

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 137

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

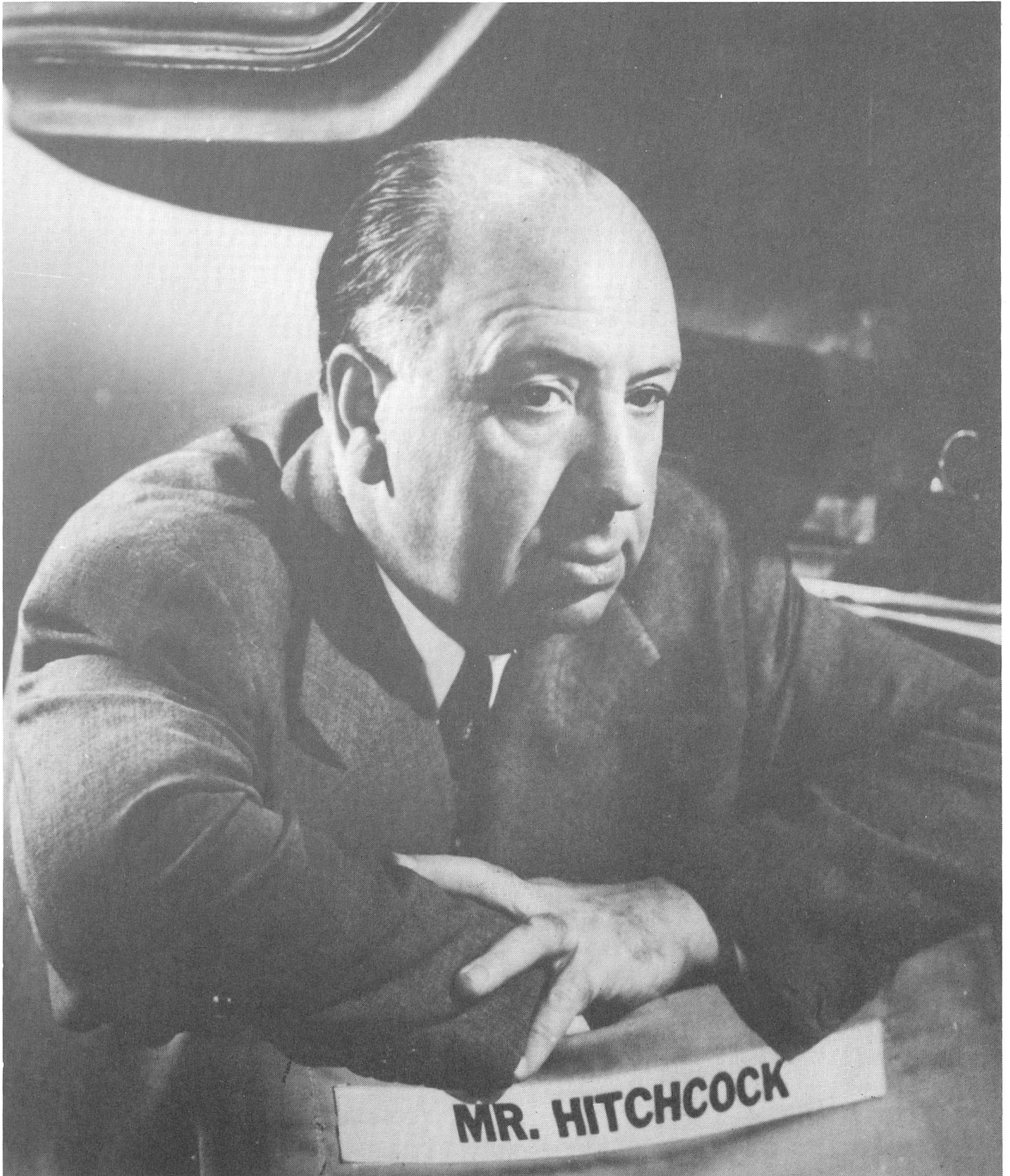
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.07.2025

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

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Kunst:

This is
the
Draughts-
man



Titel: The Draughtsman's Contract

Regie: Peter Greenaway

Thema: Mord im englischen Garten (gepflegteste!), Barock

Genre: Avantgarde-Ba-Rock, British isn't?-Kino

Start: September 84, Kino MOVIE Zürich

Infos: CACTUS FILM DISTRIBUTION, Postfach 171, 8031 Zürich



Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

Filme von Wim Wenders

10. bis 12. August

Alice in den Städten

13./14. August

Die Angst des Tormanns...

15./16. August

Falsche Bewegung

17. bis 19. August

Im Lauf der Zeit

20. bis 22. August

Der amerikanische Freund

23./24. August

Hammett

25./26. August

Der Stand der Dinge



Claraplatz

Ab ca. Mitte August

Pauline à la plage

von Eric Rohmer

mit Amanda Langlet, Ariel-
le Dombasle, Féodor Atkine
Regiepreis Berlin 1983

Im September

Nostalghia

von Andrej Tarkowskij
mit Oleg Jankowski, Erland
Josephson, D. Giordano
Der meistprämierte Film
Cannes 1983

Ca. Ende September

El Sur (Der Süden)

von Victor Erice

mit Omero Antonutti



Theaterplatz

**Die Basler Studiokinos
mit dem vielseitigen Programm**

STADTKINO BASEL zeigt

3. bis 20. September im Kino Camera:

Filme von

Orson Welles

Von "Citizen Kane" (1941) und "The Magni-
ficent Ambersons" (1942) über "Touch of
Evil" (1958) bis zu "Filming Othello" (1977).

Programm ab 25. Aug. im Kino erhältlich.

STADTKINO BASEL

Öffentliche Vorstellungen, organisiert von Le Bon Film

Marx-ismus!



*Just thinking of all the years
I wasted collecting stamps*

Groucho Marx

*(Denk nur an all die Jahre,
die ich ans Briefmarkensammeln verschwendet habe!)*

ZÜRICH

Zürich für den Film

Die StadtzürcherInnen unter den filmbulletin-GeniesserInnen werden voraussichtlich am kommenden 23. September in Sachen Film an die Urnen gebeten. Zu befinden ist, ob die reichste Stadt des reichsten Landes sich inskünftig mit einem bescheidenen Beitrag an der lokalen Filmproduktion beteiligen soll. Als Vorschlag steht die sogenannte Initiative Schumacher im Raum. Sie verlangt, dass fünf Prozent jener Ausgaben, die die Stadt alljährlich für Schauspielhaus und Opernhaus aufwendet (rund 45 Millionen Franken), dem Film zufließen und zwar in Form eines Filmfonds (je nach Berechnungsprinzip wären dies 1,6 bis 2,5 Millionen Franken pro Jahr). Heute liegt die grösste Schweizer Stadt in ihrer Bescheidenheit weit vorne. Bedeutend kleinere Städte mit bedeutend weniger Einwohnern und bedeutend weniger Filmschaffenden wie etwa Genf leisten ein Vielfaches dessen, was der grössten Stadt die Filmkultur wert ist. Allein die Billettsteuer, die wir an der Kinokasse zu entrichten haben, bringt der Stadt mehr Geld aus dem Film, als sie mit der Äufnung eines Filmfonds à la Schumacher zu leisten hätte. Diese absurde Situation muss endlich ein Ende haben. Zur Unterstützung des zürcherischen Filmschaffens, insbesondere zur Schaffung eines Zürcher Filmfonds hat sich deshalb ein Komitee gebildet. Man will *Zürich für den Film* gewinnen und den ZürcherInnen bis zur Abstimmung zeigen, dass ein einheitliches Filmschaffen wichtig ist und nur durch intensive Pflege gedeihen kann. Wer sich für nähere Details interessiert und/oder mithelfen will, soll sich bei der Koordinationsstelle melden: ☎ 01 / 47 28 60 (Urs Fitze, Schweizerisches Filmzentrum). Unterstützungsbeiträge für Kampagne und Aktionen sind erwünscht - auf PC-Konto: 80 - 26 484 - 6 Zürich für den Film

Die Macher von filmbulletin sind der Meinung, dass es angezeigt und notwendig ist, diese Initiative zu unterstützen - schon vor, dann natürlich aber auch am Abstimmungstag!

FILMPODIUM-KINO

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt im September voraussichtlich als *Film des Monats*

CARMEN JONES (1954) von Otto Preminger. Die Retrospektive wird *Alain Resnais* gewidmet sein und neben einigen Kurzfilmen Spielfilme wie HIROSHIMA MON AMOUR, L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD, MURIEL, LA GUERRE EST FINI, aber auch den neusten, bei der Premiere hierzulande leider wenig beachteten LA VIE EST UN ROMAN umfassen.

Filmmarathon Robert Wise vom 7. bis 9. 9. wiederum in Zusammenarbeit mit dem Kath. Filmkreis Zürich. Ein Detail-Programm wird den Abonnenten von filmbulletin wiederum rechtzeitig zugestellt werden. Als Rarität im Programm kann aber heute schon MADEMOISELLE FIFI (1944) nach einer Erzählung von Guy de Maupassant genannt werden. Die Western von Wise werden BLOOD ON THE MOON und TWO FLAGS WEST repräsentieren, seine «Klassiker» durch THE BODY SNATCHERS und THE SET-UP vertreten sein.

LOCARNO

10. bis 19. August 1984

37. Festival internationale del Film Locarno

Das voraussichtliche Abendprogramm auf der Piazza Grande: Freitag 10.8. Woody Allen BROADWAY DANNY ROSE; Samstag 11.8. Daniel Schmid IL BACIO DI TOSCA und anschliessend THE MAN WHO KNEW TOO MUCH von Alfred Hitchcock; Sonntag 12.8. John Cassavetes LOVE STREAMS; Montag 13.8. NAPLO von Martha Meszaros (Ungarn) und anschliessend NON C'E PACE TRA GLI ULIVI von Giuseppe de Santis (Retro); Dienstag 14.8. John Huston UNDER THE VOLCANO; Mittwoch 15.8. LOS SANTOS INOCENTES von Mario Camus (Spanien); Donnerstag 16.8. KLASSENVERHÄLTNISSE von Jean-Marie Straub und anschliessend Hitchcocks VERITIGO; Freitag 17.8. Nanni Moretti BIANCA und anschliessend CAROSELLO NAPOLETANO von Ettore Gianni (Retro); Samstag 18.8. Wim Wenders PARIS, TEXAS; Sonntag 19.8. in neuer Kopie A STAR IS BORN (Fassung 1954) von Georg Cukor

BADEN

21. bis 23.9. **Filmfest**

Der *Filmkreis Baden* feiert dieses Jahr seinen 25. Geburtstag.

Und er will dies u.a. mit einem dreitägigen Filmfest tun, an dem über ein Dutzend Filme auf dem Programm stehen. Das beginnt mit Rosis SALVATORE GIULIANO und endet mit Orson Welles' THE LADY FROM SHANGHAI. Dazwischen stehen Filme wie LA GRANDE ILLUSION von Renoir, MARIE OCTOBRE von Duvivier, Kurosawas RASHOMON, Dreyers VAMPYR, Godards LE MEPRIS, Vigos L'ATALANTE und A PROPOS DE NICE sowie am Nachmittag Spezialprogramme mit Keaton- bzw. Chaplin-Filmen aus frühesten Tagen. Um 19 Uhr alle drei Tage ein Schwerpunkt Filmmusik: LAST TANGO von Bertolucci, SHADOWS von Cassavetes und NEWSKY von Eisenstein zeichnen sich nämlich auch auf dieser Ebene besonders aus. Die Filme sollen zu Preisen wie anno dazumal vorgeführt werden, und in der «Alten Brücke» unten an der Limmat sollen die Filmfestbesucher auch kulinarisch auf die Rechnung kommen. Detaillierte Programme bei: Filmkreis Baden, Geissbergstr. 13, 5400 Ennetbaden.

WOHLEN

Der *Filmklub* eröffnet sein Programm der Saison 84/85 am 26.9. mit Bernhard Gigers DER GEMEINDEPRÄSIDENT; den Abschluss wird am 3.4.85 DANTON von Andrzej Wajda machen. Die acht Filme werden monatlich, jeweils am Mittwoch im Kino Rex um 18.30 und 20.30 Uhr gezeigt. Mitgliederkarten, die allein zum Besuch der Filme berechtigen kosten zwischen 16 und 31 Franken. (Weitere Informationen: Dieter Kuhn, Rigistr. 10, 5610 Wohlen)

BERN

Das *Kino im Kunstmuseum* zeigt im August den zweiten Teil seiner *Luis Bunuel Retrospektive*. Am Dienstag 14.8. 18.30 h und Donnerstag 16.8. 20.30 h ein Programm zum Paul-Klee-Symposium *Bauhaus und Film* u.a. mit Filmen von Walter Ruttmann und Hans Richter. Die Filme, die zwischen 2 min. 30 sek. und 12 min. dauern, entstanden zwischen 1922 und 1932 und haben experimentellen Charakter. Titel wie KOMPOSITION I/22, KOMPOSITION II/22, OPUS II UND III, RHYTHMUS 23 gelangen zur Vorführung. Detail-Programm bei: Kunstmuseum Bern, Hodlerstr. 8, 3011 Bern (☎ 031 / 22 09 44)

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich

Redaktion:
Walt R. Vian

Mitarbeiter:
Walter Ruggie

Korrespondenten:
Norbert Grob, Berlin
Michael Esser, Berlin
Reinhard Pyker, Wien

Kolumne:
Wolfram Knorr

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz:
Silvia Fröhlich und
Unionsdruckerei AG

Druck und Fertigung:
Unionsdruckerei AG, Luzern

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Peter Schneider, UIP, Rialto Film, Cactus Film, Zürich; 20th Century Fox, Genf; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Österreichisches Filmmuseum, Wien; Télérama, Paris.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich.
Die Einzelnummer kostet sFr. 4.-
Das Abonnement kostet im Jahr sFr. 22.-
Solidaritätsabo. sFr. 30.-

Ausland:
Deutschland (BRD)
Abonnement DM. 28.-
Solidaritätsabo. DM 40.-
Österreich
Abonnement öS. 220.-
Solidaritätsabo. öS. 300.-
übrige Länder Inlandpreis zuzüglich Porto und Versand

Vertrieb in Berlin:
Michael Esser
Vertrieb in Wien:
Reinhard Pyker

Preise für Anzeigen auf Anfrage.
Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

Herausgeber:
 Katholischer Filmkreis Zürich
Postcheck-Konto 80-49249

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

4/84

26. Jahrgang Heft Nummer 137: August/Sept 1984

Dreimal täglich über Hitchcock und seine Erzähltechnik nachzudenken lohnt sich für jeden, der stark an der Gestaltung von Filmen interessiert ist. Das Universum, das der Meister des Suspense aufgebaut hat, erweist sich als umfassend und faszinierend genug, um niemals bis zur Neige ausgeschöpft zu werden.

Die bevorstehende Wiederaufführung von fünf Hitchcock-Filmen gibt uns willkommene Gelegenheit, Hitch - wie er von seinen Verehrern meist liebevoll genannt wird - wieder einmal ins Zentrum eines filmbulletins zu rücken, dem Nachdenken über ihn erneut breiten Raum zu geben. Dabei sind wir uns durchaus bewusst, dass nicht jeder Gedanke und jeder Satz, den wir hier veröffentlichen, originell, einmalig oder neu ist. Es konnte auch nie darum gehen, jeden Gedanken, den wir zu Hitch und seinen Filmen haben, zur Darstellung zu bringen. Die Besprechungen der fünf wieder in den Verleih gelangenden Filme von Alfred Hitchcock wollen nicht mehr als eine knappe Einführung und Vorstellung - fern jeglichen Anspruchs auf vollständige Auslotung - dieser Filme sein. Wer sich die Filme mehrfach ansieht - was wir eigentlich empfehlen würden -, wird sehr schnell tiefer in ihre Welt eintauchen. Anregung dazu geben mag Claude Chabrols aktueller Text zum Hitchcock-Universum, der auch ein paar Orientierungspunkte für eine eigenständige Beschäftigung mit Hitchcocks Filmen setzt.

Der Autor Claude Chabrol, der sich bekanntlich längst auch einen Namen als Regisseur gemacht hat, darf als einer der eigentlichen Entdecker von Meister Hitchcock gelten. Zusammen mit seinem Freund Eric Rohmer machte er sich gegen Ende der fünfziger Jahre daran, den Deckel des «Topfes, der leer vor sich hinkocht» - so ein damaliges Urteil über Hitch - abzuheben. Und im 1957 veröffentlichten Buch «Hitchcock» gelangen Rohmer/Chabrol dann zum begründeten Schluss: «La forme, ici, n'enjolive pas le contenu; elle le crée. Tout Hitchcock tient en cette formule.»

Das Buch, das 1975 in der Sammlung «Les Introuvables», allerdings nur in 400 Exemplaren nachgedruckt wurde, dürfte leider längst wieder vergriffen und nur noch antiquarisch zu beschaffen oder in einer Bibliothek auszuleihen sein. Einfacher müsste an François Truffauts Buch «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?», das bei verschiedenen Verlagen in unterschiedlicher Ausstattung erschienen ist, heranzukommen sein. Ebenfalls mit Gewinn zu lesen wäre ferner John Russell Taylors Hitchcock-Biografie, die deutsch als Taschenbuch 1982 bei Fischer Cinema erschienen ist.

Walt R.Vian

PS. Solange vorrätig liefern wir auch gern filmbulletin Nummer 101 nach, das sich ausschliesslich mit Hitchcock befasst. (Preis sFr. 3.- zuzüglich Versandkosten)

Film, Kino für Leser

6

Kino in Augenhöhe

BROADWAY DANNY ROSE von Woody Allen

9

Kleinkämpfer im Dschungel der Variétés

Kleine Filmografie: Woody Allen, Mia Farrow

13

Kino par excellence



Essay von Claude Chabrol:

So hat er das gemacht, Papa Hitch!

14

Kleine Filmografie: Alfred Hitchcock

29

Hitchcocktail

Interview mit Patricia Hitchcock

30

REAR WINDOW von Alfred Hitchcock

31

VERTIGO von Alfred Hitchcock

34

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH von A. Hitchcock

36

THE TROUBLE WITH HARRY von A. Hitchcock

37

ROPE von Alfred Hitchcock

38

filmbulletin

UNDER THE VOLCANO von John Huston

40

LOVE STREAMS von John Cassavetes

42

Ausserdem im Kino

43

Werkstatt CH-Film

Notizen des Produktionsleiters P. Schneider zu H. Bütlers

Spielfilmproduktion LIEBER VATER

45

filmbulletin Kolumne

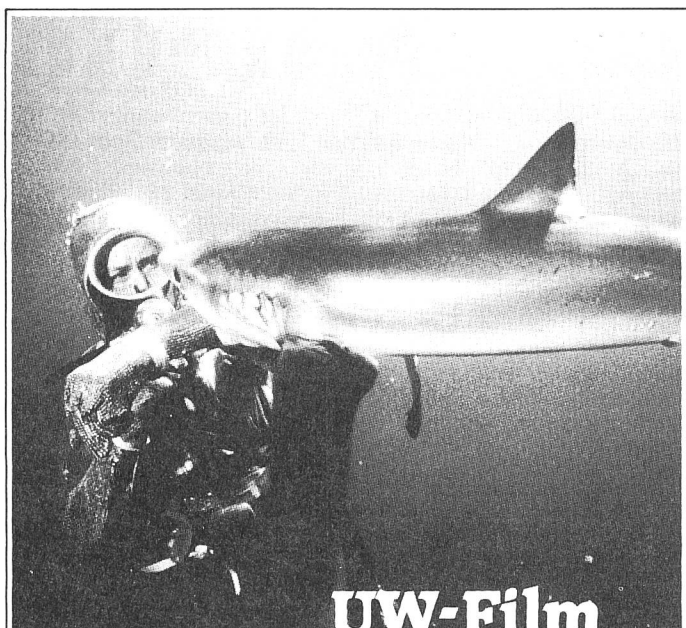
Von Wolfram Knorr

50

letzte Umschlagseite:

Albert Finney in UNDER THE VOLCANO

Heftmitte: Dreharbeiten zu ROPE von Hitchcock



Valerie Taylor

UW-Film Festival Luzern

Internationales
Unterwasser-Film-Festival
13. + 14. Oktober 1984, Kongresshaus Luzern
Schweiz/Suisse/Switzerland

	12. Oktober	13. Oktober	14. Oktober
Film-Festival 84	19.00-22.00	9.30-11.30	10.30-12.00
Postfach 196	(Soirée mit freiem Eintritt)	14.00-16.00	14.30-17.00
CH-8029 Zurich		16.30-18.30	
		20.30-22.00	

Sponsored by
Eastman Kodak Company,
Rochester and
Kodak SA, Lausanne
Patronat: Documenta Maritima

Filmrevolution damals zorniger junger Männer

Jean-Luc Douin, hrsg.
La Nouvelle Vague 25 ans après
Reihe '7ème Art', Editions du Cerf, Paris

»Nouvelle Vague« - so hat 1958 die nachmalige Ministerin in der Regierung Giscard, Françoise Giroud, seit jeher und bis heute rührige Journalistin der französischen Pressewelt, in einer Artikelserie des «L'Express» das Phänomen genannt, welches sich Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre im französischen Filmschaffen abspielte, die Strukturen der Filmherstellung und jene der Filmhalte revolutionierte. Auch in England, Brasilien, in der Tschechoslowakei, in der Schweiz und in den USA, um nur die wichtigsten Länder zu nennen, waren - in einem je modifizierten Rahmen - dann solche Wellen zu verzeichnen, deren Charakteristikum es freilich ist, dass sie nicht nur kommen, sondern alsbald auch wieder gehen. Unaufhaltsam: im besten Moment, auf dem Höhepunkt der Bewegung beginnt die Regression. Nicht anders war es der französischen Nouvelle Vague ergangen, deren Vorläufer in der Nachkriegszeit der italienische Neorealismus war, der einerseits auch als eine umfassende, kollektive Bewegung gilt, von dem anderen aber auch gesagt wird, er beginne und ende mit Roberto Rossellinis ROMA CITTÀ APERTA.

Die Reihe «7ème Art» der Editions du Cerf legt nun eine Sammlung von Essays, Berichten und Interviews zum Thema der Filmerneruerung vor 25 Jahren in Frankreich aus heutiger Sicht vor. Zwar werden unterschiedliche Standpunkte vertreten, fast ausschliesslich aber sind es Berichte direkt Betroffener. Einer der hier auszugsweise wiedergegebenen Artikel ist in derselben Reihe bereits 1961 erschienen, zur Zeit also, da die Nouvelle Vague in vollem Fieber oder bereits am Erlöschen war: Jacques Sicliers (heute Filmkritiker bei «Le Monde») Essay «Nouvelle Vague?». Die einleitenden sieben, der Nouvelle Vague gegenüber positiv eingestellten Berichte sowie die nach-

folgenden neunzehn Interviews mit Schöpfern der Bewegung, stammen von Mitarbeitern der Zeitschrift *Télérama*. Danach folgt in «La Nouvelle Vague vue par les autres» teilweise scharfe Kritik an jenen, die Ende der fünfziger Jahre der eingesessenen, amerikanisierten Filmindustrie Arbeit und Brot wegnahmen, weil sie die Produzenten zu überzeugen vermochten, dass sie erfolgreiche Filme mit kleinen Equipen und billig machen können. Nach Claude Autant-Lara, einem der betroffenen Regisseure, hat die Nouvelle Vague dem französischen Film sehr geschadet und ist inhaltlich viel konformistischer gewesen als etwa seine eigenen Filme; vor allem sei es den Neuen darum gegangen, die Plätze der Älteren einzunehmen.

Entstanden ist die Nouvelle Vague aus der geschlossenen Front einiger kämpferischer Filmkritiker der Zeitschriften *Cahiers du Cinéma* und *Arts*. Unter ihnen waren namentlich: François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard (der u.a. das Pseudonym Hans Lucas benutzte) und Eric Rohmer (Pseudonym Maurice Scherer, im Freundeskreis Momo genannt). Ihr Angriffsziel war die alte Garde der «Szenaristen-Regisseure», welche das Medium «nicht filmspezifisch zu nutzen» verstanden: Claude Autant-Lara, André Cayatte, Jean Delannoy, Julien Duvivier wurden rücksichtslos und nicht immer nur oberhalb der Gürtellinie angegriffen. Es war Truffauts Artikel «Une certaine tendance du cinéma français», der die Kritik vielleicht am umfassendsten und klarsten formulierte. Truffauts Mentor André Bazin, Chefredaktor der *Cahiers du Cinéma*, hat ein Jahr lang gezögert, bevor er diesen Text in den *Cahiers* (Nummer 31, Januar 1954) publizierte.

Erklärermassen ging es den jungen Kritikern darum, sich das Terrain für den Sprung ins Filmschaffen und ein Publikum für die eigenen Filme vorzubereiten und - nach einem berühmt gewordenen Ausspruch Godards - bereits durch das Kritischschreiben gleichsam Filme zu machen. Die Hauptakteure der Nouvelle Vague haben ihren Weg geschafft - Rohmer, Chabrol, Go-

Ferien vom Alltag:

Kino

in Luzern

15. AUG. - 18. SEPT.

2 Tage nach seinem Geburtstag
startet die grosse

HITCHCOCK - RETRO

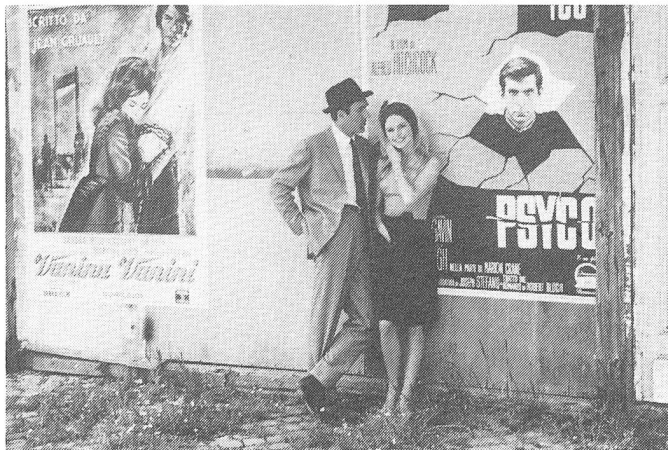
mit nicht weniger als
14 Filmen aus seiner
besten Zeit 1940-1960.

Pilatusstrasse 21
Telefon 23 24 52

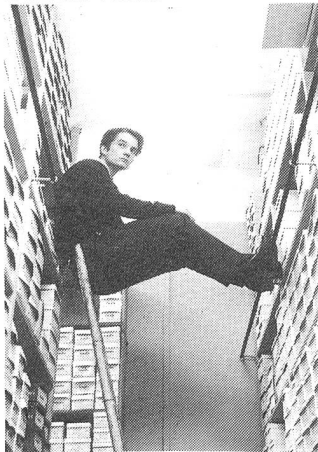
moderne

ATELIERKINO





LE MEPRIS
BAISERS VOLES



LA FEMME MARIEE



dard, Truffaut hatten ab den frühen sechziger Jahren überragende Erfolge und sind heute zweifellos die anerkanntesten französischen Regisseure. Doch scheinen vor allem die letzten zwei (Rohmer macht seit 25 Jahren immer denselben Film, in verschiedenen Variationen, stets asketisch, mit ausgezeichneter Menschenkenntnis und beflügelnder Sensibilität) mittlerweile auch von einer Art Sklerose eingeholt worden zu sein, wie sie sie seinerzeit ihren «Alten» vorwarfen: Während ihre ersten Filme grosse Erlebnisse waren und es noch immer sind, wo man in veränderter Fassung, aufgepumpt mit Lebenswillen, aus dem Kino herauskommt, zeugen ihre neueren Filme nur noch davon, dass sie nichts mehr zu sagen haben. Aber natürlich: das Filmen ist ein gesellschaftliches Phänomen, das kaum im Alleingang bewältigt werden kann, und die sechziger Jahre erscheinen aus dem Abstand der Zeit lebendig, schöpferisch, neugierig, optimistisch, idealistisch - zumindest im kulturellen Bereich. Ebenso wirkte und wirkt das «cinéma des copains» der Nouvelle-Vague-Leute, wo man einander half und in den Produktionen der andern in irgendeiner Funktion mitarbeitete: als Produzent, Drehbuchautor, Assistent, Darsteller usw. Diese umfassende Zusammenarbeit dauerte freilich nicht sehr

lange - jedenfalls nicht lange über die ersten Erfolge hinaus. Dann waren die Bekannten anerkannt genug, um Geld für «normale» Produktionsverhältnisse zusammenzubringen, und die von Schicksal und Publikum weniger Begünstigten - Pierre Kast, Jacques Rivette, Marcel Hanoun, Jean Rouch, Chris Marker und viele, sehr viele andere, noch viel weniger Begünstigte - fielen allmählich der Vergessenheit anheim.

Die Interviews des Buches stammen zumeist aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Sie wurden auch mit jenen geführt, die nicht im vollen Rampenlicht die Nouvelle Vague mitgestalteten: Produzenten (so Pierre Braunberger), Komponisten, Assistenten, Schauspieler (Jean-Claude Brialy, Françoise Brion), Skripts (Suzanne Schiffman), Kameralente (Nestor Almendros, Raoul Coutard). Von den Regisseuren kommen Pierre Kast, Rohmer, Chabrol und Godard zu Wort. Sie alle beleuchten die Nouvelle Vague von der Praxis her und zeigen, wie der Erfolg der Nouvelle-Vague-Filme, die ausserhalb des etablierten Systems gemacht wurden - ohne Geld (Rohmer drehte nur an Wochenenden und zahlte keine Gagen), ohne praktische Erfahrungen, ohne Drehbewilligungen, ohne Garantie jemals im Kino gezeigt zu werden -, die abgeschirmte, hochnäsige Fil-

mindustrie der Lächerlichkeit überführte. Die Nouvelle Vague ging in der Cinémathèque zur Schule: ihre Vorbilder waren Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, John Ford, Roberto Rossellini, Robert Bresson, Abel Gance, Jean Renoir - alles Film-Autoren, die keine Zeige-Kamera, sondern eine «caméra-stylo» (der Ausdruck stammt von Alexandre Astruc) führten. Hitchcock war ein Lieblingsregisseur Truffauts, Rohmers und Chabrols: sie verfassten über ihn heute noch aktuelle und mit Gewinn zu lesende Bücher.

Die Nouvelle Vague veränderte die Strukturen der Filmherstellung. Wie Godard schon damals warnte, schürte sie allerdings die Illusion, dass Filmschaffen in Reichweite vieler liege; mit der Konsequenz, dass nun viele meinten und meinen, Filmschaffende werden zu müssen, ohne dass ihre inhaltlichen Anliegen in einem vernünftigen Verhältnis zur Ambition stehen. Das Buch dokumentiert in Grundzügen ein wichtiges Stück Filmgeschichte. Es ist mit interessanten, oft seltenen Bildern illustriert, die ihrerseits von der Arbeit an den Drehorten, von der Jugend Michel Piccolis, Anna Karinas und anderer sowie von der Bildgestaltung dieser Filme berichten. Die kritischen Stimmen zur Nouvelle Vague fehlen nicht - wobei diese Kritik heute fast schon zum guten Ton gehört. Hingegen fehlt eine Datierung der Interviews, die - beim Erscheinungsjahr 1983 - bis aufs Jahr 1976 zurückgehen! Es ist fast ausschliesslich von der Zeit zwischen 1958 und 1968 die Rede; interessant wäre ein stärkerer Bezug zur Gegenwart gewesen. Auch bleiben die Gespräche - ausgenommen jene mit Chabrol und Godard - manchmal etwas zu sehr im Allgemeinere - von da her ein braves Buch. Truffaut hat sich offenbar nicht für ein Interview zur Verfügung gestellt (in einem filmbulletin-Gespräch mit Truffaut, das in der Nummer 130 publiziert wurde, ist dafür auch von den Anfängen der Nouvelle Vague die Rede); vielleicht wusste er, dass im Buch ein Gespräch mit Godard publiziert wird, in welchem Truffaut zur Genüge mal-traitiert wird. Auf's Ganze gesehen lässt das Buch die fiebrige Epidemie der Nouvelle Vague aufleben, die durch die Kraft einiger zorniger junger Männer (Agnès Varda stand etwas weniger im Vordergrund) und durch die Aufnahmebereitschaft des Publikums das französische Filmschaffen erschütterte und auf ausländische Filmschaffende eine kaum zu unterschätzende Wirkung hatte. Die Nouvelle Vague, hinter deren Kulisse das Buch zu blicken erlaubt, wird jeder neuen, stets zu erwartenden ähnlichen Erneuerungswelle als Vorbild und Vergleich dienen.

Julius Effenberger

Heinz Bütler Film- bücher bei Zyt- glogge



«Wach auf, Schweizervolk!» ist zusammen mit einer Fernsehserie entstanden - dies ergab eine neue Art von Geschichtsschreibung und -buch. Heinz Bütler führt das Spannungsfeld in den Jahren 1914-1940 äusserst unmittelbar an den Leser, Betrachter - und Betroffenen von heute heran.

Br., 256 S., sFr. 25.- / DM 26.80



Br., 21 x 26 cm, farbiger Umschlag.
160 S., sFr. 39.-

Film-Werbung im Kino
durch die erfahrenen
Spezialisten der



Weinbergstr. 11, 8023 Zürich, Tel. 01/251 99 85

- Flexible Disposition
 lokal
 regional
 national
- Spitzenreichweiten bei den
 15-34jährigen
- Erwartungsvolles Publikum
 im verdunkelten Saal



Die besten Filme
des genialen Stummfilmkomikers
(10 langmetrige und 16 Kurzprogramme)
bei
MONOPOL-FILMS AG ZUERICH
Telefon (01) 461 40 00 - 1

Am Freitag
besonders
vergnügend
und jeden Tag
besonders
aktuell.



☐ Ich abonniere den Tages-Anzeiger. Die ersten 2 Wochen sind gratis. Ich bezahle vierteljährlich Fr. 44.50. Das sind nur 57 Rp. pro Ausgabe.

☐ Ich möchte den Tages-Anzeiger 2 Wochen lang gratis und unverbindlich kennenlernen.

Name _____

Vorname _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____

Telefon _____

Senden an: Tages-Anzeiger, Vertrieb/Verkauf, Postfach, 8021 Zürich. Oder einfach telefonieren: 01/248 4111.



BROADWAY DANNY ROSE von Woody Allen

Kleinkämpfer im Dschungel der Variétés

Es gibt kein wie immer auch geartetes Formmodell für meine Rolle. Ich sage nie: «Also, das würde er nicht tun.» In Nachtclubs und Filmen mache ich das, wovon ich denke, dass es ulkig ist, und es ist hundertprozentig instinktiv. Ich weiss lediglich, ich würde keinen Menschen erschiessen und in den Eisschrank stecken. Ich tue einfach, was ich tue, und dabei kommt anscheinend eine Figur heraus.

Woody Allen

Das Carnegie Delicatessen Restaurant ist eine kleine Beiz gleich neben dem New York Sheraton, in der die Kleinkarrieren von Variété-Künstlern beginnen und enden mögen. Weit bringen es die wenigsten. In Plauderrunden, in denen ein paar Artisten in der Vergangenheit schwelgen, kommt dann und wann die Rede auch auf Danny Rose. Er gehörte in den fünfziger Jahren zu jenen Artisten, die auf der Bühne nur spärlich Erfolg hatten und deshalb Agenten wurden. Man erinnert sich daran, wie er den einbeinigen Steptänzer in Shows unterbrachte genauso wie den einarmigen Jongleur, dass er einen blinden Xylophon-Spieler managete und selbst aus dem tristen Ballonfalter etwas machen konnte. Aber eine Geschichte ging tatsächlich in die Unvergesslichkeit der Legenden ein, es ist «the greatest Danny Rose Story», die - selbst wenn nur die Hälfte an ihr wahr sein mag - den Einsatz des kleinen Mannes vom Broadway sehr schön charakterisiert.

Wenn man so in die Nacherzählung des neusten Filmes von Woody Allen einsteigt, wird sogleich klar, dass er uns einmal mehr im Stile ZELIG eine Geschichte aufbindet, die zweifellos der Wahrheit zu entsprechen scheint. Er tut dies obendrein erneut in schwarz/ weiss, setzt einen Erzähler aus einer der erwähnten Runden im Carnegie Restaurant ein und blendet von da immer wieder zurück in die Zeit, über die berichtet wird. Es ist dies jene Zeit, in der auch Allen Stewart Konigsberg als Woody Allen seine unterhaltenden Aktivitäten öffentlich aufnahm, als Schreiber zuerst und bald schon als Kleinkünstler, der mit «Wortcartoons» (wie er sie zu nennen beliebt) in Variétés auftrat. Woody brachte damals schon nur jene Dinge zur Sprache, von denen er sicher war, dass sie beim Publikum ankommen würden und dass sie auch tatsächlich ausgefeilt waren. Darin mag er sich von zahlreichen anderen unterscheiden, von jenem Danny Rose auch, der als Wortcartoonist nicht eben erfolgreich war und deshalb Manager von anderen wurde. Hier allerdings schafft er es immer wieder zum Erstauen der gesamten Branche, aus hoffnungslosen Nietten kleine Attraktionen zu machen, mit dem Effekt, dass sie sich immer dann von ihm trennten, wenn sich die zahllosen Mühen, die er für sie auf sich genommen hatte, bezahlt gemacht hätten. «You've got to laugh, but you have to suffer a bit» ist seine Lebensphilosophie, die er nach Belieben auch variieren mag. Die Quintessenz

bleibt immer die gleiche. Zur Bitterkeit des Alltags gehört beim Kleinkünstler à la Danny Rose die Tatsache, dass die anderen dabei über ihn lachen, weil er das so will.

Danny Rose ist ein absolut selbstloser Typ, ein bisschen naiv, aber gerade dadurch so liebenswürdig. Er steht im Hintergrund und geht für seine Künstler durch den Dschungel, so weit, dass er sich zuweilen mitten in Nordvietnam wähnt. Er tut dies auch für den Schnulzeninterpreten Lou Canova, einen dicklichen Typen italienischer Abstammung, dessen einziger Hit «Agita» einst während fünfzehn Minuten in den Charts figurerte. Der grosse Dicke und der kleine Schmächtige geben ein tolles Paar ab; während der eine im Verlangen nach seiner Freundin Tina wie in einer seiner dämlichsten Schnulzen den nahestehenden Erfolg zu verpassen scheint, setzt sich der andere mit all seinen bescheidenen Kräften dafür ein, dass alles in Ordnung kommt. Danny Rose holt sich Tina mitten aus dem fiesesten Mafia-Milieu heraus zurück, aber das ist alles andere als einfach und gerade deshalb der Kern der Geschichte. Sie dreht sich um die Mühen des kleinen Mannes, der einer Unterwelt rettungslos ausgeliefert scheint und sich dennoch gerade durch seine Unbekümmertheit, die Unfähigkeit, Situation richtig einzuschätzen, rettet. Der Undank vom Schluss bleibt der Welt bekannter Lohn, und Dannys Name geht lediglich in die Sandwichliste des Carnegie Restaurants ein.

Woody Allen erzählt eine mögliche Geschichte aus dem Milieu, in dem er grossgeworden ist und dem er sich immer noch sehr verbunden fühlt. «Dieser Film ist meine Verbeugung vor den wunderbaren Variété-Künstlern, mit denen ich angefangen habe. Diese Leute schaffen nie den grossen Durchbruch, aber ohne sie wäre das Showbusiness um einiges farbloser. Sie alle sind ihrer Arbeit trotz mancher Probleme mit Leib und Seele verfallen, und einige von ihnen haben wenigstens das Glück, von einem Agenten wie Danny Rose betreut zu werden.»

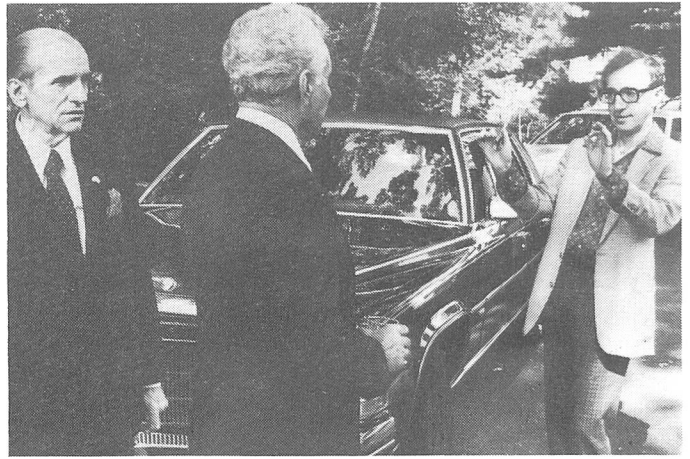
Inhaltlich erinnert vieles an diesem BROADWAY DANNY ROSE an LENNY von Bob Fosse, in dem einer der bekannten Namen (neben Leuten wie Mort Sahl, Bob Hope oder Milton Berle) zu neuem Leben erweckt wurde, jener des legendären Lenny Bruce. Aber Woody Allen ist zurückhaltender in seiner Erzählweise, knapper und völlig auf die Hauptfigur (und damit auf sich selbst) konzentriert. Er spielt mit dem Dokumentarischen seiner und Kameramann Gordon Willis' Bilder, ja es gibt sogar jene hübsche Stelle, da er ganz nebenbei in Dannys Wohnung an ZELIG erinnert. An der Wand hängt eine Unmenge von eingerahmten Fotos, und Danny präsentiert mit Stolz zwei von ihnen Tina, mit der er sich eben auf der Flucht vor den rachesüchtigen Mafiosi-Brüdern befindet. Auf dem einen der Fotos, erläutert Danny, sei er zusammen mit Frankie-Boy Sinatra zu sehen, und man glaubt ihm das aufs Wort, auch wenn Woody Allen das Bild selbst gar nicht mehr zeigt.

Aber die Rückblende zielt nicht nur auf seine Biografie, sie geschieht auch filmografisch, indem Woody in



Woody Allen, Mia Farrow, Nick Apollo Forte: der kleine Schmächtige, der grosse Dicke und Freundin Tina





Danny Rose geht für seine Künstler durch den Dschungel, holt sich Tina mitten aus dem Mafia-Milieu heraus zurück



BROADWAY DANNY ROSE wieder von einem Sketch zum andern hüpf, wie in seinen frühesten Filmen. Der Unterschied liegt dennoch auf der Hand und in der Erfahrung, die er in der Zwischenzeit in diesem Medium gemacht hat. Zielgerichtet blättert er während der kurzweiligen Fünfviertelstunde im Legendenalbum des Danny Rose, führt er bilderbuchartig von einer kurzen Szene zur andern, beschränkt aufs Wesentlichste. Es sind immer nur wenige Einstellungen, die eine neue Sequenz ausmachen, und dadurch wird der ganze Film erst so leichtgewichtig, wie er geplant war. Ein kurzer Schuss, das spürt man, aber ein präziser. Situationskomik wie das «wriggeling» mit Tina/Mia Farrow, wo die beiden von den ganz bösen dreinblickenden Gangstern aneinandergebunden sich zu befreien suchen, ganz nach einem alten Bühnentrick eines Befreiungsartisten, den Danny Rose einmal betreute, diese Situationskomik ist dünner gesät als früher zugunsten stilvoller Bilder, in denen sich Allen mit Gordon Willis immer wieder (vor allem im grandiosen MANHATTAN) zu üben suchte. Zugunsten des Wortwitzes auch, der sich aus dem Inhalt geradezu zwangsläufig ergibt. Dabei demonstriert Woody nebenbei zwei Qualitätsebenen der Wortcartoons - die abgedroschene, mit der sein Danny Rose kaum Erfolg hat («Wie alt sind Sie?» und der anschließende Automatismus von Fragen), und die feine Art, die er selbst als Darsteller und Drehbuchautor Woody Allen eben zu bieten hat. Es ist das, was man immer wieder an ihm liebt, das, was ganz in der Tradition von Grossvater Groucho Marx steht. Es geschieht nun einfach zusätzlich noch in ausgereiften und gepflegten Bildern verbunden mit einer prägnanten Erzählweise.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Drehbuch: Woody Allen; Kamera: Gordon Willis; Ausstattung: Mel Bourne; Kostüme: Jeffrey Kurland; Schnitt: Susan E. Morse; Musik (Überwachung, Arrangement, Orchestrierung): Dick Hyman; Dekoration: Les Bloom; Bauten: Dave Weinman, Kevin McCarthy; Szenenbild: James Sorice; Kameraführung: Dick Mingalone; Kameraassistent: Douglas C. Hart, Bob Paone; Tonmischung: James Sabat; Endmischung: Richard Dior; Requisite: James Mazzola, Kenneth Vogt; Maske: Fern Buchner.

Darsteller (Rollen): Woody Allen (Danny Rose), Mia Farrow (Tina Vitale), Nick Apollo Forte (Lou Canova), u.v.a.m.

Produktion: Orion Pictures Corporation; Produzent: Robert Greenhut; ausführender Produzent: Charles H. Joffe; Co-Produzent: Michael Peyser; Produktionsleitung: Frederic B. Blankfein; Aufnahmeleitung: Ezra Swerdlow. USA 1984; schwarz/weiß; ca. 75 min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.

Woody Allen

Geboren am 1. Dezember 1935 als Allen Stewart Königsberg in Brooklyn. Mit 17 Gag-Lieferant für Zeitungskolumnisten und Radio-Shows. Dann arbeitet er für Showleute und Komiker wie Pat Boone, Bob Hope, Sid Caesar, Art Carney, Gary Moore, Herb Shriner, Kay Ballard, Carol Channing, Stubby Kaye, Ed Sullivan und Mel Brooks. Schliesslich tritt er selbst in Nightclubs, Broadway-Revuen und TV-Shows als Alleinunterhalter auf. Theaterstücke: «Don't Drink the Water», «Play it Again, Sam», «The Floating Lightbulb»; Autor der Bücher: «Without Feathers», «Getting Even» und «Side Effects» in denen seine Kurzgeschichten versammelt sind, die zuvor in «Playboy», «Life» und «The New Yorker» erschienen waren. Ferner gibt es einige Schallplatten mit Zusammenschnitten aus diversen Nightclub-Monologen Woody Allens. Er spielt leidenschaftlich gern Klarinette und tritt noch heute jeden Montagabend mit seiner Amateurband in «Michael's Pub» in New York City auf.

Spielfilme als Regisseur:

1969 TAKE THE MONEY AND RUN
1971 BANANAS
1972 EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW
ABOUT SEX BUT WERE AFRAID TO ASK
1973 SLEEPER
1975 LOVE AND DEATH
1977 ANNIE HALL
1978 INTERIORS
1979 MANHATTAN
1980 STARDUST MEMORIES
1982 A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY
1983 ZELIG
1984 BROADWAY DANNY ROSE

ferner, Spielfilme als Darsteller:

1964 WHAT'S NEW, PUSSYCAT?; Regie: Cilve Donner
1972 PLAY IT AGAIN, SAM; Regie Herbert Ross
1976 THE FRONT; Regie: Martin Ritt

sowie: WHAT'S UP TIGER LILY? (1966), als Autor und Sprecher (der neuen amerikanischen Synchron-Fassung des japanischen Films KIZINO KIZI); CASINO ROYALE (1967), in einer Nebenrolle (Episoden-Regie: Val Guest); DON'T DRINK THE WATER (1969), als Autor (Regie: Howard Morris).

Dokumentarfilm über Woody Allen und seine Arbeitsweise: TO WOODY ALLEN FROM EUROPE WITH LOVE (1980) von André Delvaux - eine ganz hervorragende Arbeit des Belgiers, ein wirklich sehr sehenswerter Film.

Mia Farrow

Geboren am 9. Februar 1945 in Los Angeles als Tochter des Filmregisseurs John Farrow und der Schauspielerin Maureen O'Sullivan. Nach Beendigung ihrer Schauspielstudien, 1963 Debüt an einer New Yorker Bühne. 1964 erste Filmrolle in GUNS AT BATASI (Regie John Guillermin). 1964-66 Part in einer TV-Serie. 1974-77 Hauptrollen bei der Royal Shakespeare Company in London; 1979 Bühnenauftritt am Broadway.

Einige Spielfilme als Darstellerin sind: A DANDY IN ASPIC von Anthony Mann (1967), ROSEMARY'S BABY von Roman Polanski (1968), SECRET CEREMONY von Joseph Losey (1968), JOHN AND MARY von Peter Yates (1969), FOLLOW ME von Carol Reed (1972), DOCTEUR POPAUL von Claude Chabrol (1972), THE GRAT GATSBY von Jack Clayton (1973), A WEDDING von Robert Altman (1978), HURRICANE von Jan Troell (1979); sowie A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY (1982), ZELIG (1983), BROADWAY DANNY ROSE (1984) von Woody Allen.

Claude Chabrol

**So
hat er
das
gemacht,**

**Papa
Hitch!**

Wohl kaum ein Regisseur hat so viele falsche Anschlüsse durchgehen lassen, das war ihm vollkommen egal!

Hitchcocks Form ist sehr einfach

- im Gegensatz zu dem, was immer gesagt wird.

Dieses Hitchcock-Buch damals war eine Auftragsarbeit. Das Thema war natürlich ungeheuer anregend, aber auch nicht so schwierig wie etwa Fritz Lang. Ich war sehr von Hitchcock beeinflusst. Vielleicht weniger in der Art, die Dinge zu zeigen als in der Art, sie zu sehen. Ausserdem hatte ich damals einen etwas komischen Geschmack. Ich war katholisch und fand zum Beispiel, Graham Greene sei ein Schriftsteller ersten Ranges.

In den 50er Jahren wurde Hitchcock immer nur als der brillante Techniker geschätzt. Das stimmte natürlich. Aber die Leute fanden, dass seine Filme keinen Gehalt hätten, dass seine Technik im Leerlauf lief. Bazins Satz «Hitchcock macht den absurden Eindruck eines Topfes, der leer vor sich hinkocht», ist zwar eine glänzende Formulierung (und weiss Gott, André Bazin war nicht dumm!), aber vielleicht war ja der Satz selbst absurd. Da der Topf offensichtlich unter Feuer stand - und wie! -, war es doch wahrscheinlicher, dass auch irgendetwas drin war. Man hatte nur den Deckel noch nicht abgehoben. Mit anderen Worten, Hitchcocks formale Meisterschaft sprang einem so klar in die Augen, dass Grand Momo (Eric Rohmer) und ich nicht glauben konnten, dass sie nicht einem Willen entsprang, etwas wirklich Wichtiges auszudrücken.

Wir wollten zeigen, dass es diesem Regisseur unter Verwendung von populärer Literatur - Abenteuer Geschichten, Krimis und dergleichen, jedenfalls nicht der sogenannten hohen Literatur - gelungen war, nicht nur eine zusammenhängende und ziemlich tiefeschürfende Sicht der Welt auszudrücken. Sondern, dass es ihm auch um Dinge ging, die für seine Person ganz wesentlich waren. Wir wollten uns so weit wie möglich ins «Delirium der Interpretation» stürzen: um jeden Preis und völlig frei von vorgefassten Meinungen herauskriegen, wie weit uns seine Vorgaben führten. Selbst auf die Gefahr hin, uns zu verrennen. Das war unser Spass. Hitchcocks englische Periode wurde zu der Zeit (1957, als das Buch erschien) der amerikanischen vorgezogen. Sein Humor war einfach offensichtlicher und direkter, und man hatte sich ein ganz praktisches Bild gemacht: Einer, der schnell und gut Abenteuer Geschichten und Krimis verfilmen konnte. Fertig.

Heute kann man selbst bei oberflächlicher Betrachtung sehen, dass da mehr ist. In jeder Kriminalgeschichte gibt es schliesslich irgendetwas Schwerwiegendes: den Tod, das Verbrechen, das Geheimnis, das Böse und so weiter. Und Hitchcock hat sich zudem nicht damit zu-

frieden gegeben, seine Geschichten ordentlich zu erzählen. Jedesmal, wenn ein komplexeres Element auftauchte, hat er versucht, es nicht wegzuräumen, sondern im Gegenteil zu vertiefen.

Wir haben also die Filme nochmals «gelesen». Und plötzlich tauchten sehr merkwürdige Einzelheiten auf. In THE THIRTY-NINE STEPS zum Beispiel gibt es drei Elemente, die sehr seltsam, sehr bizarr sind.

Erstens: Ein Mann stirbt nicht, obwohl er von einer Kugel getroffen wird. Und warum nicht? Weil er eine Bibel in der Brusttasche trägt, in der die Kugel steckenbleibt. Das ist doch merkwürdig, oder?

Zweitens: Den Bösewicht erkennt man daran, dass ihm etwas fehlt (und das kommt bei Hitchcock oft vor) - es fehlt ihm der kleine Finger.

Das dritte, erstaunlichste Moment ist der Mann, der den Schlüssel zum Geheimnis hat. Er heisst Mister Memory und weiss alles auswendig - weil es sein Beruf ist, alles zu wissen. Folglich bringt dieser Mister Memory am Ende zutage, was sich hinter dem Namen «39 Stufen» verbirgt: eine Spionageorganisation.

Was also entdeckt wird, ist ein Spionagering, dessen Anführer, wohlgemerkt, ein Finger fehlt, und dem es nicht gelingt, den Helden zu töten, weil der eine Bibel bei sich hat! - Diese drei Dinge geben der Geschichte schon einen ziemlich anderen Sinn, nicht?

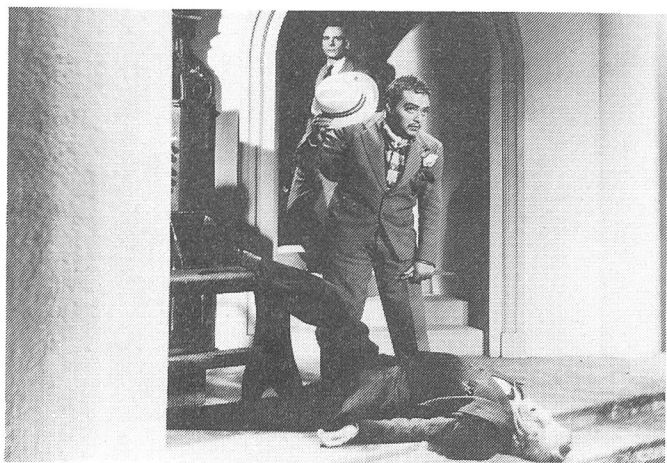
So sind wir immer weiter hineingerutscht. Wir sahen, dass Hitchcock die kleinen Sujets liebt. Sujets, die Regisseure, die Botschaften verbreiten wollen, um nichts in der Welt nehmen würden. Und in diese Sujets liess er seine Vision eines puritanischen Bourgeois einfließen. Sicher, seine Metaphysik erscheint ziemlich einfach, elementar. Aber sie existiert, und man kann ihr keinen Moment entweichen. Aber was ganz besonders schön bei ihm ist: Er trägt sie nicht lauthals vor, er giesst sie in eine Form. Die *Form* - was soll das heissen? Wenn man die Meisterschaft im Erzählen meint, gut. Aber was die Grammatik betrifft? Nein. Wohl kaum ein Regisseur hat so viele falsche Anschlüsse durchgehen lassen, das war ihm vollkommen egal! Ein Haus ist nicht deswegen hässlich, weil die Wandfarbe vielleicht nicht passt. Seine Schönheit liegt immer in der Architektur. Hitchcocks Form ist - übrigens im Gegensatz zu dem, was immer gesagt wird - sehr einfach. Sie gründet sich auf die Subjektivität. Bei Fritz Lang gibt es schon aus Prinzip, per Definition, keinerlei Subjektivität. Hitchcock dagegen wählt spätestens seit seinen amerikanischen Filmen



Tippi Hedren in *THE BIRDS*



Julie Andrews in *TORN CURTAIN*



Peter Lorre in *THE SECRET AGENT*



Cary Grant in *NORTH BY NORTHWEST*



Anny Ondra in BLACKMAIL (1929)

Eine solche Idee kann nur jemand haben,
der stark vom katholischen Glauben beeinflusst wurde.
Ich glaube wirklich, Hitchcocks Erziehung
bei den Jesuiten hat ihn stark geprägt.

fast alle Einstellungen aus der Sicht einer Person. Einmal die, einmal die andere. Und erst dann kommt die Objektivität dazu - das heisst, die Subjektivität des Zuschauers, der in einem haargenau bestimmten Spannungsmoment in die Geschichte einbezogen wird. Deshalb filmt er den Anfang seiner Filme oft im Schnitt-/Gegenschnitt. Er sagt dem Zuschauer förmlich: «Also, wen wählst Du? Den oder den da?» Und allmählich merkt man, zu welcher Seite er uns neigen lässt.

NOTORIOUS ist ein einfaches Beispiel. Cary Grant weiss, dass Ingrid Bergman ganz langsam von ihrem Mann und dessen Mutter vergiftet wird, damit sie schwerkrank ans Bett gefesselt bleibt. Er kommt zu ihr ins Zimmer.

Erste Einstellung; aus ihrer Sicht: Er tritt in ein Halbdunkel. (Kleine Raffinesse: Neben der Tür gibt es eine Stehlampe, damit das Ganze an die Einstellung am Anfang des Films erinnert, wo sich die beiden zum ersten Mal gesehen haben und wo sie besoffen war.)

Zweite Einstellung; Cary Grants Sicht: Die Kamera nähert sich ihr im selben Tempo wie er.

Dritte Einstellung: Das, was die beiden ganz offensichtlich empfinden. Hitchcock macht eine Kreisfahrt um sie herum, er umschliesst sie. Er zieht mit der Kamera buchstäblich einen schützenden Kreis um die Liebenden! Und es ist der Zuschauer, der diesen Kreis zieht, denn die Perspektive ist auf ihn übergegangen. Das heisst, auf die Objektivität.

Das ist wundervoll. Nach den ersten beiden Einstellungen, die schon weiss Gott schön und überzeugend für sich sind, erhält die dritte überhaupt erst ihre ganze Kraft.

Dieses Grundprinzip - Subjektivität/Objektivität - variierend, konnte er alle seine Erfindungen und komplizierten Geschichten herausdestillieren. Und zwar so gut, dass man heute, wenn man ein Verbrechen filmen will (und wenn man sich dabei nicht durch die Brust ins Auge schießen will - aber wozu auch?), fast zwangsläufig auf eine der Arten zurückgreifen muss, die Papa Hitch auf den Punkt gebracht hat.

Zugegeben, die Fülle an Tricks und Kniffen ist bei ihm so überwältigend und verführerisch, dass man sich manchmal sagt, man könnte vielleicht selbst mal einen Hitchcockfilm machen. Aber das ist falsch. Es sei denn, man macht eine Parodie (der jüngste Film von Truffaut, VIVEMENT DIMANCHE!) oder einen billigen Abklatsch. Was Rohmer und mir an seiner amerikanischen Periode

gefallen hat, das war, dass er die Dosis Humor immer weiter verringert und dafür vertieft hat, was man die Kehrseite dieser Erscheinungen nennen könnte.

Nochmal NOTORIOUS, diese wundervolle Szene im Keller. Cary Grant ist bei der CIA und hat sich in Ingrid Bergman verliebt. Die CIA bringt sie dazu, einen Spät-Nazi in Südamerika zu heiraten, der irgendwelcher dunklen Machenschaften verdächtigt wird. Das heisst, sie opfert sich sozusagen wie eine Hure auf dem Altar des Vaterlands. Eigentlich eine etwas abstossende Angelegenheit. Aber dann diese Szene: Cary Grant und die Bergman sind in der Villa des Nazi und suchen unten im Keller nach irgendwelchem Uranium, während oben eine Party stattfindet. Der Ehemann kommt herunter. Gefahr! Und um ihn glauben zu machen, dass sie nicht herumspionieren, tun sie schnell so, als hätten sie ein Rendezvous. Aber als sie sich umarmen und küssen, merken sie, dass sie sich leidenschaftlich lieben! Sie können sich nicht trennen: in Wirklichkeit ist der Schein wahrer als das Spiel. Das ist ausserordentlich, das ist ... tief - da gibt's kein anderes Wort.

Und so hat Hitchcock eine immer höhere Stilisierung erreicht. In THE WRONG MAN gibt es keine Sekunde Humor. Eine wahre Geschichte, die er vollkommen ernst genommen hat: Ein Mann, Henry Fonda, wird irrtümlicherweise verhaftet und kommt ins Gefängnis. Er erleidet schreckliche Erniedrigungen, und seine Lage ist aussichtslos. Aber schliesslich geschieht ein Wunder - so jedenfalls erscheint es auf der Leinwand. Die Mutter des Mannes betet um die Befreiung des Sohnes. Und im selben Moment taucht (in einer Überblendung) der wahre Schuldige auf und wird gleich darauf verhaftet. Henry Fonda kommt frei. - Gut, das ist schon sehr interessant. Noch viel interessanter ist aber Folgendes: Die Frau des unglücklichen, fälschlicherweise Beschuldigten ist in der Zwischenzeit verrückt geworden: Und als Fonda sie am Ende in der Nervenklinik besucht, erwartet er ein zweites Wunder. Er wurde ja schliesslich durch eines gerettet. Er denkt, seine Frau werde allein dadurch gesund, dass sie ihn wiedersieht. Das passiert aber nicht. Sie bleibt verrückt. Weil es «das Wunder» nicht gibt! Oder genauer: man spekuliert nicht auf so etwas.

Eine solche Idee kann nur jemand haben, der stark vom katholischen Glauben beeinflusst wurde. Ich glaube wirklich, Hitchcocks Erziehung bei den Jesuiten hat ihn stark geprägt. Das Prinzip der Gnade, die Gemeinschaft (der Heiligen), alle diese Grundsätze der katholischen

Die Markierungspunkte, da wo der Leuchtturm steht, das interessiert ihn. Den Rest musste man nur irgendwie zusammenflicken. Und das bei einem Regisseur, der für seine meisterhafte Erzählkunst berühmt ist!

Kirche tauchen in jedem seiner Filme wieder auf. Er ist kein Heiliger, klar. Aber es ist dieselbe Geisteshaltung. Für ihn ist das Böse der Satan.

Gleichzeitig ist er total fasziniert vom Bösen. Nicht nur das, er erlaubt sich sogar, in diesem Zusammenhang das «Liebet Eure Feinde» aus dem Neuen Testament zu wiederholen. Bruno Anthony, der Bösewicht aus *STRANGERS ON A TRAIN*, ist zwar verrückt, aber auch wesentlich charmanter als der Held. Er übt eine ungeheure Anziehungskraft auf den etwas unbeleckten Tennis-Champion da aus - und damit auf den Zuschauer. Aber es ist auch notwendig, dass der Böse verführerischer ist als sein Opfer. Andernfalls würde der Held im Grunde auch nur als Dummkopf oder Bösewicht dastehen! Allerdings ist diese Vorstellung des Bösen und des Guten, das noch nicht ganz gut ist, in dieser Phase von Hitchcocks Schaffen noch nicht sehr vertieft. Das kommt später. Was auf jeden Fall schon da ist, das ist seine bürgerliche Metaphysik. Hitchcock betrachtet die Kräfteverhältnisse immer als metaphysische Beziehungen. Niemals als soziale Verhältnisse. (Übrigens wieder ein Gegensatz zu Lang.) Bis auf eine Ausnahme vielleicht: *THE TROUBLE WITH HARRY*. Das ist ein merkwürdiger Film. Er ist fast wie ein Gleichnis. Das Porträt Harrys, das der Maler anfertigt, ist praktisch eine Christusdarstellung von Rouault!

Andererseits sind die sozialen Beziehungen in *THE TROUBLE WITH HARRY* wirklich völlig amoralisch. Das Gewissen ist amputiert, aber total gut. Das ist sehr irritierend, und ich muss zugeben, dass ich diesen Film nicht sonderlich mag. Beim ersten Sehen hat er mir gut gefallen. Dieser Spätsommer in Vermont, das ist optisch wunderschön. Aber beim zweitenmal ... nein. Der MacGuffin, die Leiche Harrys, die überall herumgeschleppt wird und die keiner haben will, ist zu gewichtig. Ebenso der Gleichnisaspekt. Und diese etwas schwerfällige Art von englischem Humor ist ziemlich wirr, obskur: Die Personen der Geschichte wissen immer gleichzeitig mit dem Zuschauer, was los ist, obwohl sie es von der Logik der Geschichte her oft gar nicht wissen können. Wenn der Zuschauer etwas weiss, schwupp, im nächsten Moment weiss es dieser Käptn Dingsda auch. Das ist ganz lustig, aber es grenzt an Unsinn.

Ich glaube, Hitchcock mochte diesen Film deshalb gern, weil er dabei eine sportliche Leistung vollbrachte. 24 Stunden nach dem Ende von *TO CATCH A THIEF* hat er ihn angefangen, und in 28 Tagen war er abgedreht.

«Two films in the same month», das hat ihn mit Stolz erfüllt. Ausserdem schmolten ihm die Engländer gerade, und er wollte unbedingt einen lustigen Film machen, weil ihm die Filme davor nicht sehr witzig erschienen. Aber er hat für *THE TROUBLE WITH HARRY* ein etwas schwaches Buch gehabt.

Die Sache mit seinen Drehbüchern ist merkwürdig. Für *THE TROUBLE WITH HARRY* hatte er einen wirklich brillanten Autor, John Michael Hayes. Sie verstanden sich ausgezeichnet, und Hayes hat mit am meisten für ihn gearbeitet - *REAR WINDOW*, *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* ... Aber obwohl er hervorragend war, hier hat er die Mayonnaise verpatzt. Es war zu nah an dem, was er sowieso gern machte. Hitchcock sagte wohl nur: «Jetzt werde ich ihn für einen Stoff einsetzen, wo er grossartig sein wird» - und hat sich darauf verlassen. Aber Hayes war so sehr der Richtige, dass er es schliesslich kaputtgemacht hat. Sowas kommt manchmal vor. Nun, kaputtgemacht ist sicher übertrieben.

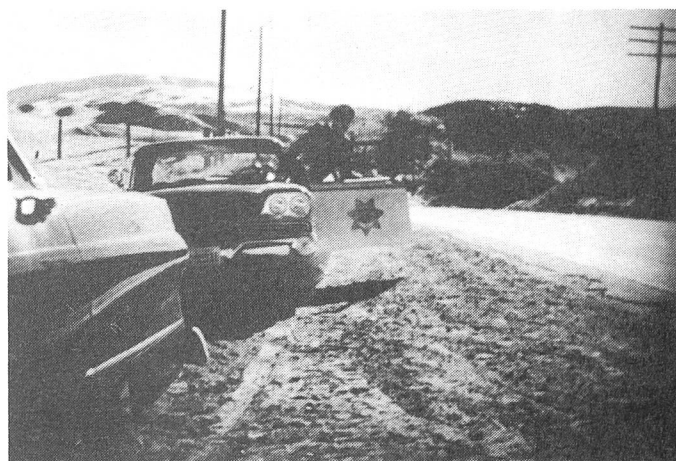
Aber normalerweise hatte Hitchcock schlechte Bücher, und das wusste er genau. Das war ja gerade seine grosse Stärke. Er hat früh verstanden, dass man keine guten Drehbücher braucht! Man muss nur wissen, wo die Löcher sind. Und dann tut man da genau das hinein, was einen interessiert. Wenn Hitchcock mitschrieb, bestand seine ganze Arbeit darin, permanent Breschen in die Konstruktion zu schlagen. Die Autoren (Raymond Chandler bei *STRANGERS ON A TRAIN* etwa) sind schier verzweifelt! - Erst vor kurzem habe ich (für die Verfilmung von Simone de Beauvoirs «Das Blut der Andern») mit Brian Morre gearbeitet, dem Autor von *TORN CURTAIN*. Und der erzählte mir, dass Hitchcock immer dann, wenn es ihm zu logisch wurde, rief: «Nein, nein, das ist überhaupt nicht nötig!» Wenn irgendetwas zu psychologisieren war, prompt: «Nein, nein, bitte nicht.» Das langweilte ihn. Das störte nur. Die Markierungspunkte, da wo der Leuchtturm steht, das interessierte ihn. Den Rest musste man nur irgendwie zusammenflicken. Und das bei einem Regisseur, der für seine meisterhafte Erzählkunst berühmt ist!

Das erklärt auch, aus welcher Unmenge an Blödsinn es ihm gelungen ist, grosse Filme zu machen. Fritz Lang, wenn er überhaupt drehen konnte, musste auch manchmal unglaublichen Unsinn verfilmen. Aber weil er musste! - Hitchcock hat das Spass gemacht! Kein Mensch wäre auf die Idee gekommen aus dem Roman «The Rainbird Pattern» («Der Fall Rainbird», von Victor

Canning) - woraus FAMILY PLOT wurde, den ich sehr liebe -, einen Film zu machen. Sowas ist unlesbar. Das Buch, das er in Finnland drehen wollte, «The Short Night», ist einfach grauenhaft! - Vor ein paar Jahren hat er mich gefragt: «Wenn Sie wollen, machen Sie's. » Und ich konnte ihm nur antworten: «Sie sind jung, machen Sie's selber ...» Egal wie, ich hätte das nicht für ein Königreich verfilmt. Für solche Sachen gab es nur ihn und niemanden sonst.

Das Prinzip der Identifikation war bei ihm der dramaturgische Angelpunkt. Aber immer auf der Ebene der Kameraführung. Eine Geschichte objektiv zu erzählen hätte ihm nicht gereicht, denn er wollte moralische Vorstellungen ausdrücken. Folglich gibt es immer einen Moment, wo er den Zuschauer zwingt, sich zu entscheiden. Er soll wählen, was gut und was schlecht ist. Und das verfeinert sich zunehmend in seinen Filmen, bis es am Schluss immer schwieriger wird, nicht angeschlagen aus dem Kino zu kommen. Er führt die Identifikation immer subtiler und verwirrender ein. Und dennoch gelingt es ihm jedesmal, dass man sich langsam, aber sicher mit einer der Personen identifiziert. Aber, was dann erst richtig interessant wird - eines seiner grossen Themen: Die Identität dieser Person, mit der man sich identifiziert, wird allmählich verwandelt (wenn sie sich nicht ganz auflöst)! Das ist ganz erstaunlich. Er verleitet den Zuschauer, seine eigene Identität zu verändern. Das heisst, Hitchcock zielt immer auf eine Art Initiation. Sowohl für den Helden als auch für den Zuschauer. Eine Initiation durch Katharsis. PSYCHO ist das Musterbeispiel, wo er bis zum Exzess damit spielt. Zweifellos der grauenvollste Film, der je gemacht worden ist. Hitchcock verführt uns dazu, uns mit der Frau zu identifizieren - übrigens eine sehr ambivalente Identifikation, Janet Leigh hat schliesslich Geld geklaut, schläft mittags mit einem Mann und so weiter - allein dadurch, dass er sie verfolgen lässt. Vor allem diese drei Einstellungen auf den Bullen mit der Sonnenbrille sind grandios. Und kurz darauf wird diese Identifikation zerschnitten. Wortwörtlich durchgehauen mit einem Riesenmesser! Das ist grauenvoll! Und das in einem Augenblick, wo sich gerade eine doppelte Identifikation aufbaute, mit Perkins nämlich.

Aber das ist ausgerechnet der, der die Messerstiche abgegeben hat! Kurz, von diesem Augenblick an wird das ganze Universum verrückt. Hitchcock tut alles, damit man sich mit dieser Welt identifiziert, und plötzlich ist es die Welt des Wahnsinns, des Schreckens. Man sucht und sucht nach irgendwem, an den man sich klammern kann, aber es gibt niemanden! Und dann kommt dieser Detektiv ins Haus, Arbogast. Man ist ja schon gewarnt, sich nicht zu schnell zu identifizieren, sich hinzugeben. Aber dann geht er die Treppe hoch, und schon hat man sich darauf eingelassen. Und ZACK! zweiter Messerstich! Schrecklich, das ist schrecklich. In PSYCHO gibt es im Grunde keinen Suspence mehr. Das ist Terror. Das geht direkt in den Bauch. Und Hitchcock erreicht das fast ausschliesslich dadurch, dass er es immer besser versteht, die Bilder genau zu dosieren. Aber das ist keine reine Technik, das ist das Ergebnis seines Standpunktes. Eines ziemlich tiefgründigen dazu. In PSYCHO spielt Hitchcock damit. Er will das Herz des Publikums höher schlagen lassen. Aber weniger zu dessen Ver-





Cary Grant in SUSPICION



gnügen, sondern mehr zu seinem eigenen.

Diese Dosierung der Identifikation ist ihm in FRENZY wunderbar gelungen. In der Szene, wo der Held Blainey, der kurz darauf als Frauenmörder verdächtigt wird, am Haus des Freundes vorbeigeht. Der Freund steckt den Kopf aus dem Fenster und zeigt ihm seine Mutter. Dieses Bild ist sehr befremdend, die Mutter, die da über die Geranien herunterlächelt. Aber man wagt nicht, bis ans Ende seiner Gedanken zu gehen. Täte man das, würde man sagen: Der da, das ist der Mörder! Ganz offensichtlich! Und damit würde man seine Identifikation mit dem Helden aufgeben. Aber dazu ist man nicht bereit. Und so bleibt nur eine kleine Irritation. Das ist grossartig.

Man muss aber aufpassen, dieses Prinzip der Identifikation existiert bei Hitchcock eben immer nur da, wo es um ernsthafte Dinge geht. Ich glaube darauf beruht der wirkliche Hitchcock-Touch. Man meint immer, es seien seine witzigen Einfälle. Sein Humor, schön und gut. Das macht aber seinen Touch nicht aus. Seine unwahrscheinliche Stärke ist dieses Phänomen derartiger Identifikation, die sich immer nur auf elementare Dinge bezieht. Das ist niemals reine Spielerei. - Aber das gilt natürlich nur für den *gutwilligen* Zuschauer. Wenn man sich verweigert, ist das anders. Dann ist es verfehlt. Aber wenn man sich mitreissen lässt, dann geht man durch eine Menge ausserordentlicher Gefühle und kriegt plötzlich Gedanken, die einem wie ein Blitz durch den Kopf schiessen.

Das Gegenstück zu PSYCHO ist REAR WINDOW, sein Lieblingsfilm. Die Handlung ist eigentlich so blöd, dass man heulen könnte: Ein Typ, der seinen Nachbarn permanent in die Fenster stiert und der nach und nach bemerkt, dass einer dieser Nachbarn zweifellos soeben seine Frau in Stücke gehackt hat. Das ist alles. Also auf den ersten Blick eines der leersten Dinge, die es überhaupt gibt. Nur - und deshalb wird der Film ein Schlüssel zu Hitchcock -, bei ihm wird die Form des Films und seine Vorführung zum eigentlichen Thema! Das ist ein Film aus einem Stück. Und das gab Hitchcock die ideale Möglichkeit, das Prinzip der Identifikation in Reinform vorzuführen. Ohne dass er irgendetwas erfinden musste. Er brauchte nur der Grundsituation zu folgen: Der Held ist an seinem Stuhl festgenagelt, denn er hat ein gebrochenes Bein. Und den ganzen Film über sieht man nur, was er sieht. Eine kleine Sequenz ausgenommen. Der gesamte Film ist subjektiv, fast wie eine subjektive Kamera. Ich glaube, jede zweite Einstellung ist auf James Stewart gerichtet und die nächste auf das, was er sieht. Folglich gibt es in REAR WINDOW überhaupt keinen Suspense. Angst ja. Aber keinen Suspense. Denn wir wissen nicht mehr als Stewart - und der nicht mehr als wir, weil er es immer sofort sagt, wenn er etwas herausgefunden hat, was wir nicht wissen. Das heisst: wir haben immer den haargenau gleichen Kenntnisstand wie er. Und es liegt an uns, Schlüsse zu ziehen.

Also, was sieht man? Man beobachtet mit Stewart unbekannte Leute. Leute, die nicht reden, die untereinander nicht reden. Sie sind in einem Zustand schrecklicher Einsamkeit, und sie versuchen nicht auszubrechen. Das Gebäude gegenüber hat lauter kleine Fenster. Und das Leben der Menschen dahinter greift nie ineinander. Es

Bei «Kontrolle des Zuschauers» fühlt man sich vielleicht etwas unwohl. Aber es gibt keinerlei Widerspruch zwischen Hitchcocks Moral und dieser Kontrolle. Denn er versucht ja gerade, die Begrenztheit des freien Willens zu verstehen.

ist schrecklich. Ausser eben der kleinen Sequenz, wo eine Frau, deren Hund getötet wurde, sich in den Hof stellt und die Wände hochschreit: «Wir kennen uns nicht! Wir sind Fremde füreinander!» Etwa so. Das ist wirklich ergreifend, und es ist völlig logisch, dass dies die einzige Sequenz bleibt, in der die Position der Kamera wechselt.

Der Zuschauer befindet sich also vollkommen in der Situation des gefesselten James Stewart, was auch die reale Situation des Kinozuschauers ist. Denn er kann ebensowenig ins Geschehen eingreifen wie der Held. Das erhöht die Identifikation noch einmal. Es gibt da diesen grässlichen Augenblick, wo die Verlobte des Helden, Grace Kelly, für Stewart die Wohnung des Bösewichts durchsucht. Und plötzlich bemerkt man, dass der Typ dabei ist, in seine Wohnung zurückzukehren. Das ist absolut phantastisch, das ist eine entsetzliche Empfindung. Man wird buchstäblich zum Schauspieler. Man will etwas tun, dabei ist man vollkommen hilflos. Wie Stewart. Im Kino haben die Leute damals geschrien: «Achtung! Pass auf!»

Was aber das Ungeheuerliche daran ist: Der Zuschauer befindet sich in einer doppelten Identifikation. Er ist, wie der Held, machtlos. Aber gleichzeitig sitzt jeder getrennt vom andern in seinem Kinosessel. Keinerlei Kommunikation. Genau wie die Leute gegenüber. Ohne jeden Kommentar. Und was passiert? Über die Identifikation mit dem Helden bildet sich eine Gemeinschaft der Zuschauer miteinander! Das ist einfach einmalig. Und wieder das katholische Element. Es kann überhaupt keine abweichende Reaktion geben. Alle, die den Film sehen, empfinden in jedem Moment genau dasselbe. Dieses Erlebnis, dass Zuschauer in strikter Gemeinschaft ein Kinoerlebnis teilen, das ist schon selten. REAR WINDOW macht nicht die geringsten Verständnisschwierigkeiten, es gibt keinerlei Mehrdeutigkeiten. Man kann nicht diskutieren, war das so oder so ... Die Diskussionen gibt es hinterher, beim Nachdenken. Aber während des Films stellt man sich keine Fragen (abgesehen von denen, die sich jeder sonst auch stellt).

Ich habe den Trick nicht rausgeklügelt, wie er das so auf den Millimeter berechnet hat. Und zwar nicht nur auf der Ebene des Drehbuches, sondern vor allem bei der Inszenierung. Es gibt ein typisches Detail: In einem bestimmten Moment glaubt James Stewart, dass das Zimmer des Bösewichts gegenüber leer ist. Es brennt

kein Licht. Die Kamera nähert sich dem dunklen Fenster - ich glaube in drei Einstellungen. Immer etwas näher. Und plötzlich zieht der Typ drinnen im Zimmer an seiner Zigarette ... Es ist ein Nichts auf einer riesigen Leinwand, dieses kleine Aufglühen der Zigarette. Aber jeder hat es gesehen, denn es geht ein kleines «ohhh» durch den Saal. Und das täuscht nicht.

Normalerweise kann man sagen, dass jeder Film ab einem bestimmten Moment dem Zuschauer ausgeliefert oder überlassen ist. Bei Hitchcock nicht. REAR WINDOW und PSYCHO sind die beiden Filme, wo er den Zuschauer total im Griff hat. Und nicht nur sein Verstehen. Nein, die Gesamtheit seiner Gefühle! Allerdings ist REAR WINDOW in diesem Punkt um einiges genauer, weil er mit diesem Sujet keine bessere Möglichkeit der absoluten Kontrolle hätte haben können. Ausserdem bringt hier die Kontrolle dem Zuschauer einen Gewinn an Vergnügen. In PSYCHO dagegen ist es zum Vergnügen von Hitchcock. REAR WINDOW ist die «Kommunion». PSYCHO ist das komplette Gegenstück, der Terror.

Bei «Kontrolle des Zuschauers» fühlt man sich vielleicht etwas unwohl. Aber es gibt keinerlei Widerspruch zwischen Hitchcocks Moral und dieser Kontrolle. Denn er versucht ja gerade, die Begrenztheit des freien Willens zu verstehen. REAR WINDOW drückt das sehr gut aus. Der Zuschauer hat nicht die Freiheit, zu tun, was er will, er kann eben nicht der Heldin zu Hilfe kommen.

Es ist sehr ehrenwert für einen Regisseur, nicht jemand sein zu wollen, der manipuliert. Aber man tut es trotzdem. Zwangsläufig. Von dem Moment an, wo man eine Welt mit Personen erfindet und diese den Leuten vorführt, manipuliert man. Ob man will oder nicht. Sicher, man kann es mehr oder weniger subtil machen, mehr oder weniger bewusst auch. Aber ich weiss nicht, was ehrlicher ist: Bewusst manipulieren und genau wissen, wohin man die Leute führt, oder den Eindruck geben, sie hätten ihre Freiheit, und sie dennoch daran hindern, an etwas anderes zu denken. Ozu, den ich sehr schätze, ist so ein Fall, wo es fast an der Grenze zum Absurden liegt. Tatsächlich scheint es keinerlei Eingriff zu geben. Aber man ist trotzdem nicht frei, denn während man einen Film von ihm sieht, tut man nichts anderes. Im Gegenteil, er entwickelt geradezu eine eigenartige Sogwirkung. Man kann natürlich einen Ozu mit einem Hitchcock vergleichen (was ich bestimmt nicht tun will). Aber nicht im Namen der Freiheit des Zuschauers! Sicherlich



Doris Day und James Stewart in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

Hitchcock war in einer Phase,
in der er sich vollkommen wohl fühlte.
Es ist seltsam, wie Filme manchmal dem körperlichen
Befinden der Leute ähneln, die die Filme machen.

gibt es graduelle Unterschiede, aber der springende Punkt liegt eher in der Form. Und vielleicht ist die Manipulation dort, wo sie offen gezeigt wird, wie bei Hitchcock, weniger diabolisch. Entscheidend ist: von welchem Augenblick an man anfängt zu lügen. Ein Künstler, der lügt - das ist sehr schlimm. Er muss die Wahrheit sagen. Aber alle Mittel sie auszudrücken sind legitim.

In *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* gibt es ein schönes Beispiel dazu. James Stewart ist Arzt. Er und seine Familie sind gerade in Marokko, und er hat zufällig mitgehört, was er nicht hören sollte. Deshalb entföhren böse Leute seinen zwölfjährigen Sohn. Stewart kehrt ins Hotel zurück und will es seiner Frau, Doris Day, sagen. Aber er ist Arzt, und er weiss, dass sie bei dieser Nachricht einen Nervenzusammenbruch erleiden wird. Also gibt er ihr zuerst Beruhigungstabletten. Und dann sagt er ihr ganz langsam, vorsichtig, dass ihr Kind entführt worden ist. Und sie, die eigentlich weinen wollte ... schläft ein. Das ist grossartig! Weil es eine ungeheure Menschenkenntnis verrät.

Das ist übrigens wieder so eine Bresche im Drehbuch, die Hitchcock geschlagen hat, um sie selber - mit einer äusserst katholischen Haltung - zu füllen. Die Geschichte bringt es keinen Deut weiter. Aber wozu macht man Filme? Es ist fast schon eine Frechheit, so eine Idee zu haben. Derartige Szenen gab es bis dahin bestimmt fünfzigmal. Aber nur er kriegt die Richtige hin. Und zwar so, dass sich die Identifikation mit James Stewart dadurch ergibt, dass er so clever ist, genau das Richtige zu tun.

Die zweite Fassung von *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* ist einer der seltenen Fälle eines Remakes, das unendlich viel besser ist als die erste Version. Bis auf eine einzige Ausnahme (der Sitz der Spionageorganisation, der ziemlich aufgesetzt wirkt), ist jedes Element besser gelungen. Die erste Version von 1934 ist nach viel Verdruss in England entstanden. Bei der zweiten (die ein schöner Erfolg wurde) war Hitchcock in einer Phase, in der er sich vollkommen wohl fühlte. Es ist seltsam, wie Filme manchmal dem körperlichen Befinden der Leute ähneln, die die Filme machen. Diesmal fühlte er sich wohl, er konnte durchatmen. Aber ich bin sicher, er wusste nicht genau warum. Und als er *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (sein einziges Remake) gedreht hatte, wusste er warum. Deshalb hat er ihn gemacht. Ich kenne kein Remake, das, obwohl es genau

dieselbe Geschichte ist, im Geist und in der Konzeption so verschieden vom Vorgänger ist.

Die Persönlichkeit der Figuren, James Stewart, Doris Day, die hier die Durchschnittsamerikaner sind, ist richtig überzeugend. Das ganze Marokko ist viel besser als das England in der ersten Fassung. Es gibt Unmengen wundervoller Details. Eine kleine Szene: Am Anfang sind sie in einem Hotelzimmer in Marrakesch. Es klopft und ein Mann erscheint in der Tür - so ein grosser Typ mit langgezogenem Gesicht. Er sagt mit starkem Akzent: «Ich suche das Zimmer von Mr. Montgomery.» Und es ist wie die Szene mit der Mutter in *FRENZY*. Man hat es einfach verstanden, diese Irritation. Dabei ist der Typ sehr höflich und korrekt. Aber der Zeitpunkt, der Akzent, der Typ ... der Beginn einer inneren Unruhe ist geboren. Wundervoll. Man spürt einfach den Genuss, den Hitchcock beim Drehen hatte, was man in seinen amerikanischen Filmen (bis auf *NORTH BY NORTHWEST*) sonst kaum findet. Seine englische Seite. Der Humor. Der Übergang vom Objektiven zum Subjektiven, all diese Dinge. Oder die Szene in der Royal Albert Hall, mit der Partitur: Die Bösen wollen während eines Konzertes ein Verbrechen begehen. Genau zum Zeitpunkt eines Paukenschlags in einer Sinfonie. Sie hören also das Stück einmal, zweimal, dreimal. Und allmählich denkt man sich: gut, ja, ich hab' schon verstanden! Aber was dann kommt, ist sehr stark. Wie die Musik in der Albert Hall beginnt, schwenkt die Kamera ganz gross über eine Notenzeile und kommt zu einer Note, etwas fetter als die andern. Und man weiss genau: Das ist die Note für den Paukenschläger!

Ich weiss noch, in Cannes bei der Uraufführung, als die Kamera die dicke schwarze Note erreicht hatte, da brach der ganze Saal in Beifall aus. Man spürte Hitchcocks Euphorie, und das ist grossartig. Der Zuschauer fühlt sich getragen und entspannt.

Die Geschichte mit dem Paukenspieler ist auch für einen andern Aspekt bezeichnend, der bei Hitchcock eine grosse Rolle spielt. Auf den Begriff gebracht: Schuldübertragung. Das Gesicht des Paukenspielers ist vollkommen passiv, während er auf seinen Einsatz wartet. Aber das muss so sein, denn er ist das Instrument des Schicksals, ohne es zu wissen. Er ist sozusagen der Mörder aus der Sicht des Zuschauers. Er löst, ohne es zu wissen, den Mord mit aus.

Das heisst, bei Hitchcock gibt es niemals die einen, die schuldig sind, und die anderen, die unschuldig sind. Es



Wüsste der unglückliche Paukenschläger, was er mit dem Paukenschlag auslöst, würde er ihn sicher nie ausführen. Ausserhalb des Paukenspielers finden Kämpfe statt, die über seine Schuld und Unschuld entscheiden. Das gibt einem zu denken.

gibt nur Leute, die im Zustand der Schuld sind, und andere, die es sein könnten - es nur *noch nicht* sind. Der Übergang vom einen zum andern ist unmerklich. Das ist bei ihm im Grunde eine Frage der Perspektive. Denn er hat eine sehr einfache, aber grundlegende Auffassung von der Freiheit des Willens: Man ist in dem Masse frei, in dem man alle Faktoren beherrscht. Man ist aber nie Herr aller Faktoren - man ist nicht Gott -, folglich ist die Freiheit der Entscheidung beschränkt auf das, was man weiss. Wüsste der unglückliche Paukenschläger, was er mit seinem Paukenschlag auslöst, würde er ihn sicher nie ausführen. Aber so ...

Nun ist Hitchcock aber etwas merkwürdig. Der geplante Revolverschuss beim Paukenschlag geht nicht los. Der Minister stirbt nicht. Das heisst, wiederum andere Faktoren, die der Paukenschläger ebensowenig kennt, spielen mit. Und die stellen seine Unschuld wieder her. Irgendwo ausserhalb des Paukenspielers finden also ganz andere Kämpfe statt, die aber über seine Schuld und Unschuld entscheiden. Das gibt einem zu denken, ha?

Deshalb trifft die erwartete Katastrophe bei Hitchcock auch nie ein. Die wirkliche Katastrophe kommt immer unerwartet. Wenn er vor etwas warnt, passiert es nicht. Und meistens enden die Dinge harmonisch. Hitchcock ist zutiefst Optimist. Was sich schon aus seiner Initiations-Geschichte ergibt. Aber es gibt Ausnahmen. Furchtbare Ausnahmen. PSYCHO, der mit dem Zerfall von Perkins endet. NOTORIOUS, der zwar gut endet, aber mit einem negativen Bild: Die Nazis rufen den Mann der Bergman, der selber ein falscher Schuldiger ist, ins Haus zurück. Und dann natürlich VERTIGO! Das Musterbeispiel eines grässlichen Schlusses, am Rande des Abgrunds! Nur eine Viertelsekunde länger, und es wäre das totale Entsetzen. Ich würde sogar HOW TO CATCH A THIEF dazurechnen, obwohl er ganz leicht, mit einem Witz endet. Denn die Personen sind in all diesen Filmen Opfer ihrer Besessenheit. Hitchcock hat, glaube ich, sein ganzes Leben damit verbracht, seine Obsessionen zu überwinden. Er führte das Leben eines Kleinbürgers, aber in seinem Kopf, da herrschte ein ganz erschreckendes Ego. Und sein ganzes Werk besteht darin, zu sagen: Kinder, ihr müsst eure Obsessionen beherrschen. Und die Filme, die katastrophal enden, sind die, in denen die Besessenheit nicht beherrscht wird. Der Fall von VERTIGO ist typisch. Die Besessenheit ergreift alles, sie bemächtigt sich schliess-

lich der Wirklichkeit selbst.

VERTIGO ist der Film, der den Anschein der grössten intellektuellen Tiefe hat. Ich bin nicht so sicher, ob das stimmt. Ich bewundere ihn natürlich. Aber ich finde ihn *emotional* grossartig, nicht intellektuell. Es ist das erste und letzte Mal, dass Hitchcock sowas passiert: Er opfert eine Konstruktion dem Gefühl. Die Enthüllung in der Mitte des Films hat er erst sehr spät gefunden. Und er hat sie nur dazu eingesetzt, damit das rein Emotionale der Szene verstärkt wird, als sich die beiden wiedersehen und sich verstellen.

Bei der Vorbereitung war Hitchcock sehr krank. Er musste sogar unterbrechen, wegen einer ziemlich schweren Operation. Und ich glaube, dies ist ein Film eines wieder Genesenden. Das Gefühl des selbstbewussten Künstlers war ihm abhanden gekommen. Aber er findet etwas anderes.

Das ist eine Schwäche in Bezug auf Hitchcock, aber eine ungeheure Stärke in Bezug auf die Gesamtheit seines Werks. Das heisst, wenn er nur Filme wie VERTIGO gemacht hätte, wäre er nicht Hitchcock. Hätte er aber VERTIGO nicht gemacht, wäre sein Werk wesentlich ärmer.

Er hat versucht, nicht mehr alles zu kontrollieren. Es fängt an mit dieser Zwangsvorstellung von James Stewart. Dann hat er sich animieren lassen von dieser Spirale von Saul Bass im Vorspann (die vielleicht nicht sonderlich geglückt, aber annehmbar ist). Und so liess er sich immer weiter hineinziehen. Das liegt an seiner Krankheit. Und das ist ungeheuer ergreifend. Und dann fängt er an, den Zuschauer mithineinzuziehen: Er wählt eine Form - wie jeder grosse Filmmacher. Die Form des Strudels.

Das kehrt im Dutt von Kim Novak wieder, in den Ringen am Baum, den sie betrachten, in den Strassen von San Francisco. Und diesen Strudel steigt der Held hinab. Er dreht sich, steigt weiter, wendet sich, verfolgt sie ... Das geht sehr lange, einige finden: zu lange. Aber plötzlich steht er in einer Sackgasse. Kim Novak ist auf einmal verschwunden. Er sieht nur eine einfache Tür aus Holz. Er öffnet sie, und wo steht er? Mitten in einem prächtigen Blumenladen des Distrikts! Das ist eine geheimnisvolle Geschichte. Man stösst eine Tür auf, und plötzlich steht man in einem völlig unerwarteten Raum. Das ist eine sehr schöne Idee, die übrigens in FAMILY PLOT wiederauftaucht: Der Böse hat das Mädchen irgendwo in einen verschlossenen Raum geführt, neben einer Ga-

rage. Und man glaubt sich im schrecklichsten Untergrund. Aber plötzlich öffnet er die Garagentür - und da ist überhaupt nichts von Untergrund. Wir sind mitten auf einer belebten Strasse. Aber was das bedeutet? Es ist an uns, das herauszufinden. Hitchcock gibt keine Erklärung dafür.

Die Geschichte des Drehbuchs von VERTIGO ist lustig. Boileau und Narcejac hatten zuerst «Les Diaboliques» («Die Teuflischen») geschrieben. Aber da Clouzot die Rechte schon gekauft hatte und die beiden ziemlich pfiffig waren, machten sie gleich danach mit Hitchcock, was der sonst mit dem Publikum macht: Sie programmierten ihn. Sie schrieben ein Buch, von dem sie wussten, dass er es kaufen würde. Es war alles drin, was ihn anziehen könnte. Aber als sich Papa Hitch ans Drehbuch machte, passierte etwas Seltsames. Er merkte, dass die Sache zu genau für ihn gemacht war. Das heisst, sie passt plötzlich nicht mehr, obwohl es genau umgekehrt aussieht. Und es war Hitchcocks Ehrlichkeit, das zuzugeben und mehrere Fassungen des Drehbuchs zu schreiben. Aber er war noch immer nicht zufrieden. Dann kam die Krankheit. Aber die Vorbereitungen waren schon angekurbelt, und er konnte nichts mehr aufhalten. Das ist sehr unangenehm, wenn sowas passiert. Bei TOPAZ war es ähnlich. Und er sagte sich: Gut, bei VERTIGO bin ich davongekommen, warum nicht hier? Aber bei TOPAZ war das nicht der Fall. Es gibt wunderbare Sachen in TOPAZ, aber völlig voneinander getrennt. TOPAZ ist ein Film über den Verrat, der selbst ein Verrat ist.

Ein weiterer Film, der schlecht endet, ist ROPE. Er endet mit der Niederlage des Helden, wieder James Stewart, der kurz vor der Verwirklichung seiner Theorien stand. Es sind glänzende Parodien, aber zwei seiner ehemaligen Schüler setzen sie in die Tat um und werden dadurch zu Monstren. ROPE ist ein Film über die Materialisierung des Wortes. Dieser Film ist natürlich vor allem für Hitchcock-Philologen interessant, denn er hat alles getan, um die Subjektivität zu vermeiden. Jedenfalls sieht es so aus. Und das liegt bei diesem Thema - das Wort, das zur Tat wird - auch nahe. Aber bei näherem Hinschauen stimmt es nicht mehr. Es ist lustig, man vermutet, die Hauptidee sei die der gigantischen Kontinuität von achtzig Minuten. Sicher war das seine Idee. Weil er sie loswerden wollte! Mit diesem Film, den er sehr lange schon geplant hatte, wollte er sich die Idee der Kontinuität austreiben. Es ist fast ein Experimentalfilm. (Das mit der *einen einzigen Einstellung* stimmt natürlich nicht ganz. Es gibt den Vorspann und den Film. Macht schon zwei Einstellungen. Dann gibt es irgendwo einen Gegenschnitt, den witzigerweise nie jemand bemerkt hat.)

Claude Chabrol

© Copyright: Berlin Tip

Der Autor wurde 1930 in Paris geboren. 1957 schrieb er als Filmkritiker zusammen mit Eric Rohmer das Buch «Hitchcock», welches eine erste kritische Analyse von Hitchcocks Schaffen darstellt, und 1958 realisierte er seinen ersten Spielfilm LE BEAU SERGE, welcher als einer der ersten Filme der Nouvelle Vague gilt. Inzwischen gehört Claude Chabrol zu den bekanntesten und bedeutendsten Regisseuren Frankreichs.

Alfred Hitchcock 1899 - 1980

Spielfilme als Regisseur:

in England realisiert

Stumm-Filme

- 1925 THE PLEASURE GARDEN
- 1926 THE MOUNTAIN EAGLE (gilt als verschollen)
- THE LODGER
- 1927 DOWNHILL
- EASY VIRTUE
- THE RING
- 1928 THE FARMER'S WIFE
- CHAMPAGNE
- THE MANXMAN

Ton-Filme

- 1929 BLACKMAIL
- 1930 ELSTREE CALLING (nur Co-Regie)
- JUNO AND THE PAYCOCK
- MURDER
- SIR JOHN GREIFT EIN (deutsche Fassung von MURDER)
- 1931 THE SKIN GAME
- 1932 RICH AND STRANGE
- NUMBER SEVENTEEN
- 1933 WALTZES FROM VIENNA
- 1934 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
- 1935 THE THIRTY-NINE STEPS
- 1936 THE SECRET AGENT
- SABOTAGE
- 1937 YOUNG AND INNOCENT
- 1938 THE LADY VANISHES
- 1939 JAMAICA INN

in Amerika realisiert

- 1940 REBECCA
- FOREIGN CORRESPONDENT
- 1941 MR. AND MRS. SMITH
- SUSPICION
- 1942 SABOTEUR
- 1943 SHADOW OF A DOUBT
- LIFEBOAT
- 1945 SPELLBOUND
- 1946 NOTORIOUS
- 1947 THE PARADINE CASE
- 1948 ROPE, in Farbe
- 1949 UNDER CAPRICORN, in Farbe
- 1950 STAGE FRIGHT
- 1951 STRANGERS ON A TRAIN
- 1952 I CONFESS
- 1954 DIAL M FOR MURDER, in Farbe
- REAR WINDOW, in Farbe
- 1955 TO CATCH A THIEF, in Farbe
- THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, in Farbe
- 1956 THE TROUBLE WITH HARRY, in Farbe
- 1957 THE WRONG MAN
- 1958 VERTIGO, in Farbe
- 1959 NORTH BY NORTHWEST, in Farbe
- 1960 PSYCHO
- 1963 THE BIRDS, in Farbe
- 1964 MARNIE, in Farbe
- 1966 TORN CURTAIN, in Farbe
- 1969 TOPAZ, in Farbe
- 1972 FENZY, in Farbe
- 1976 FAMILY PLOT, in Farbe

Interview mit Patricia Hitchcock

„No Suspense - A Business Decision“

FILMBULLETIN: Weshalb verhinderte Alfred Hitchcock, der die Rechte an den fünf Filmen, die nun zur Wiederaufführung gelangen, hatte, dass diese Werke in den letzten zwanzig Jahren öffentlich gezeigt werden konnten?

PATRICIA HITCHCOCK: Einige dieser Filme, deren Rechte bei meinem Vater lagen, wurden damals von Paramount verliehen. In jenem Vertrag gab es einen Passus, der besagte, dass die Filme nach der ersten allgemeinen Auswertungsphase für neun Jahre zurückzuhalten seien. Nach Ablauf dieser Periode war die Nachfrage für diese Filme nicht sehr gross. Interesse bestand zwar für *REAR WINDOW*, aber mein Vater und sein Agent Herman Citron entschieden, dass die Filme zusammenbleiben und nur im Paket erneut in den Verleih gelangen sollten. Wahrscheinlich war die Idee auch, dass sich die Nachfrage nach diesen Filmen steigern würde, wenn sie nur lange genug nicht zu sehen wären - sich eine Art Suspense heranbildet. Nachdem mein Vater gestorben war, diskutierten Mister Citron und ich auch diese Frage. Wir wollten jedoch zunächst abwarten, wie sich das Kabel-Fernsehen und der Videokassetten-Markt entwickeln.

Gerne würde ich die Frage mit einer mysteriöseren Geschichte beantworten. Aber Suspense ist keiner vorhanden, weil es im Grunde eine rein geschäftliche Entscheidung war, die Filme zurückzuhalten und erst jetzt wieder herauszubringen.

FILMBULLETIN: Einige Kritiker haben geschrieben, dass diese fünf Filme die Lieblingsfilme Ihres Vaters waren.

PATRICIA HITCHCOCK: Ich bin sicher, dass zu jener Zeit, als er die Filme machte, sein Lieblingsfilm immer derjenige war, den er gerade in Arbeit hatte. Diese fünf Filme wurden einfach durch seine eigene Firma produziert, nachdem er vorher Filme für David O. Selznick gedreht hatte, für den er 1939 in die USA gekommen war. Mein Vater wollte sie unbedingt machen. *ROPE* etwa, weil er eigentlich immer schon ein Bühnenstück fürs Kino inszenieren wollte, um herauszufinden, ob das gemacht werden kann. Bei den Dreharbeiten dazu hat sich übrigens folgende amüsante

Geschichte ereignet: Weil der Film in einer fortlaufenden Einstellung aufgenommen wurde, waren alle Gegenstände auf dem Set beweglich, auch die Wände. Auf einem Tisch stand ein Aschenbecher, in den James Stewart seine Zigarette ablegte. Als Stewart nach seiner Aufnahme fünf Minuten später zurückkam, um sie auszulöschen, sass ein kleiner Requisiten-Assistent da und hielt immer noch den Aschenbecher. Der Set war während der Aufnahme hinter der Kamera völlig verändert worden, und der Tisch war weg. *THE TROUBLE WITH HARRY* wollte mein Vater machen, weil er selbst einen grossartigen Humor hatte.

FILMBULLETIN: Sie haben als Schauspielerin mit Ihrem Vater gearbeitet. War es schwierig, mit Alfred Hitchcock zusammenzuarbeiten?

PATRICIA HITCHCOCK: Es war sehr einfach. Er hat mich nur engagiert, weil er wusste, dass ich völlig professionell arbeitete - und genau das verlangte er von jedem seiner Mitarbeiter, egal ob Schauspieler oder Techniker. Und diese Leute behandelte er dann auch entsprechend. Es gab nie ein lautes Wort, wenn

er jemandem etwas zu sagen hatte, tat er es sehr ruhig.

Mein Vater hat übrigens nie eine Story für einen Schauspieler gesucht. Es war immer der Darsteller, der in seine Geschichte passen musste. Dann aber wollte er, dass die Schauspieler ihre Persönlichkeit in den Film einbrachten - dazu wurden sie schliesslich engagiert.

FILMBULLETIN: Von Ihrem Vater wird gesagt, dass er sehr gern elegante Blondinen hatte.

PATRICIA HITCHCOCK: Das ist richtig. Er sah, dass eine elegante Blondine mysteriöser wirkt, weil jedermann gerne wissen möchte, was hinter dieser kühlen Erscheinung liegt, und mein Vater wusste, dass dies als weiteres Element zum Suspense beitrug, den er im Film aufbauen wollte.

FILMBULLETIN: Das Publikum reagiert, wenn Alfred Hitchcock in seinen Filmen auftritt. War sich Ihr Vater dieser Wirkung bewusst?

PATRICIA HITCHCOCK: Ich glaube, dass er wusste, dass er erkannt würde. Deshalb musste er auch sehr vorsichtig sein, an welcher Stelle er in Erscheinung trat. Er ist nie in einem Augenblick aufgetreten, wo die Geschichte vorankommt oder wo sich Suspense aufbaut. Dazu nutzte er immer ein «Loch» in der Action.

FILMBULLETIN: Ich habe gelesen, Alfred Hitchcock habe seine Filme lieber vorbereitet als sie dann wirklich gedreht.

PATRICIA HITCHCOCK: Das dürfte daher kommen, dass mein Vater vom allerersten Augenblick an an den Filmen beteiligt war. Er wählte die Story aus. Er und meine Mutter machten meistens die erste Bearbeitung dieser Geschichten. Dann erst wurde ein Drehbuchautor beigezogen, der das Drehbuch schrieb. Und schliesslich hat mein Vater jede Einstellung für den Kameramann gezeichnet. Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten aufgenommen wurden, wusste er also ganz genau, wie der - fertig geschnittene - Film aussehen würde. Mit einem leisen Lächeln konnte er deshalb verbreiten, das Drehen der Filme sei der langweiligste Teil seiner Tätigkeit - seine kreative Arbeit war ja getan.

Pat Hitchcock in *STRANGERS ON A TRAIN*



Patricia Hitchcock befragten
Gaby Flossmann + Marcel Boucard

REAR WINDOW von Alfred Hitchcock

A Race Of Peeping Toms

Ich wette, dass von zehn Leuten, wenn sie am Fenster gegenüber eine Frau sehen, die schlafen gehen will und sich auszieht, oder auch nur einen Mann, der sein Zimmer aufräumt, dass von zehn Leuten neun nicht anders können als hinschauen. Sie könnten wegsehen und sagen: «Das geht mich nichts an.» Sie könnten die Läden schliessen. Aber nein, das tun sie nicht, sie schauen solange wie möglich.

Alfred Hitchcock

(zitiert nach «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?»)

Ein Mann sitzt in seinem Rollstuhl gefesselt mit einem Bein im Gips seit genau sechs Wochen in seinem Zimmer. Kontakt mit der Aussenwelt hat der längst wieder zu Taten drängende L. B. Jefferies (genannt Jeff) durch die Besuche einer ambulanten Krankenschwester und seiner Freundin, durch Telefongespräche und - vor allem - durchs Fenster, das ihm Einblicke ins Leben eines Hinterhofs in Greenwich Village bietet. Reichlich bescheidene Abwechslung für den Abenteurer gewohnten Bildreporter, der viele Sensationen, die Schlagzeilen machten, und Schauplätze des Weltgeschehens aus eigener Anschauung kennt. In seiner zwangsläufigen Einsamkeit steigert sich sein beruflicher Voyeurismus, zu dem er als Fotograf sozusagen verpflichtet ist. Immer intensiver dringt er in die intimen Bereiche seiner Nachbarn ein. Und plötzlich wähnt er sich einem Mord auf

der Spur.

So einfach etwa sieht das Grundgerüst aus, auf dem Hitchcock in REAR WINDOW seine Hinterhof-Geschichten auf- und zum fesselnden Drama ausbaut. Der Film, der die Einheit des Ortes konsequent durchhält, beginnt an einem sommerlichen Mittwochmorgen bei Tagesanbruch: Exposition. Jeff und die lieben Nachbarn, deren Fenster auf den Hinterhof zeigen, werden eingeführt. Thorwald und seine bettlägerige Frau. Miss Torso, die im Garten Kunst produziert. Miss Lonely Hearts. Der Komponist. Die Balletteuse. Die Jungvermählten, die neu einziehen und scheu die Storen runterlassen. Das Ehepaar, das auf dem Balkon schläft, mit dem kleinen Hund. Ein gewöhnlicher Tagesablauf wird skizziert. Als die Dämmerung hereinbricht, macht Jeffs Freundin, Lisa Feremont, ihren allabendlichen Besuch bei Jefferies. Doch der Abend, der bei

Speis und Trank aus dem «Club twenty-one» zur kleinen Feier geraten sollte, mündet in einen Streit über die Unvereinbarkeit der Gegensätze: rauhbeinige Abenteuer versus feinste High Society. Ein nächtliches Gewitter bricht los. Thorwald geht dreimal mit seinem Koffer aus dem Haus. Donnerstag: eine Geschichte kommt in Gang. Jeff überlegt, was er in der Nacht beobachtet hat, und verfällt auf den schrecklichen Verdacht, Thorwald könnte seine Frau ermordet haben. Der bisher kühle, amüsiert gelangweilte Beobachter gibt seine Distanz auf. Hitchcock setzt längere Brennweiten ein. Die Bilder kommen näher an uns ran, wir sehen besser in die fremden Wohnungen hinein. Nach anfänglicher Skepsis ist auch Lisa von Thorwalds Schuld überzeugt. Freitag: Steigerung und Krise. Ein Detektiv wird eingeschaltet. Doyle findet allerdings für alle Fragen eine ihn befriedigende Antwort; Jeff dagegen liefert immer neue Argumente, die er durch seine fortgesetzten Beobachtungen erhärtet sieht, bis seine Theorie schliesslich wie ein Kartenhaus zusammenbricht. Die Rolläden in Jeffs Apartment werden heruntergelassen - Jeff und Lisa schämen sich, «rear window ethics» und die eigenen Angelegenheiten bemächtigen sich retardierend ihrer Konversation. Doch dann zerreisst ein Schrei die Stille der Nacht. Die Läden gehen hoch: man ist vom eigenen Verdacht und von der Schuld Thorwalds überzeugter denn je. Samstag: Höhepunkt und Lösung. Handfeste Beweise müssten her und ... Einige Tage später: Epilog mit happy endings. Miss Lonely Heart hat zum Komponisten gefunden. Der Freund der Balletteuse kehrt endlich, aber hungrig aus dem Militärdienst zurück. Maler sind in Thorwalds Apartment tätig. Die Balkonbewohner hegen ein neues Schosshündchen. Und die Neuvermählten streiten sich bereits heftig, sehen aber keinen weiteren Grund für geschlossene Läden. Jeff und Lisa bereiten sich auf eine gemeinsame Zukunft vor.

Dieses Drama - mit geradezu klassischem Aufbau - ergibt zusammen mit dem aussergewöhnlichen Darstellerpaar Grace Kelly und James Stewart einen jener meistgeachteten Filme, die Hitch zu dem machen, was er bleiben wird, solange es ein Kino gibt. Wer, wenn nicht er, bringt es denn zustande, um die Person eines an den Rollstuhl gebundenen Beobachters einen spannenden Krimi zu konstruieren, bei dem erst noch bis kurz vor Schluss offenbleibt, ob denn überhaupt die Grundlagen dafür gegeben sind oder ob sich nicht vielmehr einer mit doppelter Unterstützung in seiner Fantasie verrennt.



REAR WINDOW, das ist die Hohe Schule jener Kinogeschichten, in denen die Erzählung nicht auf die Dialogspur verbannt ist. Das gilt ganz prinzipiell für das Erfassen des Lebens im beobachteten Hof und geht bis ins kleinste Detail wie den atemberaubenden Kuss Kelly-/Stewart, den Hitchcock durch simples Zitternlassen der Kamera zum emotionalen Ereignis werden lässt.

Über die Exposition des Films hat sich Truffaut mit ihm unterhalten. Hitch schenkt sich jeden überflüssigen Dialogsatz, der sich nur der Darstellung von inhaltlichen Fakten widmet. In einem langen Schwenk blättert er die ganze Krankheitsgeschichte seines Rollstuhlkommissars stichbildartig durch: Gipsbein (offenbar Unfall), zerschlissene Fototasche und kaputte Ausrüstung (scheinbar im Zusammenhang mit Fotoaufnahmen) und spektakuläre Bilder eines Autounfalls an der Wand - Fazit: Stewart mimt einen Fotoreporter, der bei den Aufnahmen während eines Autotorennens zu hart an der Front arbeitete und unter die Räder geriet. Bestätigung liefert sein Chefredaktor, der eines neuen Auftrags wegen anruft: Jeff hätte sich ja nicht in die Mitte der Rennbahn zu stellen brauchen, dann wäre ihm dieser neue Auftrag nicht entgangen. (Jeff: «Und Du hast gesagt, dass Du mal was sensationell Neues brauchst.») Dass sein Werkzeug hier im Zimmer drin weiterhin die Kamera sein wird (als Fernrohr zum Erkennen und als Blitzlicht zur Abwehr eines Eindringlings) ist lediglich ein weiteres Detail, genauso wie die Tatsache, dass man letztlich auch zu Hause im Bett bleiben und sich dabei ein Bein brechen kann.

Wenn Hitchcock Truffaut erzählt, dass der Dialog nicht mehr sein dürfe als «ein Geräusch unter anderen, ein Geräusch, das aus Mündern der Personen kommt, deren Handlungen und Blicke eine visuelle Geschichte erzählen können», dann bewertet er diesen Teil seiner Filme wohl absichtlich gering. Hitchcock arbeitet - ja spielt - sehr bewusst mit dem Vertrauen, das der Zuschauer dem gesprochenen Wort entgegenbringt. Eine geschliffene Bemerkung da, ein kluges Argument dort, und wir zweifeln an dem, was wir doch eben noch *mit eigenen Augen* gesehen haben - oder sehen es doch mindestens in ganz anderem Licht. Gerade weil er die Sprache sparsam - und meist in Kontrast zur optischen Erzählung - einsetzt, erhalten die Worte noch besonderes Gewicht. Hitch weiss aber auch immer wieder einzelne seiner Figuren durch ihre Dialoge mit ihrem besonderen Schmuck zu umgeben.

In REAR WINDOW gilt dies in erster Linie für Stella, die Pflegerin, die sich geradezu lüstern in den Mordfall hinein-

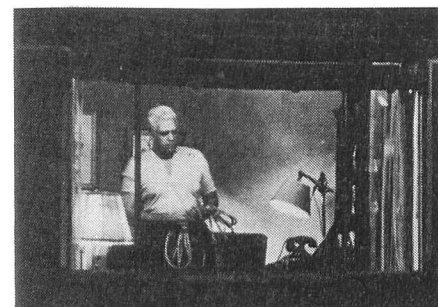
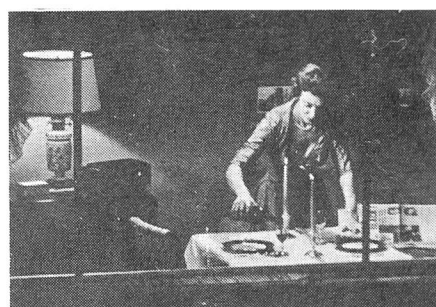
versetzt und Vorstellungen äussert, die andern das Blut stocken lassen. Für sie ist ohne jeglichen Hinweis klar, dass der vermeintliche Mörder sein Opfer zerstückelt hat. Die Frage, die sie interessiert, ist eigentlich nur: wie? - und wo er die Teile verborgen haben könnte. Die gute Frau solidarisiert sich denn auch gleich mit Jeff; man muss annehmen, dass sie dies genauso unverhohlen mit jedem einzelnen auf der gegenüberliegenden Seite des Hofes getan hätte, wenn es darum gegangen wäre, den gelangweilten Kranken als geilen Voyeur zu entlarven. Die Leute sind nun mal so, oder mit Hitch: «Was man auf der Hofmauer sieht, ist eine Fülle kleiner Geschichten, es ist der Spiegel einer kleinen Welt» - das vielbeschworene Fenster auf sie. Und da wird dann sehr rasch einer zum Möder, «weil alles, was er tut, verdächtig ist», wie Stella zum Beweis anführt.

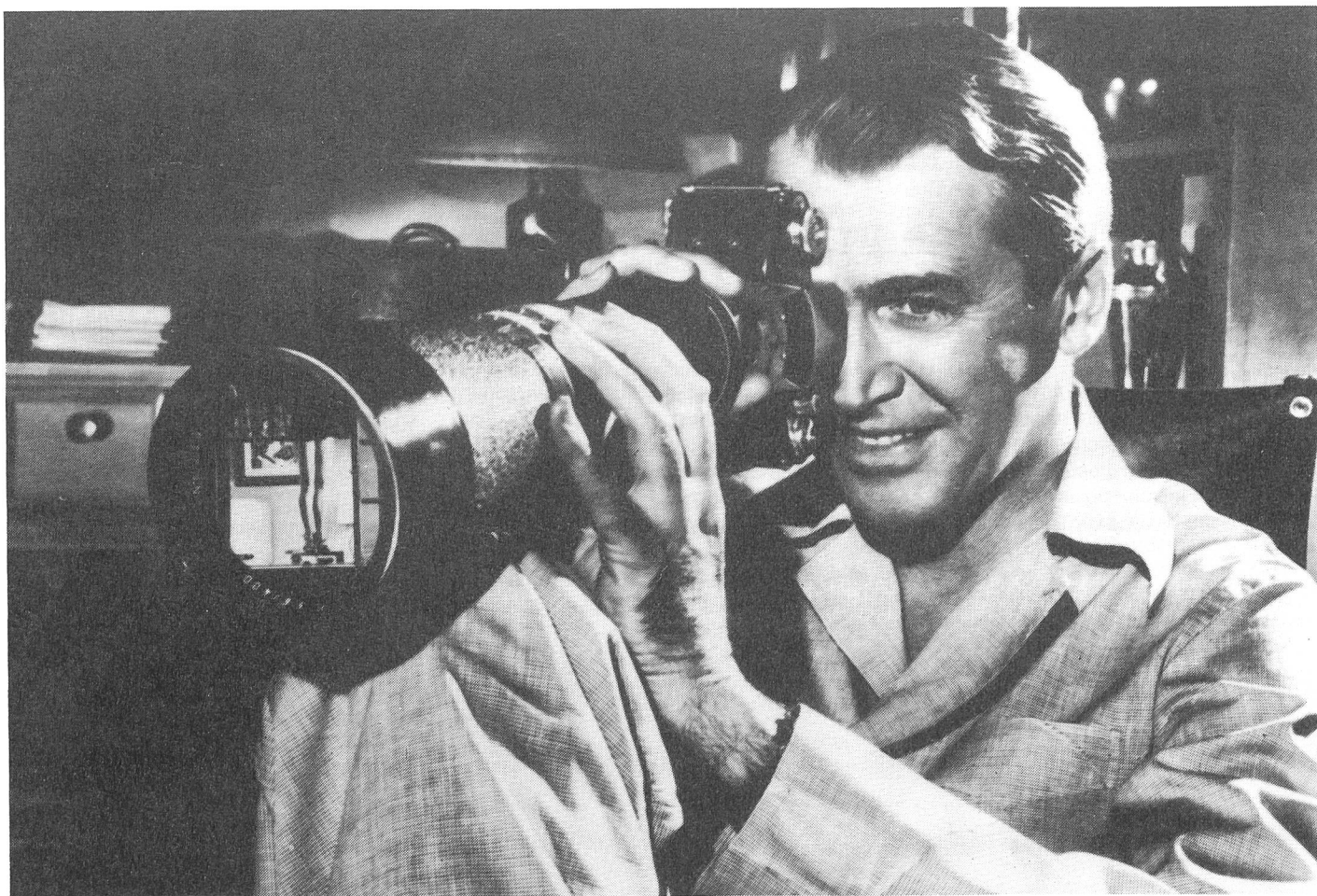
Oder eben auch wieder nicht - das wäre für Hitchcock zu einfach!

Zunächst präsentiert sich die Pflegerin als resolut zupackende, lebensstüchtige Frau mit ganz vernünftigen Ansichten. Etwa über die Wirtschaftskrise, die Liebe und das Liebesleben. «Intelligence? - Nothing has caused the human race so much trouble as intelligence.» Eine Figur, mit der man sich gerne identifiziert. Doch «die Identität dieser Person, mit

der man sich identifiziert, wird allmählich verwandelt» (Chabrol). Jedenfalls dürfte Stella schliesslich den meisten Zuschauern zu vulgär, zu direkt und zu blutrünstig abschreckend sein. So ist man, ertappt sich bei den gleichen vorschnellen Gedanken - und so möchte man eigentlich nicht reagieren und auch nicht sein. Folglich wird man doch besser dem ersten Instinkt, den blossen Gefühlen etwas misstrauen. Und damit erreicht Hitchcock genau das, was er will: Stellas Reaktionen bestärken den Zweifel an Jefferies' Theorie. Aber Stellas Worte sind - das sei hier wiederholt - eben nur «ein Geräusch unter anderen»; die Pflegerin nur eine Figur in den präzise berechneten Konstellationen des Dramas.

Ein hervorragendes Beispiel für «die Subjektivität des Zuschauers, der in einem haargenau bestimmten Spannungsmoment in die Geschichte einbezogen wird» (Chabrol) ist folgende Sequenz: Jeff hat den mutmasslichen Mörder aus dem Haus gelockt. Lisa geht über den Hof, klettert die Fassade hoch und steigt in Thorwalds Wohnung, um Beweise für Jefferies' Mörder-Theorie zu finden. Die vom Leben enttäuschte Miss Lonely Heart legt eine ganze Packung Beruhigungstabletten aus und belegt damit plötzlich des Beobachters ganze Aufmerksamkeit. Stella: «Jef-





fries, die meint es ernst, alarmieren Sie sofort die Polizei.» Lisa und der Mörder sind in den Hintergrund geraten, sind vorübergehend vergessen, und jetzt steht Thorwald vor seiner Wohnungstür, und Lisa ist in Bedrängnis. «Achtung! Pass auf!», hätten Zuschauer gerufen, schreibt Claude Chabrol: «Das ist absolut fantastisch. Man will etwas tun, dabei ist man vollkommen hilflos. Wie Stewart.»

Hitchcock gelingt es aber durch eine Variation nochmals eine weitere Steigerung zu erzielen. Thorwald kommt herüber, dringt in der folgenden Szene in Jefferies' Apartment ein. Der Zuschauer, der sich eben noch mit Jeff identifiziert hat, als dieser hilflos zusehen musste, wie Lisa bedroht wurde, muss nun auch noch hilflos zusehen, wie seine Identifikationsfigur - und durch sie eigentlich *er selbst* - bedroht wird.

Hitchcock erzählt seine Geschichte in Bildern. Seine Kamera macht durch ihre Agilität aus den engen vier Wänden einen uferlosen Kosmos, sie durchbricht den Ort effektiv nur einmal knapp (bevor der Epilog beginnt) und lässt doch die strenge Einheit des Ortes vergessen - etwas, das man in ROPE kaum feststellen kann, da ist der Raum, in dem sich der ganze Film praktisch am Stück abspielt, eher als «Bühne» präsent. Dass Hitch in einem Film, der Szenen

einzelner Alltage gruppiert um einen Innenhof zudem noch auf eine besondere «Spielerei» mit der Montage kam, sei als weiteres Detail erwähnt. Kuleschows Experiment von der einen Grossaufnahme mit verschiedenen Folgeeinstellungen kombiniert ist in REAR WINDOW exemplifiziert. Hitchcock nahm eine einzige Grossaufnahme von Stewart und stellte ihr die tanzende Ballerina während der Morgentoilette im einen Fenster und die ältere Frau mit dem Hündchen vor einem anderen gegenüber. Während man als Zuschauer beim einen Mal den Lüstling in Stewart zu erkennen meint, sieht man beim zweiten Mal den liebevoll schmunzelnden Beobachter - in Tat und Wahrheit aber hat Hitch in beiden Fällen die gleiche Aufnahme von Stewart verwendet und lediglich die Gegenschüsse ausgetauscht. Und darauf gründet schliesslich auch sein Film: Ein Mann nimmt vage etwas wahr und zieht seine Schlüsse, er stellt fest, dass sein Gegenüber keinen «gewöhnlichen Blick» hat, «so schaut einer, der ein schlechtes Gewissen hat». Und der Zuschauer im Kino macht da selbstredend mit; als Komplize Stewarts und sein Mitwisser lässt er sich von Hitchcock durch die Geschichten dieses Hinterhofs führen. Noch amüsanter allerdings ist es, sich als Kenner der Geschichte - so nach

dem dritten oder vierten Sehen des Films - als Komplize und Mitwisser Hitchcocks an den Feinheiten des Hinterhofdramas zu laben und dessen exzellente Zubereitung zu würdigen. Machen Sie sich - lieber Leser, liebe Leserin - das Vergnügen, begeben Sie sich, nachdem der erste Hunger gestillt ist, unter die Feinschmecker: kosten Sie REAR WINDOW als superbe Delikatesse.

Walter Ruggle / Walt R.Vian

Hitchcocks Unterschrift: Hitchcock ist am Mittwochabend in der Wohnung des Komponisten beim Aufziehen einer Standuhr zu beobachten.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Alfred Hitchcock; Drehbuch: John Michael Hayes nach einer Geschichte von Cornell Woolrich; Kamera: Robert Burks; Tricks: John P. Fulton; Schnitt: George Tomasini; Bauten: Hal Pereira u.a.; Musik: Franz Waxman; Kostüme: Edith Head; Ton: Harry Lindgren, John Cope.

Darsteller (Rollen): James Stewart (L.B. Jefferies), Grace Kelly (Lisa Feremont), Wendell Corey (T.J. Doyle, Kriminalbeamter), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (Miss Lonely Hearts), u.a.

Produktion: Alfred Hitchcock für Paramount; USA 1954; Technicolor; 122 min. Verleih: UIP, Zürich.

VERTIGO von Alfred Hitchcock

That Kind Of Dizzy Feeling

Im ersten Teil, wenn Stewart ihr auf den Friedhof folgt, wirken die Einstellungen von ihr sehr geheimnisvoll. Wir haben sie durch Nebelfilter fotografiert; das strahlende Sonnenlicht bekam dadurch einen Grünstich. Später, als Stewart Judy trifft, wohnt sie im Empire Hotel in der Post Street, weil das Hotel an seiner Fassade eine grüne Neonreklame hat, die ständig aufblinkt. So konnte ich, wenn das Mädchen aus dem Bad kommt, ohne besondere Tricks denselben Schaeffekt erzielen.

Alfred Hitchcock

(zitiert nach «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?»)



VERTIGO kommt in Chris. Markers SANS SOLEIL zum Zug, in dem der Kameramann Sandor Krasna von seinen Pilgerfahrten zu den Schauplätzen dieses Films berichtet, den er neunzehnmal gesehen hat. Dies ist wiederum nichts als verständlich, strahlt dieser Film Hitchcocks doch neben der üblichen Portion Suspense auch eine unheimliche Faszination aus, die sogartig immer wieder auf den Zuschauer einwirkt, im gleichen Sinn, wie sie auf seine Hauptfigur ihren Einfluss ausübt. James Stewart alias John Ferguson, genannt Scottie, mimt mit der Bravour seiner Durchschnittsbürger-Figur einen Friscoer Detektiv, dem eine luftige Verfolgungsjagd hoch über den Dächern der Stadt die Höhenangst einjagte. Akrophobie nennt sich seine Krankheit in Fachkreisen, und schon die Lateiner bezeichneten mit «vertigo» jenes Schwindelgefühl, das einem die Welt zum Karussell geraten lässt.

Scottie erholt sich zwar wieder, fühlt sich aber dennoch untauglich und tritt von seinem Posten zurück. Ein ehemaliger Schulfreund, der von seinem Schicksal gehört hat, bittet ihn, seine Frau Madeleine in einem Privatauftrag zu überwachen. Die Tatsache, dass Gavin Elster ausgerechnet den ausrangierten Scottie will und keinen Privatdetektiv, gründet auf sehr klaren Überlegungen. Madeleine sei krank, erfährt Ferguson, belastet vom Geist ihrer Urgrossmutter Carlotta Valdes, und müsse als selbstmordgefährdet gelten.

Der Film setzt nun in seiner ersten Hälfte zu einer eindringlichen Beschattungsfahrt durch San Francisco an, die Scottie hinter Madeleine her zum Blumengeschäft Podesta Baldochi führt, zum Friedhof der Mission Dolores über das Museum der Légion d'Honneur bis zu jenem viktorianischen Hotel, in dem sich am ersten Tag die Spuren verlieren. Unten im Golden-Gate-Park fischt Ferguson die Frau am nächsten Tag aus dem Wasser, nachdem sie sich unvermittelt in die Bay hineingestürzt hatte. Damit werden die beiden miteinander bekannt und beschliessen, ihre Wanderungen durch Zeit und Raum gemeinsam in nur einem Wagen zu unternehmen. Sie besuchen die Muir Woods, es folgt ein weiterer Selbstmordanlauf und die Fahrt nach San Juan Batista, jenem ausserhalb der Stadt gelegenen Kloster, in dem die beiden Teile dieses Wunderfilms enden. Vom Klosterturm stürzt Madeleine in den Tod, und Scottie kann sie nicht davor bewahren, da seine Höhenangst ihn im entscheidenden Moment behindert.

In der zweiten Hälfte sucht er verbissen, aus einer Frau, der er zufällig auf einem seiner Erinnerungstreifzüge durch die Stadt begegnet war, jene Madeleine

neu zu schaffen, die er unerwartet zu lieben begann. Was er noch nicht weiss, das macht Hitch dem Zuschauer gleich nach der ersten Begegnung zwischen Scottie und Judy klar: die Judy, die der Madeleine im wesentlichen ähnlich sieht, obwohl die verschiedensten äusserlichen Merkmale verändert sind, sie ist ein und dieselbe Frau, und Scottie war nichts anderes als das Opfer einer Verschwörung.

Das erscheint kurz gesagt alles ganz einfach, aber wie Hitchcock seine Geschichte aufbaut, wie der ganze Film spiralförmig auf sein Ende hineinstürzt, das sucht seinesgleichen. Wir werden Zeugen, wie ein sehr skeptischer Ferguson, der die reichlich unglaubwürdige Geschichte, dass die Vergangenheit von der Psyche einer Frau Besitz ergriffen habe, logisch aufklären will, immer tiefer in den Strudel gerät - und wir selbst können uns dem Sog genauso wenig entziehen. Scotties Höhenangst zum einen, die Auflösung der Zeit zum andern sind in eindrücklicher Konsequenz von den Titeln bis zum Turmsturz auf den verschiedensten Ebenen durchgezogen. Bildlich, indem die Spirale als Motiv vom Titel übers Haar Madeleines bis hin zur Schnittfläche des Sequoia-Stammes und dem Treppenhaus im Kloster wieder und wieder auftaucht; auf der Aktionsebene, wo eine Stadt zuerst und dann das Bild einer geliebten Frau eingekreist werden. Ja selbst in der Inszenierung der Kamera spielt das konzentrische Erfassen eine Rolle: durch optische Effekte in Strassenschlucht und Treppenhaus - durch eine fantastische Kombination von Kamerafahrt und Zoom -, aber auch im Einfangen von Earnies Restaurant.

Dieses In-Bewegung-Sein ist gespickt mit zahlreichen Momenten atmosphärischer Zuspitzung - berechenbaren wie unberechenbaren. Zeit zum Nachdenken (wie etwa Scottie sich aus seiner nicht eben vorteilhaften Hanglage am Anfang des Films rettet) bleibt einem nicht, zu stark bezieht Hitchcock seinen Zuschauer ins Gesamtkonzept mit ein. Zur Preisgabe der Lösung des Rätsels schrieb der Hitchcock-Biograf John Russel Taylor: «Wenn das Publikum die Wahrheit vor dem Helden erführe, dann würde es den Kopf frei haben, seine Sympathien auf die beiden Hauptpersonen zu verteilen, könnte ihre jeweiligen Reaktionen voraussehen und begreifen, was in beiden vorgeht - denn hier und nirgendwo anders spiele sich das eigentliche Drama ab.» Das ist in der Tat natürlich eine Glanzleistung von VERTIGO. Vom Moment an, da man als Zuschauer in die wissende Erzählposition versetzt wird, gerät die Manie Scotties, aus Judy eine Madeleine zu machen, zu einem neuen Stoff; hatte er

zuvor die Einzelheiten über eine Frau langsam gesammelt, so füllt er jetzt eine scheinbar andere damit ab. Und er tut dies in einer Besessenheit, die wie alles in VERTIGO in ihr Zentrum führen, stürzen muss.

Für Hitch war dieses Einkleiden und Zurechtgestalten Judys übrigens gleichbedeutend mit einem allmählichen Ausziehen jener Frau, die Scottie gerne ganz geliebt hätte.

Die Vergangenheit ist es, die permanent über allem lastet, für Madeleine scheinbar die geisterhafte jener Carlotta Valdes, für Judy jene geisterhafte Madeleines, und Scottie selbst ist geprägt durch seine Akrophobie, die Auslöser für alles ist in diesem Film. In jenem Moment, in dem das rekonstruierte Original in der Türe des Bades erscheint, da wird es verklärt durch das im Eingangszitat beschriebene Licht, und Scottie/Judy/Madeleine küssen sich, während Hitch sie mit der Kamera (einmal mehr) einkreist.

Für die Kuss-Szenen braucht ihm kaum einer etwas vorzumachen; die beherrscht er genauso, wie er es immer wieder - hier mit einer glänzenden Kim Novak - schafft, seine Frauen nach seinem Belieben zu kostümieren. So zwängte er die Novak in ein mausgraues Schneiderkostüm und zog ihr schwarze Schuhe an, weil er das Bild der Begegnung im Museum ganz einfach so haben wollte. «Sie können alles tragen, was Sie wollen», soll er auf den Protest Kim Novaks geantwortet haben, «vorausgesetzt, es steht so im Drehbuch.» Erst im zweiten Teil des Films scheint sie ihm unterschwellig nach ihren derart definierten Möglichkeiten zurückzugeben - sie trägt unter einem bittergrünen Pullover keinen BH (auch nicht jenen vom Anfang des Films, der nach dem «Prinzip der freischwebenden Brücken» konstruiert wurde).

Walter Ruggle

Hitchcocks Unterschrift: Hitchcock geht auf der Strasse vorbei, als Scottie, der seinen Freund Gavin Elster zum ersten Mal in seiner Firma besuchen will, im Hafen durchs Firmentor schreitet.

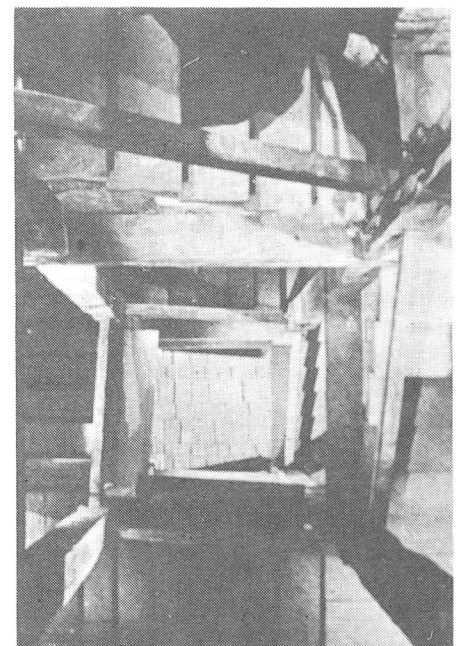
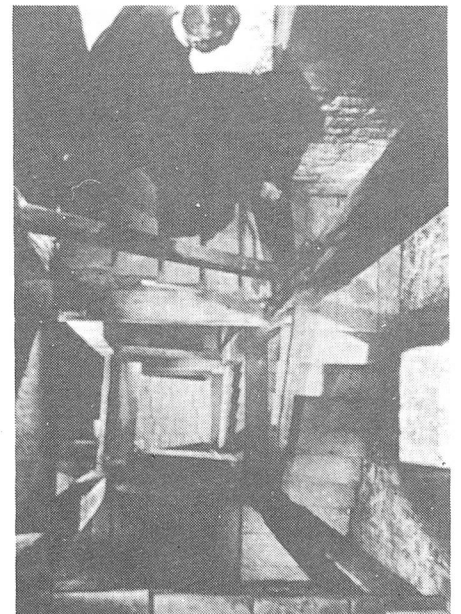
Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Alfred Hitchcock; Drehbuch: Alec Coppel, Sam Taylor, nach einer Geschichte von Boileau / Narcejac; Kamera: Robert Burks; Tricks: John P. Fulton; Schnitt: George Tomasini; Bauten: Hal Pereira ua.; Musik: Bernard Herrmann; Kostüme: Edith Head; Ton: Harold Lewis, W. Leverett.

Darsteller (Rollen): James Stewart (John «Scottie» Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster / Judy Barton), Barbara Geddes (Midge), Tom Helmore (Gavin Elster), ua.

Produktion: Alfred Hitchcock für Paramount; Associate Producer: Herbert Coleman; USA 1958; Technicolor; 128 min. Verleih: UIP

Wie bewusst er auf einzelne Wirkungen hinarbeitete, sei an dem Treppenhausbeispiel erläutert. Während Jahren suchte Hitch das Problem zu lösen, das sich ihm bei REBECCA gestellt hatte: die subjektive Darstellung des Schwindelgefühls. Bei gleichem Ausgangspunkt musste die Perspektive länger werden, und dies ist nur durch eine Verbindung von Dolly und Zoom zu erreichen. Während also die Kamera vorwärtsfährt, wird im richtigen Rhythmus zurückgezoomt bis auf eine Weitwinkel-Einstellung. Dadurch bleibt der Bildausschnitt immer gleich - und dennoch findet eine Tiefenwahrnehmung statt. (Claude Chabrol hat dasselbe Verfahren in der Schlusseinstellung seines LA FEMME INFIDELE ebenfalls, wenn auch zu andern Zweck eingesetzt: Während der Mann, der aus Liebe zu seiner Frau gemordet hat, von der Polizei abgeführt wird, kommt er seiner Frau von ihren Gefühlen her immer näher.) In VERTIGO realisierte Hitchcock diese kurze Einstellung mit Hilfe eines getreuen Modells des Treppenhauses, was die Kosten von 50'000 auf 19'000 Dollar reduzierte. Der Effekt sitzt.



THE MAN WHO KNEW TOO MUCH von Alfred Hitchcock

I Buy And Sell

Das Publikum muss in der Lage sein, den Ton des Beckens nicht nur zu erkennen, sondern ihn sich vorher schon vorzustellen, ihn zu erwarten. Diese Konditionierung des Publikums ist die Voraussetzung für jeden Suspense. Ich habe die Takte der Kantate zweimal ablaufen lassen, um jedes Missverständnis hinsichtlich der Dinge, die sich ereignen können, zu vermeiden. Ich habe oft bemerkt, dass bestimmte Suspense-Situationen dadurch infrage gestellt werden, dass das Publikum die Situation nicht ganz erfasst. Zum Beispiel tragen zwei Schauspieler fast gleiche Anzüge, und schon unterscheidet sie das Publikum nicht mehr. Oder der Dekor ist unübersichtlich, und schon wissen die Leute nicht mehr, wo sie sind. Und während der Zuschauer versucht, sich die Sache zurechtzulegen, läuft die Szene ab, und alle Emotion ist weg. Man muss ständig verdeutlichen.

Alfred Hitchcock

(zitiert nach «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?»)



Heutzutage geht ein Grinsen durchs Publikum, wenn Doris Day ihr «Que Sera, Sera» durch die Gegend schmettert; damals als der Film 1955 herauskam, war die Doris Day ein Star und ihr Song ganz oben in den Hitparaden. Hitchcocks Filme waren in diesem Sinne immer modern, ganz am Puls der Zeit orientiert. Bekanntlich bediente er sich jedes tauglichen Mittels, um die Gunst seiner Zuschauer zu erlangen, weil die Sympathie der Zuschauer für seine Figuren eine der wesentlichen Voraussetzungen ist, damit der Suspense tragfähig wird. Kehrseite dieser oberflächlichen Modernität ist allerdings, dass seine Filme sehr leicht altern. Die Emotionalität der Szene, in der die Kamera im Botschaftsgebäude sich von der singenden Doris Day entfernt, nach oben geht, den festgehaltenen Jungen zeigt, der die Stimme seiner Mutter erkennt und die Melodie zu pfeifen beginnt, während die Kamera wieder hinuntergleitet zu den Eltern, die nun wissen, dass ihr entführtes Kind noch am Leben ist - die Emotionalität dieser Szene dürfte heute nicht mehr ganz so stark sein wie in den fünfziger Jahren. Zwar wird sie weiterhin verstanden, wahrscheinlich wird auch ihre Schönheit und Spannkraft immer noch erkannt, aber vom Zeitgeist wird sie nicht mehr mitgetragen.

»Ein einziger Beckenschlag kann das Leben einer amerikanischen Familie durcheinanderbringen«, heisst es nach dem Vorspann über einem Bild, das die Tschinellen zeigt, und genau darum geht es dann auch: Ein ausländischer Botschafter soll in London während eines Konzerts erschossen werden, unbeachtet, da der Beckenschlag den Schuss übertönt. Vorbereitet wird das Komplott in Marrakesch, wo Doktor McKenna mit seiner Frau Jo und Hank, seinem Sohn, gerade ein paar Tage Urlaub macht. Schon auf der Anfahrt werden sie mit einem Franzosen bekannt, der McKenna auffällig viele Fragen stellt und damit Jos Verdacht erregt. Ben McKenna führt dies auf den Neid zurück, den seine Frau, vor kurzem noch gefeierter Bühnen-Star, darüber empfinden mag, dass nicht sie ausgefragt wurde. Aber auch vor dem Hotel fühlt sich Jo beobachtet, beinahe schon beschattet. In diesen Szenen ist leicht zu beobachten, wie Hitch die Empfindungen der Zuschauer schürt und lenkt. Der Franzose macht sich verdächtig, Bens Einwand mag den Verdacht nicht zu entkräften. Jos Fragen beantwortet er ausweichend: er sei Händler, er kaufe und verkaufe, was immer die grössten Gewinne abwerfe. (Und damit gibt der Agent des Deuxième Bureau eine jener gegenstandslosen Umschreibungen seines Tuns, die Hitch für den idealen McGuff-

fin hält - die er dann auch genau so in NORTH BY NORTHWEST einsetzen wird.) Der Verdacht gegen das ältere englische Ehepaar dagegen löst sich auf, als Mrs. Dravton das Eis mit der Frage bricht: «Hab ich Sie nicht in London auf der Bühne gesehen?» und man sich gemeinsam um einen Tisch schart. Und nachdem die Identifikationen hergestellt sind, ist es dann das seriöse Ehepaar, das Hank entführt, während der Franzose als unbekannter Held mit einem Messer im Rücken sein Leben lässt für Vaterland und «die freie Welt».

»London, Ambroise Chapel« hat der Sterbende McKenna ins Ohr geflüstert und damit die Entführung, überhaupt die ganze Geschichte, ausgelöst. Dass es sich dabei um einen Namen handelt, nimmt Ben wie selbstverständlich einfach an. Der Zuschauer schluckt es, und damit hat Hitch eine jener «Breschen in die Konstruktion geschlagen», von denen Chabrol spricht. Das Loch gibt ihm Raum für eine jener hervorragenden Suspense-Szenen, die zu seinem Markenzeichen geworden sind, obwohl sie die Handlung um keinen Deut voranbringt. Gerade rechtzeitig (bevor sich der Film in der Sackgasse, in die ihn Hitchcock absichtlich gewiesen hat, festfährt) besinnt sich Jo darauf, dass es sich bei Ambroise Chapel natürlich auch um eine Kapelle handeln könnte. Scheinbar ganz zufällig laufen schliesslich alle Fäden in der Albert Hall zusammen, wo Bernard Herrmann am 6. Juni 1955 persönlich das London Symphony Orchestra dirigiert, welches die Kantate «Storm Cloud» von Arthur Benjamin und Wyndham-Lewis spielt. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH gipfelt in jener vielbesprochenen Suspense-Szene, die unübertroffen bleibt.

Walt R.Vian

Hitchcocks Unterschrift: Hitchcock mischt sich auf dem Marktplatz in Markakesch unter die Zuschauer, welche die Akrobatengruppe bestaunen.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Alfred Hitchcock; Drehbuch: John Michael Hayes, Angus McPhail nach einer Geschichte von Charles Bennett / Wyndham-Lewis; Kamera: Robert Burks; Tricks: John P. Fulton; Schnitt: George Tomasini; Bauten: Hal Pereira ua.; Musik: Bernard Herrmann; Kostüme: Edith Head; Ton: Paul Franz, Gene Garvin.

Darsteller (Rollen): James Stewart (Dr. Ben McKenna), Doris Day (Jo, seine Frau), Daniel Gelin (Louis Bernard, Agent), Brenda de Banzie (Mrs. Dravton), Reggie Nalder (Rien, der Mörder), ua.

Produktion: Filwite Prod.; Alfred Hitchcock; Associate Producer: Herbert Coleman; USA 1955; Technicolor; 119 min. Verleih: UIP, Zürich.

THE TROUBLE WITH HARRY von Alfred Hitchcock

What Seems To Be The Trouble?

Mit THE TROUBLE WITH HARRY hole ich das Melodram aus der Dunkelheit der Nacht und bringe es ans helle Tageslicht. Es ist, wie wenn ich einen Mord an einem plätschernden Bach zeigte und einen Tropfen Blut ins glasklare Wasser spritzte. Durch diese Kontraste entsteht ein Kontrapunkt, und vielleicht werden so die alltäglichen Dinge des Lebens aufgewertet.

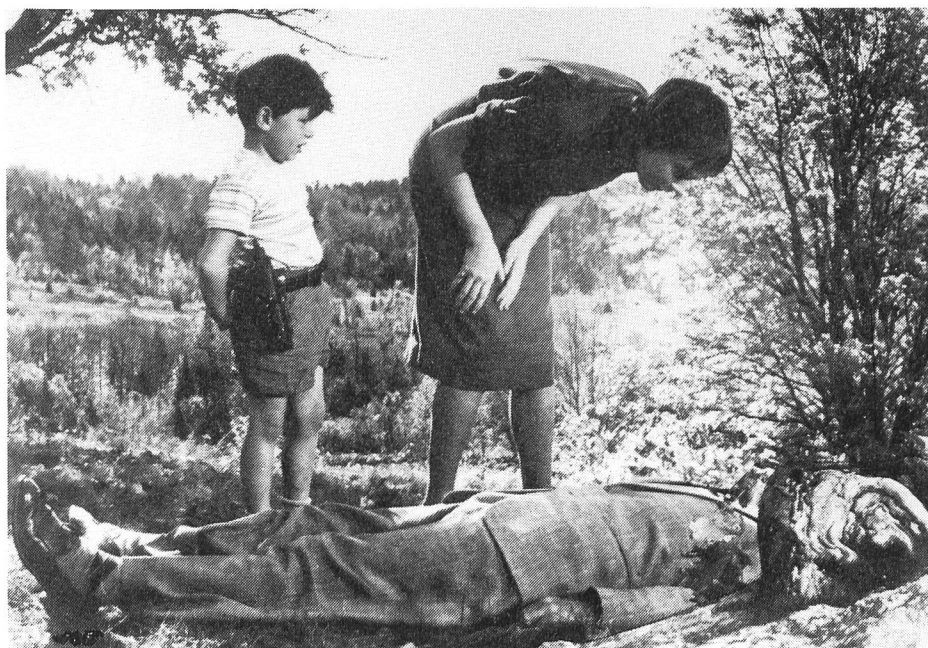
Alfred Hitchcock

(zitiert nach «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?»)

Die Amerikaner mochten ihn nicht, den Europäern gefiel er schon besser. Das mag daran liegen, dass er äusserst britisch erscheint, obwohl Hitchcock ihn in den Staaten realisierte, im herbstlich unverkennbaren Vermont. Oder daran, dass es ihm eigentlich an jener suspensegeladenen Dichte fehlt, die man sich sonst beim Krimivater gewohnt ist. Chabrol mag ihn auch nicht; der MacGuffin «Leiche» sei ihm «zu gewichtig». Mir erscheint THE TROUBLE WITH HARRY wie ein sanfter Joke um ein Unding, das störend in der hübschen Gegend herumliegt. Da ist wirklich alles so schrecklich alltäglich in diesem total verschlafenen Nest, und das einzige, was aus dem Rahmen fällt, die Leiche des armen Harry, wird aufgenommen wie ein verlorener Schraubenschlüssel, den man gemeinsam sucht, wie ein weggeworfenes Papierchen im peinlich sauberen Dorfbild - alle fühlen sich von selbst schuldig, und doch will's niemand gewesen sein, also beseitigt man es in gemeinsamer An-

strengung.

Der kleine Tony ist der erste, der nach drei Schüssen in der Nähe des Waldes die Leiche von Harry findet. Seine Mutter Jennifer (Shirley MacLaine in ihrer ersten Filmrolle) kann beim Betrachten der Leiche erfreut feststellen, dass es sich da um ihren Ehemann handelt, dem sie eben noch mit wenig Zärtlichkeit begegnet war. Sie fühlt sich genauso schuldig am unübersehbaren Tod Harrys wie Captain Albert Wiles. Dieser befindet sich auf Kaninchenjagd und glaubt, den Harry versehentlich erschossen zu haben. Wen immer der äusserst sonnige Tag am Toten auf der kleinen Anhöhe vorbeibringt, alle fühlen sich auf ihre Art schuldig, und jeder wird sich Mühe geben, «seine» Leiche verschwinden zu lassen. So oft wie kaum je in der gesamten Filmgeschichte wird in der Folge das lästige Ding ein- und ausgebuddelt; dem armen Harry scheint keine Ruhe gegönnt. Als sich schliesslich gar die Polizei anhand gefundener Schuhe auch noch an deren



Träger interessiert zeigt, da findet sich die bislang unabhängig tätige Viererbande in Jennifers Haus zur Obduktion und Leichenwaschung ein. Erstere ergibt als Resultat ein geradezu langweiliges Herzversagen, letztere einen herausgeputzten Harry, den man zwecks Rückführung zum Polizeifund wieder an die ursprüngliche Stelle zurückhieven kann. Ob all der Grabeskühle entflammen wenigstens zwei Liebschaften, für die der Tote lebenswichtig war.

Mir hat dieser Film genüsslichen Spass bereitet. Hinter jeder Einstellung spürt man den Heimweh-Britten Hitchcock schmunzeln. «Ein Blick in die Welt beweist, dass Horror nichts anderes ist als Realismus.» Hitch treibt seinen Hang zum Understatement an die Grenzen - ein letztes Mal, wie er selber meinte. Die Kraft schöpft die an sich simple Szenenfolge aus der Tatsache, dass alle Figuren herzensgut und lebenswürdig erscheinen und ihnen einzig jenes Stück Moral amputiert wurde, das den Umgang mit Leichen definiert. Unbeirrt tun sie alle, was ihnen richtig und wichtig erscheint. Sie graben ein und buddeln aus, als sei der liebe Harry, so lästig er gerade sein mag, die natürlichste Sache der Welt. «Haben Sie Unannehmlichkeiten, Captain?», erkundigt sich Miss Gravely, als der alte Seefahrer die Leiche hinter sich her schleppt. Es grenzt ja schon an Anmassung, dass dieser Tote einfach so herumliegt. Hitch schwelgt knapp hundert Minuten im geschaffenen Kontrast, im damals neuen VistaVision-Verfahren eilig gedreht, denn die Blätter färben sich rasch in Vermont, zu schnell fast für die aufgezeichnete Beseitigung einer Leiche. Einfacher ging's ihm kaum je, absurder auch nicht, und wenn doch so vielleicht in ROPE, wo ja auch recht unzimmerlich über einem Toten geplaudert wird. THE TROUBLE WITH HARRY jedenfalls erscheint als ein köstlicher Leichenschmaus.

Walter Ruggie

Hitchcocks Unterschrift: Wer findet die Lösung?

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Alfred Hitchcock; Drehbuch: John Michael Hayes, nach einer Geschichte von Jack Trevor; Kamera: Robert Burks; Tricks: John P. Fulton; Schnitt: Alma Macrorie; Bauten: Hal Pereira ua.; Musik: Bernard Herrmann; Kostüme: Edith Head; Ton: Harold Lewis, W. Leverett.

Darsteller (Rollen): Edmund Gwenn (Captain Albert Wiles), John Forsythe (Sam Marlowe), Shirley MacLaine (Jennifer), Mildred Natwick (Miss Gravely) ua.

Produktion: Alfred Hitchcock für Paramount; USA 1956; Technicolor; 99 min. Verleih: UIP, Zürich.

ROPE von Alfred Hitchcock

Weakness Seems To Be The Crime

Ich weiss eigentlich nicht recht, weshalb ich mich auf diese ROPE-Masche eingelassen habe. Wirklich, anders kann ich es gar nicht bezeichnen. Zeit der Handlung und Dauer des Stückes waren identisch, lückenlos von dem Augenblick an, wenn sich der Vorhang hebt, bis zu dem, wenn er fällt. Und ich habe mich gefragt: Wie kann ich das filmen auf eine technisch entsprechende Weise? Die Antwort war natürlich, dass auch der technische Ablauf des Films lückenlos sein müsste, dass es keine Unterbrechungen im Innern der Geschichte geben dürfe, die von 19 Uhr 30 bis 21 Uhr 15 dauert. Das hat mich auf die etwas irre Idee gebracht, einen Film zu drehen, der nur aus einer einzigen Einstellung besteht.

Jetzt, wenn ich darüber nachdenke, ist mir völlig klar, dass das idiotisch war, denn ich brach mit all meinen Traditionen und verleugnete meine Theorie von der Zerstückelung des Films und von den Möglichkeiten der Montage, eine Geschichte visuell zu erzählen. Und doch habe ich diesen Film so gedreht, wie er vorher «geschnitten» war. Die Kamerabewegungen und die Bewegungen der Schauspieler entsprechen genau meiner üblichen Schnittmethode. Das heisst, ich hielt mich weiter an das Prinzip, die Proportionen der Bilder zu verändern im Verhältnis zur emotionellen Wichtigkeit der einzelnen Momente.

Alfred Hitchcock

(zitiert nach «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?»)

Der technische Aspekt ist dennoch, auch in seinem letzten Scheitern, interessant. Der Witz einer guten und gelungenen Montage ist gerade der, dass der Zuschauer die Schnitte «nicht sieht» oder jedenfalls nicht weiter beachtet. Hitchcock ist das immer wieder hervorragend gelungen: Kein Mensch kann die Einstellungen des Mordes unter der Dusche in PSYCHO zählen. Chabrol erwähnt die «drei subjektiven Einstellungen auf den Bullen» - in Wahrheit sind es etwa zehn, wie ein Blick ins Drehbuch zeigt. Da der Zuschauer also im Prinzip immer einen ungeschnittenen Film sieht, bleibt es ein Widerspruch in sich selbst, den ungeschnittenen Film auch technisch noch zu realisieren. Der Effekt, der dadurch erzeugt wird, schlägt ins Gegenteil um: der Zuschauer empfindet die ungeschnittene Handlung eher als unnatürlich und forciert. Der Reiz allerdings, den die Herausforderung, dieses technische Problem zu lösen, darstellt, ist leicht einzusehen, und Hitch hat es mit Bravour gelöst. Sogar der grundlegende Widerspruch wird nicht allzu augenfällig, da er immer wieder Lösungen fand, die wie geschnitten wirken. Beispiele: wie er das Seil, das dem Film den Titel gibt, mehrfach ins Zentrum der Aufmerksamkeit bringt, oder wie er die Initialen eines Hutes, die auf seinen Besitzer verweisen, heraushebt.

Zur Klärung: Filmrollen musste auch

Hitchcock wechseln. Dazu gleitet die Kamera jeweils auf eine dunkle Stelle, etwa den Rücken eines Darstellers, der einen schwarzen Anzug trägt. Da wird die Kassette gewechselt, und die Kamera nimmt ihre gleitende Bewegung aus dieser Stellung heraus erneut auf. Zwischen dem Vorspann und dem eigentlichen Beginn von ROPE liegt ein offensichtlicher Schnitt. Auch der Filmvorführer muss während der Projektion die Rollen wechseln. Seine Rollen stimmen aber nicht mit jenen der Filmkassetten überein. Wird nun dieser Wechsel nicht ganz präzise vollzogen, so hat dies den Effekt, als ob ein Stück aus der Bewegung der fortwährend gleitenden Kamera herausgeschnitten würde: Die von Hitchcock beabsichtigte Kontinuität wird durchbrochen - aber der mögliche Schnitt, den der Film aufweisen soll, ist damit nicht gefunden. (Leider habe ich bisher noch keine Vorführung von ROPE erlebt, in der die Überblendungen vom Operateur so perfekt ausgeführt wurden, dass die Kontinuität vollständig gewahrt blieb - und leider dürfte das bei den meisten Vorstellungen so bleiben. Klar müsste übrigens auch sein, dass dieser Film keinesfalls durch eine Pause unterbrochen werden darf - ob allerdings die Eisverkäufer ein Einsehen haben werden, ist eine ganz andere Frage.)

Inhaltlich geht es darum, dass zwei junge Männer ihre abstrusen Theorien vom

Übermenschen in die Tat umsetzen, einen Kollegen ermorden und im Wohnzimmer in eine Truhe verstauen. Dann sonnen sie sich in ihrer scheinbaren Überlegenheit, indem sie für einige ahnungslose Freunde und Angehörige des Toten eine Party geben. Das einzige Verbrechen, dessen sie sich für fähig halten, ist: eine Schwäche zu zeigen und einen Fehler, der zur Entdeckung ihrer Tat führt, zu begehen. Die Speisen werden ab der Truhe, in der der Tote liegt, serviert. Brandon hat auch ihren einstigen Professor Rupert Cadell, der sich durch besonderen Scharfsinn auszeichnet, geladen. Das erhöht den Reiz der makaberen Party, deren Gespräche oft gefährlich nah um das initiale Ereignis kreisen. Der Zuschauer, der durch sein Wissen um den Mord auf die Seite der Mörder gedrängt wird, erkennt all die Doppeldeutigkeiten des Dialogs und wird in der ganz eigenartigen Spannung gehalten, ob, wie und wann die Mörder sich verraten beziehungsweise der Mord von den Anwesenden entdeckt wird. Nur das würde ihn von der Last befreien, Mitwisser zu sein, ohne das Verbrechen zu melden. Eine klassische Situation im Hitchcockschen Universum. Rupert Cadell merkt selbstverständlich sofort, dass etwas faul ist. Längere Zeit allerdings folgt er den falschen Fährten. Und als sich sein schrecklicher Verdacht

dann doch zur schieren Gewissheit verdichtet hat, weigert er sich, das Unglaubliche zu glauben, denn es waren seine Gedanken und Theorien, die Philip und Brandon den Mord vollziehen liessen. Cadell sieht seine Theorien in die Praxis umgesetzt und ist erschüttert. Sein ganzes Gedankengebäude, dessen Voraussetzung es war, nie Wirklichkeit zu werden, bricht in sich zusammen. Er, der Unschuldige, der keiner Fliege auch nur im Traum ein Haar krümmen würde, sieht sich mit Schuld beladen. Chabrol hat ROPE einen «Film über die Materialisierung des Wortes» genannt. In der Tat ist ROPE ein Film - nebenbei: sein erster in Farbe -, der Hitchcock über die technische Realisierung hinaus auch thematisch fasziniert haben muss. Rupert Cadell, der gesprächsweise Feuer und Flamme für die Einführung eines «Halsbrecher-Tages» oder einer «Woche der Witwen-Möder» ist, ohne deren praktische Ausführung ins Auge zu fassen, kommt einem geistigen Doppelgänger Hitchcocks doch sehr nahe. Schliesslich ist allgemein bekannt, dass der Meister des Suspense, der die furchterlichsten Mödergeschichten für die Leinwand ersann, ein durch und durch langweiliges bürgerliches Leben führte. Vermutlich wäre er auch nicht weniger schockiert gewesen als Cadell, wäre er plötzlich mit Ereignissen aus

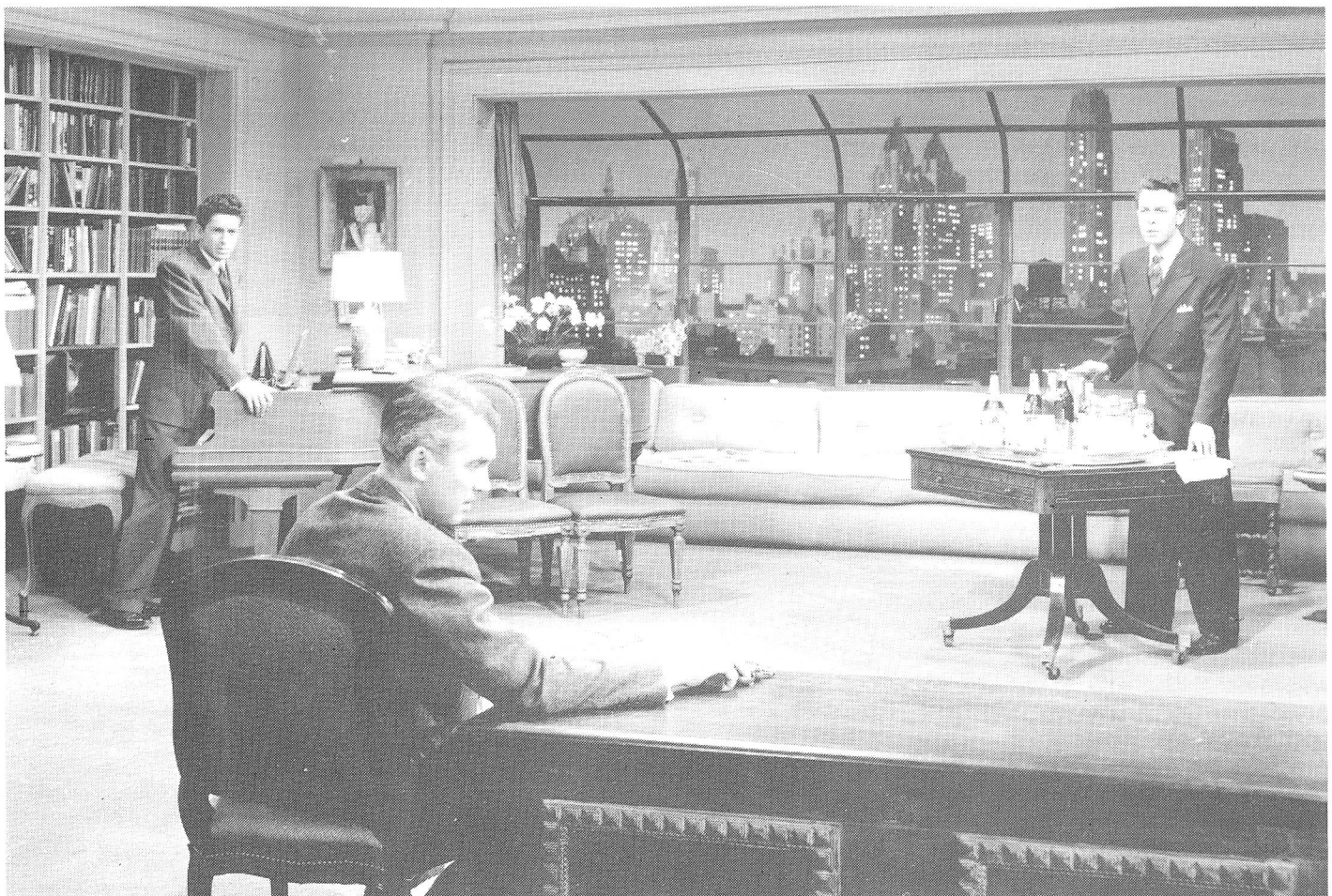
seinen Filmen in Wirklichkeit konfrontiert worden. Der Unterschied zu Cadell allerdings bleibt: Hitch hat keine Theorien entworfen, er hat in «süffigen» Geschichten über Themen wie Schuld und Unschuld, Vertrauen und Miss-trauen, die Grenzen des freien Willens, Macht und Ohnmacht nachgedacht. Dass er anhand einfallsreich ersonnener Grenzsituationen potentielle Theorien einer Überprüfung unterzog, bleibt nur der Erkenntnis förderlich.

Walt R.Vian

Hitchcocks Unterschrift: Hitchcock geht unmittelbar nach dem Vorspann, am Arm eine Dame, auf dem Trottoir die Strasse entlang.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Alfred Hitchcock; Drehbuch: Arthur Laurents, nach einem Stück von Patrick Hamilton; Kamera: Joseph Valentine, William V. Skall; Schnitt: William H. Ziegler; Bauten: Perry Ferguson; Musik: Leo F. Forbstein; Kostüme: Adrian; Ton: Al Riggs. Darsteller (Rollen): James Stewart (Rupert Cadell), Farley Granger (Philip), John Dall (Shaw Brandon), Joan Chandler (Janet Walker), Sir Cedric Hardwicke (Mr. Kentley), ua. Produktion: Sidney Bernstein, Alfred Hitchcock für Transatlantic Pictures; USA 1948; Technicolor; 81 min. Verleih: UIP, Zürich.



UNDER THE VOLCANO

von
John Huston

Drehbuch: Guy Gallo, nach dem Roman von Malcolm Lowry; Kamera: Gabriel Figueroa; Production Designer: Gunther Gerzso; Art Director: José Rodríguez Granada; Set Designer: Elsa Wachter; Schnitt: Roberto Silvi; Musik: Alex North; Supervising Sound Editor: Anthony Palk.

Darsteller (Rollen): Albert Finney (Geoffrey Firmin), Jaqueline Bisset (Yvonne Firmin), Anthony Andrews (Hugh Firmin), Ignacio Lopez Tarso (Dr. Vigil), Kathy Jurado (Senora Gregoria), James Villiers (Brit), Dawson Bray (Quincey) u.a.

Produktion: Moritz Borman, Wieland Schulz-Keil; Ithaca-Conacine Production; Executive Producer: Michael Fitzgerald. USA 1984. Panavision. Gedreht in Mexiko. Verleih: 20th Century Fox.

Es gehört zu den Seltsamkeiten der deutschsprachigen Literaturszene, dass sich die Schriftsteller nicht nur zumuten, gut zu schreiben, sondern auch gut zu sein. Daraus resultiert jene Betulichkeit von inzwischen internationaler Anmassung, mit der sie sich moralisch beziehungsweise politisch «engagieren». Dieses anspruchsvolle Benehmen ist so selbstverständlich, so sehr zur zweiten Natur geworden, dass seine Seltsamkeit erst dann auffällt, wenn man auf andere Schriftsteller schaut: auf die Amerikas oder Englands.

Kaum einem US-Autor oder britischen Schriftsteller käme in den Sinn, Klassenprimus sein zu wollen, um als Gewissen der Nation auftreten zu können. Amerikaner und Engländer (in Vergangenheit und Gegenwart) lieben die nonchalanten oder auch martialischen Flegelien, mit denen sie das Thema Menschheit behandeln. Sie lieben - pauschal gesprochen - die Kompromisslosigkeit, das Abenteuer, die Selbstinszenierung, die Hass-Pflege, die

Selbstzerstörung. Vor dem Engagement kommt die Durchsetzung des eigenen Genius. Es verwundert deshalb sicher nicht, dass deutschsprachige Leser ihre Kulturaufreiter fast ausschliesslich unter englischsprachigen Schriftstellern finden.

Hemingway, der kraftstrotzende Männermann, gehört (sicher alle überragend) dazu wie Henry Miller, Norman Mailer (der seinen Spott auf den Feminismus lauthals bekundete und keine larmoyanten Anpassungs-Pirouetten drehte), Jack Kerouac, Charles Bukowski - und Malcolm Lowry. Der Schweizer Filmregisseur Bernhard Giger demonstrierte seine Liebe zu Lowry, indem er die chic leere Wohnung eines vereinsamen Schauspielers in seinem Erstling WINTERSTADT mit dem aufgeschlagenen Roman «Unter dem Vulkan» bedeutungsschwer drapierte. Wolf Wondratschek, deutscher Rock-Lyriker, schrieb Gedichte aus dem Lowry-Geist, und namenlose Lowry-Fans pilgern immer wieder mal nach Mexiko, um die herausfordernde Atmosphäre zu schnuppern, die der gebürtige Brite in seinem Schlüsselwerk zum poetischen Hintergrund seines heroischen Scheiterns verdichtete.

Die deutschsprachige Mentalität ist von einem starken Sicherheitsbedürfnis gekennzeichnet, und die lähmt die Lebensgeister. Gleichzeitig sind die Bewohner dieses Kulturraums vom Abenteuer fasziniert wie ein Sträfling von der Freiheit. Die Hätschelbabys der Konsumgesellschaft und des auswattierten sozialen Sicherheitsnetzes entlehnen sich deshalb sehnsüchtig Erfahrungen aus der englischsprachigen Literatur.

Unter solchen Voraussetzungen verwundert es nicht, dass nach der Premiere des Films UNDER THE VOLCANO von John Huston, während der Pressekonferenz in Cannes, der Regisseur von einer Dame gefragt wurde, wie er denn zum Alkohol stehe. Huston blickte erst verdutzt, grinste dann breit - und blieb (Gott sei dank!) eine Antwort schuldig. Der gleichnamige Film nach dem bedeutenden Roman von Malcolm Lowry könnte deshalb hierzulande miesepetriges Mäkel-Reaktionen auslösen, weil Huston keine moralische Stellung zu seinem alkoholsüchtigen Helden nimmt. Er belässt es - mit viel Sympathie für den Helden - bei den «nonchalanten Flegelien» - und das macht seinen Film zu einem grossen Erlebnis.

Malcolm Lowry, 1909 im englischen Cheshire geboren und 1957 gestorben, Sohn einer gutbürgerlichen Kaufmannsfamilie, erlebte seinen Sturz in die Hölle der Selbstauflösung weit vor der Niederschrift seines Romans - als 27-jähriger in Mexiko. Ende der 30er Jahre, nach einigen Entziehungskuren,

begann der Mann, der in sich etwas Geniales spürte, aber nicht wusste, wie man es an die Oberfläche locken kann, mit der Rechtfertigung seines Scheiterns. Zehn Jahre schrieb Lowry, der als 14-jähriger fast das Augenlicht verloren hatte, mit 18 zur See gegangen war, in Mexiko und Britisch-Columbien gelebt hatte, an seinem Hauptwerk «Under the Volcano», ehe es 1947 endlich erschien.

Held des Buches ist der Alkoholiker und Ex-Konsul Geoffrey Firmin, den es in eine verrottete mexikanische Kleinstadt am Fusse des erloschenen Vulkans Popocatepetl verschlagen hat. Der Roman spielt an einem einzigen Tag - dem Allerseelentag, dem grossen mexikanischen Totenfest, im November 1939. Von seiner Frau - die er noch immer abgöttisch liebt - verlassen, verbringt er die meiste Zeit damit, in den Cantinas Liebesbriefe zu schreiben, die er nie abschickt. Ausgerechnet an diesem Tag kehrt seine Frau Yvonne noch einmal zu ihm zurück.

Doch die beiden können sich nicht mehr verständigen: Geoffrey treibt längst im Halbschatten des Rauschs auf sein Ende zu, und Yvonne, hilflos um Kommunikation ringend, wird von ihm mit in den Strudel des Todes gezogen. Während Geoffrey in einer letzten Herberge, seiner Endstation Sehnsucht, von Mexikanern erschossen wird, fällt Yvonne durchgehenden Pferden unter die Hufe. Einzig Geoffreys Halbbruder, der Yvonne heimlich liebt, überlebt das Inferno.

Mit einer reinen Inhaltsangabe ist der Roman nicht zu fassen, er lebt von den Zwischentönen, dem Innenleben des Gefallenen, dem bitterbösen Humor, mit dem Lowry den verflucht-geliebten Alkohol beschreibt, und von den grausamen Sarkasmen, mit denen er die diabolische mexikanische Geografie zum Topos seiner Seele macht. Ein Roman, der nicht verfilmbar ist. Einer der ersten Regisseure, dem man eine Verfilmung anbot - kein Geringerer als Louis Bunuel - lehnte genau aus diesen Gründen ab: «Ich habe das Buch immer wieder gelesen, um auf eine wirklich filmische Lösung zu kommen. Die äussere Handlung wirkt, wenn man nur sie beibehält, ausgesprochen banal. Alles geht im Innern der Hauptperson vor. Aber wie sollte man die Konflikte der Innenwelt in Bilder umsetzen?»

Nun hat es dennoch einer gewagt, dessen Biografie durchaus verwandtschaftliche Züge aufweist: John Huston. Der 74-jährige, der Reporter und Schriftsteller war, Leutnant der mexikanischen Kavallerie, Major der US-Armee, Boxer und Strassenkünstler, hat schon längst immer wieder mal mit einer Verfilmung kokettiert. Und für nur 3,4 Millionen Dollar realisierte er nun das schwere



Unterfangen, indem er dem Inferno modernster Prosa einen dramaturgisch schlichten Film gegenüberstellt. Huston und sein Drehbuchautor Guy Gallo machten das einzig Richtige: sie dramatisierten den Roman zum Quasi-Bühnenstück, angesiedelt im psychologischen Realismus, zwischen Tennessee Williams und Eugen O'Neill.

Der Film kommt mit wenigen Schauplätzen aus, die Kamera hält sich funktional im Hintergrund zugunsten der Rollenträger. Albert Finney als Ex-Konsul Firmin spielt die Gratwanderung zwischen Besoffenheit und klarer Sicht mit schwindelerregender Virtuosität. Von der zügellosen, exzentrischen Selbstdarstellung über den aggressiven Zynismus bis zur desillusionierenden Melancholie reicht seine Partitur, ohne in Manierismen zu verfallen. Da stimmt jede gestische, mimische und vokale Modulation; da stolziert der kranke, zerbrechliche, innerlich ausgebrannte Mann im weissen Tropenanzug durch das mexikanische Totenfest wie ein Orpheus durch die Unterwelt.

Ähnlich O'Neills berühmtem Trinker-Drama «The Iceman Cometh» wird hier der Konflikt zwischen der individuellen Weltsicht und der Wahrheit der Realität zum eigentlichen Thema. Firmin, der keine Flucht in die Selbsttäuschung mehr kennt (wie noch die Figuren in O'Neills Stück), zerbricht nicht nur an seinem persönlichen Versagen, sondern auch an der Gesellschaft, die gerade dabei ist, in den Zweiten Weltkrieg zu schlittern. Im Strom der Zeit treibt Geoffrey dahin - wie auf einem steuerlosen Floss. Seine Frau Yvonne begleitet ihn zwar auf dieser letzten Fahrt, merkt aber nicht, dass ein grösseres Fest der Toten bereits begonnen hat und deshalb die Rettungsversuche vergeblich sind.

Mit sarkastischer Gelassenheit bleibt Huston im Hintergrund, bindet seine Helden zunächst fest in mexikanische Folklore, löst sie mit der Kamera langsam aus dem exotisch-brütenden Umfeld, um ihnen endlich nahe zu kommen, um dann zum Schluss die Bilder zu Tableaus einer mittelalterlichen Höllenvision zu weiten: in Firmins letzter Herberge, wo Geoffreys Wirklichkeit im Delirium tremens verfließt. Die düstere Kaschemme, bevölkert von surrealen Hironymus-Bosch-Gestalten, ist bereits das Reich der Toten.

John Hustons Film UNDER THE VOLCANO ist konservativ in seiner Struktur, schnörkellos in seinem dramaturgischen Aufbau, dafür sehr körperlich in der Entfaltung der Figuren. Die morbiden, erdigen Farben korrespondieren mit der desolaten psychischen Grundstimmung. Eine optimale filmische Umsetzung des Romans.

Wolfram Knorr





LOVE STREAMS von John Cassavetes

Drehbuch: Ted Allan, John Cassavetes nach einem Stück von Ted Allan; Kamera: Al Ruban; Schnitt: Georg Villasenor; Musik: Bo Harwood.

Darsteller (Rollen): John Cassavetes (Robert Harmon), Gena Rowlands (Sarah Lawson), Seymour Cassel (Jack Lawson), Risa Blewitt (Debbie, die Tochter der Lawsons), Jakob Shaw (Albie, Robert Harmons Sohn).

Produktion: Golan-Globus Production für Cannon-Group Inc.; Executiv Producer: Al Ruban. USA 1983. 135 min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.



Es ist wohl kein Zufall, dass der christliche Begriff der Nächstenliebe im Englischen «Brotherly Love» heisst. Ist doch die Liebe unter Geschwistern als «Liebe unter Gleichen» (Erich Fromm) im allgemeinen frei von Abhängigkeit, Besitzanspruch und Machtstreben, das erotische Element fällt weg oder ist nur unterschwellig vorhanden. Diese Form von Zuneigung, frei und zweckfrei, mehr durch die Natur begünstigt als durch Wille oder Absicht, nimmt der amerikanische Filmmacher John Cassavetes (GLORIA, A WOMAN UNDER THE INFLUENCE) in seinem neusten, mit dem Goldenen Bären von Berlin ausgezeichneten Film LOVE STREAMS quasi zum Prisma, um darin Möglichkeiten menschlicher Beziehungen zu brechen und ihre vielfältig schillernden Facetten klarer erscheinen zu lassen. Cassavetes spielt selbst die Titelrolle von Robert Harmon, eines verzweifelt einsamen aber überaus erfolgreichen Schriftstellers von Sex-Romanen, der dem Suff ergeben, allein in einem Haus hoch über Los Angeles thront: Ein Ritter von der traurigen Gestalt, ein moderner Don Quixote, der vergeblich gegen die Windmühlen der inneren Leere anzukämpfen versucht, der sich die Zuneigung der Frauen mit einem Scheck erkaufen muss, weil jede andere Art einer Beziehung an seinem egoistischen Besitzanspruch scheitert - in Wirklichkeit liebt Harmon nämlich nur seine Schwester.

Die wiederum ist das pure Gegenteil von Harmon: Von Cassavetes' Frau, Gene Rowlands dargestellt, versucht Sarah nicht ihr Leben der übergeordneten Funktion der Kunst anzupassen, sondern ist von einem fast obsessiven Bedürfnis nach Wahrheit beseelt. Die Scheidung von Mann und Kind lässt sie in eine Krise stürzen, schon früher auf-



getretene Anfälle von Hysterie kommen durch den Beziehungsverlust wieder zum Vorschein. Von ihrer Umgebung als verrückt und exzentrisch angesehen, ist der einzige Mensch, der sie voll akzeptieren kann, ihr Bruder. Sie wiederum spürt, dass sich in dessen exzessiver Lebensweise nichts anderes als Hunger nach Bestätigung verbirgt.

Die Geschichte dieser zwei Geschwister wird nun mittels weiträumig inszenierter Episoden in zwei parallelen Handlungssträngen bis zu jenem Punkt geführt, wo sie sich verknoten und die durch Biografie und Umwelt bedingte Gemeinsamkeit zum Durchbruch kommt. (Schon in seinem ersten Film **SHADOWS** aus dem Jahre 1959 hat Cassavetes, jene scheinbar gegensätzliche Bruder-Schwester-Beziehung zum Thema genommen; Motive aus fast all seinen früheren Filmen finden sich auch in **LOVE STREAMS** wieder.)

Doch ist es bei Cassavetes weniger die Geschichte (Plot), welche die Figuren bestimmt, sondern die Widersprüchlichkeit der Charaktere, welche der Handlung - oft banal, zufällig, alltäglich - ihre Spannung verleiht. Wie der von ihm verkörperte Anti-Held Harmon scheint auch Cassavetes jene süchtig machende Neugierde für das Individuum zu besitzen, die eine schematische Erfassung und Darstellung der Figuren unmöglich macht. In **LOVE STREAMS** besitzt nämlich auch der aller kleinste Charakter - die Mutter einer Nachtclubsängerin, der Stiefvater von Harmons Sohn - eine Dimension und Komplexität, welche Begriffe wie gut und böse, sympathisch oder unsympathisch als das entlarven, was sie wirklich sind: Leerformeln, welche bewahren, sich dem ändern zu nähern und uns davor schützen, die eigene Verletzlichkeit preiszugeben.

Cassavetes hilft dem Zuschauer, Vorurteile wahrzunehmen, indem er eine Figur in einem bestimmten Licht zeigt, nur um dann plötzlich eine gänzlich andere, oft gar gegenteilige Seite zum Vorschein kommen zu lassen, welche den gefassten Eindruck wieder auf den Kopf stellt. Wunderschön zum Beispiel dort, wo Harmon zum ersten Mal seinem zehnjährigen Sohn begegnet, der ihm von seiner Ex-Frau für ein paar Tage in Obhut gebracht wird. Wie da aus dem geilen, versoffenen, leicht zynischen Schwätzer plötzlich ein Vater wird (ein Bruder vielmehr, da jegliche paternalistische Attitüde fehlt), der seinem Sohn ein Bier aufstellt und mit ihm nach Las Vegas fährt, da zeigt sich die ganz grosse Kunst der psychologischen Filmführung eines John Cassavetes, der den vermeintlichen Leerstellen, den Zwischentönen, ebensoviel Beachtung schenkt, wie allem was sonst im gängi-

gen Rahmen als abbildungswürdig befunden wird.

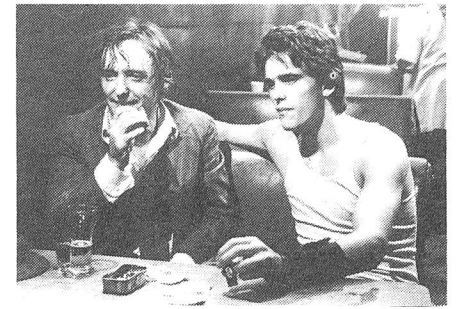
So ist denn **LOVE STREAMS** eine verrückt-schöne, heiter-traurige ehrlich-bewegende Ballade über das Leben, eine emotionelle Tour de Force zum Thema Liebe, von der der Regisseur selbst sagt: «Sie ist das Einzige, was mich wirklich interessiert.»

Cassavetes beschränkt sich jedoch nicht auf den privaten Bereich der Gefühle, all die Figuren in **LOVE STREAMS**, der Schriftsteller, die Hausfrau, der Architekt, die Nachtclubsängerin, der Psychiater etc. sind zugleich eine Portrait-Galerie der amerikanischen Mittelklasse, in der der Graben zwischen «American Dream» und «American Way of Life» als besonders breit und schmerzhaft empfunden wird und wo, wie bei keiner anderen Gesellschaftsschicht das im Gesetz verankerte Glücksstreben, «The Pursuit of Happiness» als des Lebens eigentlicher Sinn gilt. Ein tyrannischer unmenschlicher Massstab, dieser Zwang zum individuellen Glück, der Cassavetes' mittelmässige, mittelalterliche Mittelklasshelden erst recht zu Versagern stempelt. Dort nämlich, wo sich die Glückseligkeit nicht von selbst einstellen will, wird sie mit allen, manchmal auch bizarr anmutenden Mitteln, erzwungen. Etwa dann, wenn Sarah mit Hilfe von Scherzartikeln ihren ehemaligen Mann samt Tochter am Swimmingpool zum Lachen bringen will und sich dabei nur lächerlich macht. Oder gar versucht, durch den Erwerb von unzähligen Haustieren den Beziehungsverlust wettzumachen, eine rührende Form der käuflichen Liebe, die der von Robert mit seinen Cadillac-Nutten in nichts nachsteht. Am Schluss, nach kurzem Zusammensein, sind sowohl Robert wie auch Sarah wieder allein. Ob sie jedoch erkannt haben, dass erst in der Akzeptanz dieses Zustands wahre Emanzipation liegt, dies lässt Cassavetes sinnigerweise offen.

Jan Marek

John Cassavetes

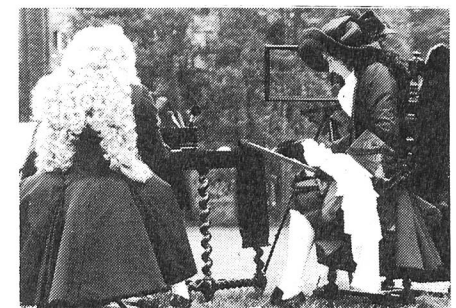
wurde am 9. Dezember 1929 als Sohn eines griechischen Geschäftsmanns in New York geboren. Er betätigt sich als Schauspieler, Drehbuchautor und Regisseur. Als Star der TV-Detektiv-Serie «Johnny Staccato» verdiente er sich das Geld für seinen ersten Spielfilm **SHADOWS** (1961), den er in unabhängiger Produktion, auf 16mm Film für nur gerade 40'000 Dollars realisierte. Der Streifen brachte ihm den Kritikerpreis am Filmfestival von Venedig. Folge der internationalen Anerkennung und dieser Auszeichnung waren zwei wenig erfolgreiche Studioproduktionen. Danach kehrte Cassavetes wieder zum unabhängigen Filmschaffen zurück, dass ihm wesentlich besser liegt.



RUMBLE FISH von Francis Ford Coppola erzählt von einer komplexen Beziehung zwischen zwei Brüdern in einer Stadt in der Zukunft. Rusty-James verehrt seinen grösseren Bruder, obwohl dieser nicht mehr der grosse Gang-Leader ist: farbblind und beinahe taub aus vielen Kämpfen irrt er völlig konfus durchs Leben. Aber erst als Rusty-James seinen Bruder durch die Kugel eines Polizisten verloren hat, ist er fähig, seine eigene Identität zu finden.



CRACKERS von Louis Malle erzählt von den kleinen Leuten in der Grossstadt die den grossen Fischzug planen. Ihr Anschlag gilt dem alten Tresor eines Pfandleihers, der sie alle irgendwie aussaugt. Wer zuletzt lacht, ist in diesem Fall jedenfalls der Zuschauer der amüsanten Komödie. Louis Malle legt mit diesem Werk einen weiteren Beweis vor, wie selbstverständlich und locker er sich als Filmer in Übersee adaptiert hat.



THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT von Peter Greenaway erzählt von einem Maler, der 1694 den Auftrag erhält von einem englischen Landsitz zwölf Zeichnungen anzufertigen. Sein Vertrag sieht vor, dass er nebst dem Lohn mit grosszügiger Gastfreundschaft und intimster Aufmerksamkeit der Dame des Hauses entschädigt wird. Doch die häuslichen Intrigen, drehen sich nicht nur um Ehebruch sondern auch um Mord.

Wenn Sie eine
Filmplatte suchen,
dann liegen
Sie bei uns richtig



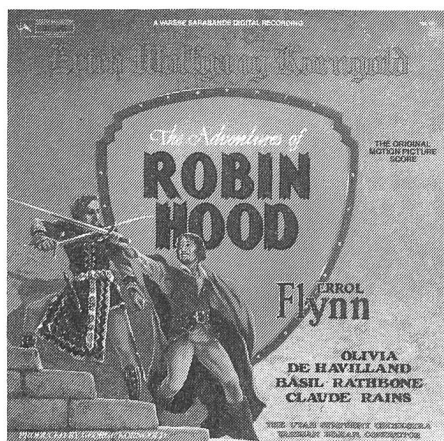
Wir haben sie sicher
oder können diese
für Sie
suchen oder bestellen.

VERLANGEN SIE KOSTENLOS UNSEREN HAUPTKATALOG MIT ÜBER 1200 TITELN

Bitte senden Sie mir
folgende Filmplatten ☐

Ihren Lagerkatalog ☐

(Gewünschtes bitte ankreuzen)



The Adventures of Robin Hood
(Erich Wolfgang Korngold) Fr. 25.50 ☐

Fort Saganne (Philippe Sarde)
Fr. 22.50 ☐

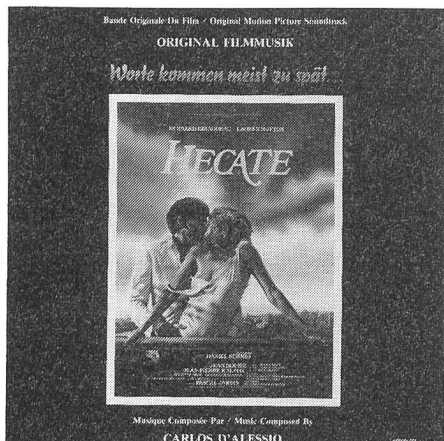
Un Amour de Swann / Katherina
Blum (Hans Werner Henze)
Fr. 21.50 ☐

Enigma (Wiklinson / Gamley)
Fr. 21.50 ☐

Die schwarze Spinne (Carlos
Peron) Fr. 21.50 ☐

Teddy Bär (Bruno Spörri) Fr. 21.50 ☐

Hecate (Carlos d'Alessio) Fr. 25.50 ☐



Lola (zum Fassbinder Film / Peer
Raben) Fr. 21.50 ☐

Eine Liebe in Deutschland (Michel
Legrand) Fr. 21.50 ☐

The Year of Living Dangerously
(Maurice Jarre) Fr. 21.50 ☐

La Ragazza di Trieste (Riz Ortolani)
Fr. 21.50 ☐

Diva (Vladimir Cosma / Wilhemina
Fernandez Wiggins) Fr. 21.50 ☐

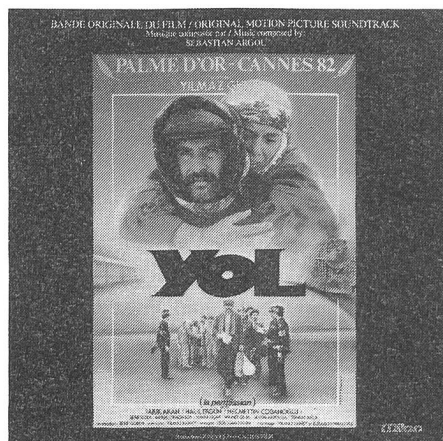
Creepshow (John Harrison)
Fr. 25.50 ☐

Friday the 13th Part 1 - 3 (Harry
Mafredini) Fr. 21.50 ☐

The Twelve Chairs (Mel Brooks Film
/ John Morris) Fr. 25.50 ☐

Friendly Persuasion (Dimitri
Tiomkin) Fr. 25.50 ☐

The Hunger (David Bowie Film /
Rubini / Jaeger) Fr. 21.50 ☐



Y o l (Sebastian Argol) Fr. 21.50 ☐

Heat and Dust (Richard Robbins)
Deutscher Schallplattenpreis 1983
Fr. 25.50 ☐

The Osterman Weekend (Lalo
Schiffrin) Fr. 25.50 ☐

Brainstorm (James Horner)
Fr. 25.50 ☐

Il Gattopardo (Nino Rota / complete
Soundtrack) Fr. 25.50 ☐

E la Nave Va (zum neuen Fellini
Film / Verdi / Rossini / arr. von G.
Plenizio) Fr. 22.50 ☐

Videodrome (Howard Shore)
Fr. 25.50 ☐

The Man from Snowy River (Bruce
Rowland) Fr. 25.50 ☐

Halloween I (John Carpenter)
Fr. 25.50 ☐

Hercules (Pino Doanggio) Fr. 25.50 ☐



The Seven Samourai / Rashomon
(Fumio Hayazaka) Fr. 25.50 ☐

Knights at the Round Table (Miklos
Rosza) Fr. 25.50 ☐

Andere gewünschte
Filmplatten:

.....

.....

Name

Strasse

PLZ/Ort

Lieferung per Rechnung
(Porto und Verpackungsanteil Fr. 3.50)
Lieferungen ab Fr. 100.- spesenfrei

Einsenden an:

Discotheca Thalwil
A+M Froschmayer
Gotthardstrasse 55
8800 Thalwil
Telefon: 01 / 720 66 52



Als er hört, dass es um Film geht, lebt er auf!

Notizen des Produktionsleiters zu Heinz Bütlers LIEBER VATER

Es wäre interessant zu wissen, wie sich in der Schweiz die Zahl der entworfenen Drehbücher zur Zahl der tatsächlich in einen Spielfilm umgesetzten Vorlagen verhält. LIEBER VATER ist die Frucht mehrerer Anläufe. Ende 1982 hatte Heinz Bütler seinen ersten Spielfilm MELZER fertiggestellt. Am 6. Februar 1984 wurde mit den Dreharbeiten zu LIEBER VATER begonnen. Dazwischen liegen fünfzehn Monate, in denen neben einem nichtrealisierten Spielfilm-drehbuch, einem nichtrealisierten Treatment für einen Dokumentarfilm und weiteren Projekten in Form von Ideenskizzen, zwei Versionen von LIEBER VATER entstanden, jener Vorlage, welche Ende 1983 finanziert werden konnte. Jedes Drehbuch ist ein Neuanlauf, ein Neubeginn am Punkt 0: Dem Autor wird die Gnade der Filmförderung und das Interesse von Fernsehanstalten an einem bestimmten Projekt in dem Masse als zufällig erscheinen müssen, wie er seine Arbeiten als authentische und folgerichtige Reihe von Texten begreifen kann. Über die Wichtigkeit einer Vorlage entscheiden immer Aussenstehende. Was sie ins Projektorenlicht zerren, muss dem Autor recht sein.

★

LIEBER VATER erzählt von einer Bäckerfamilie. Der dreizehnjährige Sohn Martin (David Lendenmann) leidet unter den Spannungen, die in seinem Elternhaus herrschen. Vater Kern (Hubert Kronlacher) ist ein singfreudiger und lebenslustiger Charmeur, dem es in der

familiären Umgebung oft zu eng zu werden scheint. Nächtliche Ausflüge des Vaters scheinen alltäglich zu sein, sie werden von seiner Frau (Renate Steiger) unter Sticheleien, von Sohn Martin enttäuscht und neugierig hingenommen. Martin reagiert als Zeuge des unharmonischen Zusammengangs seiner Eltern mit einer eigenen Geschichte, mit Wunsch- und Angstfantasien. Der Junge, der sehr genau weiss, was los ist, sucht die Nähe seines Vaters, stellt ihm drängende Fragen und kriegt von ihm doch nie wirklich beruhigende Antworten zu hören.

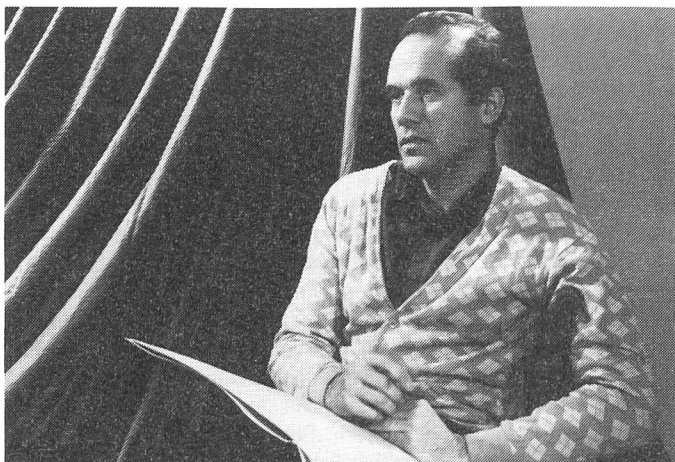
Vater Kern unterhält eine Freundschaft zum verschrobene(n) Kunstmaler Wolf (Hanns Zischler) und - wie Martin vermutet - eine Beziehung zu dessen Modell Pia (Marina Wandruska). Wolf empfängt Oskar Kern und seinen Sohn Martin singend, als sie ihn besuchen. Es ist offensichtlich, dass Oskar von der ganz anderen Lebensweise seines Freundes fasziniert ist. Der Konditor «konkurriert» mit dem Werk des Malers, reagiert mit einer üppigen Torte, welche die Aufschrift «Das Leben ist kurz, die Kunst ist lang» trägt. Wolfs Welt ist Martin nicht weniger fremd als diejenige seines Vaters, in die einzudringen sein Wunsch ist. (Als er sich einmal an dessen Stelle ins Ehebett legt, ist er allerdings, ohne dass er sich's versieht, schon mittendrin.)

Als Vater Kern Familie, Backstube und Provinzstadt verlässt und nach Wien fährt, reist ihm Martin heimlich nach.

Ein rühriges altes Paar im Nachtzug kümmert sich um ihn. In Wien ist der Vater nicht im Hotel. Ein Zimmermädchen und der tschechische Concierge versuchen Martin abzulenken. Jedermann in Wien scheint ihn aufs Riesenrad schicken zu wollen, doch Martin macht sich auf die Suche nach seinem Vater. Indizien, Visitenkarten führen ihn an vermutliche Aufenthaltsorte. Unterdessen sitzt der Vater in einem Nachtclub und tritt auf der Strasse in die nächtliche Scheisse, welche auch auf dem Gehsteig seines Provinzkaffs zu finden sein muss, bellen doch dort dauernd die Hunde. Er trifft überrascht auf den schlafenden Sohn. Martin schlottert. Sie kuscheln sich. Es ist oft kalt in ausländischen Hotelzimmern.

★

Ist der Grundsatzentscheid zur Produktion gefallen, ist deren Finanzierung geglückt, fällt die Entscheidungsgewalt über Wichtig- und Richtigkeit in der Regel wieder an Regie und Hauptproduzenten zurück. Equipe und Rollen sind zu besetzen, Drehorte zu suchen und auszuwählen, Rechnungen sind anzustellen, ökonomische und ästhetische. Die Suche nach Schauspielern und Drehorten ist gleichzeitig auch immer Bestimmung und Präzisierung der Kriterien, welche die Auswahl im Hinblick auf eine sinnvolle Dramaturgie erleichtern sollen. Die Grundidee - vor allem das Verfolgtsein durch diese Idee - und die Anstösse von Aussen durch Vorgefundenes durchdringen sich stän-





dig, so dass es manchmal schwerfallen mag, zu unterscheiden, was einen heimsucht und was man selber will. Nur Scharfschützen kennen ihr Ziel so genau, dass sie es auch treffen.

★

Gesucht waren Drehorte in einer deutschen Kleinstadt in Grenznähe. Fahrt nach Lörrach. Auf der «Einkaufsliste»:

- 1 Bäckerei/Konditorei mit Laden, Backstube und Wohnhaus
- 1 Schulhaus mit Klassenzimmer und Schülern
- 1 Bahnhof mit Schalter und Beamten
- mehrere Strassen und Plätze
- 1 Hotel für Übernachtungen

Der Mann im Fremdenverkehrsamt am neu angelegten grosszügig-langweiligen Bahnhofplatz ist anfänglich nicht sehr auskunftsfreudig, als er aber hört, dass es um einen Film geht, lebt er auf. Er pfeift ein Lied vor sich hin und fragt gestikulierend: «Wie heisst denn das?» - «Doktor Schiwago», antworte ich, und er meint: «Genau. Da war ich zum letzten Mal im Kino, mit meiner Frau, das ist bestimmt zehn Jahre her.»

Unter Film verstehen die Leute immer Fernsehen, nie Kino. Die Institution gilt geradezu als Referenz.

In einer Seitenstrasse hängt eine Brezel. Angelockt durch die Unscheinbarkeit des Hauses trage ich im Laden ohne viel Hoffnung mein Anliegen vor. Die Frau ruft ihren Mann, sie scheint mein Ansinnen für einen Witz zu halten. Ich werde in die Stube geführt, und Herr G. sagt schon ja, bevor ich ihm überhaupt detailliert mitteilen kann, was solch ein Unternehmen alles mit sich bringt. Er zeigt mir Haus und Backstube. Ich fotografiere und versuche ihm doch noch etwas zu schildern, wie das denn zu und her gehen könnte, wenn die Klappe erst mal fällt.

Im Bahnhofgebäude treffe ich auf einen sehr hilfsbereiten Dienststellenleiter, der mir sogleich jegliche Unterstützung zusichert. Die Problemlosigkeit, mit der sich alles anlässt, ist fast unheimlich. Auf dem Schulamt komme ich dann doch noch mit dem erwarteten bürokrati-

tischen Prozedere in Berührung. Man verspricht mir jedoch nach Prüfung des Drehbuchs Kontakt zu jener Schule zu vermitteln, welche mir von aussen - der Eintritt wurde mir von einem Abwart mit Schäferhund verwehrt - als sehr geeignet für unsere Dreharbeiten erschien. Ein Problem bildet das ans Schulhaus angebaute Gefängnis (was für ein Bild: Die Gefängnismauer bildet gleichzeitig die Begrenzung des Pausenplatzes. Den Gefangenen ist der Kontakt nach drüben durch Blenden verwehrt, in Sichtverbindung jedoch liegt der Innenhof, der Sportplatz des Gefängnisses.) Sollte die Haftanstalt ins Bild kommen, wäre das Justizamt um Bewilligung zu fragen.

★

»Audition« in einem Restaurant. Auf ein Inserat im «Oberbadischen Volksblatt» hin kommen an zwei Abenden um die hundert Leute vorbei, die sich für Statisterie interessieren. Einige sind angezogen, als ob es gelte, eine Lebensstelle zu ergattern. Viele Arbeitslose sind darunter. Einige sind betrunken, andere keck, einige scheu. Einer sagt, er mache in Leder und präzisiert nach unserem Lachen, er stelle Schürzen für Brauereien her. Zwei blasse Mädchen, die einander nie von der Seite weichen, drehen den Spiess um und fragen uns, was wir hier eigentlich wollten. Zwei Beamte und ein Lehrer erkundigen sich, ob das denn ein politischer Film sei, das könnten sie sich nämlich nicht leisten. Viele empfehlen sich mit Filmerfahrung bei Herrn Wajda, und wir staunen, wenn es alles hierher nach Lörrach verschlagen hat: Ein distinguiert Herr in hier üblicher Lodenrobe war Coiffeur bei der UFA, ein Milieutyp hat Stadtverbot in Hamburg, ein charmanter Pole war Orchestermusiker, Hornist. Nach den ersten zwei Dutzend Lebensgeschichten sind wir so erschöpft, dass wir die Begegnungen verkürzen müssen. Die studierte Form des Umgangs erleichtert vieles, schützt uns, die wir uns plötzlich in einer unangenehmen Machtposition gegenüber diesen arbeitssuchenden

Leuten befinden, auch vor dem unvermeidlichen schlechten Gewissen. Die Sachlichkeit des Regieassistenten, der entsprechende Erfahrung aus New York mitbringt, verfehlt ihre beruhigende Wirkung nicht. Ich komme mir vor wie ein (englischer) Arzt, der seine Patienten im Dreiminutentakt abfertigt.

★

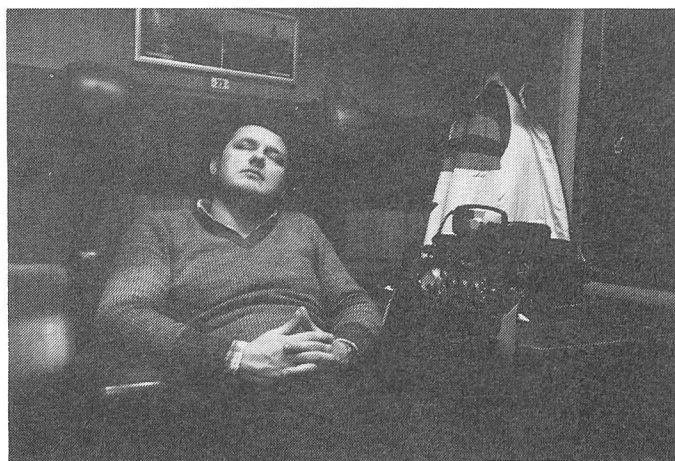
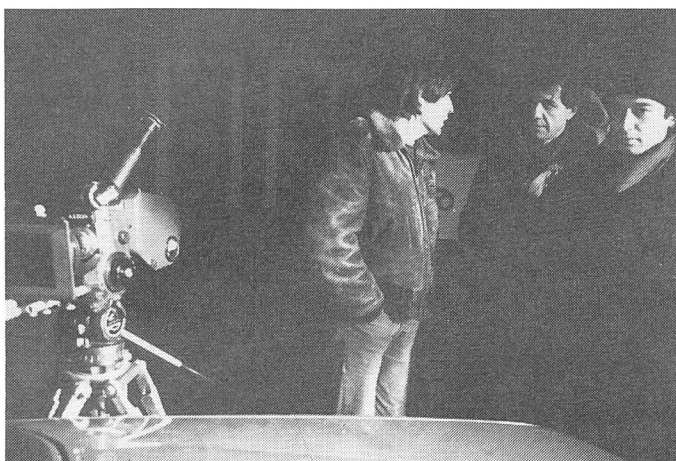
Wenige Tage vor Drehbeginn versucht uns die Hotelbesitzerin trotz schriftlicher Reservationsbestätigung wieder auszuladen. Sie fürchtet um ihre Stammgäste, Vertreter der in Lörrach ansässigen Firma - ausgesprochen wie geschrieben - Suchard. Ein energischer Auftritt des Regieassistenten sichert uns die Unterkunft - weitere Probleme mit der Dame sind aber vorprogrammiert.

★

Als der Ausstatter am ersten Drehtag die Blumen vase vom Stubentisch der Bäckerleute nimmt, meint Frau G.: «Ja, ja, die können Sie schon wegnehmen.» Zwei Stunden später steht kein Möbelstück mehr auf seinem ursprünglichen Platz, über den Spannteppich rollt der Elemak. Herr G. meint: «Wer A sagt, muss auch B sagen» und nimmt scheinbar ungerührt zur Kenntnis, *wie sein Haus besetzt wird*. G's sind unglaublich geduldig und entgegenkommend, *verköstigen uns mit Selbstgebackenem* und kommen wohl auch mit dem Schlaf zu kurz. Eigenartige Begegnung um zwei Uhr morgens: Wenn wir unser Licht zusammenräumen, beginnt Herr G. in der Backstube zu arbeiten. *Frau G. öffnet den Laden* um sechs Uhr. Immer wieder hört man sie Kundinnen erklären, was bei ihnen los sei. Ja, wir seien nette Leute, wir würden im Haus drinnen Überziehschuhe tragen, nein, wir würden das Haus nicht ausräumen. Als ob dem uns teilweise entgegengebrachten Misstrauen Nachdruck verliehen werden müsste, haut im benachbarten Weil ein italienischer Produzent mit ergaunertem Geld ab.

★

In einem Bestattungsunternehmen erkundige ich mich nach einem Sarg für



die Beerdigungsszene. Leichenhemden aus Plastik, mit und ohne Rüschen, Marke Antonius, liegen auf Gestellen zur Auswahl bereit. Plastik auch an den Särgen, Griffe aus Holzimitation. Die freundliche Dame im Laden meint, sie müsse vorsichtig sein, letztthin habe eine Stripteasetänzerin einen Sarg verlangt. Als ich mich verabschiede, hält sie mich am Arm und warnt mich zuvorkommend: «Passen Sie auf die Stufen auf.» Am Tag der Beerdigung kommt der Bestattungsunternehmer persönlich vorbei, um Renate Steiger richtig einzusargen. All das widerliche Plastikzeug kann einem wirklich das Fürchten vor dem Tod beibringen.

★

Wir geraten in die Gerüchteküche der Provinzstadt. Eine Kundin meint zur Bäckerin, sie hätte gehört, wir hätten einen Sarg da oben an der Hauptstrasse auf den Sperrmüll geworfen.

★

Immer wieder werden wir auf Andrzej Wajdas *LIEBE IN DEUTSCHLAND* angesprochen. Die Dreharbeiten zur authentischen Geschichte stießen hier am Originalschauplatz auf erheblichen Widerstand der Bevölkerung. In einer nächtlichen Aktion wurden Galgen umgesägt. Herr Wajda sei ein netter Mann gewesen, meint die Hotelbesitzerin - wir logieren am selben Ort -, «doch alte Geschichten dürfe man eben nicht aufwärmen.» Unruhe, Feindschaften seien zwischen den Leuten ausgebrochen, man hätte sich gegenseitig der Nazivergangenheit bezichtigt. Und der Schygulla habe man angesehen, dass sie gar nicht richtig gespielt hätte. Je mehr sich die Dame ereifert und nach meiner Zustimmung heischt, desto mehr schaudert mir.

★

Jeden zweiten Tag muss ich aufs A.f.ö.O. (Amt für öffentliche Ordnung) im protzigen Hochhaus am Bahnhofplatz, das Rathaus heisst, aber eher Gedanken an einen Konzernsitz nahelegt.

Unterwürfig habe ich dem Beamten, der seinerseits in steter Angst vor einem Fehlentscheid und einer Rüge von «oben» zu leben scheint, immer die gleiche Frage mit ernstem «Nein» zu beantworten: «Erregt das denn kein öffentliches Ärgernis?!» Nachdem sich die Polizei bei ihm beschwert hat, es habe ein Menschaufmarsch stattgefunden, steigt die Gebühr für die Drehbewilligung. Mit Blick aus dem Fenster diktiert er der Sekretärin: «Den Anordnungen der Polizei ist ... (lange Pause) unverzüglich - unterstreichen Sie das - Folge zu leisten.»

★

Filmtransport: Tagtäglicher Papierkrimskrams am Schweizerzoll. Zettel beim brummeligen Beamten eins holen, zwanzig Rappen dafür bezahlen, Zettel schön und deutlich und mit blauem Stift ausfüllen, damit der Durchschlag auch lesbar ist, Zettel dem Beamten eins bringen, der alles auf eine Liste einträgt und mir den alles entscheidenden Stempel auf die Papiere haut: «Jetzt gönd Sie da übere.» Zettel mit Stempel zum Beamten zwei bringen, der seinerseits wieder alles in eine Liste einträgt und mir eine Unterschrift gibt, mit der ich dann wieder zum Beamten eins gehen kann. Wenn der «gut» sagt, kann ich gehen, werde aber meist noch ein zweitesmal draussen auf dem Vorplatz kontrolliert.

★

Der österreichische Beamtenstaat: Am meisten Zeit verbringt man damit, herauszufinden, wer denn nun wofür wirklich zuständig ist. Hat man die entscheidungsbefugte Person endlich gefunden, kann alles plötzlich sehr schnell gehen. Innert einer Stunde bin ich im Besitz der Drehbewilligung der Österreichischen Bundesbahnen, die uns überdies einen Speisewagen im Wiener Westbahnhof für Dreharbeiten zur Verfügung stellen. Nach der zweiten Wien-Reise ist eine Frau gefunden, welche sich ab sofort mit den Wiener Behörden beschäftigt. Als sie beim Einholen einer Drehbewilligung aus Versehen eine auf

dem Pult liegende Akte mitnimmt und diese nicht persönlich zurückbringt, sondern per Post schickt, droht ihr der in Angst geratene Beamte: «Wenn die Akte bis Freitag nicht hier ist, werde ich Sie wegen Aktenraubes anzeigen müssen.»

★

Dreharbeiten im Nachtzug nach Wien. Wir haben elf Minuten Zeit, um das ganze riesige Gepäck mit der netzunabhängigen Lichtanlage in den Zug zu packen. In Buchs steigt David, der in Gais wohnhafte Darsteller des dreizehnjährigen Bäckerjungen, zu. Die Zollbeamten kennen uns, haben wir doch unter ihnen einen Mann gesucht, der bereit gewesen wäre, die kleine Rolle des Zöllners zu übernehmen. Kurz vor den Dreharbeiten wurde ihnen die Mitwirkung vom vorstehenden Ministerium untersagt. Mit einem Brief, der in derart unverständlichem Juristenbeamtendeutsch abgefasst war, dass man unter Berufung auf Nichtverstehbarkeit wohl auch hätte drehen können. In letzter Minute wurde der österreichische Schauspieler Gerhard Dorfer gefunden, dessen bei einem Wiener Kostümverleih erstandene Zöllneruniform nun von den richtigen Beamten gebührend begutachtet wird. Das Team dreht die ganze Nacht, erst nach dem Morgengrauen, *eine Zugstunde vor Wien, nicken einige ein*. Der Tonmeister neben seinem Nagra. Er lässt das Gerät wirklich nie aus den Augen. Bei der Ankunft im Wiener Westbahnhof sind alle todmüde und entsprechend aufgelegt. Dem einen ist die Luft im Hotelzimmer zu trocken, dem andern das Zimmer zu klein. Der erste behilft sich, indem er jeden Tag zwei Liter Wasser über die Heizung leert, der zweite schnappt sich einen anderen Schlüssel.

Strom ist in Österreich ein Problem. Teilweise liegt es am Netz, an den nie überholten Leitungen in den vielen historischen Gebäuden, teilweise liegt es an den Beamten, die es verwalten. Vier Beamte, drei ausgewachsene und ein Lehrling, rücken an, als es darum geht,



im Hotel einen Kraftstromanschluss zu installieren. Zuerst wird während einiger Tage der Verbrauch auf der Leitung gemessen. Dann erst erhält der von uns beauftragte Elektriker die Erlaubnis zur Installation.

Das Hotel - ein schöner Palazzo mit Innenhof - ist hauptsächlich von jungen Amerikanern belegt, die hier Deutsch lernen und Wien so fantastic finden, dass sie es kaum schaffen, zwischenhinein mal ihre Plappermäuler zuzumachen, wenn gedreht wird. David, den wir zumeist Bubi nennen, kann es nicht lassen, schon in jungen Jahren pauschal gegen die Störenfriede loszuziehen und sie alle in dem Ami-Topf zu werfen.

David, der meint, wir hätten etwas gegen Gais, das Appenzell im allgemeinen und gegen die Kühe, die dort auf den Weiden lustig bimmeln, ist in eine richtige Männerbande reingeraten und hält wacker mit. Ihm scheint die Bar, die einfach «Bar» heisst, mindestens so gut zu gefallen wie das Kunsthistorische-Museum. Jedenfalls äussert er nur bei einem Ort mehrmals den Wunsch, dorthin zurückzukehren.

★

Ausflug nach Gugging, wo Heinz Büblers Dokumentarfilm ZUR BESSERUNG DER PERSON mit den dort lebenden künstlerisch tätigen Patienten entstan-

den ist. Wir bringen Geschenke mit: einen Roboter für Johann Hauser, der davon schon eine ganze Sammlung besitzt, Zigarren für Ernst Herbeck, Kreuzwörterhefte für Oswald Tschirtner, Zigaretten und Coca Cola für Edmund Mach, einen Igel auf Rädern und Gummispinnen für August Walla, der sie für seine Objekte wohl wird gebrauchen können. *Walla ist gerade daran, die Aussenwand des Hauses zu bemalen.* Er lässt sich keinen Moment stören. Mach liest uns bei Gebäck aus seinen Texten vor. *Mach wird am Sonntag im Kaffeemuseum einen Kaffeehausgast spielen.* Bütler erarbeitet mit ihm zusammen den improvisierten Text. Mach formuliert witzig und eloquent. Die Szene fällt dann allerdings bei der Montage weg. Die Aufnahmeleiterin und ich fahren Mach ins siebzig Kilometer südlich von Wien gelegene Pensionistenheim, wo er derzeit wohnt. Wir sind derart übermüdet, dass wir beide am Steuer einnicken. Mach dirigiert uns durch einen Wald auf einen abgelegenen Bauernhof. Ein Schäfer springt mit gesenktem Nacken auf uns zu. Mach führt uns ins Haus. In der Küche heisst er die Bäuerin, uns Kaffee und Most aufzutischen, und meint bezugnehmend auf die Aufnahmeleiterin: «Das ist die schönste Frau, die je hier gewesen ist.» Ein Sohn schaut zum Fenster hinaus und hört

Radio. Die Tochter in schmutzigen Kleidern drückt uns flau die Hand. Wir erfahren, dass Mach hier zwei, drei Mal in der Woche arbeiten geht. Mach verhält sich sehr souverän, fühlt sich hier offensichtlich aufgehoben. Er korrigiert Sprachfehler des Bauernsohnes. Der irre Dichter scheint hier wirklich dazuzugehören.

★

Im Kaffeehaus beim Hotel gleich um die Ecke sitzt des öftern auch ein Dichter. Er liest Zeitungen, zwei Minuten genügen ihm für eine Ausgabe. Dann sagt er zu Hubert Kronlachner, unserem männlichen Hauptdarsteller: «Jetzt bin ich so verärgert, jetzt muss ich gleich nach Hause schreiben gehen, sonst ist es wieder weg.» Thomas Bernhard.

★

Taxifahrt vom Zollamt am Südbahnhof zurück in die Innenstadt. Der Fahrer fragt, was ich hier mache. Film. «Ein Kriegsfilm oder eher ein Liebesfilm?» Ich erzähle ihm kurz die Geschichte: «Aha, also ein Nachkriegsstück.»

★

Das Kulturleben, beziehungsweise die Zuhältereien innerhalb der Kulturszene, spielen sich in zwei Wiener Lokalen ab. Bei «Oswald und Kalb» essen Rainer, Nitsch, Artmann usw. Tafelspitz und Lungenbraten, also österreichisch; im «Salzamt» geht es punkto Küche inter-





nationaler zu und her, die Gäste aber sind in etwa die gleichen - auch Qualtinger wird gesehen. Mit Hubert Kronlachner auf der Suche nach einer Bar, in der wir drehen könnten. In der Nähe des Praters geraten wir in ein sehr schönes plüschiges Bordell mit Barbetrieb. Unser Ansinnen muss sehr eigenartig geklungen haben, jedenfalls lachen uns die vier Damen aus. Die denken wohl, da will Vater mit Sohn ins Puff und dann vergeht ihnen der Mut, dachten wir.

Die Suche nach einer Bar ist nötig geworden, weil der Besitzer jenes Betriebes, in dem die Szene gedreht werden sollte, zu hohe Forderungen stellt und weil die Ausleuchtung des Raumes grosse Probleme gestellt hätte. Filmreif wäre das Personal jener Bar allerdings gewesen: Eine blonde, üppige, fünfundzwanzigjährige Bardame, Polin, verheiratet mit dem Besitzer, sechzigjährig, Sudetendeutscher, der durch einen kürzlich erlittenen Schlaganfall schwachsichtig geworden ist. Emigrantenschicksale begegnen einem in dieser Stadt auf Schritt und Tritt. *Pavel Landovsky, der bei uns den Concierge spielt*, gehört dazu. Der Schauspieler wurde während eines Auslandsaufenthaltes von der tschechoslowakischen Regierung ausgebürgert. Seine Familie sieht er seit Jahren nur bei gelegentli-

chen Treffs in Ungarn.

Landovsky, selbst schon eine gewichtige Figur, tritt zusammen mit Ferdinand Mika, *bestimmt dem dicksten Mann von Wien*, auf. Hosengrösse 69. Mika spielt des öftern in Filmen und auf Wiener Bühnen. Er agiert sicher und bestimmt, weiss, worauf es bei Dreharbeiten ankommt. Langsam schiebt er sich die Bräunergasse hinauf zum Drehort. Wir haben keine gültige Drehbewilligung, weil wir kurzfristig - zu kurzfristig für die Bürokratie - den Drehort um eine Parallelstrasse verschoben haben. Die ersten Polizisten, die auftauchen, interessieren sich mehr für die Dreharbeiten als für ihre Pflicht. Dann aber taucht ein ganz grosser auf. Im Hotel sehe ich mit ihm langsam die vorhandenen, aber ungültigen Drehbewilligungen durch. Ganz langsam gehe ich mit dem etwa um dreissig Zentimeter grösseren Mann zum Drehort zurück. Der Riese lässt sich hinhalten, als ich sehe, dass gerade gedreht wird. Der Mann tut seine Pflicht, Telefonate und Meldungen sind auf dem Präsidium eingegangen. Der Beleuchter ist mit einer Leiter auf den Balkon eines sich im Umbau befindlichen Gebäudes des Innenministeriums gestiegen und hat dort einen Scheinwerfer installiert. Das sieht der Polizist am wenigsten gern. Eine Alarmanlage befindet sich da. Der Beamte setzt uns eine kurze

Frist, wir drehen ab, dann tauchen auch schon zwei Streifenwagen auf.

Wir drehen in einer Bar im ersten Bezirk. Die hervorragenden Musiker - zwei Männer aus Bratislava, die jeweils unter der Woche in verschiedenen Restaurants die Gäste unterhalten und am Wochenende über die Grenze nach Hause fahren - spielen, was der Hauptdarsteller begehrt. Man sieht dem *Duo Cibula* die Müdigkeit nicht an, obwohl sie seit praktisch vierundzwanzig schlaflosen Stunden musizieren.

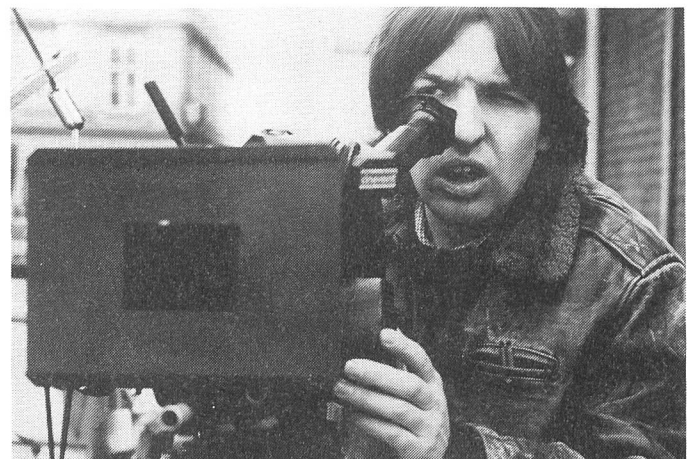
★

Als wir nach Hause fahren, kann der Kameramann das Arbeiten nicht lassen. Hansueli Schenkel und Assistent Bernhard Lehner drehen Fahraufnahmen. Ob sie wohl diesmal den Bahnhof von Attang-Puchheim erwisch haben? Das würde den von dort stammenden Hubert Kronlachner sehr freuen.

★

Was sieht man von einer Stadt, wenn man da filmt? Nicht viel. Wien ist vorbeigeflogen. Oder, um anderswie zum Schluss zu kommen: Der Kameraassistent macht Schärfe im zweiten Stock des Hotels für eine Aufnahme im Innenhof. Er schaut durch den Sucher und ruft: «He, ist das dort unten eine Ratte?» Eine Krähe hüpft über den Hof und fliegt davon.

Peter Schneider





Wolfram Knorr

Die Liquidation der Aura

Wenn Sendungen im deutschsprachigen Fernsehen kritisch rezensiert werden, dann geht das in den meisten Fällen noch immer so vor sich wie beim Interpretieren von Gedichten in Deutschstunden: Was wollte der Dichter sagen und was hat er gesagt? Diese Art Kritik trennt, auch wenn sie es nicht will, Inhalte von Formen ab, nimmt letztere allenfalls als ornamentales Beiwerk zur Kenntnis und setzt auf diese Weise die philosophisch altbekannte Trennung von Geist und Körper, von Idee und sinnlichem Genuss, von Ernst und Spiel fort. Jeder hat diese Erfahrung in langen Schulstunden bis zur Erschöpfung machen müssen.

Bei den optischen Medien ist dies nicht viel anders, da gibt es die sogenannten politisch Orientierten, die nur an der «gesellschaftlichen Relevanz» interessiert sind und die filmische Form als Vehikel für Aussagen, Fakten, Bedeutung benutzen; und da gibt es die vorschnell als unpolitisch diffamierten «Ästhetiker», die das Handwerk in den Vordergrund stellen und vielleicht einen Trivialfilm «schöner» finden als einen Film von Godard. Diesem Dilemma ist auch der ausgesetzt, der es theoretisch zu durchschauen glaubt.

Beim Fernsehen tritt dieses Problem deutlicher an die Oberfläche als beim Kino. Weil das Fernsehen zwar auch ästhetisiert, aber nur Meinungen, Berichte, Tatsachen zählen, ist die formale Überlegung prinzipiell nicht gefragt (weshalb viele Filmkritiker noch immer das Fernsehen verachten oder es zumindest meiden). Doch eine Meinung bleibt beliebig, eine Tatsache folgenlos, wenn ihre filmsprachliche Form nicht entsprechend den Inhalten mitbedacht wird. Weil im Fernsehen die Form meist zufällig und beliebig, jeder Zoom wahllos gezogen erscheint, glaubt man, sie unbeachtet lassen zu können. Doch nicht die inhaltlichen Aussagen einer Hitler-Rede machten ihre Wirkung aus, sondern erst ihr Zusammenhang mit der Ausdrucksform und den Orten, an denen sie gehalten wurde: erst die Form, in der sie sich konkretisierte.

Es ist richtig, dass autonome Bilder, die aus sinnlicher Erfahrung leben, im Fernsehen an Wirkung verlieren, aber es ist falsch, daraus den Schluss zu ziehen, alle Kinofilme würden im Fernsehen «verstümmelt». Spielfilme mit komplizierter Erzählstruktur eignen sich fürs Fernsehen sogar besser als für die Kinoleinwand, weil man ihrer Struktur leichter folgen kann. Warum Kino im Fernsehen negativ belastet wird, hat einen anderen, tieferen Grund: Das Kino ist nach wie vor «kultisch», das Fernsehen aber «pro-

fan», ein Stück Möbel, das per Knopfdruck lebt, und zwar so lange, bis man den Knopf ein zweites Mal drückt. Kunstrezeption war aber bisher ohne «Aura» nie denkbar. Dem Fernsehen fehlt sie.

Nach Walter Benjamin ist die Wahrnehmung des 20. Jahrhunderts durch den Verlust der Aura gekennzeichnet, was Benjamin im ganzen positiv und hoffnungsvoll sah; das Exklusive an der Kunst kann liquidiert werden. Aber diese Liquidation ist noch lange nicht mit einer Auflösung der Form verbunden; diese aber wird immer noch mit einer «religiösen Ritualfunktion» in Verbindung gebracht. Sie kommt in dem Vorwurf zum Ausdruck, das Fernsehen «verniedliche», «verstümmele» das Bild; doch diese Bezeichnungen stammen aus der Kunstgeschichte und beziehen sich (negativ) auf kleine Gegenstände (Nippesfiguren). Man ist bis heute auf diese Klassifikation programmiert.

Es ist wohl richtig: auf der Leinwand wird ein Gesicht zur Landschaft, auf dem Bildschirm wird die Landschaft zum Informationsbild; doch wird das Informationsbild seiner Form nicht entzogen. Der 32jährige deutsche Filmregisseur Dominik Graf (DAS ZWEITE GESICHT), Sohn des verstorbenen Schauspielers Robert Graf (WIR WUNDERKINDER), inszenierte im vergangenen Jahr für das Fernsehen den Film TREFFER, die Geschichte einer Jugendclique, die - deutsche Jugendarbeitslosigkeit im Rücken - eine eigene Autowerkstatt aufmacht und hofft, damit zumindest Hobby und Beruf sinnvoll zu verbinden.

Grafs Film (Drehbuch Christoph Fromm), ein Stilgemisch aus John Cassavetes und Robert Altman (das mag ein bisschen hochgegriffen klingen), war eine Sensation - doch die Filmkritik nahm dieses Ereignis nicht wahr; es war ja ein Fernsehfilm. Jetzt aber kommt TREFFER ins Kino - und die deutsche Kritik überschlägt sich. Zwar heisst es da in der Begründung, der Film entwickle erst auf der Leinwand seine wahre und ganze Kraft, doch dies gleicht einer Rechtfertigung und ist eine Art Autosuggestion. Grafs Film ist eine frappant inszenierte Schilderung des Zustands deutscher Jugend, sowohl informativ als auch ästhetisch reizvoll. Die Tatsache, dass er nicht dem unseligen Kompromiss aus Fernsehen (Geld) und Kino (Ästhetik) entwuchs, gibt ihm die dynamische und vitale Kraft, die die sogenannten amphibischen Filme bislang vermissen liessen, irritiert aber auch die Kritik, die diese (umgekehrte) Möglichkeit kaum kennt.

THE END

GENA ROWLANDS JOHN CASSAVETES



LOVE STREAMS

THE CANNON GROUP, INC. PRESENTS GENA ROWLANDS / JOHN CASSAVETES IN A GOLAN-GLOBUS PRODUCTION OF A JOHN CASSAVETES FILM... LOVE STREAMS ALSO STARRING DIAHNE ABBOTT / SEYMOUR CASSEL / DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY AL RUBAN / EXECUTIVE PRODUCER AL RUBAN / BASED ON THE PLAY BY TED ALLAN / SCREENPLAY BY TED ALLAN & JOHN CASSAVETES / PRODUCED BY MENAHEM GOLAN AND YORAM GLOBUS / DIRECTED BY JOHN CASSAVETES © MCMLXXXIV CANNON FILMS, INC. FROM CANNON RELEASING, A DIVISION OF THE CANNON GROUP, INC.

Premiato due volte a
Doppelt ausgezeichnet am
Deux prix à
Awarded twice at



Orso d'oro

- Premio per il miglior film
- Premio della critica cinematografica internazionale

Goldener Bär

- als Grosser Preis für den besten Film
- Preis der internationalen Filmpresse

Ours d'or

- Grand prix pour le meilleur film
- Prix de la critique internationale

Golden Bear Award

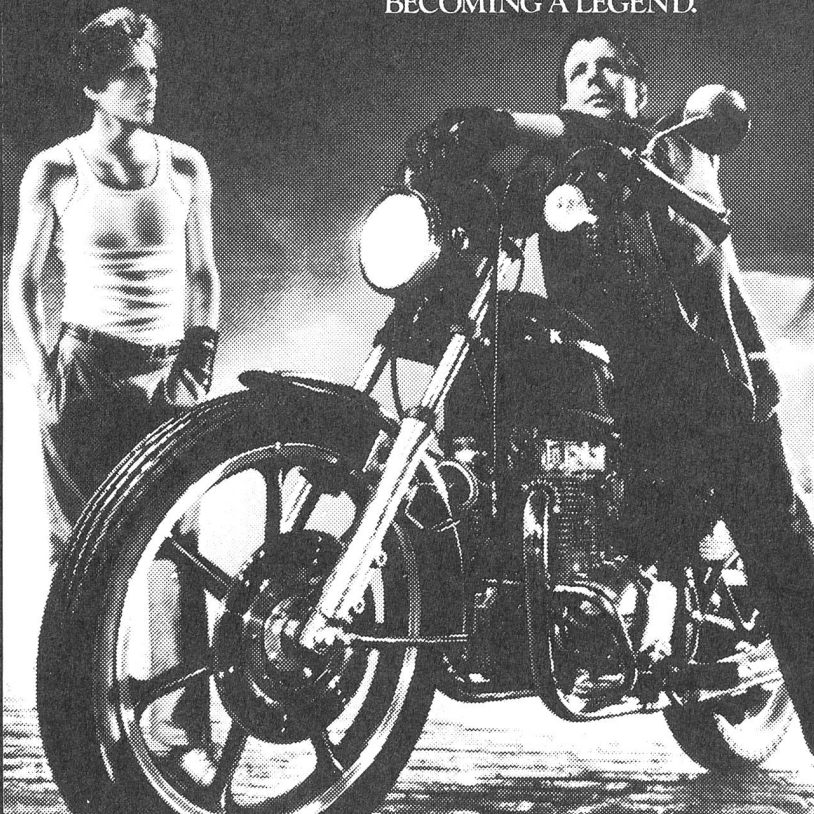
- for Best Picture
- International Critics' Award

Distribuzione / Verleih / Distribution:

Rialto Film AG, Münchhaldenstr. 10,
8034 Zürich, Tel. 01/55 38 31



NO LEADER CAN SURVIVE
BECOMING A LEGEND.



FRANCIS FORD COPPOLA
PRESENTS

Rumble Fish

RUMBLE FISH

MATT DILLON starring MICKEY ROURKE
as Rusty James as the Motorcyclist
VINCENT SPANO DIANE LANE DIANA SCARWID
NICOLAS CAGE DENNIS HOPPER

Screenplay by S.E. HINTON and FRANCIS COPPOLA
Music by STEWART COPELAND
Executive Producer FRANCIS COPPOLA
Produced by BARRY MALKIN DEAN TAVOLARIS STEPHEN H. BURUM, A.S.C.
Directed by FRANCIS COPPOLA
Based on the novel by S.E. HINTON
Edited by BARRY MALKIN
Produced by FRED ROOS and DOUG CLAYBOURNE
From Zortage Studios
© 1983 Universal City Studios, Inc.
UP

