Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 154

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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

Download PDF: 16.08.2025

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

Fr. 8.– / DM 8.– / öS 70.–

3 / 87

film bulletin

Kino in Augenhöhe

FILMFEST MÜNCHEN

20. bis 28. Juni 1987

EIN FEST FÜR ALLE DIE GERNE INS KINO GEHEN

Festliche Premieren

Deutsche und Münchner Erstaufführungen

Highlights aus der ganzen Welt

Regisseure stellen ihre Werke persönlich vor

Internationales Programm

Neue deutsche Filme

Independents aus den USA, Kanada, Australien, Neuseeland

Werkschau, Hommage, Tribute

Informationstage für den Bildungsfilm

Kinderfilmfest

Previews, Filmgespräche, Diskussionen, Ausstellungen

Filmfest-Konzert
Filmmusik-Werkstatt
Live-Musik
Tägliche Feste

Filmfesttreff
Gasteig Kulturzentrum

MACHEN SIE MIT KOMMEN SIE INS KINO

Entdecken Sie
neue Filme, neue
Schauspieler und Regisseure
Entdecken Sie
neue Kino-Länder

Programm-
und Kartenvorverkauf
ab 13. Juni 1987

Veranstalter
Internationale Münchner Filmwochen GmbH
Leitung: Eberhard Hauff
Türkenstraße 93 · 8000 München 40
Telefon: 393011 · Telex: 5214674 imf d

Studio Nostalgie

Henri Alekan rückte für William Wyler 1951 in Cinecittà die Stars von ROMAN HOLIDAY ins richtige Licht.

STADTKINO BASEL

zeigt 9.-29. Juni 1987 im Kino Camera ein

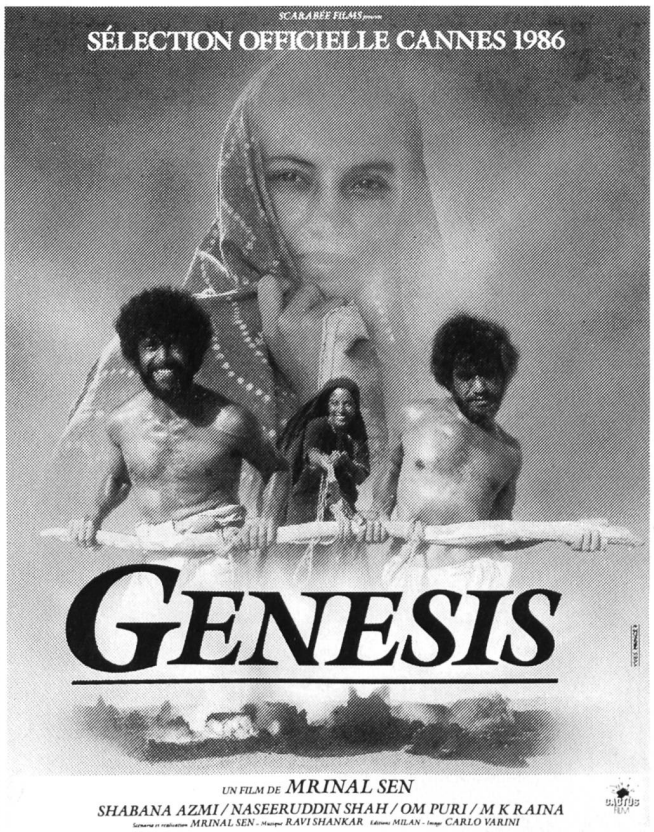
PANORAMA DES INDISCHEN FILMS

21 Werke aus über vier Jahrzehnten, Filme aus verschiedenen Regionen Indiens, vom traditionellen Melodrama mit Gesang und Tanz bis zum realistischen "parallel cinema", Werke der grossen Autoren Guru Dutt, Ritwik Ghatak, Satyajit Ray und Mrinal Sen - kurz: ein in dieser Breite für die Schweiz erstmaliger Überblick über die bunte Vielfalt indischer Filme!

Vorläufige Titelliste:
"Awaara" (The Vagabond) von u. mit Raj Kapoor (1951), "Do Bigha Zamin" (Zwei Hektar Erde) von Bimal Roy (1953), "Sikander" (Alexander der Grosse) von Sohrab Modi (1941), "Jalsaghar" (The Music Room) von Satyajit Ray (1958), "Kaagaz ke phool" (Paper Flowers) von und mit Guru Dutt (1959), "Mukhamukham" (Face to Face) von Adoor Gopalakrishnan (1984), "Banker Margayya" von T. S. Nagabharana (nach einem Roman von R. K. Narayan; 1983), "Tarang" von Kumar Shahani (1984), "Boot Polish" von Prakash Arora und Raj Kapoor (1954), "Charulata" von Satyajit Ray (nach einem Roman von Rabindranath Tagore; 1964), "Bhuvan Shome" von Mrinal Sen (1969), "Meghe Dhaka Tara" (The Hidden Star) von Ritwik Ghatak (1960), "Amar Akbar Anthony" von Manmohan Desai (1977), "Albert Pinto ko Gussa Kyon Aata Hai" (Why Albert Pinto Gets Angry) von Saeed Mirza (1980), "Aan" von Mehboob Khan (1952), "Maya Miriga" von Nirad N. Mohapatra (1984), "Deewaar" von Yash Chopra (1975), "Mrigayaa" (The Royal Hunt) von Mrinal Sen (1976), "Mandi" (The Market Place) von Shyam Benegal (1983)...

Ausführliches Programm erhältlich bei Le Bon Film und in den Kinos Camera und Atelier.

Öffentliche Vorstellungen, organisiert von Le Bon Film, Postfach, Ch-4005 Basel.



JETZT IM CINÉMA RAZZIA ZÜRICH
ab Ende Juni im Kino CAMERA Basel
ab Ende Juli im Kino MOVIE Bern

filmbulletin
SAMMELORDNER

Ein schöner roter Sammelordner, der zwölf Hefte von filmbulletin – Kino in Augenhöhe aufnehmen kann, ist zum Preis von Fr. 14.–, DM 17.–, öS 140.– lieferbar.

Ihre Vorauszahlung – mit dem Vermerk «Sammelordner» – auf eines unserer Postscheck-Konti in Zürich, München oder Wien (Kto. Nummern siehe Impressum) gilt als Bestellung.

Filmkritik als Filmförderung

Als kritische Beobachter des aktuellen Filmschaffens werden wir bei der Visionierung von Filmen immer mal wieder den Verdacht nicht los, dass im Drehbuch schon faul war, was schliesslich als Schwäche des vollendeten Werkes erscheint. Nennen wir das – in starker Verkürzung und grober Vereinfachung – einmal eine «Krise des Drehbuches». Diese Krise scheint uns nicht zuletzt darin begründet, dass die Funktion des Drehbuchautors – der selbstredend immer auch eine Autorin sein kann! – weitherum unterschätzt wird. Die Annahme ist nämlich absurd, dass so ziemlich jeder ein Drehbuch entwerfen kann, der in der Lage ist, ein paar vollständige Sätze zu Papier zu bringen. Alain Resnais etwa nennt als Grundvoraussetzungen für einen Drehbuchautor: die Bereitschaft, sich nur als Teil eines Ganzen zu verstehen, und das Bedürfnis, für Zuschauer (nicht für Leser) zu schreiben.

filmbulletin möchte in dieser Situation ein Zeichen setzen, indem es einen Drehbuch-Preis ausschreibt. Mit Absicht stellt dieser Preis die Bedeutung der Drehbuchautoren für das Filmschaffen einmal klar und deutlich in den Vordergrund. Die Auszeichnung soll Drehbuchautoren für ihre Leistung ehren und darüber hinaus, so hoffen wir, etwas zur Aufwertung des Berufsstandes der Drehbuchautoren beitragen. Ein Je-ka-mi-Wettbewerb für Anfänger und Amateure soll und kann es von dieser Zielsetzung her ganz bewusst nicht sein. Als Preissumme stehen 12 000 Franken zur Verfügung, und es ist denkbar, dass sie ungeteilt an den Einsender des besten Buches vergeben werden.

Da es die vornehmste Aufgabe der Filmkritik ist, sich für gute Filme stark zu machen und für bessere einzusetzen, steht eine solche Ausschreibung überhaupt nicht im Widerspruch zur Funktion des kritischen Beobachters – im Gegenteil. Wir erachten diese Ausschreibung als kreativen Beitrag zur Filmkultur, um die es uns in unserer Arbeit immer geht. Die Auswertung dieses Wettbewerbs wird bestimmt auch auf die eine und andere Art in die Seiten dieser Zeitschrift einfliessen.

Bleibt eine Erklärung abzugeben, wie eine Zeitschrift, die sich dauernd in finanziellen Nöten befindet, eine solche Preissumme aufbringen kann, ohne unglaubwürdig zu werden. Ganz einfach: sie kann es nicht. Wir haben zu diesem Zweck Sponsoren gesucht – und gefunden. Das erwies sich sogar als wesentlich einfacher, als direkte Beiträge für eine dauerhafte Unterstützung der Zeitschrift zu finden.

Wir möchten uns hier öffentlich für das in uns gesetzte Vertrauen bedanken und nehmen sehr gern zur Kenntnis, dass die Sponsoren ihre Unterstützung «auch als Anerkennung» unserer «bisherigen Tätigkeit als Herausgeber einer anspruchsvollen Kulturzeitschrift verstanden wissen» möchten, wie uns etwa die Präsidentin der Cassinelli-Vogel-Stiftung mitteilte.

Walt R. Vian

filmbulletin

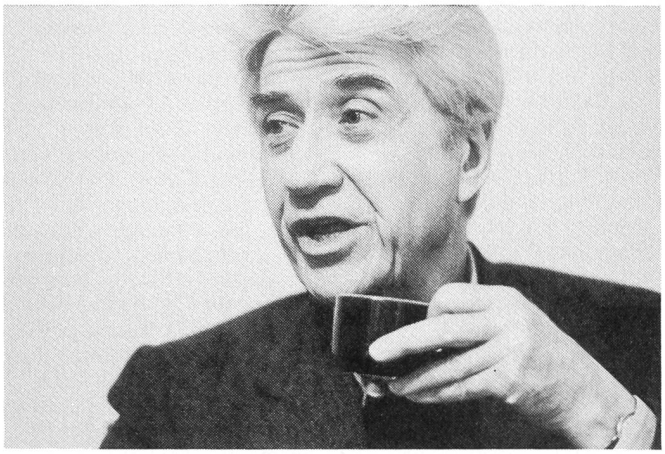
Kino in Augenhöhe **3/87**
29. Jahrgang Heft Nummer 154: Juni/Juli 1987

Kurz belichtet 4

Neuer Schweizer Film
JENATSCH von Daniel Schmid
Geschichte wird Fiktion 13
Kleine Filmografie: Jean Bouise 19

50 Jahre Cinecittà – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der italienischen Filmfabrik
«Hollywood am Tiber» 20

Ohne Struktur geht der aufregendste Inhalt vergessen
Für Zuschauer schreiben 28



Gespräch mit Alain Resnais
«Der Drehbuchautor steht im Dienst des Regisseurs» 30

Gespräch mit Jean Gruault
«Ich wollte nichts anderes schreiben als Drehbücher» 37

filmbulletin
CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA von Francesco Rosi 42
MASQUES von Claude Chabrol 46
BLACK WIDOW von Bob Rafelson, mit Interview 48

Erinnerungen eines Augenzeugen
Filmstadt Berlin um 1925
Friedrich W. Murnau dreht FAUST 53

filmbulletin Kolumne:
Von Alfredo Knuchel 64

Titelbild: Carole Bouquet als Lucrezia von Planta in JENATSCH
Heftmitte: Giorgio Albertazzi und Delphine Seyrig in L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD von Alain Resnais

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Mitarbeiter dieser Nummer:
Susanne Pyrker, Jürgen Kasten, Christoph Settele, Johannes Bösiger, Gerd Midding, Lars Olav Beier, Michael Lang, Michel Bodmer, Robert Chessex, Roland Cossandey, Alfredo Knuchel.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Fotosatz,
Jeanette Ebert
Druck und Fertigung:
Konkordia Druck- und Verlags-AG, Winterthur

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Daniel Höhn, Johannes Bösiger, Rialto Film, Metropolis Film, Bildarchiv NZZ, Dr. Felix Berger, Filmbüro SKFK, Zürich; Sammlung Manfred Thurow, Basel; Roland Cossandey, Robert Chessex, Sadfi AG, Cinémathèque Suisse, Lausanne; 20th Fox, Genf; Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 38.– / DM. 38.– / öS. 350
Solidaritätsabonnement:
sFr. 50.– / DM. 50.– / öS. 450
übrige Länder Inlandpreis zuzüglich Porto und Versand

Vertrieb:
Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Heidi Rinderer, ☏ 052 / 27 45 58
Rolf Aurich, Uhdestr. 2, D-3000 Hannover 1, ☏ 0511 / 85 35 40
Hans Schifferle, Friedenheimerstr. 149/5, D-8000 München 21 ☏ 089 / 56 11 12
S.&R. Pyrker, Columbusgasse 2, A-1100 Wien, ☏ 0222 / 64 01 26

Kontoverbindungen filmbulletin:
Postamt Zürich: 80-49249-3
Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805
Österreichische Postsparkasse:
Scheckkontonummer 7488.546
Bank: Zürcher Kantonalbank, Agentur Aussersihl, 8026 Zürich; Konto: 3512 – 8.76 59 08.9 K

Preise für Anzeigen auf Anfrage.

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

Bestandsaufnahme, Utopie Drehbuch

Im letztjährigen Novellierungs-Entwurf des bundesdeutschen Filmförderungsgesetzes verschwand plötzlich die Drehbuchförderung, die Filmförderungsanstalt hielt keines von gegen achtzig eingereichten Drehbuchprojekten für förderungswürdig – beide institutionellen Reaktionen verdeutlichten noch einmal, was schon lange offenkundig war und im hartnäckigen Verschweigen des Autors in Filmkritiken seine öffentliche Manifestation findet: den Wirkungsverlust des Drehbuchautors im kollektiven Herstellungsprozess des Films. In dieser Phase gründete sich – wohl als letzter Zweig der Filmbranche – ein Berufsverband der Drehbuchautoren. Die *Arbeitsgemeinschaft der Drehbuchautoren E.V.* hat sich vorgenommen, die Bedeutung des Filmszenaristen wieder ins Bewusstsein zu rücken, um auf der Grundlage einer Neubewertung seines Stellenwerts zu besseren Drehbüchern und besseren Filmen zu gelangen.
Als ersten Schritt zur Realisierung dieser Aufgabe veranstaltete die *Arbeitsgemeinschaft* im Literarischen Colloquium Berlin ein Fortbildungsseminar unter dem Titel *«Schreiben für den Film»*. Die Tagung wurde – was bei der skizzierten Ausgangslage nicht unverständlich erscheint – zur Bestandsaufnahme der Situation des Drehbuchautors schlechthin. Es galt dabei nicht allein die Entdekkung des theoretischen Wertes der Drehbucharbeit zu feiern, sondern eine Neubestimmung des Funktionszusammenhangs des Drehbuchautors auf der Grundlage einer Aufarbeitung seines historischen Stellenwerts zu versuchen.
Erstaunliche Parallelen zur heutigen Situation der Filmautoren legte Karsten Wittes flanierender Gang durch 75 Jahre deutsche Drehbuchgeschichte offen. Hatte doch schon 1914 Peter Paul in seiner Anleitung zum Filmschreiben, «Das Filmbuch», erkannt, dass die Dir. Musenfetts der Filmindustrie Ideen und Kreativität des Drehbuchentwurfs durchaus zu nutzen wussten. Dieser Ratgeber, mit dem Untertitel «Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?», enthält Erfahrungen, die die Vermutung nahelegen, dass sich im Umgang der Filmindustrie mit ihren Ideengebern bis heute gar nicht so viel verändert hat. Der Umstand, dass manche Regisseure und Produktionsdramaturgen «bewusst oder unbewusst das Gros ihrer eigenen Arbeiten aus den eingesandten Filmentwürfen schöpfen», ist heutigen Autoren leider ebenso geläufig wie die unbefriedigende urheberrechtliche Abspeisung; denn: «Verkauft man einen Film, so unterschreibt man gewöhnlich ein Revers, durch den man sich aller Rechte begibt.» Peter Pauls Einschätzung, «dass dies eine rein formelle Sache ist, denn ein Schriftsteller kann sich nicht aller Rechte begeben. Das von ihm geschaffene Werk bleibt sein geistiges Eigentum», zeugt allerdings mehr von einem naiv-idealistischen Autorenanspruch, als dass sie das industriell-kapitalistische Verwertungsmonopol reflektiert.

Auch der wichtigste historische Entwurf zu einer neuen Film-Ästhetik, formuliert in skizzenhaften Scripts, erschien 1914: Kurt Pinthus' «Kinobuch». Karsten Witte stellte in den Mittelpunkt jedoch nicht die karnevalesken, mit phantastischen Motiven, Abenteuern und Seltsamkeiten gespickten Kino-Skizzen von Pinthus, Walter Hasenclever oder Else Lasker-Schüler (allesamt renommierte Autoren des literarischen Expressionismus), sondern die programmatische Absage von Franz Blei, ein Szenarium zu entwerfen. In seinem Brief formulierte der Literaturkritiker und Autor ein frühes, auch heute noch eindrucksvolles, Realismus-Konzept: «Wie lebt der Mensch? Das zu zeigen halte ich für wertvoller als die gefilmten Ausgeburten einer Phantasie, die Himmel und Hölle braucht, um sich auszudrücken und um nichts zu sagen.» Die gesellschaftspolitische Funktion des damals neuen Massenmediums, mit seinen realitätsfliehenden, trivial-phantastischen Stoffen und Motiven, erkannte Blei recht genau: «Ich weiss, das Kino ist ein Volksvergnügen, und das Volk will von sich selber nicht unterhalten sein, sondern von einer anderen Welt als der seinen». Seine Alternative nimmt denn gerade auch den Drehbuchautor in gesellschaftliche Verantwortung, wenn er ihm zuzwinkert: «Aber das Volk ist auch ziehbar, es könnte vielleicht dazu gebracht werden, sich für sich selber zu interessieren.»
Bertolt Brechts frühe Kritik am Verwertungsmechanismus von Filmideen («Über den Film», verfasst 1922) hat ebenfalls nichts an Erkenntnisschärfe eingebüsst. In seinem Bild vom Ingenieur, dem zugemutet wird, eine hochkomplizierte Anlage in der Hoffnung zu entwikkeln, dass die Industrie diese Konstruktion sicher irgendwann einmal produzieren werde, erkannten sich viele «Filmingenieure» von heute wieder.
Ein Filmtheoretiker war es, der die Unzufriedenheit des Szenaristen mit dem Umgang seiner Filmvision im Herstellungsprozess grundlegend artikulierte, um den selbstbedienungshaften Gebrauchswert des Drehbuchs und den damit verbundenen Stellenwert des Drehbuch-Autors kritisch zu reflektieren. Béla Balázs forderte, nach deprimierenden Erfahrungen bei der Verfilmung seines Drehbuchs DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS (1926): «Jeder Filmautor, der sein Handwerk noch für eine Art Kunst hält, wird sich dagegen auflehnen müssen, dass wesentliche Änderungen in seinem Manuskript etwa, ohne sein Wissen und ohne seine Zustimmung vorgenommen werden und er das Resultat dann doch mit seinem Namen decken soll».

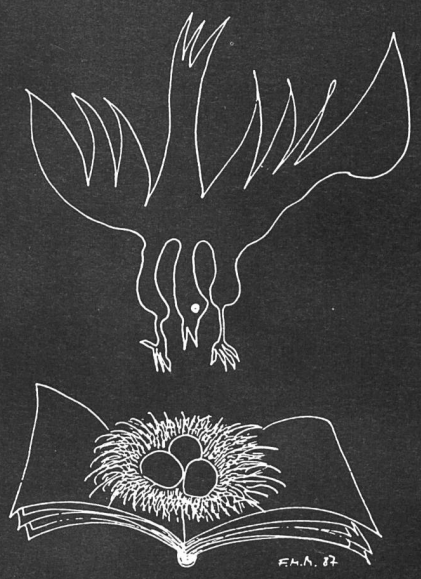
Doch derartige, durchaus produktiv zu verstehende, Auflehnungen sind im industriellen Filmherstellungsprozess kaum zu integrieren. Selbst ein so renommierter Filmautor wie Carl Mayer musste seinen geharnischten Protest gegen die filmische Realisation seines Drehbuchs für die Leopold Jessner-Produktion ERDGEIST (1923) in der Fachpresse führen. Dass sich die Einspruchs-Möglichkeiten des Autors kaum verändert haben, mag Gabriele Wohmanns selbstreflexive Kritik an der Realisierung ihres Fernsehfilms «Entziehung/Das Tagebuch» (1973) belegen: sie erschien in einer Literaturzeitschrift.
Das Verschwinden des Drehbuchautors mit seiner Filmvision im Prozess der Zelluloid-Belichtung wurde in der NS-Zeit regelrecht kultiviert, wie Axel Eggebrecht in seinen Lebenserinnerungen mit dem Kapitel «Zuflucht beim Film» ungewollt offenbart.
Einerseits galt es, die grosszügige materielle Reproduktion zu sichern, anderseits ein Jahrzehnt später darauf verweisen zu können, dass man eben in der Filmdramaturgie untergetaucht war und so keinen Anteil

an faschistischer Propagandaproduktion haben könne. «Untergetauchte» Drehbuchautoren, etwa Erich Ebermayer, nach 1933 Erster Vorsitzender des Verbandes Deutscher Filmautoren, oder der rekordverdächtige Multiautor Bobby E. Lüthge, schrieben auch im bundesdeutschen Nachkriegsfilm weiter – was die Qualität der Filmproduktion dieser Jahre denn auch nicht unberührt liess. Wiederum ein Jahrzehnt später schien die Drehbucharbeit so weit in Verruf gekommen, dass der Annäherungsversuch von Oberhausener Manifestanten an die literarischen Autoren der *Gruppe 47* von diesen als höchst unanständiger Antrag bewertet wurde.
In dieser Misere blieb den jungen deutschen Filmemachern wohl keine andere Wahl, als ihre Filme selber zu schreiben. Doch schon 1961 erkannte Alfred Andersch die Autorenfilm-Konzeption als Sackgasse, wenn er «zu einer Zusammenarbeit neuer Art zwischen Autor und Regisseur» anregt; denn: «der Regisseur, der alles allein macht, auch das Sujet, die Handlung, das Thema und die Texte, ist eine Figur, so fatal wie der Opern-Komponist, der sich seine Libretti selber bastelt.» Die kurze Blüte des deutschen Autorenfilms verdeckte nur vorübergehend einen Zustand, der in der Mitte der achtziger Jahre offenkundig wurde: das Verschwinden des Drehbuchautors und das Fehlen guter Drehbücher. In der von Alexander Kluge herausgegebenen «Bestandsaufnahme, Utopie Film» macht dies Claudia Lenssens «Liste des Unverfilmten» inhaltlich in einer Vielzahl zu entdeckender Themen und Motive deutlich.

Die Frage nach dem Verschwinden des Drehbuchs in seiner Funktion als Nahtstelle zwischen literarischer und filmischer Narration stellte der Filmautor Jochen Brunow. Dem «Verbrennen» des Szenariums im Filmherstellungsprozess setzte er das literarische und filmbilder-antizipierende Eigengewicht des Entwurfs entgegen, aus dem heraus erst das «Feuer» eines guten Films entstehen könne. Dass es nicht in der Verfügungsgewalt des Drehbuchautors liegt, wie mit seinem sprachlich fixierten Vorschlag der filmischen Umsetzung umgegangen wird, schmälere nicht die substantielle Autonomie des Entwurfs. Der Utopie vom autonomen Drehbuch wollten – trotz oder wegen des angekratzten Selbstbewusstseins – die wenigsten der anwesenden Autoren folgen.

Recht souverän konnte der renommierte Drehbuchautor Peter Märthesheim – DIE EHE DER MARIA BRAUN, LOLA, DER BULLE UND DAS MÄDCHEN und andere – sein Selbstverständnis als Filmschreiber umreissen. Film ist für ihn ein Kultur-Wirtschaftsgut, das folgerichtig in einer «Traumfabrik» entsteht. Für den Drehbuchautor heisst das, einen «Traum» zu entwikkeln, der in der Fabrik industriell verarbeitet wird. Die Arbeitsteiligkeit dieses Prozesses lässt dabei keinesfalls eine Autonomie des Filmautors zu. Er erscheint deshalb, wie alle anderen Beteiligten der Filmherstellung, in den Credits. Für den Stellenwert von Szenarium und Autor erscheint es Märthesheimer kaum ausschlaggebend, an welcher Stelle des Vor- oder Abspanns er genannt wird, wichtiger ist ihm die angemessene materielle Partizipation am fertigen Produkt. Das Selbstbewusstsein des Drehbuchautors, das es neu zu beleben gelte, ergibt sich vielmehr aus seiner objektiven Funktion: er entwickelt die erste Vision, ohne die kein Film entstehen könnte.
Auch der Fernsehspiel-Redakteur Martin Wiebel bekräftigte die kreative Funktion des Autors, die wohl das grösste Kapital in der fiktionalen Medienproduktion darstelle und deren Qualität in zunehmend phantasieenthobenen gesellschaftlichen Zusammenhängen rapide an Bedeutung gewinnen wird. Pikanterweise musste Wiebel gerade für das Fernsehspiel eine zunehmende ästhetische Verkrustung zugestehen. Die Serialisierung von Geschichten lässt kaum noch breite epische Stoffe und komplexe Erzählstrukturen zu, eindimensionale Dialog-Fixiertheit beschneidet und normiert darüber hinaus visuelle Qualitäten. Die Arbeit des Drehbuchschreibens für derartig kastrierte Fernsehfilme reduziert sich im Aufbereiten vordergründiger Erzählstoffe und -muster, was inhaltlich kürzere Spannungsbögen, Verflachung der Figuren zugunsten blosser Typen sowie eine Vergröberung von Konflikten nach sich zieht. Die von der ARD geplante Verkürzung des Montagabend-Fernsehspieltermins von 60 auf 45 Minuten trägt dieser Tendenz zur Trivialisierung und Anpassung an ameri-

filmbulletin-Drehbuchpreis



Eine der vornehmsten Aufgaben der Filmkritik ist es, sich für gute Filme stark zu machen und sich für bessere einzusetzen. Aus diesem Grund vergibt filmbulletin erstmals einen Drehbuchpreis in der Höhe von 12 000.– Franken.

Teilnahmeberechtigt sind drehfertige Bücher für Kinospielfilme, sofern diese Drehbücher in deutscher Sprache gehalten sind und professionellen Ansprüchen genügen.
Pro Autor oder Autorin ist nur eine Arbeit zur Einreichung zugelassen. Das Drehbuch soll in zwei Exemplaren eingereicht und von einem Treatment oder einer Outline sowie einem «Datenblatt» begleitet werden.
Auf dem Datenblatt erwarten wir insbesondere folgende Angaben: Verfasser/in (bereits realisierte Drehbücher); allfälliger Auftraggeber (Produzent, Regisseur); Status (als Film realisiert / in Vorbereitung / nicht realisiert; zur Förderung als Buch / Projekt eingereicht bei / gefördert als Buch / Projekt von); Ursprung (Original / Adaption von; geschrieben in Zusammenarbeit mit); Entstehungsprozess (Zeitpunkt der Idee, des Treatments, der ersten, der gültigen Fassung).

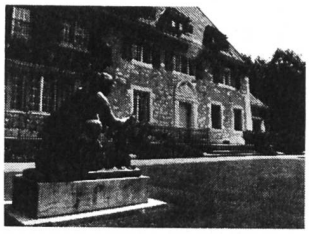
Die vollständigen Unterlagen sind bis zum **31. Juli 1987** einzureichen an: filmbulletin – Kino in Augenhöhe / Postfach 6887 / CH-8023 Zürich

Die eingereichten Arbeiten werden vertraulich behandelt. filmbulletin wird grundsätzlich berechtigt – nach Rücksprache mit den Verfassern –, Ausschnitte von eingereichten Drehbüchern zu veröffentlichen.

Der Preis wird in verdienstvoller Weise gestiftet von der **Stadt Winterthur**, der **Cassinelli-Vogel-Stiftung** Zürich sowie den vier führenden **Zürcher Kinounternehmungen** (Kino-Theater JFG, Commercio Movie AG, Kinocenter Capitol und LIAG-Capitol AG).

Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung alter Meister und französischer Kunst des 19. Jahrhunderts.

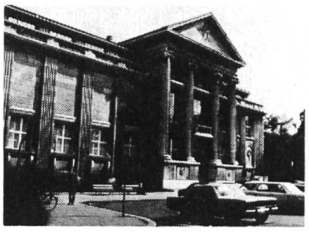


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–16 Uhr (Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

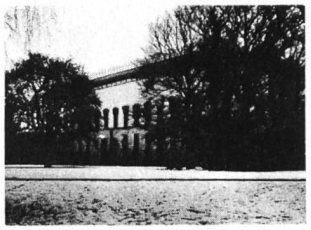
Kunst am Arbeitsplatz am Beispiel der Winterthurer Versicherungen 20. Juni bis 16. August



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–17 Uhr, zusätzlich Dienstag 19.30–21.30 Uhr (Montag geschlossen)

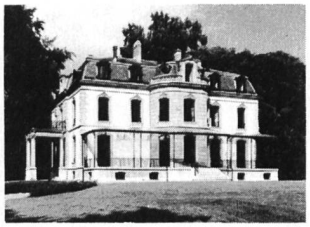
600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–17 Uhr (Montagvormittag geschlossen)

Bis 16. Januar 1988: Chinesisches Geld aus drei Jahrtausenden



Münzkabinett

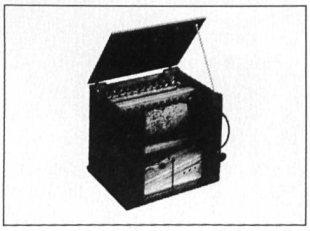
Öffnungszeiten: Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Samstag von 14–17 Uhr

Uhrensammlung von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr, zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr (Montag geschlossen)

Bis Ende August: Lichtjahre – Elektrizität für Alltagsleben und Industrie-Kultur



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

kanische Serienklischees Rechnung. Die anwesenden Drehbuchautoren forderten die ARD-Programmverantwortlichen in einer Resolution auf, diese gefährliche Weichenstellung zu revidieren und die Möglichkeit, im Fernsehen anspruchsvolle Geschichten zu erzählen, nicht zu beschränken.

Ausgehend von Jean Pierre Melville, dem Autorenfilmer, und seinem Anspruch, dass er die Filme mache, die er sehen möchte, formulierte Alfred Behrens seine Forderung nach neuen Filmformen für das Fernsehen. Behrens erwartet als Fernseh-Zuschauer Bilder und Töne, die er noch nie gesehen hat, und die eine Geschichte neu erzählen. Zu fordern sind in diesem Konzept nicht Filme in leicht konsumierbarer Plot-Dramaturgie, sondern die «Schwere Unterhaltung», die Non-Fiction-Filme, Video- und Cultural-Clips, Essay- und Experimentalfilm ebenso wie experimentelle Spielfilme beinhaltet. Ein wesentlicher Aspekt dieser neuen Filmkultur im Wohnzimmer ist für Behrens die veränderte Rezeptionsmöglichkeit durch den Videorecorder. Denn wie Schallplatte und Kassettenrecorder die fortwährende Zugriffsmöglichkeit auf den Song, der im Ohr hängenbleibt, gewährleisten, so kann der komplexe Fernsehfilm, die «Schwere Unterhaltung», wieder und wieder gesehen werden. Diese rezeptionstechnische Voraussetzung ermöglicht neue Formen im öffentlich-rechtlichen Medium. Behrens forderte die Anstalten auf, dafür auch neue Sendeplätze und entsprechend budgetierte Produktionsetats zur Verfügung zu stellen.
Ob der Drehbuchautor mit der Entwicklung neuer Themen, Motive, Erzähl- und filmischer Präsentationsformen wirklich vom Sündenbock zum Hoffnungsträger in der deutschen Film- und Fernsehlandschaft aufsteigen kann, wird nicht unwesentlich von seinem sozialen Status mitbestimmt. Forderungen nach transparenterer Tarifgestaltung bei Film- und Fernsehproduktionen, Erweiterung des Urheberrechts im Zeitalter des raschen Strukturwandels der Medien und der Unterhaltungsindustrie ebenso wie die Entwicklung von neuen Modellen der Autorenkooperation – auch diese Probleme gilt es auf dem Weg zu besseren Drehbüchern anzupacken.

Jürgen Kasten

CHEFWECHSEL BEI CHANNEL 4?

In Grossbritannien ist den Filmschaffenden gegenwärtig nicht ganz wohl, denn es ist ein offenes Geheimnis, dass *Jeremy Isaacs*, der Chef des vorbildlichen vierten Fernsehkanals *Channel 4*, sich mit Rückzugsabsichten herumschlägt. Damit würde aber ein fürs Filmschaffen und den frischen Wind in der britischen Filmproduktion äusserst wichtiger Sessel vakant. Auf ihm hat sich bisher mit Isaacs ein Mann aus dem Hintergrund massgeblich durch sein offenes Produktions-Verständnis ausgezeichnet. Der Name Jeremy Isaacs steht für Channel 4 und für dessen Produktionszweig *«Film on Four»*, wo ein Gros der interessanteren Filme aus England in den knapp fünf Jahren der Existenz von Channel 4 coproduziert und so erst ermöglicht wurden. Maggie Thatcher allerdings setzte als Regierungschefin und letztlich oberste Instanz immer wieder alles daran, sich in Fernsehangelegenheiten einzumischen, sei's öffentlich oder aus dem Hintergrund, und müsste Isaacs Stelle neu besetzt werden, so würden bestimmt politische Absichten die (film)kulturellen dominieren.

TV-PERSPEKTIVEN

Die ARD plant in den kommenden Monaten die folgenden Reihen mit älteren Kinofilmen: Vier Filme von *Vittorio de Sica* werden im Juli gezeigt, ebenfalls im Juli beginnt eine sechsteilige Serie mit *Robert Mitchum*, der siebzig wird. Vom Oktober bis Dezember steht neunmal *Katharine Hepburn* auf dem Programm, gefolgt von Regisseur *Alan Rudolph* und begleitet von *Claude Miller*, ebenfalls im Oktober. Das «Filmfestival» bringt im letzten Quartal unter anderem Woody Allens BROADWAY DANNY ROSE und sein THE PURPLE ROSE OF CAIRO zur Ausstrahlung, sowie Eric Rohmers LES NUITS DE LA PLEINE LUNE.
Das Fernsehen DRS wird im Juni insbesondere REPULSION ausstrahlen, *Roman Polanskis* nach wie vor bester Film von 1964. Ferner stehen fünf DEFA-Spielfilme als westeuropäische Fernseherstaufführungen im Programm, etwa die Komödie JE T'AIME, CHERIE, aber auch der «DDR-Western» ATKINS. *Helge Trimpert* erzählt in ihrem

Spielfilmdebut die Geschichte eines Aussteigers, der mit einer Indianerwelt konfrontiert wird, die bereits befriedet im Getto lebt.

FRAUENFILMINFO

cb. Wer Informationen möchte über diverses audiovisuelles Material aus verschiedenen Ländern, das in irgendeiner Weise die Sache der Frau zum Thema hat, wer erfahren möchte, wo dieses Material erhältlich ist, wer etwas wissen möchte über Frauenerfahrungen bei der audiovisuellen Arbeit oder über den Einsatz von audiovisuellem Material zur Emanzipation der Frauen: Isis International, via Santa Maria dell'Anima 30, I-00186 Roma verfügt über eine umfassende Datenbank mit Infos zu über 1000 Videos, Filmen und Diaschauen. Sie sind jederzeit gegen eine kleine Gebühr abrufbar, und umgekehrt bittet Isis International um entsprechende Informationen, die aufgenommen werden können.

FILMPLAKATE

Mehr als eintausend Filmplakate und zahlreiche grossformatige Aushangfotos sollen in der Zeit vom 10. bis 13. Juni 1987, täglich von 11 bis 23 Uhr, im Zürcher Volkshaus ausgestellt und zum Kauf angeboten werden. Eine Gelegenheit für all jene, die sich einen Helgen aus der Zeit zwischen 1950 und heute erstehen möchten, sei es aus besonderer Vorliebe oder zur Ergänzung einer bereits bestehenden Sammlung.

STRUKTUR UND POESIE

Österreichische Filmavantgarde ist nach wie vor ein gefragter Exportartikel. Davon konnte sich die Wiener Experimentalfilmerin Lisl Ponger überzeugen, die kürzlich in New York, Los Angeles, San Francisco und Seattle sowie in Funnel / Toronto (Kanada) eine Programmreihe mit österreichischen 8-mm-Experimentalfilmen präsentierte. Die 90minütige Schau, die im Vorjahr schon erfolgreich in Südtirol gezeigt wurde und Filme von Herwig Kempinger, Peter Tscherkassky, Dietmar Brehm und Lisl Ponger vorstellt, wurde vom *Austrian Institute* organisiert und vom *Goethe-Institut* gesponsert. Ihr Titel: «Struktur und Poesie». Amerikaner und Kanadier liessen sich vom ungewöhnlichen Format nicht abschrecken und kamen in Scharen, um die «Erben» von Kren, Weibel und Export kennenzulernen. Das Interesse ist weiterhin gross, und für das nächste Jahr wurde Ponger, die für Idee / Konzept / Organisation verantwortlich zeichnet, bereits eine weitere Vorführreihe in den USA angeboten.

ZÜRCHER KINOSPEKTAKEL

Wie geplant und angekündigt («Kurz belichtet» filmbulletin 2/87) findet vom 25. bis 28. Juni in Zürich zum ersten Mal ein Kinospektakel statt, an dem während vier Tagen ein reichhaltiges Filmangebot präsentiert wird. Das Programm, das in erster Linie das Kino propagieren soll, hat erfreuliche Konturen, sieht man vom geplanten umweltpolitischen Stumpfsinn eines Drive-In-Kinos auf dem Kasernenareal ab. Degenerationserscheinungen der US-Hamburger-Zivilisation werden offenbar selbst mit jahrzentelanger Verspätung noch immer gedankenlos übernommen.
Im Apollo Cinerama wird kurz vor dem Abbruch des schönen, grossen Kinosaales mit seiner Riesenleinwand noch einmal «Cinerama at it's best» geboten mit Grossproduktionen wie BEN HUR, DOKTOR SCHIWAGO, 2001 SPACE ODYSSEE, INDIANA JONES und MY FAIR LADY. Das Astoria blickt klassisch 'gen Osten: POTEMKIN, WENN DIE KRANICHE ZIEHN, OKTOBER, ALEXANDER NEWSKIJ und MAT. Im Bellevue werden erfolgreiche Kinderfilme gezeigt, das Frosch widmet sich dem Schweizer Film, das Ritz macht einen gagigen 3-D-Zyklus mit ALLES FLIEGT DIR UM DIE OHREN, DYNASTY oder EMMANUELLE 4. «Kino wie vor dreissig Jahren» heisst es im Quartierkino Uto, wo unter anderem Buñuels NAZARIN, Langs WOMAN IN THE WINDOW und Kurosawas RASHOMON gezeigt werden sollen.
Einzelne Filme werden «frisch» aus Cannes zur Aufführung gelangen, darunter auch der neue Taviani-Film GOOD MORNING BABYLONIA. Im Nord-Süd und im Plaza sind neuste französische Produktionen wie Charefs MISS MONA und Carax' MAUVAIS SANG zu sehen. Das Alba widmet sich den Lieblingen der Zürcher Filmkritik, das Morgental zeigt die schönsten Heimatfilme und das Publikum bestimmt durch eine vorausgehende Wahl die Programme von Capitol (Unterhaltungsfilme) und Movie 2 (Studiofilme). Bleibt noch das Kino Radium, wo Oberweitenspezialist Russ Meyer in einem Festival die Ehre erwiesen wird. Das definitive Programm erscheint am 17. Juni als Beilage des Tages-Anzeigers. Auf dem Hechtplatz wird ein Informationszelt dem Publikum zu Verfügung stehen. Hier finden der zentrale Vorverkauf statt sowie Gespräche mit anwesenden Filmschaffenden und Schauspieler/innen.

ZENTRALE FILMOGRAFIE

(jff) Der angekündigte dritte Band der «Zentralen Filmografie Politische Bildung» ist soeben erschienen. Er dokumentiert 972 Filme aus dem 16-mm-Angebot, die für die medienpädagogische Arbeit von Wichtigkeit sind. Mit den beiden anderen Bänden sind damit rund 3 000 ausführliche Beschreibungen von Spiel- und Dokumentarfilmen veröffentlicht, die in ihrem Sujet über die Vermittlung von reinen Fakten hinausgehen und sich mit Fragen des menschlichen Zusammenlebens befassen. Zu beziehen ist die «Zentrale Filmographie Politische Bildung» über den Verlag: Leske und Budrich, Postfach 300 406, D-5090 Leverkusen 3.

FILMJOURNALISTEN

Der Verband der schweizerischen Filmjournalisten hat an seiner Generalversammlung im März den Kritiker und «Sonntag»-Redaktor *Felix Berger*, Thalwil, zu seinem neuen Präsidenten erkoren. (Als Vizepräsident wurde der «filmbulletin»-Redaktor Walt R. Vian gewählt, dem die «Kurz belichtet»-Redaktion hiermit zur Wahl herzlich gratuliert.)

FILMWOCHE MANNHEIM

Die 36. Ausgabe der Internationalen Filmwoche in Mannheim will wiederum ein Forum der Entdeckungen sein und Gelegenheit zu Diskussionen übers Kinoschaffen bieten. Die Verantwortlichen von Mannheims Filmwoche weisen in diesem Zusammenhang nicht ohne Stolz darauf hin, dass ihre kleine Veranstaltung die erste gewesen sei, die im vergangenen Jahr die russische «Glasnost» widerspiegelt habe. Konstantin Lopuschanskijs inzwischen auch in Cannes aufgeführter Film BRIEFE EINES TOTEN gewann im Oktober 1986 schon den «Grossen Preis der Stadt Mannheim». Die 36. Filmwoche findet nun vom 5. bis 10. Oktober 1987 statt. Informationen sind erhältlich beim Filmwochenbüro, Collini-Center-Galerie, D-6800 Mannheim 1.

FILMMUSIK-INSTITUT

In Berlin ist auf eine Initiative des Musikers Bernd Heller hin ein *Institut für Filmmusik* gegründet worden. Die bisher elf Mitglieder verstehen ihre Organisation als «Denkmalschutzverein» für Filmkompositionen. Details bei: Bernd Heller, Kunz Bundschuhstr. 11, D-1000 Berlin 33.

PETER GREENAWAY IN BERN

Die in Zürich bereits über die Leinwand gegangene Werkschau mit Filmen des britischen Nonkonformisten Peter Greenaway steht in der zweiten Junihälfte auf dem Programm des Berner Kunstmuseum-Kinos. Das geht von den frühen Kurzfilmen über seinen zentralen, dreistündigen THE FALLS bis hin zu den vier interessanten Fernsehporträts amerikanischer Komponisten und dem schon legendären Landhaus-Krimi THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT. Das Programm startet am 16. Juni um 18.30 Uhr. Details sind erhältlich beim: Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern.

CH-FILMSTATISTIK

Der Schweizerische Lichtspieltheaterverband hat unlängst die Jahresstatistik fürs 1986 veröffentlicht, kurz nachdem in Zürich das publikumsintensivste Wochenende seit «Menschengedenken» verzeichnet wurde (eine ganze Reihe attraktiver Produktionen standen da gleichzeitig auf dem Programm und liessen für einmal die stöhnenden Töne aus Kinowirtschaftskreisen im Trubel des Andrangs untergehen); was kann man sich schöneres wünschen als viele Leute in Kinos, wo viele gute Filme gezeigt werden.
Was das Jahr 1986 anbelangt, so mag es nicht weiter überraschen, dass Sydney Pollacks Afrikaromanze OUT OF AFRICA mit 637 453 Zuschauer/innen

obenausschwang und die Liste der erfolgreichsten Filme des Jahres anführt. Ganze 150 000 Kinogänger weniger konnten sich am zweitplazierten Film, Coline Serreaus TROIS HOMMES ET UN COUFFIN erwärmen, nämlich 487 069. Es folgen die beiden Kiddy-Streifchen TOP GUN (464 749) und ROCKY IV (401 175). Berücksichtigt man gewisse qualitative Ansprüche mit, so muss auf Rang 14 verwiesen werden, den Woody Allens HANNAH AND HER SISTERS mit 175 576 Zuschauer/innen belegt. Fellinis GINGER E FRED folgt auf Platz 21 (147 363), und zwei weitere Ränge später findet sich der erfolgreichste Schweizer Film des Jahres 1986, Xavier Kollers DER SCHWARZE TANNER (144 924). Insgesamt waren 1986 2 287 Filme in der Schweiz im kommerziellen Einsatz, 2,2 Prozent davon oder 50 Filme erreichten mehr als fünfzig Prozent aller Zuschauer/innen.

AVANTGARDE-STIPENDIUM

Nach langem Zögern hat man sich in Österreich endlich zu einer neuen Förderungsform im Bereich des innovativen Films durchgerungen. Neben der üblichen Teil- oder Komplettfinanzierung von einzelnen Filmen wird das österreichische Kunstministerium vorerst jährlich drei *Arbeitsstipendien an Einzelschaffende* vergeben und damit langfristige Projektarbeiten unterstützen. Monatlich rund 1 000 Franken sollen in einem Zeitraum von bis zu eineinhalb Jahren eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Medium ermöglichen. *Neu an dieser Form der Förderung ist auch, dass am Ende nicht notwendigerweise ein fertiges Filmprodukt stehen muss.* Damit soll den im Vergleich zur konventionellen Regiearbeit konträren Arbeitsbedingungen im innovativen Bereich Rechnung getragen werden.

DOKUMENTARFILMPFLEGE

Der Dokumentarfilm findet nach wie vor sein Publikum im Kino, das beweist nicht nur der überwältigende Erfolg von Richard Dindos DANI, MICHI, RENATO UND MAX, in dem vier Todesfälle im Zusammenhang mit polizeilichen Einsätzen in den frühen achtziger Jahren wieder aufgegriffen werden. Eine vertiefende Auseinandersetzung mit Ereignissen der Gegenwart kann und soll weiterhin auch im Kino möglich sein. Seinen Beitrag dazu bietet das Zürcher Quartierkino Razzia, das seit der erfolgreichen Präsentation des dokumentarischen Filmes DAS ALTE LADDAKH eine Dokumentarfilmschiene am Vorabend zur festen Einrichtung gemacht hat. Nach Lisa Fässlers Urwaldfilm SHUAR ist im Razzia Pierre-Alain Meiers IKARIA BP 1447 zu sehen, der im vergangenen Herbst auf der griechischen Insel Ikaria entstand.

FRANKREICHS ROMANTIKER

Die Zürcher entdecken im Juni auch die französische Romantik, so jedenfalls will es das Programm der Junifestwochen. Was den Filmteil anbelangt, so zeigt das Podiumskino im Studio 4 Filme nach literarischen Vorlagen von Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Gustave Flaubert, Victor Hugo, Prosper Merimée und Stendhal, und zwar verfilmt von Regisseuren wie Alexandre Astruc, Claude Autant-Lara, Christian-Jaque, George Cukor, William Dieterle, Jean Epstein, Paul Leni, Albert Lewin, Vincente Minelli, Jean Renoir und George Sidney. Und nun mal los im heiteren Titelraten: Welches Buch gehört zu welchem Filmautor? Das detaillierte Programm ist über das Filmpodium, Stadthaus, 8022 Zürich erhältlich und liegt auch im Kunsthaus auf.

TÜRKISCHES KINO IN VERONA

Die 18. Ausgabe der Veroneser Filmwoche findet vom 19. bis zum 25. Juni statt und widmet sich im angenehmen italienischen Klima dieses Jahr dem türkischen Filmschaffen des laufenden Jahrzehnts. Ali Özgentürk, Ömer Kavur, Zeki Ökten, Serif Gören und Atif Yilmaz sind einige der neueren Namen, von denen Filme zur Aufführung gelangen werden, ergänzt durch eine Diskussionsveranstaltung am 25. Juni. Informationen: Settimana Cinematografica Internazionale, Via San Mammaso 2, I-37121 Verona.

HDTV IN MONTREUX

In Montreux (CH) wird es im Rahmen des diesjährigen Broadcaster-Treffens vom 12. bis 16. Juni erstmals ein *«Electronic Cinema Festival»* geben, auf dem die Möglichkeiten des «High Definition»-Fernsehens (HDTV) präsentiert werden. Eine für den Kinogebrauch hergestellte «Wide-Screen»-Projektion im HDTV-Verfahren soll vorgestellt werden, und damit dürfte ein weiterer Schritt in Richtung elektronischer Kinozukunft eingeläutet sein. In Kreisen des Schweizerischen Lichtspieltheaterverbandes befasst man sich ja schon seit einiger Zeit mit der Science Fiction im Kino, die früher oder später Premieren landesweit und elektronisch vermittelt auf einen Tag hin, zentral gesteuert, ansetzen lässt.

KLUGE PROBT TV

Alexander Kluge, Filmemacher, Buchautor und Kämpfer gegen die gänzliche Zubetonierung der Zuschauerköpfe durch neuen Medienschmarren, steigt ab kommendem Jahr versuchsweise selber ins Programmgeschäft ein, und zwar bei RTL-Plus und nach dem Motto: Wenn *wir* nicht selber etwas machen, dann machen die's, und dann läuft's ganz bestimmt verkehrt.

NEUES WIENER FILMFESTIVAL

Jeder Stadt ihr Festival, Wien hat zwar schon seine Viennale, steigt aber dieses Jahr mit einem weiteren Angebot ins Rennen. Vom 8. bis 15. Oktober soll in der Donaustadt ein Festival des modernen ostasiatischen Films, kurz *«Cineasia»* aus der Taufe gehoben werden. Die Veranstaltung versteht sich als Forum für neue Produktionen aus Japan, China, Korea, Hongkong und Taiwan und ist im Zweijahres-Rhytmus geplant. Geplant ist ein Programm mit 24 Filmen, die unter anderem auch mithelfen sollen, gewisse Vorurteile gegenüber ostasiatischen Filmproduktionen abzubauen.

FILMEMIGRANTEN

Einem der wichtigsten und gleichzeitig auch folgenschwersten Kapitel der deutschen Filmgeschichte ist eine Ausstellung im Frankfurter Filmmuseum gewidmet. *«Von Babelsberg nach Hollywood, Filmemigranten aus Nazideutschland»* ihr Titel. Bereits in den vergangenen Jahren hatte das kommunale Kino in Frankfurt am Main in Retrospektiven zahlreiche Filmkünstler vorgestellt, deren Werke allesamt die Schnittstelle einer Emigration aus Nazideutschland aufweisen: Fritz Lang, Max Ophüls, Billy Wilder, Marlene Dietrich, Lilian Harvey, Emeric Pressburger etc. Stellvertretend können diese Regisseure und Schauspieler für den Exodus fast der gesamten ersten Garnitur und von einem grossen Teil der ganzen Branche von Filmkünstlern, Filmtechnikern und Produzenten nach 1933 stehen. Wenn die Rechte so ausgeprägt wird wie in Nazideutschland und die freie Kunst nicht mehr duldet, so muss die Kunst das Weite suchen, will sie sich nicht anpassen oder umkommen.

Die Ausstellung im Filmmuseum hat den damaligen Exodus zum Thema. Damit ist nicht nur eines von diversen Kapiteln der Filmgeschichte zur Darstellung gebracht, vielmehr findet auch eine Auseinandersetzung mit einem Aspekt des gravierenden Einschnitts statt, einer folgenreichen Katastrophe in der Geschichte des deutschsprachigen Films: Mit den Folgen nämlich für die Opfer aus der Filmbranche, die ihr Land verlassen, ihren Arbeitsplatz aufgeben, Kultur und Sprache wechseln müssen.

Stationen des Exils waren Länder aller Kontinente: Für einige Jahre noch Wien, Prag, Paris, dann London, aber auch Palästina, Shanghai, Mexiko und immer wieder natürlich Hollywood mit seinem grossen Bedarf an ausgewiesenen Fachkräften und talentierten Filmautoren. Die Ausstellung dokumentiert sowohl die vergleichsweise erfolgreiche Beteiligung an den Anti-Nazi-Filmen zwischen 39 und 45 sowie den Misserfolg und das Scheitern von zahlreichen Emigranten in Hollywood. Flucht, Fluchthilfe, Ausreise, Einreise, Arbeitsverbote, Arbeitssuche, Brotberufe und anderes mehr werden in Fotos, Dokumenten und Briefen vorgestellt. Die Ausstellung im Frankfurter Filmmuseum dauert noch bis zum 9. August 1987.

SCHWEIZER FILMZENTRUM

Die Geschäftsstelle des schweizerischen Filmzentrums in Zürich arbeitet nach ihrem Neustart Anfang Jahr wieder auf vollen Touren. Neben dem neuen *Direktor Alfredo Knuchel*, der sein Amt am 1. Januar dieses Jahres angetreten hat (und unseren Leserinnen und

Lesern auch schon als Kolumnist vertraut ist), betreuen *Katrin Farner* (Sekretariat), *Bea Roduner* (Promotion und Werbung) und *Hans Hurni* (Finanzen) die Geschicke der Informations- und Promotionsstelle des Schweizer Films. Aus finanziellen Gründen konnte bis jetzt lediglich die geplante Dokumentations- und Mediendienststelle noch nicht fest besetzt werden. In diese Aufgaben teilen sich die einzelnen Mitarbeiter/innen vorläufig so gut es geht. Zuständig für die Westschweiz bleibt weiterhin Claude Ogiz.

33. KURZFILMTAGE OBERHAUSEN

Einen kleineren Eclat gab es bereits zu Beginn des diesjährigen Oberhausener Kurzfilm-Festivals, als die «Jury der Unterzeichner des Oberhausener Manifests» (Hansjürgen Pohland und Bernhard Dörries) dem 24 Jahre alten Film ARME LEUTE von Vlado Kristl, einem ihrer damaligen Mitstreiter, den Preis verlieh. Sie haben sich damit am 25-Jahre-Jubiläum des *«Oberhausener Manifests»* ein höchst zwiespältiges Denkmal gesetzt, das einiges über ihre Unfähigkeit, mit einer veränderten Bildästhetik umzugehen, aussagt.
Das obligate Skandälchen vermochte die trägen Gemüter jedoch auch nicht zu beleben. Die Jubiläumsdiskussion zum Auftakt der 33. Westdeutschen Kurzfilmtage war wohl das Ende aller Hoffnungen auf Verständigung unter den Generationen des Autorenfilms, auf einen neuerlichen Zusammenschluss und auf eine geeinte Kraft gegen das Bollwerk von «Neuen Medien» und Kommerz-Fernsehen. Ignoranz und Selbstgefälligkeit auf seiten der Alt-Oberhausener, postpubertäre Verleugnung der Väter auf seiten der Nachwuchsfilmer bestimmten das Klima der zerfahrenen und perspektivelosen Diskussion.
Interessanter waren da schon die Filme der umfassenden Retrospektive der Alt-Oberhausener, die durch ihren aufmüpfig-ironischen Gestus und die spielerische Suche nach neuen Ausdrucksformen für ihre postulierte Geschichts- und Gegenwartskritik erstaunlich frisch wirkten.
Wider Erwarten gab es dennoch ein Manifest, ein filmisches Pamphlet gegen die verkümmerte Sexualität der Männer. Die *«Finster Spinsters»* landeten einen kompromisslosen und gezielten Schlag gegen die fleischgewordene männliche Habgier, der seine Wirkung genausowenig verfehlte wie 1968 Costards sich selbst befriedigender «Ministerpenis» in seinem Skandalfilm BESONDERS WERTVOLL.

* * *

Aus dem Angebot von über neunzig Filmen aus 26 Ländern soll aus Platzgründen nur ein Aspekt hervorgehoben werden. Eine Reihe von überzeugenden experimentellen Dokumentarfilmen, die auf sprachliche Vermittlung völlig verzichteten, markierten einen Richtungswandel hin zu einem differenzierteren Umgang mit der Bildsprache. Der mehrfach ausgezeichnete Film EINS MINUS EINS von *Natalia Koryncka* vermittelt in eindrucksvollen Bildern die unmenschliche Härte des Alltags eines Paares, das sich bei Schichtwechsel quasi die Türfalle reicht und darob die Sprache und das gemeinsame Privatleben verliert. Der Belgier *Thierry Knauff* schuf mit ABATTOIRS – SCHLACHTHAUS eine Spurensicherung, die das alltägliche Grauen durch Aussparung vermittelt und so über das Dokumentarische hinaus zur allegorischen Reflexion über das «Sein zum Tode» wird: Verängstigte Rinderaugen, zerrissene Stricke, Türschlösser und vereinzelte Blutspritzer genügen, um die grauenerregende Atmosphäre der organisierten Vernichtung wieder aufleben zu lassen. Hingegen ist Maxim Fords opulente Visualisierung des Untergangs der nordenglischen Stahlstätte NORTH nichts mehr als ein konzeptloser Abklatsch von KOYAANISQATSI, der ja Zivilisationskritik auch nur als Vorwand für Trickeffekte missbrauchte. Angesichts der lokalen Stahlkrise wäre anstelle dieses pseudopolitischen Machwerks besser das etwas unbeholfene aber aktuelle und engagierte Videoband WIR DÜRFEN NIEMALS AUFHÖREN von der *Videowerkstatt Oberhausen* als Eröffnungsfilm programmiert worden.

* * *

Zumindest erwähnt seien noch die Aufwertung des Festivals durch die Öffnung gegenüber experimentellen Filmen; die starke Präsenz von Frauenfilmen, die die geläufige Einschätzung, dass eben Männer nach wie vor die besseren Filme drehen würden, Lügen strafte; die Werkschau des

Anzeige

EIN FILM VON PAOLO UND VITTORIO TAVIANI
MIT VINCENT SPANO · JOAQUIM DE ALMEIDA
GRETA SCACCHI · DESIREE BECKER · OMERO ANTONUTTI

«Als Griffith 1914 die Weltausstellung in San-Franzisco besuchte, fiel ihm ein Gebäude auf, das man «den Turm der Liebhaber» nannte, und wollte wissen, von wem es gebaut wurde. Es waren unsere beiden italienischen Handwerker. Er stellte sie sofort an.»
P.u.V. Taviani

Mit «Good Morning Babilonia» schlagen sie furchtlos eine Brücke vom Dom zu Pisa, den die beiden Amerikafahrer zusammen mit ihrem Vater und ihren Brüdern restauriert haben, zum aufstrebenden Hollywood, wo David Wark Griffith seinen Film «Intolerance» dreht. Und sie lassen diesen Giganten der siebenten Kunst im Klartext sprechen, wenn er dem nach Amerika gereisten Vater erklärt, die Meisterwerke der italienischen Baukunst und jene des Films seien aus der gleichen kollektiven Leidenschaft hervorgegangen.
Die Wurzeln der menschlichen Kreativität werden spürbar, der Wille, das Leben zu fassen, seine Schönheit und seine Bedrohung darzustellen, wird erlebbar, Geburt, Liebe und Tod verbinden sich in diesem Etwas, das wir Kunst zu nennen gewohnt sind.
F. Zaugg, Bund

Vorpremiere am Zürcher Kinospektakel.
Ab 29. Juni in den Kinos Corso und Movie, Zürich.
Demnächst in Basel und Bern.

Photographen, Dichters, Malers, Filmemachers und Gründers der internationalen Film- und Fernsehschule in Kuba, *Fernando Birri*; und nicht zuletzt die Qualität der einfach, aber bedrückend einfühlsam erzählten Alltagsgeschichten aus den Ostblockstaaten, allen voran der Sowjetunion, die mit Langspielfilmen schon an der Berlinale bewiesen hatte, dass sie die Tradition der literarischen Erzählkunst mit anderen Mitteln fortzuführen weiss.

Christoph Settele

DDR ALS CH-FILM COPRODUZENT

sfz. Zum ersten Mal in der schweizerischen Filmgeschichte wird eine Produktion von der *DEFA*, der staatlichen Produktionsstelle der DDR mitfinanziert. Bei einem Gesamtbudget von 3,5 Millionen wird die Produktionsfirma Praesens mit der DEFA den neuen Spielfilm des Berners *Peter von Gunten* herstellen. PESTALOZZIS BERG, so der Arbeitstitel, wird nicht nur zu rund fünfzig Prozent von der DEFA mitfinanziert, alle Innenaufnahmen sollen obendrein in den ehemaligen UFA-Studios in Berlin-Babelsberg gedreht werden.

COLORISATION II

Die Frage, ob die Schandtaten an alten Schwarzweiss-Filmen, die in den USA mit der nachträglichen elektronischen Einfärbung bereits an 25 Werken verübt wurden («Kurz belichtet», «filmbulletin» 2/87), ein Ende nehmen können, hat nun eine politische Ebene erreicht. Mitte Mai reisten *Woody Allen, Ginger Rogers, Sydney Pollack, Milos Forman* und *Elliott Silverstein* in ihre Hauptstadt, nach Washington, um daselbst sich vor einem Senats-Unterausschuss vehement gegen diesen nachträglichen Eingriff in die künstlerische Arbeit zu verwahren. Forman verglich die Colorisation von Schwarzweiss-Filmen mit einem Neubemalen der Sixtinischen Kapelle, und John Huston, der in seinem hohen Alter machtlos mit ansehen musste, wie sein Erstling und der erste Film der schwarzen (!) Serie überhaupt, THE MALTESE FALCON eingefärbt ausgestrahlt wurde, liess ausrichten, er hätte damals bewusst auf Farbe verzichtet und Schwarzweiss-Material gewählt, wie ein Skulpturist sich für Bronze entscheiden würde. Die Respektlosigkeit amerikanischer TV-Mogulen kennt keine Grenzen; man achtet nicht einmal das Schaffen noch lebender Filmkünstler/innen, und alles, einmal mehr, um des öden Mammons willen, den man sich auf diese Art durch höhere Einschaltquoten und besseren Videoabsatz zu verdienen verspricht.

MÜNCHNER FILMFEST

Fast parallel zum ersten Zürcher Kinospektakel geht in München vom 20. bis 28. Juni eine weitere Ausgabe des Filmfests über die Leinwände der Stadt. Auf dem Programm stehen Höhepunkte aus Cannes, neue deutsche Filme sowie unabhängiges Filmschaffen aus Ländern wie Kanada, Australien und Neuseeland. Detailinformationen: Münchner Filmwochen GmbH, Türkenstrasse 93, D-8000 München 40.

BÜCHERSPIEGEL

In der Heyne-Filmbibliothek ist Band 106 erschienen, eine Originalausgabe, die sich dem Leben und Werk des Schauspielers *Alec Guiness* widmet.

Mit Band 102, der unter dem Thema «Der Western-Film»(!) steht, hat der Freund dieses Genres, dem das herausragende *Western-Lexikon* von Joe Hembus zu kostspielig ist, nun auch sein Nachschlagewerk.

Das gut eingeführte *«Filmjahrbuch»* von Lothar R. Just, wird nun auch von Heyne verlegt (Band 105 der Filmbibliothek). Es verzeichnet alle Erstaufführungen von 1987 im Kino, Fernsehen, Video in der Bundesrepublik, der Schweiz und in Österreich. Ein umfangreiches Register und weitere nützliche Informationen ergänzen den preiswerten Band.

«Was Sie schon immer über Woody Allen wissen wollten» titelt Berndt Schulz im Verlag Rasch und Röhring sein grossformatiges Buch, welches wohl all die Fragen, die (weiterhin in Anlehnung eines Woody-Allen-Filmtitels) «Sie sich aber nicht zu fragen trauten», beantworten soll. Der Band ist zwar grosszügig illustriert, aber die Qualität der Reproduktionen ist oft recht bescheiden.

«Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde» ist ein interessanter Sammelband betitelt, in dem Christa und Peter Bürger Texte zum *postmodernen Denken* zusammengetragen haben (Suhrkamp, stw 648). Er vereint Texte von Autor(inn)en wie Ferenc Fehér («Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung»), Russell A. Berman («Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde»), Hans Sanders («Postmoderne») oder Andreas Kilb («Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne»).

«Und sie bewegt sich doch» ist der Titel eines sorgsam edierten Bandes, der im kleinen LIT-Verlag in Baden (CH) erschienen ist. Es handelt sich bei diesem Buch um die erste deutsche Ausgabe eines von Ilja Grigorjewitsch Ehrenburg 1922 in Russland herausgebrachten Textes, der die sozialen und künstlerischen Kontraste der beginnenden zwanziger Jahre in einer Momentaufnahme widerspiegelt. Ergänzt durch einen erläuternden und aktuelle Bezüge schaffenden Anhang gibt das Buch einen feurigen Einblick ins Denken jener Jahre, dominiert vom Leitsatz, man müsse «das Leben zur Kunst machen». Über den Film ist da unter anderem zu lesen: «Gescheiterte Regisseure, Liebhaber mit tragischen Glotzaugen, Naivlinge, verfehlte Impressari und ähnliche Pfuscher haben sich auf den Film gestürzt. Mit deren Hilfe haben 'Pathé', 'Gaumont' und andere Firmen Tausende von Streifen angehäuft, die mit Filmkunst nichts, mit schlechten Theaterfotos aber sehr viel zu tun haben.» Eine rotzig-frische, über die Jahrzehnte hinweg junggebliebene Lektüre.

ÖKOMEDIA 87

Das Freiburger Ökomedia-Institut veranstaltet vom 17. bis 20. September zum vierten Mal eigene Filmtage mit ökologischen Filmen. Unter dem Motto «Umwelt ohne Grenzen» soll ein internationales Programm an Kino- und Fernsehproduktionen vorgestellt werden.
Die Freiburger Filmtage sind bereits in kurzer Zeit zu einem Diskussionsforum über den ökologischen Film geworden. Neben aktuellen Filmschauen ist auch eine Reihe zum Thema «Die Geschichte des Natur- und Umweltfilms» geplant. Informationen: Ökomedia, Schillerstr. 52, D-7800 Freiburg.

KRITIKERERFAHRUNGEN

Zweimal haben wir uns in ausführlichen Hintergrundtexten mit der Rolle der Kritik befasst (filmbulletin 1/87, 2/87), bezogen jeweils auf den Bereich Kino und Film. Im Berner Zytglogge-Verlag ist inzwischen die unterhaltsame Erfahrungsschau eines Kritikers aus einer verwandten Sparte erschienen. «Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent», so titelt Peter Meier, Goethe zitierend, sein Buch. Der langjährige Theater- und Literaturkritiker des Zürcher «Tages-Anzeigers» zieht aus seiner Arbeit eine Bilanz, die ganz beiläufig auch zu einem Überblick auf die wechselvolle Zürcher Theatergeschichte gerät. Am Schluss des leicht lesbaren Buches, das gerade weil es über das alltäglich Kleine berichtet, auch eine Art Berufsprofil zeichnet, stellt Meier fünf «Undogmatische Grundsätze» auf, die wir hier (leicht gekürzt, wo Meier exemplifiziert) nachdrucken, weil sie für Kritik ganz generell gelten können. Es sind für ihn zwar keine Dogmen, vielmehr «Thesen, die sich selber als diskutabel begreifen», aber als Diskussionsgrundlagen haben wir unsere Kritik-Beiträge auch bisher verstanden.

Kritik soll subjektiv sein, das aber auch klar erkennen lassen.
Meines Erachtens gibt es keine objektive Kritik, da schliesslich immer das Subjekt dem Kunstwerk begegnet, und dieses wirkt auf jeden Empfänger, auf jede Empfängerin anders, löst individuelle Schwingungen und Reaktionen aus, persönliche Echos. Diese Haltung muss nicht zu völliger Beliebigkeit und Willkür führen, da objektivierende Faktoren in der Kunstbetrachtung und -kritik immer mitspielen: die Kenntnis historischer oder aktueller Zusammenhänge, kunsttheoretische oder weltanschauliche Überzeugungen, mehr oder weniger reiche eigene Erfahrungen, die Vergleichsmöglichkeiten schaffen. Trotzdem bleibt das Geschäft der Kritik untrennbar an die Person des Kritisierenden gebunden, und nur wer das weiss und in seinem Schreiben auch klar erkennen lässt, ist für mich als Kritiker(in) ernstzunehmen – nichts Schlimmeres, als wenn sich Kritik päpstlich unfehlbar oder gar gottgleich allwissend aufspielt!
Das hat für mich auch zur Folge, dass ich in Rezensionen

gern das Wort «ich» lese, jedenfalls lieber als ein generalisierendes «man» oder als Wendungen, die keinen Absender aufweisen, sondern pseudoobjektiv in Es-Form daherkommen. Ich halte es für falsche Bescheidenheit oder versteckte Arroganz, so zu tun, als ob nicht X oder Y sich äussere, sondern eine anonyme Instanz oder gar der Weltgeist als solcher. Das heisst nicht, dass sich die Person des Kritikers aufdrängen oder gar in den Vordergrund spielen soll, sie muss im Text aber spürbar und damit eben auch behaftbar bleiben.

Kritik soll werten, aber auch informieren.

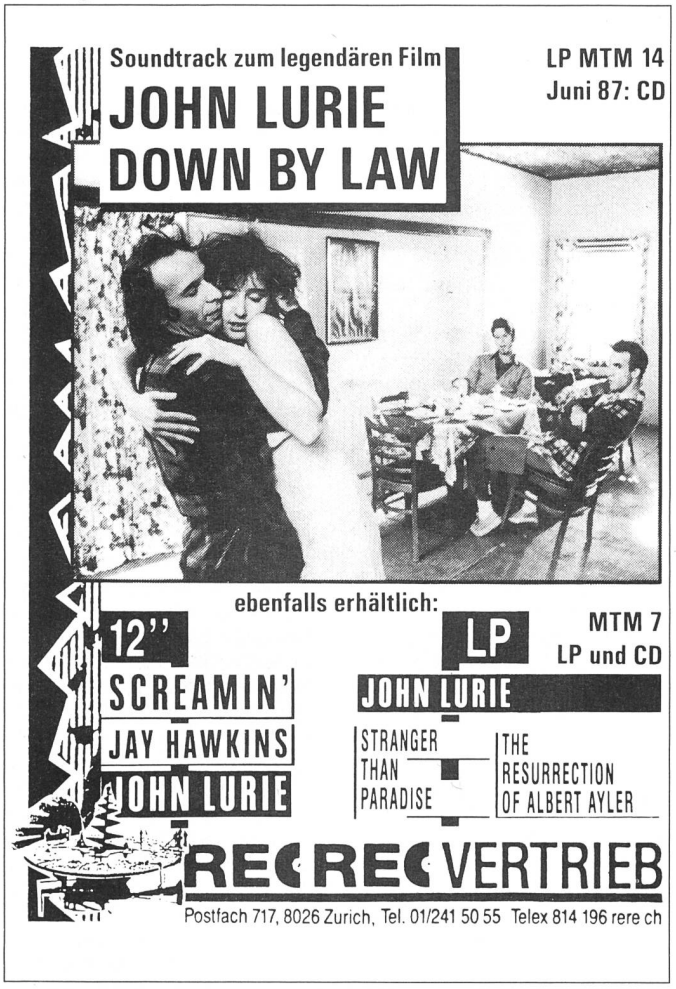
Ich bin ein Anhänger klar wertender, urteilender, manchmal auch verurteilender Kritik, bin mir aber gleichzeitig bewusst, dass diese normative Haltung mit guten Gründen angefochten werden kann, dass man ihr eine einfühlsam beschreibende, charakterisierende Methode entgegensetzen und vorziehen kann. Bei Emil Staiger (unlängst verstorbener Zürcher Literaturprofessor, der Generationen von Germanisten prägte, Anm. d. Red.) habe ich ja seinerzeit sogar eher den zweiten Ansatz kennen- und schätzengelernt, den sozusagen phänomenologischen. Für die Tageskritik – nicht unbedingt für essayistische oder wissenschaftliche Texte – ziehe ich jedoch das wertende Urteil vor, weil es auf die primären Fragen des Publikums – Wie ist etwas? Gut? Langweilig? Empfehlenswert? Eher überflüssig? Am Ende gar eine Zumutung? – direkt antwortet, so dass der Leser aus der Kritik praktischen Nutzen zieht.

Freilich degeneriert dieses Vorgehen rasch zu einem Ein-, Zwei-, Dreisternesystem à la Restaurant-Guides oder Cognac-Marken, womit wir dann Promotions- und Marketingtechniker näher stünden als fundierter Kritik. Daher meine ich, jede, auch die noch so dezidiert wertende und urteilende Kritik, hat zunächst einmal über ihren Gegenstand zu informieren. Damit plädiere ich allerdings nicht für öde Zusammenfassungen, die meist so wenig hergeben wie die Handlungsdigests, die in Opern- oder Schauspielführern (und Filmführern, Erg. Red.) zu finden sind und die, weil sie so komprimiert klingen, den Interessenten oft mehr verwirren als klar ins Bild setzen. Zudem lässt sich ja bei einem Kunstwerk Inhaltliches von Formalem gar nicht trennen, so dass eine reine Wiedergabe der Story oder des Plots oft nichtssagend bleibt oder in die Irre führt.

Andererseits ärgere ich mich über Rezensionen, denen ich zwar die Meinung des Schreibers entnehmen kann, aber kaum etwas über den Auslöser dieser Meinung erfahre. Es gibt Lobeshymnen und Verrisse, die in erster Linie den Geist und die Formulierungsgabe des Rezensenten ins hellste Licht rücken, den armen Autor aber im Dunkeln stehen lassen – als ob die Kritik selber das Kunstwerk wäre! Diesem meines Erachtens völlig überrissenen Anspruch bin ich bei einigen Kolleginnen und Kollegen gelegentlich begegnet, wobei meist nicht klar war, wie ernst oder ironisch diese Selbststilisierung gemeint war. Gewiss gibt es Kritiker wie Lessing, Fontane, Kraus, Tucholsky oder Kerr, deren Texte selber Literatur sind, doch sollte man/frau doch zögern, sich selber dieser erlauchten Schar zugesellen zu wollen – der Preis solcher Anmassung besteht in der Regel in Lächerlichkeit. Kritik als journalistische oder, wenn's denn nobler tönen soll, publizistische Form genügt mir, und wenn aus solchem Selbstverständnis entstandene Texte ab und zu sogar literarisches Format erreichen sollten, um so besser und angenehmer.

Kritik soll unbestechlich, aber nicht rücksichtslos sein.

Dass Kritik gegenüber vielfältigen Beeinflussungs- und Druckversuchen unabhängig und auch beim Bestehen persönlicher Beziehungen unbestechlich bleiben soll, ist aus meinen vorangegangenen Ausführungen wohl hinreichend klar geworden. Auch da hilft Transparenz weiter, zum Beispiel, dass der Rezensent sagt, er sei mit Autor X gut bekannt oder gar befreundet; so kann das Publikum den Text einordnen, unter Vorbehalt lesen. (...) Andererseits sollte sich vor Rücksichtslosigkeiten hüten, wer Kritiken schreibt. (...) Der Kritiker als Feldherr, der nach geschlagener Schlacht auf die möglichst grosse Zahl seiner Opfer stolz ist, stösst mich ab; allerdings auch der Lobhudler vom Dienst, der alles und jedes hochjubelt, auch Mittelmässiges bis Belangloses. Wo der eine zu brutal vorgeht, droht dem andern die Gefahr schulterklopfender Anbiederei, die peinlicher berühren kann als klare Ablehnung. Zwischen die-



sen Extrempositionen den richtigen, der Sache angemessenen, aber auch die Persönlichkeitsrechte achtenden Weg zu finden, ist eine der heikelsten, aber auch dankbarsten Aufgaben der Kritik.

Kritik soll animieren, aber auch analysieren.
Das schönste Kompliment, das mir Bekannte machen können, wenn sie eine Kritik von mir gelesen haben, lautet: «Du, deine Besprechung hat mir Lust gemacht, dieses Buch zu kaufen oder diese Theateraufführung zu besuchen.» Hier erfüllt Kritik also eine animierende Funktion, löst Impulse aus, sich selber mit etwas zu beschäftigen. In solchen Fällen erzielt sie eine Wirkung, die rundum erfreulich zu nennen ist, und nichts wäre falscher, als wenn Rezensenten Scheu oder Angst vor diesen Folgen ihrer Tätigkeit hätten, etwa aus Sorge, damit die Grenzen zur Promotion oder Werbung zu überschreiten. Wer angetan oder gar begeistert ist von einem Roman oder einer Schauspielinszenierung, einem Film oder einem Konzert, soll dieses Gefühl spontan und möglichst nachvollziehbar zu Papier bringen. Es schien mir immer eine der schönsten Seiten der kritischen Arbeit, auch loben und rühmen zu dürfen, was übrigens oft schwieriger und anspruchsvoller ist als das Gegenteil, soll sich doch die Zustimmung nicht als reine Schwärmerei oder als blosser Fan-Enthusiasmus ausdrükken, sondern ebenfalls argumentiert und reflektiert. (...) Aus dem Gesagten geht wohl deutlich hervor, dass ich die animierende Funktion der Kritik zwar für legitim halte, dass ich aber nicht bereit bin, ihr die analytische Komponente zu opfern. Und diese erfordert eine Gründlichkeit der Auseinandersetzung, auch kritische Schärfe und Härte, die nicht durch bloss anregende Beschreibungen zu ersetzen sind. (...)

Kritik soll an ihr Publikum denken, ihm aber nicht nach dem Mund reden.
Schon bisher habe ich mehrfach betont, dass Kritik nicht im leeren Raum spielt, auch nicht bloss zwischen Kritikern und Kritisierten, sondern für ein Publikum geschrieben wird, über dessen genaue Zusammensetzung in der Regel wenig bekannt ist. (...) Für mich habe ich etwa folgende Idealfigur vor Augen gehabt: Er, sie ist prinzipiell, aber nicht professionell am behandelten Gebiet interessiert, verfügt über einige Kenntnisse, möchte sich über aktuelle Tendenzen und Ereignisse informieren und ist daher dankbar, wenn die Kritik auch ohne Fremdwörterlexikon und Fachkunde verständlich wird; hingegen handelt es sich nicht um Ahnungslose, und wer ihnen zu simplifizierend kommt, beleidigt ihr bereits beträchtliches Wissen. Einerseits möchte jeder Kritiker auch vor Fachleuten bestehen können, was ihn allenfalls zu Demonstrationen seiner Bildung verleitet; andererseits liegt ihm daran, auch nur halb oder erst potentiell Interessierte zu erreichen.(...) Allerdings habe ich mich nie der Illusion hingegeben, so rezensieren zu können, dass auch Menschen, die nie ins Theater gehen oder kaum je ein Buch lesen, meinen Ausführungen mit Gewinn und Genuss folgen könnten. (...) Das Vermittlungsproblem ist wohl das heikelste und schwierigste in diesem Beruf, und es macht einen klaren Unterschied, ob ich Kritiken für die «Neue Zürcher Zeitung», den «Tages-Anzeiger», die «WochenZeitung», ein Fachblatt oder gar für den «Blick» schreibe – das Zielpublikum präsentiert sich je ganz anders und muss daher je anders angesprochen werden. Diese Unterschiede zu berücksichtigen, scheint mir legitim, ja notwendig. (...)
Es bleibt letztlich jedem einzelnen überlassen, den für ihn, seine Sache und sein vermutetes Publikum richtigen Ton zu finden und zu entwickeln; Patentrezepte gibt es nicht. Daher fallen denn auch verschiedene Kritiken zum gleichen Anlass oft sehr widersprüchlich oder gar konträr aus, was gewisse Kulturveranstalter und -produzenten oft hämisch als Zeichen für die totale Unglaubwürdigkeit der Kritik ausschlachten. Dabei zeigt solche Diversität bloss, dass individuelle Temperamente auf individuelle Anstösse individuell antworten. Womit wir noch einmal bei der unabdingbaren Subjektivität kritischer Tätigkeit wären.

Peter Meier

(Aus: «Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent», Zytglogge-Verlag, Bern.)

43. FIAF-KONGRESS IN BERLIN

In einer Zeit, in der die Wiederaufführung restaurierter Filmklassiker zu einem Ereignis ersten Ranges geworden ist, sind zwangsläufig auch die Filmarchive in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gerückt. Die Ausführlichkeit, mit der beispielsweise das 50jährige Bestehen der Cinémathèque Française im vergangenen Jahr von der (Fach-)Presse behandelt wurde, scheint dies zu bestätigen. Dennoch ist die alltägliche Arbeit der Archive wenig dazu geeignet, ein dauerhaftes Interesse in den Medien zu wecken. So standen beim diesjährigen Treffen der «Fédération Internationale des Archives du Film» dann auch im Wesentlichen unspektakuläre technische Fragen auf dem Programm. Vom 17. bis 22.5. wurde unter dem Motto «Archiving the Audio-Visual Heritage» vor allem Probleme der Konservierung und Aufbewahrung des Filmmaterials diskutiert. Bei aller Fachspezifik vergisst man leicht, dass dies nicht allein Probleme von Filmhistorikern sind, sondern auch solche, die ganz fundamental darüber entscheiden, wie und in welcher Form das Publikum historische Filme zu sehen bekommt.
Noch immer ist das Umkopieren von Nitro- auf Sicherheitsfilm ein zentrales Thema, denn das alte Material besass eine grosse Grauskala, während heutiges Filmmaterial viel schärfere Schwarzweiss-Kontraste ermöglicht. Die Unmöglichkeit, eine mit dem Original identische Kopie zu erstellen, bewies ein Test, bei dem 28 Archive Kopien eines Films erarbeiteten, die sich auf erstaunliche Weise in den Bereichen Kontrast, Schärfe und Körnung unterschieden. Ein weiterer zentraler Punkt, die Erhaltung von Farbwerten bei frühen Dreifarbschicht-Filmen, wurde vom Staatlichen Filmarchiv der DDR auf eindrucksvolle Weise demonstriert: Es erwies sich als möglich, einen völlig verblichenen, rotstichigen Film soweit zu restaurieren, dass die ursprüngliche Farbskala annähernd wieder erreicht wurde.
Im Rahmenprogramm des Kongresses veranstaltete die Stiftung Deutsche Kinemathek eine Hommage an die Kinematheken, bei der im Arsenal neueste Restaurierungen von Filmen von Griffith, Lang und anderen gezeigt wurden. Folgerichtig bildete die Restaurierung einen Themenschwerpunkt auf dem Kongress, der mit einer Podiumsdiskussion zum Thema «Ethics of Restauration» seinen Abschluss fand. Die Frage der moralischen Verantwortung des Archivars und Filmhistorikers muss gerade jetzt neu definiert werden. Die Archive, auch zu einem kommerziellen Faktor der Industrie geworden, sehen sich starken Pressionen von aussen gegenüber, seit Wiederaufführungen Kinokassen füllen können (wie etwa im Fall der «Moroder-Fassung» von «Metropolis») und ein erweitertes Fernsehangebot die Ausstrahlung von Spielfilmen zu einem noch wichtigeren Programmteil macht. Vor allem das Schreckgespenst «colorization», das vielleicht nur einen ersten Vorgeschmack auf die Manipulierbarkeit existierenden Filmmaterials durch neue technische Errungenschaften liefert, macht eine Rückbesinnung auf jene selbstverständlichen Tugenden der Restaurierung, die sich aus dem Respekt vor den Intentionen des Regisseurs und dem historisch-kulturellen Zusammenhang der Kunstwerke ergeben, notwendig.

Gerhard Midding

DANIEL SCHMID DOSSIER

Bereits vor längerer Zeit (1982) ist im Zytglogge Verlag – als Dossier Film von der Schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia zusammengestellt – ein Buch mit und über Daniel Schmid erschienen. Es bringt vor allem ein «Fotoromanzo» mit Bildern aus den frühen Filmen des Regisseurs. Auszüge aus Gesprächen mit Schmid gehören ebenso zum Dossier wie Zitate (vorwiegend französicher) Pressestimmen, Biografische Notizen und eine Filmografie, bis und mit HECATE. Der Band ist weiterhin lieferbar – eine ausführlichere Beschäftigung mit Daniel Schmid könnte jetzt, durch den neuen Film von ihm, wieder aktuell werden.
Als vierter und neuster Band in dieser Reihe ist soeben *«hhk schoenherr / das kaputte kino»* erschienen. Hans Helmut Klaus Schoenherr bezeichnet sich selber als «Hinweiser und Filmemacher» und ist mit Sicherheit zu den interessantesten und anregendsten Figuren im schweizerischen Filmschaffen zu rechnen. Seine Experimental-Filme gelten oft als schwierig – das ist aber nur eine Frage des Zugangs. Und genau diesen Zugang könnte das Dossier dem interessierten Leser und Zuschauer eröffnen.
In der gleichen Reihe sind auch Dossiers zur Fredi M. Murer sowie zu den Dokumentarfilmschaffenden Reni Mertens und Walter Marti erhältlich.

«Ich habe letzte Nacht geträumt, ich sei ein Schmetterling, und jetzt weiss ich nicht, ob ich ein Mensch bin, der träumte, er sei ein Schmetterling, oder ob ich vielleicht ein Schmetterling bin, der jetzt träumt, er sei ein Mensch.»
(Unbekannter chinesischer Dichter)

JENATSCH von Daniel Schmid

Geschichte wird Fiktion

Von Walter Ruggle

Der Mensch unterscheidet sich von der ihn umgebenden Natur in der Wesensstruktur seines Seins, die unter anderem beinhaltet, dass es für ihn etwas gibt, was mit dem Begriff «Geschichte» umschrieben werden kann. Geschichte hat mit Bewusstsein zu tun, damit, dass jede Gegenwart sogleich zu Vergangenheit wird, der einzelne in einer stetig wachsenden Summe von Vergangenem lebt. Die Vergangenheit wird in Geschichte zusammengefasst; sie ist der Boden für Gegenwart und Zukunft. Geschichte wiederum setzt sich aus Geschichten zusammen, aus unzähligen, die sich obendrein, je weiter sie zurückliegen, um so beliebiger variieren.
Die Schlosshüterin zu Riedberg in Daniel Schmids neuem Film JENATSCH, das Fräulein von Planta, fasst den Kern jener Geschichte, in der sie eben mitspielt, einmal sehr kurz und prägnant zusammen, wenn sie sagt: jede Geschichte werde sogleich zur Fiktion. Etwas ereignet sich in der Gegenwart, und schon die Art der Nacherzählung kurze Zeit später ist eine Frage des Blickwinkels, eine Frage des Bezugs zur Wirklichkeit. Es gibt in der erzählenden Kunst verschiedene Beispiele, die dieses Phänomen zum Kern ihrer Auseinandersetzung genommen haben. Akira Kurosawa tat dies in genialer Weise in seinem RASHOMON, wo verschiedene Figuren ein Ereignis sehr unterschiedlich darstellen und damit deutlich machen, wie Wahrheit subjektiv ist. Im literarischen Bereich sei hier aus aktuellem Anlass auf Gabriel García Márquez verwiesen, dessen nun von Francesco Rosi verfilmter Roman «Cronica de una muerte anunciada» im Prinzip ja zuerst einmal eine geschehene – also geschichtliche – Tat zum Inhalt hat, deren Resultat unwiderruflich feststeht und nun mehrmals und immer wieder aus anderen Gesichtswinkeln betrachtet nachvollzogen wird. Bezeichnenderweise wird in diesem Fall die Wirklichkeit mit jedem neuen Gesichtspunkt noch weniger verständlich, erscheint sie gar als eine Schicksalshaftigkeit, die den Verlauf der Ereignisse bestimmt.

Ein Journalist sucht nach der Wahrheit

Der Film JENATSCH greift auf Geschichte – im historischen Sinn – zurück; der Titel deutet schon darauf hin. Daniel Schmid erzählt aus dieser «Geschichte» eine Geschichte – im episodischen Sinn –, und splittet sie auf durch ihre Verknüpfung mit der Gegenwart. Einmal mehr wird dabei die Bewegung innerhalb der Zeiten bei ihm zu einem Hauptmotiv, löst sie sich in der Begegnung einer Gegenwart mit Zeugen von Vergangenheit auf, lässt sie ihre Konturen verschwimmen. «Je vous vois par la fenêtre de mon âme», meint ein Mann im Dampf des römischen Bades verschwindend zur Hauptfigur – wenn wir in uns eindringen, so stossen wir auf Welten, die jenseits eines irdischen Zeitbegriffs liegen.
Christoph Sprecher ist ein in Zürich lebender Journalist, der, eher widerwillig, den Auftrag übernommen hat, ein Interview mit einem Anthropologen namens Tobler zu machen. Dieser lebt zurückgezogen in einer alten, verstaubten Wohnung, die vollgepfropft ist mit Zeugnissen aus vergangenen Tagen. Da finden sich zum Beispiel Gegenstände aus jenem Jahr, da er im Bündnerland die Ausgrabungen der Grabstätte geleitet hatte, in der die Überreste des Freiheitskämpfers Georg (Jürg) Jenatsch lagen. Sprecher schaut sich zu Beginn einen alten Wochenschaufilm an, der Tobler 1958 in der Churer Kathedrale mit dem aufgefundenen Skelett zeigt. Viel gibt ihm das Film-Material nicht her, und auch die erste Begegnung mit dem Alten endet abrupt, nachdem Sprecher entdeckt hat, dass Tobler den damals zu Tage geförderten Schädel Jenatschs vermutlich bei sich zu Hause inmitten seines Gerümpels versteckt.
Immerhin berichtet der Anthropologe ihm vom Fund einer kleinen Schelle, die der Tote Jenatsch noch in seiner Hand umklammert gehalten hätte. Sie wird zum auslösenden und vorantreibenden Element von Schmids Geschichte, in der es oberflächlich betrachtet ganz einfach einmal darum geht, herauszufinden, wie die Schelle in des Toten Hand hatte kommen können. Ein kriminalistisches Rätsel soll da also gelöst werden, denn jetzt beginnt sich Sprecher erst eigentlich für die genaueren Umstände von Jenatschs Leben und Tod zu interessieren.
Er begibt sich auf die Spuren der historischen Figur, um die er sich eigentlich gar nicht weiter hatte kümmern wollen. Sprecher fährt ins Bündnerland, sucht dort die Grabstätte des umstrittenen Freiheitshelden auf und begibt sich unter anderem auch auf Schloss Riedberg, wo eine Nachfahrin aus dem alten Geschlecht der von Plantas das Erbe ihrer Familie hütet. Sie passt auf all die Objekte auf, die einmal eine gegenwärtige Bedeutung hatten und heute bestenfalls eine historische haben mögen. Dazu gehört auch ein Beil, das als dasjenige präsentiert wird, mit dem Jürg Jenatsch 1620 das Oberhaupt seiner katholischen Gegner, Pompeius Planta, ermordet hatte, mit dem er selber 19 Jahre später auf ebenso brutale Art umgebracht werden sollte. Ob das Beil denn auch das echte sei, will Sprecher von der Schlosshüterin wissen, und sie meint mitleidig lächelnd, das spiele doch gar keine Rolle. – Der Gegenstand allein verweist durch seine Position an der geschichtsträchtigen Stelle im Turmzimmer auf Schloss Riedberg auf seinen Ursprung, seine Geschichte zurück.

Die historische Figur

Daniel Schmid hat, das wird rasch klar, keinen historischen Kostümfilm gestalten wollen – wenn überhaupt, so machte er einen zeitgenössischen, sprich modischen Kostümfilm. Er ist nicht daran interessiert, Leben und Wirken von Jürg Jenatsch nachzuzeichnen. Zwei wesentliche Ereignisse aus der Biographie des «bündnerischen Tells» dienen ihm lediglich als Nahtstellen zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Der geschichtliche Jenatsch, 1596 im Engadin geboren, war nach einem Theologiestudium an Zürichs Fraumünster als Prediger im Veltlin tätig und von den Gedanken der Reformation beseelt. Er nahm in den religiösen Streitigkeiten in seiner Bündner Heimat bald einmal als Volksfreund eine wichtige Rolle ein. Der Dreissigjährige Krieg ist im Gang, die Bündner Katholiken bauen auf spanisch-österreichische Unterstützung, und Jürg Jenatsch ermordet 1620 ihren Anführer, den erwähnten Pompeius Planta, kaltblütig mit dem Beil.
Nach der Tat muss er sich nach Deutschland absetzen, um über Frankreich und Venedig Jahre später erst wieder in seine Heimat zurückzukehren. Nun nimmt er, in er-

Sprecher hat zunehmend Mühe, Verständnis für seine Erlebnisse zu finden.

ster Linie wohl aus taktischen Gründen, noch einmal den katholischen Glauben an und führt die Grauen Bünde 1637 zur Unabhängigkeit zurück. Was in den langen Kämpfen und Wechselspielen auf der Strecke bleibt, ist seine Glaubwürdigkeit. Jenatsch ist umstritten, und bereits im ersten Monat des Jahres 1639 kommt es zum erfolgreichen Anschlag auf sein Leben. Mitten in der Fasnachtsfeier wird er am 24. Januar mit einem Beil von vermummten Gestalten erschlagen. Das Beil soll jenes gewesen sein, das ihm als Mordwaffe gegen Planta diente, und unter den Tätern soll, so will es die Geschichtsschreibung, auch Plantas Sohn gewesen sein.

Vergangenheit kann gegenwärtig werden

Aus diesem schon sehr verkürzten historischen Hintergrund finden sich die beiden Mordstaten wieder in Daniel Schmids Film. Kurz nachdem Sprecher nämlich das Schloss Riedberg nach seinem ersten Besuch verlässt, hat er auf seinem Rückweg ins Tal bei einer Alphütte eine Art Vision. Er sieht sich plötzlich einer Pest-Szene gegenüber, die eindeutig einer vergangenen Zeit angehört. Das Ganze verschwindet vom Lärm eines Düsenjägers vertrieben so rasch wieder, wie es aufgetaucht war, und Sprecher ist erst später am Abend richtig befremdet, als ihm auch drunten im Städtchen noch einmal ein ähnliches Ereignis passiert.
Sein Bezug zur Wirklichkeit gerät durcheinander. Er reist ab, findet aber zu Hause bei Freundin und Freunden nicht viel mehr als ein müdes Lächeln für die Schilderung seiner Vision. Was war geschehen? Hatte er geträumt? Fehlten ihm ein paar Tassen im Schrank? Man redet über 'Déjà vu', über jene Form von Erinnerungstäuschungen, bei denen jemand meint, eine bestimmte Situation bereits einmal gesehen zu haben. In Sprechers Fall entpuppt sich das 'Déjà vu' allerdings bald schon als seine gesteigerte Form, als 'déjà vécu' – schon einmal erlebt.
Genauso wenig wie es Daniel Schmid um die historische Figur von Jürg Jenatsch geht, genauso wenig sucht er auch in seinem neuen Film eine psychologisierende Annäherung an seine Figuren. Nicht die Zeichnung irgendeines Krankheitsbildes ist ihm wichtig, sondern ein übersinnlich begründetes Geschehen.
Sprecher begegnet in seiner, in unserer Gegenwart einer vergangenen Zeit. Auslöser dieses vorerst unerklärlichen Ereignisses sind historisch belastete Orte, Gegenstände, die Geschichten erzählen. Sie allein genügten aber noch nicht, einen derart genauen Ablauf von Geschehnissen neu zu erleben, wie Sprecher dies schon bei seinem zweiten Besuch im Bündnerland tut. Ein Beil in einem Turmzimmer kann die Phantasie eines Betrachters, einer Betrachterin wohl zu den verrücktesten Gedankengängen anregen, doch bei Sprecher gehen die Erlebnisse viel weiter. Wieder im Turmzimmer wird er leibhaftiger Zeuge des Anschlags von Jenatsch auf Planta – er, Sprecher, steht 1987 im Turm von Schloss Riedberg, und vor seinen Augen und denjenigen der ebenfalls anwesenden Planta-Tochter Lucrezia wird der Schlossherr 1620 umgebracht. Das Tonbandgerät, das Sprecher bei sich hat, zeichnet das Geschehen mit auf, und schlimmer noch: er selber spricht in der Szene den verhängnisvollen Satz aus, der Planta verrät, indem er in romanischer Sprache sagt: «Er versteckt sich im Kamin.» Er, Sprecher, liefert damit den Schlossherren seinem Mörder aus, in einer Sprache, deren er gar nicht mächtig ist. Ist das, was er eben erlebt hat, wahr? Für ihn, alles deutet darauf hin, in dem Moment ja, und das macht ihm das Leben auch schwer. Denn woher weiss der Zürcher Journalist, der sich nie gross um die Figur Jenatschs und schon gar nicht um die von dessen Zeitgenossen gekümmert hat, was sich an jenem ominösen Tag im Jahr 1620 in Turm zu Riedberg abgespielt hat? Eben hat er es erlebt, als wäre er selber dabei gewesen.
Die Geschichte vom Journalisten Sprecher und damit die Geschichte von Daniel Schmids Film JENATSCH treibt ein Phänomen auf die Spitze, das ebenso alltäglich wie faszinierend ist, oder zumindest sein kann. Irgendein Ort, irgendein Gegenstand, irgendein Geräusch, irgendein Geschmack, ein Bild oder was auch immer löst in uns eine Kette von Assoziationen aus. Die Dinge reden zu uns, tagtäglich begegnen wir «Geschichte», historische Ereignisse kleineren oder grösseren Ausmasses fanden in der Gasse um die Ecke statt, einen Augenblick lang – für die Dauer eines kleinen Stücks Zeit also – können sie in uns wieder aufscheinen, wirklich erscheinen, wirklich werden.
Was überhaupt ist wirklich? Sprecher sieht die alten Szenen ja nicht nur als Vision, Figuren daraus nehmen ihn offensichtlich wahr, er selber nimmt teil und steckt am Ende plötzlich in einem Gewand aus jener Zeit. Über die innere Logik des Filmes könnte man sich streiten, wird mit der Erzählperspektive doch recht willkürlich umgesprungen. So sieht sich Sprecher mal einer Szene visionär gegenüber, betrachtet und vermittelt die Kamera sie dementsprechend subjektiv. Ein anderes Mal dann sieht er sich plötzlich selber, nimmt die Kamera also und mit ihr der Erzähler eine objektive Position ein. In der Fasnachtsszene, könnte man sagen, geht Sprecher soweit in seinem Erlebnis auf, dass er selber zu einem Bestandteil, zu einer Figur in ihm wird. Genausogut liesse sich aber vertreten, dass diesem Aufgehen in der anderen Existenz eine Tat in der hiesigen folgen müsste, da sonst die Auflösung der in ihrer Anlage faszinierenden Zeitenfluss-Geschichte viel zu einfach geschieht. Wirklich grosse Erzählkunst nimmt ihre innere Logik, und damit auch die angesprochenen Betrachter, ernst. Mir scheint, dass Schmid es sich hier etwas zu leicht gemacht hat. Es genügt letzten Endes ja nicht, zu behaupten, alles, was ich mache, ist dann, wenn es gemacht ist, auch wirklich, wenn Fragen von «Wirklichkeit» der Stoff der Erzählung sind.

Die Wirklichkeit lebt immer nur im Jetzt

In dem Moment, da ein Schriftsteller wie Conrad Ferdinand Meyer seinen «Jürg Jenatsch» zu schreiben beginnt, erhält diese Figur eine Wirklichkeit, eine fiktive natürlich, weil Jenatsch zu diesem Zeitpunkt (um 1866) längst tot ist. Jedesmal, wenn jemand sich nach dem Erscheinen des berühmten Buches anno 1874 anschickt, Meyers «Jenatsch» zu lesen, lebt dieser wieder, nimmt er Gestalt an, wird er wirklich. Und dasselbe passiert in variierter Form mit Schmids Film, passiert in Schmids Filmhandlung selber, passiert natürlich in der Kunst

Die Vergangenheit schaut uns auch in der Zukunft an – sie gehört unauslöschbar zu uns.

schlechthin. JENATSCH thematisiert das Phänomen an einem Beispiel.
Sprecher begibt sich auf die Spuren des historischen Jürg Jenatsch, und er erlebt ihn immer klarer, immer wirklicher bis hin zur Auflösung der Zeit, in der sich herausschält, dass Sprecher vielleicht einem früheren Leben seiner selbst auf die Schliche gekommen ist. Er sieht alles derart klar vor sich, dass er selber eine Rolle gespielt haben muss in jenen Jahren – und es müsste wohl die Rolle von Plantas Sohn gewesen sein, der unüberlegt dem Mörder Jenatsch das Versteck des Vaters kundtut und den Anschlag Jahre später in der Fasnachtsnacht rächt. So jedenfalls zeichnet Schmids Film die Geschichte nach: Se non è vero, è ben' trovato.
Auch Daniel Schmid und sein Drehbuchautor Martin Suter haben die Geschichte als Fiktion genommen, sich ihren Reim aus ihr gemacht. Erfüllt sich bei C.F. Meyer am Ende das Orakel, indem die Planta-Tochter Lucrezia ihren Geliebten Jenatsch mit dem Beil ermordet, so nimmt in Schmids Fiktion der Sohn Rache – und Sprecher versetzt sich in diese Rolle hinein, um die quälende Geschichte loszuwerden, die er sich da aufgehalst hat? Sprecher und Plantas Sohn führen in ein und demselben Moment etwas für sie Wichtiges zu Ende.

Hinter den Masken der Gegenwart

Eine Wahrheit gibt es genausowenig, wie es nur *eine* Wirklichkeit gibt. Beide sind sie von der Sicht auf die Dinge bestimmt, und diese ihrerseits bestimmt jegliches Erleben. Wenn Sprechers Freundin Nina sich am Anfang des Filmes eine dick aufgetragene japanische Maske abschminkt, so sieht man einen Augenblick lang zwei halbe Gesichter, ein japanisch weiss maskiertes und das abgeschminkte «normale». Das gleiche Bild sozusagen findet sich am Ende wieder, wenn Lucrezia am Fasnachtsball mit ihrer schwarzen Maske sich durch die Massen bewegt. Die Wirklichkeit sitzt hinter verschiedenen Masken, sie verkleidet sich immer wieder von neuem und immer wieder anders. Nicht umsonst ist der Zeitensprung am Ende zur Fasnachtszeit am fliessendsten, greifen da doch die Masken von heute auf Masken von gestern zurück, heben Gegenwart und Vergangenheit sich geradezu bewusst auf, indem sich Leute von heute hinter Gesichtern von gestern verstecken, vergangenes Leben damit wieder wachrufen. Das Motiv der Maske, die demaskiert, die Schminke auch als Akzent, finden sich in Daniel Schmids Werk immer wieder. Er hat sinngemäss einmal gesagt, dass Filmemachen für ihn bedeute, Klischees einzusetzen, die zum Träumen führen.
In der gleichen Nacht, da Christoph Sprecher in Chur sein befreiendes Erlebnis hat, stirbt Tobler, der von der Vergangenheit besessene Forscher in Zürich. Koinzidenzen können als Zufälle verstanden werden, andererseits schaffen sie Zusammenhänge, die sich nachträglich zumindest überordnen mögen. JENATSCH hat auch etwas mit Bewältigung von Vergangenem zu tun, das so leicht nicht aus dem Weg zu schaffen ist, weil es mit zur Gegenwart gehört, weil wir es mit uns mitschleppen, weil es uns begleitet. Ganz am Schluss des Filmes bringt der Pöstler ein Paket, in dem sich jene kleine Schelle befindet, die Sprecher auf seiner Suche nach der vergangenen Zeit geleitete, die den märchenhaften Ton des Filmes mit ihrem feinen Gebimmel mit angab, am Ende für eine gar liebliche Auflösung nach TV-Mustern sorgt. Sie ist eingepackt in weisse Styropor-Stückchen, die sich bis zum Nachspann wie Schnee über sie ergiessen – es ist der Schnee von gestern, das Relikt einer alten Geschichte. Das Rätsel ihres Fundes hat sich gelöst, oder besser: Daniel Schmid hat uns eine mögliche Interpretation der Dinge vorgeführt.

Jenseits der technischen Perfektion

Ich habe am Anfang von Geschichte und von Geschichten geschrieben. Schmid spielt (einmal mehr) mit der Zeit, der Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart auf dem Weg zur Zukunft. Dieses Mal gesellt sich sehr stark noch die Komponente des Übersinnlichen bei, der Transzendenz im menschlichen Dasein. Neu ist das nicht, aber es ist zumindest nah, weil er seine Geschichte in unserem Lebensraum entwickelt. JENATSCH wurde, das ist von A bis Z spür- und sichtbar, von einer technischen Crew gemacht, die ihr Metier beherrscht, angefangen beim Kameramann Renato Berta, dessen Bilder bis in die Details hinein sauber gestaltet sind, über den Ton von Luc Yersin bis hin zur Montage, die Daniela Roderer die Zeiten überbrückend bewerkstelligte (dem Grandseigneur am Schneidetisch des Schweizer Films, Georg Janett, ist durch seine kurze Bildpräsenz ein kleines Hommage gewidmet). Ein perfekt realisierter Film, der dennoch auch einen leicht faden Neben- und Nachgeschmack hinterlässt.

Das technische Wie steht nicht zur Diskussion, das stimmt. Doch jenseits der technischen Perfektion lauert eine andere Gefahr, die gerade durch sie besonders evident wird. Wenn am Schluss der Eindruck bleibt, das alles sei ein bisschen gar rund und geschliffen über die Leinwand gegangen, so hängt das meines Erachtens auch mit der Milieu-Komponente zusammen, die sich in den Zürcher Szenen zumindest und bei rhätischen Salon-Speisewagenfahrten aufsetzt. Dieses zwischen Marmorküche und Bahnsesselplüsch oszilierende Klima erscheint ganz tüchtig geschleckt. Christine Boisson als Sprechers Freundin Nina muss in erster Linie Garderobe präsentieren (nicht umsonst ist im aufwendigen Presseheft ein Gespräch von Schmid mit einer Modezeitschrift abgedruckt), und der allerletzte Snob-Schicki-Micki-Fress-Beiz-Schrei musste als Dekor fürs Nachtessen unter Freunden herhalten. Mit solch kosmetischer Dominanz geht das sonst präsente Gespür für die Figuren rasch wieder verloren, denn jener Sprecher, den ich mir in dieser Besessenheit auf seiner Suche vorstellen kann, dem ich das auch tatsächlich abnehme, hat (noch) keinen marmorisierten Geist.

Immer dort aber, wo das Modische die Erzählung überlagert, verliert sie an Kraft und möglicher Tiefe, geht jenes Geheimnis verloren, das wirklich herausragende Filme auszeichnet, wirkt Schmids Geschichte nur noch schick und oberflächlich, wie es die Stylisten unserer Zeit wohl gerne hätten. Doch das eine lässt sich mit dem andern schwerlich verbinden. Daniel Schmid müsste das wis-

sen, hat er sich selber doch in einem Interview schon auf Walter Benjamin berufen und dessen Feststellung von der Verflachung der Bilder, dem Entzug jener Aura, die sich jahrhundertelang mit diesen verbunden hatte, zitiert. Schmid spielt erneut mit dem Surrealen, mit dem Grenzbereich zwischen Sein und Schein, mit einer Zone ausserhalb des Zeitbegriffs. Doch mit dem angesprochenen Teil von modisch geschminkter Realität, auf die er auch baut, fällt er seiner eigenen Phantasie quasi in den Rücken, droht die «Irritation», die er mit seinen Filmen immer zu erreichen wünscht, abzuflachen.

Starke Nebenrollen

Dazu gehört auch die Besetzung. Konsequent und auch schon traditionsgemäss hat Schmid sich auf ein paar illustre Namen gestützt, seine Schauspieler(innen) auch entsprechend präzis eingesetzt. Von Carole Bouquet, die schön ist, fast langweilig schön, und so und nicht anders auch gebraucht wird, über Vittorio Mezzogiorno als Jenatsch bis hin zu Christine Boisson bestückt er die Rollen viel mehr von ihrem Bild her als von der Qualität einer schauspielerischen Leistung.

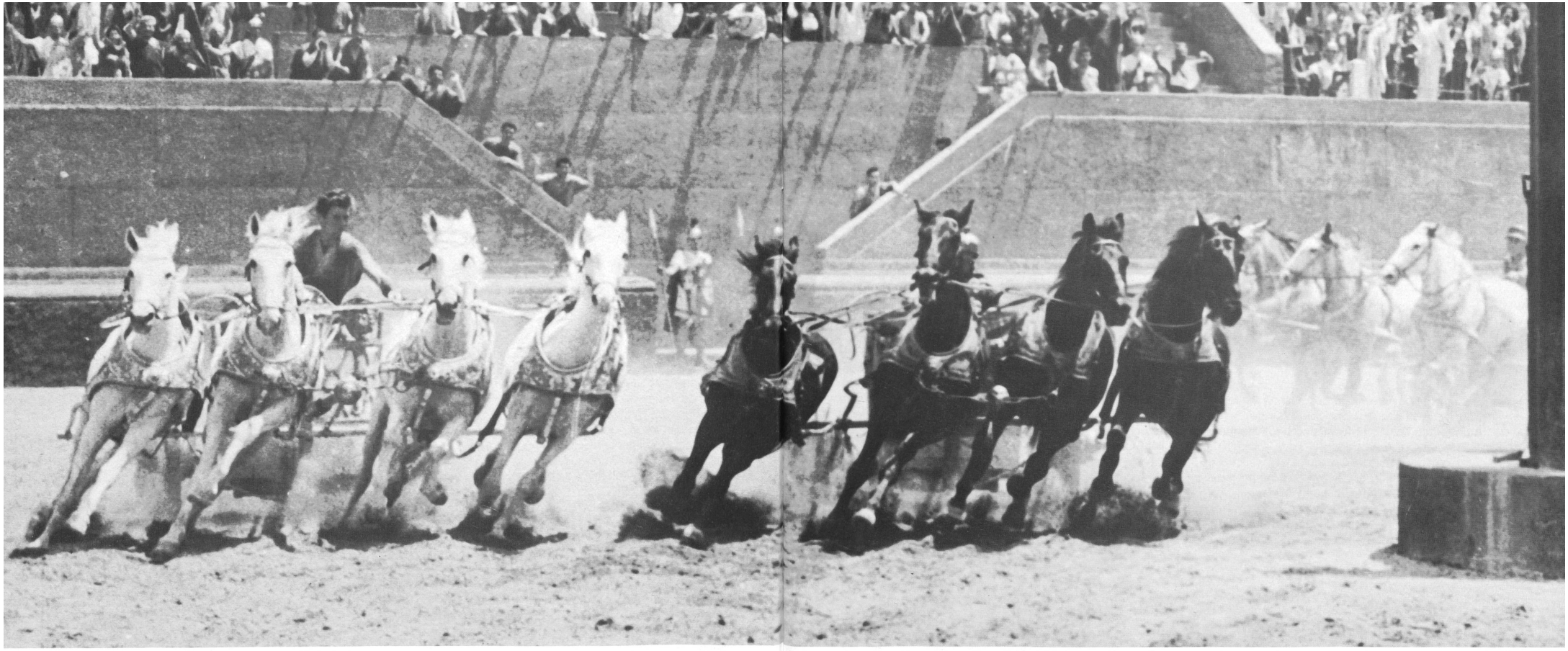
Hervorragend erscheinen da erst recht zwei kleine Parts, derjenige der von Laura Betti, die dem Mademoiselle von Planta das abgeklärte Gralshüterinnen-Gesicht verleiht, mit Fotoalben lebt, die gar keine Bilder enthalten, denn die Bilder machen wir uns ohnehin alle selber. Und auf der anderen Seite der unverwüstliche Jean Bouise, der seiner langen Galerie von subtil auf den Punkt gebrachten Nebenrollen mit derjenigen des besessenen Doktor Tobler eine weitere beifügen kann, diejenige eines unter seinem Schnauz hervorlispelnden alten Forschers, der eigentlich vor allem mit sich selber redet und auch mit sich selber beschäftigt ist. (Seiner Figur liegt im übrigen ein real existierender Anthropologe zugrunde, der die Ausgrabungsarbeiten 1958 in Chur geleitet hatte und sich vollends in die Welt um Jürg Jenatsch vertiefte.) Rührend bleibt schliesslich die Laiendarstellerin Lucrezia Giovannini, die, aus Soglio im Bergell stammend, bereits in Schmids für mich nach wie vor stärkstem Film VIOLANTA spielte.

Ansatzweise vorhanden sind wiederum jene wundersamen Landschafts-Aufnahmen, in denen Renato Berta wie schon in VIOLANTA es einnehmend schafft, das Mystische der Bergwelt und damit auch den Humus einer solchen Geschichte einzufangen, ohne plakativ zu werden. JENATSCH bleibt in seiner besseren, seiner stärkeren Hälfte ein Bündner-Film, in dem Menschen ihrer Landschaft entwachsen. Darüber hinaus geraten Schmid Stimmungen wie jene von Sprechers Fahrt auf Schloss Riedberg mit dem schweigenden Taxichauffeur, sein Gang zurück, die Fahrt auf dem Heuwagen mit dem stummen Bauernpaar: da scheint eine Bildkraft vergleichbar jener etwa von Murnaus NOSFERATU durch, und leicht kafkaesk ist dieser Gang aufs Schloss obendrein. Da wird «Geschichte zur Fiktion», da demonstriert Daniel Schmid am eindrücklichsten, wie sich Geschichten vor unseren Haustüren finden, man muss nur die Sinne für sie offen halten und ihnen frei begegnen. ■

Jean Bouise, geboren 1929 in Havre
Spezialist für anspruchsvolle Nebenrollen in (unvollständig):

1963 EL OTRO CRISTOBAL, Regie: Armand Gatti
1964 LA VIEILLE DAME INDIGNE, Regie: René Allio
1965 LA GUERRE EST FINIE, Regie: Alain Resnais
1966 AVEC LA PAU DES AUTRES, Regie: Jacques Deray
1968 Z, Regie: Costa Gavras
1969 LES CHOSES DE LA VIE, Regie: Claude Sautet
L'AVEU, Regie: Costa Gavras
1970 MOURIR D'AIMER, Regie: André Cayatte
1971 RENDEZ-VOUS A BRAY, Regie: André Delvaux
1972 LES CAIDS, Regie: Robert Enrico
1974 DUPONT LAJOIE, Regie: Yves Boisset
SECTION SPECIALE, Regie: Costa Gavras
1975 LE VIEUX FUSIL, Regie: Robert Enrico
FOLLE A TUER, Regie: Yves Boisset
1976 LE JUGE FAYARD, DIT LE SHERIF, Regie: Boisset
MONSIEUR KLEIN, Regie: Joseph Losey
1977 SALE REVEUR, Regie: Jean-Marie Périer
LES ROUTES DU SUD, Regie: Joseph Losey
1978 COUP DE TETE, Regie: Jean-Jacques Annaud
1979 ANTHRACITE, Regie: Edouard Niermans
1982 HECATE, Regie: Daniel Schmid
1983 LE DERNIER COMBAT, Regie: Luc Besson
1984 PARTIR REVENIR, Regie: Claude Lelouch
1985 SUBWAY, Regie: Luc Besson
1986 LA DERNIERE IMAGE, Regie: Mohamed Amina
1987 JENATSCH, Regie: Daniel Schmid

Die wichtigsten Daten zum Film:
Réalisateur: Daniel Schmid; Idee und Drehbuch: Martin Suter in Zusammenarbeit mit Daniel Schmid; Kamera: Renato Berta; Kameraassistenz: Jean-Paul Toraille, Nocola Genni, Stefan Jung; Dekor: Raul Gimenez, Kathrin Brunner, Martin Bieri; Ton: Luc Yersin; Ausstattung: Marcel Just, Dieter Fahrer; Beleuchtung: Felix Meyer, Hans Meier; Mechanist: Aldo Ricci; Regieassistenz: Martha Galvin, Manuel Siebenmann; Kostüme: Marianne Milani, Habiba Lahiani; Maske: Guerino Todero, Thomas Nellen; Montage und Script: Daniela Roderer; Musik: Pino Donaggio.
Darsteller (Rolle): Michel Voita (Christoph Sprecher), Christine Boisson (Nina), Vittorio Mezzogiorno (Jörg Jenatsch), Jean Bouise (Dr. Tobler), Laura Betti (Mademoiselle von Planta), Carole Bouquet (Lucrezia von Planta), Raul Gimenez (Taxifahrer).
Produktion: Limbo Film, Zürich, Bleu Productions, Paris; Ausführende Produzenten: Theres Scherer, Luciano Gloor; Produktionsleitung: Theres Scherer; Dreharbeiten: 15.9. bis 16.11.1986 in Coire und Umgebung. Format: 1:1,85, 35 mm; Kodak-Color; 97 Minuten; Schweiz / Frankreich 1987. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.



Cinecittà "Hollywood am Tiber"

50 Jahre Cinecittà – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der italienischen Filmfabrik

Von Johannes Bösiger

Wer an Cinecittà denkt, denkt meist an Filme, die unter anderem durch ihre aufwendigen Dekors zu Mythen geworden sind, an Filme auch, die durch die Rekonstruktion eines Lebensgefühls à la DOLCE VITA im Studio berühmt wurden. Kurz gesagt: Es sind die fünfziger und die sechziger Jahre, die zur Bildung jener Legende beigetragen haben, die noch heute in den Vordergrund rückt, wenn man danach fragt, was Cinecittà eigentlich sei. Ausserhalb der Filmbranche – ja selbst in ihr – wissen nur wenige, was sich hinter dem wohlklingenden Namen, der auf Deutsch nichts anderes als Filmstadt meint, wirklich verbirgt. Immer wieder kann man feststellen, dass sich viele ein nur sehr ungenaues Bild von dem machen, was nötig ist für die Produktion eines Films. Geht es dann noch um Film-Studios, so neigt die Phantasie oft zu Über- oder Untertreibungen. Fünfzig Jahre also sind vergangen, seit an der *Via Tuscolana 1055* der damals bereits grösste Studiokomplex Europas von Benito Mussolini eingeweiht wurde.
Die Tatsache, dass Cinecittà ausgerechnet unter dem faschistischen Regime konzipiert und errichtet worden ist, hat ihren Grund. Ähnlich wie Propagandaminister Goebbels in Deutschland mass auch die Diktatur Italiens dem Film als Instrument der Macht, der Propaganda und Glorifizierung der eigenen Leistungen, höchste Bedeutung zu. Diese Politik ermöglichte den Ausbau der italienischen Filmindustrie. Bereits 1927 wurde ein Gesetz erlassen, das die Vorführungen nationaler Produktionen zum Obligatorium erhob. Verschiedene Produktionsfirmen wurden gegründet oder staatlich stark unterstützt.

Nachdem 1934 die *Direzione generale per la Cinematografia* institutionalisiert wurde, erfolgte im Jahr darauf die Gründung des später Cinecittà angeschlossenen *Centro Sperimentale di Cinematografia*, der nationalen Filmschule.
Den Anstoss zur Gründung der «Città del Cinema», wie man das Vorhaben anfangs noch nannte, lieferte ein Brand. Die Studios der *Cines*, der damals wichtigsten und mächtigsten Produktionsgesellschaft, die an der *Via Veio*, ausserhalb der Porta San Giovanni gelegen waren, wurden am 26. September 1935 von einem Feuer fast vollständig zerstört. Ein Wiederaufbau dieser Anlagen, die für drei Jahrzehnte quasi zur Heimat des italieni-

schen Films geworden waren, wäre äusserst kostspielig gewesen. Dies und das Wiedererstarken der italienischen Kinematographie, die noch 1924, im Jahr des von Mussolinis Schwarzhemden inszenierten Marsches auf Rom, unentrückbar dem Tod geweiht schien, mag dazu beigetragen haben, dass *Carlo Roncoroni* statt Pläne zum Wiederaufbau seiner Studios, Pläne für ein ganz und gar neues Studio in Auftrag gab, sich für einen radikalen Neubeginn entschied. Ein neuer Ort musste somit gefunden werden, wo sich ungestört von der sich mehr und mehr ausbreitenden Metropole arbeiten liess und wo genügend Platz für eine ausgedehnte Anlage zur Verfügung stand. Dem Geist seiner Zeit entsprechend, fand Roncoroni für sein Projekt schnell die Unterstützung des Ministero della Cultura. Am 29. Januar 1936 wurde an der Via Tuscolana der Grundstein gelegt, 125 Tage nach dem Brand an der Via Veio.

Am 28. April 1937 war es dann soweit, und der Duce betrat das weiträumige Gelände zur feierlichen Eröffnung. Eine Filmstadt war da entstanden, in der von den Aufnahmen bis zur Entwicklung und Nachbearbeitung alle Arbeitsbereiche vereint waren – und sind. Aus dem Artikel, den Alberto Consiglio anlässlich der Eröffnung von Cinecittà in der Zeitschrift *Cinema* publizierte, geht klar hervor, welche Ziele mit der neugeschaffenen Institution verfolgt wurden. Italien, heisst es da, habe noch nicht die Vormachtstellung auf dem Gebiet der Filmkunst und -industrie, aber das werde jetzt quasi durch den Willen der Faschisten wett gemacht. Noch heute meint der Besucher in der Architektur dieses Streben nach Grösse ausmachen zu können. Es manifestiert sich hier jener Drang zur augenscheinlichen Gigantomanie, wie er typisch ist für die Baukunst jener Epoche und wie er heute noch am Beispiel der zweiten von Mussolini gegründeten «Stadt», der Rom vorgelagerten Gartenstadt *EUR*, zu besichtigen ist.

In einer Bauzeit von nur wenig mehr als einem Jahr war die damals modernste und grösste Filmproduktionsstätte Europas entstanden. Aber, wie angedeutet: die Aufgabe von Cinecittà war vorderhand rein nationaler Natur. Propagandistisch umriss das Ziel eines Ausbaus der Filmindustrie sehr treffend ein Artikel, der ebenfalls 1937 in der Zeitschrift *Prospettive* erschien: «Wenn der italienische Nationalstolz in der Welt einer erneuten Bestätigung einer Filmproduktion voll und ganz auf der Höhe unserer grossen kulturellen Tradition bedarf, so gibt es nur einen zu verfolgenden Weg: den Staat mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln eine Industrie fördern zu lassen; nur die volle Ausreifung und die freie Entwicklung dieser Industrie können die unerwartete Geburt von Meisterwerken erlauben.»

Als Mussolini Cinecittà offiziell seiner Bestimmung übergibt, sind bereits vier Filme in Arbeit, und bis zum Ende des Jahres 1937 waren es 19 Produktionen, die auf dem Gelände von gut einer halben Million Quadratmeter in den zwölf *Teatri di posa*, den Studios abgedreht werden konnten. Es entstanden a priori im Geist der Faschisten konzipierte Werke wie beispielsweise LUCIANO SERRA PI-

Zeitgenössische Flugaufnahme des Filmfabrik-Geländes

LOTA von Goffredo Alessandrini. Die wenigen Ausländer, die in diesen Jahren in Rom ihre Filme drehten, kamen vorwiegend aus den Staaten der Achsenmächte; so entstand etwa 1943 unter der Regie von Luis Trenker der Film MONTE MIRACOLO. Ganz im Sinn der im zitierten Artikel ebenfalls aufgestellten Forderung, wonach es notwendig sei, «dass die italienischen Studios zwölf Monate im Jahr arbeiten, hundert Filme im Jahr produzieren, unbeeindruckt bleiben von negativen Ergebnissen, sich nicht von schlechten Kritiken entmutigen lassen» verliessen unzählige Filme die Labors und Tonstudios von Cinecittà, von denen heute (abgesehen von wenigen Spezialisten) niemand mehr spricht. Anderseits jedoch sind gerade hier auch die ersten Ansätze jener Strömung zu entdecken, die nach dem Krieg unter der Bezeichnung *Neorealismus* Furore machen sollte.

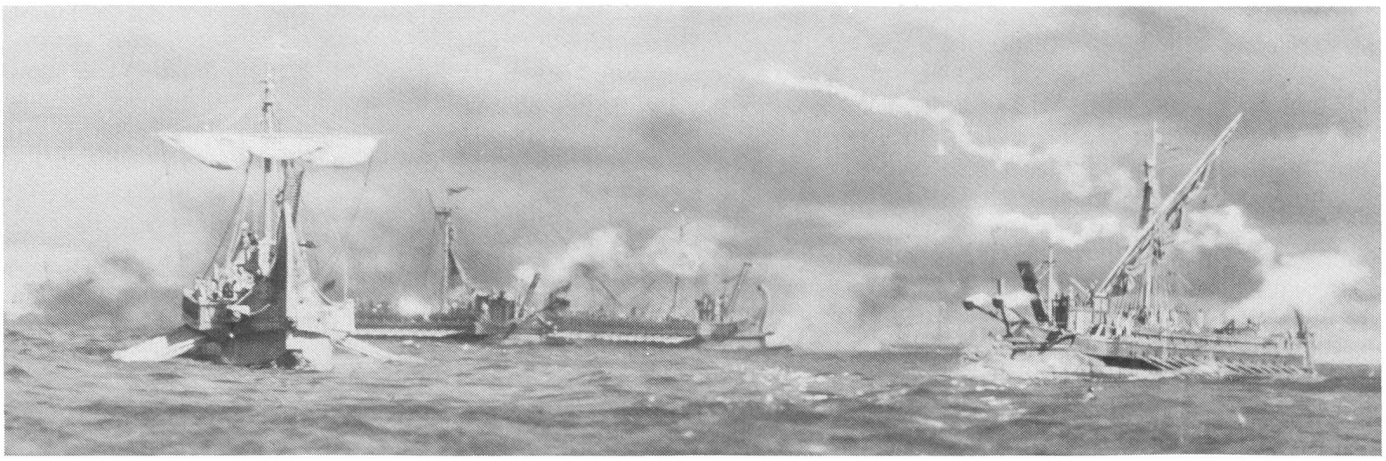
Mit dem Niedergang des faschistischen Regimes und dem Ende des Zweiten Weltkrieges endete auch das erste Kapitel in der Geschichte von Cinecittà. Bereits am 8. September 1943 muss die Produktion eingestellt werden, Truppen der Wehrmacht besetzen das Gelände, verfrachten einen Grossteil der technischen Einrichtungen nach Venedig und errichten ein Gefangenenlager. Nach 1945 bleibt das Grundstück lange seinem eigenen Schicksal überlassen. Erst wird es heimgesucht von Vandalen und Plünderern, später in ein Auffanglager für Obdachlose und Flüchtlinge umfunktioniert. Als dann endlich mit dem Wiederaufbau begonnen werden kann, ziehen es die italienischen Filmemacher vor, an authentischen Drehorten zu arbeiten, pflegt der Neorealismus Produktionsmethoden, die dem Studiosystem nur schaden können. Das wirkt sich zu diesem Zeitpunkt zwar als erschwerend aus, aber es dauert nicht lange, bis auch Neorealisten die Möglichkeiten, die Cinecittà als Arbeitsplatz zu bieten hat, wieder für sich zu entdecken und auszunützen beginnen. 1951 dreht *Luchino Visconti* an der Via Tuscolana BELISSIMA mit Anna Magnani in der Hauptrolle, und *Vittorio de Sica*, der bereits in den vierziger Jahren in Cinecittà gearbeitet hat, im gleichen Jahr UMBERTO D.

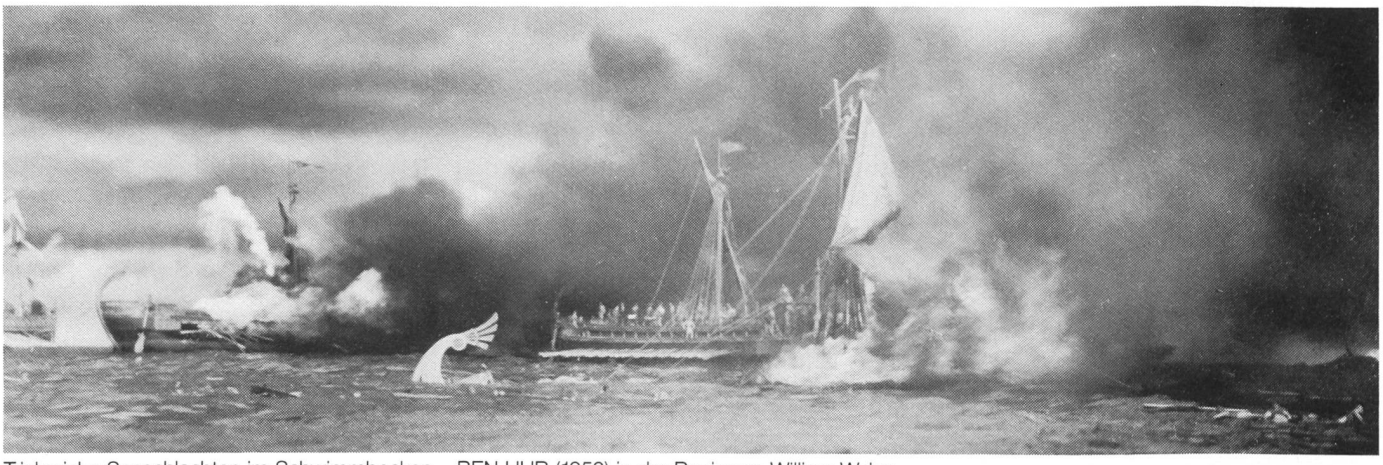
Nicht allein die Rückkehr der italienischen Filmregisseure sorgt für einen sprunghaften Neuanfang in Cinecittà, sondern vor allem auch die zunehmende Zusammenarbeit mit den Amerikanern. Schon zwei Jahre nach Kriegsende realisiert *Henry King* in Rom den Film THE PRINCE OF THE FOXES, *William Wyler* nimmt die Dienste der italienischen Studios erstmals 1952 für ROMAN HOLIDAY in Anspruch. Unzählige Filme entstehen in jenen Jahren: King Vidor dreht WAR AND PEACE (1955), Charles Vidor A FAREWELL TO ARMS (1957), Fred Zinnemann THE NUN'S STORY (1958) – die Liste liesse sich noch lange weiterführen.

Stellvertretend für das, was Cinecittà in den fünfziger Jahren – der heute oft als vorbildlich hingestellten Blütezeit – war, seien hier noch QUO VADIS (1951) von Mervyn LeRoy und insbesondere BEN HUR von William Wyler genannt. Fast das ganze Jahr 1957 hindurch nahm das Team unter Wylers Regie Cinecittà in Beschlag, der

Der Eingang zur «Filmstadt» an der Via Tuscolana 1055

Das Direktionsgebäude, mit dem Elefanten aus Fellinis L'INTERVISTA



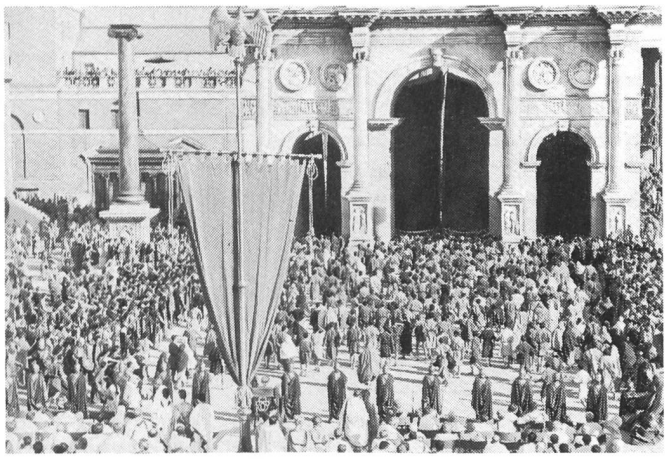


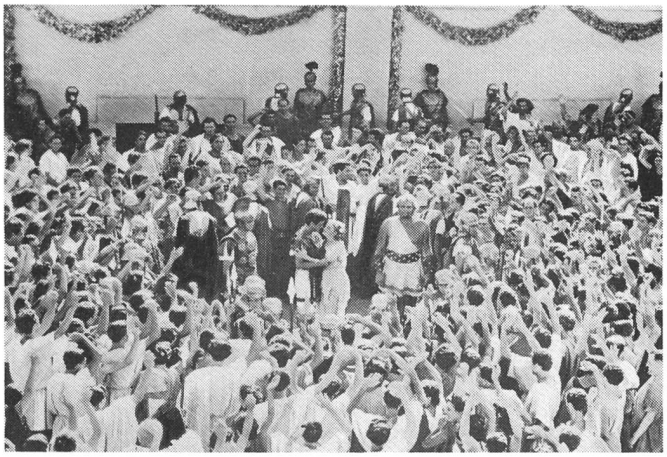
Trickreiche Seeschlachten im Schwimmbecken – BEN HUR (1959) in der Regie von William Wyler

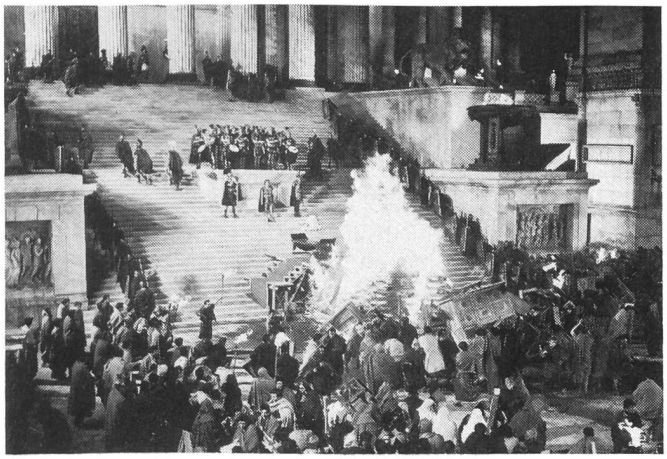
ganze Betrieb arbeitete auf Hochtouren für einen Kolossalfilm, wie man ihn seit Einführung des Tonfilms bis dahin noch nicht gesehen hatte. Die detailgetreuen Rekonstruktionen sowohl des alten Roms wie auch der Zirkusarena von Jerusalem und natürlich die trickreich mit Modellen in den Schwimmbecken nachgestellten Seeschlachten gingen in die Filmgeschichte ein. Kolossalfilme wie dieser oder auch CLEOPATRA (1961) von Joseph L. Mankiewicz zeigen heute noch besonders eindrücklich, mit welcher Perfektion Studioarbeiten hier ausgeführt wurden.

Bis in die späten sechziger Jahre hinein dauerten jene goldenen Zeiten für Cinecittà, wo auch der Begriff «Hollywood sul Tevere» entstanden ist. Zu den Amerikanern gesellten sich unter anderen die Franzosen Duvivier und Renoir. Und im italienischen Film machte sich neben der Garde der erfahrenen alten Regisseure die nächste Generation bemerkbar. Filmemacher wie *Antonioni*, *Pasolini*, *Olmi*, *Leone*, *Damiani*, *Ferreri*, *Scola*, die Brüder *Taviani* und – natürlich – vor allem *Fellini* begannen sich zwischen den Pinienhainen von Cinecittà heimisch zu fühlen.

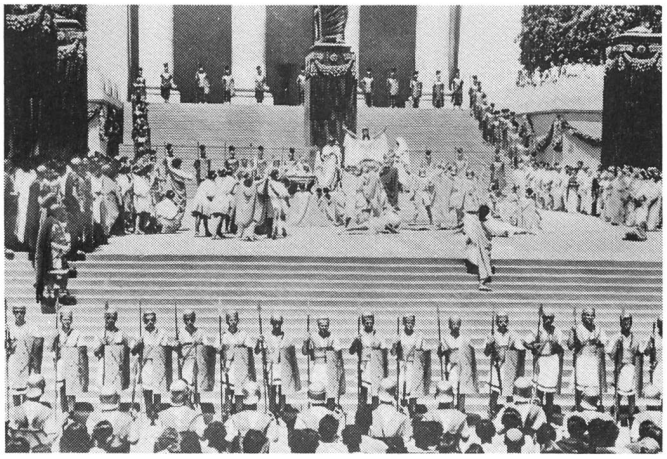
Es gibt wohl kaum einen anderen Regisseur, dessen Name so untrennbar mit diesem Studio verbunden wäre, wie *Federico Fellini*. Von I VITELLONI (1953) über LA DOLCE VITA (1959) bis hin zu E LA NAVE VA (1982) und jetzt L'INTERVISTA (1987) – für Federico Fellini muss Cinecittà wohl nicht nur zu einer zweiten, eher schon zu seiner ersten Heimat geworden sein. Wiederholt begegnet man bei einem Rundgang durch das Gelände den Spuren seiner Filme, seines Wirkens. In den Empfangsräumen der Direktion aber auch in den Büros der Schreinerei hängen die unverkennbaren Zeichnungen des «maestro». Im grossen Wasserbecken erhebt sich der überdimensionale Kopf aus CASANOVA (1977), und die Ruine eines im Krieg zerstörten Studios diente in LA CITTA DELLE DONNE (1979) als Frauengefängnis. An einer der freistehenden Mauern sind hier auch noch die Überreste einer Dekoration zu E LA NAVE VA zu erkennen. Gerade das Oeuvre dieses Cineasten hat viel dazu beigetragen, den Namen Cinecittà über Fachkreise hinaus bekannt werden zu lassen. Die gewollte Kulissenhaftigkeit seiner Filme, der Schwenk der Kamera in E LA NAVE VA am Schluss zurück aus dem Dekor auf das arbeitende Team – all das steht für die Entsprechung von Cinecittà und Fellini. Zweifellos hat nicht zuletzt Fellinis hartnäckige Treue mitgeholfen, dass Cinecittà heute noch existiert, dass es die schwere Krise der siebziger Jahre hat überwinden können.
Der Niedergang des Studios lief parallel mit der zunehmenden Popularität, die das Fernsehen in Italien genoss. Immer mehr nahmen in den sechziger und siebziger Jahren die Schwierigkeiten für die Filmwirtschaft zu, immer weniger Filme wurden produziert, und die nationale Kinematographie schien lange zum Sterben verurteilt. Ein aus heutiger Warte als fahrlässig einzustufendes Management, sowie ein unverantwortliches, auf schlichtes Desinteresse zurückzuführendes Laisser-faire taten ein







CLEOPATRA (1963), Regie: Joseph L. Mankiewicz



QUO VADIS (1951), Regie: Mervyn LeRoy

übriges, um Cinecittà an den Rand des Ruins zu führen. Anfang der achtziger Jahre schien es dann nur noch eine Frage der Zeit, bis die Konkurserklärung eingereicht würde. Während 1982 das Festival von Venedig – ebenfalls in der Zeit des Faschismus gegründet – mit Selbstbewusstsein und zunehmenden Erfolg sein fünfzigjähriges Bestehen feiern konnte, machten sich in Italien mehr und mehr die Ängste breit, Cinecittà würde in absehbarer Zeit von der Bildfläche verschwinden. Die Krise hatte da sicher ihren Höhepunkt erreicht.

Über lange Zeit hinweg schien eine Rettung ohne grosszügige Unterstützung durch den Staat für Cinecittà nicht möglich. Zu gross war in der Zwischenzeit der Schuldenberg geworden, zu verwahrlost der ganze technische Apparat. Mancherorts übte man sich bereits in Abschiedszeremonien. Mit der Wahl von *Attillio D'Onofrio* zum neuen direttore generale bahnte sich jedoch jene Sanierung an, an die erst niemand so recht glauben wollte, die heute aber, vier Jahre später, bereits als «die dritte Jugend» des Studios bezeichnet werden kann. Dass D'Onofrio die Qualitäten dazu besitzen würde, liess schon die Tatsache erwarten, dass er während sechzehn Jahren erfolgreich die halbstaatliche Filmverleihfirma *Istituto Luce*, die ihren Sitz auch auf dem Gelände von Cinecittà hat, geleitet hatte und bereits in den sechziger Jahren einmal sehr erfolgreich als Direktor des Studios waltete. Erste Tat D'Onofrios beim Antritt seiner zweiten Amtsperiode war die Beseitigung des auf 13 Milliarden Lire aufgelaufenen Schuldenbergs. Von den ungenutzten Landreserven, die durch die zunehmende Verstädterung der Umgebung an Wert gewonnen haben, konnte er einen unbebauten Teil von knapp zwölf Hektaren zu einem Preis von 20 Milliarden Lire verkaufen. Von einem Tag auf den anderen stand Cinecittà somit nicht mehr als verschuldete Firma da, konnte sich vielmehr bereits an eine Modernisierung der teils hoffnungslos veralteten Infrastrukturen machen.

Wenn man den Lauf der Dinge betrachtet, scheint – aller gerade in Italien immer wieder angebrachten Skepsis zum Trotz – der Politik der neuen Geschäftsleitung Erfolg beschieden. Mit D'Onofrio wurde das ganze Führungskader ausgewechselt. Von der Mentalität, mit dem vermeintlichen Konkurrenten Fernsehen wolle man nichts zu tun haben, ist man abgerückt. Neben den Grossproduktionen fürs Kino (DER NAME DER ROSE, MOMO, L'INTERVISTA und zahlreiche andere mehr) werden heute auch Serien, Fernsehfilme und Werbespots gedreht. Die Zahlen belegen die Richtigkeit dieser Politik: 1983 wurden in Cinecittà 16 Spielfilme und 39 Werbespots realisiert, in den darauffolgenden Jahren waren es dann bereits je 27 Spielfilme und zuerst achtzig, im vergangenen Jahr gar schon neunzig Werbefilme. Konnte 1982, dem Jahr vor D'Onofrios Amtsantritt ein Umsatz von nur gerade 5,4 Milliarden Lire verzeichnet werden, so waren es 1985 bereits 23 Milliarden, umgerechnet rund 25 Millionen Schweizer Franken.

D'Onofrios Erfahrung macht sich bezahlt. Wie er selbst betont, geht es ihm um eine möglichst professionelle

Führung des Betriebes nach privatwirtschaftlichen Kriterien. Besonderes Augenmerk gelte es dabei freilich auf die Qualität zu richten, sei Cinecittà doch früher einmal berühmt gewesen für die Sorgfalt und Zuverlässigkeit, mit der hier gearbeitet wurde. Viel ist von Renovation die Rede, von Restrukturierung. Beispielsweise sollen die zwei seit dem Krieg zerstörten und ungenutzt gebliebenen Studios wieder aufgebaut werden. Ob so wie früher, oder mit einer neuen Struktur, steht derzeit noch nicht fest. Auch die Tonstudios sollen erneuert werden, und die Abteilung für *Special effects* – ohne die heute keine Grossproduktion mehr auszukommen scheint – soll ebenfalls eine Erweiterung erfahren. Vorgesehen ist ferner der Kauf eines sogenannten *Blue Screens*, der für elektronische Trickaufnahmen notwendig ist und der noch grösser sein soll als derjenige der Bavaria in München, der bis anhin grösste Europas.

Im Gespräch mit dem Generaldirektor, der von seinen Angestellten einfach mit «buon giorno, signor avvocato», mit «Guten Morgen, Herr Rechtsanwalt» begrüsst wird, wird bald einmal der Stolz spürbar, mit dem er einerseits auf das Vollbrachte blickt, aber auch der Ehrgeiz, mit dem er in die Zukunft schaut. Er führe, so bekomme ich von Angestellten – es sind heute fast 300 mit festen Verträgen – zugeflüstert, ein strenges Regime. Dazu passt denn auch, dass D'Onofrio mit nicht unberechtigtem Stolz vermerkt, dass seit seinem Amtsantritt kein einziger Streiktag verzeichnet werden musste, die Gehälter im Gegensatz zu früher immer regelmässig ausbezahlt wurden. Er strahlt etwas von einem Patriarchen alter Klasse aus, dieser Generaldirektor, wenn er den Journalisten aus der Schweiz in seinem weiträumigen Büro empfängt. Kaum ist auf dem mitgebrachten Tonbandgerät die Aufnahmetaste gedrückt, ändert sich D'Onofrios Tonfall. Mit wohlbedachten Worten erläutert er seine Geschäftspolitik, unterstreicht nochmals seine deklarierte Absicht, Cinecittà ausschliesslich als privatwirtschaftliches Unternehmen zu führen, nicht als staatlich gestützte Instanz. Seine Absicht sei es, die Filmstadt an der Via Tuscolana zu *dem* Produktionszentrum von Europa schlechthin zu machen. Hier, so D'Onofrio, bestünde doch die Möglichkeit zu einer vertieften Zusammenarbeit der Europäer. Nicht mehr von einem «Hollywood am Tiber» ist also die Rede, sondern von der Utopie eines vereinigten Europas auf dem Bereich des Films. Es wäre Cinecittà zu wünschen, dass der gegenwärtige Aufwärtstrend anhält, die zweite Wiedergeburt sich tatsächlich zu einer langen und fruchtbaren Phase der Konsolidierung auswächst. Die Chancen dafür zumindest sind gut.

Von der lärmigen Via Tuscolana aus durch das Portal, vor dem sich die Station «Cinecittà» der Untergrundbahn befindet, gelangt man auf den grosszügigen Vorplatz. Bevor mir Einlass gewährt wird, muss ich dem Polizisten erklären, mit wem ich wo einen Termin habe. Nach einem kurzen Telephongespräch zwecks Bestätigung meiner Angaben, hebt sich der Schlagbaum. Auf der grossen Wiese vor dem Direktionsgebäude liegt ausgestreckt ei-

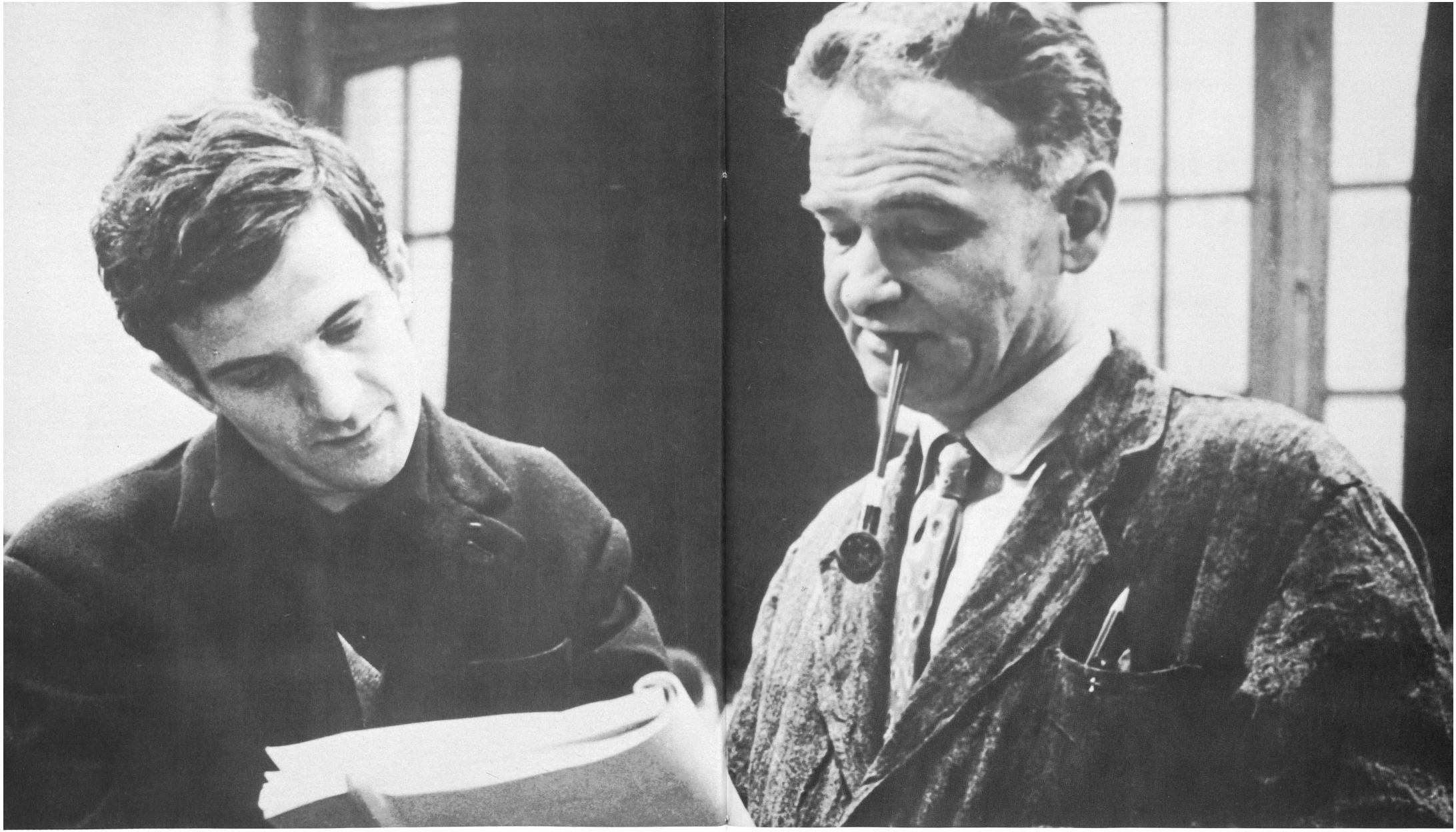
Federico Fellini inszeniert...

ner jener Elefanten, die in Fellinis Film L'INTERVISTA, der am Filmfestival von Cannes seine Premiere erlebte, als Kulisse dienten. Die symetrisch ausladenden Pinien verleihen dem Gelände zusätzliche Würde. Geschäftig fahren Autos vorbei, verlieren sich in einem der kleinen Strässchen. Alle Parkplätze sind an diesem Morgen besetzt, es herrscht geschäftiges Treiben. Alle Studios sind voll ausgelastet. Schnell lassen sich bei einem Rundgang, auf dem ich vom Chef der «Vigilanza», der betriebseigenen Wachmannschaft, begleitet werde, zwei Arten von Geschäftigkeit ausmachen. Zum einen gehört das Treiben ganz offensichtlich zum normalen Betrieb in Cinecittà; zum anderen erblicke ich jedoch immer wieder Handwerker und Lastwagen, die nichts mit den hier entstehenden Filmen zu schaffen haben. Es wird gestrichen, neue Fenster werden eingesetzt, die Klimaanlagen in den Studios werden erneuert: das zweite Erwachen des «Hollywood am Tiber».

Ein Besuch im *Teatro 5*, dem grössten Filmstudio Europas, in dem Federico Fellini vornehmlich arbeitet, führt vor Augen, welche Faszination von den Möglichkeiten ausgehen muss, die ein Filmteam hier vorfindet. Für den Film IL SEGRETO DEL SAHARA von Alberto Negrin hat Italiens wohl berühmtester Filmarchitekt, *Dante Ferretti*, ein phantastisches unterirdisches Reich errichtet. Was da so wuchtig und schwer aussieht, ist in Wirklichkeit Styropor oder Kunststoff. Nur wenige Meter entfernt steht in einer der Werkstätten eine moderne Pressmaschine, mit der die verschiedenen Einzelteile für die Dekorationen in kürzester Zeit hergestellt werden können. Aber immer wieder werden auch Elemente von längst abgedrehten Filmen verwendet, leicht abgewandelt freilich.

Der im Freien errichtete Strassenzug aus dem Turin der zwanziger Jahre, der für den mehrteiligen Fernsehfilm CUORE von Luigi Comencini diente, ist teilweise neu gestrichen, hat einen anderen Strassenbelag bekommen und wird für so manchen Werbespot als Kulisse eingesetzt. Das gleiche Schicksal erfährt auch das Labyrinth aus Jean-Jacques Annauds Film DER NAME DER ROSE, das bei meinem Besuch gerade für Negrins Film umgebaut wurde. Überhaupt ist man in Cinecittà auf die Arbeit, die für DER NAME DER ROSE geleistet wurde, besonders stolz. Bewiesen hat man da, dass auch ausserhalb des eigenen Geländes mit der gleichen Sorgfalt und dem gleichem Aufwand gearbeitet werden kann. Allen Vorbehalten zum Trotz muss man denn auch zugeben, dass der Film in diesem Punkt tatsächlich eindrücklich war und uneingeschränktes Lob verdient. Aber eben: Kulissen allein ergeben noch lange keinen guten Film. Wer weiss, vielleicht ist das einer der Gründe, warum Cinecittà sich heute nicht mehr nur darauf beschränkt, einfach Infrastrukturen zur Verfügung zu stellen, sondern angefangen hat vermehrt auch selbst Filme zu produzieren. Beteiligt war die Gesellschaft beispielsweise bereits an *Claude Gorettas* ORFEO, dem bis dato einzigen ganz in Cinecittà realisierten «Schweizer Film». Ob es auch der letzte war?

...Anthony Quinn und Giulietta Masina in LA STRADA (1954)



Der blutjunge François Truffaut bespricht das Drehbuch

Ohne Struktur geht der aufregendste Inhalt vergessen

Für Zuschauer schreiben

Gespräch mit Alain Resnais

"Der Drehbuchautor steht im Dienste des Regisseurs"

FILMBULLETIN: Ich möchte mit Ihnen ein wenig über die Vorarbeiten zu einem Film reden. Wie gehen Sie – künstlerisch, nicht organisatorisch betrachtet – an neue Projekte heran?

ALAIN RESNAIS: Das ist jedesmal etwas anders, denn ich glaube nicht, dass es *nur einen* Weg gibt, sich einem Filmprojekt zu nähern. Immerhin könnte man sagen, dass bei mir immer ein Produzent Ausgangspunkt eines Filmprojekts ist.

Im Fall von PROVIDENCE etwa kam ein Produzent zu mir und fragte: Wären Sie bereit, mit David Mercer zu arbeiten. Ich antwortete, dass ich ihn zuerst treffen müsse, um die Sache zusammen zu diskutieren und herauszufinden, ob es ein gemeinsames Verständnis darüber gibt. Ausgangspunkt einer solchen Klärung mit einem Autor kann ein Stück, eine Szene, ein bestimmter Charakter sein. Ich will aber nicht von einem Buch, einer Erzähung, sondern von einem Originalstoff ausgehen, aus dem dann ein originales Drehbuch entsteht – das ist mir wichtig.

FILMBULLETIN: Im Fall von MELO aber...

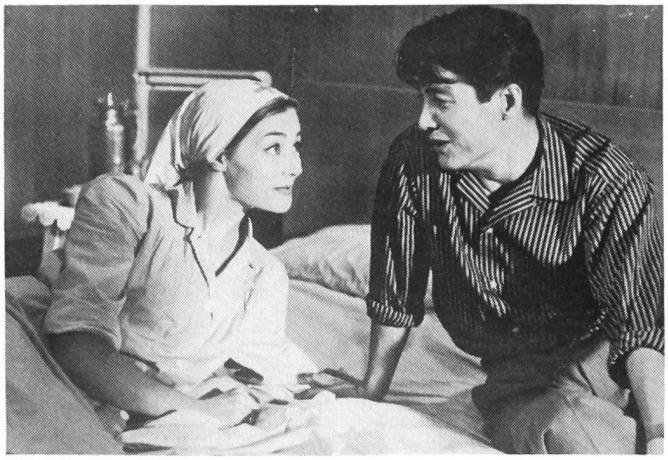
ALAIN RESNAIS: ...da war es genau umgekehrt, das ist *die* Ausnahme von der Regel.

Gewöhnlich treffe ich also den Drehbuchautor. Wenn ich noch nie mit ihm gearbeitet habe, reden wir zunächst darüber, was wir mögen und was nicht – welche Theaterstücke, welche Filme. Dabei zeigt sich schnell, ob wir gemeinsame Interessen haben und uns gegenseitig verstehen. Sobald wir uns etwas kennen, bringe ich ihm viele Fotos und Clippings mit. Ich habe zwölf grosse Schachteln mit gesammelten Zeitungs- und Magazinausschnitten, die ich als «Keimlinge» bezeichne und für meine Filme verwende. Jedesmal wenn wir so einen Keim finden, über den wir uns einig sind, verwenden wir ihn und suchen nach weiteren. So entsteht, mosaikartig, Steinchen für Steinchen etwas Gelungenes, ohne dass wir am Anfang wüssten, wohin der Weg uns führen wird.

FILMBULLETIN: Gehen auch Sie gelegentlich mit Ideen zu einem Produzenten oder warten Sie immer auf einen Anruf?

ALAIN RESNAIS: Ich brauche einen Produzenten, der mir sagt, dass er mit mir einen Film machen will. Wenn ich selber die Initiative ergreifen und einen Produzenten fragen würde, ob er einen Film mit mir machen will, würde das wohl kaum funktionieren: Ich wäre in der Situation von jemandem, der vom anderen einen Gefallen verlangt – und in so einem Fall würde der Produzent wahrscheinlich sagen, okay, ruf mich nächste Woche wieder an, und es würde nichts aus dieser Idee. Wenn ein Produzent dagegen mich anruft, darf ich berechtigte Hoffnung haben, dass aus dem Vorschlag auch ein Film entstehen wird.

Das gilt genauso fürs Drehbuch. Ich selber habe nicht die Mittel, einen Autor für seine Arbeit zu bezahlen, und ich glaube nicht, dass ein Drehbuchautor auch ohne



HIROSHIMA MON AMOUR (1958)

JE T'AIME, JE T'AIME (1968)

Geld arbeiten kann. Er kann es zwar versuchen, aber er benötigt drei, vier Jahre, weil er daneben, um zu überleben, auch an anderen Dingen arbeiten muss. Und nach drei Jahren hat er die Nase voll von seinem Drehbuch, ist entmutigt, und das Buch wird unvollendet bleiben. Auch deshalb brauche ich von allem Anfang an einen Produzenten, der den Autor bezahlt, so dass dieser in Ruhe und konzentriert arbeiten kann.

FILMBULLETIN: Sind es mehr oder weniger immer dieselben Produzenten, von denen Sie angefragt werden?

ALAIN RESNAIS: Ich arbeite mit vier bis sechs verschiedenen Produzenten, nicht mehr.

FILMBULLETIN: Und wenn die Ihnen etwas vorschlagen, das Ihnen nicht Ihr Thema zu sein scheint, lehnen Sie ab?

ALAIN RESNAIS: Das kann zwar vorkommen, aber mehr als fünf, sechsmal ist es bisher bestimmt nicht geschehen. Dagegen erhalte ich pro Jahr mindestens hundert Drehbücher von Leuten, die ich nicht als professionelle Drehbuchautoren bezeichnen würde, die ganz einfach einen Film gemacht haben möchten. Gewöhnlich haben sie keinen Produzenten, und das ist bereits kein gutes Zeichen. Wenn mir ein Produzent ein Drehbuch bringt, ziehe ich es jedenfalls ernsthafter in Erwägung. Bis jetzt habe ich auf diese Weise jedenfalls noch nichts zugestellt erhalten, was sich realisieren liess. Ein Buchverleger sagte mir einmal, sie müssten tausend Einsendungen lesen, um auf ein Buch zu stossen, das veröffentlicht werden könne – vielleicht habe ich bis jetzt noch keine tausend Drehbücher erhalten, sehr viele aber dürften dazu nicht mehr fehlen.

FILMBULLETIN: Wie viele Seiten lesen Sie, bis Sie wissen, ob ein Drehbuch etwas taugt?

ALAIN RESNAIS: Zwanzig, dreissig Seiten vielleicht. Man spürt es eigentlich sofort, gleich zu Beginn. Allerdings kann ich genaugenommen nur sagen, dass es für mich nichts taugt. Wenn ich Zweifel habe, sende ich es einem Produzenten, der es vielleicht als interessant erachtet und einen geeigneten Regisseur dafür weiss.

Sehr oft werde ich auch gebeten, ein Buch nur zu lesen, um den Autor zu beraten. Wenn ich aber jede Woche zwei Tage damit zubringe, Autoren bei ihren ersten Drehbüchern zu beraten, bin ich nicht mehr in der Lage, selber einen Film zu realisieren. Vielleicht klingt das grausam hart, aber das ist eben eine Wahl, die man zu treffen hat.

FILMBULLETIN: Wenn Sie sich nach einem Partner umsehen, wonach richten Sie sich bei der Wahl des Drehbuchautors?

ALAIN RESNAIS: Es muss jemand sein, der Filme und Stücke mag, jemand der Schauspieler liebt. Ein Autor mit dem Bedürfnis, dass seine Worte *gehört* und nicht nur gelesen werden, eher ein Dramatiker als ein Romancier. Ich kann nur mit einem Schriftsteller arbeiten, der *für Zuschauer* schreiben will. Denn es sind zwei ganz verschiedene Dinge, ob sie ein Buch oder einen Film herstellen. Wenn sie einen Roman schreiben, wissen sie, dass die Leute, die ihn lesen, unterbrechen, innehalten, eine Seite nochmals lesen können. Ein Theaterstück oder ein Film muss aber so geschrieben sein, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer jederzeit erhalten bleibt – und das bedingt einen ganz andern Stil, eine andere Arbeitstechnik auch. Das Publikum muss auf Anhieb verstehen, worum es geht, eben weil es nicht die Möglichkeit hat, den vorgesetzten Ablauf anzuhalten oder in ihm zurückzugehen.

Wichtig ist für mich auch, einen Mitarbeiter zu finden, der nicht nur schreiben will, sondern genau versteht, dass seine Arbeit nur Teil eines Ganzen ist, und der das fertige Produkt gespannt, neugierig erwartet. Das trifft natürlich auch auf den Regisseur zu: Wenn ich sicher sein könnte, wie der fertiggestellte Film aussieht, wäre das überhaupt nicht stimulierend. Warum sollte er dann noch gedreht werden?

Die Art Drehbuchautor, nach der ich immer Ausschau halte, die ich zu engagieren versuche, sind Szenaristen, die auch fähig sind, Worte auf bestimmte Art klingen zu lassen. Das gilt ebenso für die Darsteller. Manche Leute werden durch meine Filme irritiert, und von ihrem Standpunkt aus verstehe ich sie. Aber ich mag eben Darsteller, die eine bestimmte Art zu sprechen haben, und ich mag Autoren, die eine bestimmte Art zu schreiben haben, wie ich mit Komponisten arbeite, die in einem bestimmten Stil komponieren. Ich meine, für mich ist der Klang der Tonspur so wichtig wie die visuellen Aspekte eines Films. Bei der Vorbereitung zu L'AMOUR A MORT sagte ich zu Jean Gruault – ein Drehbuchautor, mit dem ich bisher drei Filme gemacht habe –, dass ich einen Komponisten beauftrage, eine Musik zu schreiben, die dem folgen werde, was die Schauspieler sagen, weil ich versuchen wolle, einen Film zu machen, bei dem mehr als die Hälfte der Geschichte durch die Musik erzählt würde. Ein Film mit wenig Worten also, bei dem die Musik im Vordergrund steht – anstatt wie üblich im Hintergrund. Meine Frage war dann: Sind Sie bereit, an so einem Experiment mitzuwirken, wären Sie daran interessiert, mit so einer Struktur zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Und diese Musik wurde vorher komponiert?

ALAIN RESNAIS: Nein, wie üblich erst nachher, aber die Schauspieler wussten natürlich, welche Art von Musik mir vorschwebte und welcher Komponist sie schreiben würde – und ich liess sie Musik von Hans-Werner Henze hören. Dieses Experiment implizierte eine bestimmte Art des Spiels und der Betonung der Worte, denn von der letzten Silbe dieser Worte übernahm die Musik – die nie den Dialogen unterlegt war – dann den Tonfall.

FILMBULLETIN: Und wie wichtig ist die Struktur der Geschichte oder der Nicht-Geschichte?

ALAIN RESNAIS: Wenn wir nur über die Inhalte nachdenken, so finden wir die beim Zeitungslesen auch. Wenn sie sich nur von tatsächlichen Ereignissen, von wirklichen Abenteuern bewegen lassen, brauchen sie bloss morgens die Zeitungen durchzusehen, um Dinge zu finden, die viel wichtiger sind als alles, was in einen Film oder in ein Stück eingebracht werden kann.

Wenn wir durch einen Film, ein Theaterstück, ein Gemälde, eine Oper, ein Konzert emotional bewegt werden, dann geschieht das, weil es eine Kohärenz gibt, welche die Teile verbindet – auch wenn das zwar erst am Ende überblickt werden kann, wenn wir über die Beziehung zwischen dem, was in den ersten fünf Minuten gesagt wird, und dem, was in den letzten zehn Minuten geschieht, nachdenken. Alles, was im idealen Film gezeigt wird, steht in Beziehung zu anderen Teilen des Films. Darum meine ich, dass ohne Struktur keine Emotionen

ausgelöst werden. Wenn ich provozieren will, behaupte ich sogar, dass die Form wichtiger sei als der Inhalt. Natürlich ist das nur eine Redensart, aber ich glaube wirklich, dass auch der bewegendste, virtuoseste Inhalt in zehn Minuten vergessen geht, wenn er ohne Struktur vorgebracht wird.

FILMBULLETIN: Wenn Sie mit einem Drehbuchautor arbeiten, nehmen Sie Einfluss allein auf die Struktur und lassen ihn im übrigen arbeiten, wie es ihm beliebt?

ALAIN RESNAIS: Wie den Schauspielern lasse ich auch den Autoren soviel Freiheit wie irgend möglich, so lange als – vielleicht lässt sich dieselbe Formulierung für die Schauspieler und die Autoren verwenden –: so lange wir in den unbewussten und bewussten Motivationen der Charaktere übereinstimmen. Für mich ist das der entscheidende Punkt.

Mit dem Autor ist es in gewisser Weise sehr einfach: Er muss mich überzeugen, dass gut ist, was er schreibt – (lächelt), und ich muss ihn überzeugen, dass dies nicht der Fall ist. Selbstverständlich begründe ich, warum ich das glaube. Im Idealfall kann ich ihm sogar etwas vorschlagen und ihn davon überzeugen, dass das, was ich vorschlage, besser ist als das, was er geschrieben hat. Gewöhnlich macht uns diese Arbeit sehr viel Spass.

FILMBULLETIN: Was würden Sie als die wichtigsten Qualitäten eines Drehbuchautors bezeichnen?

ALAIN RESNAIS: (Lacht.) Er soll sich niemals vor dem Umschreiben fürchten.

Wenn ich jeweils Jean Gruault traf und ihm mitteilte: Ich habe deine letzten zehn Seiten gelesen und finde, dass alles umgeschrieben werden muss, dann war Jean ganz entzückt, neigte sich vor und sagte: Oh, wunderbar! Perfekt! Einen Drehbuchautor zu haben, der so enthusiastisch ist und in solchen Situationen sein Lächeln nicht verliert, das ist mein Traum. Aber das kommt vor, solche Autoren gibt es tatsächlich.

Ich hatte noch nie wirklichen Streit mit einem Drehbuchautor. Ich brauche keine Tyrannei, übe keine Macht aus. Mir bereitet die Vorstellung von Kampf, von Streit kein Vergnügen, und ihm würde diese Art der Auseinandersetzung wohl auch nicht gefallen. Wir müssen gemeinsam etwas Taugliches, Überzeugendes finden – diese Beziehung gilt genauso zwischen Publikum und Stück, Zuschauern und Film. Der Autor steht im Dienst des Publikums und der Drehbuchautor im Dienst des Regisseurs – und manchmal erklärt der Regisseur: vielleicht könnten wir die Handlung schneller machen, oder: ich glaube ganz einfach nicht, dass dieser Charakter dieses tut oder jenes sagt. Überzeuge mich, wenn du kannst, dass ich unrecht habe. Oft findet der Autor dadurch eine andere Zeile für den Dialog, eine andere Wendung der Geschichte, die mich eher überzeugt. Mit viel Geduld erarbeiten wir so, Schrittchen für Schrittchen, einen ersten Entwurf. Dann einen zweiten, dann einen dritten. Gewöhnlich braucht es sechs verschiedene Versionen, bevor ich die Dreharbeiten aufnehme – und sogar dann gibt es noch Änderungen am Buch.

FILMBULLETIN: Wie lange dauert dieser Prozess?

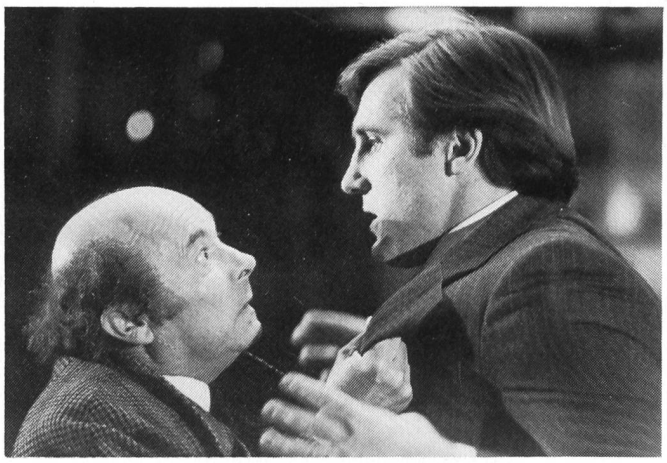
ALAIN RESNAIS: Ich kann in dieser Weise sechs Monate mit dem Szenaristen arbeiten. Gewöhnlich übergibt er mir zum Wochenende, was er während der Woche geschrieben hat. Ich arbeite diese Entwürfe durch, und wir treffen uns am Montag zu einer Besprechung: Manchmal muss er, wie erwähnt, den ganzen Teil umschreiben, manchmal finde ich seine Bearbeitung überzeugend, und er kann weiter schreiben. Das geht so hin und her für zwei, drei Monate, bis die Struktur steht. Aber sobald ich kann, versuche ich eine Besetzung zu machen, damit der Drehbuchautor genau weiss, für welche Schauspieler er seine Dialoge schreibt.

Nach der ausgearbeiteten Fassung des Drehbuchs mache ich mit dem Produzenten ein Budget. Wir entdecken, dass der Film zu teuer wird. Mit dem Drehbuchautor versuche ich nun das Buch so umzugestalten, dass es billiger realisiert werden kann. Gleichzeitig bemüht sich der Produzent, mehr Mittel aufzutreiben und die Finanzierung über Co-Produktionen und Fernsehbeteiligungen zu sichern.

Der Prozess insgesamt dauert wenigstens neun Monate, wenn sich die Dinge sehr gut entwickeln – ein Jahr etwa im Normalfall. Es kommt eben auch sehr darauf an, wie hoch das Budget ist. Für MELO, der billig war, dauerte es noch einen Monat, bis die Vorarbeiten aufgenommen werden konnten. Dann hatten wir 22 Drehtage und 15 Tage für die Montage. Aber es geht nicht immer so schnell: Normalerweise dauert es mindestens sechs Monate, um mit dem fertigen Buch das notwendige Geld zu finden, drei Monate für die Vorarbeiten, zwei für die Dreharbeiten, einen für die Montage und dann noch einmal sechs Monate für die Promotion.

FILMBULLETIN: Im Vorfeld der Nouvelle Vague vertraten

Nicole Garcia und Rogger-Pierre,



Jacques Rispal und Gérard Depardieu in MON ONCLE D'AMERIQUE

Yves Montand und Geneviève Bujold in LA GUERRE EST FINIE (1966)

ihre Exponenten die *politique des auteurs*. Sie werden ebenfalls der Nouvelle Vague zugerechnet...

ALAIN RESNAIS: Nun, ich gehöre zu einer anderen Generation – wir kannten einander natürlich, doch die Initianten der Nouvelle Vague waren jünger als ich. Ich hatte mit der Bewegung nie sehr viel zu tun, konnte aber dank der Nouvelle Vague überhaupt erst Filme machen. Die Produzenten entdeckten durch sie, dass man nicht bei mehr als neun Filmen Assistent gewesen sein und keine zehn Jahre auf dem Set einem Regisseur bei der Arbeit zugesehen haben muss, um einen eigenen Film inszenieren zu können. Das war die wichtige Errungenschaft der Nouvelle Vague.

FILMBULLETIN: Sie würden sich selber also nicht als Autor – im Sinne wie ihn die «politque des auteurs» definierte – sehen, als ein Filmrealisator, der eine Handschrift pflegt und im Gesamtwerk seine Themen vorantreibt.

ALAIN RESNAIS: Ich arbeite nicht an speziellen Themen, die in meinen Filmen immer wieder auftreten: ich will nur Filme realisieren. Wenn sie irgendwie zusammen passen, um so besser, aber darum kümmere ich mich kaum. Wenn es sich aufgrund meiner Persönlichkeit einfach ergibt, schön, aber ich strebe nicht mit Absicht danach.

FILMBULLETIN: Haben Sie je in Erwägung gezogen, Ihre eigenen Drehbücher zu schreiben?

ALAIN RESNAIS: Nein, ernsthaft dachte ich nie daran. Ich vermute (lacht), weil es schmerzhaft und langweilig ist, Bücher zu schreiben. Ausserdem arbeite ich nicht gerne allein. Die Vorstellung, Tag um Tag in meinem Zimmer vor einem Blatt Papier zu sitzen, gefällt mir nicht. (Lacht.) Weitaus lieber unterhalte ich mich mit einem Drehbuchautor – solange wir uns verstehen. Gewöhnlich werden wir während der gemeinsamen Arbeit Freunde, sehr gute Freunde sogar. Ich finde das viel angenehmer. Vielleicht kann man das als Faulheit bezeichnen, aber ich habe nicht den Ehrgeiz, ein unabhängiger, selbstständiger Autor zu sein.

FILMBULLETIN: Sobald dann Drehbuch und Finanzierung stehen, beginnen die Vorbereitungen zu den Dreharbeiten.

ALAIN RESNAIS: Schon während noch am Drehbuch gearbeitet wird, versuche ich – jedesmal wenn ein Darsteller frei ist –, Lesungen und erste Proben mit den Schauspielern zu arrangieren. Wenn wir dabei Fehler entdecken oder mit dem Dialog, dem Plot nicht mehr einverstanden sind, mache ich eine neue Arbeitssitzung mit dem Drehbuchautor – so lange, bis jeder denken kann, er habe sein Bestes geleistet.

Parallel dazu unternehme ich Rekognoszierungs-Reisen, suche nach Orten, wo Aussen- oder Innenaufnahmen gedreht werden könnten, und mache dabei viele Fotos. Allerdings möchte ich, wenn es mir möglich ist, im Studio drehen.

Für die Probe einzelner Szenen gehen wir mit den Schauspielern – auch der Kameramann sollte möglichst dabei sein – zwei, drei Tage an die Drehorte. Ich arbeite bereits mit dem Bildsucher, und wir machen Fotos, die wir später, auch mit dem Kameraoperateur, diskutieren. Allerdings müssen solche Proben mindestens drei Wochen vor Drehbeginn stattfinden, denn wenn die Proben

weit zurückliegen, vergessen wir, was falsch war, und erinnern uns nur an das, was gut war. Wenn sie eine Szene zehn- oder zwanzigmal vor der Aufnahme proben, ist die Gefahr – sogar wenn sie nur eine einzige Aufnahme benötigen – sehr gross, die Spontaneität zu verlieren. Da wir drei Wochen zuvor intensiv geprobt haben, können wir das Risiko eingehen, die erste Aufnahme ohne Probe zu machen. Manchmal misslingt die Aufnahme zwar (hat etwa der Kameramann ein Problem, und dann machen wir natürlich eine weitere Aufnahme), aber oft gelingt eben auch auf Anhieb eine Aufnahme, die nur durch die Erinnerung an unsere Probenarbeit genährt wird – und das gefällt mir.

FILMBULLETIN: Wird der Drehbuchautor ebenfalls zu solchen Proben zugezogen, damit er etwa Dialoge noch ändern kann?

ALAIN RESNAIS: Ich ziehe es vor, ihn nicht auf dem Set zu haben. Wenn ich das Gefühl habe, dass Dialoge erneut zu ändern sind, teile ich ihm das mit, telefoniere ihm oder treffe ihn. Der Blick des Regisseurs und der Blick des Kameramanns sind für die Schauspieler wichtig. Dazu aber auch noch den Blick einer dritten Person zu haben – das macht sechs Augen! –, das wird zuviel für sie. Die Schauspieler bekommen ein Gefühl der Unsicherheit. Schliesslich hat der Regisseur eine Vorstellung von der Linie des Films. Für eine einzelne Einstellung kann falsch wirken, was über eine halbe Stunde des Films betrachtet dennoch richtig ist. Auf dem Set ist jede Kritik berechtigt. Bei der Montage aber entsteht aus dem, was mir oft wie eine Häufung von Fehlern erscheint, genau die richtige Wirkung. Man kann vom Drehbuchautor nicht verlangen, dass er den geschnittenen Film im Kopf hat. Der Regisseur aber muss diese Vorstellung vom fertigen Film im Kopf haben und sie immer im Auge behalten.

FILMBULLETIN: Warum ziehen Sie es vor, im Studio zu drehen?

ALAIN RESNAIS: Wenn man im Studio arbeitet, ist man Meister des Lichts; man hat die Art, wie sich die Schauspieler bewegen werden, im Griff und kann die zum Dialog passende Choreografie entwickeln. Wenn wir hier, in diesem Restaurant, drehen müssten – sagen wir, es gäbe einen Austausch zwischen der Küche und diesem Tisch, der Kellner bedient einen Gast: Im Studio könnte ich bestimmen, dass die Küche so liegt, dass der Kellner nur wenige Schritte zur Hauptdarstellerin zu gehen hat. Wenn ich dagegen in diesem Raum (on location) drehen müsste, muss ich dem Kellner die Zeit einräumen, die er für den wesentlich längeren Weg benötigt. Also bestimmt gewissermassen die Architektur die Dauer der Szene, und sie kann – aus Gründen, die sich aus der Erzählung ergeben – völlig falsch sein. Deshalb ziehe ich es in jedem Fall vor, den Set im Studio – für die Szene geeignet – nachzubauen. Im Studio bin ich auch in der Lage, die Szene viel schneller auszuleuchten und allenfalls das Licht zu korrigieren. In diesem Raum hier wäre das viel komplizierter und arbeitsintensiver.

FILMBULLETIN: Würden Sie behaupten, dass es billiger ist, im Studio zu arbeiten?

ALAIN RESNAIS: Wenn Sie länger als drei Tage an dieser Szene im Restaurant arbeiten, wird es bestimmt billiger, wenn der Set nachgebaut und im Studio gedreht wird. Wenn nur ein einziger Drehtag benötigt wird, kann man darüber diskutieren. Handelt es sich aber um eine lange Einstellung mit Kamerabewegungen, bin ich überzeugt, dass die Aufnahme im Studio besser wird, denn im Studio lassen sich Lichter setzen, die hier nicht anzubringen sind.

Ausserdem macht es viel mehr Spass, im Studio zu arbeiten. Auch das ist wichtig. Im Studio muss ich zwischen zwei Einstellungen nicht länger als zehn Minuten warten, während das on location bis zu einer Stunde dauern kann. Das ist sehr langweilig, denn ein Regisseur und die Schauspieler haben zwischen den Aufnahmen nichts Interessantes zu tun. Wenn sie zwischen zwei Einstellungen nie länger als fünf Minuten warten müssen, ist das eher entspannend, denn das schwierigste für einen Schauspieler ist die Konzentration. Muss er zwischen Aufnahmen eine halbe Stunde oder mehr warten, kann er sich kaum mehr ausreichend konzentrieren.

FILMBULLETIN: Wie wichtig ist Ihnen der Kameramann?

ALAIN RESNAIS: Ich entscheide mich nie für einen Kameramann, bevor mindestens der erste Entwurf des Drehbuchs steht. Man kann – wie mit den Schauspielern und dem Komponisten – keine Wahl treffen, bevor man eine ausreichende Vorstellung vom Film hat. Mit dem Talent der Mitarbeiter hat das gar nichts zu tun. Man muss einfach sehen, dass dieser Kameramann perfekt wäre, weil ich die Rollen mit diesem Schauspieler oder jener Schauspielerin besetzen werde und die «chemistrie» zwischen diesem Kameramann und dieser Schauspielerin spielt. Das ist ein sehr wichtiger Punkt. Darum arbeite ich manchmal mit dem selben Kameramann und wechsle ein anderes Mal.

FILMBULLETIN: Ein Kameraassistent bei MELO heisst Arthur Cloquet. Ist das der Sohn von...

ALAIN RESNAIS: Ja... von Ghislain Cloquet, der mir vieles beigebracht hat und dem ich viel verdanke – er war ein grossartiger Kameramann. Ghislain erklärte mir liebendgern alles, was ich noch nicht kannte, und ich lernte alles über Fotografie und Beleuchtung von ihm, was er mir bieten konnte.

Sein Sohn ist sehr talentiert. In MELO hat er sehr schwierige Aufgaben gelöst. Er wird von den Schauspielern geliebt, und das ist sehr wichtig. Das Kamerateam und die Schauspieler müssen zusammenpassen.

FILMBULLETIN: Warum ist das so wichtig – wegen dem Klima bei den Dreharbeiten?

ALAIN RESNAIS: Die drei oder vier Leute der Kamera-Crew sind gewissermassen das erste Publikum, die ersten Zuschauer der Schauspieler. Und den Schauspielern muss in ihrem Kampf gegen die Gefühle der Unsicherheit geholfen werden. Ich bin sicher: wenn ein Kameramann einen Schauspieler nicht mag, dann verändert dies das Spiel dieses Schauspielers. Darum schenke ich der Zusammensetzung meiner Mitarbeiter so grosse Aufmerksamkeit.

FILMBULLETIN: Sie können als Regisseur allein also nicht genügend tun, die Unsicherheit der Schauspieler zu überwinden?

ALAIN RESNAIS: Als Regisseur muss man Verbindungen zwischen allen Mitarbeitern herstellen, alle zufriedenstellen und dafür sorgen, dass alle glücklich sind. Sie alle sollten aber auch mich zufriedenstellen und glücklich machen. Das ist der gegenseitige Austausch.

Das Gespräch führte: Walt R. Vian

Gespräch mit Jean Gruault

"Ich wollte nichts anderes schreiben als Drehbücher"

FILMBULLETIN: Monsieur Gruault, bevor Sie in den späten fünfziger Jahren als Drehbuchautor zum Film kamen, haben Sie für das Theater gearbeitet. Können Sie uns etwas über diesen Hintergrund erzählen?
JEAN GRUAULT: In den fünfziger Jahren war ich Schauspieler und fing dann an, einige Stücke zu verfassen. Das waren zumeist Adaptionen wie zum Beispiel eine Bearbeitung von Diderots «La Religieuse», die in Marseille von Roland Monnot inszeniert wurde, der später, wie Sie vielleicht wissen, den Priester in UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE (1956) von Robert Bresson spielte. Ein weiteres Stück, «Le petit Jésu», wurde auf dem Festival von Bordeaux aufgeführt. Schliesslich habe ich noch ein Drehbuch, das als Film nicht realisiert wurde, für die Bühne umgeschrieben. Truffaut hätte den Film produzieren, sein Freund, der Filmkritiker Robert Lachenay, die Regie übernehmen sollen. Es handelte sich um eine Adaption von Kleists «Michael Kohlhaas». (Später hat Schlöndorff einen Film nach der Novelle realisieren können, der jedoch nichts mit unserem Entwurf zu tun hatte.) Sehr amüsant fand ich es, dass die Kommunistische Partei an den Bühnenregisseur und mich herantrat und uns nahelegte, das Stück von einem maoistischen Standpunkt aus zu interpretieren. Aber wir liessen uns nicht davon überzeugen, dass Kleist ein Maoist gewesen sein soll! (lacht) Immerhin war das Stück von Engels' «Bauernkrieg» inspiriert worden und ist dann auch unter dem Titel «La guerre des paysans» aufgeführt worden.
FILMBULLETIN: Dann sind Sie mit den Mitgliedern der Nouvelle Vague zusammengetroffen, die damals noch als Kritiker für die «Cahiers du Cinéma» arbeiteten. Haben Sie auch für die «Cahiers» geschrieben?
JEAN GRUAULT: Nein. Nur einmal habe ich eine kurze Notiz über die Dreharbeiten zu VANINA VANINI verfasst. Nein, nein, ich habe nie Kritiken schreiben wollen, davor habe ich eine richtige Abneigung! Ich wollte nichts anderes schreiben als Drehbücher, keine Artikel, keine Vorworte, keine Pressenotizen! Ganz im Gegensatz zu Truffaut! Aber ich war mit diesen Kritikern befreundet, mit Godard, Rivette, Truffaut, Chabrol.
FILMBULLETIN: Und wie fing dann Ihre eigentliche Filmarbeit an?
JEAN GRUAULT: Mit einem Szenario, das ich zusammen mit Jacques Rivette für Rossellini schrieb. Es hiess «La Cité» und behandelte die Konflikte der Studenten der «Cité Universitaire» im Jahre 1956. Der Film sollte in 16mm gedreht werden, wurde aber dann doch nicht realisiert. Wir haben später einige Elemente aus diesem Buch in PARIS NOUS APPARTIENT verarbeitet, den wir ohne Produzenten, ohne irgendwelche Unterstützung, ohne alles gedreht haben. Das Filmmaterial haben wir Chabrol geklaut!
FILMBULLETIN: Und wie haben Sie sich als Drehbuchau-

Jean-Luc Godard und

Gianni Esposito in PARIS NOUS APPARTIENT (1960) Jacques Rivette

Jean-Pierre Léaud und Kika Markham in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT (1971) von François Truffaut

tor unter all diesen Verfechtern der «Autorentheorie» gefühlt? Was für eine Haltung hatte man gegenüber einem Szenaristen?

JEAN GRUAULT: Uns alle verband ja die Freundschaft, eine Kameradschaft von Leuten, die im gleichen Metier arbeiteten! Ich fand eigentlich immer, dass die Autorentheorie eine journalistische Fiktion ist, eine Konstruktion, eine Vereinfachung für den Publikumsgebrauch. Eine Mystifikation! Kein Film wird nur von einer einzigen Person geschaffen. Selbst im Falle von Truffaut, der ja sein eigener Produzent war, stimmte das nicht. Er hat immer ganz eng mit den Technikern zusammengearbeitet, den Kameraleuten, den Cuttern. Selbst die Kabelträger sind für das endgültige Produkt mitverantwortlich!

FILMBULLETIN: Also brachte man Ihnen Respekt entgegen?

JEAN GRUAULT: Natürlich. Nehmen Sie zum Beispiel Alain Resnais, der ein sehr ehrbarer und seriöser Filmregisseur ist. Er ist an der eigentlichen Drehbucharbeit nicht beteiligt, hat auch gar nicht den Ehrgeiz, im Vorspann als Autor genannt zu werden. Er lehnt sogar die Betitelung «Ein Film von Alain Resnais» ab. Duras, Robbe-Grillet, Cayrol, mit denen er gearbeitet hat, sie alle sind die Autoren. Oft stammt nicht einmal die Idee von ihm, sondern vom Produzenten.

FILMBULLETIN: Wie sah Ihre Arbeit mit den verschiedenen Regisseuren aus?

JEAN GRUAULT: Bei Truffaut war es sehr unterschiedlich, da hing es immer vom jeweiligen Film ab. Manchmal gab er mir einfach seine Notizen, schilderte mir seine Vorstellungen, umriss alles, was ihn an diesem Filmprojekt interessierte. Ansonsten liess er mir völlige Freiheit. Ich schrieb dann allein die Szenen, schickte sie ihm zu und kümmerte mich erst nicht weiter darum.

Er schrieb meine Entwürfe um – entweder allein oder mit Hilfe von Suzanne Schiffman. Man darf Suzannes Anteil an der Drehbucharbeit, vor allem aber ihre Leistungen als Regieassistentin nicht unterschätzen. Das möchte ich Ihnen an einem kleinen Beispiel illustrieren, das mir zu L'ENFANT SAUVAGE einfällt. Sie war es, die Jean-Pierre Cargol für die Titelrolle fand. Das Kind sollte aus dem Midi stammen, und deshalb hat sie an allen Schulausgängen im Midi gewartet, um die richtige Besetzung zu finden. Schliesslich hat sie einen Zigeunerjungen gefunden. Und weshalb? Bedenken Sie, dass unser Titelheld am Anfang des Films immer nackt herumläuft. Das Kind, das ja in der Wildnis lebte, musste vollständig braungebrannt sein, durfte keinen weissen Hintern haben! Bei einem Zigeunerkind, das nun einmal sehr oft nackt herumlief, war das keine Schwierigkeit. Das mag Sie amüsieren, aber es war sehr, sehr wichtig für die Glaubwürdigkeit der Figur.

Aber zurück zu meiner Zusammenarbeit mit Truffaut: Im Falle von L'ENFANT SAUVAGE hat er kaum etwas an meinem ursprünglichen Drehbuchentwurf verändert, er hat sich mehr auf seine Regiearbeit und sein Schauspieldebüt konzentriert. Bei LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT war die Zusammenarbeit viel enger. Dies gilt noch mehr für L'HISTOIRE D'ADELE H. und LA CHAMBRE VERTE, die beide eine sehr lange Vorbereitungszeit brauchten.

FILMBULLETIN: Und wie stand es mit FAHRENHEIT 451?
JEAN GRUAULT: FAHRENHEIT 451 war ein besonderer Fall. Meine Arbeit war es, aus dem Roman und einem früheren Drehbuchentwurf eine Struktur herauszuarbeiten. Ich musste das Material ordnen, entwirren. Ausserdem gab es noch eine weitere Adaption des Romans von Marcel Moussy, der ja die beiden ersten Truffaut-Filme geschrieben hatte. Ich glaube, es gab sogar noch amerikanische Autoren, die daran gearbeitet haben. Es gab ein volles Regal solcher Drehbuchentwürfe. Schliesslich hat Truffaut das ganze Material Jean-Louis Richard anvertraut, der alles neu arrangierte, und dann wurde diese Version noch von Claude de Givray korrigiert, weil sie Truffaut auch nicht befriedigt hatte. Ihm gefiel dieses Gewirr von Autoren nicht, und er war mit dieser Methode nicht sehr glücklich. Bei den Amerikanern ist die Entstehung eines Drehbuches sehr oft so kompliziert, denken Sie nur an TOOTSIE von Sydney Pollack. Amerikanische Verfahrensweise ist es, dass man schliesslich das Drehbuch demjenigen zuschreibt, der die meisten Seiten geschrieben hat, und im Fall von FAHRENHEIT 451 war das Jean-Louis Richard.
FILMBULLETIN: Wie eng war die Zusammenarbeit mit anderen Regisseuren?
JEAN GRUAULT: Alain Resnais schreibt gar nichts, keine Zeile. Er korrigiert nach und nach die Passagen, die ihm nicht gefallen. Er macht Vorschläge, ich mache Gegenvorschläge. Bei diesem Arbeitsstil kommt man natürlich nur sehr langsam voran. Mit Godard habe ich nur LES CARABINIERS gemacht, und sogar das war eine Farce. Die Zusammenarbeit mit Rivette war wieder eine Besonderheit. Bei PARIS NOUS APPARTIENT haben wir das Buch zusammen geschrieben. Das war richtig verworren: Er schrieb einen Satz, ich schrieb darauf die Replik und sofort. Bei LA RELIGIEUSE hatte ich ja zehn Jahre zuvor eine Bühnenfassung geschrieben. Rivette kam es vor allem darauf an, diese Fassung durch Passagen aus dem Roman von Diderot zu ergänzen. Dabei handelte es sich natürlich um Dinge, die auf der Bühne nicht realisierbar waren, wohl aber im Film. Aber die Struktur, die Konstruktion stammt aus meinem alten Bühnenstück.
FILMBULLETIN: Kannten Sie in den Anfangsjahren der Nouvelle Vague auch andere Drehbuchautoren – etwa Jean Aurel?
JEAN GRUAULT: Aurel hat damals auch schon Regie geführt. Er war Journalist gewesen, und er arbeitete ganz anders als ich. Er war eher eine Art «konsultierter» Drehbuchautor. Truffaut hat ihm einfach irgendwelche Dinge erzählt, die im jeweiligen Film vorkommen sollten und hat ihn um seine Meinung gebeten. Ich weiss aber nicht, wie Aurel sonst gearbeitet hat.
FILMBULLETIN: Können sie uns ein wenig über Ihre Beziehung zu Rossellini erzählen?
JEAN GRUAULT: Wir hatten uns 1956 in Paris kennengelernt, als Rivette und ich das Drehbuch «La Cité» für ihn schrieben. Nachdem diese Arbeit abgebrochen worden war, kehrte er nach Italien zurück, wo er lange Jahre keinen Erfolg mehr gehabt hatte. Mit IL GENERALE DELLA ROVERE war er in der Lage, wieder in Italien Fuss zu fassen. Er drehte VIVA L'ITALIA, ERA NOTTE A ROMA, dann kam VANINA VANINI (1961), bei dem ich fürs Drehbuch engagiert wurde. Der Produzent Maurice Ergasse hatte ihm den Film vorgeschlagen, mit dem Ergasse seine zukünftige Frau, Sandra Milo, als Filmstar lancieren wollte. (lacht) Inzwischen haben sie sich aber wieder getrennt. Wir hatten eine Menge Schwierigkeiten mit unserem Produzenten. Er fand den Film zu lang und hat drei Rollen herausgeschnitten. Wir hatten für Martine Carol, deren letzter Film dies war, eine sehr schöne Rolle geschrieben, die wir im Vergleich zur Stendhal-Novelle stark erweitert hatten. Und ich vermute, dass Sandra Milo ganz einfach neidisch und eifersüchtig auf Martine Carol war, die zwar älter als sie, dafür viel charmanter und reifer war. Ergasse jedenfalls hat VANINA VANINI durch seine Kürzungen verstümmelt, aber Rossellini war das egal. Sobald er einen Film abgedreht hatte, war es ihm gleichgültig, wie die Leute darauf reagierten, er kämpfte nicht mehr für den Film. Der Konflikt mit dem Produzenten führte auch dazu, dass der Drehbuch-Credit des Films völlig fiktiv ist: Mein Name wird nicht genannt, aber es tauchen Namen von Autoren auf, die überhaupt nichts geschrieben haben, wie zum Beispiel meine sehr gute Freundin Monique Lange, die keine einzige Zeile für diesen Film geschrieben hat.
FILMBULLETIN: Wie waren Sie denn überhaupt zu diesem Auftrag gekommen?
JEAN GRUAULT: Rossellini suchte ursprünglich jemanden, der ihm die Liebesszenen schreiben würde. Die Italiener arbeiten so: Sie beschäftigen einen Autor für die Liebesszenen, einen anderen für die Kampfszenen und so weiter. Rossellini bat Truffaut, ihm bei diesen Szenen zu helfen, doch der drehte gerade JULES ET JIM und hatte keine Zeit. Deshalb schlug er mich vor, und Rossellini willigte ein. Ich fing also mit den Liebesszenen an, aber sehr bald schrieben Rossellini und ich zusammen das komplette Drehbuch. Er legte sehr viel Wert auf eine enge Zusammenarbeit mit den Autoren und war in dieser Hinsicht sehr aufmerksam. Unser Produzent hatte aber unterdessen Monique Lange engagiert, die sich gerade einen Namen als Journalistin und Schriftstellerin gemacht hatte. Monique kam nach Rom, blieb aber nur acht Tage, da sich Rossellini weigerte, mit einer Frau zusammenzuarbeiten. (lacht) Das war typisch für ihn! Später hat er dann mit Suso Cecchi D'Amico gearbeitet – die war eben auch viel hübscher!
FILMBULLETIN: Es fällt schwer, sich vorzustellen, dass Rossellini wirklich alles gleichgültig war, sobald ein Film abgedreht war.
JEAN GRUAULT: Doch! Schauen Sie, er war kein fanatischer Filmemacher wie Resnais, wie Truffaut, wie Fassbinder: diese Männer sind besessen vom Kino, verrückt. Rossellinis Verrücktheit war anderer Art (lacht).
FILMBULLETIN: Dies war doch auch die Zeit, da er anfing, sich für die Möglichkeiten des Fernsehens zu interessieren?
JEAN GRUAULT: Sein Standpunkt war – sagen wir einmal – «ausserfilmisch». Er begann sich damals zu fragen: «Wozu ist das Kino gut? Wozu ist das Fernsehen gut? Kann man diese Medien nutzen, um die Menschen zu informieren?» Er suchte nach neuen Möglichkeiten für das Fernsehen, wollte es umgestalten. Seine Ansichten über das Kino hatten sich geändert: Er hasste das Unterhaltungs-Kino, er hasste Hitchcock, er hasste Fiktion überhaupt. Er wollte nur noch die Realität zeigen.
FILMBULLETIN: Machte es für Sie einen Unterschied, fürs Kino oder fürs Fernsehen zu arbeiten? In den sechziger

Jahren haben Sie ja sehr viele Fernsehfilme geschrieben, auch LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV für Rossellini.
JEAN GRUAULT: Nein, das machte für mich keinen Unterschied.
FILMBULLETIN: Ich möchte noch einmal auf Stendhal zurückkommen, für den Sie anscheinend eine grosse Vorliebe haben: VANINA VANINI, LA CHARTEUSE DE PARME fürs italienische Fernsehen und ein nicht realisiertes Projekt von Truffaut, «Julien et Marguerite».
JEAN GRUAULT: Ich mag Stendhal sehr. Er ist der italienischste aller französischen Autoren und der französischste aller italienischen Autoren, wenn Sie so wollen. Er steht zwischen diesen beiden Nationalitäten, so wie Gerard de Nerval, der zwischen Frankreich und Deutschland steht.
FILMBULLETIN: Ich finde, dass JULES ET JIM und LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT sehr getreue Verfilmungen sind, zumindest, was den Stil angeht.
JEAN GRUAULT: Sehr treu und sehr untreu! Treu konnten wir Roché insofern sein, als wir sehr viele Passagen aus den Büchern direkt übernehmen konnten. Er schrieb in einem ganz speziellen Französisch, zum Teil sehr gestrafft, sehr komprimiert. Es ist sehr schwierig, diese Sprache in eine andere Sprache zu übersetzen, höchstens noch ins Italienische, das hat er mit Stendhal gemeinsam. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er sich gut ins Deutsche übersetzen lässt. Im Deutschen komprimiert man auf andere Art, ein bisschen so wie im Englischen. Ein Philosoph wie Hegel ist kaum übersetzbar ins Französische, bei Goethe ist das etwas anderes. Aber zurück zu Roché. Ich glaube, wir konnten die Musik seiner Sprache sehr gut übertragen, während wir die Geschichten sehr stark vereinfacht haben. Die Figur der Catherine, die im Film von Jeanne Moreau gespielt wird, setzt sich zusammen aus vier Figuren, die im Roman auftauchen. Wir mussten diese Figuren zu einer einzigen verschmelzen, denn wir bewegten uns ja in einem anderem Medium als Roché, nämlich im Film, wo man immer komprimieren, vereinfachen, andere Akzente setzen muss. Und wir durften die Erwartungen der Zuschauer nicht enttäuschen. Jeanne Moreau war zur Zeit von JULES ET JIM einer der grössten Stars in Frankreich, und Truffaut war der Ansicht, dass die Leute ihr Geld an der Kinokasse bezahlen, um Jeanne Moreau zu sehen und nicht drei, vier andere Schauspielerinnen. Er sagte sogar: «Wenn Jeanne nicht in der ersten Viertelstunde auftaucht, demolieren die Zuschauer die Kinosessel!» Und er hatte natürlich recht! Truffaut war ein «homme de spectacle», ein Unterhalter.
FILMBULLETIN: Sie sind dem Geist der Bücher, vor allem bei LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT, sehr treu geblieben, indem sie sehr viel Erzähltext übernommen haben. Es ist fast zu viel für einen Film; er ist sehr literarisch geworden...
JEAN GRUAULT: ...sehr literarisch und zur gleichen Zeit sehr filmisch! Denken sie nur an die Stummfilme von Griffith: ein Film wie BROKEN BLOSSOMS hat eine enorme Menge von Zwischentiteln! Und die sind nicht allein zur Erklärung der Handlung gedacht, sondern man sollte sie wirklich lesen! Es hat Gedichte und alles Mögliche darin. Wir haben sehr viele Anspielungen auf Griffith in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT versteckt.
Ist Ihnen schon aufgefallen, dass in den Filmen von Griffith, aber auch in schwedischen Filmen von Stiller etwa, auch bei Murnau, die Liebenden immer durch eine Barriere, ein Hindernis voneinander getrennt sind? Das kann ein Zaun sein, eine Wand, sie haben sich immer irgendeine Besonderheit der Architektur für die Liebesszenen zunutze gemacht. Ich weiss nicht, warum, aber das hat für mich etwas sehr Poetisches. Es ist die Kinoepoche, die ich besonders liebe.
Die Zwischentitel bei Griffith haben ein wenig die Funktion der «Off-Erzähler» bei unseren Filmen. Aber finden Sie nicht auch, dass es bei LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT sehr viel zu sehen gibt? Dieser Film ist doch sehr visuell! Das ist nicht – um Hitchcocks Beschreibung des Tonfilms zu zitieren – das simple Fotografieren von Leuten, die sprechen.
FILMBULLETIN: Bei allen Filmen, die Sie für Truffaut geschrieben haben, fällt mir auf, dass die Geschichten...
JEAN GRUAULT: ...sehr tragisch sind? Ja, das ist eine besondere Art der Romantik, die gerade dem Kino eigen ist. Truffaut liebte nicht nur Hitchcock, sondern auch Griffith und die anderen Regisseure, die ich eben nannte. Sie wissen ja, dass er LA NUIT AMERICAINE Dorothy und Lilian Gish gewidmet hat. Die genannten, frühen Regisseure haben ihn beeinflusst. Godard hat ja viele Dummheiten von sich gegeben, aber über Greta Garbo hat er etwas sehr Richtiges gesagt: «Das ist eine Schauspielerin, die sich zu bewegen weiss, die weiss, wie man vor der Kamera geht.» Ich finde, das trifft besonders auf die Stummfilmdarstellerinnen zu. Heutzutage macht man in den Filmen so viele Grossaufnahmen – was ich grauenhaft finde – dass man nicht mehr sieht, wie sich die Menschen bewegen. Ich finde, die Schönheit des Kinos besteht auch darin, zu sehen, wie sich eine Person auf der Leinwand bewegt, wie sie von links nach rechts geht, von vorn nach hinten. In der Stummfilmzeit scheute man sich nicht, die Kamera starr und unbeweglich zu postieren, ganz einfach, weil die Schauspieler sich so gut bewegen konnten. Es gab Darsteller, deren Gestik und Haltung auf der Leinwand sehr plastisch wirkt, wie zum Beispiel Camilla Horn in Murnaus FAUST: sie hatte ein wunderbares Gespür für die richtige Haltung. Das ist ein Genre von Schauspielerinnen, das ich sehr mag: Lilian Gish, Camilla Horn, Janet Gaynor. Heutzutage sehen alle Filme aus, als seien sie Kinder von DALLAS. Es gibt nur noch wenige Schauspielerinnen, die die Tradition aufrecht erhalten, die ein wenig die Ehre retten. Meryl Streep, Anna Karina. Rivette und ich hatten an Anna Karina gedacht als Besetzung der Hauptrolle von LA RELIGIEUSE. Für Rivette gilt das gleiche wie für Truffaut, auch er liebt Griffith und so weiter, ist von diesen Regisseuren beeinflusst worden.
FILMBULLETIN: Zurück zu den Roché-Verfilmungen. Bei ihm tauchen immer wieder diese Alliterationen bei der Namensgebung auf: «Jules et Jim», «Jerôme et Julien» (Titel eines Romans, den Jean-Pierre Léaud in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT schreibt). In L'AMOUR A MORT, den Sie für Resnais geschrieben haben, taucht ein Pastorenehepaar auf, das Judith und Jerôme heisst.
JEAN GRUAULT: Das hat nichts mit Roché zu tun, weit gefehlt! Vergessen Sie nicht, dass ich eine sehr religiöse Erziehung genossen habe. Ich habe für das Pastorenehepaar Namen aus der Bibel genommen.
FILMBULLETIN: Zu den literarischen Bezügen in Ihren

Nathalie Baye und François Truffaut in seinem Film LA CHAMBRE VERTE (1978)

Drehbüchern gehört auch das häufige Auftauchen von Tagebüchern.

JEAN GRUAULT: Nun, mit Truffaut bereitete man sich immer sehr gründlich vor. Bei LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT haben wir uns nicht nur an den Roman gehalten, sondern vor allem auch an Rochés Tagebücher, die wiederum viele Elemente in Rochés Romanen inspiriert hatten. Es war ein intimes Tagebuch, und er schreibt ausschliesslich über seine komplexen erotischen Beziehungen. Es gab nie nur eine Frau in seinem Leben, es waren immer mindestens drei. Er hat das Tagebuch verschlüsselt: das männliche Geschlechtsteil hat er «p.h.(petit homme)» genannt, das weibliche «p.f.(petite femme)». Das hat er aus Angst davor getan, dass es seine Mutter lesen könnte und später seine Frau. Er konnte eigentlich nur normale sexuelle Beziehungen zu einer Frau pflegen, wenn er ihr etwas verheimlichen konnte. Ein sehr sonderbarer, sehr interessanter Mann.

FILMBULLETIN: Eine abschliessende Frage, was ist Ihre letzte Erinnerung an Truffaut?

JEAN GRUAULT: Diese Erinnerung ist traurig genug. Truffaut rief mich zehn Tage vor seinem Tod an und erzählte, er müsse ins Krankenhaus zu einigen Untersuchungen. Ich hatte längere Zeit nichts von ihm gehört. Als er krank wurde, sassen wir gerade an einer sehr umfangreichen Arbeit: eine Chronik der Zeit von 1900 bis 1914. Wir wollten das Schicksal einiger Figuren in dieser Epoche verfolgen, eine Figur, ein Industrieller sollte beispielsweise an Louis Renault angelehnt sein. Es sollte fürs Fernsehen eine sechsstündige Serie und auch eine Kinofassung geben. Bei diesem Anruf entschuldigte sich Truffaut dafür, dass er L'AMOUR A MORT noch nicht gesehen hatte, aber sehr viel Gutes über den Film gehört hätte. Der Krankenhausaufenthalt sollte nur kurz sein, eine Routineuntersuchung. Seine letzten Worte zu mir waren: «Salut, mon vieux copain!» Ich war überzeugt, dass er fast geheilt sei. Aber seine Frau hat mir nachher erzählt, dass er unmittelbar unter dem Einfluss des Cortisons gestanden hätte und so einen fast verrückten Optimismus ausstrahlte.

Zum Zeitpunkt seines Todes sass ich gerade im Flugzeug und war unterwegs nach Montreal. Eine befreundete Produzentin holte mich vom Flughafen ab und brachte mich sofort zum Hotel. Einige Zeit später rief sie mich im Zimmer an und sagte: «Ich sollte es dir vielleicht nicht sagen, aber ich habe es eben aus dem Radio erfahren: François Truffaut ist gestorben!» Das hat mir einen furchtbaren Schock versetzt. Ich habe eine Flasche Bordeaux aus der Kühlschrankbar genommen und bin unter Tränen zurück in mein Bett gegangen. Im Grunde meines Herzens hatte ich gewusst, dass er sterben würde. Glauben Sie mir, dass ich froh war, auf der anderen Seite des Atlantiks zu sein und nicht sofort den Journalisten Erklärungen abgeben zu müssen.

Mit Jean Gruault unterhielten sich:
Gerd Midding und Lars Olav Beier

CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA von Francesco Rosi

Tod in Kolumbien

«Und darf man wissen, warum ihr ihn so früh morgens töten wollt?» fragte sie. – «Er weiss, warum», erwiderte Pedro.

Nach seinem Roman «Der Herbst des Patriarchen» hatte der mit «Hundert Jahre Einsamkeit» weltweit erfolgreich gewordene kolumbianische Schriftsteller Gabriel García Márquez geschworen, er werde keine literarische Prosa mehr veröffentlichen, bis der chilenische Diktator Pinochet zu Fall gebracht sei. Der Terrorherrscher ist leider noch immer an der Macht, doch Márquez hat, zu unserer Freude, nach einiger Zeit des selbstauferlegten Schweigens sein Versprechen gebrochen und weiter geschrieben. «Ich bin zum Schluss gekommen», hat er in diesem Zusammenhang gesagt, «dass ich Pinochet mehr schade, wenn ich gute Bücher schreibe, als wenn ich damit aufhöre. Ohne es mir bewusst zu sein, hatte ich mich seiner Zensur unterworfen.»
Die Rückkehr zum öffentlichen Schreiben geschah mit einem relativ kurzen, dafür um so dichter gehaltenen Roman, einer Novelle eigentlich viel eher, mit dem Titel «Cronica de una muerte anunciada» («Chronik eines angekündigten Todes» erschien im Verlag Kiepenheuer & Witsch und davor noch als Raubdruck in der Frankfurter Zeitschrift «Pflasterstrand»). Es ist ein schillerndes Buch, das sich in fünf Gängen auf ein von Anfang an bekanntes Ziel hinbewegt und eine Welt offenlegt, in der männliche Traditionen der Gewalt ihren unaufhaltsamen Gang nehmen.

Das Buch sei zur Lektüre wärmstens empfohlen.
Inzwischen ist Márquez punkto Aktivitäten gegen den Menschenverächter Pinochet auch ganz konkret weitergegangen. Im letzten Jahr hat er beispielsweise die heimliche Reise seines Freundes Miguel Littin in die diesem verwehrte Heimat in Buchform beschrieben («Miguel Littin clandestino en Chile» – es wird in einer deutschen Übersetzung noch diesen Sommer erscheinen).

Film als Renditegeschäft verstanden

Wenn Márquez nun fast 500 000 Dollar für die Filmrechte an der «Chronik eines angekündigten Todes» bezahlt wurden, so mag das einerseits verdeutlichen, wie begehrt er als Geschichtenerzähler ist, er hat sich daneben aber auch zu einem guten Geschäftsmann gemausert, der weiss, was er auf dem Weltmarkt wert ist. Angesichts der ungebrochen grassierenden Ausbeutung von Drittweltländern durch die Wirtschaftsnationen, nimmt man jeden Gegenschlag, auch einen individuellen wie diesen, mit Genuss zur Kenntnis. Die westliche Welt würde arm, müsste sie den Schuldenberg abtragen, den sie sich in den Jahren seit dem Beginn der Kolonisation angehäuft hat, und vielleicht legt Márquez einen Teil des Geldes im kubanischen Filminstitut an, das zu leiten er beauftragt ist.
Der teure Einstandspreis müsste sich jetzt in Form eines ebenbürtigen Filmes rechtfertigen, kamen doch auch noch die über 20 Millionen Schweizer Franken Produktionskosten dazu, die sich Francis Von Büren, ein zu Geld gekommener Immobilienhändler und Nachtclubbesitzer aus dem Neuenburgischen, das Verfilmungsunternehmen kosten liess. Francesco Rosi hätte mit der Buchvorlage von Márquez einen Wagen gehabt, was er noch benötigt habe, sei der Sprit gewesen, hat der frischgebackene helvetische Grossproduzent im Herbst des vergangenen Jahren dem Westschweizer Magazin «L'Hebdo» gestanden, und: «Man muss einen Film für das nehmen, was er ist: Eine simple Finanzoperation.»

Die Dekorspezialisten kamen aus Cinecittà

Die Voraussetzungen zu einem Erfolg schienen gar nicht schlecht: Ein Italiener namens Francesco Rosi, der vom südlichen Teil seiner Heimat her weiss, wie Traditionen ganze Landstriche prägen und fast unausmerzbar bedrücken können, ein Filmemacher, der gerade das Thema der Gewalt in einem sie mythologisierenden Umfeld schon mehrmals brillant aufgearbeitet hatte, führte Regie, einer der besten Kameramänner überhaupt, Pasqualino de Santis, die Kamera. Mit Tonino Guerra stand Rosi ein erstklassiger Drehbuchautor zur Seite, der Routinier Ruggero Mastroianni besorgte die Montage, und last but not least wurden Dekor-Spezialisten aus der römischen Cinecittà nach Kolumbien auf den Drehplatz geflogen, damit sie dort für eine halbe Million Franken ein Dekor aufstellen konnten, das schliesslich den Hintergrund für den riesigen Dorfplatz im Film hergab.
Doch auch die Liste der Darstellerinnen und Darsteller lässt sich sehen, international, wie sie sich gibt. Der Brite Rupert Everett, bekannt seit Mike Newells DANCE WITH A STRANGER, ist mit von der Partie, dann der Italiener Gian Maria Volonté, der fast schon zur festen Besatzung eines Rosifilmes gehört und mit diesem Regisseur einige Glanzlichter in der eigenen Karriere ausweist, der Franzose Alain Cuny hat eine kleine, aber schöne und wichtige Rolle, Delon-Sohn Anthony gibt seinen unbefleckten Einstand, Lucia Bose ist wieder einmal zu sehen, was angenehmer ist als Irène Papas, die, und dies wiederum ist eine geradezu perfekte Besetzungsidee, die Mutter von Ornella Muti mimen darf.
An den grossen Namen fehlte es also bestimmt nicht, nur scheint dies weniger dem Respekt vor der literarischen Vorlage zu entspringen als vielmehr der Notwendigkeit, eine teure Produktion auch noch rentabel zu machen. Und so trommelten denn die dazu brauchbaren Medien schon in lauten Tönen die Leier vom zu erwartenden Meisterwerk, bevor der fertige Film überhaupt zu sehen war.

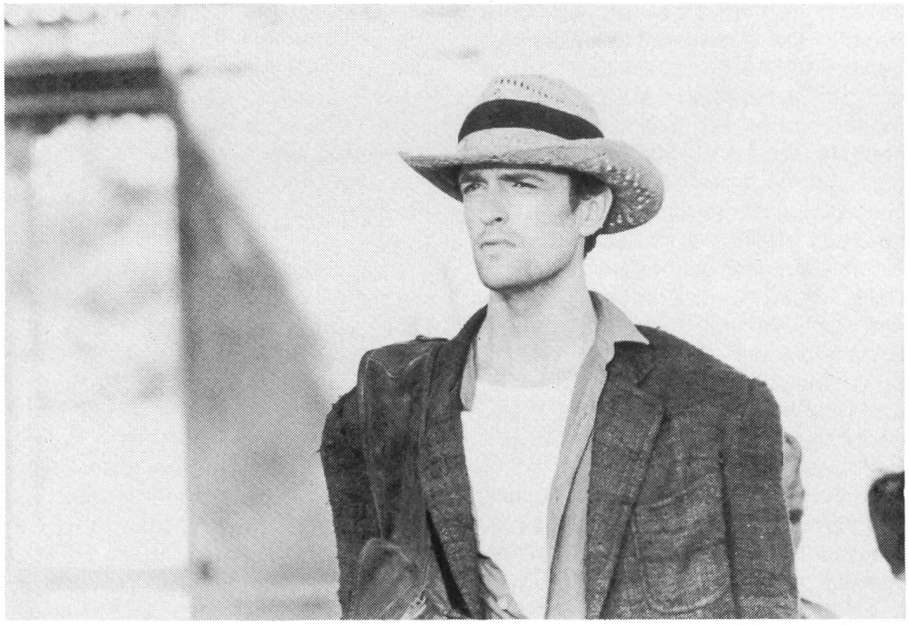
Ein angekündigter Mord wird ausgeführt

Der Inhalt von Márquez' Buch und Rosis Film ist zuerst einmal ganz einfach. Ein Fremder mit viel Geld kommt in ein kolumbianisches Dorf an einem Fluss und verliebt sich in eine junge Dorfschönheit, die nichts von ihm wissen will. Die Familie zwingt die junge Frau dennoch, den Fremden zu heiraten. In der Hochzeitsnacht nach dem rauschenden Fest entdeckt der frischgebackene Ehemann, dass seine Frau ihre Keuschheit bereits verloren hat, und er liefert sie noch gleichennachts wieder in ihrem Elternhaus ab. Am nächsten Morgen wird ein junger Mann von den Zwillingsbrüdern der Frau brutal umgebracht, weil er die Schwester der beiden entjungfert haben soll. Das ganze Dorf weiss um den geplanten Mordanschlag, weil die Zwillinge keinen Hehl daraus machen. Obwohl alle überzeugt sind, dass den Bezichtigten keine Schuld treffen kann, schauen sie tatenlos zu, als er niedergestochen wird.
Diese Haupthandlung spielt sich innerhalb von wenigen Stunden ab. Sie wird als Chronik wiedergegeben, aus der Sicht, die sich bei Nachforschungen 23 Jahre nach der Tat ergibt, 25 Jahre sind es im Film. *«Ich hatte ein ziemlich wirres Andenken von dem Fest bewahrt, bevor ich beschloss, es durch fremde Erinnerungen stückweise wiederherzustellen»*, schreibt der Chronist, der sich anschickt, sich die beschriebene Tat noch einmal zu vergegenwärtigen. *«Vor allem schien es ihm völlig unangemessen, dass das Leben sich so vieler, der Literatur verwehrter Zufälle bediente, damit ein so laut angekündigter Tod sich ohne Hindernisse erfüllte.»*
Kann man im Buch – und auch nach entsprechenden Äusserungen Gabriel García Márquez' – davon ausgehen, dass der Autor sich selber eine alte Geschichte noch einmal vergegenwärtigt, so macht sich in Rosis Film ein ins Dorf zurückkehrender Arzt, seinerzeit *«mi mejor amigo»*, der beste Freund des Ermordeten, daran, der Sache noch einmal nachzugehen. Hier wie dort entsteht eine Mischung aus Gegenwart und Vergangenheit, aktueller Suche und Erinnerung, Rekonstruktion und Rückblende. Die Grenzen sind fliessend, weil sich eigentlich nichts Grundsätzliches verändert hat. Unklar waren ja von allem Anfang an nur zwei Dinge geblieben: Wer hatte die Braut tatsächlich defloriert? Und warum nahm alles einen strudelhaft zielgerichteten Verlauf? Ersteres wird Angela Vicario, die entjungferte Braut, mit in ihr dereinstiges Grab nehmen – *«sie nannte uns das Wunder, nicht aber den Heiligen»*, heisst es so schön im Buch –, letzteres erscheint als das Resultat irreleitender Traditionen, die aufrecht erhalten bleiben, ohne dass nach ihrem Sinn gefragt würde.

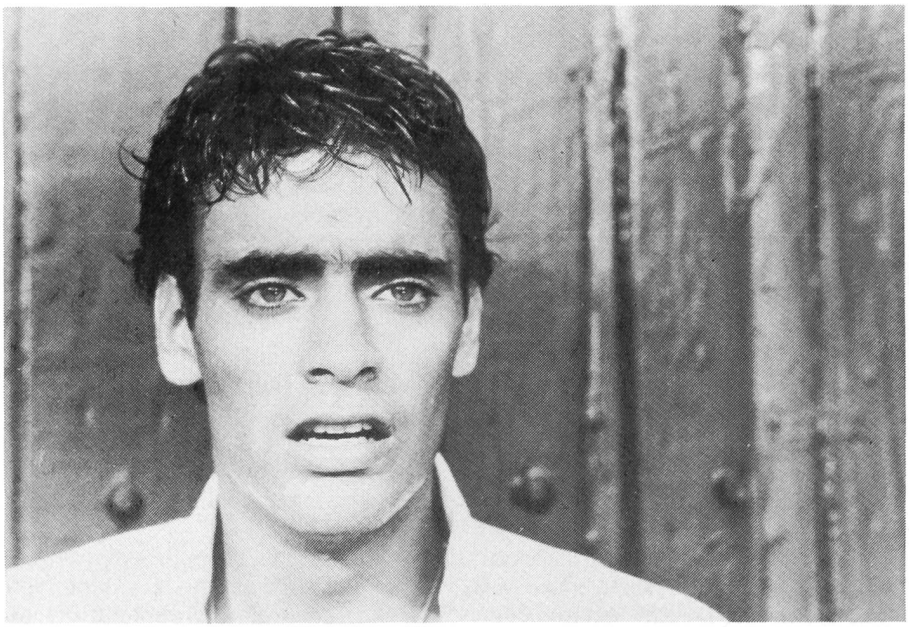
Die schwierige Aufgabe, Márquez zu verfilmen

Francesco Rosi steigt aus dem Heute in seine Erzählung ein. Ein Schiff verlässt da den Hafen von Baranquilla, ei-

Angela Vicario wird von Bayardo San Roman gefreit und...



...wieder zu Hause abgegeben, weil Santiago Nasar sie defloriert haben soll.



ner modernen Stadt in Kolumbien, fährt stromaufwärts ins Landesinnere, aus der Moderne sozusagen in eine zurückgebliebene Zeit. An Bord ist Christo Bedoya, der als Arzt in seinen Geburtsort zurückkehrt und dort die Klinik übernehmen soll. Bedoya steht auf dem Heck des Flussschiffes, wischt sich den Schweiss von der Stirn und blickt zurück in die Strömung und damit, wer würde es nicht erraten, auch zurück in die Zeit. Rosi und Guerra haben sich keine leichte Aufgabe vorgenommen, als sie sich entschlossen, einen Márquez zu verfilmen – und erst noch diesen. Zwar ist das Buch umfangmässig dünn, doch lebt es von einer hohen Erzählkunst, der kurzen, aber stichhaltigen Charakterisierung, dass jeder Ansatz einer filmischen Umsetzung ziemlich rasch ins Hintertreffen geraten muss.

Rosi gibt sich zwar Mühe, mit dem filmisch an sich reizvollen Element eine bestimmte Geschichte aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten und damit mehrfach zu erzählen, zu arbeiten. Rekonstruktionen und erinnerte Rückblenden lassen sich auch quer durch sein Schaffen verfolgen, sind Erzählstrukturen in Filmen wie SALVATORE GIULIANO, wo auch von einem Toten ausgegangen wird, um mosaikartig zu einem Bild zu kommen, in LUCKY LUCIANO, IL CASO MATTEI bis hin zu CRISTO SI E FERMATO A EBOLI und TRE FRATELLI. Das alles waren eigenständige Werke, nach denen man sich beim Betrachten des neusten mehrmals zurücksehnt.
Tote wie in CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIATA, im Staub der Strasse liegend, finden sich bei Rosi fast dutzendweise (man denke nur an CADAVERI ECCELENTI), weil er Gewalt in ihrem Kontext aufzeigte, als Resultat einer Männergesellschaft, in der «Ehre» mit Schandtaten verteidigt wird, wo sich Mythen herangebildet haben, die eine ganze Gesellschaft an Gruppen ausliefert, die ihre Mythen mit Gewalt aufrecht erhalten. Von daher lag das Buch von Márquez eigentlich nahe, wird da doch ein kollektives Verhalten ins Absurde gesteigert, indem ein ganzes Dorf mit ansieht, wie ein Junge aus seiner Mitte niedergestochen wird, um einer abstrusen Idee von Ehre willen. *«Doch die Mehrzahl derer»*, heisst es bei Márquez, *«die etwas zur Verhinderung des Verbrechens hätten tun können und dennoch nichts taten, trösteten sich mit dem Vorwand, dass ehrenrührige Angelegenheiten geheiligte Bereiche sind, zu denen nur die Herren des Dramas Zugang haben.»*

Ein guter Literat ist ein schlechter Drehbuchautor

Eine Romanverfilmung muss sich nicht buchstabengetreu an ihre Vorlage halten. Bei Márquez ist das ohnehin ausgesprochen schwierig, was selbst Miguel Littin feststellen musste, als er die Erzählung LA VIUDA MONTIEL (Die Witwe Montiel) verfilmte. Im Fall der «Chronik» käme man ehrlicherweise nicht umhin, die mehr als vierzig verschiedenen Figuren, die eine Rolle spielen, klar zu charakterisieren oder aber sie in ihrer Zahl zu reduzieren.
Die Ebene, auf der sich Rosi Freiheiten der Adaptation genommen hat, ist nicht jene, auf der er sie sich hätte nehmen müssen. Ich will das am Beispiel illustrieren:
Eine der Schwierigkeiten beim Versuch, ein Márquez-Buch zu verfilmen, liegt darin, dass dieser Autor eben ein grossartiger Literat ist, und das heisst: ein schlechter Drehbuchautor. Wie sollte etwa die nachfolgende Textpassage aus dem Buch in einem Film aussehen, wenn man nicht peinlich plakativ werden oder gleich eine halbstündige Geschichte aus einem kleinen Satz, einem Nebenaspekt, machen will?
«Don Rogelio de la Flor, Clothilde Armentas guter Ehemann, der im Alter von sechsundachtzig Jahren ein Wunder an Lebenskraft war, stand zum letzten Mal auf, um mit anzusehen, wie Santiago Nasar vor der verschlossenen Tür seines eigenen Hauses abgeschlachtet wurde, und überlebte diese Erschütterung nicht.»
Einfacher sieht es beim folgenden Satz aus:
«Die vom Hafen zurückkehrenden, von den Schreien gewarnten Menschen, nahmen auf dem Platz Aufstellung, um dem Verbrechen beizuwohnen.»
Dies kann Rosi in der Arena des Dorfplatzes so inszenieren, wie er es bei der CARMEN gelernt hat, und da geht sein erwachter Hang zu einem gewissen Mass an Pompösem noch am ehesten auf. Aber wie soll er den Gehalt des nächsten Beispiels in Bilder umsetzen?
«Die Bauchhöhle war angefüllt mit grossen Blutkoageln, und zwischen Magenschlamm kam ein goldenes Medaillon der Heiligen Jungfrau vom Carmen zum Vorschein, das Santiago Nasar im Alter von vier Jahren verschluckt hatte.»
Rosi und Tonino Guerra waren zu Vereinfachungen gezwungen, und sie haben das zum Teil durchaus überzeugend geschafft. Über weite Strecken spürt man, dass eine eigenständige und konsequente filmische Einkreisung nicht nur möglich, sondern auch reizvoll gewesen wäre. In einigen Fällen aber, und es sind ausnahmslos ausgerechnet jene, die sie selber frei erfanden oder entwickelten – also jene, an denen man sie messen muss, weil sie sich hier die Freiheit der Interpretation nahmen –, verrannten sie sich ganz böse in Richtung Edelkitsch, sassen sie einer Oberfläche auf, die man sich von ihnen nicht gewohnt ist und die Márquez nicht vorgibt.

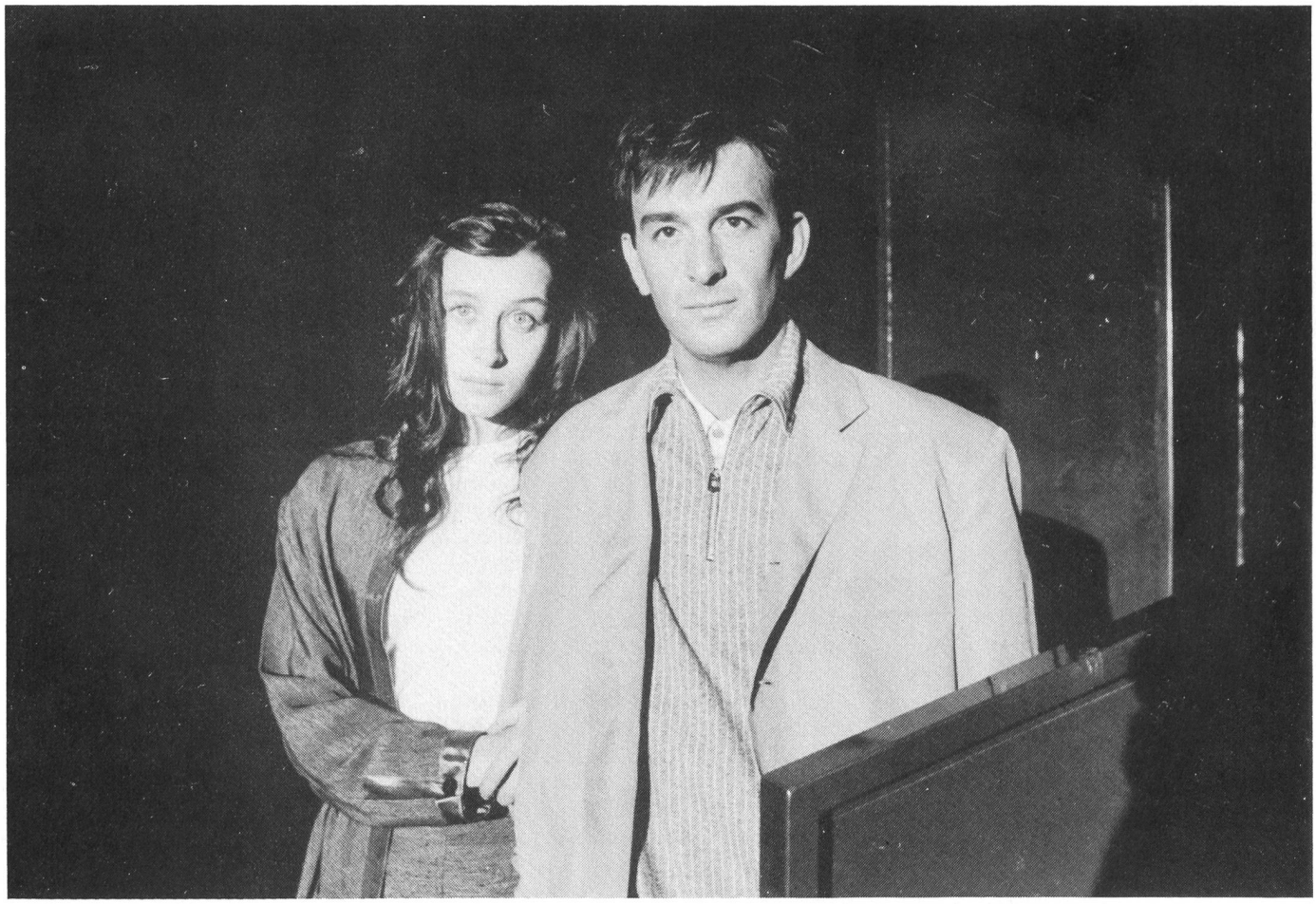
Schlecht genutzte Freiheiten der Interpretation

Das beginnt mit dem Einstieg noch relativ harmlos, erreicht aber bald schon mit einem inhaltlich neu erfundenen Traum in Zeitlupe einen ersten Höhepunkt, der in der Mitte des Films noch einmal übertroffen wird. Hier nämlich unternimmt der Fremde, der die Dorfschönheit Angela Vicario freien möchte, mit ihr zusammen eine Bootsfahrt zwischen Leguanen, Flussvögeln, Papageien, wilden Pferden, die das Ufer säumen, bei recht viel Abendsonne, verklebt mit Klavierbegleitung, dass es der Leinwand übel wird, ja selbst der Vorhang sich schamvoll schliessen möchte.
Hier, wie schliesslich auch am Ende des Filmes, das Rosi / Guerra ganz wesentlich umgeschrieben haben, fragt man sich im Kinosessel, was denn zum Teufel wollen die beiden, wenn sie sich so grundlegend von Márquez entfernen. Dieser greift die Ausnutzung der Frau als Köder für einen rentablen Ehefang und den Machismo an mit Sätzen wie: *«'An diesem Tag wurde mir klar', sagte sie zu mir, 'wie allein wir Frauen in der Welt sind!'»* Und nun kommen die beiden Italiener, von denen man sich eigentlich hochstehende Qualität und einiges Bewusstsein um gesellschaftliche Zustände gewohnt ist, und tunken die wunderbar vielschichtige und facettenreiche Geschichte immer wieder in eine Sauce von trivialsten Mustern. Obendrein scheuen sie den optisch-musikalischen Abklatsch von Vorbildern wie Viscontis MORTE A VENEZIA nicht, wo de Santis auch die Kamera geführt hatte, aber Mahler echt war und kein Plagiat des Herrn Musicus Piccioni.
Gegen freie Interpretationen von literarischen Vorlagen gibt es gewiss nichts einzuwenden, im Gegenteil: ein anständiges Mass an Freiheit rechtfertigt oft erst die Dramatisierung eines Romanstoffes. Bedingung wäre aber, dass die Interpretation eine neue, eine andere Sichtweise ermöglicht, neue Umstände erhellt, andere Tiefen vermittelt – oder die gleiche Sichtweise mit andern Mitteln evoziert. CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA bleibt als Film einerseits der Vorlage (soweit sie das zulässt) treu, und dort auch anregend, andererseits aber respektiert er dort, wo sich Rosi Freiheiten nimmt, den Geist des Buches nicht und hinterlässt damit einen verfälschenden Gesamteindruck. Das konnte Francesco Rosis Absicht im Ernst wohl nicht gewesen sein.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Francesco Rosi; Buch: Tonino Guerra und Francesco Rosi, nach der gleichnamigen Romanvorlage von Gabriel García Márquez; Kamera: Pasqualino De Santis; Kameraoperateur: Franco Bruni, Massimiliano Sano; Montage: Ruggero Mastroianni; Kostüme: Enrico Sabattini; Dekor: Andrea Crisanti; Musik: Piro Piccioni; Ton: Pierre Gamet; Regieassistenz: Gianni Arduini, Salvo Basile, Claudia Gomez.
Darsteller (Rollen): Rupert Everett (Bayardo San Roman), Ornella Muti (Angela Vicario), Gian Maria Volonté (Cristo Bedoya), Irène Papas (Angelas Mutter), Lucia Bosé (Placida Linero), Anthony Delon (Santiago Nasar), Alain Cuny (Wittwer Xius), Carlos Miranda (Pedro Vicario), Rogerio Miranda (Pablo Vicario), Bill Moore (General San Roman), Carolina Rosi (Flora Miguel) u.a.m.
Produktion: Italmedia Film, Rom und Soprofilms, Les Films Ariane, FR3 Films Production, Paris; Produzenten: Francis von Büren, Ives Gasser; Ausführender Produzent: Jean-Jose Richter; Produktionsleitung: Paolo Piria, Christine Renaud; Frankreich / Italien 1987. Gedreht im Kolumbien mit Arcovision (Arco 2), Dolby Stereo, Kodak Eastmancolor; 108 Min.; CH-Verleih: Sadfi.

Der seifig-geschliffene Christian Legagneur als Liebling der Nation und seine doppelbödigen Gegenspieler.



MASQUES
von Claude Chabrol

Drehbuch: Odile Barski, Claude Chabrol; Kamera: Jean Rabier; Kameraoperateur: Michel Thiriet; Kameraassistenz: Jean-Marc Rabier, Oliver Ide; Ausstattung: Françoise Benoit-Fresco; Requisite: Jackie Reynal; Kostüme: Magali Fustier; Montage: Monique Fardoulis, Assistenz: Angela Braga-Mermet, Oliver Rossignol; Script: Aurore Paquiss; Regieassistenz: Alain Wermus, Michel Dupuy; Ton: Jean- Bernard Thomasson, Tonassistenz: Jean-Jaques Ferran, Jean-Pierre Fénie, Jean-Pierre Furet; Mischung: Maurice Gilbert; Musik: Matthieu Chabrol; musikalische Leitung: Michel Ganot.
Darsteller (Rolle): Philippe Noiret (Christian Legagneur), Robin Renucci (Roland Wolf), Bernadette Lafont (Masseuse, Kartenlegerin), Monique Chaumette (Sekretärin, Kammerzofe), Pierre François Duméniaud (Max, der Chauffeur und Koch), Anne Brochet (Patenkind Catherine), Roger Dumas (Mundschenk), Pierre Nougaro (Gustave), Renée Dennsy (Emilie), Yvonne Decade (Antoinette), Blanche Ariel (Rosette), René Marjac (Maurice), Paul Vally (Henry), Denise Pezzani (Mme. Lemonier), Pierre Risch (Mr. Loury), Michel Dupuy (der Assistent), Henri Attal (der Aufseher), Dominique Zardi, François Lafont.
Produktion: MK2 Production, Films Antenne 2, Paris; Produzent: Marin Karmitz; Produktionsleitung: Catherine Lapoujade; Aufnahmeleitung: Fabienne Faudot-Bel. Frankreich 1987; 100 Min. 35mm in Farbe. CH-Verleih: Sadfi.

Helvetische Fernsehgrössen wie Kurt Felix oder der nationale Liebling Beni Turnheer sind mit dem seifig-geschliffenen, jovial-dröhnenden Christian Legagneur aus Claude Chabrols Film MASQUES nicht vergleichbar; ihnen fehlt ganz einfach die lateinisch geprägte Professionalität. Um zu verstehen, wen der cinéastische Grossmeister des zynischen Entlarvungsspiels bei seiner Charakterzeichnung vor Augen gehabt haben könnte, müsste man auf Heroen des Bildschirms auf französischen Kanälen verweisen, Patrick Sabatier, Guy Lux und andere kommen einem da in den Sinn. Was Chabrol in deutlicher Anlehnung an Hitchcocksche Spielweisen und mit gewohntem Scharfsinn für die speziellen Eigenschaften spezieller zeitgenössischer Kultfiguren zeichnet, ist ein Schachspiel um Betrug, Verlogenheit und mörderische Absichten. Auf einem Landsitz von gotischen Prunkmassen regiert Legagneur, der als Star die Seniorensendung «Bonheur pour tous» moderiert, in einem rosarot eingefärbten Dekor rosarote Spielchen ablässt und alte Damen und Herren einem amüsierten Publikum vorführt, gar der Lächerlichkeit preisgibt. Doch die Geschäfte dieses Herrn laufen auch auf einem anderen Geleise nicht schlecht. Er beherbergt nämlich dann und wann schwerreiche Waisenkinder weiblichen Geschlechts, täuscht Anteilnahme und väterliche Freundschaft vor, mit dem Ziel jedoch, dereinst an die Erbmasse zu gelangen. Dabei kann es auch zum Ableben der gehätschelten Opfer kommen.
Auf dem prunkvollen Landsitz meldet sich jedoch der junge Roland Wolf, der sich als Journalist ausgibt und angeblich eine Biographie über das Leben des Medienstars schreiben will. Und weil auch ein ausgebuffter Gauner wie Legagneur, nomen est omen, von Eitelkeit alles andere als frei ist, macht er das Spiel mit. Ohne zu ahnen, dass Monsieur Wolf eigentlich das rätselhafte Verschwinden seiner Schwester aufklären will, die einst Zögling des TV-Vampirs war.

Chabrols Meisterschaft im Ansiedeln verwickelter und symbolträchtiger Geschichten in der Provinz ist bekannt. Sie dringt auch im spannenden, mysteriösen und an Selbstzitaten reichen MASQUES immer wieder durch. Da finden sich eine nymphomane Masseuse, ein stummer Chauffeur, eine perverse Haushälterin und schliesslich Catherine, ein blutarmes Mädchen, ausersehen dazu, demnächst auch um sämtliche materielle Eigenwerte und das Leben gebracht zu werden. Dass sich Wolf, auch er eine doppelbödige Figur, in die Dame verliebt, das muss so sein. Es entwickelt sich ein raffiniert inszeniertes und in den verwinkelten Treppen- und Spiegelräumen des Luxusanwesens gekonnt gefilmtes Wechselspiel.
Die entscheidenden Duelle zwischen Legagneur und Wolf jedoch finden am Schachbrett statt; Symbol für das Besiegen des Gegners auf dessen eigenem Territorium. Dieses allein allerdings wäre nichts Besonderes. Doch die Art, wie Chabrol dem lokalen Geschehen einen universalen Rahmen verleiht, macht MASQUES zu einem besonders reizvollen Thriller.
Immer wieder wird der Zuschauer im Kino konfrontiert mit der erfolgreich auftretenden Kunstfigur Legagneur, der, kaum vor eingeschalteten Kameras, tropft vor scheinheiliger Fröhlichkeit, die ansteckende Wirkung auf ein Millionenpublikum hat und hohe und damit für den Sender lukrative Einschaltquoten garantiert.
Legagneur ist ein Bourgeois, grosszügig, wenn er sich selber feiern kann, bei auserlesenen Speisen und besten Weinen, grosszügig auch gegenüber seinem Gast Wolf, den er als Mittel zum Zweck für die Mehrung seines Ruhmes betrachtet. Aber Chabrol, der den trügerischen Pomp, die Geschwätzigkeiten des Milieus trefflich vorzeigt, mit Humor und Esprit, lässt keinen Moment verstreichen, ohne nicht böse Fallen einzubauen. In diese fallen jedoch nicht nur die Protagonisten, dramaturgisch penibel geführt, sondern immer auch der Zuschauer; nie ist etwas total eindeutig, immer könnte es auch ganz anders kommen. Wenn in diesem abwechslungsreichen und intelligent konstruierten Spiel das Finale naht, weiteres blutiges Unrecht haarscharf gestoppt werden kann, holt Chabrol zu einem Keulenschlag besonderer Güte aus. Anlässlich einer weiteren «Bonheur pour tous»-Emission, die Legagneur, den Dorn der Niederlage bereits im Herzen, gewohnt brillant und perfekt angehen lässt, fällt auch die letzte Maske. In den Kulissen stehen die Wächter des Gesetzes, bereit, den Verbrecher festzunehmen, und vor der Kamera schleudert der Liebling der Massen den markigen Satz «Leckt mich doch am Arsch» in unzählige Wohnstuben. Damit hat er, der erlegte Salonlöwe und Tartuffe des elektronischen Zeitalters und monumentale, mörderische Betrüger, der Gemeinde von Fernsehgläubigen einen scharfkantigen Schlag versetzt, einen letzten. Es scheint, als ob es Chabrol vor allem auch darum geht, über die faszinierende Enthüllung von Falschspielern hinaus eine filmische Attacke gegen die Scheinwahrheiten des Pantoffelkinos zu reiten. MASQUES, das ist die Chabrolsche Physiologie der Lüge, maliziös, bitterböse und mit nachätzendem Charme aufgebrüht.

Michael Lang

BLACK WIDOW von Bob Rafelson

Drehbuch: Ronald Bass; Kamera: Conrad L. Hall; Ausstattung: Gene Callahan; Schnitt: John Bloom; Kostüme: Patricia Norris; Musik: Michael Small; Songs von Peter Rafelson.
Darsteller (Rolle): Debra Winger (Alexandra Barnes); Theresa Russell (Catharine); Sami Frey (Paul); Nicol Williamson (William Macauley); Dennis Hopper (Ben); Terry O'Quinn (Bruce); Lois Smith (Sara); D.W. Moffett (Michael); James Hong (Shin).
Produktion: Twentieth Century Fox; Produzent: Harold Schneider; Ausführender Produzent: Laurence Mark; USA 1987; CH-Verleih: Twentieth Century Fox, Genf.

Bob Rafelson, Ex-enfant terrible des amerikanischen Films, Exponent der Counterculture, Erfinder der Popgruppe «The Monkees», Regisseur des skandalumwitterten Remakes von THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE ist eine schillernde Persönlichkeit und gewiss kein Naivling. Soll man ihm also glauben, wenn er sagt, dass BLACK WIDOW ein Pro-Frauen-Film sei? Widerlegen kann man das kaum, aber nachweisen, dass er mit Archetypen spielt, die sehr viel mit Männerängsten und Frauenhass zu tun haben, das kann man. Mit anderen Worten: Männer, die ohnehin schon Angst vor der Emanzipation, wie vor den «Waffen einer Frau» haben, werden durch diesen Film nicht eben beruhigt. Hier wird die Frau als ein Wesen gezeigt, das sowohl die Möglichkeiten der Verführung und der Hinterlist beherrscht als auch dem Mann im intellektuellen und beruflichen Bereich überlegen ist. Theresa Russell als Vamp, falsches Biest, Giftmischerin, Erbschleicherin, männermordendes Ungeheuer (eben: eine Schwarze Witwe) und andererseits Debra Winger als frigide Kopffrau, die nichts als ihre Arbeit kennt und gutgemeinte Halsmassagen nicht unterhalb das Schlüsselbein gehen lässt – ja Herrgott, wo bleiben denn da die fügsamen Weibsbilder, wie sie dem Oberhaupt der Familie genehm und gefügig sein sollen? Mag sein, dass Rafelson aufgeschlossen genug ist, dass er diese Ängste nicht mehr hegt. Aber selbst wenn: die mythische Atmosphäre, von der er spricht, ist zweifelhaft, denn die Mythen sind ja auch nicht unschuldig, und leider sieht man allzu oft das mythisch Gemeinte ins bloss Klischierte abrutschen, etwa bei den Liebesszenen am Kaminfeuer und im Swimming-Pool. Immerhin sind die «kleinen Männer» (mit Ausnahme des eher peinlichen Sami Frey) sehr schön skizziert – Dennis Hopper als erdiger Kindskopf und Nicol Williamson als lieber, vergeistigter, etwas verstaubter Museumskurator freuen sich offenbar wirklich über Catharines Zuwendungen. Nur der Cognac schmeckt nicht so gut...
Debra Winger macht ihre Sache wie immer recht überzeugend, und Theresa Russell erweist sich als tatsächlich wandelbare Schauspielerin. Allerdings sind ihre Kostüme nicht immer ganz so vorteilhaft, wie Catharine sie wohl selbst ausgewählt hätte. Die gegenseitige Attraktion der Damen ist glaubhaft, schwieriger wird es bei Rafelsons Behauptung, dass Catharine ihre arglosen männlichen Opfer liebt, denn die einzige psychologisierende Erklärung für ihre Männermorde, die im Film angeschnitten wird, fällt sofort wieder unter den Tisch – Rafelson ist eher ein Freund des reizvollen Geheimnisses als der präzisen Analyse. In «dubio pro rea» also.
Rafelson spielt bewusst und weitgehend gekonnt mit Thriller-Konventionen und entsprechenden Erwartungen des Zuschauers. Immer wieder bricht er die Spannung auf, um das Publikum vom Plot zu den Beziehungen zwischen den Figuren zurückzuzerren. Das wird jene Leute irritieren, die tatsächlich um des Krimis willen ins Kino gekommen sind. Die anderen dürfen sich wiederum fragen, ob sie nun Rafelsons guten emanzipatorischen Vorsätzen oder seinen unbewussten Ängsten zusehen.

Michel Bodmer

Gespräch mit Bob Rafelson

FILMBULLETIN: Viele Filme haben Sie nicht gemacht, Sie scheinen sich also Ihre Themen sorgfältig auszuwählen. Was hat Sie beim Stoff von BLACK WIDOW angezogen?
BOB RAFELSON: Die Obsession. Ich interessiere mich für Leute, die von etwas besessen sind. Fasziniert hat mich diese Schwesternbeziehung – nicht der Thriller, das ist nur die Verpackung. Eine Detektivin (Debra Winger als Alexandra Barnes, genannt Alex), die nach den Regeln der Männer lebt – und eine Mörderin (Theresa Russell als Catharine), die ihre eigenen Regeln macht. Eine Frau, die nicht so attraktiv ist – und eine Frau, die sehr schön ist. Eine Frau, die im *sexuellen* Bereich unfähig ist – und die andere Frau, die auf sexuellem Gebiet freie Wahl hat. Mich beschäftigte vor allem, was die Detektivin von der Mörderin lernen kann.
FILMBULLETIN: Debra Winger hat gesagt, ihre Figur habe sich von der anderen Frauenfigur aneignen müssen, was ihr fehlte, also die Sexualität. Im Film aber wird Sexualität mit Verbrechen verbunden, mit Mord, mit Tod. Inwiefern sehen Sie zwischen diesen Dingen tatsächlich einen Zusammenhang?
BOB RAFELSON: Für mich besteht da gar keine Verbindung. Für sowas müssen Sie zu Kierkegaard gehen. Mir geht es nur darum, dass die Winger-Figur als Frau *vollständiger* wird: sie lernt die Eitelkeit kennen, die Schönheit, die Freiheit – und sie lernt die sexuelle Erfüllung kennen.
FILMBULLETIN: Weshalb zeigen Sie die Liebesszene mit Catharine, aber die mit Alex nicht?
BOB RAFELSON: Es gibt eine unterschwellige sexuelle Beziehung zwischen den beiden Frauen. Deshalb verzichtete ich auf eine Szene mit Debra Winger und Sami Frey. Aber ich will das nicht betonen, sonst sagen alle: «Ich weiss, warum die Frauen voneinander fasziniert sind: Sie sind lesbisch!» Dabei finde ich es aufregender, zwei Frauen – die beide vollständig sind hinsichtlich Phantasie, Intellekt, Humor *und* Sexualität – eine *Freundschaft* erleben zu lassen.
FILMBULLETIN: Es ging Ihnen aber darum, dass beide Frauen je für sich vollständig sein sollen, nicht zusammen, als *eine* «Gestalt».
BOB RAFELSON: Das Publikum kann doch sehen, wie sehr Alex befriedigt ist, als Paul geht und sie in den Spiegel sieht. Es läuft etwas Wasser am Spiegel herunter, und da ist das *wunderschöne* Gefühl der Befriedigung, dass sie sich selbst schätzt. Das ist der schönste Moment des Films für Alex, denn am Anfang, als sie sich die Lichtbilder von Catharine ansieht, blickt sie in den Spiegel und sieht sehr unglücklich über sich selber aus.
FILMBULLETIN: Immerhin haben Sie das auch etwas untergraben: es wird doch klar, dass es mit Alex «weniger gut» war als mit Catharine.

Debra Winger hat als Alexandra Barnes kein leichtes Spiel – dafür spielt sie es überzeugend.

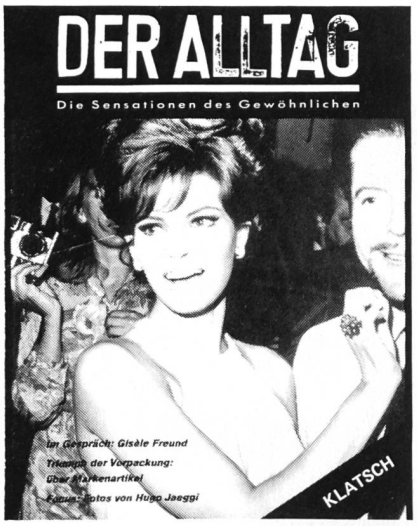
Anzeige

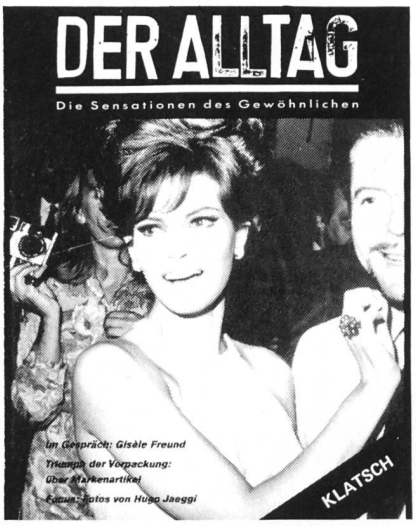
DER ALLTAG

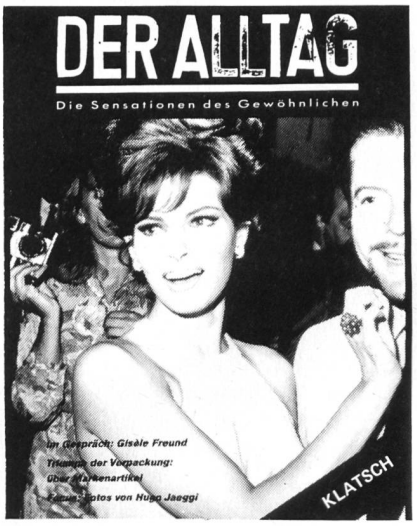
Die Sensationen des Gewöhnlichen

«Ich lese Der Alltag, weil er mein Gehirn aufweckt und meine Augen manchmal zum Lachen bringt.»

Robert Frank
Regisseur/Fotograf







Insgesamt 176 S., zu kaufen im Buchhandel, an spezialisierten Kiosken oder direkt beim Verlag. Preis: Fr. 17.-.
Bestelltelefon: 01 42 81 42. Adresse: Verlag Der Alltag, Postfach 331, 8031 Zürich.

BOB RAFELSON: Für ihn? Mir ist doch egal, was für *ihn* gut ist. Mir ist nur wichtig, dass *sie* befriedigt ist.
FILMBULLETIN: Sie zeigen uns zwar Alex' Obsession, aber nur Bruchstücke von Catharines Besessenheit: man sieht nie, wie die Männer sterben.
BOB RAFELSON: Das zu zeigen, ist für mich nicht interessant.
FILMBULLETIN: Sie gehen aber auch nicht auf die Gründe ein, weshalb sie sie umbringt.
BOB RAFELSON: Ich gehe in meinen Filmen nie auf die Gründe ein, weshalb die Leute so handeln, wie sie es tun. Ich will nur, dass die Zuschauer von den Figuren berührt werden, dass sie etwas für sie empfinden.
Erklärungen mag ich nicht. Erinnern Sie sich an Hitchcocks PSYCHO? Die letzten fünf Minuten sind nichts als eine grosse psychoanalytische Übung: für sowas ist er doch nicht Regisseur geworden. Ich bin überhaupt kein grosser Hitchcock-Fan, sehe mir seine Filme selten an und kenne – abgesehen von PSYCHO – auch nur seine frühen Filme.

FILMBULLETIN: In BLACK WIDOW werden zwei Modelle für Beziehungen vorgestellt: Das eine ist die asexuelle Kumpelbeziehung, die Alex mit ihren männlichen Kollegen hat, das andere Catharines eher destruktive Form der sexuellen Beziehung. Nach dem zu urteilen, was Sie jetzt über Alex' neue «Vollständigkeit» gesagt haben, gibt es für Sie aber auch einen dritten Typus, eine «reife» Beziehung.
BOB RAFELSON: Ich sage ja nicht, dass Alex sich total in Sami Frey verliebt, oder dass sie am Ende des Films aus dem Gefängnis kommt und er auf sie wartet. Auch das habe ich einmal erwogen. Es geht nur darum, dass sie eine Selbstsicherheit als Frau gefunden hat. Sie *sieht* ihre eigene Schönheit – das ist schon sehr viel.
FILMBULLETIN: Schönheit als Frau oder als Mensch?
BOB RAFELSON: Beides. Denn sie hat ihren Job aufgegeben, hat etwas riskiert, sie ist der einzige Mensch, der diese Frau fassen kann. Es gelingt ihr. Sie bestätigt sich. Sie ist nicht überglücklich, dass sie sich bestätigt hat, sie sagt nicht «Toll! Ich hab' den Krieg gewonnen!» – nichts in der Art, aber sie ist stark *und* sexuell frei. Das ist doch keine schlechte Veränderung.
FILMBULLETIN: Dennis Hopper ist in BLACK WIDOW sehr eindrucksvoll. Sehen Sie ein Comeback der Stars, mit denen Sie in den frühen siebziger Jahren gearbeitet haben?
BOB RAFELSON: Dennis wird gewöhnlich als Psychopath eingesetzt, als

Bob Rafelson: «Ich weiss nur, dass es ungewöhnlich ist in Amerika...

... einen Film mit zwei Frauen in den Hauptrollen zu machen.»

Säufer, oder als Wahnsinniger. Ich wollte Ben mit einem Darsteller besetzen, der diese Rolle auf charmante, aber energische Weise spielen kann, und fragte Dennis: «Wäre es nicht schön, Dich zur Abwechslung mal wieder in einem Anzug zu sehen?» Er antwortete: «Ja, das würde mir gefallen.»

FILMBULLETIN: Es ist allerdings ein kurzer Auftritt. War seine Rolle ursprünglich länger?

BOB RAFELSON: Der Film handelt in erster Linie von der Beziehung zwischen den zwei Frauen. Catharine ist aber von Männern angezogen, die *ich* interessant finde. Hopper ist irgendwie amüsant und komisch – «Sprich mit mir, als wäre ich ein fünfjähriges Kind» ist das erste, was er sagt. Nicol Williamson ist ein Wohltäter und ein schöpferischer Mensch: er setzt die Tonscherben zusammen. Sami Frey will ein Hotel bauen, aber er will es neben einen Vulkan stellen, wo niemand hinkommen würde. Jeder von ihnen ist als Mann gewissermassen autonom, aber jedem fehlt dennoch etwas, das Catharine ausfüllen will. Wenn sie das einmal getan hat, ist ihre Arbeit vollbracht, und sie kann sie umbringen.

FILMBULLETIN: Sie sagt zum Privatdetektiv: «Du kannst entweder sterben oder glücklich sterben.» Geht es also darum, dass sie die Männer glücklich macht, damit sie glücklich sterben?

BOB RAFELSON: Das trifft genau: Sie macht diese Männer sehr glücklich, und in *diesem* Augenblick bringt sie sie um.

FILMBULLETIN: Manche Spinnen, nicht nur die Schwarzen Witwen, bringen das Männchen gleich nach dem Geschlechtsakt um.

BOB RAFELSON: Aber der Geschlechtsakt ist nicht unbedingt immer der glücklichste Augenblick. Das wissen wir doch alle, nicht wahr?

FILMBULLETIN: Verkörpert Sami Frey etwas das europäische Element in Ihrem Filmschaffen?

BOB RAFELSON: Catharine ist so etwas wie eine Göttin der Zerstörung. Deshalb verwende ich leicht mythische Stimmungen: Vulkane in der Landschaft, Liebe mit Nicol Williamson am Feuer, eine Liebesszene im Wasser, Bergsteigen, Leben auf einer Insel. Auch die Wahl der Schauspieler sollte leicht transzendent wirken, mit einem Franzosen, einem Engländer und einem Amerikaner. Alles im Film – sogar die Farbgebung – soll die Wirklichkeit ein klein wenig überhöhen.

FILMBULLETIN: Sie sind ein grosser Rock-'n'-Roll-Fan, aber auf den Soundtrack hatte dies keine Auswirkung.

BOB RAFELSON: Ich habe noch nie einen Rock-'n'-Roll-Soundtrack gemacht, ausser bei HEAD. Diese Musik passt nicht zu meinen Filmen. Michael Small komponierte schon die Musik für den THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE. Der Komponist ist ein Genie. Und ich bin ein frustrierter Musiker. Manchmal sage ich zu Michael, «geh mal bitte zur Seite, jetzt dirigiere ich!» – so ein 60-Mann-Orchester zu leiten, ist für mich der einzige totale Genuss. Die zwei Songs im Film, die Reggae-Songs stammen von meinem Sohn, der tatsächlich ein Rock-'n'-Roll-Komponist ist. Er hat den Madonna-Song «Open Your Heart» geschrieben und bekommt mehr Publicity als ich.

FILMBULLETIN: Wie wurde BLACK WIDOW in den USA aufgenommen?

BOB RAFELSON: Ich mache mir keine Gedanken über Politik, wenn ich einen Film drehe. Ich weiss nur, dass es ungewöhnlich ist, in Amerika einen ernsten Film mit zwei Frauen in den Hauptrollen zu machen. Und ich weiss, dass das nur möglich ist, wenn Debra Winger und ich unsere Gagen halbieren.

FILMBULLETIN: Unterscheidet sich Ihr Filmschaffen in den frühen siebziger Jahren von dem in den achtziger Jahren?

BOB RAFELSON: Kleine Unterschiede gibt es schon. Im Grunde genommen haben alle – die ganze Kultur, auf der ganzen Welt – zehn Jahre geschlafen, so dass es heute viel schwieriger ist, ein Publikum für die Filme zu finden. Persönlich habe ich mich auch verändert. Wenn ich früher Streit bekam, war mein erster Impuls, dem anderen eine runterzuhauen. Ich habe das mein ganzes Leben lang getan, aber allmählich lerne ich, dass es ein wichtigeres Ziel gibt: bei meiner Arbeit eine Sache durchzuziehen.

FILMBULLETIN: Haben sich Ihre Themen nicht etwas von den intellektuellen Stoffen in Richtung «sex and crime» verlagert?

BOB RAFELSON: Ich glaube, diesen Aspekt gab es in meinem Werk schon immer. THE KING OF MARVIN GARDENS endet mit einem Mord. In FIVE EASY PIECES kommen sogar dieselben Typen wie in THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE vor: der Rothaarige, den Nicholson verdrischt, ist derselbe, der in FIVE EASY PIECES *Nicholson* zusammengeschlagen hat.
Aber man will ja verschiedene Muskeln spielen lassen. Die Leute sollen nicht sagen können: «Rafelson, das ist der, der nur Filme mit Frauen machen kann.» Ich möchte wieder Komödien und Musicals machen und am allerliebsten einen Film, der meine anderen Interessen mit meinen Filmen verbindet.

FILMBULLETIN: Und das wäre?

BOB RAFELSON: Das wäre vom Genre her ein Abenteuerfilm. Ich reise gern nach Afrika, Südamerika, lebe bei primitiven Stämmen, mache Entdekkungsfahrten, *physische* Erkundungen. Und ich träume davon, einen Film über Richard Burton, den Forscher des 19. Jahrhunderts zu machen. Vier Jahre habe ich bereits mit Nachforschungen über sein Leben verbracht. Ich bin in seinen Fussstapfen durch Ostafrika gewandert. Burton ist auch, nach wie vor, der beste Übersetzer von arabischer Literatur.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie und Jack Nicholson sich kennengelernt?

BOB RAFELSON: Wir gingen in Los Angeles früher beide oft ins Kino. Wenn mir in einem Film etwas gefällt, schreie ich: «Jaaa! Fantastisch!» Auch heute noch – aber heute gibt es nicht mehr so viele gute Filme. Aber da war immer einer in der Dunkelheit, der dasselbe tat. Nach zwei, drei Filmen wollte ich endlich wissen, wer der andere Schreihals ist. Bei diesem verrückten Film, wo W.C. Fields sich aus dem Fenster eines Flugzeugs lehnt, abstürzt und vom Himmel fällt, sah ich mich in der Dunkelheit nach dem andern um – wir sahen uns beide um: «Hallo, wie geht's?»
So lernte ich Jack kennen, der dieselben Dinge zu mögen schien wie ich. Er war damals ein frustrierter Schauspieler, der keine Arbeit bekam. Ich sagte: «Vielleicht könntest du mit mir meinen ersten Film schreiben, und ihn produzieren?» Während wir das Drehbuch schrieben, spielte Jack alle Rollen durch, und ich sagte: «Herrgott nochmal, Du bist ja unglaublich gut! Ich will Dich als Darsteller in meinem Film.» Aber er sagte: «Nee, das sagen sie alle», und ich erwiderte: «Nein, das will ich wirklich.» Dann produzierte ich EASY RIDER mit ihm – und der Rest steht in irgendwelchen scheusslichen, läppischen Geschichtsbüchern.

FILMBULLETIN: Wie schaffen Sie es bloss, Nicholson derart unter Kontrolle zu halten?

BOB RAFELSON: Ich bin natürlich geschmeichelt, aber ich weiss es nicht – vielleicht, weil wir einander so gut kennen. Ich finde ihn brillant und halte ihn für unseren besten Schauspieler jener Generation.

Mit Bob Rafelson unterhielten sich: Michel Bodmer und Michael Lang

Emil Jannings als Mephisto

Filmstadt Berlin um 1925

F. W. Murnau dreht FAUST

Von Robert Chessex

Übersetzung: Peter Sidler

Ab Mittwoch den 3. November 1926

„Faust"

Eine deutsche Volkssage

Der grosse Ufa-Film

Manuskript . . . . . Hans Kyser
Regie . . . . . F. W. Murnau

Personenverzeichnis:

Faust . . . . . Gösta Ekman
Mephistopheles . . . . Emil Jannings
Gretchen . . . . . Camilla Horn
Die Mutter . . . . . Frieda Richard
Martha Schwertlein . . Gertrude Omilbert
Valentin . . . . . Wilhelm Dieterle
Die Herzogin von Parma . Hanna Ralph
Der Erzengel . . . . Werner Fuetterer

im

Orient-Cinema

Einleitung von Roland Cosandey

Robert Chessex, Autor der nachstehenden Erinnerungen, wurde 1904 in Lausanne geboren, wo sein Vater ein Baugeschäft leitete. Nach einem Handelsstudium an der «Ecole de Commerce», während dem er gelegentlich beim Lausanner «Office Cinématographique», das die erste Schweizer Filmwochenschau produziert, arbeitet, schreibt er sich an der «Ecole des Hautes Etudes Commerciales» ein und verfolgt nebenbei eine künstlerische Ausbildung – er betätigt sich gelegentlich als Bildhauer (Bronzeguss), ohne diese Studien je zu vollenden. Sein Interesse am Film bewegt ihn dazu, nach Berlin zu reisen, wo er sich vom 4. Mai 1925 bis zum 31. März 1926 und vom 21. Februar 1927 bis zum 13. Juli 1928 aufhält.
Beim ersten Aufenthalt verfolgt er die Dreharbeiten des FAUST als unbezahlter Assistent des Regisseurs F.W. Murnau. In die Schweiz zurückgekehrt, muss er mit den bescheidenen lokalen Möglichkeiten vorliebnehmen. Nach einer kurzen Tätigkeit beim «Office Cinématographique» (1927–28) befasst er sich von 1929 an mit Wirtschaftspropaganda im Rahmen der Schweizer Zentrale für Handelsförderung (SZH), einer von Albert Masnata geleiteten halbamtlichen Organisation. Nebenbei publiziert er Artikel, Novellen oder Gedichte und schreibt auch für Bühne und Radio (zwei Hörspiele werden 1932 und 1934 ausgezeichnet). Hauptberuflich betätigt er sich als wirtschaftlicher und technischer Übersetzer und legt für die SZH ein Dokumentarfilmarchiv an. Er organisiert deren Verbreitung und übernimmt gelegentlich selbst die Rolle des Produzenten und des Co-Realisators, auch verfasst er bis zu den vierziger Jahren eine Anzahl Drehbücher.

Nach seiner Pensionierung im Jahr 1969 schreibt Chessex unter dem Titel *Mes Mémoires de Cinéma* seine Erinnerungen nieder, aus Vergnügen am Wiedererinnern und im Gefühl, dass sein Zeugnis eines Tages auf Interesse stossen könnte. Er vervollständigt seine Schrift 1984, und dann von 1986–87, als Folge unserer Begegnung, die anlässlich der Lausanner Ausstellung zum westschweizerischen Kulturleben in der Zwischenkriegszeit, «La Vie Culturelle en Suisse Romande entre les Deux Guerres» (von der ich den filmischen Teil betreute), stattfand.
Robert Chessex stellte für mich eine Galerie von Personen zusammen, deren Interesse am Film sie auf die eine oder andere Weise mit Deutschland verband: Alfred Gehri, dessen Artikel über die deutschen Studios eine Bresche in den antideutschen Chauvinismus schlugen, der nach dem Ersten Weltkrieg die französische Meinung beherrschte; Claude Martin, 1930 Initiator des Neuenburger Avantgarde-Filmclubs «La Ligue du Cinéma Indépendant», der zwischen 1930 und 1939 in den Berliner Studios arbeitete; sein Landsmann Edmond Bucher, Mitherausgeber eines der schönsten illustrierten Bücher über den Stummfilm, «Film-Photos wie noch nie» (1929, Giessen); Marcel Merminod, Schauspieler und zweiter Mann im französischen Besetzungsbüro der von Paris und Berlin zwischen 1930 und 1933 realisierten französischen Fassungen deutscher Filme; Charles-Georges Duvanel, Chef-Kameramann und Schnittmeister des abendfüllenden Dokumentarfilms über die Expedition Dyhrenfurth, HIMATSCHAL, DER THRON DER GÖTTER (1931); Kameramänner wie Claude Budry, Boeniger, Georges Bartels, die sich vor 1939 in Deutschland ausbildeten oder vervollkommneten.
Von all diesen Männern – und die Aufzählung ist sicher nicht erschöpfend – ist Robert Chessex meines Wissens der einzige, der ein autobiographisches Dokument verfasst hat, das über den für Engagements benötigten professionellen Lebenslauf oder Presseverlautbarungen hinausgeht. Sein sensibler Stil (R. Chessex ist ein hervorragender Stendhal-Kenner), die Schärfe der Erinnerung und die ganz besondere Art, der Neugier des Lesers zuvorzukommen, machen das Dokument zu einer wertvollen Informationsquelle, deren internationalster Teil hier zum ersten Mal publiziert wird.

Robert Chessex ist am 22. April 1987 in Lausanne im Alter von 83 Jahren gestorben. Er freute sich – ohne Ungeduld – darauf, dass diese Seiten erscheinen würden und ich hoffte ihm damit ein Geschenk machen zu können. Hier bleiben seine Erinnerungen also, all jenen gewidmet, die Ihn in freundschaftlicher Erinnerung behalten.

Nach Hinweisen auf den französischen und amerikanischen Film, die den Schweizer Markt dominierten (ein von allen protektionistischen Massnahmen freier Markt, der im Europa der Zwischenkriegszeit zu den am besten belieferten gehörte), wendet sich Robert Chessex dem Deutschen Film der Zwanzigerjahre zu, den er als Filmkenner der ersten Stunde schätzte.

Eine eigenständige Produktion ganz anderer Art entwickelte sich in Deutschland. Es gab düstere, sehr dramatische Filme mit Asta Nielsen, der grossen dänischen Schauspielerin, andere Werke gleicher Art von eher morbidem Charakter, und plötzlich schlug eine Produktion wie eine Bombe ein: DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI (1920) von Robert Wiene. Es handelte sich dabei um den Prototyp des expressionistischen Films, den ersten und sicher den besten. Ich weiss nicht, welchen kommerziellen Erfolg dieser Film im Jahr seiner Uraufführung hatte, aber als er gegen 1927 in Berlin als Reprise gezeigt wurde, füllte er während mindestens drei Wochen dreimal täglich den Saal des UFA-Theaters am Kurfürstendamm.
Als ich in den Studios der UFA in Berlin arbeitete, machte ich Bekanntschaft mit den Filmdekorateuren *Robert Herlth* und *Walter Röhrig*, die beide mit vielen andern beim Team waren, das einige Jahre zuvor CALIGARI realisiert hatte. Röhrig sagte mir später einmal, der ausserordentliche Erfolg dieses Films sei in gewisser Weise dem Zufall zu verdanken, dass es keine klar bestimmte Produktionsleitung gab und jedes der zahlreichen Mitglieder der Drehequipe seinen Beitrag leistete, der Film also eine Art Kollektivimprovisation war. Ich habe keine Gründe, die Darstellung meines Gesprächspartners in Zweifel zu ziehen, dessen Version zwar eine subjektive Sichtweise darstellt, und glaube, dass diese Meinung nicht weit von der Realität entfernt ist, wenn man sich jene Epoche vor Augen hält. Jedenfalls war CALIGARI einer der grossen Momente des deutschen Kinos. In der Folge hat F.W. Murnau NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (1922) gedreht, der bei weitem nicht das gleiche Echo fand. Murnau selbst schien nicht unbedingt Wert darauf zu legen, als Regisseur dieser Produktion bekannt zu sein. Etwas später gab es einen wunderschönen Experimentalfilm, SCHATTEN (1922) von Arthur Robison, der im Lausanner Cinéma du Bourg, damals von Jacques Béranger [1]) geleitet, vorgeführt wurde. Die Hauptrolle verkörperte der grosse deutsche (Bühnen-) Schauspieler Fritz Kortner, und ich schrieb für die französische Zeitschrift «Cinéa-Ciné pour Tous» eine Besprechung.

Nahe beim Haus von Martha: Murnau (links) gibt seine Instruktionen an Yvette Guilbert und Emil Jannings. Ganz links ist die Kamera Debrie zu erkennen.

Ein anderer Blickwinkel auf dieselbe Szene (während des Probendurchlaufs), die Kamera ganz links. Man nahm zu jener Zeit noch immer 24 Bilder pro Sekunde von Hand auf.

Die Szene zwischen Martha (Yvette Guilbert) und Mephisto (Emil Jannings). Mephisto tut so, als entblätterte er eine Margerite, die durch eine Sonnenblume «dargestellt» wird. Diese Blume wurde mit richtigen Kernen, aber Papierblättern angefertigt wie alle Dekorelemente.

Der SCHATTEN basierte auf dem Thema des Theaters im Theater: Ein Schattenspieler wird ins Herrschaftshaus eines reichen Bourgeois eingeführt, dessen sehr hübscher Frau (Lil Dagover verkörperte die Rolle) drei Kavaliere den Hof machen. Das Schattenspiel (in raffinierter Verwandlung werden die Schatten zu den lebenden Personen des Films) öffnet dem Ehemann die Augen, der am Ende der Komödie die drei Kavaliere vor die Tür setzt und seine Frau zurückerobert. Obwohl er keine Zwischentitel hatte, blieb der Film verständlich. Die Handlung entwickelte sich langsam und schwerfällig, die Atmosphäre in den düsteren barocken Kulissen war lastend (dieser Stil scheint in Deutschland damals besonders beliebt gewesen zu sein). Das Werk war interessant, von sehr hohem künstlerischem Niveau, blieb aber ein Versuch ohne Zukunft, da nur wenige Jahre später der Film zu plaudern begann.
Im Cinéma du Bourg in Lausanne sah ich auch einen wundervollen, expressionistischen RASKOLNIKOW (1923) von Robert Wiene, nach Dostojewskijs «Schuld und Sühne», mit Werner Krauss in einer herausragenden Darstellung des Richters Porphyre Porphyrowitsch und Conrad Veidt als Raskolnikow. Aber der grosse Deutsche Film der Epoche war DIE NIBELUNGEN (1924) in den zwei Teilen SIEGFRIED und KRIEMHILDS RACHE. In seinem Genre war der Film ein totaler Erfolg, ein Triumph ausgeklügelter Technik, schöner Photographie, gepflegter und durchdacht konstruierter Kulissen; Besetzung, Perücken, Kostüme, Requisiten und der ganze Rest waren dementsprechend.
In den Studios der UFA, in Tempelhof wie in Neubabelsberg, gab es grosse Lager für das Material, mit dem die Kulissen gebaut wurden, denn die Kulissen – ich erwähne das, weil es vielleicht nicht selbstverständlich ist – wurden nicht gebrauchsfertig gelagert, sondern jedesmal neu fabriziert. Für die Innen- wie für die Aussenaufnahmen wurden Sperrholzplatten verwendet, die mit Papier oder Stoff beklebt wurden, ebenso Drahtgitter, die mit Mörtel oder Gips verputzt und nötigenfalls bemalt wurden. Diese Kulissen waren äusserst robust, und ich habe solche für Aussenaufnahmen gesehen, die auch nach zwei Jahren für andere, kleinere Produktionen, noch absolut brauchbar waren.

Begegnung mit F.W. Murnau

Meine erste Begegnung mit *Friedrich Wilhelm Murnau* gleicht einem schlechten Fortsetzungsroman, mit dem Unterschied, dass die von mir wiedergegebenen Fakten strikt der Wahrheit entsprechen.
Man stelle sich einen jungen, 21jährigen Mann vor, der gerade seine Provinz verlassen hat und unvermittelt in eine Stadt mit vier Millionen Einwohnern (damals eine sehr hohe Zahl) getaucht wird, ohne Beziehungen und kaum drei Worte Deutsch sprechend. Ich wollte eine Filmgrösse interviewen, als einzige Empfehlung eine Karte in der Tasche, die mich als Korrespondenten von *Cinéa-Ciné pour Tous* auswies und die ich ganz einfach auf mein Schreiben an die Zeitschrift erhalten hatte.
Alles hatte in einem kleinen russischen Nachtlokal angefangen, zwei Schritte vom Bahnhof Zoo entfernt, das wie aus Prädestination «Faust-Bar» hiess. Eine gewisse Wanda (ebenfalls eine Russin) vertraute mir an, dass ihr Freund Filmarchitekt sei; er hatte gerade einen Film mit dem Regisseur Rochus Gliese beendet; den Namen der Produktion habe ich vergessen, ich erinnere mich einzig, dass es eine nette kleine Komödie war, sauber gemacht (R. Gliese realisierte 1925 zwei Filme: DIE GEFUNDENE BRAUT und DER ROSA DIAMANT, Hrsg.).
Da der Filmbildner wusste, dass ich einen Korrespondentenausweis besass, bot er mir an, durch die Vermittlung des Assistenten *Hans Rameau*, den er gut kannte, ein Treffen mit Murnau zu arrangieren. Ein Termin wurde vereinbart, und an einem bestimmten Tag erschien ich pünktlich um 13 Uhr im Restaurant der UFA-Studios in Tempelhof. Rameau kam und sagte, ich müsse mich gedulden, da Murnau sehr beschäftigt sei. Ich setzte mich, ass eine Mahlzeit, gefolgt von einem Kaffee und einer Zigarette, nahm dann einen zweiten Kaffee, einen dritten... Die Minuten verflossen. Jede halbe Stunde kam Rameau und versicherte mir, in einem Augenblick sei es so weit. Das dauerte – in Begleitung von Kaffee, Bier und Zigaretten – bis um 19 Uhr. Nun erschien Rameau ausser Atem und sagte: «Beeilen Sie sich, Herr Murnau ist am Aufbrechen.» Ich eilte zum Verwaltungsgebäude und wurde ins Büro des Regisseurs geführt im Moment, wo dieser – die Hose wechselte! (Murnau arbeitete nie in Strassenkleidung.) Der Empfang war liebenswürdig, und Murnau, der schnell begriff, dass ich nichts wusste und alles zu lernen hatte, bot mir freundlich an, mit ihm vom nächsten Tag an – unentgeltlich – im Atelier zu arbeiten, wo er FAUST drehte.
Murnau machte mir grossen Eindruck: Er war ein wenig grösser als ich (ich mass 182 Zentimeter), breitschultrig, aber schlank. Er hatte die rosige Gesichtsfarbe und das goldblonde Haar der Westfalen, eine lange, aber nicht hervorragende Nase, graublaue, kleine, aber lebhafte und oft ironisch blickende Augen; ein träumerischer Mund machte die klassischen Gesichtszüge weicher. Er sprach deutlich, ohne ausgeprägten Berliner Akzent, und er gebrauchte nie grobe oder beleidigende Worte. Stets freundlich und höflich, wurde ihm aufs kleinste Wort gehorcht. Ich glaube nicht, dass er geizig war, sondern eher sparsam. Murnau, stets von tadellosem Benehmen und äusserst sorgsam im Umgang mit seinen Wagen (er hatte einen Chauffeur), bewohnte eine hübsche Villa in Grunewald, dem charmantesten Quartier der Berliner Peripherie. Er trank nie Alkohol, sondern ausschliesslich rohe Milch, und er hatte keine Manien, die ihm von Seiten der immer sarkastischen Maschinisten, Maler und Elektriker des Studios einen Übernamen eingetragen hätte, wie etwa jenen des «Monokelfritzen», der einem kleinen Mann galt, der oft in Tempelhof anzutreffen war, eine Schiffermütze trug (damals die Kopfbedekkung der meisten Berliner Arbeiter) und niemand anderer war als *Fritz Lang*.

F.W. Murnau im Dekor «Garten von Martha». Murnau trägt einen weissen Arbeitskittel, wie das zu jener Zeit üblich war, sowie einen Tweed-Sporthut. In der Hand hält er einen japanischen Fächer, weil es in den Studios damals sehr heiss war.

Mephisto im Garten von Martha

«Filmglas», Pappkarton und Uhrenjagd

Von meinen zwei Berliner Aufenthalten sind mir viele Erinnerungen geblieben, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten in den Studios gesammelt habe, doch sind sie zu verstreut, um ohne lange Herleitungen erzählt zu werden. Vor allem in den UFA-Studios in Tempelhof, während der Dreharbeiten am FAUST, habe ich über Trickaufnahmen und Kulissenbau die interessantesten Dinge gelernt.
Beim ersten Betreten der UFA-Studios fiel mir ein Detail auf: Alle Leute mit einer gewissen Verantwortung für die Dreharbeit trugen ein schwarzes Dings an einem Seidenband um den Hals gehängt. Ich erkundigte mich und erfuhr, dass auch ich unbedingt ein «Filmglas» tragen müsse, wollte ich wirklich zum Team gehören. Auf der Stelle verschaffte ich mir eines. Es war eine kleine, bikonkave Verkleinerungslinse aus blauviolettem Kristall, von gleichem Format wie die Filmbil-

Camilla Horn als Gretchen

der, etwa fünf Zentimeter lang und in Zelluloid gefasst, die dank der Verkleinerung des Filmdekors die Bildeinstellung erleichterte und es auch erlaubte, die Wiedergabe dunkler oder heller Farben in Schwarzweisswerten des orthochromatischen Films abzuschätzen. Dieses «Filmglas» war in bestimmten Fällen unabdingbar. So bestand beispielsweise im FAUST der Vollmond über der Heide aus einer völlig planen Blechscheibe mit einem Durchmesser von rund 60 Zentimetern, aufgehängt an zwei Drähten und von vorn mit einem Spot beleuchtet. Dessen Lichtstrahl musste unbedingt genau zentriert sein, was sich von blossem Auge nicht feststellen liess. Nur ein Blick durch den gefärbten Kristall ermöglichte es, auszumachen, ob der Rand der Blechscheibe auf der einen Seite heller sei als auf der andern.
Ein Wort hier zum Pappmaché: In den Berliner Studios, die ich besuchte, habe ich dieses Material nie angetroffen. Die Kulissen – für Aussen- wie für Innenaufnahmen – waren aus Sperrholzplatten für ebene Oberflächen und aus «Keramikgeflecht» für gewölbte Flächen, das mit Mörtel bedeckt und dann wie gewöhnliche Mauern verputzt wurde, so dass man zwischen Kulissen und Massivkonstruktionen überhaupt keinen Unterschied sehen konnte.
Ein wohlwollender älterer Herr, der italo-kanadische Maler *Roberto Basilici*, der für Kostüme, Möbel und Requisiten zuständig war, hatte sich mit mir angefreundet, und dank ihm konnte ich viele der Ateliers besuchen, wo alle für den Film benötigten Gegenstände hergestellt wurden. Es war eine Chance für mich, bei einer Produktion assistieren zu können, die ausschliesslich im Studio gedreht wurde, selbst für die Aussenaufnahmen, denn ich konnte dabei eine Menge interessanter und nützlicher kleiner Tricks beobachten. In Frau Marthes Garten beispielsweise waren die Bäume «auf Mass» gemacht: Dafür wurden richtige Stämme und Äste zusammengeschraubt und -geklebt, dann verkittet, verputzt und bemalt. Das Gras war wahrscheinlich echt, jedoch speziell präpariert und mit künstlichen Blumen besteckt. Mit zwei anderen jungen Leuten befestigte ich drei Tage lang künstliche Blüten an den Ästen der Obstbäume, doch als die Arbeit fertig war, fand Murnau – zu Recht –, es seien viel zuviele, und so verbrachten wir wieder mehrere Stunden, um ihre Zahl zu verringern. Gab es Sequenzen mit Statisten, half ich meinem Freund Roberto Basilici, sie zu inspizieren; ich war zum Beispiel für die Jagd auf Armbanduhren verantwortlich, die in einer Geschichte aus dem 15. Jahrhundert nicht vorkommen durften.
Dazu kommt mir eine Anekdote in den Sinn: Im Lausanner Cinéma du Bourg wurde in den Zwanzigerjahren ein Film gezeigt, der den URSPRÜNGEN DER SCHWEIZERISCHEN EIDGENOSSENSCHAFT gewidmet und meines Wissens von Schweizer Vereinen in den USA finanziert war (Regie: Emil Harder, 1924). In der Szene mit Tells Apfelschuss auf dem Platz von Altdorf sieht man im Moment, wo die Menge von der Wache zurückgedrängt wird, im Hintergrund einen demokratischen Stahlesel, angelehnt an eine Telefonstange. Damals existierte der Beruf des Scriptgirls noch nicht, und bei der UFA war es der Requisiteur, der am Abend eine grobe Skizze der in den Kulissen verteilten Gegenstände herstellte, bevor er sie versorgte, damit der Anschluss stimmte.

Die Kulisse von Frau Marthes Garten und Haus wurde (wie alle andern) im Studio aufgebaut; Himmel und Hintergrund waren auf einer grossen, konkaven Mauer dargestellt, die für alle Szenenbilder diente, die nacheinander an derselben Stelle aufgebaut wurden. Das Haus bestand aus einem Holzgerüst mit Mauern aus Keramikgeflecht, das Dach war aus Pappe. Die Bäume bestanden aus zusammengeklebten und -genagelten echten Stämmen und Ästen, die (künstlichen) Blüten und die Blumen auf der Wiese waren von Hand befestigt und gesetzt worden. Nach jeder Aufnahme mussten das zertretene Gras und die geknickten Blumen vor der nächsten Szene wieder aufgerichtet werden.

Die Kussszene von Faust und Gretchen: Ein ganzer Tag (mit Verlängerung bis um 22 Uhr) wurde gebraucht, um die Szene zu drehen. Die Kostüme der Stars waren aus Gobelinstoff genäht, während die Kostüme der Statisten aus simplem Sackleinen bestanden. Um den Kostümen Plastizität zu verleihen, wurden sie aus der Spritzpistole mit einem Gemisch aus Wasser und Schreibtinte patiniert. Mephistos Kostüm war aus schwarzem Satin. Der angestrebte Gesamteindruck sollte an Holzschnitte aus dem 15. Jahrhundert erinnern; dies wurde auch mit einem Perspektiventrick erreicht, indem die Böden stets geneigt waren, selbst dort, wo sie eigentlich eben gewesen wären.

Salzsäure, Ammoniak und dicke Rauchwolken

Zahlreiche Handwerksateliers stellten alle Requisiten für die Spielfilme her: stilechte Möbel, Schmuck, Masken, Kostüme und andere Gegenstände, die in der Stadt schwer aufzutreiben waren. Im FAUST wurden die Möbel aus neuem Holz hergestellt, dann mit dem Lötkolben geschwärzt und schliesslich mit Stahlbürsten bearbeitet, damit sie wirklich wie abgenutzte Möbel aussahen. Gretchens Schmuckkästlein wurde in Gipsplatten ziseliert, woraus im Wachsgussverfahren die Form hergestellt wurde. Fausts Pakt mit dem Teufel wurde mit einem Cliché gedruckt, das aus einer auf ein Brett geklebten Asbestschnur in Schriftform bestand; dieses Cliché wurde in ein Becken mit Phosphorlösung getaucht, und beim Trocknen auf dem Papier entzündeten sich die Buchstaben, was den gewünschten Effekt ergab. Wenn das Cliché nicht gebraucht wurde, stellte man es in einen mit Kohlensäure gefüllten Blechbehälter, um die Oxydation und damit das Entflammen des Phosphors zu verhindern.
Rauch in geringen Mengen wurde produziert, indem zwei Gefässe – das eine enthielt Salzsäure, das andere Ammoniak – nebeneinandergestellt wurden. Grosse, dicke Rauchwolken (wie sie im FAUST ausgiebig verwendet wurden) produzierte man mit brennbaren Zelluloidfilm-Schnipseln aus Resten von nicht entwickelten Filmrollen, die für Aufnahmen zu kurz

waren. Die etwa 25 bis 200 Meter langen Rollen wurden an Stecken befestigt und mit einem Lötkolben angezündet. Brannte der ganze Filmstreifen, tauchte man ihn in Wasser, bis die Flammen erloschen, zog ihn dann wieder heraus, wobei er ohne sichtbare Flammenentwicklung weiterbrannte und dabei dichte Wolken von gelblichem, stickigem Rauch verbreitete, bis der langsam glimmende Film sich gänzlich aufgelöst hatte. Aufnahmen von Brandeffekten wurden mit erfinderischen Apparaturen erreicht, die nach Belieben Wolken von Lykopodium in die Luft bliesen, welche sich beim Kontakt mit einem Docht entzündeten und grosse, helle Flammen produzierten. Arbeiten solcher Art fanden natürlich im Freien statt.

Die drei Reiter der Apokalypse

Eine berühmte Sequenz des FAUST zeigt den phantastischen Ritt der drei Reiter *Tod, Pest* und *Hunger*. Dieser Ritt scheint relativ lang: Die Reiter kommen aus weiter Ferne, nähern sich und ziehen über den Köpfen der Zuschauer hinweg. Der Effekt wurde erzielt, indem die überlebensgrossen Kartonskelette dreier Pferde auf drei Balken befestigt waren, die sich auf einer horizontalen Achse wie Schaukeln bewegen liessen. Die Vorderbeine der Pferde wurden mit Seilzügen betätigt, für einen koordinierten Bewegungsablauf sorgten Bühnenarbeiter. Der Eindruck des Galopps war umso stärker, als man nur die Vorderhand der Pferde sah, die aus einem grossen schwarzen Behang hervorschaute. Da im Studio gedreht wurde, musste ein Trick gefunden werden, um die Illusion zu vermitteln, dieser Ritt sei länger als die Kamerafahrt, die nur etwa zehn Meter betrug. Um dies zu bewerkstelligen, wurde die Kamera auf einen Schlitten montiert, für den Holzschienen gebaut wurden, die in Richtung der Pferde hinabführten und ungefähr unter ihnen endeten. Zuerst wurden die Pferde in einer langen Einstellung bei stehender Kamera gefilmt, die sich erst am Schluss mit einem Aufwärtsschwenk in Bewegung versetzte, womit der Eindruck entstand, die Pferde ritten über sie hinweg. Dann wurde das so erhaltene Positiv auf eine Mattscheibe projiziert, vor der sich der Schlitten auf horizontalen Schienen durch einen langen Gang aus schwarzem Samt bewegen liess. Nun wurde das vorher erhaltene Positiv erneut gefilmt, wobei die Kamera zunächst stillstand, dann auf dem Schlitten nach vorn geschoben wurde, so dass sich das Ende dieses Travellings nahtlos an den Anfang des vorher gedrehten Travellings anschliessen liess. Die zweite Filmrolle wurde in gleicher Weise ein zweites Mal (und vielleicht insgesamt ein drittes und viertes Mal) als Positiv projiziert, aber diesmal mit der Kamerafahrt beginnend, so dass das Ende ihrer Fahrt exakt mit dem Beginn der Bewegung der Pferde auf der vorangegangenen Einstellung zusammenfiel. Auf diese Weise erhielt man zwei oder drei aufeinanderfolgende horizontale Travellings, die unmittelbar – und das erforderte äusserst minutiöse Berechnung – von der Abwärtsfahrt mit der nach oben schwenkenden Kamera gefolgt wurden.

Das Schüfftan-Verfahren

Ich war auch bei unzähligen Trickaufnahmen dabei, die mittels Doppelbelichtung und Überblenden erzielt wurden. Für die exakte Übereinstimmung der Bilder bei Überblendungen sorgte eine auf die Kamera geklebte Dunkelkammer, auf deren Mattscheibe der Kameramann die entsprechenden Objekte oder Personen zeichnete.

Ebenso hatte ich Gelegenheit, mich mit dem *Schüfftan-Verfahren* vertraut zu machen, das in Filmen wie METROPOLIS von Fritz Lang häufig eingesetzt wurde und es ermöglichte, das Kommen und Gehen von Personen auf kurze Distanz in immensen Kulissen zu drehen, ohne dass diese allzu kostspieligen Kulissen gebaut werden mussten. Das bis damals gebräuchliche (und schlechte) amerikanische System bestand darin, die riesige Kulisse auf eine Glaswand zu malen und dort, wo Personen in Bewegung auftauchen sollten, die Farbe wegzukratzen. Durch dieses Loch in der gemalten Kulisse sah man die in grosser Distanz plazierten Darsteller, die sich im einzigen Teil der Kulisse bewegten, die in natürlicher Grösse, in der richtigen Perspektive, gebaut war. Dieses System war aber unbefriedigend, weil die in gemalten Kulissen gedrehten Einstellungen förmlich nach «bemalter Leinwand» rochen, nicht nur wegen der Ausführung, sondern auch weil das Gefühl der Tiefe fehlte.

Der Kameramann *Eugen Schüfftan* dagegen hatte den Einfall, Spiegel zu verwenden, deren Spiegelbelag auf der Aussenseite angebracht war. [2]) Damit liess sich die zwar nur schwache, aber dennoch störende Doppelspiegelung vermeiden. Die gesamte Kulisse wurde in stark reduziertem Massstab, aber mit der für die Illusion notwendigen Sorgfalt dreidimensional gebaut. Dieses Modell wurde mit zwei Spiegeln ins Objektiv gespiegelt; die Stelle, wo die Personen erscheinen sollten, wurde auf dem vor der Kamera plazierten Spiegel durch chemisches Auflösen des reflektierenden Belags durchsichtig gemacht. Durch das so entstandene Loch blickte das Objektiv auf den in natürlicher Grösse gebauten Teilbereich der Kulisse, wo sich die Personen bewegten. Begreiflicherweise erforderte diese Technik eine millimetergenaue Präzision, denn das geringste Verschieben der Kamera oder eines der Spiegel hätte unendliche Schwierigkeiten verursacht. Deshalb war das Betreten des Studios in den Drehpausen strengstens untersagt. Die Begeisterung für dieses neue System war so gewaltig, dass es trotz der enormen Kosten in gewissen Filmen für Sequenzen verwendet wurde, bei denen es nicht unbedingt nötig gewesen wäre. Aber vielleicht handelte es sich dabei um praktische Versuche im Hinblick auf Fritz Langs grosse Produktion METROPOLIS.

Das damals gewöhnlich verwendete Filmmaterial, das *orthochromatische*, gab die Rottöne schlecht wieder. Während des Drehens sorgten Quecksilberdampflampen für die allgemeine Beleuchtung der Kulissen, die manchmal Startschwierigkeiten hatten. Sie lieferten ein kaltes, sanftes und regelmässiges Licht, das aber die Farben verfremdete: Man musste wirklich Hunger haben, um den grünlichschwarzen Schinken des Sandwichs in diesem Licht zu verzehren. Plastisches Licht gaben Bogenlampen, *sunlights* genannt, von einem Meter («Tausender») oder 70 Zentimeter («Siebziger») Durchmesser, die mit einem Parabolspiegel versehen waren und ein blendendes Licht lieferten, oder mit einem Facettenspiegel, der ein sanfteres Licht ergab. Der Lichtkegel liess sich mehr oder weniger bündeln, indem man die Bogenlampe vom Spiegel entfernte oder ihm näherte. Die Bogenlampen waren lärmig, verströmten eine fürchterliche Hitze und konnten schlagartig erlöschen, wenn einer der Kohlenfäden brach. Für Effekte benützte man Spots, deren Lampe in einem Blechgehäuse untergebracht war, das innen mit Asbest ausgekleidet war und deren Licht von einer grossen Frontlinse gebündelt wurde. All diese Lichtquellen konnten mit Vorhängen aus Asbestkarton ausgerüstet werden, um den Lichtstrahl teilweise abzudecken.

Von den Studios zur Leinwand

Berlin besass viele Kinos. Im «Westen», also im Zentrum West, der eigentlichen Hochburg des künstlerischen, mondänen und intellektuellen Lebens, gab es mindestens ein halbes Dutzend grosser, eleganter und vorzüglich ausgerüsteter Säle, von denen drei oder vier Premieren- und Exklusivitäten-Kinos waren. Selbst an grossen Strassen wie der Tauentzienstrasse fand man aber auch kleine Kinos, in denen man Reprisen interessanter Filme sehen konnte. In all diesen Etablissements wurden deutsche und ausländische Filme gezeigt, vor allem amerikanische, die oft von ausgezeichneter Qualität waren. So habe ich in einem kleinen Kino der Tauentzienstrasse grosse UFA-Produktionen wie DIE CHRONIK VON GRIESHUS (1925) von Arthur von Gerlach oder SCHINDERHANNES (1928) von Kurt Bernhard gesehen.

In den Sälen der Peripherie, die meist gut eingerichtet waren, wurden eher zweitrangige deutsche Filme vorgeführt, stumpfsinnige Komödien oder Filme, die internationales Niveau anstrebten, ohne es zu erreichen, wie die Filme der Schauspielerin Henny Porten oder jene des Akrobaten Harry Piel, der vergeblich den Ruf eines deutschen Douglas Fairbanks anstrebte. Es gab auch die in jeder Hinsicht höchst mittelmässigen Produktionen von Richard Oswald. Einige waren in München gedreht (was sie in den Augen der Berliner, die alles mit Herablassung betrachteten, was aus München, Wien oder Paris kam, von vornherein entwertete), andere in kleinen Studios in der Berliner Agglomeration. Die grossen Filme wurden fast ausschliesslich in den UFA-Studios in Tempelhof oder Neubabelsberg gedreht. Die schlechte Qualität aller für Vorstadtkinos gedrehten Produktionen war vor allem eine Folge des Sparzwangs in der Wahl der Mittel. Natürlich fanden die besten Drehbücher leichter den Weg zu den grossen Filmgesellschaften, welche die besten Schauspieler und künstlerischen Mitarbeiter engagieren und vor allem ohne Zeitdruck in den teuren, aber vorzüglich ausgerüsteten Studios drehen konnten.

Die kleinen Filme dagegen wurden stets in grösster Eile gefilmt, in zwei, drei Wochen; die Szenen wurden nicht mehr als zwei oder drei Mal gedreht, was trotz der Tüchtigkeit der Mitarbeiter absolut ungenügend war, wenn man die Zahl der möglichen Risiken, die es selbst für den Stummfilm gab, in Betracht zieht. In den UFA-Studios in Tempelhof habe ich gesehen, wie für FAUST die Kuss-Szene zwischen Faust und Gretchen in Frau Marthes Garten während eines ganzen Tages im Glanz der *sunlights* bei mehr als 50° Celsius wiederholt wurde. Ich habe Yvette Guilbert eine Szene mindestens zwanzig Mal wiederholen sehen, die sie zuvor ebenso oft ohne Kamera geprobt hatte; dadurch verteuerte sich die Produktion, da sich die Zahl der Drehtage vervielfachte, was die Zinsen für das benötigte gewaltige Kapital in die Höhe trieb und die Gehälter der Stars und Statisten vergrösserte. Und doch glaube ich, dass kein Geld verschwendet wurde; die Mitarbeiter, jedenfalls in den unteren Rängen, waren ehrlich, weder wurde Material geklaut, noch gab es Drückeberger.

«Garten von Martha»: im Zentrum der Chef-Kameramann Karl Hoffmann (im Strassenanzug), rechts der Chef-Beleuchter Jankowitz (weisse Bluse). Ganz rechts ein Schweinwerfer (60 cm Durchmesser, Bogenlampe). Damals gab es noch keine Glühlampen, sondern einzig Bogenlampen (welche die Studios fürchterlich überhitzten) und Quecksilberdampflampen (grünliches Licht), die oft schwer zu starten waren.
Die Art der Beleuchtung wurde vom Kameramann bestimmt, der dem Chef-Beleuchter genaue Anweisungen gab. War alles installiert, wurden Korrekturen vorgenommen. Murnau äusserte seine Ansicht, verlangte aber selten Veränderungen, weil er sich in erster Linie für das Spiel der Darsteller interessierte. Natürlich musste die Bildeinstellung mehr oder weniger mit der Skizze der «Architekten» übereinstimmen. Beizufügen ist, dass die Bühnenbildner (die man als «Architekten» bezeichnete) Künstler waren, die sich dokumentierten, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen, während die Kameramänner in der Regel nur Handwerker ohne künstlerische Ausbildung waren, zumeist Autodidakten, auf fotografischem Gebiet aber hervorragend: Instinktmässig fanden sie – oft glänzende – Lösungen, die jedoch nicht immer mit den Konzepten der Bühnenbildner übereinstimmten.

Walter Röhrich, einer der Bühnenbildner, der mit Murnau gearbeitet hat (der andere war Robert Herlth), erzählte mir einmal, Karl Freund (der damals berühmteste und teuerste Kameramann) habe die Kulissen des Murnau-Films TARTUFFE mit seiner Beleuchtung gänzlich massakriert, indem er sie zu düster-lastenden Bildern machte, während sie mit fein abgestuften Grautönen für eine subtile Atmosphäre hätten sorgen sollen. Dieses einfache Beispiel zeigt, dass man zumindest früher nie mit Sicherheit wissen konnte, ob nun der Regisseur, der Kameramann oder der Zufall für schöne Beleuchtungseffekte und Bilder verantwortlich sei. Zugegeben, andere Regisseure waren Techniker, die sich selbst um alle Details der Beleuchtung und des Bildes kümmerten.

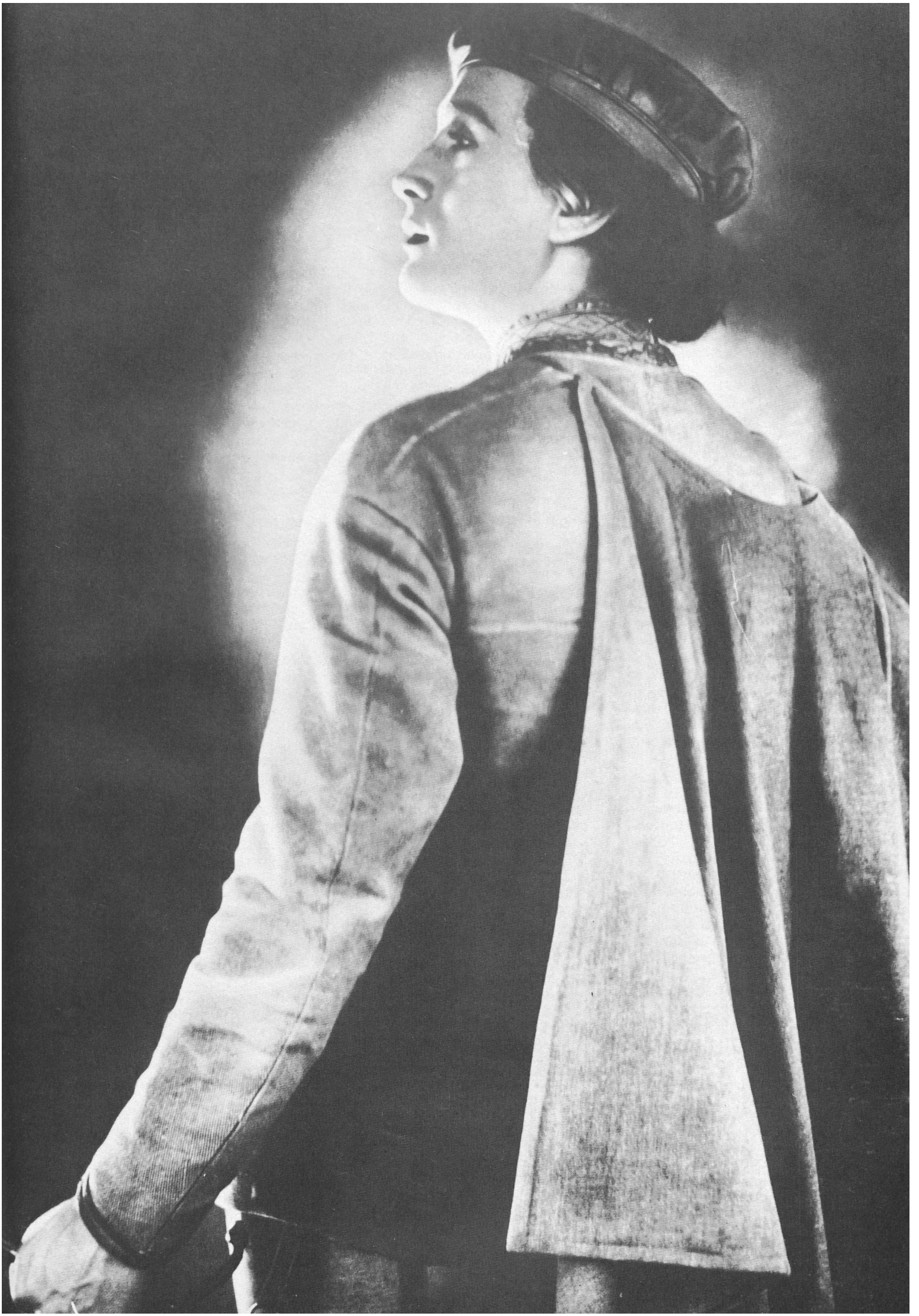
Besichtigung der filmischen Avantgarde

In den ersten Monaten meines ersten Berliner Aufenthalts hatte ich das Glück, an einem Sonntagmorgen einer Vorführung *avantgardistischer* Filme beiwohnen zu können. Es war höchst interessant und deckte sich vollkommen mit meinem Geschmack und meinen filmischen Ambitionen. Im Programm figurierte ein bekannter Film von René Clair, ENTR'ACTE (1924), eine wirklich amüsante Sache, die als «Pausenfüller» für eine Aufführung des Schwedischen Balletts unter Rolf de Maré am Pariser Théâtre des Champs-Elysées gedreht worden war, und Ferdinand Légers BALLET MECANIQUE (1924), an das ich mich überhaupt nicht mehr erinnere.

Ganz zu Beginn wurde zudem eine «Farben-Sonatine» gezeigt, wahrscheinlich aus der Zusammenarbeit eines Musikers und eines Malers hervorgegangen, deren Namen ich vergessen habe; es handelte sich um eine ganz nette Vorstudie zum Tonfilm, der sich damals noch im Experimentierstadium befand: Im Rhythmus der Musik erschienen auf der Leinwand Quadrate und Rechtecke, deren Formen, Grössen, Farben und Anordnungen den Besonderheiten der Musik folgten, der Lautstärke, der Intensität und dem Charakter der Töne. Es war ein Versuch, ein erstes, ziemlich schülerhaftes Stammeln innerhalb eines relativ beschränkten Gebiets und für spätere Ausweitungen nicht geeignet. (Es dürfte sich dabei um Oskar Fischingers STUDIEN NO 1-4, die zwischen 1921 und 1927 entstanden, gehandelt haben, Hrsg.)

Der interessanteste Film war die DIA-

Gösta Ekman als Faust



GONALE SYMPHONIE (1921) von Viking Eggeling, in der Art gleich wie der vorangegangene, aber viel ausgearbeiteter, dynamischer und kühner. Einige Bilder dieses Films erinnerten mich stark an eine kleine Studie in Brauntönen, die ich unter Anleitung von Georges Aubert [3]) in seinem Malkurs an der Lausanner «Ecole Cantonale de Dessin» angefertigt hatte. Leider kann ich mich nicht mehr erinnern, ob in diesem Programm auch ein Film von Walter Rutmann gezeigt wurde und ich auf diese Weise seinen Namen kennengelernt habe, bevor er in den Kreisen der Filmliebhaber gänzlich berühmt wurde mit seinem Dokumentarfilm BERLIN-SYMPHONIE EINER GROSSSTADT (1927), der fast ausschliesslich aus dem Leben gegriffene Aufnahmen von Leuten enthielt, die ohne ihr Wissen gefilmt worden waren. Zwar sah ich diesen Film auch in Berlin, aber ich glaube, es war während meines zweiten Aufenthalts.
Unter den Filmen weniger experimentellen Charakters, die ich in Berlin zu sehen bekam, möchte ich DIE FREUDLOSE GASSE (1925) erwähnen: Diese Produktion von G.W. Papst war – Irrtum vorbehalten – der erste mit Greta Garbo gedrehte Spielfilm. (Der erste war: GÖSTA BERLINGS SAGA von Garbo Entdecker Mauritz Stiller 1924 realisiert, Hrsg.) In einem Kleinkino des Zentrums sah ich auch DIE CHRONIK VON GRIESHUUS (1925) von Arthur von Gerlach und NJU (1924) von Paul Czinner mit Elisabeth Bergner und Conrad Veidt.

Klavierbegleitung, grosses Orchester und grosse Namen

Die grossen Kinos hatten in der Regel ein Orchester; jenes des UFA-Palastes am Zoo – des grössten Saals in Berlin – zählte etwa sechzig Musiker. In Deutschland war es selbstverständlich, dass ein Orchester dieser Grössenordnung sich nicht auf die Filmbegleitung beschränkte: Es spielte immer eine grosse Ouverture und musizierte auch nach der Pause vor der Wiederaufnahme der Vorstellung, und zwar gewöhnlich gute und gut gespielte Musik. In den kleineren Kinos war das Orchester begrenzt, und in den Quartiersälen gab es nur einen Pianisten oder eine Pianistin, die eine der Handlung mehr oder weniger angemessene Musik von sich gaben.
Für jeden wichtigen Film konnten die Orchester Partituren bereits existierender Musik (Opern oder Orchesterwerke) anfordern, die mehr oder weniger zum Thema des Films passten. Pianisten, die mit der Zeit gingen, vergassen nicht, je nach Art der Szene populäre Schlager einzuflechten, deren Worte jedermann kannte und die sich auf die dargestellte Situation bezogen, was das Publikum zum Lachen brachte und zur Popularität des Pianisten wie des Kinos beitrug.
Die *«Grossen» des Kinos* waren zu jenem Zeitpunkt bei den Frauen *Asta Nielsen* (am Ende der Karriere), *Lil Dagover* und *Elisabeth Bergner* (beide auch vom Theater bekannt); es gab auch Pola Negri und Lya de Putti, die eher wegen ihrer sexuellen Exzesse als wegen ihrer Leistungen vor der Kamera berühmt war. Unter den Männern, fast alle auch berühmte Bühnenschauspieler, war der Grösste von allen *Werner Krauss* (CALIGARI), dann *Conrad Veidt* (ebenfalls in CALIGARI), *Paul Wegener, Fritz Kortner* und weiter hinten der charmante Willi Fritsch, der zumindest damals ausschliesslich in Filmen auftrat. Wenn ich letzteren erwähnt habe, sollte ich auch viele andere Schauspieler erwähnen, die in leichten Komödien und in Operetten aufgetreten sind, aber ich habe dieses Genre als Zuschauer wenig verfolgt und mich auch nicht wirklich dafür interessiert. Immerhin habe ich Hans Albers in Erinnerung behalten, der als grosser Charmeur galt (nicht in meinen Augen); später habe ich ihn mit Vergnügen in den ABENTEUERN DES BARONS VON MÜNCHHAUSEN (1943) von Josef von Baky wiedergesehen.
Fast hätte ich den unvermeidlichen *Emil Jannings* vergessen, eine zutiefst unsympathische, eitle, anmassende, faule, arrogante und tyrannische Person. Auf dem Gipfel seines schauspielerischen Ruhms (er verdiente bei der UFA 1000 Mark im Tag) wurde er auf dem Plateau einhellig verabscheut und pflegte im übrigen keinerlei Kontakte ausser zum Regisseur, dem Chef-Kameramann und den Hauptdarstellern. Was sein Talent im Stummfilm betrifft, so war es gleich Null. Ich beurteile ihn nicht vom Theater her, weil ich ihn nie auf der Bühne gesehen oder gehört habe. Vielleicht half ihm dort die Sprache und seine Diktion, aber im Stummfilm war er eine Niete. Er verfügte über zwei Standard-Grimassen – tiefgezogene Mundwinkel und Schulterzucken –, die er abwechslungsweise verwendete, und seine ganze Interpretationskunst war dem Schnitt zu verdanken. Das Publikum kennt in der Regel die Unersetzlichkeit des Cutters nicht: ohne ihn wäre mancher Film bloss ein Schmarren.
Das genaue Gegenteil von Jannings war *Yvette Guilbert*, eine grosse Schauspielerin, aber eine einfache, direkte, herzliche und wohlwollende Frau. Beim kleinsten Wort, das sie auf französisch sagte, stürzten sich die Elektriker und Maschinisten auf mich, damit ich es ihnen übersetze.

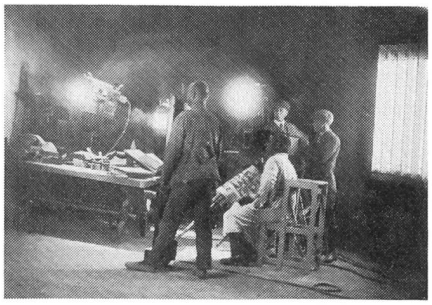
Die Statisten

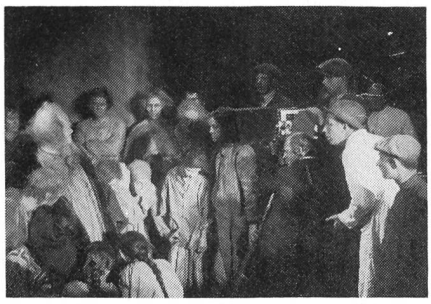
In Zeiten finanzieller Knappheit war ich gelegentlich auch Statist bei der sogenannten *Edelkomparserie*. Die «gewöhnlichen» Statisten waren in der Regel Professionelle, die auf den zahlreichen Berliner Bühnen und als Chormitglieder an der Oper arbeiteten. Es waren Leute bescheidenen Niveaus, die zwar durchaus eine Menge darstellen konnten, aber nicht die «Gesellschaft» eines mondänen Empfangs oder eines vornehmen Balls. Dafür gab es russische Immigranten, jung, elegant, arrogant, gut angezogen, verschwenderisch, Spieler und Trunkenbolde. Um die Ballszenen des Films FRÄULEIN ELSE (1929) von Paul Czinner nach Arthur Schnitzlers Roman in einem Grandhotel von St. Moritz zu drehen, wurde ich mit etwa fünfzig dieser Russen und ähnlicher Typen in ein Studio in Spandau befohlen, das in einem alten Zeppelin-Hangar eingerichtet war. Um zehn Uhr mussten sich alle geschminkt auf dem Plateau einfinden. Zwischen zehn und elf Uhr waren wir bereit, doch die Aufnahmen begannen erst gegen vier Uhr nachmittags. Es galt also, während fünf oder sechs Stunden die Zeit totzuschlagen, was die Russen dazu benützten, Karten zu spielen und sich zu betrinken. Ich erinnere mich, dass bei Aufnahme der Dreharbeiten einer der Statisten noch stockbetrunken auf einer Bank des Speisesaals lag. In der Zwischenzeit hatte er seinen Lohn von dreissig Mark bis auf den letzten Pfennig mit Kartenspiel und Cognactrinken durchgebracht. Damals war das Modegetränk in diesen Kreisen die «Nikolaschka»: ein Glas Cognac mit einer zuckerbestreuten Zitronenscheibe obenauf. Dieses Gebräu trank man, indem man die Zitronenscheibe zusammenlegte und mit den Zähnen das gezuckerte Fruchtfleisch abbiss; darauf stürzte man den Cognac in einem Schluck hinunter. Es war übrigens gar nicht schlecht.
Die Sequenz, die an jenem Tag gedreht wurde, war die Ballszene, während der Elsa, nur mit ihrem Pelzmantel bekleidet, den Financier sucht, der ihren Vater retten will, wenn sie dafür nackt in sein Zimmer kommt. Sie sucht also im Ballsaal verzweifelt nach dem Financier, um ihren Vertrag zu er-

füllen, bevor sich die Wirkung des Veronals, das sie geschluckt hat, bemerkbar macht. Sie schlängelt sich durch die Tanzenden, und ich sollte sie im Vorübergehen aufhalten, um sie zum Tanz einzuladen. Wir drehten diese Szene ein halbes Dutzend Mal, doch als ich den Film einige Jahre später sah, kam die Szene darin nicht vor. Elisabeth Bergner verkörperte die Rolle von Fräulein Else, und ihr Mann, Dr. Czinner, führte Regie.

Abenteuer und moralische Schlussfolgerung

Alles, was ich bei der UFA gelernt, gesehen, erlebt und begriffen hatte, alles, was ich wusste und fühlte, verflüchtigte sich wegen einer sonderbaren plötzlichen Anwandlung. Ich begleitete zwei spinnige Kameraden nach Südfrankreich. Sie sprachen kein Wort Französisch und waren deshalb unbedingt auf mich angewiesen, um einen Film zu drehen, der nie existieren sollte. Ein idiotisches Unterfangen! Ich verliess Ende März 1926 den FAUST, um in einem unfreundlichen Frühling zwischen Marseille und Menton die Rolle des Assistenten, Regisseurs, Sekretärs, Scriptgirls, Telefonisten, Übersetzers und Verhandlers zu spielen; ich sah Saint-Tropez und seine «Bravade», das Château d'If, Saintes-Maries-de-la-Mer mit der Zigeunerwallfahrt. Alles in grösster Fahrlässigkeit und Unordnung. Doch wie es im Chanson heisst: «Nach fünf bis sechs Wochen gingen die Lebensmittel aus»; der Auftraggeber zog sein Geld zurück. Ich setzte dann meine Hoffnung auf Paris, wo man mir aber entgegen meiner naiven Erwartung schnell zu verstehen gab, dass meine in deutschen Studios gesammelten Erfahrungen für den französischen Film überhaupt nicht von Interesse waren. Mit einem Abstecher über die Schweiz machte ich mich wieder auf den Weg nach Deutschland. In Berlin war Murnau, der aus den USA zurückgekehrt war, wo er SUNRISE (1927) mit Janet Gaynor gedreht hatte, ohne Beschäftigung. Dennoch verschaffte er mir einige Sekretariatsarbeiten und die deutsche Übersetzung des Romans «Les Frères Zemgano» von Edmond de Goncourt auf Rechnung der Fox Film. Ich erneuerte meine Bekanntschaft mit Leuten vom Film und blieb in der deutschen Hauptstadt, bis ich sie – zu meinem Leidwesen – im Sommer 1928 aus familiären Gründen verlassen musste. Im Zeitpunkt, wo sich die Entwicklung der Filme in deutscher und französischer Version anzubahnen begann – noch ein Tiefschlag! Die Moral der beiden gegensätzlichen Abenteuer springt ins Auge: Kein valabler Film ohne konsequente Organisation und Leitung! Ich habe mich stets bemüht, dieses Prinzip bei der Produktion von Dokumentarfilmen anzuwenden, was mir nicht immer glücklich gelang. Aber meine Aktivität in perfekt ausgerüsteten Studios hat meinen kritischen Geist geschärft – und weshalb sollte das von Schlechtem sein? –, so dass ich Filme, die andere Leute passabel oder gar gut finden, strenger beurteile. ■





Das Studierzimmer von Faust. Aufnahmen von Innenräumen unterschieden sich in der Arbeitsroutine kaum von solchen von Aussenräumen, denn es blieb ja bei der Arbeit im Studio.

[1]) Jacques Béranger (1896–1975): Lausanner Theatermann, lanciert 1921 die Idee eines schweizerischen Verbandes der Filmproduzenten, organisiert die Produktion von LE PAUVRE VILLAGE, der in der Schweiz von Jean Hervé gedreht wird und ist auch an weiteren Westschweizer Filmen beteiligt. 1923–1924 Redaktor der «Revue Suisse du Cinéma», Mitinitiator des «Office Cinématographique de Lausanne» (Produzent der ersten Schweizer Filmwochenschau). 1924: Leitung des Cinéma du Bourg in Lausanne. 1927: Generalsekretär des Stadttheaters, dessen Leitung er im folgenden Jahr übernimmt.

[2]) «Die wahren Filmschöpfer, und das gilt ganz besonders für die Kameramänner, sind und bleiben jene, die fähig sind, eine psychische Erfahrung in eine visuelle Realität zu übersetzen. Das Verfahren als solches ist bloss ein stummer Helfer, von dem man auf der Leinwand nichts merken sollte.» Eugen Schüfftan, «Das Schüfftan-Verfahren», in: Taschenbuch des Kameramannes, Verlag Mattison, Berlin, 1928.
Eine detaillierte zeitgenössische Beschreibung des Verfahrens findet sich im kleinen Handbuch von Guido Seeber, «Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Eine praktische und theoretische Darstellung der photographischen Filmtricks», Verlag der «Lichtbildbühne», Berlin, 1927 (Reprint Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1979.)

[3]) Georges Aubert (1876–1961). Der Maler, Bildhauer und Lehrer unterrichtete von 1921 bis 1926 an der Lausanner «Ecole Cantonale de Dessin». 1925 eröffnete er eine Privatschule, die «Atelier-Schule Aubert», eine der seltenen Stätten in der Westschweiz, die sich den modernen Kunsttendenzen öffnete (Aubert stand damals dem Purismus nahe).

Die wichtigsten Daten zu FAUST:
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Hans Kyser, nach Motiven von Johann Wolfgang von Goethe, Christopher Marlowe und der alten Faust-Sage; Kamera: Carl Hoffmann; Bauten und Kostüme: Robert Hertel, Walter Röhrig; Musik: Werner R. Heymann.
Darsteller (Rolle): Gösta Ekman (Faust), Emil Jannings (Mephisto), Camilla Horn (Gretchen), Frida Richard (Die Mutter), Wilhelm Dieterle (Valentin), Yvette Guilbert (Martha Schwerdtlein), Eric Barclay, Hanna Ralph.
Produktion: UFA, 1926. Länge: 2484 Meter.
Uraufführung: 14. 10. 1926.

Alfredo Knuchel, Direktor Schweizerisches Filmzentrum

Gala-Abend in Cannes

18 Uhr 30. Etwas abgekämpft stehe ich vor dem Spiegel meines Hotelzimmers, hineingezwängt in den kürzlich erstandenen Smoking, und versuche, mit der Fliege zurechtzukommen. Bange Frage: gehören die Kragenspitzen des Vatermörders darüber oder darunter?
Ich blicke auf einen hektischen Tag zurück. Mit List, Ausdauer und Pralinés ist es mir gelungen, gestaffelte Hindernisse zu überwinden, kunstvoll angelegten Sackgassen auszuweichen und die Voraussetzungen für eine nützliche Arbeit an unserem Schweizer Informationsstand zu schaffen. Dieser befindet sich in den Eingeweiden des gigantischen Palais des Festivals, der auch liebevoll-spöttisch Bunker genannt wird, et pour cause...
Noch ein rascher Kontrollgriff in die Taschen, es ist alles da: Brieftasche, Akkreditierungsausweis, Einladungskarte für die erste Abendvorstellung (ich habe sie mir am frühen Morgen durch beharrliches Anstehen erkämpft, aber es steht tatsächlich drauf «Le festival vous prie d'assister...», allerdings mit dem strengen Vermerk «Smoking, tenue de soirée»).

19 Uhr. Durch verwinkelte Gassen gelange ich so unauffällig wie möglich auf die Croisette. Dichtes Gedränge herrscht vor dem Hotel Majestic: alle lauern auf allfällig vorbeirauschende, mit VIP's befrachtete Limousinen.
Ich wechsle die Strassenseite und gelange nach weiteren hundert Metern mitten in die gaffende Menge vor dem Palais, in Sichtweite der pharaonischen Treppe, die zum Grand Auditorium Lumière hinaufführt. Die Tausenden von Zuschauern werden durch Polizeikordons und Schranken in respektvoller Distanz zum Ort des Geschehens gehalten. Das Défilé ist bereits in vollem Gange: zu den Klängen eines Triumphmarsches schreiten die Berühmtheiten und Exzellenzen, die Moguls und Tycoons, die Mesdames le Directeur et le Sous-Préfet, die Etablierten und die Eintagsfliegen des Show-Business über den roten Teppich die Stufen empor, links und rechts gesäumt von spalierstehenden Gardes Républicaines und den sich dahinter drängenden Pressefotografen und Kameraleuten. Periodisch braust Beifall auf, nach Gesetzmässigkeiten, die mir verborgen bleiben, eingekeilt wie ich bin im scharrenden Fussvolk der Invités Ordinaires.
Endlich öffnet sich die Schleuse auf unserer Seite, und wir hasten die Treppe empor, begleitet von einem lüpfigen Foxtrot im James-Last-Stil. Noch ein kurzer Blick zurück auf die andächtige Menge und die grandiose Inszenierung, Ausdruck der urfranzösischen und ungebrochenen Folie de Grandeur, und schon bin ich im Allerheiligsten.
Durch etliche Kontrollen hindurch und begleitet von freundlich-streng dreinblickenden Damen, die mich wie einen Stafettenstab weiterreichen, erreiche ich die mir zugewiesene Reihe (sie liegt zwar etwas sehr hoch und lateral in diesem immensen Saal, aber ich will ja nicht undankbar sein) und sinke erschöpft in meinen Sessel. Eine halbe Stunde ist vergangen: le spectacle commence.

21 Uhr 15. Gewitzt durch die Erfahrungen beim Einzug der Gladiatoren und auf Zeitgewinn bedacht, schleiche ich aus dem Saal, während die Hauptakteure noch heftig beklatscht werden. Ich entdecke einen Seitenausgang und verziehe mich auf kürzestem Wege ins Hotel, derweil sich vor dem Palais die Menschenmenge neu formiert, in Erwartung der zweiten Gala-Vorstellung des Abends.
Ich entledige mich des bereits etwas zerknitterten Smokings, stürze in Zivilkleidung und begebe mich hastig in eine Brasserie um die Ecke, um meinen knurrenden Magen mit einer weiteren typischen Errungenschaft des französischen Savoir vivre zu beruhigen: es gibt Steak / frites / salade.

Ach ja, einen Film habe ich auch gesehen. Aber welchen, verdammt nochmal?

THE END

MICHEL VOITA CHRISTINE BOISSON

JENATSCH

UN FILM DE
DANIEL SCHMID

VITTORIO MEZZOGIORNO · JEAN BOUISE
ET AVEC LA PARTICIPATION DE
LAURA BETTI ET CAROLE BOUQUET

Jetzt im Kino

MOVIE 2
im Nägelihof beim Rüdenplatz, Tel. 01 69 14 60

sowie in Basel und Bern

rialto film

1.
ZÜRCHER
KINO
Spektakel
SPEZIALPROGRAMME IN DEN KINOS · INFOCENTER
AM HECHTPLATZ · KINOFEST IN DER WERFT-
HALLE · ALLE DETAILS IN DER PROGRAMM-
ZEITUNG Tages Anzeiger UND TÄGLICH ÜBER
SPONSOREN:
Trink Coca-Cola
VBZ
Züri Linie
Schweizerische Bankgesellschaft
25.–28. JUNI 1987
PATRONAT: PRÄSIDIALABTEILUNG DER STADT ZÜRICH
ORGANISATION: VEREIN ZÜRCHER KINOSPEKTAKEL,
TAGES ANZEIGER, RADIO 24
Erhardt.