

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **26 (1984)**

Heft 139

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Nummer 139



LES NUITS DE LA PLEINE LUNE ERIC ROHMER



LION D'OR
DE LA
MEILLEURE INTERPRÉTATION
FÉMININE
PASCALE OGIER
FESTIVAL DE VENISE
1984

PASCALE OGIER / TCHEKY KARYO / FABRICE LUCHINI
VIRGINIE THEVENET / CHRISTIAN VADIM / LASZLO SZABO
images: RENATO BERTA / son: GEORGES PRAT / musique: ELLI et JACNO
une production: MARGARET MENEGÓZ / LES FILMS DU LOSANGE / LES FILMS ARIANE
EUROPA FILM LOCARNO

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

The Draughtsman's Contract

(Mord im englischen Garten)
von Peter Greenaway (England 1982)
Ein cinéphiler Leckerbissen!

Filme von Alain Resnais

Hommage an einen der profiliertesten
zeitgenössischen Filmautoren mit:
HIROSHIMA MON AMOUR (1959), L'ANNÉE
DERNIÈRE À MARIENBAD (1961), MURIEL
(1963), MON ONCLE D'AMÉRIQUE (1980)
und LA VIE EST UN ROMAN (1983)

Memorias do Carcere

von Nelson Pereira dos Santos (Brasi-
lien 1984), nach Graciliano Ramos
Preis der int. Filmkritik, Cannes 1984



Claraplatz

Akropolis Now

Die beschwingte neue Filmkomödie
von Hans Liechti (Schweiz 1984)
mit Wolfram Berger, Max Rüdlinger
und Dominique Laffin

Los Santos Inocentes

von Mario Camus, Spanien 1984
Preis an Alfredo Landa und Francisco
Rabal als beste Hauptdarsteller und
Auszeichnung durch die Oekumenische
Jury, Cannes 1984

Les nuits de la pleine lune

von Eric Rohmer (Frankreich 1984)
Preis an Pascale Ogier als beste
Hauptdarstellerin, Venedig 1984



Theaterplatz

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

Filmhistory ... now



François Truffaut, Nathalie Baye in LA CHAMBRE VERTE (1978) von Truffaut



François Truffaut

6. 2. 1932 - 21. 10. 1984

FILMPODIUM-KINO

Das *Filmpodium der Stadt Zürich* zeigt im eigenen Kino (Studio 4) im Januar 1985 **Deutsche Stummfilme von Ernst Lubitsch**. Dabei gelangen folgende Filme zur Vorführung: SCHUHPALAST PINKUS (1916)

WENN VIER DASSELBE TUN
DAS FIDELE GEFÄNGNIS (1917)
ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN (1918)
DIE AUGEN DER MUMIE MA (1918)

CARMEN (1918)
DIE AUSTERNPRINZESSIN (1919)
MADAME DUBARRY (1919)
DIE PUPPE (1919)
KÖHLHIESELS TÖCHTER
ROMEO UND JULIA IM SCHNEE (1920)
SUMURUN (1920)
ANNA BOLEYN (1920)
DIE BERGKATZE (1921)
DAS WEIB DES PHARAO (1921)
DIE FLAMME (1922)

Jeder Film wird in drei Vorstellungen gezeigt, jeweils in einer davon ist eine Klavierbegleitung vorgesehen. Bei den Abendvorstellungen am 19. und 20. Januar wird der bekannte Filmpublizist und Leiter des Filmmuseums München Enno Patalas anwesend sein und die Filme einführen.

(Beitrag zum Werk von Ernst Lubitsch Seite 26)

Freitag 4. 1. 1985 ab 20.30 Uhr wird in einer einmaligen Vorführung übers Wochenende Rainer Werner Fassbinders dreizehnteiliger Film *BERLIN ALEXANDERPLATZ* in voller Länge gezeigt.

Einen weiteren Schwerpunkt des Dezember/Januar-Programms bildet eine *Hommage à François Truffaut*, in deren Verlauf fast alle Filme des im vergangenen Oktober verstorbenen Regisseurs gezeigt werden.

Von *Dodge City* zum *Rio Lobo*: das Nocturne-Programm des Filmpodiums ist von Dezember bis Februar dem amerikanischen Western gewidmet.

Retrospektive Jean-Luc Bideau im Dezember. Unter anderem mit dreimaliger Vorführung von



Alain Tanners *LA SALAMANDRE* (Schweiz 1971), mit *Bulle Ogier*, Jean-Luc Bideau und Jacques Denis in den Hauptrollen. (3. / 5. / 6. 12. 1984)

Zum 75. Geburtstag von Franz Schnyder werden im Januarprogramm folgende Schnyder-Filme gezeigt werden:

GILBERTE DE COURGENAY (1941)
DAS GESPENSTERHAUS (1942)
WILDER URLAUB (1943)
ULI DER KNECHT (1954)
ULI DER PÄCHTER (1955)
ZWISCHEN UNS DIE BERGE (1956)

Am 11. 1. 1985 erfolgt in Anwesenheit von Franz Schnyder die Premiere des Films *FRS - DAS KINO DER NATION* von Christoph Kühn, mit und über Franz Schnyder. (Beitrag Seite 33)

Die **Programmzeitschrift** des Filmpodium-Kinos, der die genauen Spieldaten zu entnehmen sind, wird Interessenten kostenlos zugestellt. (Bestellungen: Filmpodium der Stadt Zürich, Stadthaus, Postfach, CH-8022 Zürich; ☎ 01 / 216 31 28)

LUZERN

Der *Film Klub Luzern* bemüht sich, die **Retrospektive Deutscher Stummfilme von Ernst Lubitsch** auch in Luzern zur Aufführung zu bringen.



BÜLACH

Das *filmpodium bülach* zeigt im Herbst/Winter-Programm *NASHVILLE* von Robert Altman (14. 1. 1985), *THE TRIAL* von Orson Welles (4. 2.), *JOUR DE FETES* von Jacques Tati (4. 3.) und *OTTO E MEZZO* von Federico Fellini (25. 3.)

FRANKFURT

Das *Kommunale Kino* im deutschen Filmmuseum zeigt nach über einjähriger Vorbereitungszeit von November 1984 bis Juni 1985 **Eine Geschichte des japanischen Films**. Das Programm, das von Jörg Tykwer konzipiert und ausgewählt wurde, umfasst 100 (hundert!) Filme, die jeweils zu festen Zeiten an den Wochenenden laufen. Eine rare Gelegenheit, das japanische Filmschaffen gründlicher kennenzulernen, da neben Meisterwerken von Mizoguchi oder Kurosawa natürlich auch hierzulande völlig unbekannte Filme zur Vorführung gelangen.

WIEN

Das *Österreichische Filmmuseum* zeigt im Dezember 1984 den zweiten Teil seiner umfassenden **Retrospektive Howard Hawks** mit den Filmen von 1941 bis 1970. *TO HAVE AND HAVE NOT* etwa, der nicht oft genug gezeigt werden kann, aber auch *THE BIG SLEEP*, *RIO BRAVO*, *I WAS A MALE WAR BRIDE* (unser Bild) und wie sie alle heissen.



KEMPTEN

Der *Filmclub «e69» Kempten e.V.* zeigt im Rahmen seiner Veranstaltungen im Jugendhaus *LA NUIT AMERICAINE* (10. 1. 1985), *MOLIERE* von Ariane Mnouchkine (22. 1.), *METROPOLIS* von Lang (24. 1.) und *COMING HOME* von Hal Ashby (31. 1.)

ZÜRICH

Ciné Club der Berufsschulen zeigt für Lehrer und Schüler während des Wintersemesters «Bedeutende Filme aus Russland und Amerika». Im Januar und Februar jeweils dienstags um 18.30 Uhr im Vortragssaal des Museums für Gestaltung: *SHANGHAI EXPRESS*, *MISTER DEEDS GOES TO TOWN*, *HIGH NOON* und *DESTROY RIDES AGAIN*.

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich

Redaktion:
Walt R. Vian

redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Korrespondenten:
Norbert Grob, Berlin
Michael Esser, Berlin
Reinhard Pyrker, Wien

Kolumne:
Wolfram Knorr
Hansjörg Schertenleib

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: Bernard Lang, Christoph Kühn, Cactus Film, Filmcooperative, Zürich; Europafilm AG, Locarno; Cinémathèque Suisse, Lausanne; SDK, Berlin; Österreichische Filmtage, Wels; Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 26.- / DM. 35.- / öS. 260
Solidaritätsabonnement:
sFr. 40.- / DM. 50.- / öS. 400
übrige Länder Inlandpreis zuzüglich Porto und Versand
Einzelnummer:
sFr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Vertrieb:
Ruth Hahn, Quartierlädeli
☎ 01 / 242 18 96

Vertrieb in Norddeutschland:
Rolf Aurich
Uhdestr. 2 / D-3000 Hannover 1

Vertrieb in Berlin:
Michael Esser
Regensburger Str. 33 / D-1000 Berlin 30 ☎ (30) 213 93 82

Vertrieb in Wien:
Susanne & Reinhard Pyrker
Columbusgasse 2 / A-1100 Wien ☎ (0222) 64 01 26

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich
Postcheck-Konto 80-49249



filmbulletin

Kino in Augenhöhe
26. Jahrgang

6/84
Heft Nummer 139: Dezember 1984

*Wir wünschen allen
unsern Leserinnen und Lesern
frohe Weihnachten
und ein gutes neues Jahr!*

Reden wir dennoch von Geld. Wiedereinmal. Denn, um nicht von Geld zu reden, dazu ist unser Abenteuer, eine Filmzeitschrift zu machen, zu riskant, unser Verlags-Unternehmen zu klein. Ein Klagelied aber soll's eigentlich nicht werden.

Als wir vor gut einem Jahr die Flucht nach vorne ergriffen, waren wir zwar optimistisch, aber keineswegs sicher, wohin sie uns führen würde. Inzwischen steht fest, wir haben verdoppelt. Nicht nur das Format, auch die Ausgaben. Die Auflage, die Abonnentenzahl, die Einnahmen haben Sie verdoppelt. Sie waren und sind ein ganz hervorragendes Lesepublikum.

Geplant und budgetiert waren für den Jahrgang 1984 sechs Hefte zu 32 Seiten. Jeder vierte unter Ihnen - liebe Leserin, lieber Leser - hat ein Solidaritäts-Abonnement gelöst oder gar einen Gönnerbeitrag überwiesen. (Dafür nochmals, unsern ganz herzlichen Dank!) Wir wollten das überaus erfreuliche Ergebnis auf unsere Weise honorieren und haben, übermütig, die Seitenzahl ganz kräftig überzogen: statt 192 Seiten wurden 280 bedruckt und ausgeliefert.

Das hat uns allsogleich wieder in Schwierigkeiten gebracht. Im November erwogen wir noch, das sechste Heft einfach ausfallen zu lassen und an dessen Stelle nur einen Spendenaufruf zu versenden. Aber kann man dies einer so gutwilligen Leserschaft, wie Sie es sind, im Ernst auch antun?

Kleine Geschenke verschönern den Alltag. Wir haben uns, und Ihnen (und Eric Rohmer) das farbige Titelblatt geschenkt. Auch Zahlen und Kosten sind ein Stück weit relativ. Zugegeben, das Geschenk ist nicht billig, es kostet sogar eine ganze Menge - aber vielleicht hilft es uns etwas über unsere «Verzweiflung» hinweg. Im übrigen kostet es von einer andern Seite betrachtet nun auch wieder nicht mehr, als wenn wir allen Kunden eine separate Abonnementsrechnung und jedem zweiten noch eine Mahnung zustellen müssten. Statt Rechnungen und Mahnungen sind uns Farben eigentlich lieber!

Kleine Geschenke verschönern den Alltag. Vielleicht beteiligen Sie sich an unserer «Aktion: Leserinnen und Leser verschenken filmbulletin». Uns jedenfalls helfen Sie damit, alte Probleme durch neue zu ersetzen.

Walt R. Vian

PS. filmbulletin Abonnenten erhalten zwei Exemplare der Nummer 139 zugestellt. Die eine davon zum Verschenken.

Abonnement 1985: Bitte beachten Sie den beiliegenden grünen Schein!

Rückblende: Österreichische Filmtage

7

Kino in Augenhöhe

LES NUITS DE LA PLEINE LUNE von Eric Rohmer

11

Das eine haben und das andere wollen



Gespräch mit Pascale Ogier

13

»Ich liebe es, geliebt zu werden«

Kino in Augenhöhe

THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT

19

von Peter Greenaway

Die fröhliche Wissenschaft, Realität zu interpretieren!

Kino par excellence

Zum Werk von Ernst Lubitsch

26

Verführung mit Stil

filmbulletin

AKROPOLIS NOW von Hans Liechti

30

REPO MAN von Alex Cox

31

Dokument CH-Film

Franz Schnyder, Christoph Kühn: Gespräche zwischen Filmern

Nachforschungen im Kino der Nation

33

Handwerk und Berufsrealität

34

Ideen und Produktionsrealität

38

filmbulletin Kolumne

Von Hansjörg Schertenleib

42

Titelbild: LES NUITS DE LA PLEINE LUNE

letzte Umschlagseite:

THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT

»... ein geistreiches Lustspiel von bittersüßer Schärfe ...«
(Newsweek)

»Reuben, Reuben ... ist sicher Grund genug für jeden Erwachsenen, wiederum ins Kino zu gehen.«
(Time Magazine)

»... ausgefallen, gut gespielt, geistreiches Drehbuch.«
(New York Post)

Tom Conti

– ausgezeichnet am Festival du film de comédie, Vevey 1984, als bester Schauspieler sowie mit dem Preis des Publikums

– nominiert für den Oscar 1984



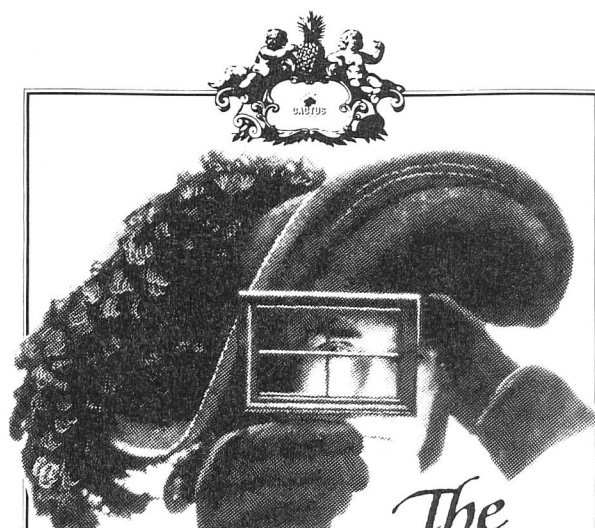
THE TAFT ENTERTAINMENT COMPANY presents A WALTER SHENSON PRODUCTION
TOM CONTI in REUBEN, REUBEN

Produziert von ROBERTS BLOSSOM, Spottford und mitwirkend KELLY MCGILLIS
Basiert auf dem Drehbuch von PETER DEVRIES, geschrieben von HERMAN SHUMLIN, Regie von PETER STEIN, Produziert von PHILIP B. EPSTEIN
Produziert von DAN ALLINGHAM, Regie von JULIUS J. EPSTEIN, Musik von BILLY GOLDENBERG, Herausgegeben von JULIUS J. EPSTEIN
Produziert von WALTER SHENSON, Regie von ROBERT ELLIS MILLER

Demnächst im Kino

Liebe
Leserinnen und Leser
**verschenken Sie
filmbulletin!**

Unsere Abonnenten erhalten
die Nummer 139 doppelt - eine
davon eben zum verschenken!



*The
Draughtsman's
Contract*

Written and directed by
Peter Greenaway

*Mord im
englischen Garten*

Mr. Neville – Anthony Higgins. Mrs Herbert – Janet Suzman.

Österreichische Filmtage in Wels



Der österreichische Film befinde sich im Aufwind, war in letzter Zeit verschiedentlich zu hören oder zu lesen. Wer sich in den Oktobertagen (16. - 21. 10. 1984) durch das vollbefrachtete Programm der *Österreichischen Filmtage in Wels* gequält hat, weiss, dass ebenso berechtigt auch von einer Krise des österreichischen Filmschaffens die Rede sein könnte. Die vereinzelt Lichtblicke im Angebot von rund zweihundert Kurz-, Experimental-, Dokumentar- und Spielfilmen mögen bestenfalls Anlass zu weiteren Hoffnungen geben, insgesamt aber blieb die Ausbeute an Erfreulichem sehr mager. Mag sein, dass ein langjähriger Beobachter Ansätze zu einer Verbesserung des österreichischen Films findet: Meine - zugegeben eher hohen - Erwartungen jedenfalls wurden gründlich enttäuscht.

1. Österreichische Filmtage in Wels, die Betonung muss auf *in Wels* liegen, denn diese Filmtage hatten ihre Vorläufer zunächst in Velten, später in Karpfenberg, wo die 6. Österreichischen Filmtage 1982, zwischen Skandalchen, im organisatorischen Desaster zum Erliegen kamen. Zwei Jahre ausdauernden und hartnäckigen Verhandels waren notwendig, um die divergierenden Interessen unter einen Hut zu bringen und die verschiedenen Strömungen innerhalb der österreichischen Filmszene zu einer erneuten gemeinsamen Veranstaltung zusammenzuführen. Geleistet hat diese Arbeit das Österreichische Filmbüro unter der kundigen Leitung von Reinhard Pyrker, dessen Frau Susanna Pyrker die undankbare, aber nicht weniger wichtige Rolle des «guten Geistes in allen Lebenslagen» im Filmbüro übernahm. Die Veranstaltung

sollte perfekt und auch umfassend werden. Nebst der Projektion der unabhängigen österreichischen Filmproduktion zweier Jahre - wobei Super8 und Video ebenfalls berücksichtigt wurden - wurde unter dem Titel «Der weite Weg: Der österreichische Film 1945-1955» auch noch eine Retrospektive gezeigt. Im sogenannten Rahmenprogramm wurde nicht nur die jeweilige «Diskussion über die Filme des Tages» abgewickelt, sondern auch ein die ganze Veranstaltung begleitender «Workshop Filmkritik» angeboten. Das Angebot enthielt daneben auch zahlreiche Podiumsdiskussionen zu Themen wie «Neue Medien und der österreichische Film», «Gegen das herrschende Kino - Avantgarde in Österreich», «Filmfinanzierung aus privaten Mitteln, Sponsoren» oder «Filmförderung» und «Filmkritik in Österreich». Eine «Welser Film Gala» bildete das gesellschaftliche Ereignis, eine «Welser Filmmnacht» dauerte bis 4 Uhr früh, und in der lokalen Sparkasse war eine Ausstellung «Der Neue Österreichische Film von 1969-84» zu besichtigen. Angesichts dieser Vielfalt von Aktivitäten erstaunt es wohl eigentlich kaum noch, dass filmische Versatzstücke auch in die Schaufenster zahlreicher Läden der oberösterreichischen Stadt gelangt waren und dass eine Papeterie, die das Jahr über zwar Bücher, aber keinerlei Filmliteratur führt, sich entschloss im Festivalzentrum eine erstaunlich vielfältige und sachkundige Filmbuchhandlung einzurichten.

Nicht gewünscht hätte man den Organisatoren, dass sie für ihre umfassenden, auch kleinste Details und Nebensächlichkeiten beachtenden Bemühungen mit

einer völlig unzureichenden Film-Projektion bestraft wurden. (Die glaubwürdigen Versicherungen, auch diesem Punkt sei volle Aufmerksamkeit geschenkt, sämtliche Apparate seien vor wenigen Tagen umfangreichen Kontrollen durch eigens herbeigeholte Fachleute unterzogen worden, blieben ein schwacher Trost für den lausigen Ton, mehrheitlich unscharfe Bilder und dergleichen Mängel, die selbst bei schlechten Filmen noch ärgerlich sind). Gewünscht dagegen hätte man den Veranstaltern ein wesentlich breiteres Publikumsinteresse und - ich muss schon sagen - gelegentlich auch bessere Filme.

Von den Vorführungen also nicht allzusehr gehätschelt und in Bann gezogen, hatte man besseres Sitzleder bei den Diskussionen, deren gewichtigste wohl jene über die Filmförderung, deren erstaunlichste jene über die Filmkritik war. Filmkritik vorweg: War die Tatsache, dass diese Diskussion anberaumt wurde, an sich schon erstaunlich, so verblüffte erst recht, dass vielgeschmähte Filmkritiker von österreichischen Boulevardzeitungen sich aktiv daran beteiligten. Eine Annäherung der Standpunkte zwischen Filmemachern, die bislang bestenfalls mehr als einen eigenen Spielfilm im Kino lanciert hatten, und den Kritikern, die bei Sensationsblättern tätig sind, konnte natürlich nicht erwartet werden. Von einer «mit den Filmen solidarischen» Kritik hielten allerdings auch der Kritiker Hans Hurch der engagierten Stadtzeitung «Falter» und der Gast aus Deutschland, Karsten Witte, nichts; sie vermuteten dahinter vorwiegend die Vereinnahmung des Kritikers. Im übrigen kümmerne sich ja auch - und wie fest-

gestellt wurde: zu recht - niemand um die Arbeitsbedingungen des Kritikers.

Filmförderung. Wer die schweizerische Situation ein wenig kennt, glaubte in einen Spiegel zu blicken. Budgetmässig sind die Zielsetzungen von 1981 (inkrafttreten des Filmförderungsgesetzes) nicht mehr zu realisieren. Neue Mittel müssen erschlossen werden. Gedacht wird an eine Verwertungsabgabe, die auf allen im Kino gezeigten Filmen erhoben werden soll, also eine Besteuerung vor allem des ausländischen Films, der auch in Österreich über 90% Marktanteil hat. Da zudem eine Abwälzung dieser Kosten auf die Zuschauer vermieden werden soll, wehrt sich die Kinobranche vehement gegen das Vorhaben - es wäre denn, andere Steuern wie etwa eine Kriegsversehrtensteuer, welche die Branche belasten, würden gleichzeitig aufgehoben. Erwartet werden von dieser Abgabe etwa 40 Millionen Schilling, die ein Filmemacher sofort mit den 1,5 Milliarden Schilling, die für Theaterförderung ausgegeben werden, konfrontiert. Im übrigen dreht sich alles auch schon um die Streitfrage, wie die erst erhofften Gelder gerecht oder wenigstens sinnvoll zu verteilen seien.

Ein Lichtblick im österreichischen Filmschaffen - für mich die Entdeckung von Wels - ist da der in Mannheim ausgezeichnete Spielfilm *MALAMBO* von Milan Dor: Eine heiter-melancholische Geschichte um einen jungen Entfesselungskünstler, der davon träumt, so berühmt zu werden wie einst der grosse Houdini.

Entfesselungskunst wäre ja dann wohl das Thema.

Walt R. Vian

Am Freitag
besonders
vergnüglich
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.

Ferien vom Alltag:

Kino
in Luzern

da läuft was!

★★★★★
Kino
moderne

Pilatusstrasse 21
Telefon 23 24 52

ATELIERKINO

1984

«CAMERA D'OR» in CANNES
«PARDO D'ORO» in LOCARNO

FILM ZÜRICH COOPERATIVE

STRANGER THAN PARADISE

A FILM BY
JIM JARMUSCH

WEITERHIN MIT GROSSEM ERFOLG IN ZÜRICH
IM KINO MOVIE

17.-23. Dez. Liestal, Kino Sputnik
ab 21. Dez. Winterthur, Studio
Talgarten
26.12-3.Jan. Reinach AG, Atelier
ab 12. Jan. Bern, Kino Movie

Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas (Herausgeber)

Lubitsch

Bucher Verlag München, Luzern

Das Buch versammelt auf 240 hervorragend, mit viel Liebe, geschickt und mit soliden Kenntnissen illustrierten Seiten nebst den Hauptbeiträgen «Bausteine zu einer Lubitsch-Biografie» von Hans Helmut Prinzler, «Eine Lektion in Kino» von Enno Patalas und «Was Lubitsch berührt» von Frieda Grafe eine Sammlung von «Dokumenten - Erinnerungen - Hommagen» mit frühen Beiträgen von Lubitsch selbst, Briefen und Interviews, Erinnerungen von Emil Jannings und Pola Negri sowie Texten von Truffaut, Billy Wilder und Peter Bogdanovich. Es folgen 45 Kommentare zu Filmen von Lubitsch (geschrieben etwa von Karsten Witte, Ulrich Kurowski, den Filmern Hanns Zischler, Rosa von Praunheim, Werner Schroeter, Robert Van Ackeren, Helma Sanders-Brahms und den filmbulletin-Mitarbeitern Norbert Grob und Michael Esser). Der Anhang bringt eine vollständige Filmografie mit umfassende Daten zu allen Filmen, sowie eine ausführliche Bibliografie, nebst Personen- und Filmtitel-Register. Beim Hauptbeitrag von Enno Patalas handelt es sich um die Nachschrift einer Fernsehsendung, die mit allen Vor- und Nachteilen eines 'Drehbuchs' gegenüber dem eigentlichen Film behaftet ist. Immerhin wurde dieser Beitrag ganz besonders sorgfältig mit den jeweils richtigen und aussagekräftigen Bildern illustriert, so dass sich der Titel als keineswegs überbissen erweist. Man müsste schon enorm viel über das Kino und Lubitsch gelesen und nachgedacht haben, um hier gar nichts Neues zu erfahren. Schulmeisterlich (was der Titel ja nahelegen könnte) ist die Lektion nicht - aber interessant, aufschlussgebend, lehrreich für Wissbegierige.

Leider sind die Kommentare zu den einzelnen Filmen sehr, sehr unterschiedlich ausgefallen. Da den jeweiligen Autoren völlige Freiheit gelassen wurde, haben diese ihre Aufgabe ganz unterschiedlich gelöst - Rosa von Praunheims Beitrag etwa vermittelt mehr Einsichten über diesen streitbaren Filmemacher und seine Filmrezeption als über den von ihm kommentierten Lubitsch-Film: aber das kann ja auch amüsant und aufschlussreich sein.

Da Filme eines Regisseurs oft erst im Werkzusammenhang ei-

gentliche Kontur und Individualität gewinnen, möchte man sie über ihre Gemeinsamkeiten hinaus auch in ihren Unterschieden miteinander vergleichen können, um wiederum dem Gesamtwerk näherzukommen. Den Nachteil, den nicht miteinander vergleichbare Beiträge in einer Gesamtsicht von Filmen eines Regisseurs haben, wird durch Hans Helmut Prinzlers Lubitsch-Biografie, die natürlich auch auf einzelne Filme eingehen muss, wenigstens etwas wettgemacht. Frieda Grafe ist - wie meistens - brillant, aber doch eher für Fortgeschrittene, Kinokenner, Lubitsch-Kenner. (Die Länge der Anmerkungen hält etwa der Länge des Beitrags die Waage.) Alles in allem ein Buch, für das man - allein schon der fleissig zusammengetragenen Daten und Fakten wegen - sehr dankbar sein muss. Und einige vernünftige Texte, bereichernde Lektüre bietet der Band auch.

Von unsern Mitarbeitern:

Edition Filme heisst eine neue Buchreihe, die von Norbert Grob und Antje Goldau betreut wird und bei der filmland presse verlegt wird. Bereits erschienen sind zwei Bände; angezeigt werden Ausgaben von Nicholas Ray, Otto Preminger, Steven Spielberg und Melodramen. Edition Filme darf wohl als Nachfolgepublikation der eingegangenen Zeitschrift *Filme* betrachtet werden (bei der die Herausgeber bereits beteiligt waren). Der nach längerem Unterbruch erfolgte Übergang von der Zeitschrift zur Buchproduktion erlaubt und bedingt natürlich eine noch stärkere Konzentration der Themen, die dann auch vertieft behandelt werden können.

Edition Filme Band 1

Fuller von Ulrich von Berg und Norbert Grob (Herausgeber); 180 Seiten; sauber und zweckmässig illustriert. Hauptattraktion und -beitrag ist zweifellos ein umfangreiches Interview mit Samuel Fuller «Ich mag es nicht, wenn es immer einen leichten Ausweg gibt», das 1984 in Berlin aufgezeichnet wurde. Richtigerweise lautet der Untertitel «Samuel Fuller erzählt», und die Niederschrift gibt keinerlei Fragen wieder, denn ein Interviewer braucht Fuller nur von Zeit zu Zeit - Zeichen, dass er noch zuhört - ein Stichwort zu liefern, und der erzählt und erzählt.

Weitere Beiträge stammen von Norbert Grob «Kein Stilist, a hardboiled director» und Ulrich von Berg «'Wenn du stirbst, bring ich dich um' Fullers Kriegsfilme». Fritz Göttler be-

fasst sich mit zwei Romanen von Fuller, und 22 Besprechungen zu 22 Fuller-Filmen, je mit Daten und einem Bild, ergänzen den Band, der mit einer Biografie und einer Bibliografie (zusammengestellt von Frank Arnold) abschliesst.

Norbert Grob ist ein profunder Kenner des Kinos von Samuel Fuller. Grob hatte schon wesentliches über ihn publiziert, bevor er 1981 einen Beitrag zur «Fuller Nummer» von filmbulletin (Heft 122) schrieb. Seither hat er die Filme wieder und wieder gesehen und erneut darüber reflektiert. Norbert Grobs Beitrag ist die Summe seines bisherigen Nachdenkens und Schreibens über Fuller und über Kino. Wen wundert's, dass da was drinsteckt, auch wenn er abschliessend erkennt: «Fuller macht Filme, die nie einer mit Sprache auf ihren Begriff bringen wird.»

Edition Filme Band 2

Wenders, die frühen Filme von Norbert Grob; Untertitel: *Die Formen des filmischen Blicks* 180 Seiten; mit Fotos direkt aus den Filmkopien aufschlussreich und Einsichten vertiefend illustriert. (Die für ein Buch manchmal etwas mangelhaft erscheinende Bildqualität nimmt man da gern in Kauf, weil das Bild konkreter Beleg und nicht durch ein anderes zu ersetzen ist. Nebenbei: Filmbilder werden eben anders gesehen, wahrgenommen, erlebt, als Abbildungen auf Papier.)

Noch einmal oder schon wieder ein Wenders-Buch, wird der eine oder andere denken. Allein schon die Überschriften der Hauptkapitel, etwa «Filmtypen», «Bild/Einstellung», «Filmische Rede», «Erzählperspektiven» und «Blickformen», zeigen an, in welcher Richtung diese Publikation angelegt ist. Untertitel wie «Der Blick regelt und gestaltet», «Strategische und perspektivische Blicke», «Raum im Film» oder «Interessenlenkung im Film: Der identifizierende Blick / Der distanzierende Blick» verdeutlichen dies weiter. Die Annäherung ans Werk erfolgt nicht über die Person von Wenders, biografische Daten spielen keine, filmografische kaum eine Rolle. Die Untersuchung richtet ihr Augenmerk auf das vorhandene, auf der Leinwand sichtbare Material, das zerlegt, geordnet und nach andern Gesichtspunkten zusammengefasst wird. Der Blick und die Untersuchung gehen auch immer wieder über das Werk von Wenders hinaus und zielen auf allgemein anwendbare und gültige Untersuchungsmethoden. Annäherung mit System

und analytischem Verstand. Keine leichte Lektüre, und bestimmt nicht einfach ein weiteres Wenders-Buch.

(Gedruckt in der limitierten Auflage von 850 Stück / Zum Preis von DM 29,80 zu beziehen bei filmland presse, Aventinstr. 4, D-8000 München 5)

Groucho und seine Freunde

Von Charlotte Chandler, erschienen bei Zweitausendeins (Deutsche Fassung der Originalausgabe «Hello, I Must Be Going»). Relativ spärlich, zum Teil aber mit seltenen Privatfotos illustriert.

Groucho Marx war 86jährig, als er am 19. August 1977 starb. Die Originalausgabe erschien 1978. Relativ naheliegend, dass das Buch mit dem Kapitel «Hallo, ich muss jetzt gehen (Groucho und das Alter)» beginnt, mit den Sätzen «Groucho wurde nicht würdevoll alt, denn so etwas gibt es nicht. Er lebte mit einer Schmach, aber er lebte sie mit grösstmöglicher Würde.» Bereits 1942 haben die Marx Brothers angekündigt, dass sie nun in den Ruhestand treten würden, 1946 haben sie mit A NIGHT IN CASABLANCA noch einmal einen Film nachgeschossen, aber so wie man sie auf ihrem Höhepunkt in Erinnerung hat, so waren sie 1929 in COCOANUTS oder 1933 in DUCK SOUP, und die Legende stirbt nicht, sie ist heute noch - wenn man etwas Glück hat - im Kino so zu sehen, wie sie ihren Ruf begründet hat. Kein Wunder, wenn man das einmal bedenkt, dass «der ernsthafteste Konkurrent, dem Groucho im täglichen Leben begegnen musste», sei jüngerer Ich war. Kein Wunder, dass dies einen Groucho auch im hohen Alter noch immer beschäftigt, weil sich dieses Problem ständig verschärft.

Charlotte Chandler hat Groucho erst im Alter kennengelernt, sich mit ihm befreundet. Ihr Buch ist aus dieser Perspektive geschrieben, das ist ehrlich, erlaubt auch einen Blick auf den Philosophen und Menschenkenner, der hinter einem Komiker wie Groucho Marx steckt. Sie erzählt und flicht immer wieder Gespräche ein: «Kurz nach der Oskar-Verleihung assen Groucho und ich mit Jack Nicholson, Mike Nichols (...) zu Abend» - es folgt ihre amüsante Konversation. Auch Bill Cosby, George Burns und Woody Allen (um nur die zu nennen) gehörten zu Grouchos Freunden, kommen im Buch zu Wort.

(In der Schweiz zu beziehen durch: TICKET Buchversand, Postfach 679, 5001 Aarau)

Heinz Bütler Zur Besserung der Person

mit Johann Hauser - Ernst Herbeck - Edmund Mach
Oswald Rechner - August Weiß
Film - Fotos - Zeichnungen - Prosa - Gedichte
Beiträge von Leo Navratil und Walter Vogt
Zytglogge

Heinz Bütler
Zur Besserung der Person
Br., 21 x 26 cm, farbiger Umschlag.
160 S., sFr. 39.-

Reni Mertens Walter Marti



Pro Helvetia
Dossier
im Zytglogge
Verlag

Daniel Schmid



Pro Helvetia
Dossier
im Zytglogge
Verlag

Br., 152 S., sFr. 16.80/DM 18.80

Film-
bücher
bei
Zytglogge

Levitin lesen

Dieser Leserbrief kann nicht in das überwiegend positive Echo Ihrer bisherigen Zuschriften einstimmen. Erschrecken Sie nicht! Ich werde im folgenden versuchen, meinen zwiespältigen Eindruck von Ihrer Zeitschrift zu erklären (die Zitate stammen aus der Nummer 138; als Belege für meine Kritik könnten aber eben- sogut Beispiele aus andern Ausgaben dienen).

Beginnen möchte ich mit einer sprachlichen Kritik.

Das Mittel der Filmrezension ist das geschriebene Wort und dessen korrekter Gebrauch eine wichtige Voraussetzung. Sätze müssen grammatikalisch stimmen, sie sollen aber auch einen Sinn haben und verständlich sein. An den Filmkritiken fällt mir nun auf, dass, sobald sich der Autor ein Werk zu deuten anschiekt, die Aussagen undeutlich werden und oft zu quasi-philosophischen Betrachtungen ausarten (in drei Kritiken werden Mythen beschworen), die alles andere sind, nur keine Erklärung oder Interpretation. Kein Wunder, dass dieses Aufblasen von unausgegorenen Vorstellungen mit groben stilistischen Verletzungen einhergeht. Einfache Regeln wie der sparsame Gebrauch von Adjektiven und Superlativen werden ausser acht gelassen: «... von der hypergestilten Bild- und Tongestaltung ...» / «... auf unschuldige und bitterböse Art zugleich ...» / «Es ist eine der schönsten traurigen Szenen bei Coppola» / «... um den vielleicht grössten Antikriegsfilm ... (Apocalypse now)» (Rumble Fish)

«... er ist einer der grössten (Märchenerzähler) ...» / «... eine Handvoll urtümlichster Mythen ...» (C'era una volta in America)
Gemeinsam ist diesen schmückenden Beiwörtern, dass sie eigentlich überflüssig - weil nichtssagend - sind. Was heisst «grösster Antikriegsfilm»? Warum soll Leone einer der grössten Märchenerzähler sein? Von welcher Art sind die «urtümlichsten Mythen», die urtümlicher als urtümlich sind?

Die Vermutung, dass hier vielleicht das Blaue vom Himmel heruntergeschwatzet wird, wird durch weitere Beobachtungen bestätigt: Da werden Texte grosszügig mit rhetorischen und stilistisch schiefen Wendungen, mit Gemeinplätzen und Binsenwahrheiten, die alles und nichts bedeuten, mit abgeänderten Zitaten und anderen bedeutungsschwangeren Anspielungen zusammengeschnitten. Filme, Re-

gisseure, Schauspieler werden in der Manier von gastronomischen Delikatessen gepriesen, Einfaches wird kompliziert, was klar ist, wird trübe.

Beispiele (eine Auswahl): «Hills erstes Meisterwerk» / «Wie bei jedem guten Film kann man die Geschichte in zwei drei Sätzen erzählen» / «Wie bei jedem guten Film erzählt die Geschichte nicht den ganzen Film.» / «In amerikanischer Weise ...» / «Unter Hollywoods heutigen Regisseuren ist Walter Hill der Europäer. Er bevorzugt - weiterhin - das Mythische, das Märchenhafte ...» (aus Streets of Fire)

»Suche nach dem Mythos einer verlorenen Zeit« / «... (Leone) spielte das ewige Lied von Liebe und Tod, von Gewalt und Verrat» / «... so halt, wie man das bei Leone gewohnt ist, wie man es liebt» / «... verstärkt die Idee des Traumhaften, Entrückten, Berauschten» / «Sind es nicht die Filmbilder, die uns aufstossen ...?» / «... in einer Wölhe das Gewesene verrauchend ...» / «... Japans Kinokaiser der zweiten Dynastie, Akira Kurosawa» (aus C'era una volta in America)

»... bzw. er verdankt ihn (den Ruhm) auch und vor allem der radikalen Art, mit der er Inhalte sich formulieren lässt» / «... und man gottentfroh um die dümmste referentielle Botschaft ist» (aus Rumble Fish)

»Warum weinst du, Soldat?» / «... Spiegel vor die amerikanische Gesellschaft gehalten; Spiegel, die denken konnten» (aus Streamers)

Die Zeilen sprechen für oder vielmehr gegen sich. Solche Filmkritik droht, im Jargon und in der leeren Phrase zu versumpfen.

Ein möglicher Ausweg: Mehr darauf eingehen, was der einzelne Film mit seinen Gestaltungsmitteln dem Zuschauer mitteilt: auf Personen, Handlung, Dekor, Dialoge, Ton, Montage. Daraus können Schlüsse für die Interpretation und Beurteilung gezogen werden. Das Ergebnis wird frei sein von der Leierkastenmonotonie der Arbeiten, in denen von Anfang an auf einer Metaebene über Filme gesprochen wird, meistens um die Meinungen und Thesen der Verfasser zu belegen, die sie sich schon im voraus zusammengezimmert haben.

Das filmbulletin hat im allgemeinen - mit Ausnahmen - diese Tendenz. Was ich vor allem vermisse - auch eine Folge davon, dass Filme zuwenig analysiert werden -, ist die eigentliche Kritik, die Stellungnahme des Autors; dass er sich Fragen stellt wie: Ist das ein trivialer Streifen oder nicht? Spürt man nicht die Poesie des Films, auch wenn er technisch mangelhaft ist? Ist dieses 'sozial engagierte' Werk wirklich oder nur scheinbar 'gesellschaftskritisch'?

Die schulmeisterliche Frage: «Was will uns der Film sagen?» hat hier, wenn sie nicht zu eng verstanden wird, durchaus ihren Platz. Sie nimmt den Film damit aus dem Kinosaal (und aus dem Kreislauf der zum Teil fragwürdigen ästhetischen Kategorien) und prüft ihn auch auf seine politisch-gesellschaftlichen und ethisch-moralischen Aussagen, die nicht immer offen zu Tage liegen, sogar ein falsches Mäntelchen umgehängt haben können (meist mit gutem Grund), die aber gleichwohl vorhanden sind.

Wenn die Ansichten Ihrer Mitarbeiter über einen Film kontrovers sind - warum nicht die unterschiedlichen Positionen veröffentlichen? Beispielsweise erscheinen mir die fünfzehn Seiten über Sergio Leone und die Schwärmerei über «C'era ...» übertrieben zu sein. Dieser Ausstattung- und Kostümfilm macht eher den Eindruck eines gigantischen Trödel- oder Antiquitätenladens voller Versatzstücke (Handlungsmuster, Personen, Kulissen) aus alten Hollywoodfilmen. Allein die Vorliebe des Regisseurs für sadistische Gewalt und Grausamkeit und für einen grobschlächtigen Humor - bekannt aus seinen Western - geben dem Luxusschmarren eine 'persönliche Note'. Die Montage der verschiedenen Zeitebenen über mehrere Jahrzehnte hinweg - ein mindestens vierzig Jahre alter Hut; vgl. «Citizen Kane» - ist ziemlich einfallslos und stellenweise sogar plump eingesetzt worden. Im Grunde genommen ist Leones neuer Film, wie seine Western, ein 'realistisch' verfilmter Comic strip (darum bleiben die Figuren und Lokalitäten auch merkwürdig 'flach'; alles schwebt in einem schön fotografierten Leerraum), der wie die gezeichneten Stories die diffuse Gefühlswelt und die Identifikationswünsche von pubertierenden Teenagern geschickt ausnützt.

In der Erinnerung bleiben Robert de Niro, der seinen Ruf als guter Schauspieler bestätigt, und Elizabeth McGovern, die das mimische Talent einer Wachsfigur besitzt und auch wie eine aussieht.

Fazit: Was im filmbulletin steht, ist oft nur Geplauder über Kino und keine eigentliche Kritik. Vielleicht liegt das in Ihrer Absicht, doch ist das Untersuchen und Beurteilen, glaube ich, interessanter, schwieriger zwar auch, aber für den Schreibenden wie für den Leser ergiebiger.

Damit wären die Leviten gelesen. Möglicherweise könnte dieser Brief eine sinnvolle Diskussion über die Rezeption von Filmen auslösen. In der Hoffnung, Sie nicht allzusehr verärgert zu haben, weil ich Ihnen auf die Füsse getreten bin, grüsst Sie

Peter Moosberger, Fribourg



LES NUITS DE LA PLEINE LUNE

von Eric Rohmer

» Qui a deux femmes perd son ame; qui a deux maisons perd sa raison. »

Französische Volksweisheit aus der Champagne, proverb zu Rohmers comédie

**Das eine haben
und
das andere wollen**

Die Vollmondnächte oder eben LES NUITS DE LA PLEINE LUNE haben es in sich. Die Vampire könnten ein Liedchen davon singen, aber nicht nur sie erleben in ihnen Stunden gesteigerter Emotionen, erhöhter Sensibilität. Für Louise, die weibliche Hauptfigur in Eric Rohmers viertem Film aus der Reihe «Komödien und Sprichwörter», erfüllt sich in einer Vollmondnacht jener Befreiungswunsch ganz radikal, den sie am Anfang des Films formuliert hat. Louise ist eine aufgestellte junge Frau, die in Paris arbeitet und in der Banlieue draussen zusammen mit ihrem Freund Rémi lebt. Arbeitsstadt auf der einen, Schlafstadt auf der andern Seite, und dazwischen ein tägliches Pendeln, das die Arbeit vom Leben mal sicher lokal trennt. Louise stört dies allerdings nicht weiter. Einzig am Wochenende will sie ausbrechen aus ihrem Trott, mit Freunden zusammen ausflippen und immer etwas unternehmen. Rémi seinerseits lebt lieber zurückgezogen, scheint die Phase des Ausgehens bereits hinter sich zu haben.

Zwischen dem, was man sagt, und dem, wie man handelt, liegen immer wieder Welten. Der Ablauf der Ereignisse wäre ein schönes Stückweit vorhersehbar, ginge man den Dingen von Anfang an auf den Grund. Louise kann lang davon reden, dass es ihr nichts ausmacht, weg vom Zentrum, weg von den alten Freunden zu wohnen. Irgendwann kommt der Augenblick, da sie beschliesst, ihr altes Studio in der Stadt wieder einzurichten und einmal die Woche dort allein zu übernachten. Sie verspricht sich und Rémi durch diese regelmässige Distanz erhöhte Nähe, sie will von Zeit zu Zeit von weitem an ihn denken können. Gesagt, getan. Louise nistet sich voller Elan am alten Ort in modischen Grautönen neu ein, und schon am ersten Abend in gesuchter Einsamkeit taucht der Wunsch nach Kontakt auf.

Die kurze Szenenfolge ist beispielhaft für Rohmers Geschick, Grundlegendes mit scheinbarer Leichtigkeit zu erfassen. Louise verbringt also den ersten Abend seit längerer Zeit wieder allein in *ihrem* Studio, wo alles ihren eigenen Wünschen gemäss eingerichtet ist, wo Konzessionen an den Geschmack des andern nicht nötig waren. Allmählich beginnt sie in der Gegend herumzutelefonieren, mitunter Leute anzurufen, die seit Monaten nichts mehr von ihr gehört haben. Niemand hat eben Zeit. Unausgesprochen stark werden die Hinweise dafür, dass sie das, was sie suchte, in dem Moment, da sie es hat, nicht unbedingt mehr will. Zugeben kann sie dies nun aber weder sich noch den andern, und so lebt sie ihren Traum konsequent weiter. Man ist sogar geneigt, ihrem kleinen Selbstbetrug zu glauben, wenn sie am nächsten Morgen der Welt erzählt, wie sehr sie es genossen habe, mal ganz allein zu sein, früh ins Bett zu gehen und: zu lesen.

Wenn Eric Rohmer eine derartige Szene schildert, so tut er dies aus der Position des unaufdringlichen Beobachters, der den Zuschauer die einzelnen Züge seiner Figuren immer sehr sorgfältig nachvollziehen lässt. Erklärungen sind in der Versuchsanordnung alles andere als nötig; das ist derart dargestellt, dass die Verhaltensabläufe sich wundersam selber eröffnen. Man spürt die Spannung förmlich, die von der Diskrepanz ausgeht, die zwischen dem, was eine Figur wie Louise sagt und ihrem Handeln liegt: ein Grundmerkmal schlechthin für

Rohmers Filme. Octave, ihr platonischer Liebhaber und regelmässiger Ersatzbegleiter, rechnet ihr ziemlich früh schon vor, was genau passieren könnte und weshalb sich Freund Rémi letztlich doch auf die Zweigniederlassung in der Stadt eingelassen habe. Aber Louise will nichts wahrhaben; sie will den eingeschlagenen Weg zuende beleben. Rémi hatte sie lange noch zurückzuhalten versucht. Sie redete von mehr Unabhängigkeit, und er sagte ihr: was soll das. Er habe sie lieb und suche nichts anderes zu erreichen. Das, was sie gemeinsam erlebt hätten, sei für ihn das Schönste. Ins Absolute will er mit ihr vordringen. Und die Geschichte will es, dass ausgerechnet Louise Rémi mit zeitgemäsem Hang zur vermeintlichen Offenheit kundtut: «Stell Dir vor, Du könntest es besser haben, zum Beispiel mit einer Frau, die immer mit Dir zusammensein will. Wenn Du sie findest, wenn Du sie liebst, ich schwör's Dir, dass ich mich zurückziehen wüsste.» Immerhin fügt Louise in dem Moment noch bei, dass das für sie ein grosser Schmerz sein würde, ein grosser Schmerz. - Es war Jean-Luc Godard, der im Zusammenhang mit seinem LE MEPRIS von der Geschichte eines Missverständnisses zwischen einem Mann und einer Frau sprach. «Ich glaube», meinte er damals Anfang der 60er Jahre, «das Missverständnis ist ein modernes Phänomen. Man muss versuchen, es zu kontrollieren oder es zu meiden, damit man nicht in der Tragödie landet.» Missverständnisse gründen auf Verständigungs-schwierigkeiten den andern oder auch sich selbst gegenüber.

Auch Octave, ein junger Schriftsteller, der spontane Gedanken immer gleich ins mitgetragene Notizbüchlein schreiben muss, lebt von Widersprüchen - vorzugsweise von jenen seiner Umwelt. (Jean Renoir mimte in seinem LA REGLE DU JEU einen vergleichbaren Octave, der es immer wieder verstand, aus dem Missgeschick anderer zu profitieren.) Er versucht alles, um die vermehrte Gunst Louises zu erlangen, aber es ist permanent spürbar, dass ihre Beziehung in dem Moment scheitern würde, da sie sich zu nahe kommen. Octave ist einer, der im Spannungsfeld der möglichen Liebe gesteigerte Gefühle entwickelt; die Frau und das Kind zuhause sind deutliches Indiz dafür, dass sein explosiv zu Tage getragener Enthusiasmus in der Gewohnheit rasch erlischt. Für ihn altert man(n), wenn der Wunsch zur Verführung nicht mehr existiert: «Einer, der den Geschmack am Verführen verloren hat, der ist tot, super-tot sogar ... Mir gefällt es, alle zu verführen. Mir gefällt das Verführen um des Verführens willen.» Und eben: letztlich ist es ihm egal, ob er Erfolg hat, der Weg dazu ist ihm alles. Und so ist auch das Verhältnis von Octave zu Louise eine Liebe bestenfalls im proustschen Sinn: Er liebt sie so lange, wie er eifersüchtig sein kann.

Eric Rohmer hat den richtigen Tonfall schon immer ideal zu treffen verstanden, aber so erfrischend und amüsant war er noch nie. Der neuste Film des Franzosen ist ein weiterer Leckerbissen aus dem Mikrokosmos menschlicher Gefühle, unverkennbar ergründet durch diesen Meister der präzisen Beobachtungen. Und wer kann schon kleine, herausgegriffene Alltagstragödien so einfühlsam nachzeichnen, dass ihre Komik in den Vordergrund tritt und die Zuschauer das ganze lachend geniessen, die amüsantesten Situationen miterleben, ohne dass auch nur einmal eine von Rohmers Figuren dem

Gelächter preisgegeben wäre. Es scheint mir ein wesentlicher Unterschied zu sein, ob man sich amüsiert, weil man eine Situation, in der man sich auch selber immer mal wieder befindet, in ihrer Konstitution durchschaut, oder ob man sie aus überheblicher Position heraus belacht. Rohmers Situationen gehören zu den gewöhnlichsten der zivilisierten Erde. Das, was er ihnen abgewinnt, die Art, wie er sie mit liebevoller Ironie zu schildern versteht, kennt nichts Vergleichbares. Er bietet eine Ironie, die sich aus den Gegebenheiten nährt. Eine der ganz grossen Qualitäten dieses Kinos à la Rohmer ist die immense Zärtlichkeit, die Schamhaftigkeit fast, mit der es seine Figuren beobachtet. Wenn daraus etwas resultiert, so trifft es die Zuschauer nicht in Härte, da Rohmer nie demonstrativ vorgeht.

Damit erreicht er uns, scheinbar ohne selber zu interpretieren. Das führt manchmal dazu, dass Zuschauer aus der Gewohnheit des Identifikationskinos heraus nervlich am Ende sind, wenn sie einen Rohmer-Film gesehen haben. Sie haben einen wesentlichen Fehler gemacht: sie nahmen die Leinwandfiguren in einer falschen Weise ernst. Natürlich will Rohmer, dass wir den Weg der Louise verfolgen, natürlich will er, dass wir sie ernst nehmen. Wenn sie lügt, bestätigt Pascale Ogier, so tut sie dies lediglich gegenüber sich selbst. Rohmer liesse sie dies nie gegenüber dem Zuschauer im Kino tun; er lässt diesen die «Lüge» immer erkennen. Diese Tatsache kann uns Betrachter aber andererseits dazu ver-

leiten, emotional einzugreifen, wie es die Kinder beim Besuch im Kasperle-Theater tun. Nein, schreit es dann in uns, das kann sie doch nicht so machen, wieso handelt sie jetzt so, wieso merkt sie das nicht. Und damit hat Rohmer uns alle wunderschön auf seinem Punkt: Wenn wir draussen stehen und beobachten, dann wirkt so vieles im Umgang mit unseren Mitmenschen belustigend, zum Heulen und zum Schreien. Wenn wir andererseits - wie seine Figuren - mittendrin stecken im emotionalen Schlamassel, so fehlen uns die Relationen, verpassen wir permanent die Chance der Wahrnehmung von Fehlverhalten und damit die Chance zur Korrektur.

Über die Trauer um den unfassbaren und viel zu frühen Tod von Pascale Ogier, dieser talentierten Schauspielerin, die sehr viel von ihrer Persönlichkeit in die Interpretation ihrer Rolle gesteckt hatte, lässt sich nicht schreiben. Wenn Pascale Ogier - die den 64jährigen Rohmer und sein Werk ausgesprochen gut kannte - aber davon sprach, dass LES NUITS DE LA PLEINE LUNE nicht nur ein Film von Eric Rohmer sei, sondern auch sehr stark ein Film des im Ausland arbeitenden Schweizer Kameramanns Renato Berta, so muss man dies ergänzen um ihren Namen. Sie hat mit ihrer fragilen Interpretation genauso wie durch die von ihr sorgfältig zusammengestellten Dekors Rohmers Film ganz wesentlich mitgeprägt.

Walter Ruggle

Gespräch mit Pascale Ogier

„Ich liebe es, geliebt zu werden“

FILMBULLETIN: Kannst Du uns anhand einer Szene beispielhaft schildern, wie Eric Rohmer arbeitet?

PASCALE OGIER: Ich will ausschliesslich für meine Person sprechen, und so nehme ich eine Szene, die ich sehr liebe. Es ist die Szene des Zusammenbruchs der Louise am Ende von LES NUITS DE LA PLEINE LUNE, da sie erfährt, dass Rémi eine andere liebt, und sie ihn fragt: aber liebst du sie mehr als mich? Das finde ich sehr berührend. Im Szenario, das mir Eric Rohmer gegeben hat, war diese Szene beschrieben wie in einer Novelle. Er schreibt kein Szenario mit all den technischen Angaben. Bei ihm gibt es nicht den geringsten Kommentar über die Emotionen der Figuren. Als ich diese Szene also gelesen hatte, sah ich, dass sie grundlegend war, denn entweder erscheint Louise total apathisch, egoistisch, oder sie könnte in dem Moment wieder im guten Sinn des Wortes pathetisch werden.

Ich fragte Rohmer: Was geschieht da mit Louise? Er seinerseits fragte mich, was *ich* denn denke. Da ich das Gefühl hatte, dass es in der Figur im Verlauf der Geschichte eine Progression gab und dass von daher wirklich etwas Wichtiges geschehen musste, sagte ich ihm, dass Louise in dem Moment zusammenbrechen wird. Sie wird zutiefst verzweifelt sein, sehr, sehr traurig, denn sie wird das Gefühl haben, dass ihr alles ent-

schwindet und dass sie alles verpasst hat, dass sie selbst alles zur Katastrophe führte. Sie hätte etwas erreichen können - auch wenn das nicht die Meinung von Rohmer ist, der den Film offen enden lässt.

Rémi sagt zu Louise, dass sie nicht geschaffen wären, um zusammen zu sein. In diesem Moment denkt Louise selber allerdings nicht daran, sie, die trotz allem sehr vernünftig ist, oder zumindest versucht, vernünftige Beurteilungen ihres Verhaltens zu haben. Es sollte ganz einfach reine Emotion zum Ausdruck kommen. Rohmer wollte, dass ich so weit gehe, wie es mir möglich sei. Er gab also keine Anweisungen, choreografierte lediglich meine Gesten im Einklang mit der Kamera und meinem Partner Tchéky Karyo. Ich wollte, dass Louise den Ausdruck grosser Not hat. Für mich war es äusserst anregend, dies zu spielen, und gleichzeitig machte mir das auch ein wenig Angst, weil ich die Persönlichkeit der Louise sehr liebe. In Übereinstimmung mit Rohmer hatten wir sie als anständige und aufrichtige Person behandelt, naiv auch, nicht als eine, die Fallen stellt, «Tricks» macht. Schnitt: wir liegen einander in den Armen, und ich breche in Schluchzen aus. Dann gehe ich die Treppe hoch in mein Zimmer, wo ich mit Octave telefoniere.

Da ich am Boden endete in dieser Szene, fragte ich Rohmer, wie das sein wird. Er antwortete: Denken Sie

diese Nacht darüber nach. Am nächsten Morgen bin ich gekommen und habe ihm gesagt: Der Übergang muss einer in Tränen sein. Sie muss auch dort oben weinen, ganz allein.

FILMBULLETIN: Und dieser «discours» hat jeweils während dem Dreh stattgefunden. Wie habt Ihr die Dialoge mit ihm erarbeitet?

PASCALE OGIER: Rohmer hat uns Dialoge gegeben, die sehr literarisch (*très écrits*) waren, und er hat von uns Schauspielern erwartet, dass wir ihm ganz kleine Änderungen vorschlagen würden, aber wirklich ganz kleine - nie in bezug auf den Sinn, ausschliesslich bezüglich des Vokabulars, der Wortwahl. Dies, um den Dialogen etwas mehr Relief zu geben, sie zu aktualisieren und lebhaft zu gestalten. Er erwartete, dass wir unsere Gewohnheiten mit einbringen, unsere kleinen persönlichen Redewendungen, in einer punktuellen Art, um uns die Dialoge bequem zu machen, und damit er die Mischung erreichte, die er wollte: Sprache, die einerseits etwas aus der Mode gekommen und auf der andern Seite modern ist.

FILMBULLETIN: Ihr habt mit Super8 gearbeitet; in welchem Stadium, und wie spielte sich dies ab?

PASCALE OGIER: Rohmer ist immer mehr an Super8 interessiert, denn dies erlaubt ihm, mit den Schauspielern in den Dekors zu proben. Er machte das mit uns für die Aussenaufnahmen, als ob er ein kleiner Amateur wäre, der einen Familienfilm dreht oder so ähnlich. Rohmer ist ein sehr diskreter Mensch. Darum liebt er es auch nicht, am Fernsehen aufzutreten oder Interviews zu geben. Er möchte durch die Strassen gehen können wie ein gewöhnlicher Familienvater, ohne erkannt zu werden, ohne dass man ihn belästigt oder an der Arbeit hindert. Diese macht er mit einer sehr reduzierten Equipe. Und das Super8 erlaubt ihm obendrein noch vollkommen unabhängig zu sein.

FILMBULLETIN: Mit Super8 habt Ihr also die Szenen vorbereitet ...

PASCALE OGIER: Wir haben den Text in den Dekors vor dem Dreh geprobt. Auch der Kameramann war dabei. Renato Berta und Rohmer konnten an den Kamerabewegungen arbeiten und an den Farben des Films, Rohmer auch an der Mise en Scène und so weiter. Es ging darum, ein Maximum an Zeit zu gewinnen vor dem Dreh, damit man beim Drehen wirklich rasch vorangehen kann oder Zeit gewinnt, um über das zu sprechen, was sich ereignet. Es gab natürlich dennoch Wiederholungen, aber wir versuchten, den Text nicht zu stark abzuwetzen.

FILMBULLETIN: Wie wickelte sich die Arbeit für Renato Berta ab?

PASCALE OGIER: Renato Berta hat eine unheimliche Arbeit geleistet. Ich würde sagen: LES NUITS DE LA PLEINE LUNE ist ein Film von Rohmer, aber es ist auch ein Film von Berta.

Was mich - als junge Schauspielerin - anbelangt, so hat mir Renato Berta ununterbrochen, in jeder Sekunde geholfen. Ich wusste, dass er ein sehr guter Kameramann ist, ich kannte seine Arbeit. Für mich war zusätzlich bewegend, dass meine Mutter ihren ersten wichtigen Film, LA SALAMANDRE, zusammen mit ihm gemacht hatte, und hier ganz zufällig bei *meinem* ersten wirklich grossen Film, wo ich einen Haufen Verantwortung zu

übernehmen hatte und eine Hauptrolle spielte, siehe da: es war wieder er - das ist ein sehr bewegender Zufall.

Ich hatte von allem Anfang an Vertrauen in ihn. Ich wusste, dass ich die Rushes nicht sehen werde, und das war mir vollkommen egal. Er hat mir viele Ratschläge gegeben, aber immer mit sehr grosser Zurückhaltung.

Berta beobachtete die Proben, war auch bei den Recherchen Rohmers dabei, mit denen er eigentlich nichts zu tun hatte. Wir bestimmten zusammen die Choreografie. Da ich für das Dekor verantwortlich war, hatten wir (Berta, Rohmer und ich) auch die Farben bearbeitet. Rohmer arbeitet ohne Assistent, es gibt keine Parasiten, die auf dem Drehplatz herumtappen, die Equipe ist auf ein Minimum reduziert: es gab drei Personen für das Bild, zwei für den Ton, eine für die Maske, und das ist alles.

Die Wahl Bertas für LES NUITS DE LA PLEINE LUNE ist in bezug auf Rohmer sehr interessant, denn der Film ist von den Bildern her gesehen grundlegend anders als die vorangegangenen Rohmer-Filme. Berta hat dazu beigetragen, dass aus LES NUITS DE LA PLEINE LUNE ein Stadt-Film geworden ist, ein moderner Film und ein recht harter Film.

FILMBULLETIN: Wenn wir schon vom Bild sprechen, so scheinen mir die Farben in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE eine bedeutende Rolle zu spielen, auch in bezug auf die Ausgestaltung der Dekors. Nun hast Du ja diese Dekors gemacht - gefallen sie Dir oder gefallen sie Louise oder beiden zusammen?

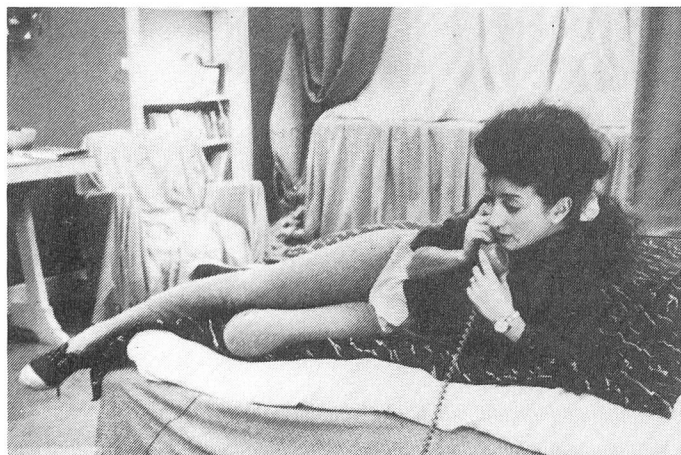
PASCALE OGIER: Zuerst einmal denkt Eric Rohmer, bevor er einen neuen Film macht, ja sogar bevor er sein Szenario verfasst, an eine Farbe. In diesem Fall wollte er einen Film der 80er Jahre machen, einen Film über das neue Jahrzehnt. Und, zwanzig Jahre nach LA COLLECTIONNEUSE, der wirklich ein Film über die 60er Jahre war, über die Dandies, die Mode, die Skulpturen, die Kunst, mit ganz anderen physischen Momenten, mit wirklichen Personen - denn diese Personen waren tatsächlich Pariser, Dandies der Epoche -, hat er mir also gesagt: machen wir etwas Zeitgenössisches, das interessiert mich. Für ihn war es dann *das Grau*, denn das Grau ist ein enormes Mode-Phänomen seit zwei, drei Jahren. Rohmer hat mir gesagt: Ich möchte grau, auch ein wenig schwarz, und wir haben gemeinsam beschlossen, es mit einigen sehr leuchtenden Flecken zu beklecksen, mit lebenden Punkten, die man im Dekor, in den Kostümen und in den kleinen Gegenständen wiederfindet. Aus diesem Grund musste ich mich nebst den Dekors auch um die Kostüme kümmern.

Um auf Deine Frage zurückzukommen: Ich ging zuerst nicht davon aus, dass ich mich um das alles kümmern müsste. Dann sagte mir Rohmer eines Tages, der Geschmack von Louise könnte der meine sein. Wenn das so sei, so würde es ihn interessieren, dass ich das Maximum an Dingen für diesen Film machen würde, dass wir möglichst viel zusammen wären, um über ganz verschiedene Dinge zu sprechen. Ich hatte keine Assistenten, Rohmer wollte, dass ich das alles ganz alleine bewerkstellige oder zusammen mit ihm: «Ich möchte, dass Sie mir Vorschläge machen, die Ihren eigenen Wünschen entsprechen können. Es geht einfach darum, dass das glaubwürdig wird und einer heutigen Person entspricht. Jemand, der den Geschmack für gewisse



Rémi, Louise, Octave -der Ablauf der Ereignisse wäre ein schönes Stückweit vorhersehbar, ginge man den Dingen von Anfang an auf den Grund





Schon am ersten Abend in gesuchter Einsamkeit taucht der Wunsch ...



... nach Kontakt auf: Man spürt die Spannung förmlich, die zwischen ...



... dem, was eine Figur wie Louise sagt und ihrem Handeln liegt



Dinge hat, ohne gleich ein Abbild modischer Zeitschriften zu sein.»

FILMBULLETIN: Es gibt in der Wohnung, als einen dieser erwähnten Flecken, beispielsweise ein Mondrian-Bild. Kannst Du das ein wenig erläutern?

PASCALE OGIER: Ich liebe die Mondrians dieser Epoche ganz ausserordentlich. Das amüsierte Rohmer sehr, denn was ich erläutert habe, geht auf die Tatsache zurück, dass alles, was neu ist, aus der Vergangenheit kommt. Alle neuen Schöpfungen der Mode, der Kunst und so weiter sind Dinge mit ständigen Verbindungen zur Vergangenheit. Ich schlug ihm vor, Dinge von früher, Dinge, die uns gefallen, als Referenzen mit Neuem zu vermischen, um eine Umgebung zu schaffen, die amüsant, lustig, modern ist. Das ist etwa der Grund dafür, dass wir Säulen aus dem 12. Jahrhundert wählten, die Teil von PERCEVAL LE GALLOIS waren, darum hatten wir Mondrian aufgehängt oder die elektronischen Spielzeuge gewählt. Wir leben in einer Zeit der Piraterie, und wir haben versucht, Dinge von überall zu nehmen, um eine echte Umgebung zu schaffen.

FILMBULLETIN: In den ersten drei Comédies et Proverbes war es immer so, dass zu zwei Innendekors ein Aussendekor hinzukam: Der Park von Buttes-Chaumont in LA FEMME DE L'AVIATEUR, die Gassen von Le Mans in LE BEAU MARRIAGE oder der Strand in PAULINE A LA PLAGE. Hier in diesem Film scheint mir die Aussenskomponente zurückgenommen.

PASCALE OGIER: Man darf natürlich die Bedeutung der Métro, die sehr wichtig ist in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE, nicht unterschätzen. Die Fahrten von Louise zwischen Marnevallée und Paris sind wichtig. Rohmer wollte eine Art Postkarten-Paris zeigen - etwa diese Aufnahme von Notre Dame, die genau wie eine Postkarte aussieht. Berta leistete gute Arbeit in bezug auf das Licht in der Banlieue im Vergleich zum Licht in Paris. Als Architektur-Interessierter wollte Rohmer die «ville nouvelle» und Paris einander gegenüberstellen. Darum hat er in Paris sehr alte Orte gewählt wie die Place de Victoire.

Dein Eindruck mag auch daher rühren, dass du, wenn du am Strand bist, draussen bist. Wenn du in Le Mans bist, bewegst du dich in den alten Strassen. In Paris andererseits ist man drinnen in den Cafés, bei Freunden, im Kino. Du gehst von einem Punkt zum andern, aber es ist - leider - äusserst selten, dass du dich einfach so draussen aufhältst. Das geht so weit, dass sich Octave und Louise in der Bar der Métrostation treffen. Wir haben nicht draussen, sondern in der Bar der Métro gedreht, denn die Leute können sich nicht einmal mehr in den Cafés treffen, da sie sich immer auf diesen Überfahrten zwischen Stadt und Vorort befinden, zwischen Arbeit und Zuhause. Das ist erschreckend, aber auch faszinierend.

FILMBULLETIN: Rohmer hat vor der Arbeit zu MARQUISE D'O an Bruno Ganz geschrieben, er sei Dokumentarfilmer und könne ihm keine Regieanweisungen geben, Ganz müsse seine Rolle so spielen, wie er das empfinde. Entspricht es auch Deinen Erfahrungen, dass er also eine Art Dokumentarist ist?

PASCALE OGIER: Ethnologe - ja, unbedingt. Rohmer inspiriert sich aus Dingen, die er beobachtet, aus Vertrauen, das er erhält, oder auch ganz persönlich von jedem

einzelnen, und dann organisiert er all das, er montiert es in seiner eigenen Ausdrucksweise. Was Du da in bezug auf Bruno Ganz sagst, finde ich interessant, denn dieses Verhalten erscheint mir typisch für Rohmer im Umgang mit männlichen Darstellern. Zu Tchéry Karyo und Fabrice Luchini sagte er oft: Gut, macht, was Ihr wollt. Bei mir war das anders. Nicht: Machen Sie, was Sie wollen, aber: Was werden Sie machen? So gab es eine Beziehung, die permanente Diskussion. Jedenfalls wollte ich genau das machen, was Rohmer wollte. Ich hatte beschlossen, bis zum Äussersten dessen, was er von mir verlangte, zu gehen. Und ich habe keinen Moment gezögert, seinen Wünschen nachzukommen, auch wenn ich dagegen war oder die Szene ungern spielte, sogar dann, wenn ich Hemmungen hatte wie bei den Tanz-Szenen zum Beispiel, die mich in Verlegenheit brachten. Oder die Nackt-Szene; ich hatte nie so etwas gemacht. Aber ich hatte mich entschieden: ich liebte Rohmer, ich hatte bereits mit ihm gearbeitet, ich vertraute ihm bis zum Letzten.

Wir zogen uns laufend zurück, um zusammen über die Arbeit zu reden, und ich fragte ihn ständig nach seinen Eindrücken. Seine Reaktionen interessierten mich, und er erkundigte sich nach den meinigen. Wenn er den Jungen und vor allem Luchini, mit dem er bereits seit langer Zeit zusammengearbeitet hatte, sagte: Macht, was ihr wollt, so ist das alles andere als negativ. Bei mir und Rohmer war es eine gemeinsame Suche, ähnlich wie bei unserer gemeinsamen Theater-Arbeit für «Käthchen von Heilbronn». Bei Arbeiten, wo ich mitbestimmen kann, kann ich mich durchsetzen, wenn ich glaube, das Richtige zu sehen. Ich steige dann in die Szene, spiele sie und stelle so fest, dass ich tatsächlich nicht recht habe oder umgekehrt. Denn in diesen Momenten verstand ich, was ich machte, und das war formidabel. Das ist der Unterschied. Wenn ich verstehe, was ich mache, so kann ich mehr Emotionen hineinlegen, da ich weniger Angst habe.

FILMBULLETIN: Wie nahe ist Dir die Figur der Louise?

PASCALE OGIER: Vor den Dreharbeiten habe ich Rohmer eine ganz präzise Frage gestellt: Ich werde diesen Film machen, aber ich muss unbedingt wissen, ob meine Figur absolut ernst zu nehmen sei, ob sie es ehrlich meine oder den Leuten eher Fallen stelle, also Strategien entwickle. - Nein, hat Rohmer mir geantwortet, da gibt es gar nichts hinzuzufügen. Stellen Sie diese Frage zum letzten Mal, und seien Sie versichert, dass diese Figur absolut aufrichtig ist. Wenn sie lügt - denn sie lügt viel -, so belügt sie grundsätzlich sich selbst. - Das zu wissen war für mich grundlegend, um die Rolle zu spielen. Persönlich gibt es tatsächlich Dinge, die mich an Louise berühren, aber ... nein, ich hab mich da geändert. Mir scheint, dass die Figur der Louise zwischen der «Adolescence» und dem «Erwachsensein», der Paarbeziehung steht. Es existiert etwas, in das sie nicht hineinkommt. Sie steckt in diesem Drang, auszugehen. Rémi kann ihr etwas anderes vorschlagen; er kennt das schon. - Ich selber kann das Alleinsein auch nicht ertragen, und ich liebe es, geliebt zu werden.

Das Gespräch mit Pascale Ogier führte Walter Ruggle in Venedig (Er besorgte auch die Übersetzung aus dem Französischen)



Pascale Ogier (1960 - 26. 10. 1984)

Sie war 24 Jahre alt, als sie am 7. September 1984 an der Mostra del Cinema in Venedig den Preis als beste weibliche Darstellerin zugesprochen erhielt. Rohmers Film LES NUITS DE LA PLEINE LUNE stand für sie ganz offensichtlich am Anfang einer möglichen Karriere als Schauspielerin. In der Nacht vom 25. auf den 26. Oktober ist sie aber an einer plötzlichen Herzschwäche im Schlaf verstorben.

Pascale Ogier besuchte 1979 Literatur- und Filmkurse an der Universität Censier in Paris. Daneben begann bereits damals ihre Arbeit mit Eric Rohmer, der sie für den Chor in seinem PERCEVAL LE GALLOIS engagierte. Nach dieser ersten Filmerfahrung konnte sie in Rohmers einziger Theater-Inszenierung, dem «Käthchen von Heilbronn» im Théâtre des Amandiers de Nanterre, die Hauptrolle übernehmen und somit auch eine erste wichtige Bühnenerfahrung machen. Pierre Zucca engagierte sie für den Fernsehfilm LA LECON DE PEINTURE: BALTHUS (1980) und Jacques Rivette setzte sie für seine Filme PARIS S'EN VA (1981) und LE PONT DU NORD (1981) ein, nachdem die Beiden Pascale auf der Bühne gesehen hatten. Für den letzteren Film schrieb Pascale am Drehbuch mit und spielte an der Seite ihrer Mutter Bulle Ogier - der Rosemonde aus Alain Tanners SALAMANDRE.

Ebenfalls 1980 hatte Pascale Ogier in LA DAME AUX CAMELIA von Mauro Bolognini mitgewirkt, und nach einer britischen Fernsehproduktion (CASTING von Arthur Joffé) trat sie neben Jean-Pierre Marielle, Claude Brasseur und Josiane Balasko in Jacques Monnets SIGNES EXTERIEURS DE RICHESSE auf. Das war 1983, in dem Jahr, da Pascale wieder drei Monate für Dreharbeiten in London weilte und in GHOST DANCE von Ken Mac Mulle (einer Channel 4 Co-Produktion) spielte. Fast gemeinsam starteten ihre beiden letzten Filme im vergangenen Spätsommer in Paris: Eric Rohmers LES NUITS DE LA PLEINE LUNE, wo Pascale als Louise die Hauptrolle spielt und zudem für Dekors und Kostüme verantwortlich war, sowie Jacques Richards AVE MARIA, wo sie als Schwester Angelika mit Anna Karina und Fedor Atkin (auch ein Rohmer-Schauspieler) auftritt. Für seinen neuen Film nach STRANGER THAN PARADISE wollte der Amerikaner Jim Jarmusch Pascale Ogier als Hauptdarstellerin einsetzen.

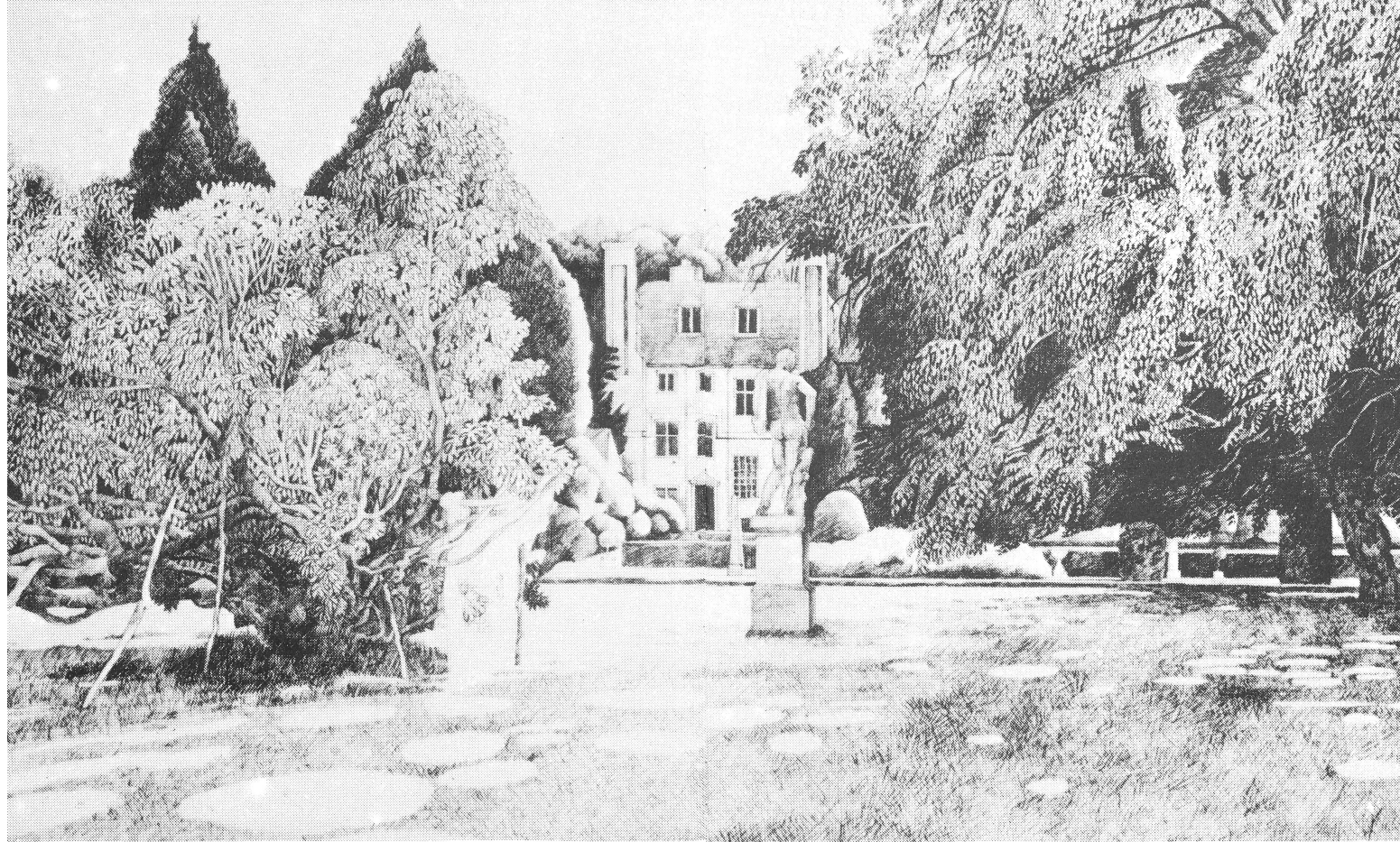
Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Drehbuch: Eric Rohmer; Kamera: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Gilles Arnaud; Schnitt: Cécile Decugis, Lisa Heredia; Dekor und Kostüme: Pascale Ogier; Darsteller (Rollen): Pascale Ogier (Louise), Fabrice Luchini (Octave), Tchéry Karyo (Rémy), Christian Vadim (Bastien), Produktion: Les Films du Losange, Les Films Ariane; Produzent: Margaret Menegoz. Frankreich 1984. Farbe. 102 min. CH-Verleih: Europa Film, Locarno.



**Die
fröhliche
Wissenschaft,
Bealität zu
interpretieren!**

(Der Vertrag des Zeichners)
THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT
von Peter Greenaway

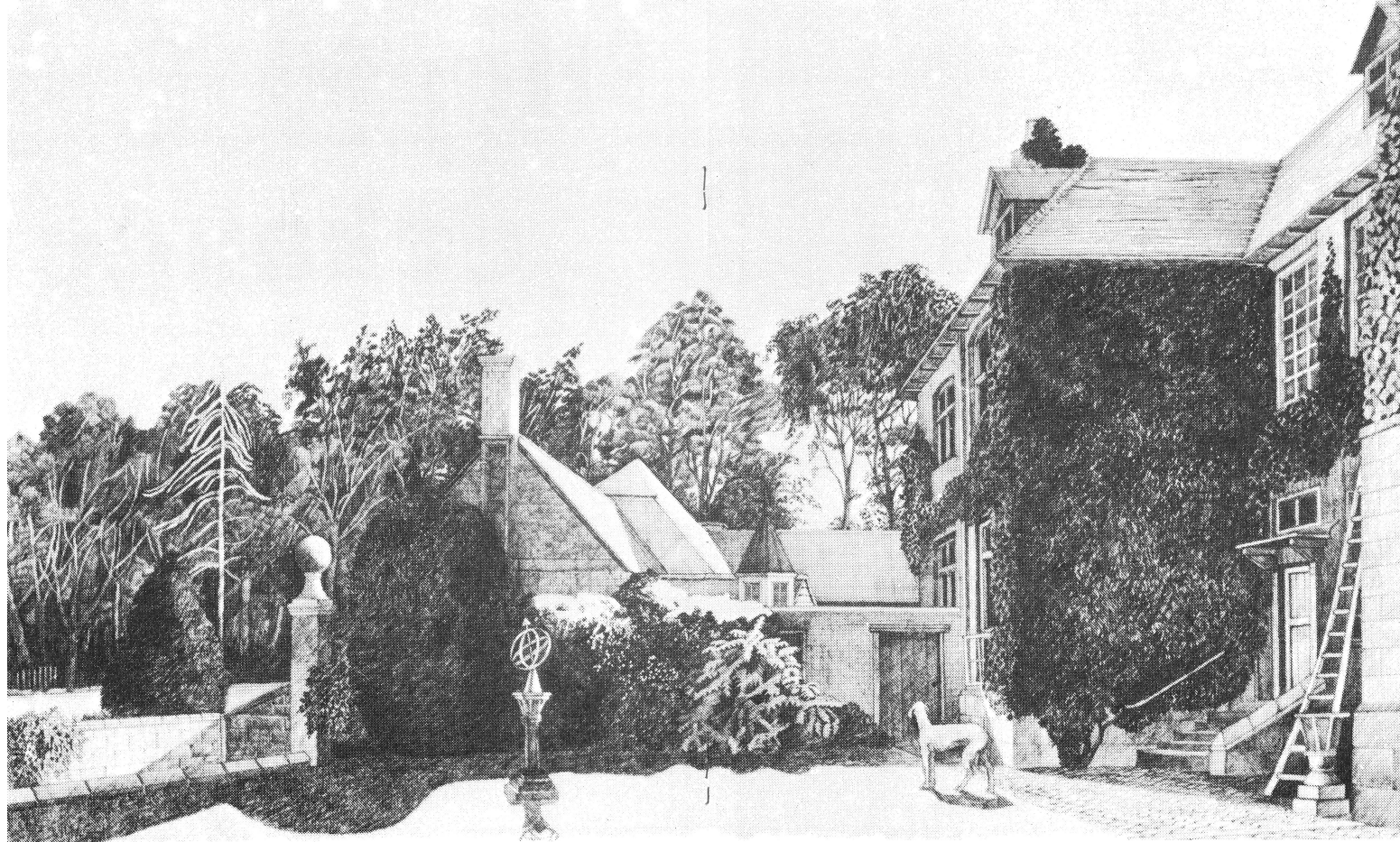


Zeichnung Nummer 6: Von 18 bis 20 Uhr ist der Garten bei
der Statue von Hermes von allen Familienmitgliedern,

20

Bediensteten, Pferden und andern Tieren freizuhalten.
Die Macht des Künstlers, Realität zu arrangieren.

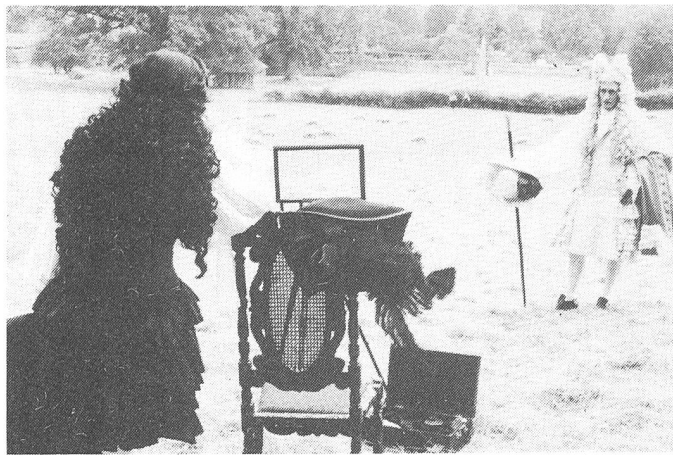
21



Zeichnung Nummer 8: Versteckt sich hinter der Leiter, die zum Fenster führt, dem verloren vor dem Badehäuschen

wartenden Hund von Madame etwa eine allegorische Aussage?
Das Vorrecht des Betrachters, Bedeutung zu arrangieren.

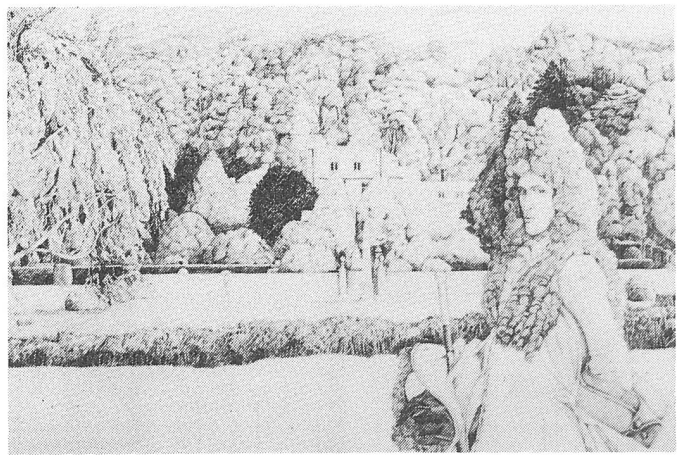
Krebsrot im Gesicht stellt Mr. Talmann, den Zorn nur mühsam bändigend, seiner Frau die Frage, was die Leiter, die in der Zeichnung von Mr. Neville so beiläufig am Fenster zu ihrem Zimmer lehne, denn wohl zu bedeuten habe. Welche Bedeutung wohl dem vor dem Badehäuschen verloren mit dem Schwanz wedelnden Hund von Madame zukomme, und welche Erklärung sie allenfalls dafür habe, dass in einer weiteren Zeichnung Kleidungsstücke von ihr die Büsche entlang des Spazierweges dekorierten. Er jedenfalls habe sich überzeugen lassen, dass Madame ihn betrüge und dass dies darüber hinaus auch noch in den Zeichnungen des widerlichen Nevilles dargestellt werde. Soeben erst habe er deshalb die zwölf Zeichnungen zu einem horrenden Preis erworben und gedenke wenigstens diese allegorische Dar-



stellung ihres Ehebruchs umgehend aus der Welt zu schaffen.

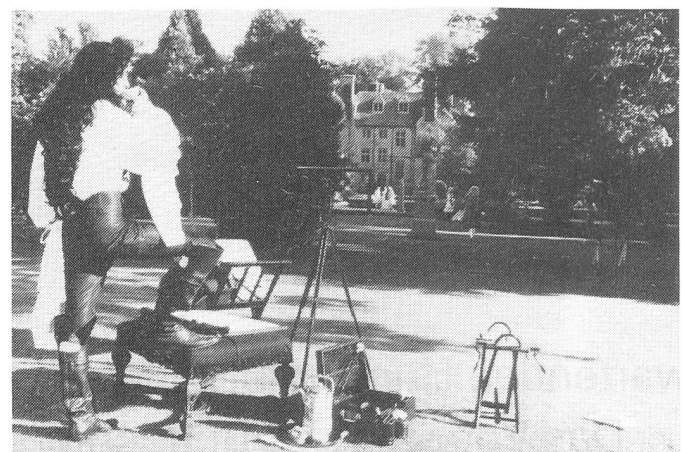
Mrs. Talmann ist um eine Antwort keineswegs verlegen. Sie kontert mit der Gegenfrage, was denn seine Stiefel wohl auf der Schafweide oder etwa sein Hemd auf der Hecke bei der Hermesstatue zu suchen hätten. Sie habe keine Kontrolle über die Arbeit von Mr. Neville, der zeichne was er wolle, und wenn ihr Mann bestreite, dass es sich dabei um sein Hemd handle, so könne sie ihrerseits dasselbe tun. Immerhin figuriere er, Knie zusammen- und Arsch herausgepresst, nicht ganz vorteilhaft ja selbst auf einem der Bilder und habe doch immer behauptet, der Zeichner habe keine Vorstellungskraft, der zeichne was er sehe. Ihr Vater sei tot, und noch bleibe unklar, wer ihn getötet habe. Die Zeichnungen enthielten auch Hinweise darauf, dass Neville ein Mitwisser an der Ermordung ihres Vaters sein könnte, die viel wichtiger seien als jene, die seine verletzte Eitelkeit zu erkennen glaube.

Zwölf Zeichnungen, die eigentlich nichts weiter als zwölf Ansichten von Mr. Herberts Landgut wiedergeben sollten, und schon drei mögliche Interpretationen, welche die jeweiligen Interessen des Betrachters widerspiegeln. Angedeutet zwar nur, und dem Zugriff sogleich wieder entzogen - von gleichwertiger Beweiskraft wie die über das ganze Grundstück verteilten Wäschestücke, die Eingang in die Zeichnungen gefunden haben. Die Darstellung der fröhlichen Wissenschaft, Realität zu interpretieren, bedarf - und entzieht sich! - genauso der frischfröhlichen Interpretation wie die ernsthafte Darstellung der Realität. Das ist, auf einen der



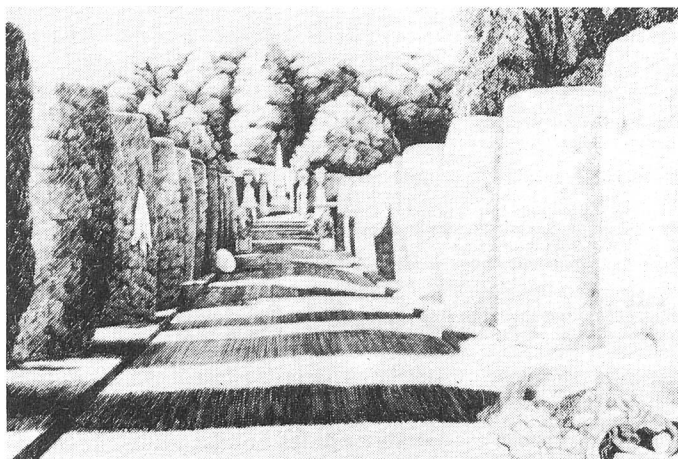
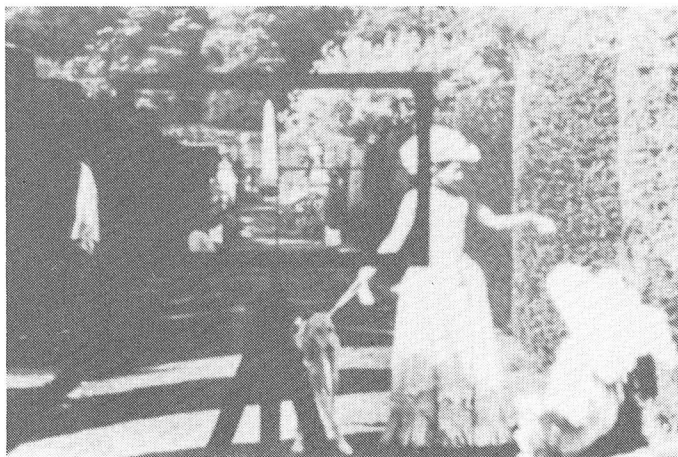
möglichen Punkte gebracht, die Aussage, die aus Peter Greenaways allegorischer Darstellung allseitig möglichen Missbrauchs der Kunst, *THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT*, herausgelesen werden kann.

Compton Anstey, Wiltshire, England, im August 1694. Der namhafte Zeichner Neville weilt unter den Gästen auf dem Landgut von Mr. Herbert. Die Frauen des Hauses, Mutter und Tochter bemühen sich intensiv um den Zeichner, den sie unbedingt engagieren wollen. Vorgebrachte Begründung: Mrs. Herbert hofft, die bevorzugte Rangordnung ihres Mannes - ein Haus, ein Garten, ein Pferd, eine Frau - durch das Geschenk einiger Zeichnungen von seinem immobilien Besitz verändern zu können, und Mrs. Talmann möchte ihre Mutter wieder glücklicher sehen. Den vielbeschäftigten Neville reizt



das Angebot überhaupt nicht. Erst der aussergewöhnliche Passus im Vertrag, «Des weitern ist Mrs. Herbert einverstanden, Mr. Neville allein zu treffen und seinen Wünschen zu entsprechen betreffs seines Vergnügens mit ihr», vermag ihn umzustimmen.

Neville macht sich also an die Arbeit. Von 7 bis 9 Uhr Zeichnung Nummer eins. Auf der Rückseite des Hauses sollen während dieser Zeit weder Fenster noch Türen bewegt werden, und keine Menschenseele darf in Erscheinung treten. Von 9 bis 11 Uhr Zeichnung Nummer zwei usw. - zwischenzeitlich entspannt er sich bei Mrs. Herbert. Neville, der schon auf der Party pralte, er könne seine reichen Auftraggeber erfreuen oder in Verzweiflung stürzen, indem er ihre Häuser in Sonnenschein oder in Schatten tauche, ja er habe eine gewisse



Kontrolle über deren Eifersucht, indem er ihre Frauen angezogen oder nackt zeichne, genießt ganz offensichtlich seine Macht - Macht auch, Realität zu arrangieren. Seine Gehilfen fegen Dienstboten und Getier, aber auch die Edelleute vom Rasen; seine Hilfsgeräte (die modernen Kameras auf Stativen ganz gewiss nicht allzu unähnlich sehen) hinterlassen Spuren, symbolisieren auch den Eingriff des Künstlers ins darzustellende alltägliche Leben.

In den folgenden Tagen wiederholt sich das ganze Prozedere. Allerdings wird mal da ein Fenster geöffnet, steht dort eine Leiter anders im Bild ... Spielerisch lässt sich Neville darauf ein, verarbeitet ahnungslos die veränderten Details in seinen ansonsten makellosen Zeichnungen. Am sechsten Tage des Vertrags wirft Mrs. Tal-

mann plötzlich die Frage auf, ob ihr Vater wirklich wie verbreitet und allgemein angenommen in Southampton sei. Stück für Stück betrachtet machten die Details ja durchaus einen unschuldigen Eindruck, aber zusammengenommen ... Da sie in der Lage sei, eine Interpretation der Zeichnungen zu liefern, welche die ominösen Details in einen Zusammenhang mit dem Verschwinden ihres Vaters brächten, die auch andern einleuchten werde, schlage sie ihm einen Vertrag vor, der ihn vielleicht schützen und sie amüsieren würde - einen Vertrag ähnlich dem mit ihrer Mutter geschlossenen. Das Vorrecht des Betrachters (im Kunstwerk), Bedeutung zu arrangieren. Die Macht der Interpretation. Neville jedenfalls lässt sich darauf ein und steht fortan Mrs. Talmann für *deren* Vergnügungen zu Diensten.

Kaum sind die Zeichnungen beendet und damit die Verträge erfüllt, taucht doch tatsächlich die Leiche von Mr. Herbert im gepflegten Garten auf. Damit sind der Interpretation von Kunst und Wirklichkeit unwiderruflich «Tür und Tor geöffnet». Ungezählte Intrigen streben einem neuen Höhepunkt zu. Ihre Andeutungen bedürfen allerdings der Interpretation: wer, wann, mit wem und weshalb?

Nichts gegen diese Interpretationen. Sie sollen aber dem Leser bzw. Zuschauer überlassen bleiben. Die Interpretation, das Wesentliche an THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT sei die verwirrlche, aber fröhlich betriebene Darstellung des Geschäfts der Interpretation von Kunst, aber auch von Wirklichkeit, ist - angesichts des Themas - schon Wagnis genug.

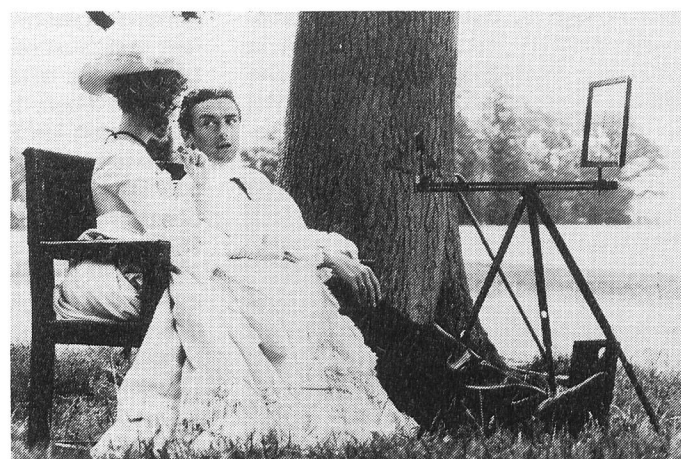
Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Drehbuch: Peter Greenaway; Kamera: Curtis Clark; Ton: Godfrey Kirby; Dekor: Bob Ringwood; Montage: John Wilson; Kostüme: Sue Blane; Perücken: Peter Owen; Maske: Louis Burwell; Musik: Michael Nyman.

Darsteller (Rollen): Anthony Higgins (Mr. Neville, der Zeichner), Janet Suzman (Mrs. Herbert), Anne Louise Lambert (Mrs. Talmann), Hugh Fraser (Mr. Talmann), Neil Cunningham (Mr. Noyes), Dave Hill (Mr. Herbert), David Gant (Mr. Seymour), David Meyer, Tony Meyer (die Poulencs), Michael Feast (die Statue) u.a.

Produktion: British Film Institute, Chanel 4; Produzent: David Payne; Produktionsleitung: Peter Sainsbury. Grossbritannien 1982, gedreht in Groombridge Palace (Kent). Farbe. 108 min. CH-Verleih: Cactus Film, Zürich





Zum Werk von Ernst Lubitsch

Der V-Effekt: Verführung mit Stil

Vorweg

»It must be a marvelous supper; we may not eat it, but it must be marvelous«: Herbert Marshall als Gaston in *TROUBLE IN PARADISE*, bevor er und Miriam Hopkins sich zum ersten Mal spitzbübisch ihre Fingerfertigkeiten demonstrieren.

»If you are interested in beauty, you have to be a beauty specialist«: Jack Buchanan als Graf Rudolph Farriere in *MONTE CARLO*, bevor seine zarte Massage Jeanette MacDonald wohlige kleine Schreie entlockt.

Vorahnung

»Einige Passagen in *SUMURUN* ver-

ten bereits den 'Lubitsch touch': zum Beispiel jene Szenen, in denen die Kommiss-Clowns taschenspielerisch-tänzerischgeschwind Stoffballen entrollen und ausbreiten. Ausgesprochener Lubitsch-Stil sind auch jene Einstellungen von oben, bei denen sich um ein paar Kissen ein Schwarm von Dienerinnen wie zu einer Arabeske fügt, um im nächsten Augenblick wieder auseinanderzuschwirren. (Lubitsch bringt später ähnliche Einstellungen in *LOVE PARADE* und weiss sie für seine weiteren Filme immer geschickt zu variieren. Von Lubitsch sichtlich beeinflusst, wird der amerikanische Music-hall-Film derartige Einstellungen für das Präsentieren von Revuegirls verwerten.) Sogar in *MADAME DUBARRY* finden wir einmal eine

Vorahnung des Lubitsch-Stils: in Grossaufnahme wird nur die Schleppe der sich zum Empfang in Versailles schmückenden neuen Favoritin gezeigt, und auf diesen weissen Atlasmassen sind die schwarzen Hände des Leibnegers sichtbar, der die Schleppe arrangiert.» (Lotte Eisner)

Vermischtes

Richtige Lubitsch-Filme seien erst die Filme, die er in Amerika drehte, nachdem er sich 1923 Chaplins *WOMAN OF PARIS* angesehen hatte.

Ein Lubitsch-Film lasse sich für gewöhnlich in drei Sätzen erzählen. Die deutschen Stummfilme von Lu-

bitsch seien grober Slapstick.

Lubitschs Historienfilme stempelten die Geschichte als sinnlos ab, sie entlarvten sich als Symptome antidemokratischer Tendenzen im Nachkriegsdeutschland. Lubitschs Historienfilme zeigten uns Geschichte unverstellt und in ihrer ganzen Grösse.

Lubitsch vermenschliche die Geschichte.

Es sind dies Sätze, die zu Stereotypen des Plauderns und Schreibens über Lubitsch geworden sind - deswegen kommt es auf Quellenangaben nicht an.

Wenn Truffaut schreibt, bei Lubitsch gehe es in Wahrheit darum, gerade keine Geschichten zu erzählen, vielmehr das Mittel zu suchen, sie überhaupt nicht zu erzählen, so bezieht sich das auf die amerikanischen Filme von Lubitsch. Vorerst nimmt er bekannte Geschichten zur Vorlage und erzählt sie auf seine Weise, oder er erfindet Geschichten, die in bekannter Umgebung spielen, oder seine Geschichten ähneln bekannten Geschichten.

Varianten

Ansätze zur Verführung in der Variation von Mustern wie: Exotik / Abenteuer; Dienstboten / Kaufhaus / Grossstadt; historische Stoffe, finden sich in den folgenden Beispielen:

SCHUHPALAST PINKUS (1916)

Der Ladenschwengel Sally Lubitsch zeigt's seinem Chef - auch, wie man eine kapriziöse Dame bedient; Spiel der Eitelkeiten; die verkauften Schuhe zwei Nummern zu klein und trotzdem passend; die Kundin Ossi Oswalds zufrieden mit dem kessen Bengel; sie tanzt, er bekommt sein eigenes Geschäft. Die Treppen des Schuhpalastes der Vorwand für eine Stiefelschau, die Stiefelschau Vorwand für das Defilee wohlgeformter Damenfüsschen unter gerafften Röcken: die Raffinesse der Riemchen und Schnallen von Lubitsch gestenreich erläutert.

Bevor Lubitsch zur Bühne ging, half er während der Saison im Herrenmodegeschäft seines Vaters aus.

DIE AUGEN DER MUMIE MA (1918)

Reiselust; Abenteuer in der Wüste; das Geheimnis der Pyramiden; die Augen der Mumie, zu Leben erwacht; die Mumie Ma aus der Totenkammer entführt; ein finsterer Tempeldiener folgt dem Entführer Liedtke und der Entführten Pola Negri von Kairo nach Berlin; Ma tanzt im Salon, später auch im Variété; schliesslicher Tod der Untoten. Pola Negris Tanz der Vorwand für die exotische Kulisse, die Kulisse Vorwand für Pola Negris orientalische Erotik.

In der mysteriösen Ägypten-Zauberei

mag grossstädtisch-aufgeklärter Umgang mit kabbalistischer Tradition sich niedergeschlagen haben.

ANNA BOLEYN (1920)

Die groben Umrisse der Schulbuchgeschichte: Heinrich VIII erzwingt die Scheidung von seiner Frau Katherina, um Anna Boleyn heiraten zu können; doch Anna liebt einen anderen. Sie wird hingerichtet, während der König sich bereits einer dritten zuwendet.

Das Leben bei Hofe der Vorwand für dröhnende Saufgelage, wüste Narrenspässe, zotige Witze; für ein süßes Mädel in der Torte, Tennis im Schlosspark, Lüsternheit im Gebüsch.

Die Macht des Herrschers im Dienste seiner Begierden.

Der deutsche Kaiser hatte 1918 abgedankt, das Berliner Kinopublikum amüsierte sich jetzt auf Kosten der britischen Monarchie.

Voraussetzungen

1892, als Lubitsch geboren wurde, gab es das Kino noch nicht einmal als Jahrmarktsattraktion der armen Leute. Die abendlichen Vergnügungen der gehobenen Gesellschaft, die Rendez-vous und Verabredungen zum Souper fanden zwischen dem zweiten und dritten Akt des «Zigeunerbarons» oder des «Gasparone» statt. Die Operette mit ihren spritzigen Bonmots und eingängigen Melodien, mit Kabalen um verlorene Spitzentücher und vertauschte Offiziersdegen war die schaumgebornene Tochter aus einer champagnerbeschwipsten Liaison der behäbigen Oper mit dem zwielichtigen Variété.

1911, als der Schauspieler Ernst Lubitsch in das Ensemble des Deutschen Theaters unter Max Reinhardt aufgenommen wurde, hatte sich das Kino in eigenen Sälen etabliert.

Wie sehr die deutschen Filmregisseure von den Inszenierungen Reinhardts beeinflusst waren, darauf hat Lotte Eisner wiederholt hingewiesen. DAS FIDELE GEFÄNGNIS (1917) bedient sich des gepflegten Interieurs moderner Gesellschaftskomödien. Lubitschs Dirigieren der Massen ist ebenfalls auf Reinhardt zurückzuführen. «Lubitsch kommt für seine Pariser Massenszenen (in MADAME DUBARRY, 1919) mit einem einzigen Platz aus, der für alles dient: Aufmärsche vor, Volksgebrodel während und nach der Revolution. Dennoch gelingt ihm eine Authentizität in den Massenszenen, wie sie das heutige Kino kaum zustande bringt. Das sind keine hilflosen Statisten, sondern sorgfältig durchinszenierte Figuren, jede einzelne, auch bei Szenen, in denen Hunderte vorkommen.» (Helma Sanders-Brahms) Mit ANNA BOLEYN zieht Lubitsch die Konsequenzen aus der Reinhardtschen

Auflösung starrer Klassikerpräsentationen ins Spielerisch-Lebendige.

Verwandtes

Lubitschs Kino ist populäre Unterhaltung. Es wurzelt, mehr noch als im Theater, in der Operette, dem Variété, der Schaubühne.

DAS FIDELE GEFÄNGNIS (1917)

Nach der Strauss'schen Operette «Die Fledermaus»: Beim Frühstück Kitty Dewalls tiefer Augenaufschlag für das Dienstmädchen, und im langen Korridor mit den vielen anliegenden Zimmern das gemeinsame Suchen nach Schnucki, dem Hausherrn. Die schelmische Frage durch die noch geschlossene Wohnungstür, wo er denn heute Nacht gewesen sei, und unser Wissen, dass im Treppenhaus der Postbote steht, auf dessen Gesicht die kühnsten Erwartungen dann spielen. Vor allem aber, nachdem die beiden Frauen ihre Suche aufgegeben haben, die kleine Kameraneigung von der am Schreibtisch den Haftbefehl lesenden Dewall auf den berauscht schlummernden Ehemann Harry Liedtke zu ihren Füßen - und kurz darauf sein gequälter Blick ins Publikum: «Mir ist ja soo schlecht.» Dazwischen gross die Mausefalle, unerwartet hinter den Draperien und Fauteuils, der Chaiselongue und dem Fernsprecher,



hinter den Requisiten luxuriöser Mondanität - Zeichen dafür, dass der Lubitsch-Film weitergeht, den langen Weg vom Boulevardtheater zum Kino und den kurzen Gang durch Haus-, Küchen-, Mädchenkammer-, Boudoir- und Schlafzimmertüren.

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE (1920)

Die Capulethofer und die Montekugeri fechten's im winterlichen Alpendorf per Schneeballschlacht aus.

KOHLHIESELS TÖCHTER (1920)

Ein derber Volksschwank mit Wirtshausschlägerei, unfreiwilliger Schlittenpartie und der Widerspenstigen Zähmung: Vor Kohlhiesels Wirtshaus lockt der Hausierer mit einem ganzen Bauchladen voller Tinnestück. Aus dem Angebot von Hosenträgern, Kettchen, Pfeifenspitzen und Zierspangen wählt die hübsche Gretl sich die grösste Brosche aus. Durch die Gaststube läuft sie hinauf in ihr Zimmer, durchwühlt die Schubladen nach Geldstücken und rennt immer wieder zum Fenster, denn der Verkäufer draussen droht mit steigenden Preisen; endlich findet sie das Sparschwein auf der Kommode. Mit dem Messer versucht sie die Münzen aus dem Schlitz zu angeln. Ihre Augen verdrehen sich dabei vor aufgeregter Anstrengung, bis die Keramik auf dem Fussboden zerschellt und der Inhalt über die Diele kullert. Gretl stürmt die Treppe runter, fragt den Wanderhändler vorsichtshalber noch, ob die Brosche auch wirklich aus Gold sei ... Dessen Antwort besiegelt das Geschäft: «Viel besser als Gold: echt Dublee!»

Kohlhiesels Töchter, die hübsche Gretl und die grantige Liesl, werden als Doppelrolle von Henny Porten gespielt. Jannings möchte Gretl heiraten, doch zuerst will Vater Kohlhiesel die andere Tochter unter die Haube bringen. Jannings' Freund Gustav von Wangenheim überredet ihn, die Liesl zu nehmen, sie aus dem Haus zu ekeln und dann vom Vater die Gretl zu verlangen. Doch der Schein der Hässlichkeit verfliegt, die Liesl gleicht der Gretl, Jannings braucht Tisch und Bett nicht zu wechseln - Porten doubelt Porten.

Voraussetzung

Stolz putzt Gretl ihre Neuerwerbung mit dem Jackenärmel und wartet am Dorfweg auf Bewunderer. Aber obwohl ihr Finger am Busen die Blicke auf das Schmuckstück lenken soll, nicken der Bauer und seine Frau nur einen gleichgültigen Gruss; Gretl verschmerzt die Enttäuschung: «Was verstehen die schon von Dublee ...»

Selbstverständlich verstehen die Bauern nichts davon. Der Glanz hat seinen Platz in der Grossstadt. Von den Fassaden



CARMEN (1918), Harry Liedtke und Pola Negri



KOHLHIESELS TÖCHTER (1920) ^

▽ ANNA BOLEYN (1920)



und aus den Schaufenstern der Kaufhäuser des neuen Jahrhunderts funkeln die Reflexe der glitzernden Markenartikel. Ihr Preis resultiert aus dem Klang eines Firmennamens und dem Stil der Auslagen. Der Schein wird zum wahren Charakter der Ware. Sein Versprechen ist ihre Qualität. Der Schein ist die Attraktion seiner selbst und sonst gar nichts: erregend wie der Akzent in der Stimme Maurice Chevaliers oder das Flackern in den Augen Pola Negris.

Vergnügen

»Der so viel und falsch gebrauchte Ausdruck 'Inszenierung' bedeutet endlich etwas, hier ist sie ein Spiel, das man nur zu dritt spielen kann und nur solange der Film läuft. Die drei sind: Lubitsch, der Film und das Publikum.« (Truffaut) Dieses Spiel in den amerikanischen Lubitsch-Filmen ist, wie Truffaut weiter schreibt, durch die Drehbuchellipsen gekennzeichnet, zwischen denen das Lachen des Publikums die Brücke von einer Szene zur anderen schlägt. Die deutschen Lubitsch-Filme funktionieren auf ähnliche Weise. Ihre Regeln sind jedoch noch nicht zu eleganter Perfektion entwickelt: Komplizenschaft stellt sich aus durch Liedtkes direkte, Mitleid erheischende Zuwendung in den Kinosaal ebenso wie durch sein dem Publikum ostentativ verschwiegenes Geheimnis am Ende von DAS FIDELE GEFÄNGNIS. «Sie wissen schon, was ich meine ...» - aus dieser Art augenzwinkernden Redeweise ziehen die Angesprochenen allemal ihr Vergnügen.

Türen öffnen sich zu weiteren Türen, Stufen fügen sich zu Treppen, Zimmer reißen sich zur Suite: die Verkettung an sich bedeutungsloser Einheiten verschiebt die mögliche Bedeutung von Einheit zu Einheit, ohne ihren Sinn endgültig zu erfüllen. Indem Lubitsch seine Ketten unterbricht, lässt er uns an deren Fortführung teilhaben, setzt er uns auf die Fährte der flüchtigen Bedeutung: weckt er das Begehren. Ein Rendez-vous zwischen Maurice Chevalier und Claudette Colbert: «First tea, and then dinner and maybe ... maybe breakfast!» (THE SMILING LIEUTENANT, 1931).

Verkleiden und Verwechseln

Auf dem Weg zum fiden Gefängnis führt jeder Raum in einen anderen. Die aufwendigen Ausstattungen präsentieren das Versteckte, das sich in immer neuen Kostümierungen verheimlicht. Wenn die Kulissen von sich reden machen, wenn ihr verschwiegenes Konspirieren mit den unausgesprochenen Wünschen raffiniert sich äussert, dann

verführt der Blick in den Spiegel durch das Schaufenster des Hutgeschäfts zum Ehebruch, und jede Schokoladenkonfiserie gefährdet die öffentliche Moral. Oder: die reizvolle Ehefrau zeigt sich mit schwarzer Maske, der elegante Salonlöwe probiert das Proletenkostüm, das kesse Dienstmädchen poussiert im glitzernden Abendkleid der Gnädigsten; und der herausgeputzte Parvenü flaniert als aufdringlicher Schürzenjäger, gibt den gockeligen Liebhaber, spielt den Part des Ehemannes, lässt sich verhaften, wird von den Knastbrüdern also als erfolgreicher Hochstapler anerkannt.

Ständig wird in den Lubitsch-Filmen gesucht nach dem, was nicht zu finden ist. Und ständig wird verborgen, was sich aufdrängt. Ein Stock wandert in SO THIS IS PARIS (1926) zwischen Wohnungen hin und her, gilt als Indiz für Seitensprünge, wird dem treulosen Ehemann ins Bett gelegt, turnt ihm im Traum auf der Nase herum: alle wollen sie den Stock lossein, ihn verstecken und verleugnen.

Was da ist, ist fort, und was fort ist, ist da: das Spiel will nicht enden, und schon gar nicht will es sich in der Enthüllung eines tieferen Sinnes erschöpfen.

Verführung

Im Reigen der Verführer und Verführten wechseln alle Agierenden ständig ihre Positionen, sind Verführer als auch Verführte. Dies betrifft vor allem uns Zuschauer im dunklen Saal, die wir hineinschlüpfen in die Lücken, mitgerissen werden wie von einer Tanzpromenade.

»Strategie der Abwesenheit, der Umsetzung von Formen und Erscheinungen. Ihnen ihre Fähigkeit und Kraft zur unbegrenzten Ersetzung und zur bezugslosen Verkettung wiedergeben. Verwirren, Trugbilder aufstellen, welche die Evidenzen und die Ordnung der Dinge, des Realen und des Begehrens sprengen. Die Verführung ist nämlich kein Begehren: sie spielt vielmehr damit und setzt sich über es hinweg, d.h. sie bringt es zum Erscheinen und Verschwinden; die Verführung produziert den Schein, um so dem Begehren des andern auszuweichen; sie durchkreuzt dessen Zweckbestimmung und führt es seiner eigenen Intensität und Logik entsprechend zum Ziel.« (Jean Baudrillard)

Vat do ve do here?

»Vat do ve do here? How do ve lick dies? How do ve say it vit style? How do ve say it different? How do ve say it different and good?«: Lubitsch in Amerika.

Michael Esser

Ernst Lubitsch 29. 1. 1892 - 30. 11. 1947

Regie stummer Spielfilme in Deutschland:

1915 AUFS EIS GEFÜHRT
1915 ZUCKER UND ZIMT
1915 FRÄULEIN SEIFENSCHAUM
1915 SEIN EINZIGER PATIENT
1915 DER KRAFTMEYER
1915 DER LETZTE ANZUG
1915 BLINDEKUH
1916 ALS ICH TOT WAR
1916 SCHUHPALAST PINKUS
1916 DER GEMISCHTE FRAUENCHOR
1916 DAS SCHÖNSTE GESCHENK
1916 DER GMBH.-TENOR
1916 DIE NEUE NASE
1917 KÄSEKÖNIG HOLLÄNDER
1917 DER BLUSENKÖNIG
1917 OSSI'S TAGEBUCH
1917 WENN VIER DASSELBE TUN
1917 DAS FIDELE GEFÄNGNIS
1917 PRINZ SAMI
1918 DER RODELKAVALIER
1918 DAS MÄDEL VOM BALLETT
1918 ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN
1918 DER FALL ROSENTOF
1918 DIE AUGEN DER MUMIE MA
1918 CARMEN
1918 MEYER AUS BERLIN
1919 MEINE FRAU, DIE FILMSCHAUSPIELERIN
1919 DIE AUSTERNPRINZESSIN
1919 RAUSCH
1919 MADAME DUBARRY
1919 DIE PUPPE
1920 KOHLHIESELS TÖCHTER
1920 ROMEO UND JULIA IM SCHNEE
1920 SUMURUN
1920 ANNA BOLEYN
1921 DIE BERGKATZE
1921 DAS WEIB DES PHARAO
1922 DIE FLAMME

Regie stummer Spielfilme in Amerika:

1923 ROSITA
1924 THE MARRIAGE CIRCLE
1924 THREE WOMEN
1924 FORBIDDEN PARADISE
1925 KISS ME AGAIN
1925 LADY WINDERMERE'S FAN
1926 SO THIS IS PARIS
1927 THE STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG
1928 THE PATRIOT
1929 ETERNAL LOVE

Regie bei Tonfilmen in Amerika:

1929 THE LOVE PARADE
1930 MONTE CARLO
1931 THE MAN I KILLED / BROKEN LULLABY
1932 ONE HOUR WITH YOU
1932 TROUBLE IN PARADISE
1932 THE CLERK (Episode von IF I HAD A MILLION)
1933 DESIGN FOR LIVING
1934 THE MERRY WIDOW
1937 ANGEL
1938 BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE
1939 NINOTCHKA
1940 THE SHOP AROUND THE CORNER
1941 THAT UNCERTAIN FEELING
1942 TO BE OR NOT TO BE
1943 HEAVEN CAN WAIT
1946 CLUNY BROWN
1948 THAT LADY IN ERMINE (von Otto Preminger beendet)



AKROPOLIS NOW von Hans Liechti

Drehbuch: Hans Liechti; Kamera: Rainer Klausmann; Kamera-Assistenz: Andre Simmen, Patrick Lindenmaier; Regie-Assistenz: Ursula Bischof, Takis Katselis (Griechenland); Ton: Hans Künzi; Perchmen: Pavol Jasovsky (Schweiz), Panos Kouratos (Griechenland); Schnitt: Fee Liechti; Musik: Ben Jager; Musikaufnahmen: Pink Tonstudio, Jürg Nägeli; Mischung: Iwan Seifert, Hans Künzi, Sonor Film AG, Ostermundigen.

Darsteller (Rollen): Dominique Laffin (Camille), Wolfram Berger (Flo), Max Ruedlinger (Walti), Christine Lautenburger (Erica), Roger Jendly (Jean-Luc), Yvonne Kupper (Helen), Alice Bruengger (Mutter von Walti), Hans Liechti (Herr Schweizer), Ursula Bischof (Frau Schweizer), u.a.

Produktion: Bernard Lang AG; Co-Produzenten: Ecco AG, Egli Film + Video AG; Produzent: Bernard Lang; Produktions- und Aufnahmeleitung: Kurt Widmer. Schweiz 1984; gedreht in 16mm, Blow-up 35mm, Eastmancolor, Fujicolor, 1:1.66, 103 min. CH-Verleih: Rex Film AG, Zollikon

»Als wir jung waren«, meint Flo aufgeräumt zu Walti, »dachten wir immer, Geld sei wichtig. Jetzt wissen wir: stimmt!« Die beiden sitzen im Tram und haben allen Grund, bei guter Laune zu sein. Sie werden Zürich, den Alltag mit seinem ganzen Mief hinter sich lassen. Sie fahren hinaus zu einer Gebrauchtwagenhandlung, wo zwei Ami-Schiffe für sie bereitstehen, die sie nach Kairo verschieben und dort mit Gewinn verkaufen wollen. Wenn das, nicht das Leben ist: In ihrem Alter, so gegen die Vierzig, noch einmal auszubrechen, nur Spass zu haben und dabei auch noch Geld zu verdienen. AKROPOLIS NOW. Schon der Titel ist vielversprechend kurz und griffig - stimmt erwartungsvoll.

Die Übernahme ihrer Wagen wird von einer rätselhaften Frau aufmerksam verfolgt, durch ein Fernglas beobachtet. Von diesem Abenteuer allerdings ahnen die beiden Teilzeitaussteiger noch nichts. Camille verabschiedet sich vom Garagisten, der ihr gutes Gelingen für das Unternehmen wünscht, und folgt den beiden Wagen. Später läuft sie auf offener Strasse einfach in Flo hinein, fällt um und gibt sich weiterhin geheimnisvoll. Er kann dieser Versuchung nicht widerstehen.

Am nächsten Morgen fährt Flo beim

Treffpunkt mit einer halben Stunde Verspätung einfach am bereits ärgerlich gestimmten Walti vorbei. Beim ersten Sonnenstrahl wird das automatische Verdeck von Flos Wagen aufgeklappt, auf dem Rücksitz richtet sich die verschlafene Camille auf, und Walti hat weiteren Grund, verärgert zu sein, denn eine Frau auf die Reise mitzubringen, das verstösst nun wirklich gegen jegliche Abmachung. Richtig aufgestellt sollte das Aussteigerleben werden - und nun das. Geld zu wechseln hat Flo natürlich auch unterlassen. So zahlt Walti beim ersten Halt nach der Grenze und trägt die Ausgaben - getrennt nach Benzin, Öl und allgemeinen Spesen - fein säuberlich in sein eigens mitgebrachtes kariertes Heftchen ein. Wie viele Kilometer einer auch immer zwischen sich und seinen Wohnort legt, Distanz zwischen sich und die eigene Persönlichkeit zu legen ist weitaus schwieriger.

Um mit Walti reden zu können, die Wogen der Verstimmung wieder zu glätten, setzt sich Flo in dessen Wagen. Camille wird den seinen lenken. Nächster Treffpunkt: das Parkhaus in Venedig. Doch sie wird nicht mehr gesehen. Statt Camille ein Zettel: »Fahre weiter allein voraus.« Dabei behält sie die beiden Abenteurer, die nun aufgeschreckt

vermeintlich hinter ihr herrasen, durch ihr Fernglas im Auge. In Zagreb, in Belgrad dasselbe Spiel.

Professionelle Schmugglerin sei sie, hat ihm Camille erzählt, und Flo hat dies für einen Witz gehalten. Zwischenzeitlich schwant ihm ein schlimmer Verdacht. Er durchsucht den Wagen und findet versteckte Uhren. Nach einer weiteren Grenzkontrolle, bei der ihr Wagen gründlich durchsucht wurde, meint Walti leichthin, dass sich so ein Amifass doch eigentlich auch zum Schmuggeln eignen würde, und fällt aus allen Wolken, als Flo ihm gleich darauf die Uhren unter die Nase hält. Einziger Vorteil dieser Entdeckung: die beiden Freunde wissen nun, dass auch die geheimnisvolle Frau dieselbe Richtung fährt.

»Low budget« geistert als Stichwort seit einiger Zeit schon durch die Filmszene Schweiz. Für die einen lastet's eher als Fluch über dem einheimischen Filmschaffen, da nun mal sehr wenig Geld für eine Filmproduktion in der Schweiz aufzutreiben zu sein scheint, andere sehen in ihm durchaus die Rettung, den Ausweg aus der - ob sogenannten oder wirklichen, bleibt umstritten - Krise, die Rückbesinnung auf die wundersamen Anfänge des neuen Schweizer Films. Selbstverständlich lässt sich der Begriff auch in Zusammenhang mit den oft schon legendenumwobenen B-Pictures aus dem Hollywood der 40er und 50er Jahre bringen - soweit die beiden Begriffe nicht ohnehin schon als Synonyme verstanden werden (was in unsern Breitengraden eher selten der Fall sein dürfte).

Nun, der erste Spielfilm, den der langjährige Kameramann Hans Liechti als

Regisseur realisierte, wurde nicht nur mit einem bescheidenen Budget hergestellt, er knüpft im besten Sinne auch an die Tradition der amerikanischen B-Filme an. (Im nachhinein stellt sich also heraus: Es war kein Zufall, dass Hans Liechti unter den Besuchern des B-Film-Marathons, der vor einiger Zeit im Filmpodium Kino gezeigt wurde, auszumachen war.)

Geschichten echter B-Filme hängen oft an einem hauchdünnen Faden, der sie gerade noch notdürftig zusammenhält. Ihre Geschichte allerdings ist eben nur Vorwand, um den Film über die Runden zu bringen, schafft aber Freiräume, um von den kleinen und unscheinbaren Dingen des Lebens - und damit vom Wesentlichen - zu reden, ohne Langeweile aufkommen zu lassen. Liechti scheint das sehr genau erkannt zu haben. Sein Film belegt es. Ferner stellte er das Pressematerial zu AKROPOLIS NOW unter das Motto von Rodrigo Jökisch: «Wir Männer erwarten von unserem Leben oft zuviel, und zwar in einem Sinne, der uns die Dinge übersehen lässt, die wir 'Kleinigkeiten' und 'unbedeutende Ereignisse' nennen. Das sind aber in der Regel die Dinge im Leben, ja das tägliche Leben überhaupt.»

AKROPOLIS NOW. Was unterhält, ist die Geschichte, die erzählt wird; was sie vorantreibt, ist der Dreh, der erst zum Schluss seine Auflösung findet. Was aber wirklich zählt, sind die Dinge, die dazwischenliegen, die unscheinbaren Details: wie die Leute miteinander reden, was sie verbindet oder trennt, worüber sie sich ärgern und freuen - wie sie sich verändern. So berechtigt ein Vergleich mit amerikanischen B-Filmen auch ist, so unamerikanisch, aber echt schweizerisch ist der eigentliche Stoff

von AKROPOLIS NOW, der hinter dem Plot lauert.

Demnach, auf zu AKROPOLIS NOW! Wie sagte weiland doch Ferdinand, den sie auch Pierrot le fou nannten, schon so schön: Allons-y, allons en, le voyage forme la jeunesse!

Walt R. Vian

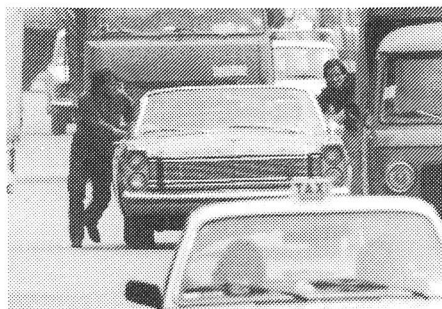
REPO MAN von Alex Cox

Buch: Alex Cox; Kamera: Robbie Müller; Ausstattung: J. Rae Fox, Linda Burbank; Ton: Warren Hamilton; Musik: Iggy Pop, Los Plugz, Black Flag, Suicidal Tendencies, Juicy Bananas, The Circle Jerks, Burning Sensation, Fear.

Darsteller (Rollen): Emilio Estevez (Otto), Harry Dean Stanton (Bud), Fox Harris (J. Frank Parnell), Olivia Barash (Leila), Tom Finnegan (Oly), Tracey Walter (Miller), Sy Richardson (Lite), Vonetta McGee (Marlene), Dick Rude (Duke), Jennifer Balgobin (Debbie), Michael Sandoval (Archie), Bruce White (Reverend Larry), Del Zamora, Eddie Velez (die Brüder Rodriguez), Susan Barneas (Agent Rogers) u.a.

Produktion: Edge City Prod.; Produzent: Jonathan Wacks; Co-Produzent: Peter McCarthy. USA 1983, 95 min, farbig, 35mm.

Eine Landkarte unter dem Vorspann: Los Alamos, Albuquerque, Indian Ramah, eine Markierung zwischen zwei kleinen Orten. Dort nun die verlassene Weite Amerikas, ein Highway, die bekannte gelbe Mittellinie, ein einsamer schlingernder 64er Chevy Malibu mit einem summenden, selbstvergessenen irren Fahrer mit Dennis-Hopper-Qualitäten am Steuer. Dann am Strassenrand ein Cop auf dem Motorrad, der ihm nachsetzt, ihn anhält, zu neugierig ist - er wird den Kofferraum öffnen, und Sekunden später werden nur noch zwei rauchende Boots von ihm übrig sein: KISS ME DEADLY. Wie in diesem Film Noir von Robert Aldrich ist in einem verschlossenen Behälter, vor dessen Öffnung gewarnt wird, radioaktive Masse.





Der Chevy Malibu fährt weiter. Er ist eine der Hauptfiguren dieses Films, doch im Gegensatz zu Carpenters aggressivem 59er Plymouth Fury CHRISTINE bleibt er passiv - gefahren, abgestellt, geklaut, geöffnet, geflogen zum Schluss, immer eine leise Möglichkeit der Gefahr. In seiner Passivität wird er zum Motiv des Films, wiederkehrend und verbindend.

Nicht die Geschichte eines Autos also, sondern eher die Geschichte von Otto, einem cleanen, kleinen Jungen, gespielt von Emilio Estevez (manchmal erkennbar der Sohn von Martin Sheen). Otto, der Punk war, Repo Man wird, damit Outlaw bleibt, auch wenn er jetzt seriös aussieht, sich konventionell kleidet und protzig, stolz und lässig hinter dem Steuer von schnittigen Wagen sitzt und kleine, altkluge Mädchen von der Strasse aufgabelt.

Zunächst aber ist er nur ein kleiner Punk, dessen Eltern ihr Geld Reverend Theleton, dem Fernsehpriester überlassen haben, damit Bibeln nach El Salvador geschickt werden können; ein Punky, der seinen Job im Supermarkt verloren hat und seine Freundin, oder besser Bettgenossin, losgeworden ist. Nun sitzt er mit einem Six Pack No-Name Bier auf den Gleisen, schlendert bald ruppig singend weiter, vorbei am Grossstadt-Schrott, bis ein Autofahrer

ihm die Gelegenheit bietet, sich zehn Dollar zu verdienen: für fünfundzwanzig nimmt er an. Otto soll ein zweites Auto, irgendwie in Zusammenhang mit der schwangeren Frau des Fahrers, «out of that bad area» bringen - und bevor er sich's versieht, ist er Repo Man geworden, «repossessor» von Autos, deren Raten nicht pünktlich gezahlt werden, professioneller Autodieb letztlich.

Otto macht in einigen Coups seine ersten Erfahrungen - Rückschläge, Erfolge, Ängste und Bedenken - noch in Begleitung der routinierten Repo Men Bud und Lite. Damit ist REPO MAN auch die Geschichte der Repo Men, ihres Lebens, ihrer Arbeit, ihrer Träume, ihres Repo-Codes.

Da ist vor allen andern Bud, gespielt von Harry Dean Stanton (in einer Fast-Hauptrolle), mit hagerer Statur, zerfurcht-schmalem, fast eingefallenem Gesicht, den warmen, braunen Augen voll leiser Resignation und Melancholie, voll ruhiger Energie, fast trotziger Härte und grosser Würde gleichermassen: «Ich sterbe lieber im Stehen, als dass ich auf Knien lebe.» Elf Jahre war er Repo Man, jetzt hat er die Nase voll, von den für den Chevy Malibu gebotenen 20'000 Dollar könnte er sich ein Stück Land, zwei Trucks, ein paar Bullen kaufen und ein ruhiges Leben beginnen. Aber Bud weiss auch das schnelle, harte Leben der Repo Men zu loben: der Repo Men, denen die ganze Nacht gehört, jede Nacht; die um drei Uhr ins Bett gehen und um vier wieder aufstehen, die sich nur mit Speed auf den Beinen halten können, die alleine arbeiten - «wie John Wayne» -; die wie schwarz bebrillte Mafiosi ausschwärmen, wenn einer von ihnen verprügelt worden ist; die die «ordinary people» verabscheuen, weil sie der Spannung aus dem Weg gehen, statt sie zu suchen.

Aber da ist auch Lite, der jeden killen würde, der ihn übers Ohr haut, und auf den Vorwurf, man könne nicht einfach in fremde Häuser schiessen, nur fragt: «Why not?» Oder Miller, der nicht autofahren will, weil er im Bus viel besser denken kann, der von einem kosmischen Bewusstsein träumt und überhaupt der Träumer ist, den jede Gruppe harter Männer braucht - auch wenn sie es nicht wahrhaben will.

Dann gibt es noch die Geschichte von Debbie, Duke und Archie, den Punks, die ständig Läden, Supermärkte und Pharmafabriken vor, während oder nachdem Bud und Otto dort einkaufen, ausrauben: «Let's do some crime.» Der Chevy Malibu ist für sie das willkommene Fluchtauto. Es gibt auch die Geschichte der Rodriguez-Brothers, Repo-Konkurrenten und Auto-Jagd-Partner, die hinter dem Chevy Malibu her sind,

weil sie eine grosse Sache wittern. Und die Geschichte von Leila, die an eine Beziehung mit Otto denkt, vorher aber noch den Chevy Malibu mit vier toten Ausserirdischen suchen will, jenen Kofferrauminhalt, hinter dem auch Agent Rogers mit der Metallhand und ihre Killer her sind.

REPO MAN verbindet ein loses Netzwerk kleiner Geschichten geschickt durch amüsante Äusserlichkeiten. Immer setzt die neue Episode schon ein, wenn die vorhergehende noch nicht zu Ende ist. Tempo statt Logik, Überraschung statt zwingender Schlüssigkeit. Inszenierung statt der Ursprünglichkeit manch anderen Films der unabhängigen amerikanischen Produktion. Gerade noch wird im Radio von einem Eiswürfelregen gesprochen, schon weist das nächste Bild als Realität aus, was für unwahrscheinlich gehalten werden darf - der Zuschauer schmunzelt und muss sich um die Wirklichkeit nicht weiter kümmern. Das ist es doch, was wir vom Kino wollen - unter anderem.

Und immer wieder treffen sich unter den verblüffendsten Umständen alle Figuren, bis hin zur aufgebracht zeternden Besitzerin einiger umgeworfener Mülltonnen - klein ist die Welt des Alex Cox. Eine Welt, in der nichts mehr das ist, was es einmal war. Die Liebe nicht, die Frauen nicht - die finden jetzt tote Ratten ausserordentlich charmant und reagieren statt mit einem spitzen Schrei mit der Spraydose.

Was es nicht mehr gibt, sind die grossen Kino-Gefühle. Nicht mehr Gefühl und Leidenschaft, sondern Spannung an der Oberfläche in den bunten Nächten eines No-Name Amerika in Los Angeles beherrschen die Szenerie mit kleinen Gags und Referenzen - ein Bus, der nach Edge City fährt, und Burroughs Dr. Benway, der zum OP gerufen wird. Phrasen des bürgerlichen Lebens und Mythen wie Genres des grossen Kinos werden kurz angetippt, variiert. Spielerisch leicht, ohne Selbstgefälligkeit und ungezwungen lebendig ist REPO MAN zugleich Märchen, Science Fiction, Thriller, Road Movie - Gags und Action im rohen Rhythmus der Musik von Black Flag, Cercle Jerks, Juicy Bananas und Iggy Pop, von dem der Titelsong stammt. Was er verspricht, hält dieser Film. Ein Film, dem man den Spass ansieht, den seine Produktion gemacht haben muss, ein Film, der Spass macht.

Zum Schluss dann wird einer auf den Fahrersitz des Chevy Malibu klettern, der sonst nichts vom Autofahren hielt. Und ein grün glühender Wagen hebt ab und schwirrt durch die Wolkenkratzer des nächtlich beleuchteten L.A. - «A repo man's life 's always intense!»

Anke Sterneborg



»Hier drehten wir die Verfolgungsszene für DIE KÄSEREI IN DER VEHFREUDE«: Christoph Kühn begibt sich mit Franz Schnyder, dem Gotthelf-Verfilmer aus Überzeugung, auf die Spuren der Vergangenheit.

Nachforschungen im Kino der Nation

Franz Schnyder, Christoph Kühn: Gespräche zwischen Filmern

1985 wird Franz Schnyder 75 Jahre alt. Einige seiner Filme gehörten zu den erfolgreichsten Produktionen des alten Schweizerfilms. Seit 1967, als Schnyder seinen bisher letzten Film DIE SECHS KUMMERBUBEN vorlegte, ist es sehr ruhig um ihn geworden, bis sich Christoph Kühn, ein Vertreter des jüngeren schweizerischen Filmschaffens, für seine Person zu interessieren begann - in Schnyder einen traf, «der mein Grossvater sein könnte und denselben Beruf in demselben Land ausübte und sich dabei realisierte» (Kühn). Aus dieser Begegnung ist der Film FRS - DAS KINO DER NATION entstanden, zu dessen Vorbereitung Kühn einige Gespräche mit Schnyder aufzeichnete, die auszugsweise auch im Film Verwendung finden.

Handwerk und Berufsrealität:

„Wenn Gefühle überschäumen, zeige ich dies mit körperlichem Ausdruck“

CHRISTOPH KÜHN: Sie waren über viele Jahre hinweg als Regisseur und Produzent erfolgreich, vor allem mit Filmen nach Stoffen von Jeremias Gotthelf. Wie haben Sie diese Kontinuität des Schaffens zu einer knauserigen Zeit in einem kleinen Land, das wenig Kino-Tradition besitzt, erreicht?

FRANZ SCHNYDER: Ich habe versucht, einfache Filme zu machen. Ich habe auf Artistik zugunsten der Einfachheit verzichtet.

CHRISTOPH KÜHN: Was meinen Sie mit Artistik?

FRANZ SCHNYDER: Einen Film, der künstlerisch aufgebaut ist, der auf die feinsten Nuancen reagiert und unter Umständen Missverständnisse bei Menschen, die wenig ins Kino gehen, hervorruft.

CHRISTOPH KÜHN: Aber bedeutet dies nicht einen Verzicht auf künstlerische Eigenwilligkeit?

FRANZ SCHNYDER: Natürlich, selbstverständlich.

CHRISTOPH KÜHN: Wie empfanden Sie diesen Verzicht?

FRANZ SCHNYDER: Es war hart, aber notwendig, um als Produzent zu überleben. Das Publikum, das ich ansprach, verstand die Artistik nicht.

CHRISTOPH KÜHN: Welches Publikum wollten Sie ansprechen?

FRANZ SCHNYDER: Mein Publikum ist der Mann von der Strasse. Er muss meine Filme verstehen.

CHRISTOPH KÜHN: Und wie haben Sie diesen «Mann von der Strasse» angesprochen?

FRANZ SCHNYDER: Ich habe meine Geschichten so zu erzählen versucht, wie es mein grosses Vorbild Gotthelf in seinen Romanen festhielt. Also, die Moral, nach der die Personen handeln, heisst primitiv: Der Gute siegt, der Böse wird bestraft. Das Publikum will bestätigt werden.

Ein Beispiel: Uli, der den Käufer einer Kuh betrogen hat, wird von Gott in Form eines Hagels, der die Getreidefelder zerstört, und durch eine lange Krankheit zur Rechenschaft gezogen. Schliesslich findet Uli durch seine Frau zu sich selber zurück. Vreneli ist das gute Element in der Familie, in ihr liegt die Aussage des Films: Tue Gutes und du wirst belohnt.

CHRISTOPH KÜHN: Glauben Sie selber an diese Moral?

FRANZ SCHNYDER: Nein. Hingegen

glaube ich an Gotthelfs Botschaft, die mit dieser Moral transportiert wird, nämlich dass der Einzelne eine Verantwortung für die andern übernehmen muss.

CHRISTOPH KÜHN: Sind Sie der Bedienung dieser «primitiven» Moral nie überdrüssig geworden?

FRANZ SCHNYDER: Ich bin damit beim Publikum angekommen und konnte weitere Filme drehen.

CHRISTOPH KÜHN: Wie würden Sie die Helden Ihrer Filme charakterisieren?

FRANZ SCHNYDER: Es sind einfache Menschen und doch Auserwählte.

CHRISTOPH KÜHN: Ich möchte über das Weltbild, das die Menschen in Auserwählte und Nichtauserwählte einteilt, mehr erfahren. Was kann der Einzelne dafür, nicht auserwählt zu sein?

FRANZ SCHNYDER: Das Leben des Einzelnen ist weitgehend von Gott prädestiniert.

CHRISTOPH KÜHN: Also, der Mensch befindet sich im Netz der Götter? Dies ist ja eigentlich der geistige Hintergrund der griechischen Tragödie.

FRANZ SCHNYDER: Genau. Gotthelf war

ein konservativer Christ, der streng nach der Bibel lebte. Als Schriftsteller setzte er seine Figuren in eine festgefügte Lebensordnung, in der sie einen bestimmten Platz auszufüllen hatten. Die Prädestination verhindert aber nicht, dass der Einzelne viel zu seinem Schicksal beitragen kann. Dazu braucht er aber die Eigenschaften, sich zu wehren.

CHRISTOPH KÜHN: Und wenn er diese Eigenschaften nicht besitzt?

FRANZ SCHNYDER: Jeder kann sie in sich entwickeln. Das Leben bietet für jeden Momente, in denen er Versuchungen widerstehen oder ins Garn gehen kann. In diesen Momenten ist der Mensch allein und spürt Gott nicht. Ein Mensch, der den Versuchungen mangels Eigenschaften nicht widerstehen kann, ist zum Beispiel Elisi in den Filmen ULI DER KNECHT und ULI DER PÄCHTER.

Sie ist in der Gemeinschaft eines gesunden Bauernlebens ein unbrauchbarer Mensch. Oder Mädi in ANNE BÄBI JOWÄGER: Sie ist eine Magd, die höher hinaus will, ohne die geistigen Fähigkeiten dazu zu besitzen. Dafür wird sie bestraft.

CHRISTOPH KÜHN: Grotesk. Dieses Weltbild ist sehr hierarchisch.

FRANZ SCHNYDER: Natürlich. Die Welt von Gotthelf ist grotesk, dämonisch und hart. Er hat sie von der Bibel abgeleitet.

CHRISTOPH KÜHN: Ist das religiöse Element und das dahinterstehende Weltbild in den Gotthelf-Filmen entscheidend für den Publikumserfolg gewesen?

FRANZ SCHNYDER: Ganz sicher. Unser Land ist im grossen und ganzen ein christliches Land.

CHRISTOPH KÜHN: Ich kann nicht verstehen, dass der Zweite Weltkrieg mit seiner Massenvernichtung und Gesetzlosigkeit den damaligen Zuschauern, der Generation meiner Eltern also, den Glauben an dieses konservative Weltbild nicht ganz tüchtig vertrieben hat. Wie war es möglich, weiterhin an einen gerechten Gott zu glauben?

FRANZ SCHNYDER: Gewisse Überlieferungen warf man über den Haufen. Man glaubte nicht mehr daran, dass Gott nur denjenigen bestraft, der es verdient hat.

CHRISTOPH KÜHN: Welche Rolle spielt der Tod in diesem Weltbild?

FRANZ SCHNYDER: Das wird in ULI DER PÄCHTER klar gezeigt. Der Tod der Glunggenbäuerin ist der Abschied vom Leben, den sie selber nicht bedauert. Sie sieht darin den Abschluss eines gesegneten Daseins. Der Tod des Glunggenbauern hingegen ist eine elende Angelegenheit, das letzte Urteil über diesen Menschen: Er stirbt elend, weil er elend gelebt hat. Die Gerechtigkeit schlägt zu.



ULI DER PÄCHTER / Fragmente des Pestalozzi-Projektes in FRS - DAS KINO DER NATION



Ohne Kostümbildnerin geht nichts in Schnyders Filmen aus alter Zeit



CHRISTOPH KÜHN: Uli ist ein Auserwählter. Er hat die Fähigkeit, vom Knecht zum Pächter aufzusteigen.

FRANZ SCHNYDER: Ja. Die beiden Uli-Romane sind ja eigentliche Erziehungsromane. Probleme mit den Kindern haben doch alle Eltern. Und es nimmt sie wunder, was sie machen können, damit aus ihrem arbeitsscheuen Bub ein tüchtiger Mann wird. Dies war ein weiterer Grund für den Erfolg der beiden Filme ULI DER KNECHT und ULI DER PÄCHTER.

CHRISTOPH KÜHN: Uli wird ein tüchtiger Mann, das stimmt. Auffallend ist der Wandel seines sexuellen Verhaltens. Als Knecht bekommt Uli nie genug von Bettgeschichten, als Pächter ist seine sexuelle Lust wie erloscht.

FRANZ SCHNYDER: Sie haben recht. Aber das steht so bei Gotthelf. Das Bettleben steht dem Hofleben hintan. In ULI DER PÄCHTER ist das Sexleben ohne weitere Bedeutung für die Geschichte. Hat Sie das gestört?

CHRISTOPH KÜHN: Ja. Mich würde die Liebesgeschichte interessieren, die da weitergeht, wo sie bei Gotthelf aufhört, also wo der Alltag die Menschen abstupft, in den Jahren nach der Heirat. Sie haben eigentlich nie blosse Liebesgeschichten verfilmt. Was bedeutet für Sie das Inszenieren von Liebesszenen? War dies reines Handwerk? Oder haben Sie Träume dabei realisiert?

FRANZ SCHNYDER: Es war reines Handwerk. Die Liebesszenen hatten ihren festen Platz im Verlauf der Story.

CHRISTOPH KÜHN: Mir fällt auf, dass Ihre Helden schnell zur Gewalt greifen. In Ihren Filmen gibt es viele Prügeleien.

FRANZ SCHNYDER: Dies ist ein von mir bevorzugter Regiestil. Wenn Gefühle überschäumen, zeige ich dies mit körperlichem Ausdruck.

CHRISTOPH KÜHN: Wie ist das bei Ihnen persönlich? Greifen Sie ebenfalls schnell zur Gewalt?

FRANZ SCHNYDER: Nein, ich kann keiner Fliege was zu leide tun.

CHRISTOPH KÜHN: Es ist erstaunlich, wie klar Sie von Ihrem Publikum denken, wie genau Sie dessen Geschmack getroffen haben. War es für Kreditgeber nicht ein sicheres Geschäft, Geld in ein Schnyder-Projekt zu stecken?

FRANZ SCHNYDER: Nein. Kinomachen ist in der Schweiz immer ein Risiko. Die Deutschschweiz umfasst etwa drei Millionen potentielle Zuschauer. Die BRD, als Vergleich etwa sechzig Millionen. Das heisst, bei uns gibt es rund zwanzig Mal weniger Zuschauer. Filme zu produzieren ist aber in beiden Ländern gleich teuer.

CHRISTOPH KÜHN: Sie können die Filme ja auch ausserhalb der Schweiz zeigen.

FRANZ SCHNYDER: Sprechen Sie den

deutschen Markt an? Nun, ich habe die Erfahrung gemacht, dass in der Regel das, was die Deutschen interessiert, in der Deutschschweiz wenig Echo findet und umgekehrt.

CHRISTOPH KÜHN: Auffallend ist der Wandel in der Ästhetik zwischen WILDER URLAUB und ULI DER KNECHT. Der erstere, der 1943 entstand, ist in viele Grossaufnahmen unterteilt, verlässt sich also stark auf die Kombinationsgabe des Zuschauers. ULI DER KNECHT aus dem Jahre 1954 besteht aus Halbtotalen und Totalen sowie Schwenks.

FRANZ SCHNYDER: WILDER URLAUB basiert auf einer Geschichte von Kurt Guggenheim - eine schwierige Geschichte - und wurde für Städter gedreht, die oft ins Kino gehen. Der Film lief auf dem Lande nicht. ULI DER KNECHT wurde gewissermassen mit den Augen eines Menschen, der selten ins Kino geht, verfilmt. Der Film lässt nichts offen - wie die Bücher von Gotthelf. Alle Gotthelf-Filme brauchen Ruhe und Breite, damit sie wirken. Daher die Halbtotale, Totalen und Schwenks.

Bei ULI DER KNECHT kamen finanzielle Probleme zu den künstlerischen Überlegungen hinzu. Da niemand ahnen konnte, wie gut der Film in den Kinos laufen würde, steckten die Kreditgeber wenig Geld in das Projekt. Das 400'000 Franken-Budget zwang mich, schnell zu arbeiten, was ebenfalls mitbewirkte, dass ich die Szenen nicht so sehr in einzelne Einstellungen auflöste. Bei ULI DER PÄCHTER stand uns ein grösseres Budget zur Verfügung. So konnte ich mir zum Beispiel in der Szene, in der die Glunggenbäuerin beerdigt wird, eine kostspieligere Mise-en-scene mit einer komplizierten Kamerafahrt und vielen Statisten erlauben.

Drei Jahre später standen uns für die Realisierung von DIE KÄSEREI IN DER VEHFREUDE sogar eine Million Franken zur Verfügung. Das ist natürlich ein optimales Schaffen. Als mein eigener Produzent hatte ich nun in Konstantin Tschet einen erfahrenen Kameramann, der mit Breitwand unzugehen wusste: das einzig richtige Format für die dämonischen Gotthelf-Inhalte.

CHRISTOPH KÜHN: Weshalb wurden Sie 1957 selbständiger Produzent?

FRANZ SCHNYDER: Nach ZWISCHEN UNS DIE BERGE wollte ich nicht mehr vom Entscheid eines Filmproduzenten abhängig sein. Ich wollte nur noch die Stoffe verfilmen, die mich interessieren.

CHRISTOPH KÜHN: Die erste Produktion der Neuen Film AG war DER ZEHNTE MAI. Für eine neue Firma ist das ein mutiger Start. Welchen Anlass gab es, den Film 1957 zu produzieren?

FRANZ SCHNYDER: Die Situation war so:

Nach ZWISCHEN UNS DIE BERGE nahm mich die Kritik nicht mehr ernst. Mein nächstes Projekt war Gotthelfs DIE KÄSEREI IN DER VEHFREUDE. Dazwischen wollte ich einen Film mit mehr Engagement und persönlichen Risiken drehen, und den Film DER ZEHNTE MAI hatte ich seit dem Krieg machen wollen. Meine Generation hat das traurige Kapitel der Asylpolitik während des Zweiten Weltkrieges nicht verarbeitet, sondern verdrängt. Bis auf mein «Pestalozzi-Buch» gab es keine andere Arbeit, an der ich innerlich so intensiv teilhatte wie am Film DER ZEHNTE MAI.

CHRISTOPH KÜHN: Das spürt man dem Film auch an. Wie war sein Erfolg?

FRANZ SCHNYDER: DER ZEHNTE MAI spielte die Kosten nicht ein.

CHRISTOPH KÜHN: Sie haben auf Ihren Anteil als Regisseur und Co-Autor verzichtet?

FRANZ SCHNYDER: Ja ja. Als Inhaber der Produktionsfirma kann ich mich ja nicht auf der einen Seite ausbezahlen und auf der andern Seite drauflegen.

CHRISTOPH KÜHN: Woran lag es rückblickend, dass DER ZEHNTE MAI weniger Zuschauer fand als ein Gotthelf-Film?

FRANZ SCHNYDER: Das frag ich mich heute noch. Vielleicht lag es daran, dass den Zuschauern der Krieg noch zu nahe war. Zudem glaube ich, es wäre besser gewesen, statt des bittersüssen Endes den Flüchtling wieder über die Grenze stellen zu lassen, wie es sich auch zutragen hat. Aber wir getrauten uns das einfach nicht. Wir fanden es damals zu früh, ein derart schwarzes Gemälde von der jüngeren Schweizer Geschichte zu malen.

CHRISTOPH KÜHN: Lag es nicht auch daran, dass Sie mit dem Film das schweizerische Kinopublikum kritisierten?

FRANZ SCHNYDER: Ja, solche Filme kommen schlecht an, bei uns. Die Bundesbehörden unterliessen es sogar, den Film DER ZEHNTE MAI - trotz Einladung durch die Festivaldirektion - als offiziellen Beitrag zu den Berliner Filmfestspielen anzumelden. Begründung: Schmutzige Wäsche wasche man nicht im Ausland. (Der Film lief dann ausser Konkurrenz bei den Filmfestspielen in Berlin.)

CHRISTOPH KÜHN: Weshalb hat die Neue Film AG nicht mehr aktuelle, kritische Stoffe in Filmen aufgearbeitet? Lag dies an der mangelnden Resonanz auf DER ZEHNTE MAI?

FRANZ SCHNYDER: Ja.

CHRISTOPH KÜHN: Sie sagten, Sie hätten an DER ZEHNTE MAI innerlich so intensiv wie sonst nie mitgearbeitet. Sie wollten also weiterhin solche Filme machen?

FRANZ SCHNYDER: Ja. Aber ich konnte sie nicht mehr machen.

CHRISTOPH KÜHN: Weil Sie sich ruiniert hätten?

FRANZ SCHNYDER: Nicht nur mich, auch andere.

CHRISTOPH KÜHN: Hat Sie das nicht geschmerzt?

FRANZ SCHNYDER: Das tat mir sehr leid. Aber Kinos sind grossangelegte Säle - um Menschen aufzunehmen, nicht um leerzustehen.

Andererseits habe ich gerne Gotthelf-Stoffe verfilmt.

CHRISTOPH KÜHN: Wie finanzierten Sie Ihre Projekte?

FRANZ SCHNYDER: Die Stadt Bern gab mir für jeden Gotthelf-Film ein zinsloses Darlehen von 100'000 Franken. Hinzu kamen mehrere Hunderttausend Franken Verleihgarantie. Den Rest finanzierte meine Firma, die Neue Film AG.

CHRISTOPH KÜHN: Weshalb hatten Sie sogar eigene Studios eingerichtet?

FRANZ SCHNYDER: Wir drehten unsere Filme im Emmental, wo es bislang noch keine Studios gab. Um jeden Tag, auch bei schlechtem Wetter, drehen zu können, mietete ich in der Nähe der Schauplätze einen Raum und liess ihn als Studio ausbauen. Das war billiger, als bei schlechtem Wetter immer nach Zürich ins Rosenhof-Studio oder Bellevue-Studio zu rasen.

CHRISTOPH KÜHN: Ihre Studios waren ja die grössten in der Schweiz.

FRANZ SCHNYDER: Bevor ich jeweils mit Dreharbeiten begann, liess ich alle Dekorationen bauen und nebeneinander aufstellen. Wenn es regnete, konnte ich mit den Schauspielern in irgendeiner Dekoration weiterdrehen, ohne einen Drehtag zu verlieren.

CHRISTOPH KÜHN: Während meinen Recherchen fand ich mehrere Berichte über öffentliche Podiumsdiskussionen, bei denen Sie sich für eine staatliche Filmförderung einsetzten. Sie sagten da, der anspruchsvolle Schweizerfilm gehe ohne Bundeshilfe unter. Was war passiert?

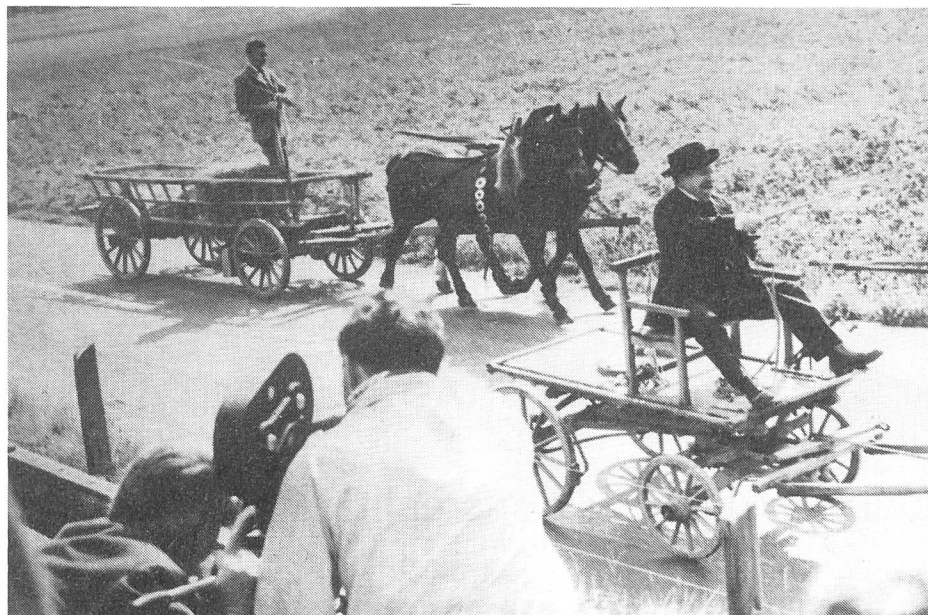
FRANZ SCHNYDER: Die Kosten für einen Spielfilm stiegen immer mehr. Als Präsident der Schweizerischen Filmproduzenten reichte ich beim Bundesrat Gesuche um staatliche Förderungshilfe ein. Unser Modell: Der Bund mietet Studios, kauft einen Gerätepark und Filmmaterial und stellt diese Dienstleistungen plus Entwicklungskosten automatisch und verbilligt jedem Produzenten zur Verfügung, der ein Projekt bereits zu zwei Dritteln finanziert hat.

CHRISTOPH KÜHN: Woher sollten die Gelder für diese zwei Drittel kommen?

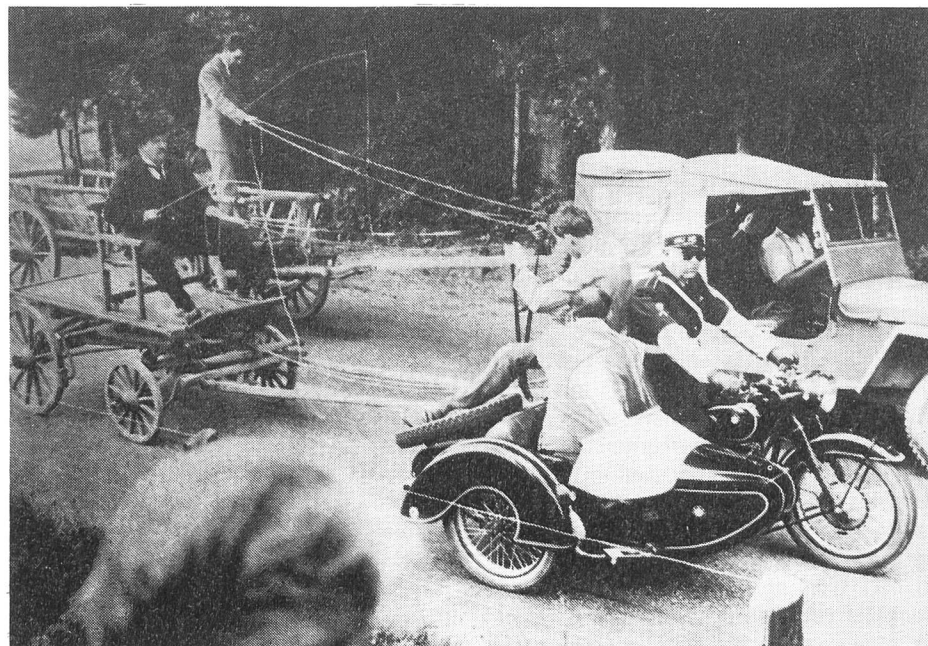
FRANZ SCHNYDER: Von privater Seite, wie es zu meiner Zeit üblich war.



FRS - DAS KINO DER NATION, wo in Nachstellungen Verbindungen gezogen werden



Dreharbeiten zu DIE KÄSEREI IN DER VEHFREUDE, 1958



CHRISTOPH KÜHN: Hätten nicht nur kommerzielle Produktionen von Ihrem Modell profitiert?

FRANZ SCHNYDER: Nebst Verbilligungen für Projekte von Filmen, die die Leute sehen wollten, war die Einrichtung eines speziellen Fonds vorgesehen, aus dem Dokumentarfilme, die für die Schweiz wichtig sind, aber kaum eine Chance haben, mit freien Geldern finanziert zu werden, voll finanziert werden sollten. Damit meine ich Filme wie etwa DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.

Unser Modell wurde jedoch aus den verschiedensten Gründen nie realisiert. Heute übt die Bundesfilmförderung Zensur aus, statt Produktionen zu verbilligen.

CHRISTOPH KÜHN: WILDER URLAUB und DER ZEHNTE MAI gefallen mir in Ihrem Werk besonders, weil diese Filme authentisch sind. Sie schlagen eine Brücke zum jetzigen Filmschaffen. Hinter diesen beiden Filmen spüre ich einen Künstler, der sich ernstzunehmende Gedanken über die Zeit macht, in der er lebt.

FRANZ SCHNYDER: Ich meine, dass die Inhalte der von Ihnen erwähnten Titel eher für ein intellektuelles Theaterpu-

blikum als für ein einfaches Kinopublikum geeignet sind. Sie sind zu schwierig.

CHRISTOPH KÜHN: Ich fürchte, dass ich mit meinen Filmideen bei Ihnen als Filmproduzent abblitzen würde. Aber ich habe auch nicht die Erfahrungen gemacht, die Sie geprägt haben. Was mich jetzt erstaunt, ist die Tatsache, dass Sie ein 300 Seiten starkes Drehbuch für ein «Pestalozzi-Projekt» geschrieben haben, das der herkömmlichen Dramaturgie widerspricht - ein Projekt für einen Autorenfilm, persönlich und nicht marktkonform. Eigentlich knüpfen Sie damit an die schlechten Erfahrungen mit DER ZEHNTE MAI an. Wollen Sie wieder etwas riskieren?

FRANZ SCHNYDER: Der schwierige Stoff verlangt nach einer eigenen Form. Ich zeige im «Pestalozzi» keine Ferienschweiz, sondern übe Kritik an einem Land, das einen grossartigen Mann kaputt machte.

CHRISTOPH KÜHN: Welches Publikum wollen Sie mit dieser pessimistischen Geschichte erreichen?

FRANZ SCHNYDER: Ich habe mir von «Pestalozzi» ein Geschäft in Japan und in den USA versprochen, weil der berühmte Schweizer Erzieher in diesen Ländern sehr angesehen ist.

CHRISTOPH KÜHN: Und das Schweizer Publikum?

FRANZ SCHNYDER: Bei einem Film, der fünf Millionen gekostet hätte, fällt der Schweizer Markt nur wenig in Betracht.

CHRISTOPH KÜHN: Ich finde es schade, dass Sie die Zuversicht auf eine Realisierung des «Pestalozzi-Filmes» aufgegeben haben. Er wäre Ihr Lebenswerk geworden.

FRANZ SCHNYDER: Ich bin heute zu alt, einen Film gegen die Regierung zu drehen. Zudem haftet dem Stoff etwas Negatives an. Und diese dauernde Geldsucherei in der Schweiz macht auf die Dauer jeden kaputt.

CHRISTOPH KÜHN: Wollten Sie nie den Absprung ins Ausland wagen?

FRANZ SCHNYDER: Für mich ist der Film letztlich ein schweizerisches Politikum. Ich bin an Fragen interessiert, die in der Schweiz aufgeworfen werden, und nicht am Realisieren von internationalen Stoffen. Wenn ich die Möglichkeit gehabt hätte, einen Schweizer Stoff mit vielen Mitteln in Hollywood zu drehen, so hätte ich dies gemacht.

CHRISTOPH KÜHN: Sie haben vierzehn Spiel- und etliche Dokumentarfilme gedreht. Die meisten davon waren respektable Kinoerfolge. Wem fühlten Sie sich verpflichtet: dem Publikum, dem Staat, dem Geld?

FRANZ SCHNYDER: Meiner Passion. Kino ist für mich Passion. Ich habe diese Passion ausleben wollen.

Ideen und Produktionsrealität:

„Man muss ja nicht unbedingt mit dem Zeigefinger auf die Probleme deuten“

FRANZ SCHNYDER: Bis 1939 war ich Theaterregisseur in Berlin und München. Die Hitler-Epoche hat mich negativ gestimmt gegen das Land, in dem ich arbeitete. Bei Kriegsausbruch wurde ich in der Schweiz mobilisiert, habe Deutschland verlassen und als Soldat Dienst gemacht, obwohl ich mit den Münchner Kammerspielen einen Vertrag als erster Regisseur unterschrieben hatte. Bald nach meiner Ankunft in der Schweiz engagierte mich das Schauspielhaus Zürich. Ich inszenierte Theaterstücke, in denen die politische Aktualität diskutiert wurde. Der «Soldat Tanaka» von Georg Kaiser zum Beispiel ist eine leidenschaftliche Stellungnah-

me gegen faschistische Regimes. Oder «Jacobowsky und der Oberst» von Franz Werfel ist eine Satire auf das Flüchtlingselend in Frankreich. Im Kino beschäftigte ich mich nur mit der Schweiz. Im Auftrag der «Praesens» drehte ich einen sechstägigen Dokumentarfilm DER SOUVERÄN, der des Schweizers Eigenart in den verschiedensten Aspekten im Zürichbiet, im Emmental, im Wallis etc. vorstellte. Der Teil, der im Wallis spielte, war mit «Freie Täler» betitelt. Anhand des Baus einer Wasserleitung zeigten wir, wie der Reichtum des Wassers geteilt wurde, damit alle ohne Benachteiligung davon leben können. Die Absicht von DER

SOUVERÄN war einerseits, dem einzelnen Schweizer sein Recht klarzumachen, so zu leben, wie er es für richtig empfindet. Auf der andern Seite wurde der Einzelne auf seine Verpflichtungen wie Militärdienst hingewiesen, Pflichten, die er hat, um frei leben zu können. Da ich in Deutschland miterlebt habe, wie es die Nazis mit teuflischer Geschicklichkeit fertigbrachten, die Freiheit des Einzelnen zu kürzen, war meine Sehnsucht, die Schweiz zu verteidigen, gross. Nach meiner Ankunft merkte ich bald mal, dass auch in der Schweiz viele fiese Methoden aus dem Norden angewendet wurden.

CHRISTOPH KÜHN: Also, das Kino war für

Sie ein Mittel, um auf eine aktuelle politische Situation zu reagieren?

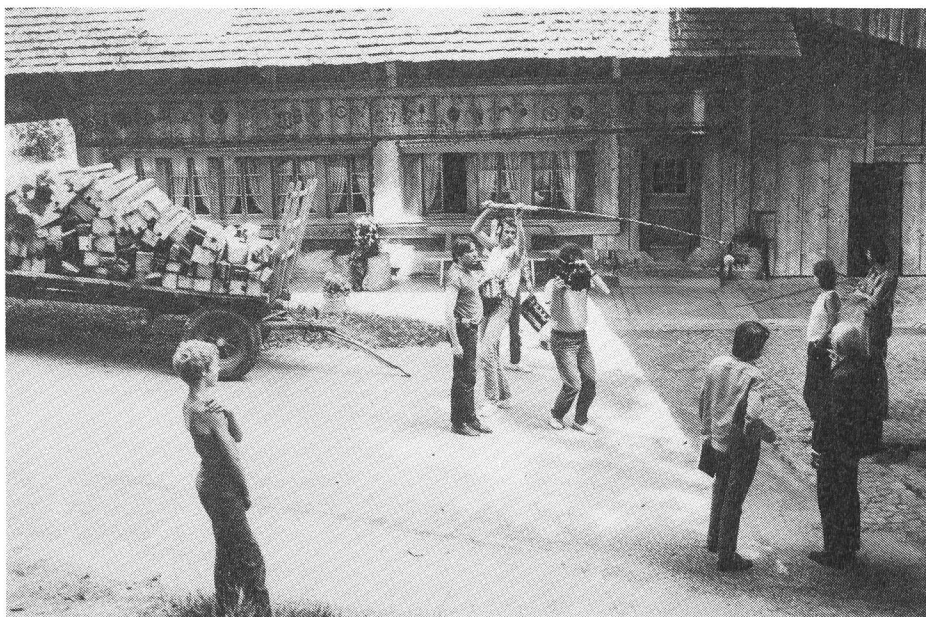
FRANZ SCHNYDER: Ja, wir wollten Filme mit politischen Aussagen machen. Wir Regisseure selber wollten ein Politikum sein. Ein Beispiel: Nachdem Paris 1940 vor den Nazis kapituliert hatte, hielt unser Aussenminister Pilet-Golaz eine berühmte Rede, die die Bevölkerung verunsicherte. Er riet dem Volk, sich mit den neuen politischen Gegebenheiten abzufinden und den Mund zu halten. Ein paar Monate später begannen wir mit den Dreharbeiten zu GILBERTE DE COURGENAY. Darin gibt es eine Szene, in der ein Hauptmann seine Kompanie zum unbedingten Widerstand gegen den Feind beschwört. Diese Szene wurde von der Bevölkerung auch genau so verstanden. Wir verbreiteten Patriotismus, machten Mut.

CHRISTOPH KÜHN: War es möglich, auf der Leinwand die politische Realität zu zeigen?

FRANZ SCHNYDER: Nur teilweise. Die Zensur hinderte uns daran, über heikle Probleme offen und ehrlich zu reden. Während meiner Dienstzeit war ich als Soldat in Genf an der Grenze eingeteilt. Ich habe erlebt, wie Flüchtlinge erbarmungslos abgewiesen wurden. Danach hörte ich Gerben, die diesen Menschen galten! Solche Szenen haben sich mir tief eingeprägt. Sie bildeten den Grundstein für meinen Film DER ZEHNTE MAI, den ich aber erst in den 50er Jahren drehte.

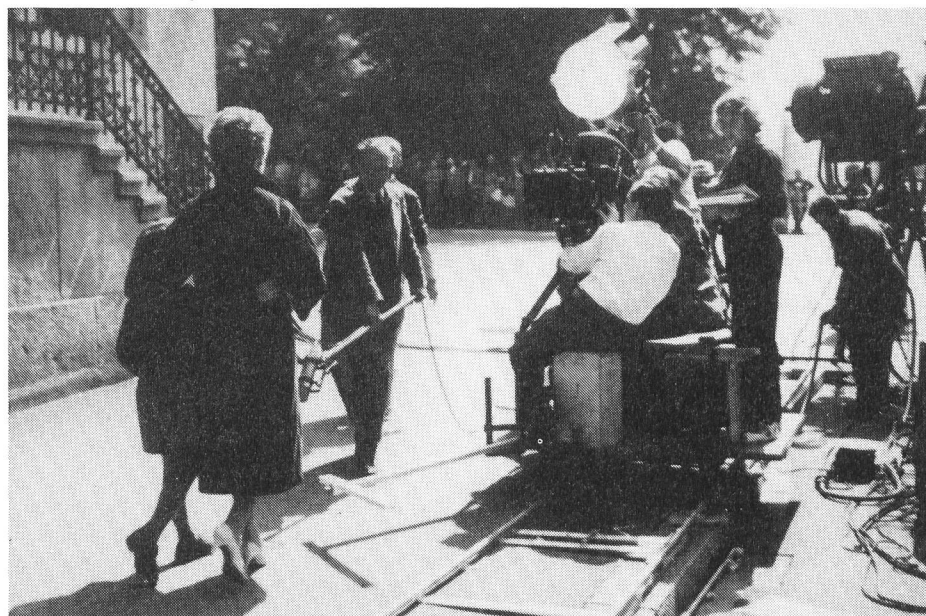
CHRISTOPH KÜHN: Erinnern Sie sich an ein konkretes Projekt, mit dem Sie die politische Realität zeigen wollten, das aber nicht zustande kam?

FRANZ SCHNYDER: Ja, auf meine Anregung hin schrieb der Drehbuchautor Müller-Einigen ein Treatment, in dessen Mittelpunkt ein Landesverräter stand. Während eines Dorffestes vernimmt man aus dem Radio die Nachricht, ein allen bekannter Mitbürger sei wegen Landesverrats in Militärhaft. Seine Eltern und Geschwister ziehen sich nach Hause zurück. Die Schwester beschliesst, den Bruder im Gefängnis in Bern zu besuchen. Ihre Reise vom Dorf bis zur Zelle wird ein Spiessrutenlauf. Wir wollten also die Konsequenzen eines solchen Urteils wegen Landesverrats zeigen, indem wir die Ächtung bis ins zweite, dritte Glied der Familie des Täters darstellten. Dennoch wird der Verurteilte erschossen. Unser Ziel war es, dem Zuschauer vor Augen zu führen, dass Landesverrat nicht mit einem Todesurteil gesühnt werden muss. Das Treatment verschwand sofort in der Schublade des Produzenten, der befürchtete, dass die Zensur ein solches Projekt nicht genehmigen würde.



20 bis 30 Jahre liegen zwischen den Dreharbeiten –

damals wurde mit viel mehr ...



...Licht gearbeitet :

Aussenaufnahmen und Arbeit im Studio, anno dazumal



Franz Schnyder geboren 1910 in Burgdorf

Spielfilme als Regisseur:

1941 GILBERTE DE COURGENAY
 1942 DAS GESPENSTERHAUS
 1943 WILDER URLAUB
 1954 ULI DER KNECHT
 1955 HEIDI UND PETER
 1955 ULI DER PÄCHTER
 1956 ZWISCHEN UNS DIE BERGE
 1957 DER ZEHNTE MAI
 1958 DIE KÄSEREI IN DER VEHFREUDE
 1962 ANNE BÄBI JOWÄGER
 1963 DER SITTICHKEITSVERBRECHER
 1964 GELD UND GEIST
 1967 DIE SECHS KUMMERBUBEN

FRS - DAS KINO DER NATION

Christoph Kühns Film mit und über Franz Schnyder ist als spielerisches Portrait zu sehen, in dem ein junger Schweizer Filmemacher sich einem älteren Berufskollegen, Regisseur und Produzenten nähert. In der Konfrontation - auch mit der jungen Aufnahmeequipe - soll sich die Figur Schnyders allmählich abzeichnen. Gleichzeitig erhält Schnyder im Rahmen von Kühns Dokumentarfilm Gelegenheit, Szenen seines nie realisierten Pestalozzi-Projektes vor den ihn beobachtenden Kameras zu inszenieren. (Seit langem hat er «Pestalozzi» im Kopf, seit über zehn Jahren liegt ein Drehbuch zu diesem äusserst aufwendigen Filmprojekt vor, doch Schnyder war es bisher nicht möglich, seinen grossen Traum zu realisieren.)

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Christoph Kühn; Kamera: Hans-Ueli Schenkel, Bernhard Lehner; Ton: Hans-Peter Fischer, Roger Bonmot; Schnitt: Georg Jannett, Mirjam Krakenberger; Maske: Max Furrer; Kostüme: Marion Steiner; Ausstattung: Hans Gloor; Licht, Bühne: Kurt Reinhard, Claudio Moser; Musik: Robert Blum, Karl Rudolf Hänggi.

Darsteller im Dokumentarteil: Franz Schnyder, Christoph Kühn

Darsteller im Spielfilmteil: Annelore Sarbach, Christian Dürst, Peter Wyssbrod, Guido Bachmann

Produktion: Filmkollektiv Zürich; Produktionsleitung: Rolf Schmid; Aufnahmeleitung: Michael Hegglin. 16mm Farbe und s/w (mit Originalausschnitten aus Franz-Schnyder-Filmen). Schweiz 1984. 90 min. Verleih: Filmcooperative, Zürich

Mich hätte es auch interessiert, mehr über die schlechte Behandlung von Internierten durch die Schweizer Armee an die Öffentlichkeit zu bringen.

CHRISTOPH KÜHN: Wie war ein Film wie WILDER URLAUB möglich, wo ein Soldat gezeigt wird, der desertiert, weil er sich in der Heimat nicht mehr heimisch fühlt?

FRANZ SCHNYDER: Mit der Zeit wollten die Zuschauer nicht mehr die reine, schöne Schweiz sehen. Sie verlangten nach realistischeren Stoffen. Ich setzte mich für die Verfilmung des Buches von Kurt Guggenheim, «Wilder Urlaub», ein. Darin werden ein Soldat und ein Offizier vom Dienstkoller befallen und wollen keinen Militärdienst mehr leisten. Die Zensur veranlasste Streichungen an jenen Stellen im Drehbuch, in denen der Offizier in Zusammenhang mit Dienstkoller gebracht wurde. Sie meinte, ein Offizier der Schweizer Armee dürfe so nicht gezeigt werden, und verlangte, dass dessen Uniform auf der Leinwand nicht erscheine. Damit war natürlich ein Grossteil der Sprengkraft des Stoffes von Guggenheim weg.

CHRISTOPH KÜHN: Ich finde das nicht. Sie zeigen doch da eine Schweiz, in der es Reiche und Arme gibt, und in der die Reichen immer reicher und die Armen immer ärmer werden.

FRANZ SCHNYDER: Dagegen hatte die Zensur nichts.

CHRISTOPH KÜHN: Ihre Filme der 40er Jahre und DER ZEHNTE MAI von 1957 stehen in einem direkten Verhältnis zur damals aktuellen, politischen Situation der Schweiz.

FRANZ SCHNYDER: Der Alte Schweizerfilm ist ja aus der Bedrängnis entstanden.

CHRISTOPH KÜHN: ... ja, man erfährt als heutiger Zuschauer viel von den Problemen der Menschen in dieser Zeit. In den 50er Jahren verliert der Film diese direkte Beziehung zur Gegenwart. Man erfährt nur noch indirekt etwas über die Probleme der Menschen.

FRANZ SCHNYDER: Nein. Diese Filme erzählen ganz direkt über die damaligen Probleme. Mit dem Ende des Krieges kam eine allgemeine Vermassung auf. Mit der Hochkonjunktur, die damals einsetzte, nahm die Gefahr zu, dass die Menschen ihre Verantwortung für die Familie und die Gesellschaft vergessen und nur noch ans Geldverdienen denken. Der Film schilderte direkt die Familienverhältnisse. Nehmen wir zum Beispiel die Filme von Kurt Früh. Im Prinzip zeigten sie intakte Familien. Irgendein Familienmitglied verübt aber etwas Schlechtes, und dann wird dem weiteren Schicksal der Familie auf einfache Art nachgegangen. Dies waren ganz direkte Beispiele von Problemen, die ein falsches Leben in die Familien-

verhältnisse, in die Gesellschaft bringt. Man muss ja nicht unbedingt mit dem Zeigefinger auf die Probleme deuten.

CHRISTOPH KÜHN: Aber im Gegensatz zu Kurt Früh haben Sie in jenen Jahren Geschichten, die im 19. Jahrhundert spielen, erzählt.

FRANZ SCHNYDER: Das spielt keine Rolle. Wenn im Krieg zum Beispiel «Wilhelm Tell» aufgeführt wurde, so haben die Zuschauer dennoch die Aktualität des Stoffes begriffen. Man muss eine Geschichte finden, die den Kinobesuchern klarmacht, was gemeint ist.

CHRISTOPH KÜHN: Meinen Sie, es sei besser, man bringe ein Problem auf historisch-distanzierende Art?

FRANZ SCHNYDER: Dies ist dann besser, wenn ein Problem gefährlich ist. Es ist dann leichter verdaulich, die Zuschauer können objektiver dazu Stellung nehmen. Oft ist es auch so, dass eine neue Generation eher bereit ist, die Fehler der alten Generation, zu kritisieren. Ich meine zum Beispiel zwei Filme wie DER ZEHNTE MAI und DAS BOOT IST VOLL, die beide die Engherzigkeit der Schweizer gegenüber den Flüchtlingen während des Zweiten Weltkrieges kritisieren. DAS BOOT IST VOLL, der neueren Datums ist, wurde vom Publikum besser aufgenommen als mein Film in den 50er Jahren. Das heisst aber nicht, dass man sich davor scheuen sollte, aktuelle Stoffe in der Gegenwart spielen zu lassen.

CHRISTOPH KÜHN: Wenn ich Ihre Entwicklung verfolge, stelle ich fest, dass Sie mit engagierten Stoffen, auch im Theater, begonnen haben. Und dann ziehen Sie sich zurück in Ihr Milieu, ins Emmental, wo Sie herkommen, und bauen hier Ihre eigene künstlerische Welt. War das eine Art Selbstfindung?

FRANZ SCHNYDER: Nein, das ist eher ein Zufall. Ich bewundere Gotthelf, weil er die Probleme und die Problemkreise, die mich interessieren, gültig schilderte. Er hat formuliert, welche Verpflichtungen ein einfacher Mann, ein Handwerker, Bauer oder Arbeiter sich selber und der Gesellschaft gegenüber hat. Diese Fragen waren nach dem Krieg sehr aktuell.

CHRISTOPH KÜHN: Also: Während des Krieges mit seiner physischen Bedrohung waren also die vordergründig politischen Probleme wichtig. Nach dem Krieg, als die existentielle Gefahr weggefallen war, wurden sie durch allgemein menschliche Fragen ersetzt.

FRANZ SCHNYDER: Der Krieg lieferte die Themen, die um Tod und Leben kreisen. Die Probleme nach dem Krieg waren aber keineswegs weniger existentiell.

CHRISTOPH KÜHN: Welche Themen würden Sie heute verfilmen?

FRANZ SCHNYDER: Es müssen Themen

sein, die der einfache Bürger begreift, die er als seine Probleme betrachtet. Zum Beispiel: das Recht auf Arbeit, das nicht geschützt ist. In Deutschland gibt es mittlerweile wieder Millionen Arbeitslose, bei uns sind es auch einige Zehntausend. Es stellt sich doch die Frage, ob die Industrie das Recht hat, sich so zu modernisieren, dass Menschen aus dem Arbeitsprozess aussteigen müssen. Dies würde ich in einem Film negativ beantworten, denn die Industrie ist für den Menschen da, nicht umgekehrt.

CHRISTOPH KÜHN: Würden Sie einen solchen Stoff historisch ansiedeln?

FRANZ SCHNYDER: Nein, heute, mit Computern.

Ein anderes Thema: Die Chemie produziert Stoffe, die Menschen töten. Das muss man anprangern.

CHRISTOPH KÜHN: Im Prinzip wäre dies ja eine Weiterführung Ihres Grundthemas: *Die Verantwortung des Einzelnen gegenüber der Gesellschaft*.

FRANZ SCHNYDER: Ja. Dies sind doch Probleme, die wir lösen müssen, um nicht miteinander unterzugehen. Das muss doch ein breites Publikum interessieren.

CHRISTOPH KÜHN: Aber wenn ich heute einen Film über die Atomausrüstung drehen will, bekomme ich wenig bis gar kein Geld für die Realisierung. Das ist doch, wie wenn Sie den Film DER ZEHNTE MAI im Krieg hätten drehen wollen.

FRANZ SCHNYDER: Ich glaube, es gibt genügend Menschen auf der Welt, die um die vernichtende Gefahr der Atomwaffen wissen, aber nichts dagegen machen können. Sie müssen das Problem so darstellen, dass es den Zuschauern glaubhaft erscheint. Natürlich läuft ein grau-schwarzer Film, nach dessen Besuch sich einer am liebsten aufhängen möchte, schlecht. Es kommt darauf an, wie der Film erzählt. Sie müssen Lösungen, das Problem als überwindbar zeigen.

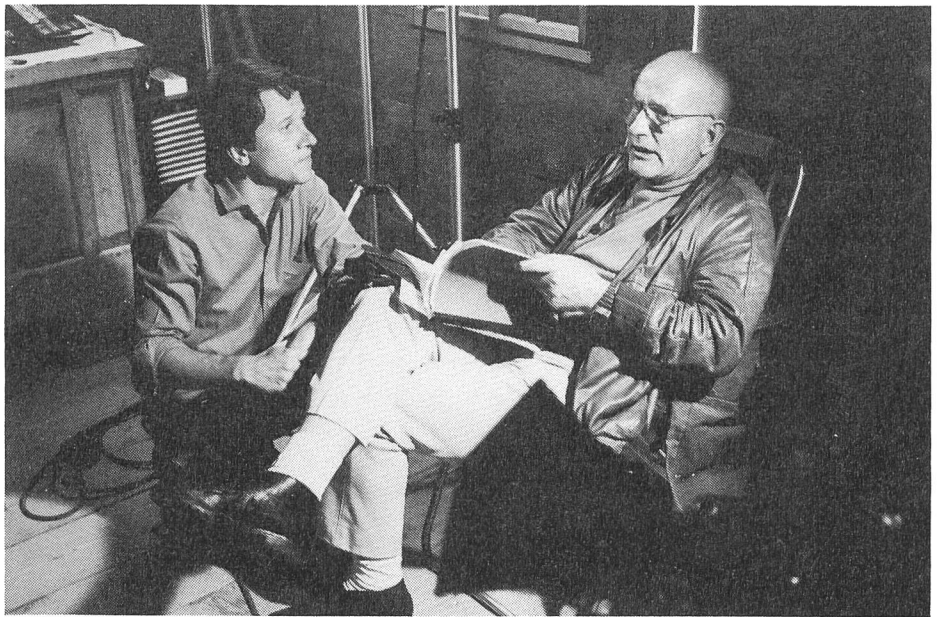
CHRISTOPH KÜHN: Wir reden über heute aktuelle Fragen. In den 50er und 60er Jahren gab es doch auch Ereignisse, die die Menschen in der Schweiz und in Europa in erregte Debatten verwickelten. Ich finde sie jedoch in keiner Schweizer Spielfilmproduktion jener Jahre wieder.

FRANZ SCHNYDER: Dazu kann ich nur sagen: Leider ist das so.

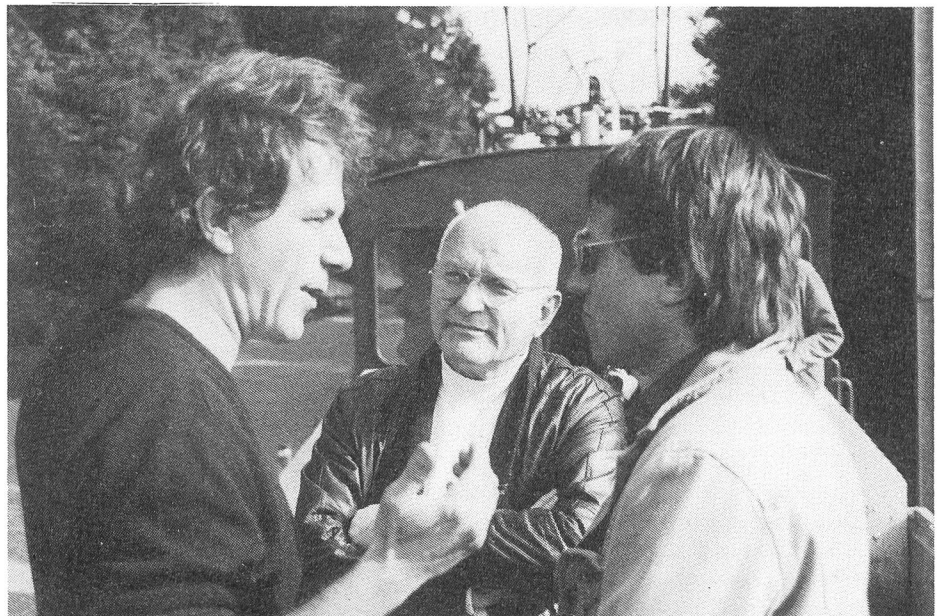
CHRISTOPH KÜHN: Und weshalb ist das so?

FRANZ SCHNYDER: Vielleicht weil keiner den Mut dazu hatte. Wenn Sie die Geschichte der «Praesens» verfolgen, merken Sie, dass die Firma nach einem Flop drei Jahre keinen Film mehr drehte.

Dies war unsere Produktionsrealität.



Von der Begegnung zur Idee, zum Drehbuch, ...



... zur Rückkehr einer Drehequipe in Schnyders geliebtes Emmental





Hansjörg Schertenleib, Schriftsteller

Die Lust am Untergang

George Orwell »Wenn Freiheit überhaupt irgend etwas bedeutet, dann das Recht, den Menschen das zu sagen, was sie nicht hören wollen.«

Düsterdüster waren sie gewesen, die Prognosen für dies bedeutungsschwangere Jahr - schwarze Visionen hatten Konjunktur. Und wer nicht einstimmt in den Chor der Apokalypse, in das Untergangsgewinsel, war bald einmal geortet und diffamiert als hoffnungsloser (oder eben eher: hoffnungsvoller) Schönfärber und Idylliker. Big Brother is watching you. Aber ja doch. Die Frage allerdings hätte längst lauten müssen, wo denn nun eigentlich unser aller grosser Bruder hocke - doch nicht etwa im Kopf eines jeden einzelnen? Das Phantom unserer Ängste und geheimsten Todessehnsüchte? Ausgerüstet mit Spionierkamera und Rapportblock?

Ich hörte es immer wieder: «Man kann heute gar nicht mehr schreiben. Man kann keine Filme mehr machen. Ohne schlechtes Gewissen.» Eine Behauptung, die bald zur Manie wurde - ausgestossen, als sei es eine furchtbare Drohung. Und als dann Wolfgang Hildesheimer bekannte: «Es ist mir unverständlich, wie sich heute noch jemand hinsetzen und eine fiktive Geschichte schreiben kann», konnte man sich getrost in dekadenter Lebensverachtung suhlen und tüchtig in Endzeitstimmung machen. No future - no fiction. Und was gibt es einfacheres als Hoffnungslosigkeit? Sie verpflichtet nämlich zu nichts, zu rein gar nichts. Das Sagen hatten die Propheten des Untergangs, die sich an jeder schlechten Nachricht mästen und fast mit Entzugserscheinungen reagieren, wenn eine vorausgesagte Katastrophe nicht eintritt. Erstaunlich ist eigentlich einzig, wie gut sich diese Dauergäste im «Grand Hotel Abgrund» eingerichtet haben mit dem Weltuntergang. Pensionäre der Apokalypse.

Der Ami. Der Russ'. Der Krieg. Der Untergang. So einfach und klar war's noch nie, erkannten sie. Dabei ist die Apokalypse eine der ältesten Vorstellungen der Menschheit. Kein Schöpfungsmythos, der nicht gleich seine mythische Negation, seine Vorstellung vom Ende enthielte. Und noch immer, wenn die Apokalypse historisch aufgetreten ist - egal in welcher Gestalt oder Verkleidung -, war sie Ausdruck eines gesellschaftlichen Umbruchs. Befindet sich eine Kultur im Niedergang, erzeugt sie fatalistische Weltbilder - immer schon. Eine Chance, die nicht beachtet wurde. Denn oft, wenn geschrieben wurde, dann

darüber, warum es einem heute die Sprache verschlagen *muss*. «Die drohende militärische und ökologische Zerstörung des Planeten» hat den Poeten aufs Gemüt geschlagen. Die ganze Welt ein Lazarett, eine Intensivstation - alle läuten sie die Totenglocke. In der Kunst herrscht Katerstimmung, grassiert die «Neue Dürsterheit». Längst ist das Glück politisch unanständig geworden. Glück - ein Verbrechen? Dies wollte einem zumindest das Feuilleton einreden, das sich Leid und Verzweiflung gleich patentieren liess. Um ihren Todespredigten eine engagierte Begründung geben zu können, griffen sie gerne zurück auf die drohende atomare Katastrophe. Verglichen mit allen früheren Krisen der Menschheit ist die heutige natürlich ungleich bedrohlicher, treibt auf die endgültige Negation hin. Und trotzdem sollten wir unterscheiden zwischen berechtigter Realangst vor der Bombe und hysterischem Katastrophismus als Ersatzideologie.

No future? Genug der Todesanwälte. Was wir brauchen, sind Anwälte des Lebens. Genug der Untergangsvisionen - schreiben wir von unsern Hoffnungen, filmen wir die Utopie. Denn wir kennen unsere Lage längst. Und es ist unnötig, sie wieder und wieder darzustellen, bis ins kleinste zu kartografieren, mit dem Gestus des Zu-Tode-Erschrockenen. Wir brauchen Kaltblütigkeit: *Don't cry, work!*

Natürlich hat der Untergangsboom auch auf das Kino übergegriffen. Filme wie WAR GAMES oder THE DAY AFTER haben die Säle gefüllt. Und wo sich die Lust am Untergang mit Geschäftssinn paarte, war zumindest die Zukunft der Produzenten garantiert. Makaber, fürwahr. Aber das war am Anfang des Orwell-Jahres, und nach dem Sommer löste sich die Verkrampfung: Die Popmusik hat's vorgezeigt. Frech, witzig und charmant wurde weitergemacht. Trotz der latenten Bedrohung. Wider die Bombe, wider die Angst. Und auch im Kino wurden plötzlich wieder Geschichten erzählt. PARIS, TEXAS und C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA, etc. Filme, die Geschichten erzählen: mutig, unbefangen, unterhaltend. Etwas besseres kann uns gar nicht passieren. Dies wird unsere Waffe sein. Geschichten, die die Geschichte weiterbestehen lassen.

THE END

WARNUNG:
HALTE SIE VON LICHT FERN

WARNUNG:
HALTE SIE VON WASSER FERN

WARNUNG:
FÜTTERE SIE NICHT NACH MITTERNACHT

Niedlich.
Schlau.
Boshaft.
Intelligent.
Gefährlich.



STEVEN SPIELBERG
ZEIGT
GREMLINS
KLEINE MONSTER

GREMLINS 

MIT ZACH GALLIGAN

PHOEBE CATES HOYT AXTON POLLY HOLLIDAY FRANCES LEE MCCAIN
MUSIK: JERRY GOLDSMITH EXECUTIV-PRODUZENTEN: STEVEN SPIELBERG
FRANK MARSHALL KATHLEEN KENNEDY DREHBUCH: CHRIS COLUMBUS
PRODUKTION: MICHAEL FINNELL REGIE: JOE DANTE



TECHNICOLOR FROM WARNER BROS
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY 
© 1984 Warner Bros. All Rights Reserved

ZURZEIT IN VIELEN SCHWEIZER KINOS



filmbulletin