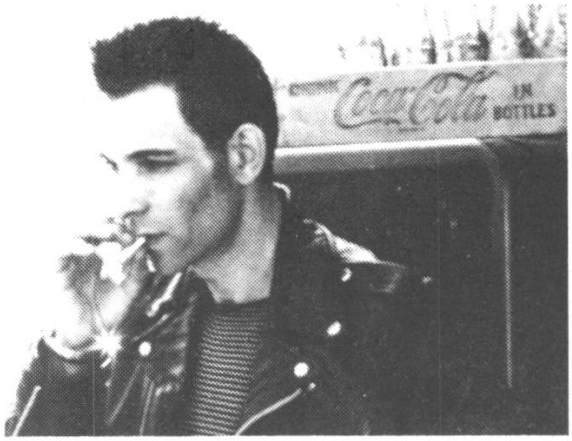
THE LOVELESS

von
Kathryn Bigelow
Monty Montgomery

Kultgeeignet!

'Rebellen' der fifties ...

... hängengeblieben, suchend ...



... gelangweilt, überdrüssig...

Remember Marlon Brando?
Zitate. Erinnerungen. Mythen werden wachgerüttelt, auf der Leinwand zu neuem Leben erweckt. Remember THE WILD ONE? Ein Film über die fifties, die rebellische Jugend, den Jazz und die Geburtsstunde des Rock n' Roll - und ein Film über die Filmidole, die dieses Jahrzehnt mitgeprägt haben.
Bigelow und Montgomery, zwei Absolventen der Columbia Film-Universität in New York haben das Kino, die Magie der Leinwand in einem Film verarbeitet,der sich stark an Kultfilmen wie THE WILD ONE oder EASY RIDER orientiert, und der, in den USA zumindest, nun seinerseits zum Kultfilm wurde. LOVELESS ist kein akademisch trockener Film über eine rebellische Generation, sondern ein mit den Mitteln filmischen Erzählens, Zitierens (Klauens und Nachäffens) arbeitender erster Spielfilm-Regieversuch. Die Clique Jugendlicher, die auf ihren Motorrädern quer durch die Staaten rast, mit dem Ziel Denver vor Augen, vorläufig aber in einer Kleinstadt hängenbleibt, gelangweilt, suchend, überdrüssig, ist jener Bande nachempfunden,deren Anführer einst Marlon Brando war. (Auch damals donnerten sie in eine Kleinstadt, eine auf dem Papier entworfene, nur von alten Leuten bewohnte Siedlung und blieben hängen:irgendwo - aber doch tief drin in den Widersprüchen des amerikanischen Bürgers.) Willem Dafoe spielt den neuen Rebellen, der im Niemandsland umherirrt, sich gegen das Spiessertum auflehnt und sich doch in derselben Leere, demselben Stumpfsinn und derselben Hoffnungslosigkeit dreht wie der angepasste Spiesser."Wir sind Nomaden. Wir gehen nur vorwärts!", deklariert einer dieser Jugendlichen, doch Passagiere auf einem Karussell bewegen sich vorwärts ohne voranzukommen.
Willem Dafoe kennt seine Vorbilder Marlon Brando und James Dean; er weiss wie sie sich bewegten,wie sie sprachen, ist aber in seiner Interpretation des Anführers Vance hin

und her gerissen,kann sich nicht so recht entscheiden, wessen Spiel er den Vorzug geben soll. Aehnlich ist es auch den beiden Filmemachern ergangen, die Stimmigkeit, der suggestive Rhythmus der Bilder fällt öfters auseinander, kommt dann aber plötzlich wieder zum Stimmen. Die Geschichte der Motorradgang, die in diesem Niemands-Kaff herumhängt, bis sie eines ihrer Motorräder repariert haben; die kurze Liebesgeschichte zwischen Vance und einer Sechzehnjährigen, deren Vater eine inzestuöse Beziehung zu ihr hat; das Klima der Gewalttätigkeit; die Bürger, welche sich, durch die Konventionen über den Haufen werfenden Rowdys, in ihrer Spiessbürgerlichkeit entlarvt sehen und mit Neid und Hass reagieren, all das wird - mit Ausnahme des furiosen, blutigen Finales - überraschend ruhig und unspektakulär erzählt. Die Langeweile, das Warten und die beklemmende Atmosphäre der Gewalttätigkeit, die sich zusammenbraut, werden adäquat in stille, mit bruchstückhaftem Dialog ergänzte Bilder umgesetzt. Alles, auch die Figuren, welche keine eigentlichen Charaktere sind, sondern eher Typen (oder eben Zitate),ist extrem stilisiert, unwirklich. Es sind Kinogestalten, festgefahren in ihrem eigenen Mythos, und doch in ihrer Einsamkeit, ihrer Beziehungslosigkeit und in ihrem Warten auf bessere Zeiten (die nie von selbst kommen werden) sehr moderne Typen. Die Sinnlosigkeit aller Bemühungen geistert als ständig präsente Metapher durch den Film: "Wir sind doch alle bloss ein Geldstück in einem beschissenen Spiel", meint denn auch der Held am Ende des Films.

Die betörend schöne Musik von Robert Gordon und die vielen coolen Sprüche und ironischen Seitenhiebe im Dialog machen den Film zusätzlich kultgeeignet. THE LOVELESS ist keine verspätete Auseinandersetzung mit den fünfziger Jahren, auch keine nostalgische Verklärung,der Film ist eine Liebeserklärung an das Kino, an seine Helden und seine Träume. Und wer James Dean mag und Marlon Brando, wer das amerikanische Kino mag, der wird auch diesen Film mögen, wird sich seinem Cineastencharme nicht ganz entziehen können.

Roger Graf

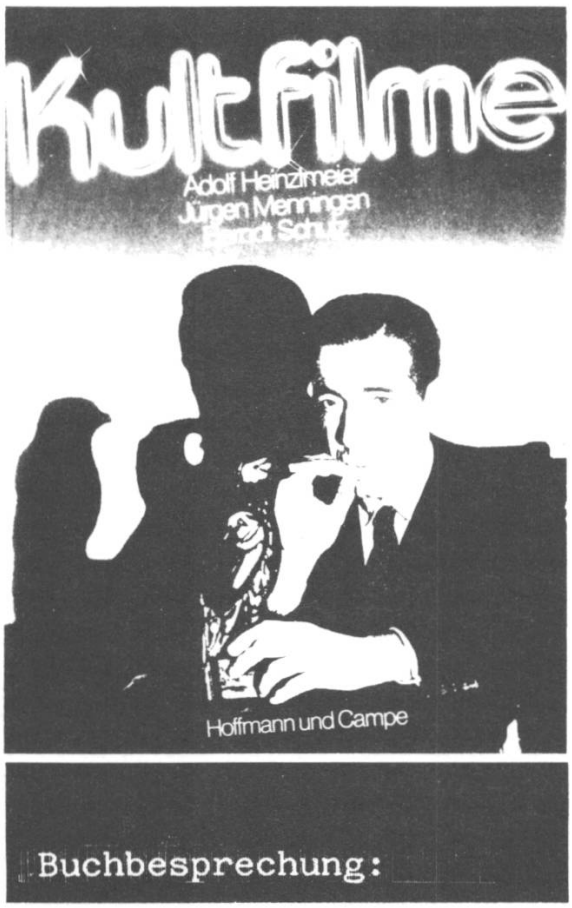
Die Daten zum Film:

Regie und Drehbuch:Kathryn Bigelow,Monty Montgomery; Kamera: Dyle Smith (früher Assistent bei Robert Müller); Schnitt: Nancy Kanter; production designer: Lilly Kilvert; special effects: Eddie Drohan; Kostüme: Karin Luner; make up: Michael Tyler; Musik: Robert Gordon, John Lurie; songs: 'Title Theme', 'Calypso 17 Theme' von Gordon; 'Goodbeye Baby', 'I'm Dreaming of You' von Jack Scott; 'So Young' von Dwight Sherman;'Wasting My Time' von Marshall Crenshaw; 'Coffee House Blues' von Lurie; Tonmischung: Sandy Tung, Ron Kalish; Regie Assistenten: David Anderson, Chloe Amateau; Tonaufnahmen: Chat Gunther; stunt coordinator: Vern Hyde; Stunt-Berater: Jerry Sommer, Jack Gill; Archivaufnahmen zur Verfügung gestellt von: Nat Zucker.

Darsteller (Rollen): Willem Dafoe (Vance), Marie Kanter (Telena), Robert Gordon (Davis), J.Don Ferguson (Tarver), Tina L'Hotsky (Sportster Debbie), Danny Rosen (Ricky), Phillip Kimbrough (Hurley), Ken Call (Buck), Elizabeth Gans (Augusta), Margaret Jo Lee (Evie), John King (John), Bob Hannah (Sid), Jane Berman (Frau mit der Autopanne), Lawrence Matarese, Michael Gorgick, Don Tilly, Herbie Benton, Isaiah Houston, Charles Robertson, ua.

Produktion:Pioneer Films Corporation,New York; ausführende Produzenten: Grafton Nunes, A.Kitman Ho; unit manager: Susan Danzig; lokation manager: Clayton Townsend; Produktions Assistenten: Kimberly Evans, Mac Gordon, Kevin Harrison, Jane Hoover, Ron Merrick, Sherri Scott, Shi Sun. USA 1981; farbig; 83min

Der Film war zuächst unter dem Titel: "BREAKDOWN" auf dem int. Film-Markt in Umlauf.



Buchbesprechung:

"Kultisten sind Kino-Kenner. Im Gegensatz zu Kritikern , die den Film zwar durchschauen,aber nicht sehen, erleben Kultisten Filme distanzlos, emotional,reizbar - werden süchtig" So lautet die These 37 zum Kultfilm, im soeben erschienenen Buch 'Kultfilme', das hier kurz vorgestellt werden soll:"Dieses Buch ist kein Lexikon und keine Filmgeschichte. Kultfilme sind Filme, die nicht einfach auf die Kinoleinwand projiziert werden. Was für den einen ein Kultfilm ist, ist für den andern keiner.
Wir haben nicht versucht, 'alle' Kultfilme zu erfassen. Es kam uns darauf an, etwas über das Entstehen und die Wirkung von Kultfilmen herauszufinden und zu schreiben.
Wir können uns vorstellen, dass Kinofans dieses Buch mit ihren speziellen Kultfilmen ergänzen." (Vorwort)
Neben den 'Thesen zum Kultfilm' ist der Band in folgende Kapitel gegliedert: Stars, Kultklassiker, Horror, Krimi & Schwarze Serie, Abenteuer, Rock & Pop, Road Movies, Western, Science-fiction und Avantgarde; je ein Filmtitel und ein Personenregister runden das Buch ab.

Zu den Filmen, die erfasst sind und mit einer 'Huldigung' nebst den wichtigsten Daten und einer Kurzinhaltsangabe vorgestellt werden, gehören selbstverständlich CASABLANCA, THE BIG SLEEP und CITIZEN KANE, aber auch JOHNNY GUITAR, A BOUT DE SOUFFLE, KISS ME DEADLY, STAGECOACH und LE SAMOURAI, ja sogar JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 nebst vielen anderen. Einige 'meiner' Kult-Filme wiederum, wie könnte es anders sein, fehlen zwar, aber das wurde schon im Vorwort eingeräumt.
Als Stars wird unter anderen Bogey, der Garbo, Marlene, Jimmy Dean und Marilyn gehuldigt;aber auch Kultfiguren einzelner Genres werden kurz charakterisiert - etwa Boris Karloff, Bela Lugosi,Peter Lorre, Vincent Price, Peter Cushing und Christopher Lee für den Horrorfilm.
Was die Publikation im Besondern aber auszeichnet und das Herz wohl jedes echten Filmfans höher schlagen lässt, ist die gepflegte Gestaltung des Bandes mit vielen hervorragenden und sorgfältig ausgewählten, meist sehr aussagekräftigen, Bildern.
(Ein Beispiel, das zwar nicht repräsentativ ist, aber doch einen guten Eindruck vermittelt, haben wir auf der nebenstehenden Seite reproduziert.)
Mit seinen, zum Teil auch ganzseitigen, hervorragenden schwarz / weiss Bildern belegt der 'Bildband' gleichzeitig seine These 16 sehr schön, die da lautet: "Die meisten Kultfilme sind Schwarzweiss-Filme. Schwarzweiss reduziert auf direkte Gegensätze wie Gut und Böse, Licht und Schatten, Tag und Nacht."

Walt R.Vian

"Kultfilme" von Adolf Heinzlmeier, Jürgen Menningen, Berndt Schulz; Verlag Hoffmann und Campe; A4 broschiert, 224 Seiten, zahlreiche auch ganzseitige Fotos; erhältlich im Buchhandel (Preis: ca. 30 D-Mark).

. . . wie er die Zähne bleckt

. . . wie er sich den Frauen nähert

. . . wie er sich gibt, wenn er unrasiert ist

. . . wie er die Daumen im Hosenbund verhakt und dabei selbst in der Demütigung noch Haltung bewahrt

filmbulletin 130

Mai, Juni 1983 / 25.Jahrgang Heftpreis sFr. 4.-

...kurz belichtet ... 2

Filmbulletin 130 / eins / die Erste
Wellcome! zum Filmfestival von Locarno 83 3

DANTON von Andrzej Wajda
Maximen contra Leben - und die Lust am Leben 5

Eric Rohmer: Die Mikroskopie der Gefühle 10

Zur Reihe comédies et proverbes:
LA FEMME DE L'AVIATEUR, LE BEAU MARIAGE, PAULINE A LA PLAGE

Gespräch mit François Truffaut
Nicht die Perfektion entwickelt das Kino weiter! 24

Abel Gance
Vision von Kathedralen des Lichts 46

Gance / NAPOLEON / Gespräch mit Nelly Kaplan über Gance

Aktuelle Filme:

ONE FROM THE HEART von Francis Ford Coppola 62

HAMMETT von Wim Wenders 66

THE LOVELESS von Kathryn Bigelow / Monty Montgomery 69

Buchbesprechung: 'Kultfilme' 72

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Commercio Movie AG,Peter Revai,Zürich;Citel Films,Genf;Ideal Film SA, Cinémathèque Suisse,Lausanne;Atlas Film,Duisburg.Titelblatt:Gerard Depardieu,DANTON

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:Rohner+Spiller,Winterthur; Endfertigung:Werkstatt für Behinderte,Bülach

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

... in eigener Sache

Dauerbrenner: Tanz am Abgrund

Einerseits und anderseits aber dennoch -
einerseits sind wir hocherfreut über die Reaktion unserer Abonnenten und haben zu danken, denn mehr als die Hälfte von ihnen haben äusserst prompt reagiert und den diskret beigelegten grünen Schein zu unseren Gunsten in echte Münzen und Scheinchen verwandelt. Die Zahl der Solidaritätsabonnenten hat sich nocheinmal erheblich gesteigert, auch Gönner haben sich reichlich gefunden, sogar einige Mäzene gibt es in den Reihen unserer Abonnenten. Unsere gewagtesten Hoffnungen gingen also weitgehend in Erfüllung:Danke, allen ein ganz herzliches Dankeschön.
Diejenigen unserer Bezüger, die den Abonnementsbetrag noch nicht überwiesen haben,bitten wir dies in den nächsten Tagen nachzuholen und nicht auf eine Rechnung oder gar Mahnung zu warten, denn hunderte von Rechnungen, Couverts, Porti machen bald einmal hunderte von Franken.
Anderseits reicht die auf unser Konto eingegangene Summe beim besten Willen nicht sehr weit. Wir haben alles gewagt und in die ersten beiden Hefte dieses Jahrganges investiert. Aus 'betriebstechnischen' Gründen wird bis im August keine weitere Nummer erscheinen.Wie es dann weitergeht,wo wir finanziell gesehen dannzumal stehen, muss sich weisen. Bis dahin wird sich auch zeigen, ob wir den Stand der letzten beiden Hefte halten können, oder ob wir zurückschrauben müssen; ob sechs Nummern Filmbulletin das 'Genick brechen' und deshalb im 25. Jahrgang nur fünf oder gar nur vier Nummern erscheinen.
Etwas in der Grössenordnung von 300 Neuabonnenten könnte unsern 'filmbulletin-Hals' retten. Dürfen wir Sie, liebe Leserinnnen und Leser ein weiteres Mal um Ihre Solidarität und Mithilfe bitten?

Walt R.Vian

AZ 8023 ZÜRICH

Andrzej Wajda: DANTON
Eric Rohmer: comédies et proverbes
François Truffaut: Interview

Abel Gance : NAPOLEON
Gespräch mit Nelly Kaplan über Abel Gance

Eric Rohmer besucht François Truffaut bei den Dreharbeiten zu LA CHAMBRE VERTE