

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 155

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>

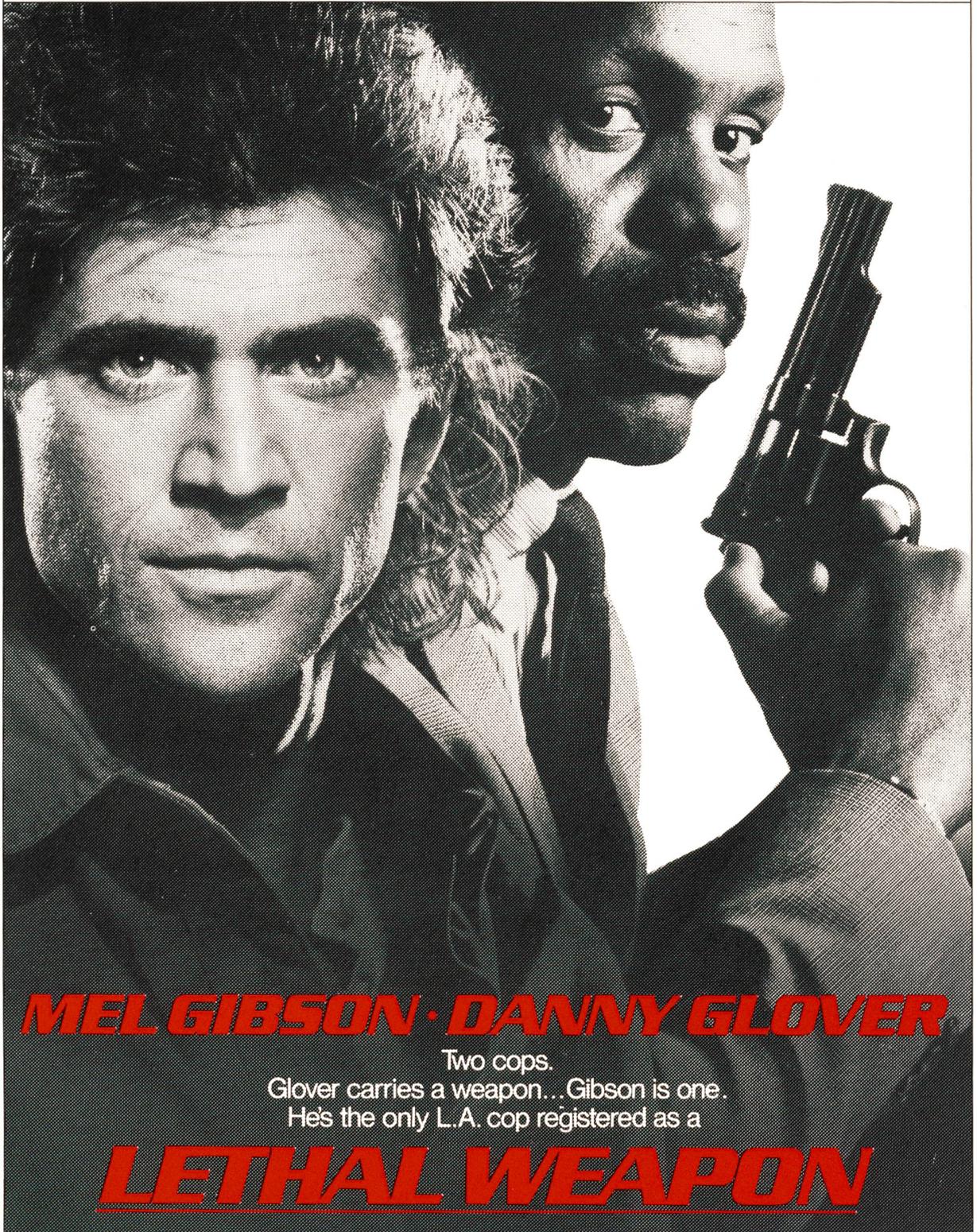
film bulletin

Kino in Augenhöhe



Ein Action-Thriller der besonderen Art.

Ab 21. August in den Kinos



MEL GIBSON · DANNY GLOVER

Two cops.
Glover carries a weapon... Gibson is one.
He's the only L.A. cop registered as a

LETHAL WEAPON

WARNER BROS. Presents MEL GIBSON · DANNY GLOVER
A SILVER PICTURES Production A RICHARD DONNER Film "LETHAL WEAPON" GARY BUSEY
Film Editor STUART BAIRD Production Designer J. MICHAEL RIVA
Director of Photography STEPHEN GOLDBLATT Music by MICHAEL KAMEN and ERIC CLAPTON
Written by SHANE BLACK Produced by RICHARD DONNER and JOEL SILVER Directed by RICHARD DONNER

 DOLBY STEREO
IN SELECTED THEATRES

READ THE JOVE BOOK! SOUNDTRACK AVAILABLE ON WARNER BROS. RECORDS AND CASSETTES!

FROM WARNER BROS.
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
©1987 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved 

Starlets!



Drehpause bei Universals SALOME, WHERE SHE DANCED (1945)

*Wann wird der Star im bunten
Treiben der Sternchen entdeckt?*

Filmcooperative
Zürich
présente
au festival du film
de Locarno

HORS CONCOURS:

Première mondiale

Candy Mountain

Robert Frank, Rudy Wurlitzer
Suisse/Canada/France 1987

Der Bienenzüchter/L'apiculteur

Theo Angelopoulos
Grèce 1986

**I've heard the mermaids
singing**

Patricia Rozema
Canada 1987

Vera

Sergio Toledo
Brésil 1986

INFORMATION SUISSE:

Dani, Michi, Renato und Max

Richard Dindo
Suisse 1987

Unterwegs

René Baumann, Marc Bischof
Suisse 1987

Wendel

Christoph Schaub
Suisse 1987

Du mich auch / Toi-même

D. Levy, A. Franke, H. Berger
Suisse/RFA 1986

Ex Voto

Erich Langjahr
Suisse 1986

Innocenza

Villi Hermann
Suisse 1986



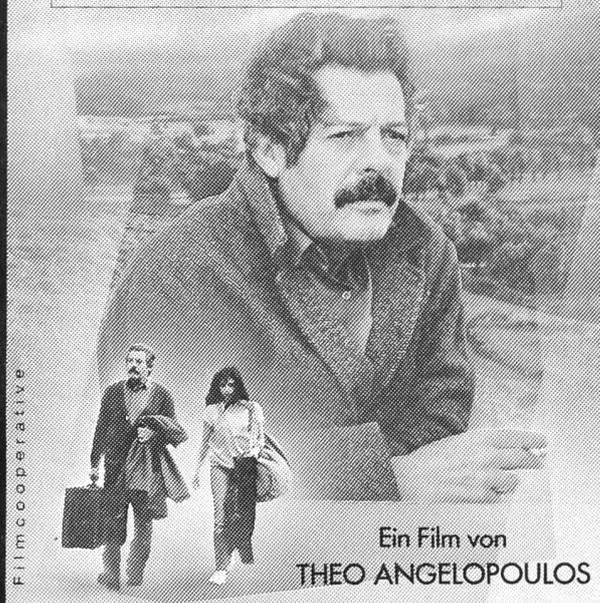
FILM COOP
ZÜRICH

Filmcooperative
Postfach 172, 8031 Zürich
Tel. 01/361 21 22

FILM COOP
ZÜRICH

zeigt:

MARCELLO MASTROIANNI
**DER
BIENENZÜCHTER**



ab 4. September in Zürich:

MOVIE 1

im Nagelihof beim Rudenplatz, Tel. 01 69 14 60

ab Mitte September in Basel:

CAMERA 2

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

4/87

29. Jahrgang Heft Nummer 155: August/September 1987

Etwa acht Spielfilme werden pro Jahr in der Sowjetrepublik Georgien, der Heimat von Otar Iosseliani, hergestellt. Hinzu kommen meist weitere sechs Spielfilme, die im Auftrag des Fernsehens hergestellt werden. Die Produktion dieser Filme wird durch das Spielfilm-Studio Gruzia-Film in Tbilisi abgewickelt, das 1800 Angestellte beschäftigt. Das Studio, welches ferner gegen sechzig sowjetische Filme in die Landessprache synchronisiert, ist selbsttragend.

Die Frage, wie sich diese beachtliche Belegschaft in etwa zusammensetzt, konnte der kleinen Delegation von Filmkritikern aus verschiedenen Ländern, die im Anschluss an das 15. Filmfestival von Moskau zu einer kurzen Informationsreise nach Georgien eingeladen war, nicht beantwortet werden. Nachfragen ergaben, dass etwa dreissig Regisseure vom Studio beschäftigt werden, vielleicht zehn davon von internationalem Rang und Format, ferner etwa dreissig Kameramänner – mehr war so schnell nicht in Erfahrung zu bringen.

Die Sowjetrepublik Georgien hat rund 5,6 Millionen Einwohner und weist eine Fläche von 69 700 Quadratkilometer auf, kann von daher also durchaus in etwa mit der Schweiz verglichen werden. Und wie lauten – so wäre zu fragen, um die Probe aufs Exempel zu machen – die entsprechenden Zahlen fürs schweizerische Filmschaffen?

Genauere und detaillierte Angaben, wieviele Regisseure, Kameraleute – ganz zu schweigen von Beleuchtern oder Produktionsassistenten etwa – in der Schweiz Arbeit und Auskommen finden, sind auch hier gar nicht leicht zu beschaffen. Umfassende empirische Untersuchungen zu den sozialen und ökonomischen Aspekten der aktuelleren Filmproduktion in der Schweiz fehlen, bisher. Schätzungen der in der Schweiz vollberuflich im Filmbereich tätigen Leute schwanken zwischen 200 und 600 Personen. Die Schwierigkeiten liegen vor allem in der Abgrenzung der Bedeutung von «vollberuflich im Filmbereich tätig».

Michael Günther hat sich – im Rahmen einer Lizentiatsarbeit am Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich – der Mühe einer Befragung sämtlicher in der Schweiz arbeitenden Filmschaffenden und Produktionsfirmen unterzogen. Zur Auswertung lagen ihm schliesslich beantwortete Fragebogeninterviews von 446 Filmschaffenden und 108 Produktionsfirmen vor. Umfang der Untersuchung und Zusammensetzung der Befragten sind ausreichend, um ein akkurates Bild des aktuellen schweizerischen Filmschaffens wiederzuspiegeln, obwohl ein Anspruch auf Vollständigkeit und exakte Repräsentativität nicht erhoben wird.

Sensationell neue Einsichten sind von solch einer Studie, die in ihren wesentlichen Teilen in diesem Heft erstveröffentlicht wird, natürlich nicht zu erwarten. Immerhin wird scheinbar Bekanntes endlich durch umfassende Zahlen erhärtet, im Detail quantifiziert – allenfalls auch modifiziert.

Walt R. Vian

Forum:

Urs Graf: Banalitäten zum Vorführen von Filmen 4

Kurz belichtet 8

Kino in Augenhöhe

LA FAMIGLIA von Ettore Scola

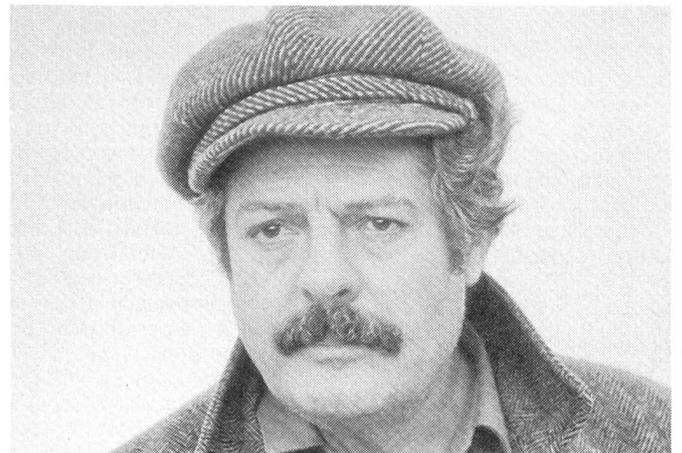
Ort der Handlung, Ort des Wandels 15

Vierzig Jahre Filmfestival Locarno

Kontinuität als Ziel, Auf und Ab als Realität 20

Griechisches Kino par excellence

O MELISSOKOSMOS von Theo Angelopoulos

**Die letzte Reise des Imkers** 24

Gespräch mit Theo Angelopoulos

«Der Rhythmus einer Szene kommt von innen heraus» 29

Baumeister des Lichts

GOOD MORNING BABYLONIA

von Paolo und Vittorio Taviani 36

Hintergrund: INTOLERANCE von David W. Griffith 39

filmbulletin

IDI I SMOTRI (KOMM UND SIEHE) von Elem Klimow 42

VERA von Sergio Toledo 46

WISH YOU WERE HERE von David Leland 47

Bestandesaufnahme:

Filmschaffende und Filmproduktion in der Schweiz 50

filmbulletin Kolumne:

Von Christian Zeender 64

Titelbild: Marcello Mastroianni mit Nadia Mourouzi in O MELISSOKOSMOS

Letzte Umschlagseite: Charles Dance als David W. Griffith in GOOD MORNING BABYLONIA

Heftmitte: Marcello Mastroianni in O MELISSOKOSMOS

FILMBULLETIN

Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Mitarbeiter dieser Nummer:
Urs Graf, Jürgen Kasten,
Johannes C. Tritschler, Julius
Effenberger, Pierre Lachat,
Martin Schlappner, Thomas
Christen, Peter Kremis,
Johannes Bösiger, Wolfram
Knorr, Michael Günther, Chri-
stian Zeender.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

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

Fotos wurden uns freundlicher-
weise zur Verfügung gestellt
von: Rialto Film, Monopole
Pathé, Columbus Film, Film-
cooperative, Filmbüro SKFK,
Zürich; Sammlung Manfred
Thurow, Basel; Cinémathèque
Suisse, Lausanne; Sadfi SA,
Genf.

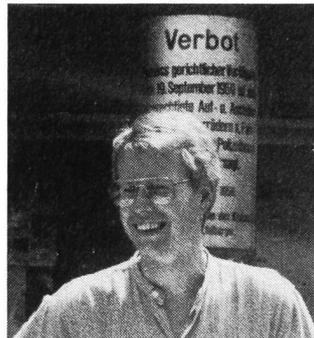
Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 38.- / DM. 38.- / öS. 350
Solidaritätsabonnement:
sFr. 50.- / DM. 50.- / öS. 450
übrige Länder Inlandpreis
zuzüglich Porto und Versand

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, Friedenheimer-
str. 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 Auszersihl, 8026 Zürich;
Konto: 3512 - 8.76 59 08.9 K

Preise für Anzeigen auf Anfrage.

 Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich



Nachdem ich den hier vorlie-
genden Text überarbeitet und
wiedergelesen hatte, ging mir
auf, dass er nicht nur zur Ver-
besserung von Filmvorführun-
gen dienen soll; ich wollte da-
mit auch den Ärger über erlebte
Filmvorführungen loswerden.
Der Leser möge mir zugutehal-
ten, dass zur Zeit mein Film ET-
WAS ANDERES in den Verleih
kommt, und ich wieder ähnlich
unerfreuliche Erlebnisse befürchte.
Ich will daher nicht ver-
schweigen, wie sehr ich mich
ärgere, wenn ich mich als Zu-
schauer nicht ernst genommen
fühle, und wie sehr es mich als
Filmmaker kränkt, wenn
meine Arbeit an Bildern und Tö-
nen nicht respektiert wird,
wenn sich Veranstalter nicht
um Bedingungen bemühen,
die der jahrelangen Arbeit an
einem Film einigermaßen an-
gemessen sind.
Doch bevor vom Einsatz von
Filmen im «Parallelverleih» die
Rede ist, einige Bemerkungen
zu den Bedingungen, unter de-
nen man üblicherweise mit Fil-
men konfrontiert ist, am Fern-
sehen und im Kino.

Film am Fernsehen

Immer wieder kann man erle-
ben, dass Zuschauer, die von
einem Film beeindruckt sind,
fordern, er solle so schnell wie
möglich am Fernsehen gezeigt
werden, um möglichst vielen
Leuten ein solches Erlebnis zu
vermitteln. Wenn ich einen Film
fertiggestellt habe, ist mir des-
sen Aufnahme ins Fernsehpro-
gramm nicht das Dringendste,
denn ich habe Bilder und Töne
im Hinblick auf eine Leinwand-
Projektion gestaltet. Das kleine
Bildformat und das kleinere
Auflösungsvermögen des Fern-
sehens mag plakativen Bildern
genügen, bei komplexen Bild-
inhalten hingegen, bei Bildern,
die von den Augen während
der Dauer einer Einstellung
nach und nach erschlossen
werden, kann es nicht genü-
gen. Dazu kommt, dass die

Einige Banalitäten zum Vorführen von Filmen

Von Urs Graf, Filmmacher

Wirkung eines Films innerhalb
des Fernsehprogramms leicht
von den folgenden Sendungen
überdeckt wird. Auch gehen
die Veranstalter einzelner Film-
vorführungen nicht gerne das
Risiko ein, einen Film zu zei-
gen, der schon am Fernsehen
zu sehen war, aus Angst, dass
diese Zuschauer ihrer Veran-
staltung fernbleiben könnten.
(Es soll Leute geben, die das
Gemälde der Mona Lisa zu
kennen glauben, weil sie es ein-
mal auf einer Briefmarke abge-
bildet sahen.) Nichts spricht
dagegen, einen Film, der sich
nicht mit einer Aktualität be-
fasst, nach ein bis zwei Jahren
Leinwandauswertung am Fern-
sehen zu zeigen. Dabei kann
man allerdings auf das Pro-
blem stossen, dass Fernsehre-
daktoren bei ihren Ankäufen
die neusten Produktionen be-
vorzugen, von denen im Zu-
sammenhang mit ihrer Pre-
miere in der Presse noch die
Rede ist.

Film und Kino

Die ideale Form der Filmvorfüh-
rung wäre eigentlich das Kino.
Doch die Art, wie Kinos pro-
grammiert werden, und die Zu-
schauererwartungen, die sich
daraus ergeben haben, ma-
chen die Präsentation von
Kurzfilmen im Kino fast unmög-
lich. Ausserdem sind Kinos, die
neben der üblichen 35mm-Pro-
jektion auch für 16mm-Filme
ausgerüstet sind, die Aus-
nahme. Dazu kommt, dass Ki-
nos selten so gebaut und die
Programme selten so angelegt
sind, dass das Publikum die
Möglichkeit zu einem an-
schliessenden Gespräch hat.
Gelingt es doch einmal, eine
einzelne thematische Veran-
staltung in einem Kinosaal
durchzuführen, kann eine pro-
fessionelle Qualität der Projek-
tion leider nicht automatisch
vorausgesetzt werden. Ein Pro-
belauf ist anzuraten, und dies
zu einem Zeitpunkt, der die Be-
hebung von technischen Män-
geln noch erlaubt.

Als vor kurzem einer meiner
Filme gezeigt wurde, musste
ich in der Zeitung lesen, leider
sei der Ton des Films sehr
schlecht; der Filmkritiker kam
nicht auf die Idee, dass es an
der Tonanlage gelegen hat. Die
meisten Kinobesucher nehmen
an: *ein Film sei so, wie sie ihn
im Kino zu sehen und zu hören
bekommen*. Reklamationen bei
Vorführern sind relativ selten.
Doch oft lässt die Bild- und
Tonqualität zu wünschen übrig,
teils wegen ungenügender
technischer Einrichtung, teils
wegen unsachgemässer Be-
dienung. Oft werden Filme in
einem falschen Format vorge-
führt, beispielsweise fast alle
Normalformat-Filme auf Breit-
wand – ich sah sogar schon
Chaplin-Stummfilme auf Breit-
wand amputiert. Immer wieder
kommt es vor, dass Filmkopien
gekürzt werden, und in letzter
Zeit hat sich die Praxis einge-
schlichen, 35mm-Filmklassiker
ab 16mm-Reduktionen vorzu-
führen, ohne dies dem Publi-
kum mitzuteilen. Wenn 16mm-
Filme in Kinos vorgeführt wer-
den, kann es auch vorkommen,
dass der Projektor so schräg
zur Leinwand plaziert werden
muss, dass eine Scharfeinstel-
lung über die ganze Bildbreite
hinweg gar nicht zu erreichen
ist. Oft sind provisorisch hinge-
stellte 16mm-Projektoren nicht
an die Tonanlage des Kinos an-
gepasst, so dass ein kleiner,
transportabler Lautsprecher
ein besseres Resultat ergeben
kann als die grosse Kino-Laut-
sprecheranlage.

Wenn eine Einzelveranstaltung
in einem Kino durchgeführt
wird, kann es sein, dass der
Vorführer wohlmeinend oder
aus lauter Gewohnheit vor dem
Film irgendeines der üblichen
Musikbänder laufen lässt, was
– je nach programmiertem Film
– lächerlich und peinlich wirken
kann. Die Veranstalter sollten
daher den Vorführer bitten, sie
vor der Musikberieselung zu
bewahren. Ein wenig Stille ist
heute kein schlechtes Angebot.
Es ist aber auch möglich, mit

dem Vorführer abzusprechen, dass vor dem Film ein selbst mitgebrachtes Tonband oder eine Schallplatte gespielt wird – Musik, die in einem thematischen Zusammenhang zum Film steht oder Musik von demselben Komponisten oder einfach Musik von einermassen akzeptabler Qualität.

Film in Parallelveranstaltungen

Parallel zum kommerziellen Verleih- und Kinogewerbe werden Filme durch filmkulturell oder thematisch engagierte Leute und Institutionen verliehen und vorgeführt. Wer am Abend ausgeht, um zusammen mit andern Bürgern seiner Gemeinde, seines Quartiers, einen Film zu einem bestimmten Thema anzusehen, überwindet eine höhere Schwelle als der Kinogänger oder der Fernsehzuschauer. Entsprechend grösser ist dann auch die Aufmerksamkeit für den Film. Quantitative Vergleiche zwischen Fernseh-Einschaltquoten und der Zuschauerzahl bei Einzelveranstaltungen im Parallelverleih ergeben daher wenig Sinn. Während ein Film am Fernsehen zu einem Fragment innerhalb eines Programms verblasen kann, gewinnt ein Film zusätzliches Gewicht, wenn er in eine Veranstaltung eingebettet ist, die seine Thematik noch weiter zu vertiefen sucht. Allerdings kann auch diese besondere Qualität stark leiden, wenn der technischen Durchführung nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt wird. Wenn der Projektor bei solchen Veranstaltungen innerhalb des Zuschauerraumes stehen muss, sollte man darauf achten, dass er mit Distanz hinter den letzten Zuschauerreihen steht, damit sein Rattern nicht zu sehr den Filmton stört. Da die meisten Projektoren mit einem Zoom-Objektiv ausgerüstet sind, dürfte diese Distanz kein Problem sein. Allerdings setzt dies eine der Saalgrösse entsprechende Lichtstärke des Projektors voraus (und natürlich Voll-Licht-Schaltung). Das Bild sollte in einer Grösse projiziert werden, die der Saalgrösse angemessen ist. Besser einen Film auf eine weisse Wand projizieren, als auf eine perfekte kleine Heim-Dia-Leinwand. Es ist darauf zu achten, dass der Raum vollkommen verdunkelt ist. Diese Bedingung ist bei Vorführungen, die tagsüber stattfinden, selten wirklich er-

füllt. Immer wieder erlebe ich, dass Veranstalter die halbdurchlässigen und/oder nicht richtig schliessenden Vorhänge oder Sonnenstoren schliessen und dies als Verdunkelung des Raumes betrachten. Bei solchen Bedingungen sollte man für zusätzliche Verdunkelung sorgen, beispielsweise mit Wolldecken. Wichtig ist, dass wenigstens kein direktes Licht von draussen auf die Leinwand fällt.

Lässt sich der Projektor nicht an eine vorhandene Tonanlage anschliessen, sollte der Lautsprecher direkt unter oder neben die Leinwand gestellt werden (nie dahinter!).

Empfehlenswert ist ein Kissen oder eine Decke unter dem Lautsprecher, wenn dieser auf einer Bühne, einem Stuhl oder einem Klavier steht, da sonst unangenehme Resonanzen entstehen können. Einige Projektoren haben einen eingebauten Lautsprecher, der ausgeschaltet werden muss, wenn der Projektor im Vorführsaal steht, damit der Ton von vorne zu hören ist, wo auch die Handlung zu sehen ist. Ich weiss, das klingt schrecklich banal, doch ich war schon an mehreren Veranstaltungen, wo vorne auf der Leinwand jemand den Mund bewegte und die dazugehörigen Worte aus irgendeiner Ecke des Raumes zu hören waren oder wo gar kein Aussenlautsprecher vorhanden war und den Zuschauern der Ton von hinten aus dem in den Projektor eingebauten Kleinstlautsprecher zugemutet wurde. Oft wird der Ton zu laut eingestellt, wenn der Vorführer direkt neben dem ratternden Projektor steht. Die Höhen- und Tiefeneinstellung des Kluges muss der Akustik des Saales angepasst werden, und die Saalakustik verändert sich durch die Anzahl der Zuschauer. Bei der Vorführung von Lichttonkopien ist üblicherweise ein Anheben der Höhen und ein Absenken der Tiefen zu empfehlen.

Hört man ein leichtes Rauschen des Lautsprechers, aber der Ton des Films ist nicht zu hören, kann dies daran liegen, dass der Projektor auf Lichtton statt auf Magnetton geschaltet ist – oder umgekehrt. Hört man das leise Lautsprecher-Rauschen nicht, besteht die Möglichkeit eines Wackelkontakts an einem Kabel oder Stecker, der sich manchmal provisorisch beheben lässt, wenn das Kabel mit Isolierband in einer bestimmten Stellung fixiert wird.

Organisation der Filmvorführung

Steht eine geschlossene Projektionskabine (mit sauberem Glasfenster!) zur Verfügung, sollte man sich erkundigen, ob im Saal eine Lautstärkenregelung vorhanden ist und/oder eine Gegensprechanlage zum Vorführer oder wie man zu ihm in die Vorführkabine gelangt. Wer einmal erlebt hat, wie ein Vorführer zuerst die zweite Rolle eines Films projiziert, während man aus dem Saal rennt und im Haus und rund um das Haus alle Türen ausprobieren, bis man zur Projektionskabine gelangt, der wird sich in Zukunft vor der Projektion um einen Kontakt zum Vorführer bemühen. Ich habe es auch schon erlebt, dass die Türe zum Treppenhaus, das zum Projektionsraum führte, abgeschlossen war und ich erfuhr, dass sich der Vorführer nicht stören lasse.

Vorführer meinen oft, sie seien in ihren Kabinen ganz von der Welt abgeschlossen; doch man hört im Saal bei stilleren Filmszenen sehr gut und sehr störend, wie sie mit Kollegen diskutieren oder Radio-Unterhaltungsmusik laufen lassen. Zuschauer, die bei einer Filmvorführung wirklich hinzuhören, sind dem Besitzer einer laut tickenden Swatch, der drei Reihen weiter hinten sitzt, dafür dankbar, wenn er diese während des Films in die Tasche steckt. Und immer wieder kommt es vor, dass ein Lichtbalken aus der Kabine quer über die Leinwand fällt. Dies kann auch von der Saaltüre her geschehen, wenn diese von zu spät Kommenden geöffnet wird. Man sollte darum dafür sorgen, dass im Vorraum kein starkes Licht brennt, das beim Öffnen der Türe in den Saal oder sogar direkt auf die Leinwand fällt. An der Türe sollte einer der Veranstalter bereit stehen, der hinter den zu spät Kommenden leise die Türe schliesst und sie mit einer Taschenlampe zu einem freien Platz geleitet. Es scheint sich noch nicht herumgesprochen zu haben, dass sich die Augen zuerst an die Dunkelheit gewöhnen müssen; immer wieder irren Zuspätgekommene durch den Saal und rennen gegen die Stuhlreihen.

Nun noch eine Bitte an die Vorführer: bitte den Film vom Start her ohne anzuhalten ganz durchlaufen lassen! Noch immer scheint in Ausbildungskursen gelehrt zu werden, man solle nur den Start des Films vor der Projektion durchlaufen

lassen und dann vor der ersten Einstellung des Films anhalten, um dann den Film für die Vorführung so zu starten. Dieses Vorgehen hat zur Folge, dass die Rollen, die den Film über die Tonabastung führen, während der ersten Einstellung noch am Einpendeln sind, so dass ein Film, der mit Musik beginnt, mit einem schrecklichen Jaulen eröffnet wird. Auch bringt jedes Anhalten und Wiedereinschalten eine Gefährdung der Perforationslöcher mit sich. Fast alle Kopien, die von Verleihern geflickt werden müssen, haben die Schäden an dieser Stelle.

Wenn ich vor einer Veranstaltung einen Probelauf mache, um alles optimal einzustellen, bevor die ersten Zuschauer eintreffen, dann tue ich das mit einem dafür mitgebrachten Filmstück von etwa fünf Minuten Dauer, das ich ganz durch den Projektor laufen lasse. So gefährde ich die teure Kopie (und die Durchführung der Veranstaltung) nicht durch Anhalten, Rückwärtslauf oder Ausspannen der Filmkopie. Und so bin ich auch sicher, dass der Bildstrich wirklich genau justiert ist. So kann vermieden werden, dass während der Filmvorführung der schwarze Strich zwischen den Bildern in das Bildfenster gerückt werden muss und sich das Bild auf der Leinwand nach unten und nach oben schiebt. Es ist auch schon vorgekommen, dass die Zuschauer nach Hause geschickt werden mussten, weil der Projektor nicht richtig funktionierte. In jedem dieser Fälle hat es sich gezeigt, dass schon bei vorangegangenen Vorführungen Probleme auftraten und sich niemand darum gekümmert hatte, dass der Projektor revidiert werde.

So wie jede gute Veranstaltung Zuschauer für weitere Veranstaltungen gewinnen kann, so schadet jede schlechte Vorführung dem Veranstalter, dem gezeigten Film, dem Filmschaffen und dem Einsatz von Filmen insgesamt.

Filmgespräche

Wenn ich mir einen Film ansehe, der in einem mir fremden Kulturkreis geschaffen wurde, können mir Vorinformationen helfen, leichter Zugang zu finden. Bei Filmen aus meiner eigenen Kultur mag ich es nicht, wenn vor der Projektion etwas über den Film gesagt wird. Es lenkt mein Interesse in eine bestimmte Richtung, setzt ein Ge-

wir sind für Sie da.

Jetzt
Jede Woche
bei Wind ...
morgen
diese woche
Demnächst
Toujours
Jeden Tag.
... und Wetter
DIESE WOCHE
immer
NÄCHSTE WOCHE
Heute
So oft Sie möchten.

Kino Auf die Plätze, fertig, los!

kino moderne
ATELIERKINO

da läuft was.
in LUZERN



Ein schweres Verbrechen · Eine verbotene Affäre
Ein einziger Zeuge



ISABELLE HUPPERT STEVE GUTTENBERG ELIZABETH McGOVERN

DAS SCHLAFZIMMERFENSTER
(THE BEDROOM WINDOW)

Regie: CURTIS HANSON

AB 20. AUGUST IM KINO

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.



Temporärausstellung:
bis 30. August
Junge Künstler aus Winterthur
und Umgebung – Jubiläums-
Präsentation der SBG Winterthur

Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr
und 14–18 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
(Montagsvormittag geschlossen)

Bis 16. Januar 1988:
Chinesisches Geld aus
drei Jahrtausenden



Münzkabinett

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

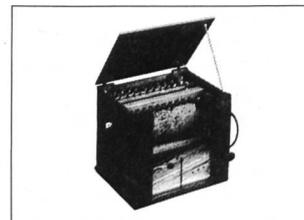
Uhrensammlung
von weltweitem Ruf



**Uhrensammlung
Kellenberger
im Rathaus**

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

Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau
Bis 31. August:
Sonderausstellung Lichtjahre



bis 10. September:
Sonderausstellung FAIRPLAY

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

wicht, ruft eine bestimmte Betrachtungsweise hervor, verhindert, dass ich offen bin für das Ganze des Films, für seine Vielschichtigkeit.

Wie schon gesagt, liegt eine besondere Qualität von Einzelveranstaltungen mit Filmen in der Möglichkeit zu den anschließenden Gesprächen unter den Leuten, die sich aus einem gemeinsamen Interesse einen Film zusammen angesehen haben. Im Idealfall wird ein solches Gespräch den einzelnen auf Dinge aufmerksam machen, die ihm entgangen sind, und es kann auch allzusehnell zustandegekommene Interpretationen wieder aufbrechen. Also ein Filmgespräch als Bereicherung des Filmerlebnisses. Oft habe ich aber das Gegenteil erlebt: Filmgespräche, die einengten, die die Vielschichtigkeit eines Films auf eine sogenannte Aussage zu reduzieren suchten. Meist geschieht dies, weil Gesprächsleiter sich dafür verantwortlich fühlen, den Teilnehmern den Eindruck zu vermitteln, sie seien im Laufe des Gesprächs zu einem klaren Ergebnis gekommen, hätten also den Abend gewinnbringend verbracht. Eindeutige Konsequenzen werden aus dem Film gezogen, und die Hälfte des Films bleibt dabei auf der Strecke.

Nicht nur das, was im Film gezeigt wurde, ist das Gespräch wert, sondern auch *wie* es gezeigt wurde. Darin ist der Standpunkt des Autors zu erkennen, ein Standpunkt, mit dem man sich kritisch (d.h. Standpunkt gegen Standpunkt) auseinandersetzen könnte. Man darf dabei nicht alle Worte, die in einem Dokumentarfilm ausgesprochen werden, als die Aussagen des Autors nehmen (in Spielfilmen ist dies etwas leichter zu erkennen). Es kann gerade von besonderem Interesse sein, zu erkennen, wie der Autor zu diesen Worten steht, wie er durch deren Anordnung ihre Widersprüchlichkeit transparent zu machen sucht, wie er bestimmte Äusserungen durch Bilder, durch Schnitte, durch Musik betont, relativiert, fragwürdig erscheinen lässt.

Auseinandersetzung mit den Standpunkten

Bei einem dokumentarischen «Porträtfilm» hat der Zuschauer zwei Auseinandersetzungen zu leisten, die mit dem Porträtierten und die mit dem Porträtisten. Das ist nicht einfach,

denn der Porträtist äussert sich nur durch die Abbildungen und die Worte seines «Modells», und den Porträtierten lernt der Zuschauer nur durch die Augen des Porträtisten kennen. Doch diese beiden Auseinandersetzungen sind zu führen, will man nicht in die Falle gehen und wegen einer Äusserung des Porträtierten den Autor kritisieren, dessen Form der Darstellung diese Äusserung als fragwürdig erkennbar machte. Und ebenso sollte dem Porträtierten nicht das angelastet werden, was der Filmautor durch seine Bild- und Tongestaltung zur Thematik ausdrückt.

Wenn man bei meinen Filmen von einer «offenen Form» sprechen kann, dann nicht, weil ich etwas zurückhalte, um damit eine Eigenaktivität des Zuschauers zu erzwingen (wie das manchmal von Filmkritikern interpretiert wird), im Gegenteil: Ich vertrete klar meinen Standpunkt, halte nichts zurück und komme gerade dadurch in einen Bereich, in dem ich keine Antworten mehr habe, wo ich nur noch Fragen und Widersprüche zu erkennen und darzustellen vermag. Mein Standpunkt ist da und nicht im gesicherten Wissen.

Man kann sich also vorstellen, wie ich mich fühle, wenn ein Gesprächsleiter das, was in einem Film offen blieb, übergeht oder wegerklärt, bis er den Film «auf den Punkt» gebracht hat. Ich hoffe, dass nach solchen Gesprächen bei den Teilnehmern ein Unbehagen aufkommt, dass sie spüren, wie sie bevormundet und betrogen worden sind. Solch kurz greifende «Lebenshilfe» versucht den Leuten vorzumachen, sie hätten gemeinsam eine Lösung gefunden, als ob es für das Leben eine Lösung geben könnte.

Wissen als Macht und das Geheimnis der offenen Fragen

Ein Abend, der damit endet, dass eine Gesprächsrunde nur zum Schluss kommt, diese oder jene Konsequenz sei zu ziehen, hat nur einen Teil der Möglichkeiten eines Films ausgeschöpft. Extrem gesagt: Ein so das Thema abschliessender Diskussionsabend vermittelt das Gefühl, Bescheid zu wissen, «es» (das, was der Film im einzelnen anrührte) wieder im Griff zu haben. So kann ein Gespräch die schlaflosen Nachtstunden vermeiden helfen, die vielleicht einmal notwendig wä-

ren, damit Grundsätzlicheres in Bewegung kommen könnte. Der Abend war ein voller Erfolg: eine Idee, eine Ideologie, eine Moral hat wieder ein paar Mitläufer gefunden – bis zum nächsten Mal.

Nichts dagegen, wenn es einem Gesprächsleiter gelingt, zusätzliche Informationen in das Gespräch einzubringen, ohne den Lauf des Gesprächs abzubiegen. Zusatzinformationen können ein Gespräch kanalisieren oder sie können es bereichern, ausweiten. Es ist schwierig, mit einem Wissensvorsprung (in einem engen Bereich) umzugehen. Leicht kann man in eine Autoritätsposition geraten, und die Teilnehmer bescheiden sich und beginnen interessiert zuzuhören, statt dass sie gemeinsam ihre eigenen Gedanken ein klein wenig ins noch Unbekannte vortreiben können (was das Schönste ist, das ein Gespräch leisten kann). (Zum Thema Wissensvorsprung: Wenn ich ein Gespräch leite – über einen Film, der nicht von mir stammt –, lese ich keine Filmkritiken und keine Produktionsmitteilungen, damit die Gefahr etwas kleiner ist, in eine solche Rolle zu verfallen. Ich habe auch schon den Versuch gemacht, mir den Film, der zu besprechen war, nicht anzusehen, um möglichst offen zu sein für das Gespräch der andern, für das Filmerlebnis der andern. Es war ausserordentlich anstrengend, denn plötzlich erlebte ich, wie genau man hinzuhören muss, wenn man nicht zum Vornherein zu wissen glaubt, was alle gesehen und gehört haben müssten.)

Als Gesprächsleiter sollte man sehr vorsichtig mit dem Wissen umgehen, das man sich zu diesem Themenkreis oder zu diesem Film (den man vielleicht schon zwanzig Mal gesehen hat) angeeignet hat. Wer ist davor gefeit, es zu geniessen, wenn ihm ein Saal voll Leute interessiert zuhört und ihm als Experten Fragen zu stellen beginnt? Natürlich können solche Fragen und solche Antworten wichtig und sinnvoll sein, doch sollte man nicht vergessen, dass damit auch etwas zerstört werden kann. Das, was für mich die gesellschaftlich relevanten Fragestellungen und Konsequenzen sind, kann für die andern ohne jede Aktualität sein; es kann sich nicht mit ihrer Lebenssituation, mit ihren Gefühlen und Gedanken verknüpfen. Und wieder einmal liesse sich sagen: Ich habe es sie gelehrt, aber sie haben es nicht gelernt!

Film ist nicht ein Medium sondern ein (Kunst-)Werk

(Man sollte sich nicht dadurch verwirren lassen, dass es auch Filmschaffende gibt, die Film als ein Medium betrachten und benützen.)

Viele Probleme bei der Auseinandersetzung mit Filmen entstehen, weil Zuschauer und Gesprächsleiter zum Teil ein falsches Bild von der Autoren-Arbeit haben.

Was ich hier nachtragen will, ist genau so banal, wie die vorangegangenen Kapitel: Selbstverständlich mache ich Filme, weil ich glaube, mich in dieser Form am besten ausdrücken zu können. Selbstverständlich kenne ich nicht eine (in Worte gefasste) Aussage, bevor der Film gemacht ist. Das Machen des Films ist das Erarbeiten, ist die Suche nach dem, was im fertigen Werk in untrennbarer Verknüpfung von Inhalt und Form vorhanden ist. Bevor ich zur Realisierung eines Films schreite, bereite ich mich darauf vor (Recherchen und Nachdenken und Recherchen...), bis ich das Gefühl habe, der Film beginne ein Eigenleben zu führen, er beginne eine latente Form zu entwickeln, er wolle nun soundso gemacht werden. Erst dann sind mir die Dreharbeiten möglich. Ich habe manchmal das Gefühl, nicht ich hätte Thema und Form eines Films bestimmt, er habe selbst zu seiner Form gefunden und ich und meine Mitarbeiter seien nur ein Teil der Bedingungen gewesen, unter denen er sich entwickelte.

Es gibt Bildhauer, die sagen, sie hätten bei der Arbeit das Gefühl, das fertige Werk sei schon im Stein drin und ihre Arbeit bestehe darin, es freizulegen. So ähnlich können auch Filme entstehen.

Etwas vom Schrecklichsten, was sich über Filmarbeit sagen lässt, ist, etwas werde visualisiert (und oft ist diese Aussage berechtigt). Man sollte bei einem Filmgespräch nicht davon ausgehen (müssen), der Filmautor habe etwas in Bilder und Töne verpackt und es gehe nun darum, es wieder auszupacken.

Wenn ich wüsste, wie das optimale Filmgespräch zu gestalten sei, dann hätte ich es hier geschrieben. Die Fehler, die Entgleisungen lassen sich leichter benennen als das Ideal. Daran lässt sich nur immer wieder arbeiten. ■

Taten statt Warten

GREENPEACE

Greenpeace Schweiz, Postfach, 8022 Zürich, PC 80-6222-8 oder ZKB 1100-2182.728

FILMKOMÖDIENFESTIVAL

Vom 17. bis 23. August 1987 dominiert wieder einmal der Humor in Vevey am Genfersee, wo zum 7. Mal ein Festival der Filmkomödie durchgeführt wird. Südamerika hat sich dieses Jahr den Löwenanteil angeeignet, da nicht weniger als ein Dutzend Filme in den verschiedenen Sektionen vorgesehen sind. Drei von zehn Wettbewerbsfilmen kommen aus Argentinien, Brasilien und Venezuela. Daneben wird Ägypten mit Salah Abou Seif vertreten sein, sowie Frankreich, Italien, Spanien, Ungarn und die Schweiz. Dem brasilianischen Komödienfilmschaffen wird eine kleine Retro mit sechs Filmen gewidmet sein. Ausserdem werden wieder einige berühmte Namen der Filmkomödie geehrt: Die *Marx Brothers* und *Frank Capra* sind heuer an der Reihe.

SIE TEILTEN ALLES – AUSSER DEM ERFOLG



Der neue Welterfolg von
STEPHEN FREARS,
dem Regisseur von
«My Beautiful Laundrette».

GARY OLDMAN ALFRED MOLINA
VANESSA REDGRAVE

PRICK UP YOUR EARS



ALFRED MOLINA GARY OLDMAN VANESSA REDGRAVE

Photographed by **OLIVER STAPLETON** Music by **STANLEY MYERS** Based on the biography by **JOHN LAHR**

Screenplay by **ALAN BENNETT** *Milan* Disques



Schweizer Premiere am
Filmfestival Locarno,
11.8.87, 23 Uhr, Piazza

MOVIE 2

Ab 2. Hälfte August im Kino im Nägelihof beim Rüdtenplatz, Tel. 01 69 14 60

MALEREI UND FILM

Vom 18. bis 20. September veranstaltet die *Arbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit* in Marktbreit am Main (nähe Würzburg) einen Lehrgang zum Thema «Malerei und Film. Film als Malerei.» Der Tagungsbeitrag (inkl. Verpflegung und Übernachtung) beträgt 50 Mark. Informationen und Anmeldung an: LAG Bayern, Postfach 1143, D-8723 Gerolzhofen. ☎ (09 382) 82 45.

2. INNERSCHWEIZER JUGENDFILMTAGE

Die 2. Ausgabe der Innerschweizer Jugendfilmtage soll 1987 vom 6. bis 11. Oktober durchgeführt werden. Ziel des Filmfestes ist es, den jüngeren Filmemacher/innen ein Podium zu schaffen, wo sie an die Öffentlichkeit treten können und ihnen eine Auseinandersetzung mit dem Publikum ermöglicht wird. Mit dem Wettbewerb sind junge Filmschaffende aus der ganzen Schweiz angesprochen, die nicht vor 1961 geboren wurden und deren Filme nicht vor 1986 entstanden sind. Geplant sind vier Kategorien: Trickfilm, Experimentalfilm, Spiel- und Dokumentarfilm, Reportage. In jeder Kategorie stehen drei Hauptpreise zur Verfügung, ergänzt durch kleinere Unterstützungsbeiträge. Anmeldeschluss ist der 31. Au-

gust. Anmeldeformulare und weitere Informationen sind erhältlich bei: Jugend- und Freizeithaus «Wärchhof», Inner-schweizer Jugendfilmtage, Werkhofstrasse 11, 6005 Luzern. ☎ (041) 44 14 88.

18. FILMWOCHEN VERONA

Noch bevor in der Arena zu Verona die neue Opernsaison begann, veranstaltete der lokale Filmclub Ende Juni seine Internationale Filmwoche, die bereits die 18. Ausgabe feiern durfte. Nach einem Einstiegsjahr mit Walt Disney widmete sich die Veroneser Veranstaltung Jahr für Jahr einem anderen Filmland, beziehungsweise einer Region. Das begann 1970 mit dem Afrikanischen Filmschaffen, ging weiter über Polen, Kanada, Ungarn, Belgien, Schweden, den Deutschen Autorenfilm, die Sowjetunion bis hin zu Spanien nach Franco, Griechenland, Grossbritannien, Dänemark, den amerikanischen Unabhängigen sowie zum brasilianischen Kino. 1987 nun war die Filmwoche dem türkischen Filmschaffen der 80er Jahre gewidmet.

Das türkische Kino wird in unseren Breitengraden sehr rasch mit Yilmaz Güney zusammengebracht. Seine Filme waren es, die auch bei uns bekannt wurden, seine Filme öffneten unsere Augen für Probleme in der Türkei. Güneys Film UMUT (HOFFNUNG) markierte 1970 daselbst den Anfang einer neuen Art, Filme zu machen, indem das türkische Kino nun begann, sich dem Alltag einfacher Menschen zu widmen. Inzwischen lassen sich drei Generationen von Filmschaffenden in der Türkei ausmachen, die auf ihre Art arbeiten und zum Teil auch den von Güney gewiesenen Weg weiter beschreiten. Eine ältere, der auch Güney selber zugehört hatte, war in Verona mit dem Vielfilmer Atif Yilmaz vertreten (DER DORFVATER, 1987; DER ROTE SCHAL, 1979). Eine mittlere Generation bilden Regisseure wie Serif Gören (DER RATSCHLAG, 1983), Zeki Ökten (DER QUERULANT, 1986) oder Ömer Kavur (DIE GESCHICHTE EINER UNMÖGLICHEN LIEBE, 1982). Bleibt schliesslich die dritte Gruppe von jungen und vielversprechenden Talenten wie Erden Kiral (DER SPIEGEL, 1985), Ali Özentürk (HAZAL, 1980) oder Nisan Akman (DAS WEISSE FAHRRAD, 1986). Sind

bei Filmern wie Gören oder Özentürk der Einfluss von Güneys Dramaturgie und Themenwahl spürbar, so bezieht sich ein Nisan Akman gar auf ein Schweizer Vorbild, indem er Claude Goretta's LA DENTELIERE auf türkische Verhältnisse übertragen hat.

Die Geschichte von Akmans Film DAS WEISSE FAHRRAD passt sehr gut ins gegenwärtige türkische Filmschaffen, steht doch in allen Filmen, die in Verona gezeigt wurden, eine Frauenfigur im Zentrum, wird die Stellung der Frau in der türkischen Gesellschaft aufgezeigt und damit kritisch dargestellt. Ein Grund für die augenfällige Dominanz von weiblichen Themen liefert die Emanzipationsbewegung, die in den letzten Jahren sehr stark an Bedeutung gewonnen hat. In Liebesgeschichten werden Frauenprobleme herausgearbeitet, kreisen die Filme um die Situation von Frauen, die in verkrusteten Traditionen ihr bisschen Eigenständigkeit zu erobern suchen. Einen zweiten Grund nennt die Schauspielerinnen und Produzentin Hülya Kocygit, die etwa in Serif Görens eindrücklichem Film DER RATSCHLAG die Hauptrolle spielt: Es seien in der Türkei eben in erster Linie die Frauen, die ins Kino gingen, und damit versuchen die Filmschaffenden erst recht, sie mit ihnen entsprechenden Stoffen anzusprechen.

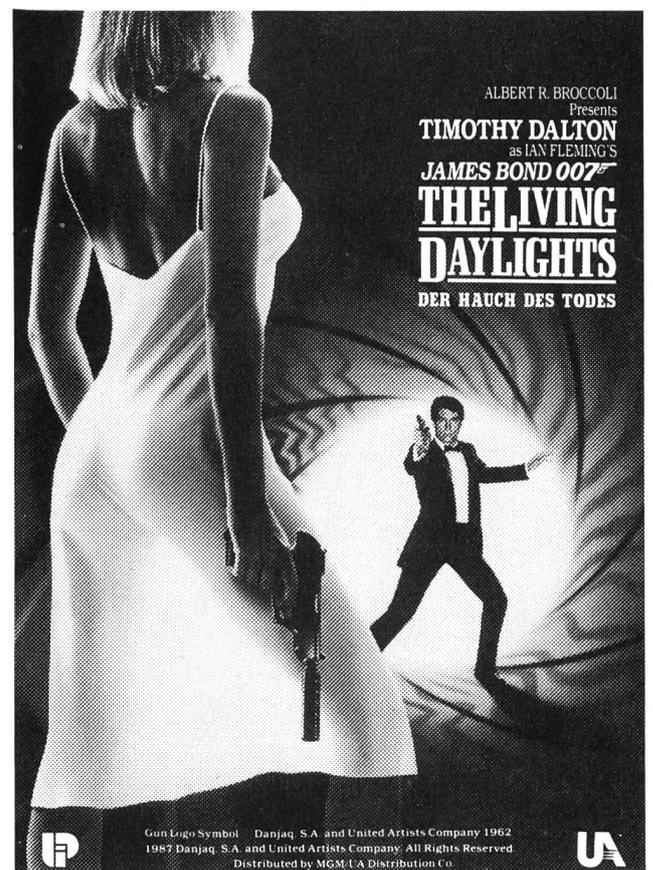
Ein Teil der Filme baut dabei auf melodramatische und über weite Strecken traditionelle Muster, spielt vor städtischem Hintergrund und mit den gleichen, äusserst beliebten Darstellerinnen und Darstellern. Diese Filme gleichen sich in Machart und Inhalt, bauen eigentlich mehr auf theatrale Muster denn auf filmische. Beim Betrachten in kurzer Abfolge, wie das in Verona möglich war, verschwimmen ihre Geschichten oft, so dass man plötzlich das Gefühl hat, eine Figur sei doch eben erst abgereist, und schon mischt sie wieder mit. Beim zweiten Überlegen wird einem klar, dass die Abreise im Film davor passierte, von einer anderen Figur zwar, aber eben mit der gleichen Darstellerin. Das hat durchaus seine Reize. Das Schematische, das diesem verbreiteten Teil von Filmen anhaftet, dürfte mitunter dem leichteren Verständnis dienen und damit auch der Wirkung, auf die diese Filme gesellschaftlich gesehen durchaus abzielen.

Eine zweite Richtung arbeitet, mitgeprägt durch Güney eben,

Die neue Kultkomödie vom »Stop Making Sense«-Regisseur Jonathan Demme
Lassen auch Sie sich von Lulu ent- und verführen



JETZT IM KINO



ab 14. August überall im Kino

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

Jetzt am Festival in Locarno - demnächst
in Basel im Kino: Filme des Jahres

Theo Angelopoulos "O Melissokomos" (Der
Bienenzüchter; Griechenland)
mit Marcello Mastroianni

Gleb Panfilow "Thema" (UdSSR)
Grosser Preis, Berlin 1987

Wim Wenders "Der Himmel über Berlin"
mit Bruno Ganz, Otto Sander
Regiepreis, Cannes 1987

Stephen Frears "Prick Up Your Ears"
(Grossbritannien) Prix de la Meilleure
Contribution Artistique, Cannes 1987

Robert Frank/Rudy Wurlitzer "Candy Moun-
tain" (Kanada/Schweiz) Uraufführung in
Locarno auf der Piazza Grande



Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

STADTKINO BASEL

4. bis 19. September im Kino Camera
(täglich wechselndes Programm):

Cinéma Français

Französische Filme der dreissiger und
vierziger Jahre. Im Mittelpunkt: Jacques
Prévert und der 'réalisme poétique'.

28. Sept. bis 2. Nov. jeden Montag im
Kino Camera:

- Filme von Alexander Kluge

Von "Abschied von gestern" (1966) bis
"Vermischte Nachrichten" (1986) einige
Hauptwerke des profilierten bundes-
deutschen Filmautors und Schriftstellers

- Raritäten aus der Geschichte des Schweizer Films

Zum Erscheinen von Hervé Dumonts
"Geschichte des Schweizer Films"

Genaueres Programm erhältlich in den Kinos
Camera und Atelier sowie bei:
Le Bon Film, Telefon (061) 33 90 40

STADTKINO BASEL

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

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.

7^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE COMEDIE VEVEY DU 17 AU 23 AOÛT 1987

Place de la Gare 5,
CH-1800 VEVEY
Tel. (021) 51 82 82 Telex 451 143

in archaischen Regionen oder zumindest den Vorstadt-Quartieren. Da stehen sich Tradition und Moderne dann jeweils besonders hart gegenüber. In Görens RATSCHLAG etwa taucht eine gebildete Frau aus der Stadt am winterlich abgesehenen Ende der Welt auf und trifft dort unter anderem auf eine absolute weibliche Unterwürfigkeit, in der die Frau und die Tochter nicht einmal am selben Tisch mit Herr/Vater und dem kleinen Sohn speisen dürfen. Das Starke an Görens Film ist aber nicht allein die Tatsache dieser Konfrontation, er lässt am Schluss ausgerechnet einen Mann zu sich kommen und zu sich stehen, stellt damit sogar die Emanzipation auf den Kopf. Oder HAZAL von Ali Özgentürk: In einer parabelhaften Leidensgeschichte in einem gott- und menschenverlassenen Kaff wird da die Gewalt der versteinigten Gesellschaftsform am Einzelschicksal nachgezeichnet, und die junge Frau, die sich zusammen mit ihrem wirklichen Geliebten davonzuschleichen versucht, wird schliesslich auf dem gemeinschaftlichen Altar der Tradition geopfert. Hier gibt es noch nicht einmal so etwas wie eine leise weibliche Solidarität, so vehement stellt sich die dörfliche Männergesellschaft gegen jegliche auch noch so zaghafte Neuerung.

Nach einem massiven Produktions- und Publikumseinbruch bei der Machtübernahme der Militärs 1980 scheint sich das türkische Kino im Rahmen der geduldeten Möglichkeiten wieder erholt zu haben. Produziert wurden im vergangenen Jahr bereits wieder 185 Filme (1980: 68). Sie werden aus privaten Mitteln finanziert, da eine staatliche Förderung fehlt, und müssen entsprechend möglichst billig produziert werden. Dabei fallen zwei Momente auf: Einerseits realisieren die bekanntesten Filmemacher wie Atif Yilmaz möglichst mehrere Filme (bis zu sechs) im Jahr, um auf diese Art ständig beschäftigt zu sein und damit auch ein regelmässiges Einkommen zu haben. Andererseits leben die Produktionen in der Türkei zu gut einem Drittel vom Videogeschäft, und zwar viel weniger von dem im eigenen Land, wo der Filmgenuss ab Flimmerkiste auch schon seine Rolle spielt, als vielmehr durch den Vertrieb der aktuellsten Filme in Ländern wie der BRD oder der Schweiz, wo viele Türken leben und arbeiten. Yilmaz meinte gar, für seine Arbeit seien die

Videoverkäufe ins Ausland die eigentliche Hauptstütze geworden.

Walter Ruggle

MEDIENKATALOG ALTER

Die Fachstelle für AV-Medien der Pro Senectute hat soeben die vierte Ausgabe ihres Kataloges zum Thema Alter herausgegeben. Redigiert von Hanspeter Stalder und Verena Schaar beinhaltet er 250 Titel: 16-mm-Filme, Videos, Tonbilder, Dias, Tonkassetten. Die Medien sind in alphabetischer Reihenfolge geordnet und werden mit einer kurzen Inhaltsangabe, einer Wertung und den notwendigen technischen und organisatorischen Angaben ergänzt. Die 150seitige Broschüre kostet 10 Franken und kann bei Pro Senectute, Fachstelle für AV-Medien, Postfach, 8027 Zürich bestellt werden.

ZÜRCHER KINOSPEKTAKEL

Einen stolzen Erfolg konnten die Veranstalter des ersten Zürcher Kinosppekakels verbuchen. An den vier ersten sommerlichen Tagen Ende Juni strömten rund 90 000 Zuschauer und Zuschauerinnen in die Zürcher Kinos, wo neben dem normalen Programm eine ganze Reihe von alten und brandneuen Filmen gezeigt wurden. Insgesamt standen rund 170 Produktionen zu Genuss, darunter vereinzelt Perlen wie etwa Eric Rohmers wunderschöne vierteilige Studie mit dem Titel LES AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE.

Noch während der letzten Spektakelstunden war man sich auf seiten des Zürcher Lichtspieltheaterverbandes darüber im Klaren, dass ein solch einschlagender Erfolg zu einer Fortsetzung eigentlich verpflichtet. Ein 2. Kinosppekakel ist also bereits geplant, und weil man aufgrund des ersten Versuchs davon ausgehen kann, dass die günstigen Eintrittspreise ein wesentlicher Grund für den Ansturm gewesen sind, müssten sich die Kinomacher und -macherinnen vielleicht auch überlegen, wie sie vermehrt auch das Jahr hindurch an die weniger gut dotierten Geldbörsen denken könnten. Ihre Besitzer wanderten nämlich in den letzten Monaten und Jahren immer stärker auf die weit günstigere, wenn auch bei wei-

tem nicht so attraktive Variante Video ab. Ein Schritt zumindest ist getan, indem während der Sommermonate die *Montagsvorstellungen in Zürcher Kinos einheitlich 8.80 Franken* kosten, aber was geschieht in den Kinomonaten im Winter? Die Kinobranche hat sich auf die Beine gemacht und ein erfolgreiches Spektakel lanciert – zum Ausruhen besteht allerdings kein Grund, denn man wird die Leute nur bei der Stange halten können, wenn auch das Jahr hindurch einiges geschieht. Und dass im nächsten Jahr am Konzept noch einiges verbessert werden müsste, hat sich hoffentlich auch bei den Veranstaltern her-umgeprochen.

MOSTRA DEL CINEMA VENEZIA

Der Filmkritiker und bisherige Mitverantwortliche des Filmfestivals von Taormina, Guglielmo Biraghi, sieht voller Zuversicht der 44. Mostra Internazionale del Cinema di Venezia entgegen. Das Festival, das in seinem ersten Amtsjahr noch viel konzentrierter als ohnehin über die Runden gehen soll, wird eröffnet werden mit Eric Rohmer, der im vergangenen Jahr den Goldenen Löwen für seinen LE RAYON VERT zuerkannt erhielt. Einer von Rohmers neuen Filmen, L'AMI DE MON AMIE wird die Mostra ausser Konkurrenz einläuten. Fest steht im weiteren bereits die Retrospektive, die mit 20 Filmen dem Schaffen von Joseph Mankiewicz gewidmet sein wird, und an neuen Filmen sind voraussichtlich unter anderem zu sehen: LINEA DI CONFINE von Peter del Monte, MAURICE von James Ivory, THE INTOUCHABLES von Brian de Palma und THE DEATHS von John Huston.

FESTIVAL DES CINEMATHEQUES

Die Carte Blanche des Institut Lumière steht diesmal der Luxemburger Cinémathèque zur freien Verfügung. In zwei Programm-Sessions gibt es an der Rue du Premier-film 1, in Lyon, ein reichhaltiges Archivprogramm zu geniessen. Im ersten Teil, vom 2. bis 6. September, gelangen Reihen zu John Berry, Sacha Guitry, Raoul Walsh und Erich von Stroheim zur Aufführung, neben Einzel-

werken wie THE JACK-KNIFE MAN von Vidor, THE SPY IN BLACK von Powell oder Bolognini BUBU.

Vom 4. bis 8. November sodann sind geplant: Douglas Sirk, Sacha Guitry, Raoul Walsh und Stroheim als Schauspieler, aber auch Filme wie SHOW PEOPLE von Vidor, THE RIVER von Borzage, LA BELLE DE ROME von Comencini oder FUITE DE FRANCE von Soldati.

CH-FILM-VERLEIHER

Der Vorstand des Schweizerischen Filmverleiher-Verbandes wurde neu bestellt und setzt sich nun aus folgenden Mitgliedern zusammen: Marc Wehrin (Präsident), H.U. Daetwyler (UIP, Zürich), B. Liechti (Sadfi, Genf), M. Hellstern (Rialto Film, Zürich), R. Hoch (Columbus, Zürich), D. Keusch (Cactus, Zürich), J.P.Reyren (20th Century Fox, Genf), P.C.Spiegel (Spiegel, Zürich) und H. Werder (Mopolé Pathé, Zürich).

WORKSHOP BEIM LOW BUDGET FORUM

Wie schon 1986 beim ersten Low Budget Forum in Hamburg wurde der Neue Europäische Film, dem die Neugierde der Workshop-Teilnehmer galt, deutlich abgesetzt vom allseits nivellierten Euro-Film der Grossproduzenten. Europäischer Low Budget Film wurde als autonomer Ausdruck des National-Besonderen, des ganz Eigenen definiert. Vielleicht erklärt sich aus dieser Haltung heraus das starke Interesse an Modellen der Kofinanzierung, bei der anders als bei der Koproduktion lediglich Gelder aus verschiedenen Ländern in einen Etat fliessen, nicht jedoch Darsteller, Stabmitglieder, Autoren oder Regisseure aus verschiedenen Staaten eine wirkliche Produktionsgemeinschaft bilden.

Konstatiert wurde, dass viele Koproduktionen allein aus einem Geldmangel resultieren, und nur wenige von Anfang an transnational angelegt sind, weil die Story in mehr als einem Land, in mehr als einer Sprache spielt. Ob aber ein europäisches Koordinierungsbüro den Filmemachern helfen könnte, sowohl die Kofinanzierung als auch Koproduktionen zu realisieren, dem stand man, mit dem Hinweis auf eine weitere

**Zu seinem zwanzigsten
und zum vierzigsten Geburtstag des Festivals von Locarno
präsentiert das Schweizerische Filmzentrum**

Zum ersten Mal wird in diesem Buch die Geschichte des schweizerischen Film-schaffens von Anbeginn bis heute zusammengefasst, von zwei Autoren, die den Schweizer Film in entscheidenden Jahren kritisch begleitet und mitgeprägt haben. Diese Aufarbeitung der Schweizer Kinobilder projiziert zugleich das kulturelle Bild der Schweiz in ihren Krisenjahren, während der Weltkriege und der 68er und 80er Revolten: vom Bild der "geistigen Landesverteidigung", dem "Ablösungsprozess von den Vätern", bis hin zur "totalen Verweigerung".

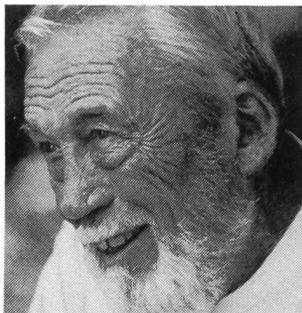
208 Seiten, mit 45 Bildern, broschiert.
Verlag Schweizerisches Filmzentrum
Auslieferung: Verlag Stroemfeld AG, Basel
Preis: Fr. 28.-. Erhältlich im Buchhandel (und während des Festivals am Stand des Filmzentrums in der Morettina).



John **HUSTONS**

The **D***ead*

(Die Toten)



nach der Erzählung von James Joyce

mit Anjelica Huston, Donal McCann, Helena Carroll

«*THE DEAD* konfrontiert einen mit gewissen Tatsachen des Lebens – Liebe, Ehe, Leidenschaft und Tod –, und zwingt einen, sich diesen Tatsachen zu stellen. Es gibt wenig grosse Erzählungen, die diese erstaunliche Fähigkeit haben. *THE DEAD* ist einfach eine der besten Erzählungen in englischer Sprache. Manche meinen sogar die beste!»

John Huston

Ab September im Kino



Bürokratisierung, eher skeptisch gegenüber.

Praktisches Projektfeld des Workshops war die Stoff- und Drehbuchentwicklung und die Rolle des Drehbuchautors im arbeitsteiligen Filmherstellungsprozess. Alfred Behrens berichtete über die Gründung der *Arbeitsgemeinschaft der Drehbuchautoren*, über Ziele, Absichten und Projekte dieses neugegründeten Berufsverbandes und über den Wunsch der Autoren, mit Regisseuren, Redakteuren und Produzenten zu neuen Formen der Zusammenarbeit zu kommen mit dem Ziel: bessere Filme durch bessere Drehbücher. Im Kontext der kurz referierten, differenziert zu betrachtenden Kritik am Autorenfilm und der Wiederentdeckung des Drehbuchautors, kam es anschließend zu einer lebhaften und – bei der Dominanz des Podiums durch Regisseure nicht verwunderlich – kontroversen Diskussion, an der sich nicht nur Hark Bohm, Reinhard Hauff, Volker Vogeler, Peter Prince, Erwin Provoost, Markus Trebitsch und Michael Töteberg beteiligten. Das Thema animierte nämlich viele der zahlreichen Zuhörer, sich ebenfalls zu Wort zu melden. So führte diese Diskussion in recht unterschiedliche Richtungen, von Honorarbedingungen und Tariffragen über die Problematisierung der narrativen Tradition bis hin zum Versuch, über Inhalte, Themen und Stoffe zu sprechen, die dem deutschen und europäischen Film heute fehlen. Aus allen Beiträgen wurde jedoch immer wieder deutlich: vermisst werden nicht zuletzt gute Drehbücher.

Über zwei Wege, zu besseren Büchern zu kommen, informierten Erwin Provoost aus Brüssel, der das *Flemish European Media Institute* (FEMI) vorstellte, das Drehbuchkurse in Zusammenarbeit mit Frank Daniels vom Sundance Institute durchführt, und Hieronymus Proske, der die Grundzüge der neuen Hamburger Drehbuchförderung, die voraussichtlich ab 1. 1. 1988 wirksam wird, umriss. Das Hamburger Modell unterscheidet sich in verschiedenen Punkten von den bereits existierenden Drehbuchförderungen, so sieht es zum Beispiel die dramaturgische Beratung der Autoren von der Förderungszeit bis zum fertigen Buch vor – und die Förderung der Projektentwicklung nicht nur von Spielfilmen, sondern auch von Non Fiction-

Dokumentar- und Experimentalfilmen.

Die Workshops und Diskussionen des 2. Europäischen Low Budget Forums haben weitergetrieben, was im vorigen Jahr angefangen worden ist. Zu fragen ist heute, ob im dritten Jahr, ob 1988 nicht modifizierte Arbeitsformen erprobt werden sollten: etwa spezialisierte Arbeitsgruppen mit höchstens 30 – 40 Teilnehmern, die mit vorformulierten Redebeiträgen, mit Diskussionen ganz eng am jeweiligen Thema zielstrebig und ergebnisorientiert neue Ideen realisieren. Vielleicht wäre es dann auch möglich, wirklich intensiv über neue Modelle der Zusammenarbeit zwischen Drehbuchautoren, Produzenten/Redakteuren und Regisseuren zu sprechen und so neue ästhetische und produktionstechnische Filmformen zu ermöglichen.

Jürgen Kasten

FILMKREIS BADEN

Der Badener Filmkreis hat seine erste Saison als Verein mit eigenem Risiko gut über die Runden gebracht und mit einer ersten Mitgliedschaftskampagne bereits grossen Erfolg gehabt. Für die kommende Saison sind bereits fest eingeplant: eine Werkschau mit acht Kluge-Filmen sowie einige Einzelvorführungen, darunter *ARE WE WINNING*, *MOMMY* (Margo, USA), *ANNAS VERLOBUNG* (Voulgaris, Griechenland), *MY BROTHERS WEDDING* (Burnett, USA) und *DER BAUM DER WÜNSCHE* (Abuladse, UdSSR). Detaillierte Programminformationen erscheinen im September und sind zusammen mit Unterlagen zur Mitgliedschaft zu beziehen bei: Filmkreis Baden, Postfach, 5401 Baden.

EXPERIMENTALFILM WORKSHOP OSNABRÜCK

Bereits zum siebten Mal fand Ende Mai im norddeutschen Osnabrück der internationale Experimentalfilm Workshop statt. Der Name ist geblieben, obwohl von einem Workshop kaum noch die Rede sein kann. Von Studenten und Dozenten der Universität Osnabrück ins Leben gerufen, hat sich durch grosses persönliches Engagement der Organisatoren daraus mittlerweile das wichtigste europäische Festival des experimentellen Filmschaffens ent-

wickelt. Die in früheren Jahren zentralen Seminare wurden weitgehend zurückgedrängt, obwohl mit Marc Adrian, einem Vertreter des frühen Wiener Strukturalen Films, auch in diesem Jahr wieder ein interessanter Referent geladen war. Auch der Versuch, mit dem Publikum über die gezeigten Filme zu diskutieren, wird inzwischen nicht mehr unternommen.

Angesichts der Schwierigkeiten, überhaupt einmal neue Experimentalfilme sehen zu können, bietet Osnabrück die seltene Gelegenheit, sich einen grösseren Überblick über den aktuellen Stand dieses so arg vernachlässigten Randbereichs des Films zu verschaffen. Den Schwerpunkt des Festivals bildet das internationale Auswahlprogramm mit besonderer Berücksichtigung der bundesdeutschen Jahresproduktion. Parallel hierzu läuft ein umfangreiches Videoprogramm, wobei in diesem Jahr auch erstmalig Videofilme, ins Hauptprogramm eingestreut, auf der grossen Leinwand gezeigt wurden – ein Hinweis auf die zunehmende Bedeutung dieses Mediums für den experimentellen Film. Auffallend auch die relativ grosse Anzahl von Performances, die präsentiert wurden.

Der mit Abstand stärkste Film des Programms war *NACHSOMMER* von Klaus Telscher. Telscher ist seit dem ersten Workshop 1981 mit Filmen in Osnabrück vertreten. Mit *NACHSOMMER* hat er nun ein ausgereiftes Werk vorgestellt, das sowohl selbst inszeniertes als auch «gefundenes» Material enthält. Die eigenhändige Entwicklung des belichteten Filmmaterials erlaubt ihm die Einbeziehung von zufälligen Kratzern und Schmutzpartikeln in die ästhetische Gestaltung. Die Suggestion von Realität wird vermieden und immer wieder auf den Materialcharakter von Film verwiesen. Die Bewusstmachung von Film als Film findet auch ihren inhaltlichen Niederschlag, wenn *NACHSOMMER* mit einer Szene beginnt, die den Filmmacher beim Einlegen der Filmrolle zeigt. Auf einer zweiten Ebene ist das Werk die Befragung eines klischierten Frauenbildes. Zu sehen sind kurze Szenen von Frauen, am Strand liegend, beim Einkauf in der Parfümerie, für Fotos posierend usw. Unwillkürlich stellen sich Erinnerungen an gängige Strandbilder mit Frauen, die nun plötz-

lich in Frage gestellt werden. Durch die Form von hohem ästhetischem Reiz konfrontiert der Film den Zuschauer fast beiläufig mit dessen Vorstellungen über «Film» und über Frauen. Und dies obwohl man fast ins Träumen geraten könnte, verbreitet *NACHSOMMER* doch über weite Strecken eine ruhige, sehr sinnliche Stimmung, wie sie sich an späten Sommertagen am leeren Strand einstellen kann. Dass dieser Film trotzdem nicht den «Preis der deutschen Filmkritik» zugesprochen bekam, liegt wohl allein daran, dass Telscher bereits zweimal ausgezeichnet worden ist.

Somit ging der Preis für den besten deutschen Experimentalfilm an *Uli Versum* mit *FASZINIERENDES PUPPENHAUS*, der auf 35 mm gedreht wurde, was für einen Experimentalfilm ungewöhnlich ist. Auch sonst spart Versum nicht an Aufwand und geizt nicht mit Special Effects. Der Inhalt ist (postmodern) belanglos und wird im wesentlichen durch wenige eingblendete Zwischentitel mitgeteilt. Was dennoch beeindruckt, ist sein Umgang mit den technischen Möglichkeiten und sind die unheimlich schönen Bilder, wobei auch die Lichtführung und der Schnitt von herausragender Qualität sind.

Viele der Filme, die einen bleibenden Eindruck hinterliessen, stammten von Filmmacherinnen. An erster Stelle ist hier sicherlich *Claudia Schillingers* Film *DAS WAHRE WESEN EINER FRAU* zu nennen, der verdientermassen den Preis der Redaktion von «Frauen und Film» erhalten hat (ex aequo mit *ICH WARTE UNTEN* von Hermine Huntgeburth). Gekonnt wird hier eine weibliche Sicht der Geschlechterbeziehung vorgestellt. Der Film behält aber jene Offenheit, die notwendig ist, um den Zuschauer auf seine eigene Person zu verweisen und zu eigenem Nachdenken zu bewegen. Im Zentrum steht die Distanz zwischen Frau und Mann; ihr Äquivalent findet diese Distanz in den Bildern, die zwar ihren Inhalt zu erkennen geben, aber dennoch fremdartig wirken. Abgerundet wird das stimmige Bild des Films mit der Tonspur, die Gato Barbieris Musik aus Bertoluccis *L'ULTIMO TANGO A PARIGI* und zentrale Stellen aus Marlon Brandos Dialog aufgreift («Ein Mann kann hundert, zweihundert Jahre alt werden, er wird niemals das wahre Wesen einer Frau erkennen. Ich meine, ich bin imstande, das Universum

zu begreifen, aber ausser-stande, die Wahrheit über dich herauszufinden»).

In Sonderprogrammen wurden auch Filme dreier osteuropäischer Länder vorgestellt: Aus Ungarn waren nur handwerklich überzeugende Beispiele des *Bela Balazs Studios* zu sehen; einen noch schwächeren Eindruck hinterliessen die Filme aus der DDR, während das jugoslawische Programm mit seiner Vielfalt der Formensprache und einigen originellen Ausgangsideen wesentlich überzeugender war.

In einer vielbeachteten Sondervorstellung wurden schliesslich auch Beispiele des *Cinema of Transgression* präsentiert. Es handelt sich dabei um eine Gruppe von Filmemachern, die sich in der New Yorker Lower Eastside zusammengefunden hat. Das Hauptcharakteristikum ihrer Filme ist deren absolute Kompromisslosigkeit. Hier ist nichts mehr spürbar vom modischen Chic des Aussenseiters. Was allein zählt, ist das direkte Reagieren auf die aktuelle Situation. So fremd oder gar pervers das Handeln der Personen auch erscheinen mag, so folgerichtig ist es doch. Schmutzig und chaotisch wie ihre Protagonisten sind die Filme selbst, zumeist mit einer treibenden Musik unterlegt. In ihrer Sprache und ihrem Inhalt rüde, liefern diese Filme die Zustandsbeschreibung von Aussenseitern der Gesellschaft, wie sie auch in den neuen Kultfilmen eines Jim Jarmush oder Amos Poe nicht vorkommen.

Um dem Ghetto-Dasein des Experimentalfilms zu entkommen und ein breiteres Publikum damit bekannt zu machen, stellen die Veranstalter des Osnabrücker Workshops jeweils ein Auswahlprogramm zusammen. Dieses geht dann, begleitet von einem Referenten, in der BRD und dem angrenzenden Ausland auf Tournee.

Johannes C. Tritschler

Kinomacher, die sich für dieses Programm interessieren, wenden sich an: Experimentalfilm Workshop e.V., Postfach 1861, D-4500 Osnabrück.

FILMREGIE-SEMINARIEN

Die vom Berliner Künstlerhaus Bethanien und dem Transformtheater veranstalteten Regiekurse sind so beliebt, dass sie auch von Studenten der Filmhochschule besucht werden.

Unter ihnen gibt es solche, die behaupten, hier in zehn Tagen mehr gelernt und begriffen zu haben als im Laufe von mehreren Semestern an den Akademien. Natürlich sind es – wen mag es erstaunen – immer wieder auch Schweizer, die hier einen Ersatz suchen für die bisher fehlende institutionalisierte Filmbildung im eigenen Land.

Die Dozenten der Regiekurse sind zumeist Polen; das hat sich aus den persönlichen Beziehungen des Leiters des Transformtheaters ergeben: Henryk Baranowski, ein Pole, knüpft die nötigen Verbindungen. So waren es schon mehrmals etablierte Regisseure wie Krzysztof Kieslowski, Edward Zebrowski, Filip Bajon und Wojciech Marczewski, die im Künstlerhaus Bethanien Rezepte aus ihrer Regieküche verrieten. Aber auch international bekanntere Namen wie Agnieszka Holland, Andrzej Wajda, Robert Wilson oder Luc Bondy zählen zu den Dozenten. Die Teilnehmer müssen über praktische Regieerfahrung verfügen. In Gruppen von etwa einem Dutzend werden sie ins Bad einer authentischen Filmarbeit getaucht, in der sie sich zu bewähren haben. Danach fällt es vielen leichter, Entscheidungen bezüglich der persönlichen beruflichen Laufbahn zu fällen.

In diesem Jahr war es der polnische Starschauspieler Tadeusz Lomnicki, der die angehenden westeuropäischen Filmregisseure unter seine Fittiche nahm. Die Teilnehmer fügten sich gerne, denn sie wussten, was er wollte – und er wollte wirklich inhaltlich etwas. Man musste sich von Lomnicki zu den ausgehungerten Werbervorlage kneten lassen. Und beide Seiten – wenn auch nicht in jedem Falle – erlebten Freuden und Leiden der Schauspielerei.

Wojciech Marczewski (ALP-TRÄUME, 1979; SCHAUDER, 1981) liess im Mai von seinen Seminarteilnehmern je ein paar mehr oder weniger abstrakte, stets aber polnisch aufwühlende Dialogzeilen verfilmen. Für filmtypischen Zeitdruck war dabei auch gesorgt: Durchschnittlich waren innert fünf Stunden (Video-)Filmszenen von drei Minuten Dauer zu drehen, inklusive einer Besprechung der ganzen Filmidee, aus der die jeweilige Szene einen Ausschnitt bilden sollte und inklusive der unbarmherzi-

gen (weil ehrlichen und damit nützlichen) Kritik der vorgeführten Regiearbeit. Die darauffolgende Nacht durfte im Schneiderraum verbracht werden. Da war es schon interessant zu beobachten, wie aus der chaotischsten Regiearbeit zuweilen das klarste und originellste, aus der souveränsten das konventionellste und leerste Resultat entstand.

Wenn sich Schweizer Institutionen, deren Lebenssinn es ist, Gelder zu verwalten, dazu entschliessen möchten, so wäre das Künstlerhaus Bethanien gerne bereit, seine Regieseminare auch in der Schweiz durchzuführen. Einmal ist dies durch die Vermittlung von Paul Roland am Berner Konservatorium bereits möglich gewesen. Die Berliner Seminare sind nicht nur durch das freie, an keine Akademie gebundene Angebot von qualitativ hochstehender Filmbildung einmalig, sondern auch durch den Arbeitsgeist, welchen die vom «Sozialismus» geplagten Dozenten mit einbringen. Es geht da um die Sache, an der man arbeitet, und nicht um Selbstverwirklichung. Diese ergibt sich allenfalls von selbst.

Bezeichnenderweise haben die Organisatoren viel mehr Mühe, im Westen interessierte Dozenten zu finden. Vielleicht liegt es nicht nur daran, dass polnische Regisseure gerne mal zehn Tage in Westberlin verbringen und ein Honorar in Westmark entgegennehmen können, sondern eben auch am auf Konkurrenz ausgerichteten Einzelgängertum im Westen, wo jeder neue Einzelgänger, der hier aus- oder weitergebildet wird, eine potentielle existentielle Bedrohung darstellen könnte.

Julius Effenberger

Kontaktadresse: Künstlerhaus Bethanien, Regie-Seminare, Bettina Wilhelm, Mariannenplatz 2, D-1000 Berlin 36.

JACQUES RIVETTE

Ohne grosse Einleitung und Definition präsentiert Klaus Krug Nummer 1 seines kleinen, 15seitigen Filmheftes «Nord-nordwest», Startauflage 200, zu beziehen bei Klaus Krug, Rugenbarg 48, D-2000 Hamburg 53. Ein einziges Thema: Jacques Rivette und sein Film *HURLEVENT*. Der Ausgangspunkt: «'Nun haben wir das Glück/Pech gehabt, den Film in Locarno zu sehen, er ist eine arge Enttäuschung.' (Bettina

Thienhaus und Wilhelm Roth über HURLEVENT. Ich habe den Film in Paris gesehen, dort war er recht gut. K. K.)» Präsentiert wird ein ausführliches Gespräch mit Rivette und ein kurzer Auszug aus «Wuthering Heights» von Emily Brontë.

ENDE FILMINDEX

Wie Marc Wehrlin, der Präsident des Schweizerischen Filmverleihverbandes mitteilt, wurde die Herausgabe des Schweizerischen Filmindex, der einen möglichst umfassenden jährlichen Überblick über das aktuelle Verleihangebot in der Schweiz hätte geben sollen, eingestellt, weil er zu wenig verbreitet, zu wenig zuverlässig und in der Herstellung zu teuer gewesen sei. Der Verleihverband hat eine Arbeitsgruppe damit beauftragt, ein neues Konzept für ein brauchbares Nachschlagewerk auszuarbeiten.

REALO-SLAPSTICK

Gelegentlich stösst man in Presseerzeugnissen auf derart gelungene Texte, dass man ihren Witz einer breiteren Öffentlichkeit nicht vorenthalten möchte. So war im *Aargauer Tagblatt* am 14. April allen Ernstes der nachfolgende Erguss zu Theo Angelopoulos' meisterlichem *TAXIDI STA KITHIRA* zu lesen: «Vergleiche man den griechischen Streifen von der Thematik her mit einem Schweizer Film, sei es *DER SCHWARZE TANNER* oder etwa *DER ERFINDER*, so wirkt der griechische Film etwas langatmig, droht sich hier und dort sogar zu verzetteln. Alles in allem hätte man doch etwas mehr von diesem in Cannes zwar mehrfach preisgekrönten Film erwartet. Gezeigt hat sich aber, dass Cannes als Referenz für 'interessant' oder 'besonders attraktiv' nicht immer geeignet ist». Im weiteren bleibe zu hoffen, dass die Programmverantwortlichen «bei der Auswahl des nächsten Filmes sich mehr auf das eigene Gespür als auf 'offizielle Wegweiser' verlassen sollten, denn der «alte Grieche und seine Sturheit schienen – trotz Cannes – viel zu weit entfernt vom Leben in der Region Baden» (sic!), wo *TAXIDI STA KITHIRA* in einer einmaligen Aufführung den Filmkreis-Mitgliedern gezeigt wurde.

LA FAMIGLIA von Ettore Scola

Von Pierre Lachat

Ort der Handlung, Ort des Wandels





«Rien n'aura eu lieu que le lieu», sagt ein klangvoller Satz von wer weiss wem. «Nichts wird stattgefunden haben als die Stätte», das Wort meint bestimmt auch, unter anderem, jenes Unheimliche, das historische Stätten an sich haben: wenn das Dekor noch dasteht, stumm und stur, dabei sind die Ereignisse, die den Ort ausgezeichnet haben, längst abgelaufen. Das Geschehene ist zwar unvergessen, aber schon unfassbar geworden, zur reinen Erinnerung – nichts als Mythos; und die Protagonisten gar sind allesamt zerstoßen, wenn nicht schon tot und begraben.

«An dieser Stelle...», doch nur sie selbst ist zur Stelle, allenfalls mit Gedenktafel, wie das Grab – die Grabstätte – von etwas Vergangenen. Kein Ereignis findet statt, es fände denn zuvor eine Stätte, an der es sich zutragen will. Der Ort wird zum Träger, zum Konstituenten des Geschehens, das er dann auch noch überdauert wie der Grabstein den längst darunter Vermoderten. Von hier aus gesehen scheint der Gedanke, am Ende müsse der Träger wirklicher sein als das Getragene, die Bühne oder Leinwand also konkreter als das Stück oder Kinostück, ziemlich verführerisch; und das Medium wäre dann tat-

sächlich, wie schon McLuhan vermutete, die wahre Botschaft.

Das stumpfe Leuchten des Gevierts vorn im Saal nach dem letzten Bild und Ton, das Summen des Verstärkers in den Lautsprechern; aber auch die beharrliche Kamera, die am Ende von Filmen Ettore Scolas wie UNA GIORNATA PARTICOLARE, LA TERRAZZA, LE BAL und jetzt LA FAMIGLIA nichts anderes mehr tut als leeren, stillen Schauplatz filmen – «Rien n'aura eu lieu que le lieu»! Was war das eben noch, das sich zugetragen hat (sich zutrug, zugetragen hatte)? Bereits gleitet es hinunter in die tieferen Schichten des Vergangenen. Für Minuten noch ist die Stätte, die als einziges stattgefunden haben wird, wie aufgeladen mit der statischen Elektrizität des Vorgefallenen. Die Spannung dringt durch Tapeten, Wände und Mauern, sie liegt in der Luft und füllt unsichtbar die Leere; ehe sie dann wieder, mit knappster Halbwertszeit, abklingt ins Nichts.

In der Ewigen Stadt

Zu guter Letzt bleibt mir so viel von UNA GIORNATA PARTICOLARE, von LA TERRAZZA und LE BAL, wie auch jetzt





von LA FAMIGLIA: jene Wohnung in einer Vorstadtmietskaserne zu Duces Zeiten und diese vornehme Dachwohnung, heute, mit barocker Terrasse – beide in Rom; jenes Tanzlokal in einem Pariser Sous-sol und jetzt, wieder in Rom, diese bürgerliche Stadtwohnung im Prati-Quartier beim Castel Sant Angelo. Scolas beste Filme zeigen, wie alles Leben im Fluss ist und zerfließt und die stumme, beredte Staffage übriglässt. Dreimal von vieren findet das Schauspiel seine Stätte in Rom, und mit ihren übereinanderliegenden historischen Schichten verdeutlicht die Ewige Stadt wohl besser als jeder andere Ort auf der Welt, was es mit Stätten wie Städten für eine zwingende Bewandnis haben kann. Denn das gleiche spielt sich anderswo nie gleich ab, und der Ort fügt der Handlung zweierlei zu: Er trägt sie, und er prägt sie.

In den Siebzigern bauten sich Scolas Filme noch recht herkömmlich auf. Brav und absehbar wahrte UNA GIORNATA PARTICOLARE, nebst der Einheit des Ortes, auch die der Zeit, denn geschildert wurde, wie der Titel sagt, ein «besonderer Tag»; und in LA TERRAZZA ging das Kinostück, vom Ort der Handlung aus, mehrmals auf Wanderung und kehrte jeweils an den Ausgangspunkt zurück. Erst auf spätere Tage hin, mit über 50, hat dann

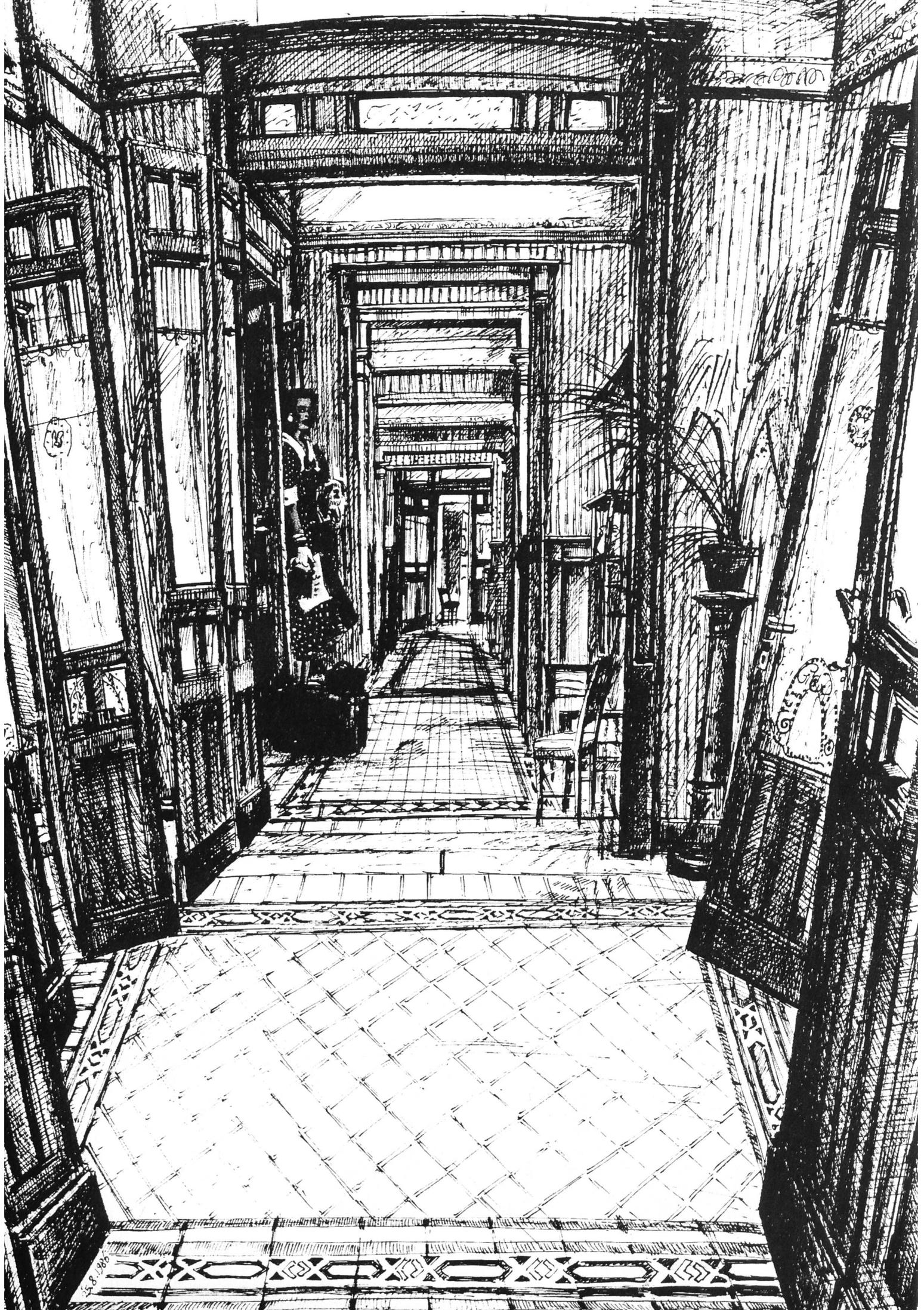
Scola, der in den Fünfzigern mit teilweise ausgesprochen trivialen Drehbüchern debütiert hatte, bemerkenswerterweise noch zu experimentieren begonnen.

LE BAL mutete 1983 überraschend neu an: Das Kinostück pumpte und jagte sozusagen seine Episoden durch den immergleichen Schauplatz hindurch, als wäre er ein Durchlauferhitzer. Von den Dreissigern passierten bis in die Gegenwart Jahrzehnte Revue, und das Dekor erschien mit ihnen, periodisch aufgefrischt, unter immer neuer Maske. Dennoch, wie sehr sich auch Mode und Musik, das Gehabe der Tänzer, die sich über das Parkett schoben, samt Einrichtung und Beleuchtung ändern mochten, der Ort der Handlung blieb stur, was er war: ein Ort des Wandels, selber jedoch unwandelbar.

Tempi passati, luoghi eterni

LA FAMIGLIA nun geht einen deutlichen und entscheidenden Schritt über LE BAL hinaus, und zwar in der Richtung nach einem epischen Theater, wie es die Brechtianer nennen würden, bloss wäre es dann perverserweise eines, das die Einheit des Ortes zu wahren sich kapri-





18.000

15.8.1986

zierte! Mir scheint der Film, immerhin Scolas zwanzigster, von der erzählerischen Konzeption her einer der gewagteren und originelleren, die Italien in den letzten Jahren hervorgebracht hat; realisiert notabene von jemandem, der einmal Platitüden wie RIDERE, RIDERE, RIDERE oder NEL BLU DIPINTO DI BLU zu Papier gebracht hatte. Scolas Filmographie liest sich wie ein Querschnitt durch vier Jahrzehnte Zeitgeist, was aber bestens passt, denn seine Filme wandern ja ihrerseits so gern die Dekaden ab.

Leicht kommt einem LE BAL im nachhinein wie ein Vorspiel zu LA FAMIGLIA vor, denn jener Film hatte schon alles, was jetzt wieder diesen auszeichnet, ausser einer eigentlichen Geschichte, um nicht zu sagen: einem Inhalt. Tänzer, die auf- und abtraten, waren ausführende, keine handelnden Personen: Stilträger mehr als Figuren. LA FAMIGLIA nun hat – im Titelhelden – einen Helden. Da mag wohl dieses oder jenes Mitglied der Familie etwas deutlicher als ein anderes aus der Staffage ins Proszenium vortreten, immer bleibt das Kollektiv der Star der Produktion: mit seinen Onkeln und Tanten und nahen Verwandten und ferneren Zugewandten, der ganzen Korona von Patriarchen und Matronen samt Nachgeborenen der dritten und vierten Generation, den Toten im frühesten und noch zu Zeugenden im letzten Glied. 80 Jahre im Dasein des Clans mit Figuren, die nicht bloss auf- und abtreten, sondern gehen und wieder kommen, miteinander leben oder auch ohne einander, jede ein wenig mit dem Schicksal jeder andern. Die Familie: ein lebendiges Ganzes und Geflecht von Individuen, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Der Film führt die Chronik, erzählt die Geschichte: verzeichnet Geburten, Hochzeiten, Studienabschlüsse, Firmengründungen, Pleiten, Krankheiten, Todesfälle, Geburten – immer bevor er noch die Wechselfälle der Zeitgeschichte, Kriege und Zwischenkriege erzählt. Das Leben in stetem Fluss, zwischen Abebben und Wiederaufluten: die Gezeiten des Menschseins.

Vor und über allem aber: Der Film versieht das alles unerbittlich im Innenraum ein und derselben Wohnung in den Prati beim Castel Sant Angelo mit dem langen, tiefen, düsteren Flur, auf den sich viele Türen öffnen und schliessen; mit diesen verschachtelten, weit nach hinten und um mehrere Ecken herum gestaffelten Gemächern; mit ihrem periodisch aufgefrischten Antlitz, denn ein «Äusseres» kann sie nicht haben, sie ist pures Interieur

bis in die Fensterdurchblicke auf die Strasse hinaus, wo eine Jahreszeit brütet oder klirrt, und auch noch die Treppe hinunter bis zum Eingang, wo die grösseren Ankünfte und Weggänge stattfinden.

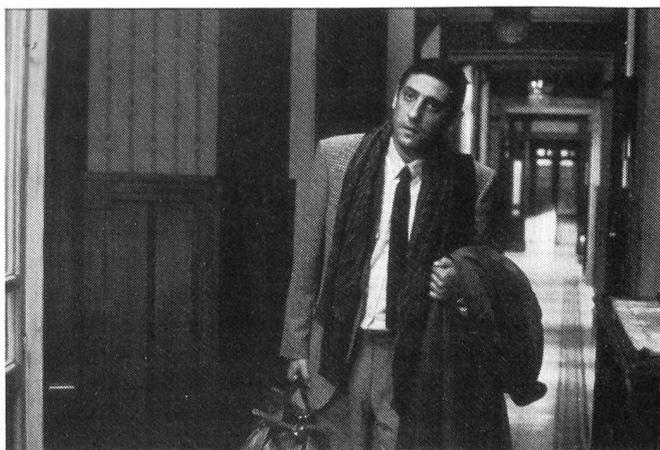
Hier drin läuft alles zusammen, was läuft; diese Mauern sind so absolut verlässlich dauerhaft wie das grosse Familienganze, wo es der einzelne günstigstenfalls zur Langlebigkeit bringt. Selten bleibt in Filmen der Ort der Handlung so unverrückbar fest wie hier Träger des Wandels. Die Stätte wird stattgefunden haben, das lässt sich bald einmal absehen. Und was sonst noch? Früher oder später die Einsicht: nichts. *Tempi passati, luoghi eterni.* ■

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Ettore Scola; Drehbuch: Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola; Kamera: Ricardo Aronovich; Kameraoperator: Mario Cimini; Schnitt: Francesco Malvestito; Schnittassistenten: Isabella Mauro; Ton: Fabio Ancillai; Mischung: Fausto Ancillai; Ausstattung: Luciano Ricceri; Kostüme: Gabriella Pescucci; Maske: Otello Sisi; Musik: Armando Trovaioli.

Darsteller (Rolle): Vittorio Gassman (Carlo, Grossvater von Carlo), Stefania Sandrelli (Beatrice), Fanny Ardant (Adriana), Carlo Dapporto (Giulio), Ottavia Piccolo (Adelina), Athina Cenci (Tante Margherita), Alessandra Panelli (Tante Luisa), Monica Scattini (Tante Ornella), Meme Perlini (Aristide), Hania Kochansky (Susanna), Ricky Tognazzi (Paolino), Barbara Scoppa (Maddalena), Philippe Noiret (Jean-Luc), Giampiero Gregori (Onkel Nicola), Sergio Castellito (Carletto), u. a. m.

Produktion: Les Films Ariane, Cinemax, FR3 Films Production, Massfilm, Cinecitta, RAI Uno; Produktionsleitung: Giorgio Scotton; Aufnahmeleitung: Carmine Parmigiani, Franco Cremonini; Italien, Frankreich, Farbe, 127 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.





Kontinuität als Ziel, Auf und Ab als Realität

Das Filmfestival Locarno rühmt sich seit einiger Zeit, und das zu Recht, unter den kleinen Festivals das grösste zu sein. Vielleicht ist es, dank den Erfolgen in den paar letzten Jahren, die es endlich auch wirtschaftlich einigermaßen abgesichert haben, in Gefahr, zu gross zu werden. Zu gross einerseits, weil es sich auf die Dauer, sollte dieses Wachstum anhalten, erweisen könnte, dass die Infrastruktur, die Locarno als Ort zur Verfügung stellen kann, nicht tragfähig genug sein könnte. Zu gross andererseits aber auch darum, weil das Programm, dessen Kern nach wie vor der Wettbewerb ist und bleiben sollte, infolge der zahlreichen zusätzlichen Veranstaltungen so umfangreich geworden ist, dass es die Aufnahmefähigkeit des Publikums, der Liebhaber des Kinos sowohl wie der professionellen Kinogänger, allmählich in Frage stellt. Zweifellos ist in der Entwicklung eine Schwelle erreicht, an welcher angehalten wird und die Einsicht beachtet werden muss, dass die Zukunft die Aufgaben neu stellt, und dass das Problem der Kontinuität, um welche an diesem Festival der Kampf seit seiner Gründung geht, ein weiteres Mal überprüft werden muss.

Obwohl also die Frage, wie es weiterzugehen habe – die sich noch energischer aufdrängte, sollte zudem in nächster Zukunft der jetzige Leiter, *David Streiff*, beruflich einen weiteren Schritt unternehmen, wie ihn seine Begaubung als dringend ausweisen könnte –, nicht abgewiesen werden kann: das Jubiläum des vierzigjährigen Bestehens gibt Grund zum Feiern. Mancherlei wurde geplant und ist vorbereitet.

Ein vielfältiges Programm

Das Programm an Filmen, über den Wettbewerb hinaus, der traditionell den Werken nachdrängender Autoren gewidmet ist, nimmt sich ausgedehnter noch als in früheren Jahren aus. Die Retrospektive, bedeutenden Filmen, aber nicht schlicht den Preisträgern, aus den vierzig Jahren zuvor vorbehalten, übersteigt vielleicht das Mass möglicher Rezeption, und könnte vielleicht einer sachgemässen Perspektive nicht gerecht werden. Eine Generation, die, repräsentiert durch den Leiter des Festivals, im Zeichen des Autorenfilms aufgewachsen ist und jetzt wieder konfrontiert wird mit einem anderen Verständnis von Kino, in dem der individualistische Film nicht mehr ganz so stringently gefragt ist, darf das Recht für sich beanspruchen, die Frage zu erhellen, wie es um den Auto-

renfilm heute bestellt ist und was er weit über zwei Jahrzehnte hin für die Kinokunst bedeutet hat: das Symposium also, das am Eröffnungstag unter Teilnahme berühmter Filmemacher angesagt ist, setzt – so ist zu hoffen – einen Massstab für den Anspruch der Austragung dieses Jubiläums.

Die publizistische Selbstdarstellung des Festivals, im Rückblick auf seine Geschichte, geschieht sodann in der Edition eines Doppelbandes, dessen einer aus dem Katalog aller Filme besteht – von Roland Cosandey sorgsam bearbeitet – und dessen anderer eine Sammlung von verschiedenen Essays abgibt, die unter anderem den Versuch unternehmen, den wechselnden Ästhetiken auf die Spur zu kommen, wie sie aus den Programmen während vier Jahrzehnten abgeleitet werden können. Eine weitere Publikation zum Jubiläum steuert uneigennützig das Filmzentrum mit dem Buch *«Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films – Eine kritische Bewertung»* bei, das als Autoren den Schreibenden und Martin Schaub hat – ein jeder in dieser Geschichte des einheimischen Films übereinstimmend und kontrovers die jeweils eigenen Angelegenheiten der Epochen aufspürend.

Bescheidene, doch überzeugende Anfänge

Tut sich in Locarno an publizistischer Beigabe auch nicht so viel wie vor fünf Jahren in Venedig, als das Fünfzigjahr-Jubiläum begangen wurde, und wie in Cannes, dessen Festival im Frühling dieses Jahres ebenfalls seinen vierzigsten Geburtstag hat feiern können, so ist das wohl der Ausdruck auch dafür, dass Selbstüberschätzung in keiner Zeit die Untugend der das Festival tragenden Veranstalter gewesen ist. Ausdruck freilich auch dafür, dass die Bescheidung sich empfiehlt, wenn die Subsidien abgemessen sind, bei der Trägerschaft des Festivals sowohl wie bei der Stiftung Schweizerisches Filmzentrum. Immerhin, das Selbstvertrauen ist gewachsen und die Anerkennung der während jetzt vier Jahrzehnten ausgewiesenen Leistung es wert geworden, dass man sich dennoch umfangreicher kundtut, als das vor zwei Jahrzehnten, 1967, als das Festival in sein zwanzigstes Jahr getreten war, noch geschehen konnte.

Wenn der Schreibende bereits damals zu den Autoren der kleinen Jubiläumsschrift gehörte, die den Titel trug *«Dal I al XX Festival del Film Locarno 1946–1967»*, so

hatte das mit seiner Vertrautheit mit den Geschehen dieser Veranstaltung seit den frühen Tagen zu tun – eine Vertrautheit, die über vierzig Jahre hin natürlich nun noch vielfältiger geworden ist und die es einen sogar leichter ertragen lässt, unterdessen als Nestor bezeichnet zu werden. Des Nestors also ist es denn auch, an die Anfänge des Festivals zu erinnern, die bescheiden waren. Immerhin, zwanzig Filme waren es, die das Programm des ersten Jahres ausmachten. Darunter befanden sich Roberto Rossellinis ROMA CITTÀ APERTA, der eine erste Lektion in Sachen Neorealismus war, dessen weitere Filme dann zu einem festen Bestandteil der Ästhetik des Programmes werden sollten, und Sergeij M. Eisensteins IWAN DER SCHRECKLICHE, der den Blick auf eine Filmkunst neu öffnete, die böse Jahre hindurch vor dem Kulturbedürfnis in unserer Lebenssphäre verschlossen gewesen war. Für den Schweizer, der sich, ob er wollte oder widerstrebte, über die zwölf Jahre hin, die das Tausendjährige Reich gedauert hatte, mit den Filmen aus diesem Reich konfrontiert gesehen hatte, war es ein Ereignis, in Helmut Käutners UNTER DEN BRÜCKEN einem Film zu begegnen, der eine banale Liebesgeschichte zum Anlass nahm, den Alltag von Kanalschiffern zu beschreiben, und der dieser Geschichte lyrische Glanzlichter aufsetzte. Und William A. Wellmans THE OX-BOW INCIDENT kündigte eine Tradition für den amerikanischen Film an, der zum Teil wenigstens im Locarneser Programm heimisch werden sollte, die Tradition des kritischen Films aus Hollywood.

Kurzentschlossene Gründung

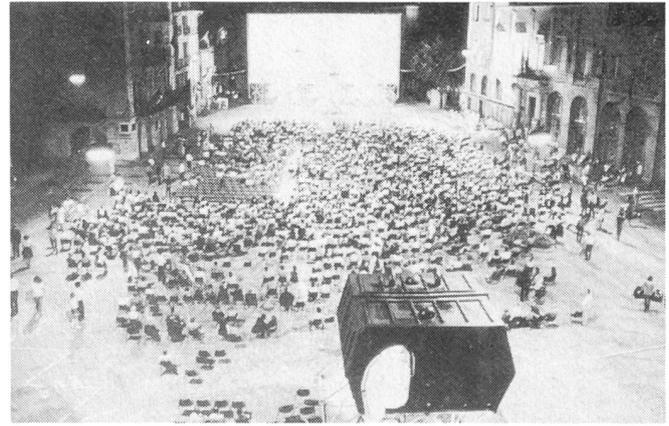
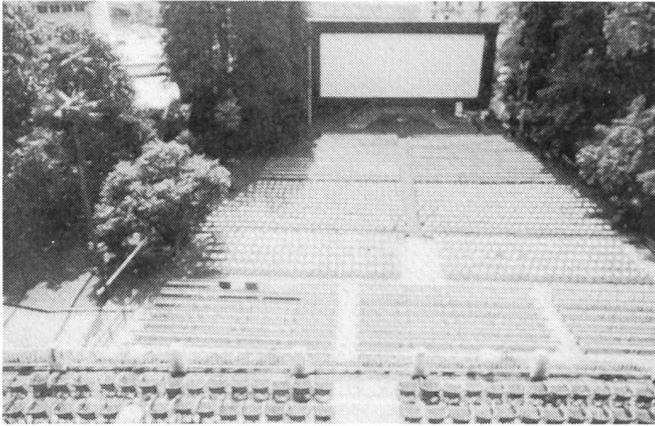
Zwanzig Filme, etliche davon mit Format, in einem Programm zusammenzubringen, für dessen Bereitstellung man nur drei Monate Zeit gehabt hatte, ist eine Anstrengung, die noch heute Beachtung verdient; um so mehr, als es sich bei den Promotoren des Festivals keineswegs um Filmprofis gehandelt hat. *Riccardo Bolla*, der dem Festival vorstand, war Advokat und zunächst am Aufkommen von Locarno als einem touristischen Platz interessiert; und nicht anders war *Camillo Beretta* ein Mann, dem daran lag, dem Ferienort zusätzlich zu den Reizen seiner Lage und seiner damals noch nicht angetasteten architektonischen Substanz eine kulturelle Attraktion zu besorgen.

In den Besitz des Festivals allerdings gelangte Locarno

deshalb, weil die Stimmbürger von Lugano den Kredit für den Bau eines Freilichtkinos, wie Venedig bereits eines auf dem Lido besass, abgelehnt hatten: dort hätte die *Rassegna Internazionale del Cinema*, die das Jahr zuvor in der Stadt am Ceresio schon einmal stattgefunden hatte, für die Zukunft ihren Standort haben sollen. Was den Luganer Bürgern zu teuer war, liessen sich die Bürger von Locarno nicht entgehen: der Bau eines Kinos «à la belle étoile» erübrigte sich am Langensee. Denn es existierte dieser Freilichtraum bereits, von Natur aus gegeben und architektonisch eingerichtet als Parkanlage des Grande Albergo; und schöner, behaglicher und zugleich so in die Stille abgeschlossen war ein Kino unterm Sternenhimmel nie, selbst auf der Piazza Grande nicht, die diesen Park als Standort der Abendvorführungen abgelöst hat.

Auf dem Weg zur Anerkennung

Man wird in den Programmen der frühen Locarneser Jahre zweifellos mancherlei Zufälligkeiten feststellen können, wie übrigens in all den Jahren seither auch. Denn immer ist die Zusammenstellung eines Programms, innerhalb des Wettbewerbs und darüber hinaus, abhängig eben auch von den Angeboten, die erreichbar sind. Erkennbar indessen ist in der Zeit schon, bevor dann *Vincio Beretta* das Szepter als Filmfachmann in die Hand nahm, eine gewisse Gründlichkeit bei der Dokumentation des italienischen Films. Das hat seinen plausiblen Grund, das Tessin ist kulturell mit Italien verbunden, die gemeinsame Sprache bestimmt das gemeinsame Bild der Kultur. Das Publikum reiste bald auch schon, wie immer seither, auch aus der nördlichen Lombardei an. Systematisch das Programm zu bestellen, hat sich dann allerdings, von der Mitte der fünfziger Jahre an, erst *Vincio Beretta*, Direktor des Festivals bis 1965, die Mühe gegeben. Und von diesem Zeitpunkt an ist ein Konzept auch erkennbar, etwa für den Wettbewerb, der den ersten oder den zweiten, gelegentlich auch späteren Werken junger, nachwachsender Filmemacher vorbehalten sein sollte: eine Formel, die bis heute, wiewohl immer ein wenig modifiziert, erhalten geblieben ist. Ob im Wettbewerb oder nicht, jene Filme aber, die die Sicherheit gaben, dass ein breites Publikum sich von ihnen anziehen lassen würde, gelangten auf die mächtige Leinwand im Park des Grande Albergo. So gesehen, hat sich eine Kontinuität des Festivals bald eingespielt.



Die Präsenz der Schweiz

Die Schweiz, so ist zu bedauern, ist mit ihren Filmen erst spät in Locarno präsent geworden. Der erste Spielfilm aus dem eigenen Land war 1960 *DER HERR MIT DER SCHWARZEN MELONE* von Karl Suter und mit Walter Roderer, eines jener biedereren Lustspiele, die seit je das Image eines stacheligen Kleinbürgertums als von ganz besonders schweizerischer Art auszuweisen versuchten. Erstmals war 1958 ein Schweizer Film ins Programm geraten, Bernard Taisants *VISAGE DE BRONZE*, ein früher ethnographischer Film, dem zwei Jahre später in Florenz, am Festival dei populi, die Ehre des Grossen Preises widerfuhr. Im Jahr 1961 dann tauchte Henry Brandts *QUAND NOUS ETIONS PETITS ENFANTS* auf, jener Film, der, nicht nur eine Tradition des ethnologisch-soziologischen Films über die Schweiz und ihre Regionen begründend, das Signal auch war für den Umbruch im Filmschaffen unseres Landes überhaupt: die Hinwendung zum sozial und politisch engagierten, künstlerisch individualistischen Autorenfilm.

Die Schweizer Filme der späten vierziger und der fünfziger Jahre, alle in Zürich domiziliert, fanden den Weg nach Locarno nicht. Weder die Präsenz-Film noch die Gloria-Film, und auch andere kleinere Produktionsgesellschaften nicht, zeigten sich an einem Schauplatz interessiert, der ihnen anders als Cannes oder Berlin (seit 1952) einen internationalen Verkaufserfolg nicht zu gewährleisten versprach. Es verwundert deshalb nicht, dass es in Locarno nach langer Absenz die Filme aus der inspirativen welschen Schweiz waren, die man zunächst als berufen befand, das eigene Land zu bezeugen: gegen die Stagnation des Filmschaffens in der deutschen Schweiz. Ein Gegenpol der Öffnung wurde besetzt, mit Henry Brandt sowohl wie 1964 mit Alain Tanners *LES APPRENTIS*, – eine Position der Befragung unserer nationalen Existenz und der gestalterischen Freiheit. Nicht zuletzt war es dann das Verdienst von *Freddy Buache*, dem Konservator der Cinémathèque Suisse in Lausanne, dass mit der Präsentation von Michel Soutters *LA LUNE AVEC LES DENTS* und Jean-Louis Roys *L'INCONNU DE SHANDIGOR* die jetzt zur Tradition gewordene Pflege des schweizerischen Filmschaffens einsetzte. Unterdessen ist, man weiss es, Locarno in seinem schweizerischen Anteil in einem gewissen Sinn zur Konkurrenz der 1965

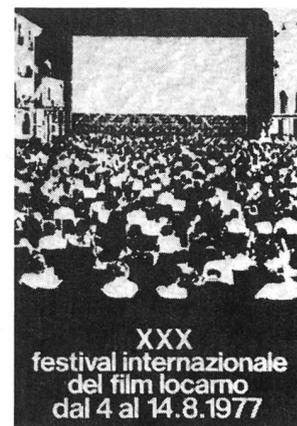
entstandenen Solothurner Filmtage geworden, zu deren Gründung eine Motivation eben die langjährige Vernachlässigung des einheimischen Films durch Locarno gewesen ist. In Locarno mit seinem Wettbewerb haben seither die Schweizer Filme, sofern sie eine Qualität besitzen, die für eine Werkschau wie in Solothurn nicht strikte zu beachten ist, nunmehr aber auch eine Chance des Triumphes – wie es eklatant mit *HÖHENFEUER* von Fredi M. Murer geschah.

Die Jahre der Contestation

Freddy Buache hat, seit er im Jahre 1957 die erste Retrospektive einrichtete, die dem italienischen Stummfilmstar Francesca Bertini gewidmet war, mit der Programmierung dieser Retrospektiven einen nicht mehr zu missenden, im Rückblick durchgehend unschätzbaren Beitrag an das Festival geleistet. Es ist das eine Pionierarbeit, welcher andere Festivals dann gefolgt sind, ohne je den Ruf von Locarno, in dieser Sache die Spitze zu halten, beeinträchtigen zu können. Zwar sind andere Festivals, etwa Berlin, mit einschlägigen Dokumentationen zu den Retrospektiven vorher schon herausgekommen, die Gelder flossen reichlicher; indessen, auch Locarno kann sich jetzt – dank Sponsoren – gleichwertiger Beiträge rühmen, etwa des monographischen Buches von Audie E. Bock über Mikio Naruse (1983). Den Wert der Retrospektiven zu erhöhen sind auch die Ausstellungen imstande, deren brillanteste, was die Exponate betrifft, und informativ reichhaltigste die Ausstellung «Visconti e il suo lavoro» (1981) war.

Selbst die freundschaftliche Verbindung mit Freddy Buache kann nun aber die Kritik nicht beschwichtigen, die an jenen paar Jahren anzubringen ist, als er, nach dem Rücktritt von Vinicio Beretta, gemeinsam mit *Sandro Bianchoni* die Leitung des Festivals übernahm. Das Jahr 1968 war das Jahr der Contestation, deren Funke von Cannes, wo gegen die Kulturpolitik von General de Gaulles Minister André Malraux demonstriert wurde, auch in die Schweiz überggesprungen ist. Was in Cannes als richtig und als tauglich befunden worden war, sollte auch in der Schweiz verwirklicht werden, und man tat das mit Radikalität.

Locarnos Festival wurde dem Publikum, das im Sommer die Stadt bevölkert, entzogen; man wählte den Herbst



als Jahreszeit der Austragung und schloss die Einheimischen zwar nicht aus, aber vertrieb sie. Denn die Kinohäuser, die zu füllen waren, sollten den Lehrlingen und Mittelschülern, die als Besucher organisiert wurden, vorbehalten sein. Und auf die Kritiker, die sich nicht in die ideologische Selbstberauschung verwickelten und deshalb angeklagt waren, dem Film als Medium der Evasion zu huldigen, statt ihn als bewusstseinsbildendes und gesellschaftskritisches Instrument für die politische Arbeit zu nutzen, war man schlecht zu sprechen. Das Festival verkam, wie gleichzeitig auch dasjenige von Venedig, zu einer Filmklubveranstaltung. Weder Sandro Bianchioni noch Freddy Buache, die 1970 abrupt zurücktraten mit der Anklage, man habe ihnen die Infrastruktur versagt und die geforderte Toleranz nicht zugestanden, haben seither ihren Zorn nicht abgebaut. Freddy Buache allerdings hat auch nachher seine Mitarbeit nie aufgekündigt.

Im Kalten Krieg

Obwohl Vinicio Beretta das von ihm geleitete Festival, das er überdies hartnäckig zur Anerkennung in der exklusiven Gruppe der sogenannten A-Festivals geführt hatte, stets auf eine breite Audience eingestimmt hat, blieb auch ihm, dem anarchistischen Linken, der Widerspruch nicht erspart. Die Wirtschaftsverbände von Kino und Verleih, Politiker auch, die während des Kalten Krieges schnell zu mobilisieren waren, erhoben den Vorwurf, es würden in den Programmen die Filme aus dem kommunistischen Block besonders gehetzt und es gingen die Preise, damals die «Segel» aus Gold, Silber und Bronze, einseitig nach Osten. Die Haltlosigkeit dieser Vorwürfe, um so beharrlicher vorgebracht, je weniger sie statistisch bewiesen werden konnten, stellte sich gerade dank jener Auswahlkommission heraus, die unter politischem Druck von Bern aus Vinicio Beretta an die Seite gestellt wurde. Ihr war eine eindeutige Zensuraufgabe übertragen, die sie indessen nie wahrnehmen konnte, weil der Vorwurf obsolet und es vor allem auch dringlich war, die Offenheit des Festivals zu erhalten.

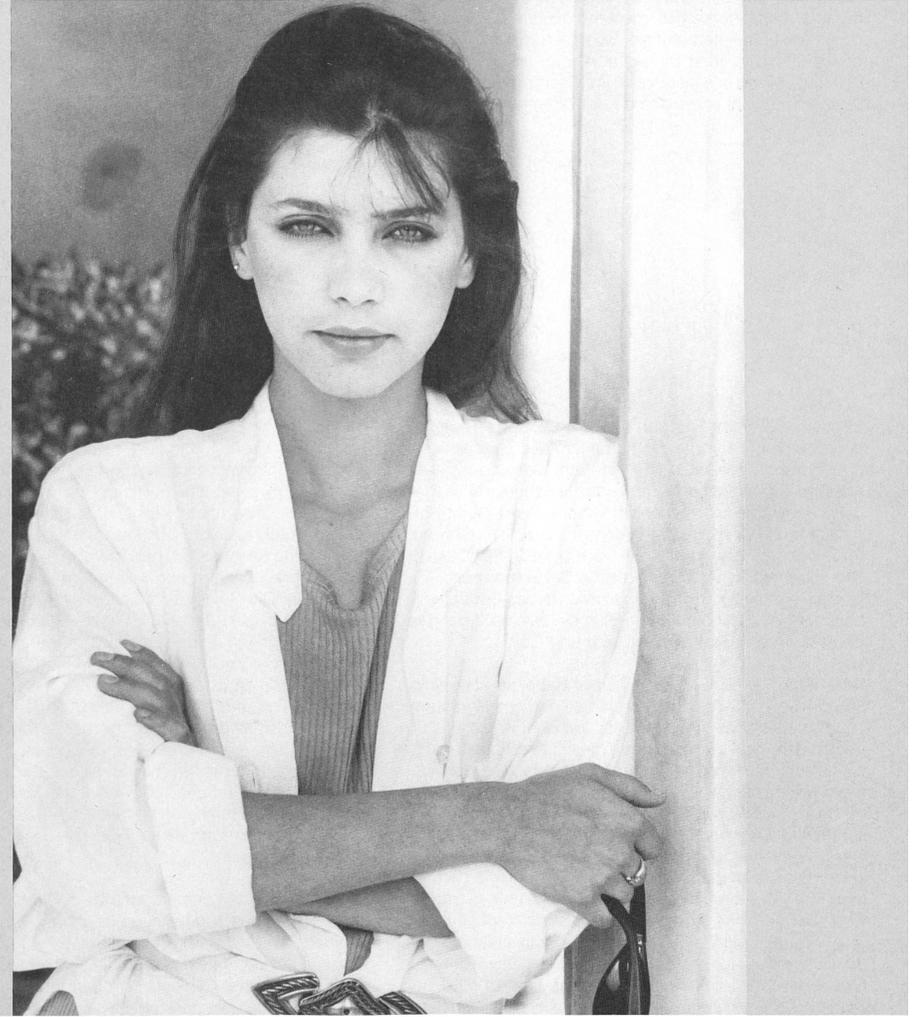
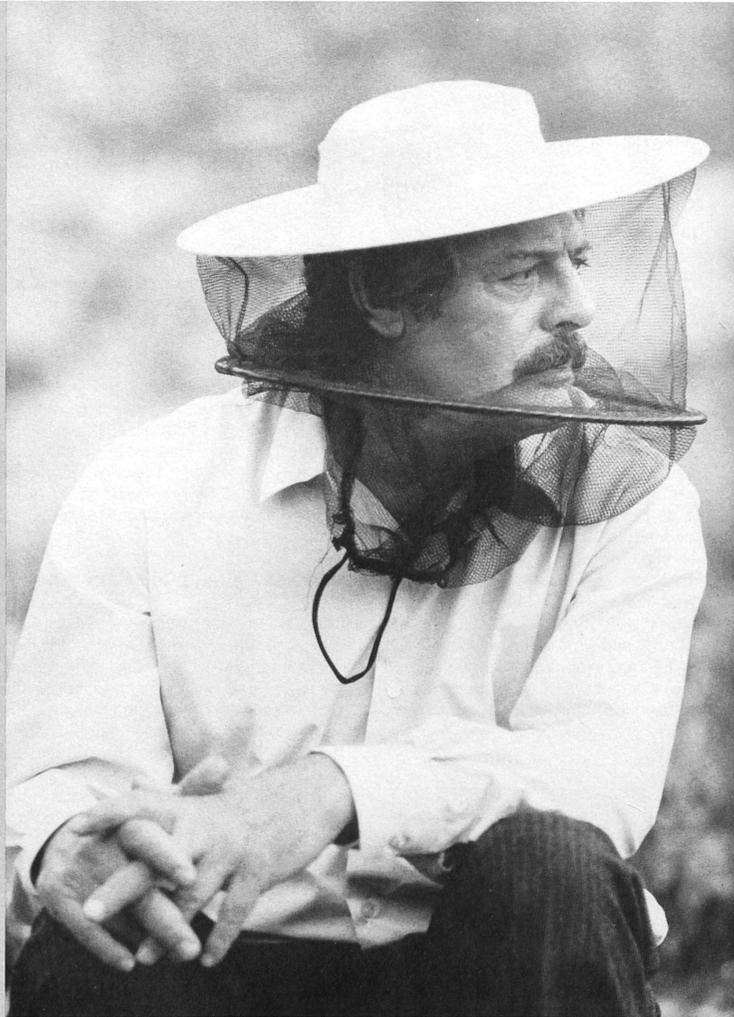
Für die Länder des Ostblocks war Locarno ein Schaufenster, ganz gewiss. Dass der Eindruck erweckt werden konnte, nur noch dieses Schaufenster sei von Bedeutung, hing allerdings auch damit zusammen, dass sich,

eine Zeitlang, die Verleiher der Zusammenarbeit verweigerten und Filme etwa aus den USA nicht freigaben. Was dann immerhin dazu führte, dass gerade in Locarno jener Low-Budget-Film aus Amerika entdeckt werden konnte, der mehr und mehr von künstlerischem Rang werden sollte: Philip Leacock, Stanley Kubrick, Denis Sanders, Adolf Mekas, David Swift, Allan Zion, Thomas White und andere kamen zur Geltung.

Schauplatz auch der Experimente

Mehr als andere, grössere Festivals, die oft erst dann nachzogen, nachdem in Locarno das Experiment gelaufen war, erwies sich dieser kleine Platz dafür geeignet, Neuerungen Gewähr zu geben, Entwicklungen aufzuzeigen: hier entwarf zum ersten Mal die Nouvelle Vague ihre Projekte, begegnete man Claude Chabrol und Eric Rohmer, Alexandre Astruc und Jean Cayrol. Hier lernte man, mit Clive Donner, Karel Reisz, Kevin Brownlow und Richard Lester, das neue Kino Grossbritanniens kennen. Hier gaben die Erneuerer des polnischen, dann des ungarischen und des tschechoslowakischen Films, bevor dieser nach dem Sturz Dubcecks unterging, ihre Proben ab. Und in Locarno war der Ort, nicht erst seit Sandro Bianchioni, jedoch zweifellos verstärkt durch dessen Anstrengung noch immer, dass man den Film aus der Dritten Welt zu einem Anliegen machen konnte, auch wenn man der Überzeugung selber nicht sein musste, dass von dieser aus Europa und aus Hollywood weggerückten Welt die Erneuerung des Films tatsächlich und generell kommen werde.

Es brauchte unablässige Arbeit, dem Festival, das immer auch geschüttelt war und wird von den politischen Correnti, die das Tessin durchströmen, eine Kontinuität zu vermitteln. Es war zuweilen sehr schwierig. Nach dem Abenteuer der Contestation war wieder Fuss zu fassen, wofür als erster *Maurice de Hadeln* sorgte, der, wie dann sein zweiter Nachfolger insbesondere, *David Streiff*, dessen Einsatz wiederum ein Interregnum der Verwirrlichkeit vorangegangen war, jene Grundlage geschaffen hat, auf welcher nun, unter der energischen Schirmherrschaft des Trägerschaftspräsidenten *Raimondo Rezzonico*, das Festival seine Identität zum ersten Mal seit den Tagen von Vinicio Beretta wieder gefunden zu haben scheint. ■



O MELISSOKOSMOS von Theo Angelopoulos

Walter Ruggle

Die letzte Reise des Imkers

Die «solitären Bienen» oder «Einsiedlerbienen», wie sie häufig auch genannt werden, gehören zu den weltweit am stärksten verbreiteten ihrer Art. Sie haben im Gegensatz zu den staatenbildenden Bienen nur einen einfachen Nestbau. Die Bienen orientieren sich im allgemeinen nach dem Licht. Im Frühjahr unternehmen sie als erstes einen Reinigungsflug.

Mit dem siebenten Film von Theo Angelopoulos gelangt dank den lobenswerten Bemühungen der Zürcher Filmcooperative zum ersten Mal ein Werk dieses aussergewöhnlichen Filmschaffenden aus Griechenland in der Schweiz in den kommerziellen Verleih – und damit hoffentlich auch in möglichst vielen Kinos zur Aufführung. Angelopoulos hat den Inhalt von O MELISSOKOSMOS (Der Flug) selber auf zwei einfache Sätze reduziert. «Es ist die Reise eines Imkers vom Norden in den Süden, entlang dem Weg der blühenden Blumen. Ein Film über das Schweigen von Geschichte, Liebe und Gott.»

So einfach wie diese kurze Inhaltsangabe, so geradlinig und präzise, hält Angelopoulos seine spärliche Handlung in Gang. Er erzählt tagebuchartig von einer Reise, die für denjenigen, der sie unternimmt, die letzte sein soll. Es ist die Geschichte eines bewegten Stillstands, die Suche eines Mannes nach Ruhe, die Chronik eines sich abzeichnenden Todes. Spiros, ein sechzigjähriger Mann, schliesst sein bisheriges Leben als Lehrer im Dienste der Gemeinschaft und als Vater und Ehemann im Dienste seiner Familie an dem Tag ab, da seine Tochter in den Armen ihres Bräutigams in eine eigene Zukunft getragen wird. Der Tag des Hochzeitsfestes ist ein regnerischer Tag; im Haus will keine rechte Stimmung aufkommen. Spiros bleibt nachdenklich verschlossen, auch als es fürs Familienbild zu lächeln gilt. Seine Frau bringt eine Vase zu Fall, wirkt zerbrechlich, verunsichert, alleingelassen. «*Was hab' ich gemacht, Spiros?*», fragt sie ihn verzweifelt; «*Nichts, nichts*», lautet lakonisch, alles und doch nichts sagend, seine Antwort. Als Eltern haben sie beide ihre «Pflicht» erfüllt, haben Tochter und Sohn grossgezogen und sie eigenständig werden lassen. Ausgesprochen wird es nie. Dennoch scheint punkto Beziehung zueinander wie auch punkto Beziehung zu sich selbst einiges zu kurz gekommen und nicht ausgelebt zu sein. Spiros will seinem Leben eine letzte Wende geben, und dabei kann ihm niemand helfen. Das ist auch keine Frage von Schuld oder Unschuld. Er begibt sich auf seine eigene Abschiedsfahrt mit einem alten Camion und einer Ladung von 45 Bienenkistchen, wie man sie im Süden Griechenlands noch häufig in der Landschaft aufgestellt findet.

Alles dreht sich um eine männliche Einzelfigur

Spiros hat sich zurückbesonnen auf das, was sein Vater und sein Onkel als ehemalige Imker gemacht haben, auf eine Arbeit, die nicht mehr so entfernt von seinen Idealen ist wie die bisherige, die in enger Verbindung mit der Natur steht. Spiros bringt seine Bienen von einem blühenden Feld zum andern. Am 21. März zieht er los. Er reist dem Frühling nach, und Frühling heisst alljährliche Wiedergeburt der Natur. Für ihn, den Reisenden, bedeutet alles noch viel mehr. Er ist unterwegs, um sich loszulösen von der eigenen Vergangenheit, der eigenen Geschichte, seiner Liebe, seinem Leben. Alles lässt er unwiderruflich hinter sich, muss er hinter sich lassen. Er ist unterwegs mit dem einzigen Ziel, dem Frühling nachzugehen und damit jenem Licht, das der Natur Leben bedeutet. Die Kräfte dieses Spiros sind erschöpft – für neue Abenteuer fehlt ihm der Mumm, er mag sich auf nichts mehr einlassen.

Nicht ganz umsonst dürfte Theo Angelopoulos seine Hauptfigur, die fast in jeder Einstellung des Filmes präsent ist, Spiros genannt haben. Einmal mehr. Spiros hiess schon jener alte Partisan, der in TAXIDI STA KYTHIRA (Die Reise nach Kythira) nach jahrelangem Exil in die einstmals geliebte und verteidigte Heimat zurückkehrte. Und Spiros verkörpert hier wie dort eine alte Zeit, die vorüber ist, nicht nur weil jedem Jahr ein anderes folgt, nein: Die Helden von einst sind die Einsamen von heute. Auf beiden Seiten. Der Imker Spiros lebt auf seiner Reise gegen Süden noch einmal auf, als er zwei Freunde von einst besucht, zwei Männer, mit denen er Erinnerungen an eine vergangene Zeit teilt. Es sind Erinnerungen an Anna, die sie alle geliebt hatten, und an den unerbittlichen Widerstand gegen das faschistische Regime im Land – an sich also auch an eine alles andere als fröhlich stimmende Zeit. Einer der beiden Freunde wartet im Spital auf den Tod. Weil er die Jahre 48 und 56 nicht vergessen kann, fehlt ihm die Kraft zum neuen Leben. Er hat nur noch einen Wunsch: Er will das Meer noch einmal sehen.

Vieles hat sich seit damals verändert. Die Militärs haben einer demokratisch gewählten Regierung Platz machen müssen, aber mit dem gemeinsamen Feind ist auch so etwas wie das gemeinsame Ziel entschwunden, und nach geschlagener Schlacht ist obendrein die Ernüchterung des Alltags eingetreten. Geblieben sind nur die gemeinsamen Erinnerungen wie das Klopfen an Gefängniswände, das der Verständigung in der Isolation diene. Auch Spiros trägt die Gedanken an damals mit sich herum, wenn er auf der Suche nach dem Frühling ist. Es ist der eigene Frühling, der einmal noch aus der Erinnerung kurz auflebt, aber für einen neuen Anlauf, für eine neue Liebe etwa zu jener jungen Frau, die sich ihm aufdrängt, fehlt ihm inzwischen die Kraft.

Zuwendung zum individuellen Schicksal

Ganz linear – was man sich von seinen früheren Filmen ja gar nicht gewohnt ist – folgt Theo Angelopoulos der Reise seines Imkers. Die Zeiten der verschachtelten



Spiros schliesst sein bisheriges Leben als Lehrer im Dienste der Gemeinschaft und als Vater im Dienste seiner Familie ab.



Montagen sind vorbei und mit ihnen auch die Zeiten der epischen Geschichtsverarbeitung. Auch Angelopoulos hat sich nun ganz klar dem individuellen Schicksal zugewandt; im Augenblick scheint ihn das kollektive nicht mehr zu interessieren. Seine Hauptfigur ist ein einsamer Mann, nicht viel älter als er selber, einer, der die eigene Einsamkeit ganz bewusst und betont sucht und fördert. Spiros will allein sein, er mag die Welt um sich herum nicht mehr wahrnehmen, denn irgendwie scheint in ihm ein Gefühl zu keimen, dass die vergangene Zeit über weite Strecken auch eine verlorene Zeit war.

Geblieden ist, trotz inhaltlichem Wechsel, die unverkennbare Handschrift, der eigenständige Angelopoulos-Stil, der auch einer bewährten Verbindung mit dem erstklassigen Kameramann *Giorgios Arvanitis* entspringt. Wenn die einzelnen Einstellungen in *O MELISSOKOSMOS* auch nicht mehr so ausschweifend sein mögen, wenn sie kürzer angelegt und von der Einfachheit der Erzählung geprägt sind, so ist die Konstruktion, ist die Choreographie der Kamera, ist die Dramaturgie beim genaueren Hinsehen die gleiche geblieben. So gibt es Momente – etwa am Anfang während der Hochzeitsfeier –, in denen die Figuren Positionen einnehmen, die nur wenig neben der Realität liegen und damit einen Hauch von nach wie vor mitschwingender Stilisierung angeben.

Im Kino ist Liebe noch möglich

Noch immer weiss die Kamera sanft zu gleiten und in längeren Einstellungen einer Szene einkreisend den Kern herauszuschälen oder sich ihm mit ihrer oft unmerklichen Bewegung anzunähern. Nun beginnt sie aber auch Elemente einer zerstörerischen Zivilisation miteinzubeziehen, unaufdringlich in einem durchdachten Einzelbild oder mit einem leisen Schwenk. Geblieden ist mir diesbezüglich jedenfalls die Äusserung, in der jemand sinngemäss sagt: Die heutigen Architekten sind die Gegner der Geschichte. Finden kann man sich – gegenseitig oder selber – nur noch in der Natur oder eben an einem Ort, der so etwas wie eine Seele hat, eine Vergangenheit, die selbst im Zerfall noch intensiver zu uns spricht als all die gegenwartsbetonten Schändungen. In *O MELISSOKOSMOS* nimmt diesen wichtigen Platz, der eine Seele hat, ein alter Kinosaal ein, den der schöne Name «Live Pantheon» ziert – der göttliche Tempel des Lebens, der Ort, wo Liebe noch möglich ist, selbst wenn ihr das Licht des nachfolgenden Tages den Reiz wieder nehmen mag.

Mit Marcello Mastroianni hat Angelopoulos einen hervorragenden Schauspieler für seine schwierige Rolle gewinnen können, für einen Part, in dem es das Gegenteil des Gewohnten einzubringen gilt: Da mimt ein Star eine seinem Bild entgegengesetzte Zurückhaltung. Aber die Rolle gefällt ihm, liegt ihm, mag ihm ein schönes Stückweit sogar mehr zu entsprechen, als viele seiner üblichen Rollen. Mastroianni, der kein Wort griechisch spricht, hat den Text selber in seinem Klang so perfekt einstudiert, dass man glaubt, eine erstklassige Synchronstimme zu hören – aber: sie ist echt, es ist seine Stimme. Allein von daher wird spürbar, wie nahe ihm diese Rolle liegen musste. Sprachlich, hat Angelopoulos

gesagt, hätte es innerhalb der Equipe ohnehin nie Probleme gegeben, denn: «Wir sprachen alle dieselbe Sprache, diejenige des Kinos, und die ist universell.»

Figuren, die mit sich allein sein wollen

O MELISSOKOSMOS wurde 1986 in Venedig im Wettbewerb aufgeführt, ein Jahr nach Agnès Vardas *SANS TOIT NI LOI*. Irgendwie sind sich die beiden Filme ausgesprochen ähnlich und unterscheiden sich letztlich nur in zwei Dingen: Bei Varda war die Hauptfigur eine Frau, und sie war jung. Hier bei Angelopoulos ist sie ein ins Alter gekommener Mann. Beide aber sind sie unterwegs auf der Suche nach einem unbestimmten Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, beide sind sie ausgebrochen aus engen gesellschaftlichen Normen, die dem Leben den Spiel-Raum zu stark beschränkt haben. Während bei Varda die Frau die Nähe zu Menschen vorübergehend sucht, erträgt bei Angelopoulos der Mann sie schon fast nicht mehr. Ihm ist andererseits eine junge Frau beigegeben, die wiederum dem Lebensbild derjenigen aus *SANS TOIT NI LOI* verblüffend ähnlich sieht. Auf seine erste Frage, wohin sie denn nun wolle, antwortet sie ihm kurz und bündig: «*Irgendwohin, nur weg von hier.*» Und dies soll auch weiterhin ihre Lebensdevise bleiben. Es ist die Devise einer Generation, die genug hat von der belastenden Vergangenheit, die auf die Errungenschaften eines Fortschritts pfeift, wenn sie nichts anderes als neue und weitere Zwänge mit sich bringen. Und sie will leben, hier und jetzt, nicht überleben, für irgendwann.

Spiros will sich auf sich selbst zurückziehen, ist eine Art Wanderschauspieler geworden, und dabei wird er von dieser jungen Frau, die ihm aufhockt und seine Tochter sein könnte, gestört. Mit den beiden Figuren stehen sich in *O MELISSOKOSMOS* aber auch zwei verschiedene Generationen gegenüber, die das gleiche tun – nämlich abhauen –, aber damit etwas grundlegend Verschiedenes meinen. Die Freiheit, um die es der jungen Frau geht, ist eine andere als jene, für die die Generation von Spiros ihr Leben geopfert hat, für die sie gekämpft und gelitten hat. *Sie will für sich leben, er hat für andere gelebt. Ihre Zukunft ist genauso offen, wie die Vergangenheit, die ihr nicht mehr bedeutet, als sie war. Für ihn ist klar, dass er sich auf eine letzte Reise begeben hat, denn er ist müde und möchte sich zur Ruhe legen. Da ändert auch ein letztes Aufbäumen schliesslich nichts mehr – die beiden sind zu weit auseinander, als dass sie sich wirklich näherkommen könnten.*

Nach zweieinhalb Stunden voller Poesie der Stille lässt Theo Angelopoulos seinen Spiros im Summen der Bienenschwärme die Erde fühlen und sterben. Er hat die Hoffnungen zwar nicht aufgegeben, klopft wie seinerzeit in den Verliessen der Faschisten noch einmal seine Signale auf den Boden, aber es ist niemand mehr da, der sie hören könnte, der sie hören wollte. Die Zeit für Spiros ist abgelaufen; er stirbt und räumt den Platz für neue Generationen. Die Geschichte dieser Befreiung endet im Tod ihres Protagonisten. Das Klopfen am Boden erscheint über seinen Ursprung hinaus wie das Klopfen der Jungfrauen-Bienen, die Königinnen werden wollen. Sie klopfen alle, aber nur eine kann hinaus. ■

„Der Rhythmus einer Szene kommt von innen heraus“

FILMBULLETIN: Sie haben mit Ihrem neuen Film O MELISSOKOSMOS einen Wechsel vom stark politischen zum mehr individuellen Kino vollzogen. Eingeleitet war dieser Übergang an sich bereits mit TAXIDI STA KYTHIRA. Ist das Kapitel politisches Kino für Sie unter den veränderten politischen Umständen in Griechenland nun abgeschlossen? Lässt sich sogar eine Bilanz ziehen?

THEO ANGELOPOULOS: Das politische Kino ist ganz klar an eine historische oder politische Notwendigkeit gebunden. Meine früheren Filme gehören dementsprechend zuerst einmal in jene Zeit, in der sie entstanden sind. Das gilt ganz besonders für meine ersten Filme, die anfangs der siebziger Jahre entstanden waren, zu einer Zeit also, da in Griechenland diktatorische Verhältnisse herrschten. Bis hin zu O MEGALEXANDROS sind es Filme gewesen, die sehr eng verknüpft waren mit dem historischen, mit dem politischen Geschehen zu ihrer Zeit. ANAPARASTASI, mein Erstling, entspricht zwar diesen Anforderungen nicht ganz, aber wenn man genauer hinsieht, tut er es eben doch. Diese Filme repräsentieren genau die Jahre, die Hoffnungen, die Erfahrungen, und sie sind einer historischen oder politischen Realität verpflichtet.

Allerdings lassen sie sich nicht einfach einschränken im Sinne von sogenannten historischen Filmen. Nehmen wir Sergeij Eisenstein als eines der bekanntesten Beispiele. Seine Filme, die auch in einer ganz bestimmten Zeit entstanden sind, haben nicht nur in dieser Zeit ihren Stellenwert gehabt. Die Macht dieser Filme steht für sich, die Schreibweise, die Sprache – all das Wesentliche bleibt unabhängig von sich ändernden Umständen auch dann noch gültig, wenn die handelnden Personen abgetreten sind, die Periode definitiv abgeschlossen ist.

Andererseits denke ich, dass ich mich eigentlich gar nicht so stark verändert habe. Die diktatorische Periode ist insofern nicht mehr aktuell, als wir sie hinter uns ge-

bracht haben. Es gibt in O MELISSOKOSMOS beispielsweise einen Satz, der lautet: «...hier, in dieser Stadt, wo wir einmal glaubten, die Welt verändern zu können.» Früher lebten wir nach der Möglichkeit, die Welt verändern zu können. Nun erkennen wir, dass dies nicht geschehen ist. – Rückblickend gibt es so etwas wie eine thematische Folge in all meinen Filmen.

FILMBULLETIN: In den beiden neueren Filmen scheinen Sie innezuhalten bezüglich der Geschichte.

THEO ANGELOPOULOS: Das sind introvertierte Filme, im Gegensatz zu den anderen, die extrovertiert waren. Jetzt wird von Individuen gesprochen, von menschlichen Gefühlen. Es gibt eine Art Bestandesaufnahme der Schwierigkeiten des Daseins, der Schwierigkeiten, sich an etwas zu halten. Die Reise ist jetzt ohne Ziel. Früher waren es Reisen in die Geschichte hinein – jetzt führen sie ins Nirgendwohin.

FILMBULLETIN: Sie haben sich inhaltlich verändert, aber wenn man genauer hinsieht, so sind Stil und Handschrift die gleichen geblieben. Dennoch schienen mir O MELISSOKOSMOS und TAXIDI STA KYTHIRA kompakter, direkter auch. Womit lässt sich dies erklären? Hat es vielleicht damit zu tun, dass Sie sich dem Publikum, an das Sie mit Ihren episch langen Filmen grosse Ansprüche stellen, nähern möchten?

THEO ANGELOPOULOS: Ich glaube nicht, dass dies ein Schritt in Richtung Publikum ist, jedenfalls wäre es kein bewusster. Ich spreche nun von Dingen, für die keine historischen Referenzen mehr bestehen. Das sind Gefühle wie das Altern, die Liebe, der Tod – und das Durchschnittspublikum wird sie deshalb leichter verstehen können. Die Macht selber ist offener für jedes Publikum.

FILMBULLETIN: Die Handschrift bleibt, die Art, wie Sie die Kamerabewegungen choreographieren, auch, und doch



Spiros ist unterwegs, um sich loszulösen von der eigenen Vergangenheit, der eigenen Geschichte, seiner Liebe, seinem Leben.



scheint alles irgendwie schneller, geraffter vonstatten zu gehen. Das war schon in TAXIDI STA KYTHIRA der Fall. Ich möchte an einem Beispiel illustrieren, was ich meine: Es gibt da etwa die Einstellung des alten Ehepaars vor seinem Haus in den Bergen. Sie dauert weniger lang, als sie es in einem Ihrer früheren Filme getan hätte, sie brechen zu einem Zeitpunkt ab, da mir ihr Atem noch nicht ausgeschöpft schien. Worauf führen Sie diesen Eindruck zurück?

THEO ANGELOPOULOS: Das Bewusstsein für die Zeit ist manchmal ganz unglaublich. Ich werde O MELISSOKOSMOS überall noch ein wenig kürzen, aber man wird diese Kürzungen nicht merken. Es kommt vor, dass ich beim Betrachten eines fertig montierten Filmes das Gefühl habe, eine bestimmte Einstellung dauert eine Sekunde zu lang oder sie ist noch eine Sekunde zu kurz. Deshalb muss ich nach Abschluss eines Filmes die Zeit haben, ihn in Ruhe anzusehen. Es ist schon mehrmals vorgekommen, dass ich einen Film unter Termindruck auf ein Festival hin fertigstellen musste und erst im Nachhinein den wichtigen Prozess des Ausfeilens nachholen konnte. Auch bei TAXIDI STA KYTHIRA habe ich nach seiner Auf-führung in Cannes noch einige Kleinigkeiten geändert, nicht viele, aber eben ein paar notwendige.

FILMBULLETIN: Machen Sie diese Nachbearbeitung allein oder in Zusammenarbeit mit anderen, die ihre Empfindungen beim Betrachten einbringen?

THEO ANGELOPOULOS: Beim Bild bin ich es ganz allein, der bestimmt. Zusammen mit dem Cutter natürlich, aber ohne weitere Personen. Jeder hat Empfindungen, und würde man nicht auf die eigenen vertrauen, würde man in ein Loch stürzen. Meine Frau zum Beispiel möchte, dass die Filme viel länger dauern, während mein Cutter immer lieber noch etwas rausschneiden möchte. Da muss man zu seiner Vorstellung stehen. Ich erwähne meine Frau hier deshalb, weil sie auch fürs Kino arbeitet – sie ist meine Produzentin und hat von daher eine andere Beziehung zu meiner Arbeit als einfach die der Ehefrau.

FILMBULLETIN: Man hat O MELISSOKOSMOS bereits ein «road movie» genannt – sind Sie glücklich über diese Typisierung?

THEO ANGELOPOULOS: Das ist eine Möglichkeit für die Zeitungen: Man nennt einen Film ein «road movie», und damit hat sich's.

FILMBULLETIN: Immerhin liesse sich feststellen, dass Sie Filme, die Reisen beschreiben, lieben und auch entsprechend pflegen.

THEO ANGELOPOULOS: Ja, sehr sogar. Im übrigen habe ich Western ausgesprochen gern. Auch sie sind schliesslich Filme, die von Reisen handeln.

FILMBULLETIN: Ist es nicht symptomatisch für unsere Zeit, dass es recht viele Filme gibt, die von Reisen handeln, in denen Leute unterwegs sind und mitunter gar nie ankommen?

THEO ANGELOPOULOS: Filme mit Reisen im Zentrum gehen letztlich auf zwei Ursprünge zurück: Entweder reist man, um etwas zu suchen, oder man reist, um etwas zu verlassen, von etwas loszukommen. Man weiss nicht wozu, aber man hat das Bedürfnis nach Bewegung.

FILMBULLETIN: O THIASOS war ja auch eine Reise. Sie führte in die Geschichte einerseits, aber sie verfolgte auch ganz klar ein bestimmtes Ziel. Das hat sich in O ME-

LISSOKOSMOS doch deutlich geändert. Hier bricht ein Mann auf, ohne Ziel, oder wenn sich eines ausmachen liesse, so höchstens dasjenige des Todes. Die Veränderung in der Beschreibung der Reise liegt in einer Verschiebung aufs Individuelle, und damit in einer Tendenz, die sich weitherum feststellen lässt.

THEO ANGELOPOULOS: Das scheint mir tatsächlich auch ein breiteres Phänomen. Die Reise ist ein Motiv, eine Thematik oder eine Konstante in sehr vielen Filmen, in Filmen von Leuten meiner Generation, aber auch von jüngeren. Vielleicht antwortet dieses Phänomen ganz einfach auf eine innere Notwendigkeit.

FILMBULLETIN: In Ihren Filmen, und dies gilt seit ANAPARASTASI, Ihrem ersten längeren, spielt unabhängig von den jetzt festgestellten Bewegungen immer wieder die Beziehung zwischen Mensch und Natur eine wichtige Rolle, die Beziehung zu einer Region, in der einer lebt, aus der er stammt.

THEO ANGELOPOULOS: Für mich hat das, was man gemeinhin Dekor nennt – was aber weit mehr ist, als ein Dekor – eine sehr weite, umfassende Beziehung mit den Personen, die darin auftreten. Ich kann eine Person nicht ausserhalb ihres Umfelds betrachten, oder sie mir umgekehrt in etwas drin vorstellen, was sie anonym machen würde. Ich denke, dass die Beziehung zwischen einer Figur und ihrem Hintergrund eine sehr aussagekräftige, starke Dimension schafft. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang an eine Studie, die ich während meiner Pariser Zeit kennengelernt hatte. Sie untersuchte die Wechselbeziehung zwischen dem Wohnort einer Person und ihrer konservativen oder progressiven Haltung. Das Resultat zeigte, dass jene Regionen, die am ärmsten dran sind, die konservativsten, die bewahrendsten waren.

Das gilt auch für Griechenland: Je südlicher, desto konservativer, während der Norden am progressivsten erscheint. Das war damals, als ich noch jünger war, etwas vom ersten, was mich betroffen gemacht hat. Denn eigentlich müsste es ja genau umgekehrt sein: Der Süden mit seiner ganzen Armut müsste revolutionär veranlagt sein, die Zustände verändern wollen, während der reichere Norden mehr Zufriedenheit ausstrahlen könnte. Ich habe dann mit einem Griechenland gearbeitet, das von mir selber geradezu künstlich hergestellt worden ist, denn ich setzte ein Puzzle aus kleinsten Teilchen zusammen. Das stellt schliesslich so etwas wie ein inneres Griechenland dar. In O MELISSOKOSMOS konfrontiere ich meine Personen zum ersten Mal mit einer äusseren Welt mit Fabriken und anderen Bildern unserer Zeit. Ich weiss nicht, ob es sich da um einen Fortschritt handelt oder nicht, jedenfalls ist das ein moderner Aspekt dieser industrialisierten Epoche, und das Griechenland von früher, das Griechenland der Geschichte, das der alten Städte, das sind Erinnerungen. In all meinen Filmen gibt es diese Zweiteilung in Vergangenheit und Gegenwart. Selbst die Figuren teilen sich. Da gibt es den einen, der in der Erinnerung lebt, und es gibt die junge Frau, die ohne Erinnerung ist. Auch in der Musik finden sich die beiden Richtungen wieder. Alles erscheint in zwei Welten, die verschieden sind. Das Gestern und das Heute. Eine Gegenwart, die noch ganz unbestimmt ist, und eine Vergangenheit, die ausläuft.



FILMBULLETIN: Mir hat es sehr gefallen, wie Sie mit der Musik arbeiten. Sie ist nur ganz spärlich eingesetzt und entwickelt sich immer aus dem Tonmaterial des Filmes, aus der Handlung heraus. Die Musik stellte für mich dadurch eigentlich einen Bestandteil der Tonspur dar, sie gehörte zu den Geräuschen.

THEO ANGELOPOULOS: Das ist genau das, was ich erreichen möchte – allerdings spielt es bei der Feinarbeit im Ton wie auch im Bild eine sehr grosse Rolle, wie der Film schliesslich im einzelnen Kino rein technisch gesehen vorgeführt wird. Vielfach sind Ton- und Bildqualität einer Projektion so schlecht, dass wichtige Kleinigkeiten verloren gehen. Ich denke, dass die Musik ein Teil der Tonspur sein muss und nicht etwas, was man im Nachhinein noch hinzufügt. Deshalb setze ich nur wenig Musik ein, es sei denn, sie entspringe einer konkreten Quelle wie etwa einer Jukebox, die im Bild sichtbar ist. Nur das, was man gemeinhin Begleitmusik nennt, das möchte ich nicht.

Im Prinzip sehe ich nur wenige Möglichkeiten, wie mit Musik in Filmen gearbeitet werden kann. Die eine kreierte ein Klima – etwa die Kompositionen, die Giovanni Fusco für die frühen Filme von Antonioni geschrieben hat. Sie ist kaum wahrnehmbar, schafft aber ein Klima des Fremdseins. Die andere interveniert in einem bestimmten Moment, ganz einfach, um einen Anstoss zu geben. Sie darf allerdings nicht zu stark anschwellen. Und dazu gibt es natürlich noch jene Art, in der die Gebrüder Taviani mit Musik umgehen – das ist sehr opernhafte. Für meine eigenen Bedürfnisse denke ich, dass ein Ausgleich mit dem Ton überhaupt hergestellt werden muss, so eben, dass man beim Betrachten und Zuhören das Gefühl hat, die Musik gehöre fest zur Tonspur. Das heisst also konkret: Ich muss den Raum musikalisieren und die Gefühle klären, die vom Bild her kommen. Und nur ja nicht eine Musik kreieren oder forcieren, die aus dem Bild kommt, aber das Bild nicht mehr nötig hat. In dem Moment würde sie das Bild negieren. Es gibt so viele Filme, bei denen Du die Augen schliessen kannst und Du weisst allein aufgrund der Musik: dieser Mensch ist traurig.

FILMBULLETIN: Das sind dann Filmemacher, die nicht an die Bilder glauben, die sie schaffen. – Bei Ihnen ist die Bildarbeit neben der Tonarbeit aber ausgesprochen wichtig, und sie geschieht auch mit entsprechendem Bewusstsein. Nicht umsonst arbeiten Sie seit Jahren mit dem gleichen Kameramann, Giorgios Arvanitis, zusammen. Was ist Ihnen in bezug auf die Bilder wichtig?

THEO ANGELOPOULOS: Meine Bilder sollen wie Aquarelle sein. Alle meine Filme basieren auf einer Malerei mit Wasser- und nicht mit Ölfarben. Die Farben sind nicht kompakt, sie sind eher transparent. Wir haben mit unterschiedlichem Filmmaterial gearbeitet, um bestimmte Charakteristiken hervorzuheben. In früheren Filmen wie O THIASOS haben wir mit Kodakmaterial gearbeitet, weil das Gelb- und Rottöne hatte und wir damit viel stärker in der Art der früheren Filme – in jenen der Zeitspanne der Handlung also – arbeiten konnten. Inzwischen gibt es bedeutend lichtempfindlichere Materialien, die andere Resultate ermöglichen. Die Objektive haben sich in der Zwischenzeit ebenfalls verändert und ermöglichen heute eine bessere Auflösung. Obendrein spielt das

Licht eine neue Rolle. Es ist nicht mehr das warme Licht von einst, wir verwenden auch kälteres, aber wir tendieren bei all dem in dieselbe Richtung: Malen mit Wasserfarbe und nicht mit Öl. Das gibt sehr diskrete Farben.

FILMBULLETIN: Sie drehen also am Morgen oder am späteren Nachmittag...

THEO ANGELOPOULOS: Ja.

FILMBULLETIN: Wie spielt sich denn die Zusammenarbeit mit Arvanitis ab, wie entscheiden Sie sich für die Cadrage, die Länge der Einstellung?

THEO ANGELOPOULOS: Ich bin einer jener Filmemacher, die alles selber aussuchen und bestimmen: Die Dekors, das Licht, die Aufnahmewinkel, alles. Das ist mit ein Grund dafür, dass ich immer dieselbe Equipe habe, denn meine Mitarbeiter kennen mich sehr gut und da geht alles fast von selbst.

FILMBULLETIN: In welchem Moment entstehen dann die Längen der einzelnen Einstellungen, das heisst: Wie weit sind sie bereits im Buch fest vorgegeben, wie weit entwickeln Sie sie mit Arvanitis am Drehort?

THEO ANGELOPOULOS: Die Länge einer Einstellung hat sehr viel mit dem Rhythmus des Filmes zu tun und ist für mich dementsprechend etwas, das sozusagen von innen heraus kommt. Schon während der Proben zu einer Einstellung ist für mich der Rhythmus bestimmt. Er kommt aus dem Innern einer Szene heraus und ist so etwas wie ihr Atem. Ich kann an einem Beispiel veranschaulichen, was das für die Arbeit heisst. In meinem ersten Film ANAPARASTASI gibt es eine letzte Einstellung, die vier Minuten dauert, vor einem Haus, wo nichts passiert. Das ist eine Einstellung, in der einzig der Ton arbeitet. Es gibt vom Bild her einen leeren Raum, und dazu den Ton, dem man lauscht und der natürlich die leeren Momente füllt. Ich habe hier also einen Probelauf gemacht und zum voraus kalkuliert, dass die Einstellung vier Minuten und drei Sekunden dauern musste. Ich habe meine Augen gesenkt und nur noch die Uhr betrachtet. Nach vier Minuten und drei Sekunden habe ich «Stop» gesagt, und – die Szene war hier exakt zu Ende.

FILMBULLETIN: Ich nehme an, dass Sie Ihre Einstellungen oft nicht mehrmals wiederholen können, weil sie vom Aufbau her ja doch recht kompliziert sind.

THEO ANGELOPOULOS: Das ist unterschiedlich und hängt vom Aufbau ab, aber auch von den Schauspielern. Mit Marcello Mastroianni beispielsweise brauchten wir nicht oft zu proben und zu wiederholen. Wir waren uns so einig und verstanden uns gegenseitig so gut, dass sich Wiederholungen fast erübrigten. Da gab es keine Schwierigkeiten, und es war für mich die einfachste Zusammenarbeit, die ich je mit einem Schauspieler gehabt habe.

FILMBULLETIN: Ich habe gelesen, dass es für die Figur von Spiros eine Vorgabe in der Wirklichkeit gibt...

THEO ANGELOPOULOS: Es gibt tatsächlich einen Spiros, der Imker ist und zahlreiche Charakteristiken hat, die jetzt auch Marcello mit seiner Figur verkörpert. Wir sind Freunde, und er hat als Komparse auch schon in einigen meiner Filme mitgewirkt.

FILMBULLETIN: Und Sie sollen auch eine Zeitlang daran gedacht haben, diese tragende Rolle mit einem Amateur oder gar Spiros selber zu besetzen; wo, denken Sie, wäre da der Unterschied in der Arbeit gewesen?

THEO ANGELOPOULOS: Ein so grossartiger Schauspieler

wie Marcello Mastroianni bringt einen Rhythmus mit sich, den ein Laie ganz einfach nicht hat. Laien haben keine Rhythmen, und dies scheint mir in der Arbeit mit ihnen ein zentrales Problem. Sie bringen eine Wahrheit, eine Wahrhaftigkeit mit, durch ihren Gesichtsausdruck, durch ihre Gesten. In Filmen wie den meinigen aber, wo die Schauspieler ausgesprochen exakt arbeiten müssen, wo der Rhythmus stimmen muss, ist es gefährlich, jemanden einzusetzen, für den es Augenblicke gibt, in denen er nicht weiss, was er nun tun soll, wo er die innere Logik des ganzen Rhythmus' nicht spürt. Das kann in Filmen, wo stärker mit Schnitten und nicht mit Plansequenzen gearbeitet wird, besser gehen. Da lässt sich bei der Montage noch einiges korrigieren.

FILMBULLETIN: Ich entsinne mich, wie Omero Antonutti (der in O MEGALEXANDROS die Hauptrolle spielte) 1980 in Venedig von einer schwierigen Zusammenarbeit erzählt hat. Sie haben ihn offenbar konsequent von der Equipe isoliert, um den Charakter, den er darzustellen hatte, zu forcieren. Ist das eine übliche Art, wie Sie mit Schauspielern umspringen, oder war das eher eine «notwendige» Ausnahme?

THEO ANGELOPOULOS: Da waren es tatsächlich die Umstände, die das mit sich brachten. Wir drehten in den Bergen, es war extrem kalt und wir wohnten in ungeheizten Bauernhäusern. Auch für mich war das eine extreme Erfahrung und gleichzeitig eine der wichtigsten in meinem Leben. Ich weiss, dass Omero Mühe hatte mit der Härte, die ich ausübte, aber als er den Film dann in Venedig zum erstenmal sah, kam er zu mir und sagte: Theo, finalemente. Du hattest recht.

FILMBULLETIN: Können Sie die Momente beschreiben, in denen Sie einen Schauspieler derart fordern?

THEO ANGELOPOULOS: Ich versuche zuerst einmal mit jedem einzelnen das Klima zu schaffen, das für ihn zählt. Ich erzähle einem Schauspieler das, was ich ihm einfach einmal erzählen muss, aber so, wie wenn es sich um eine Kindergeschichte handeln würde. Ich möchte damit so etwas wie eine magische Atmosphäre schaffen, damit der Schauspieler ganz natürlich in sie eintritt, damit seine Gesten, seine Worte, seine Bewegungen, in seinem Ausdruck von eben dieser Atmosphäre kommen, die um eine Einstellung geschaffen ist. Ich möchte ihn nicht in einem logischen Sinne forcieren, also sagen: mach das und tu dies, weil das dem und dem entspricht. Mir scheint, es geht ganz einfach darum, eine Stimmung zu schaffen, in der der Schauspieler arbeiten kann. Manchmal forcieren ich das, wenn ein Darsteller nicht auf Anhieb einsteigt, da kann ich eine Isolation erzeugen, um die Spannung zu steigern, die dem Film dann dienlich ist. Mit Antonutti war es tatsächlich oftmals so. Da mussten Spannungen entstehen, die für sich standen und erst indirekt in den Film einfließen. Mit Marcello war das nicht notwendig, weil er von Anfang an meinen Vorstellungen gerecht wurde und sich auch verständnisvoll zeigte. Gut, manchmal hätte ich mir auch bei ihm gewünscht, dass er etwas noch stärker zum Ausdruck bringen würde, was mir wichtig erschien, aber das waren drei, vier Momente im ganzen Film.

Mit Theo Angelopoulos unterhielt sich
Walter Ruggle



Theo Angelopoulos mit seinem Kameramann Giorgos Arvanitis

Die Filme von **Theo Angelopoulos**

- 1965 FORMINX STORY, unvollendet
- 1968 EKPOMBI (Übermittlung), Kurzfilm
- 1970 ANAPARASTASI (Rekonstruktion), Spielfilm
- 1972 MERES TOU '36 (Tage von 36), Spielfilm
- 1975 O THIASOS (Wanderschauspieler), Spielfilm
- 1977 I KINIGUI (Die Jäger), Spielfilm
- 1980 O MEGALEXANDROS (Alexander der Grosse), Spielfilm
- 1983 ATHENES, RETOUR SUR L'ACROPOLE, Dokumentarfilm
- 1984 TAXIDI STA KYTHIRA (Reise nach Kythira), Spielfilm
- 1986 O MELISSOKOSMOS (Der Flug), Spielfilm

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Theo Angelopoulos; Buch: Theo Angelopoulos in Zusammenarbeit mit Dimitris Nollas und Tonino Guerra; Kamera: Giorgos Arvanitis; Schnitt: Takis Yannopoulos; Dekor: Mikes Karapiperis; Kostüme: Giorgos Ziakas; Musik: Hélène Karaindrou; Ton: Nikos Achladis; Mischung: Thanassis Arvanitis; Saxophon: Ian Garbarek; Chansons: Giorgos Dalaras und Julie Massino.

Darsteller (Rollen): Marcello Mastroianni (Spyros), Nadia Mourouzi (Junge Frau), Serge Reggiani (Kranker Freund), Jenny Roussea (Spyros' Frau), Dinos Iliopoulos (Freund von Spyros), Vassia Panagopoulou, Dimitris Poulikakos, Nikos Kouros, Yannis Zavradinos, Chris. Nezer, Kostas Kostantopoulos, u. a. m. Produktion: Griechisches Filmzentrum, Marin Karmitz, RAI, ERT 1, Theo Angelopoulos; Produktionsleitung: Emiliios Konitsiotis; Ausführender Produzent: Nikos Angelopoulos; Griechenland/Frankreich/Italien 1986. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



GOOD MORNING BABYLONIA von Paolo und Vittorio Taviani

Kathedralen der Epochen

Als Schlüsselsequenz von GOOD MORNING BABYLONIA figuriert – der Bauplan des Films der Brüder Taviani arrangiert das so – ein Treffen zwischen David W. Griffith und Meister Bonanno. Der italienische Baumeister, unter dessen Leitung die schönsten Kathedralen von Pisa, Lucca, Florenz restauriert wurden, ist zur Hochzeit seiner beiden jüngsten Söhne nach Hollywood gekommen. Von der Arbeit aber, welche Nicola und Andrea «mit

den goldenen Händen» für den Meisterregisseur aus Pappe und Karton verrichten, ist er gar nicht begeistert. In seiner Tischrede bezichtigt er die Söhne, ihr Versprechen nicht gehalten zu haben, in Amerika nur Geld zu beschaffen, um zu Hause die Arbeit ihrer Väter weiterführen zu können. Griffith rechtfertigt die beiden, indem er für die Bauten seiner Epoche, die Kathedralen des Lichts, ein Wort einlegt und dann vom kollektiven Traum spricht,

der grosse Künstler verbindet: mit ihrer Kunst zum Glauben an eine bessere Welt beizutragen. «Darum liebe ich es, Filme zu machen.»

Der fiktive Griffith spricht da auch für Paolo und Vittorio Taviani, die ihrerseits das Werk der geistigen Väter mit andern Mitteln fortführen und damit für den Glauben an eine bessere Welt eintreten – auch in schwierigen Zeiten, aber keineswegs blindlings. Auf die heeren Worte ihres Griffiths folgt ein

Insert, das Schatten auf diesen kollektiven Traum wirft: «Krieg in Europa». Ohne Kampf, ohne Einsatz ist wohl weder Schönheit in der Kunst noch Gerechtigkeit im Leben zu haben. Die Kathedralen, die jede Epoche auf ihre ureigene Art hervorbringt, sind sowohl Bauwerke als auch Symbole der Hoffnung.

«Entfernt das Gerüst», lautet die erste Anweisung von Meister Bonanno zu Beginn von GOOD MORNING BABYLONIA, und der Blick wird frei auf die Fassade des neu restaurierten Doms. Mit einem Blick auf eine vergleichbare Fassade endet der Film dann auch. Aber diesmal wird am Bauwerk, das aus Rauchschwaden ins gleissende Licht tritt, noch eifrig gearbeitet, und das Bild ist, deutlich erkennbar, die Vision der beiden auf dem Schlachtfeld des Krieges sterbenden Brüder. So wird ein Bogen geschlossen. Das ist aber nur ein Beispiel für die vielen, auch verschachtelten, Symmetrien, die dem Bauwerk der Tavianis als Themen und Inhalte zugrunde liegen und in ihren vielfältigen Variationen tieferen Sinn und Bedeutung geben. Da Andrea und Nicola gezwungen sind, nach Übersee auszuwandern, gibt ihnen der Vater seinen Segen und

die Erkenntnis mit auf den Weg: «In allem gleich, das ist euer Geheimnis und eure Stärke.» Von Amerika sind die beiden zwar zunächst begeistert, aber das Land der unbegrenzten Möglichkeiten verwöhnt sie nicht gerade mit Erfolg. Immerhin gelangen sie bald einmal nach Hollywood, wo Griffith nach begabten Filmarchitekten sucht, aber der Bauplan sieht ein direktes Zusammenlaufen der Linien nicht vor. Statt für den genialen Regisseur Dekors zu entwerfen und Elefanten zu bauen, müssen sie sich damit bescheiden, Vögel zu betreuen und von Griffith für untauglich befundene Elefantensstatuen zu zerkleinern. Angenehm ist nur die Freizeitbeschäftigung, Liebesbriefe an Edna und Marbel zu schreiben. Der Ausdruck «Snowy Mountain», den sie für ihr Liebeswerben erfinden, erobert zwar Hollywood und dringt sogar bis zu Griffith vor – verdeutlicht dabei aber nur, wieviel Andrea und Nicola vom Erfolg noch trennt. Edna und Marbel finden die beiden Italiener zwar rührend, huldigen aber einstweilen noch dem Grundsatz, nur mit Regisseuren oder Produktionsleitern auszugehen. Mit Grass und seinen Kumpanen etwa, der als rechte Hand von Griffith ohnehin zwischen den Baumeistern und

dem Meisterregisseur steht. Doch die beiden Auswanderer besinnen sich schliesslich auf ihre ureigene Kraft und Stärke und bauen draussen im Wald mit improvisierten Mitteln das lebensgrosse Model eines sitzenden Elefanten. Die beiden jungen Schauspielerinnen sind begeistert und lassen sich beim Liebesspiel ins Geheimnis der beiden Brüder einweihen. Die Kamera fährt von Nicola und Edna zu Andrea und Marbel, die sich etwas abseits niedergelassen haben. Andrea erzählt, wie ihn das Schicksal im Alter von etwa zehn Jahren einmal von seinem Bruder trennte. Beide kauften ein Los, aber der eine zog eine Niete, während der andere ein schönes spanisches Messer gewann. Eine Rückblende zeigt die Knaben, die um das Messer kämpfen, wobei beide verletzt werden. Marbel sucht die Narbe an seinem Handgelenk, und Andrea meint abschliessend, er habe dies noch keiner Menschenseele erzählt, es wäre ihm lieb, wenn sein Bruder nichts davon erfahren würde. Schnitt. Edna greift Nicola an die Stirn, um dessen Narbe zu ertasten. Die Szene ist einfach, präzise und dicht. Sie erläutert die Abschiedsworte des Vaters, liefert – dadurch dass beide, unabhängig voneinander, im gleichen



Drehbuchautor Tonino Guerra

- 1957 UOMINI E LUPI von G. De Santis
 1959 UN ETTARO DI CIELO von A. Casadio
 1960 LA GARCONNIERE von G. De Santis
 LA STRADA LUNGA UN ANNO von Giuseppe de Santis
 L'AVVENTURA von M. Antonioni
 1961 LA NOTTE von M. Antonioni
 L'ASSASSINO von Elio Petri
 1962 L'ECLISSE von M. Antonioni
 I GIORNI CONSTATI von Elio Petri
 1963 LA NOIA von Damiano Damiani
 1964 DESERTO ROSSO von M. Antonioni
 LEORE NUDE von Marco Vicario
 MATRIMONIO ALL'ITALIANA von Vittorio De Sica
 1965 CASANOVA '70 von Mario Monicelli
 SAUL E DAVIDE von Marcello Baldi
 LA DECIMA VITTIMA von Elio Petri
 1966 LA DONNA E UNA COSA MERAVIGLIOSA von Mauro Bolognini
 I GRANDI CONDOTTIERI von Franz Perez-Dolz und Marcello Baldi
 1967 L'OCCHIO SELVAGGIO von P. Cavaro
 C'ERA UNA VOLTA von F. Rosi
 LO SCATENATO von Franco Indovina
 BLOW UP von M. Antonioni
 1968 AMANTI von Vittorio De Sica
 SSSIGNORE von Ugo Tognazzi
 UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA von Elio Petri
 1969 I GIRASOLI von Vittorio De Sica
 1970 IN SEARCH OF GREGORY von Peter Wood
 TRE NEL MILLE von Franco Indovina
 UOMINI CONTRO von F. Rosi
 ZABRISKIE POINT von M. Antonioni
 L'INVITATA von Vittorio De Sica
 GIOCHI PARTICOLARI von F. Indovina
 1971 LA SUPERTESTIMONE von F. Giraldi
 1972 IL CASO MATTEI von Francesco Rosi
 BIANCO, ROSSO E... von Alberto Lattuada
 GLI ORDINI SONO ORLDINI von Franco Giraldi
 1973 LUCKY LUCIANO von F. Rosi
 AMARCORD von Federico Fellini
 1976 CADAVERI ECCELENTI von F. Rosi
 CARO MICHELE von Mario Monicelli
 QUARANTA GRADI ALL'OMBRA DEL LENZUOLO von Sergio Martino
 1977 IL PASSATORE (Fernsehen) von Piero Nelli
 1978 UN PAILLON SUR L'EPAULE von Jacques Deray
 1979 LETTI SELVAGGI von Luigi Zampa
 CRISTO SI A FERMATO A EBOLI von Francesco Rosi
 TEMPO DI VIAGGIO (Fernsehen) von Andrej Tarkowskij
 1980 IL MISTERO DI OBERWALD von Michelangelo Antonioni
 1981 TRE FRATELLI von Francesco Rosi
 1982 IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA von Michelangelo Antonioni
 LA NOTTE DI SAN LORENZO von Paolo und Vittorio Taviani
 1983 NOSTALGHIA von Andrej Tarkowskij
 E LA NAVE VA von Federico Fellini
 1984 ENRICO IV von Marco Bellocchio
 TAXIDI STA KITHIRA von Theo Angelopoulos
 KAOS von Paolo und Vittorio Taviani
 1985 GINGER E FRED von Federico Fellini
 1986 GOOD MORNING BABILONIA
 O MELISSOKOMOS

Moment dieselbe Geschichte erzählen – selbst ein treffendes Beispiel, wie gleich sich die Brüder sind, und macht für den Zuschauer bereits Bedrohung und Unheil deutlich, die von einem Auseinanderdriften der beiden ausgehen muss.

Solche Szenen sind das Verdienst eines hervorragenden Drehbuches, das so etwas wie den Bauplan eines Films darstellt. Carl Foreman hat mal geäußert, ihm sei nicht bekannt, dass je ein Kritiker Einsicht in ein Drehbuch verlangte, bevor er dessen Qualitäten wertete. So schnell und einfach ist solch eine Einsicht leider nicht zu bekommen. Immerhin ist bei GOOD MORNING BABYLONIA bekannt, dass Tonino Guerra, dessen Filmografie eine Reihe herausragender Werke aufweist, am Drehbuch beteiligt war. Wer immer auch das Lob verdient – ein einzelner oder das ganze Team –: solche Einfälle wie Ednas Griff zu Andreas Stirn unterscheiden ein gekonntes Drehbuch vom nur durchschnittlichen. Im Extremfall lässt sich ein Drehbuchautor denken, der gar nicht schreiben kann – wenn er nur szenisch denkt. Bilder zu finden, die ohne Worte Präzises aussagen, ist fürs Kino mindestens so erheblich wie geschliffene Dialoge. Zu wichtig jedenfalls, um es allein dem Einfallsreichtum des Regisseurs zu überlassen. Auch Kathedralen des Lichts werden nicht ohne angemessene Pläne gebaut. Eine tragfähige Struktur muss als Grundlage schon vorhanden und das Netz der wesentlichsten Bezüge geknüpft sein. Beispiele wie die Szene, in der Grass die Arbeit suchenden Italiener mit einem abschätzigen: «Wart ihr beim Militär? Rechtsum kehrt, vorwärts marsch», aus dem Produktionsbüro hinauskomplimentiert, und ihre spätere Wiederholung mit vertauschten Rollen, mögen sich allenfalls noch während der Dreharbeit hinzu improvisieren lassen: Aber was schon gefunden ist, braucht nicht mehr gesucht zu werden.

Zwar lässt Grass das Masterpiece, das die von ihm unterschätzten Künstler im Wald gebaut haben, verbrennen. Bereits auf Film gebannt findet es den Weg zu Griffith doch. Der ist von der Vorführung so begeistert wie damals, als er CABIRIA von Pastrone sah, und damit sind Andrea und Nicola gemachte Leute.

Erst 1973 brachte die Veröffentlichung «Adventures with Griffith» des Kameramanns Karl Brown wieder Klarheit, dass Walter L. Hall das Verdienst gebührt, damals die Dekors für Griffith entworfen zu haben, während der Chefkonstrukteur Huck Wortman für

ihre Ausführung verantwortlich zeichnete. Frühere Quellen schreiben die Entwürfe Griffith oder gar «den bescheidenen genialen Schreinerkenntnissen» von Lillian Gish zu. Woher 'Spec' Hall – wie er von allen genannt wurde, weil er mit jedem immerzu über Perspectives redet – aber kam und wohin er verschwand, bleibt weiter im Dunkeln. Browns, von Kevin Brownlow herausgegebene, Schrift könnte GOOD MORNING BABYLONIA zumindest mitinspiert haben. Abel Gance gebührt wohl die Ehre, als erster von seinen Filmen als Kathedralen des Lichts gesprochen zu haben, während die Brüder Taviani die monumentalen Bauwerke, vermutlich erstmals in einer filmischen Erzählung, in einen sinnfälligen Bezug zum Kino brachten.

Marbel und Edna gebären Andrea und Nicola je einen Sohn. Doch das Schicksal schlägt zu. Edna stirbt bei der Geburt. Nicola und Andrea sind nicht mehr gleich und verlieren ihr Geheimnis und ihre Stärke. Erst auf dem Schlachtfeld des Ersten Weltkrieges begegnen und finden sie sich wieder. Ich glaube, man darf davon ausgehen, mit dem Geheimnis der Stärke der Brüder sei auch das Geheimnis der Stärke der Völker benannt. Die letzte Vision der sterbenden Brüder jedenfalls ist deutlicher Ausdruck der Hoffnung der Taviani, dass am kollektiven Traum von einer besseren Welt, ungeachtet der augenblicklichen Schwierigkeiten, immer weitergearbeitet werden wird – eine Vision, die damit auch zum Hoffnungsträger für den Zuschauer werden kann.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Paolo und Vittorio Taviani; Drehbuch: Paolo und Vittorio Taviani, Tonino Guerra, nach einer Idee von Lloyd Fonvielle; Kamera: Giuseppe Lanci, Kameraoperator: Fabio Conversi; Schnitt: Roberto Perpignani; Ton: Carlo Palmieri; Ausstattung: Massimo Spano; Kostüme: Lina Nerli Taviani; Musik: Nicola Piovani; Choreographie: Gino Landi. Darsteller (Rolle): Vincent Spano (Nicola), Joaquim de Almeida (Andrea), Greta Scacchi (Edna), Désirée Becker (Mabel), Omero Antonutti (Bonanno), Charles Dance (D.W.Griffith), Béragère Bonvoisin (Mrs. Griffith), Margarita Lozano, David Brandon, Massimo Venturiello, Brian Freilino, Andrea Prodan u. a. m.

Produktion: Filtre, MK2 Productions, Pressman Film Corporation, RAI Uno, Films A2; Produzenten: Lloyd Fonvielle, Caldecot Chubb, Milena Canonero, Marina Geffer Cervi; Produktionsleitung: Tommaso Calevi; Aufnahmeleitung: Grazia Volpi. Italien, Frankreich 1987, Farbe, 118 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



Hintergrund: INTOLERANCE von David W. Griffith

Meilenstein der Filmgeschichte

Was heute in Filmgeschichten und Filmlexika eine ausführliche Würdigung erfährt und vor allem in bezug auf Erzählstruktur und Montagetechnik als Meisterleistung erscheint, war zur Zeit seiner Erstaufführung ein Flop, sowohl bei der Kritik wie auch beim Publikum: *David Wark Griffiths* INTOLERANCE, ein Film, der 1916 in die Kinos gelangte. Es war eine Produktion der Superlative – in jeder Beziehung, und es stellt sich aus heutiger Sicht natürlich sogleich die Frage nach den Gründen, dass ein solcher Film überhaupt entstehen konnte, zumal zu einer Zeit, da sich in Amerika eine Filmindustrie erst zu entwickeln begann.

Der Regisseur David W. Griffith hatte in den Jahren 1908 bis 1913 Hunderte

von kürzeren Filmen realisiert und in ihnen ein Repertoire von filmsprachlichen Möglichkeiten bereitgestellt, mit denen sich das neue Medium langsam von Theater und Literatur emanzipierte. 1914 drehte er schliesslich jenen Film, der die entscheidende Voraussetzung für die Möglichkeit der Entstehung von INTOLERANCE schuf: THE BIRTH OF A NATION, ein abendfüllender Historienfilm vor dem Hintergrund des amerikanischen Bürgerkrieges. Und diesem Werk gelang etwas, was es in der Geschichte dieses noch jungen Mediums noch nie gegeben hatte: es erreichte im ersten Jahr seiner Auswertung alleine in den USA über drei Millionen Zuschauer. Ein Riesenerfolg zu einer Zeit, in der sich das Kino eben erst aus dem Umfeld von

Jahrmarkt und Tingeltangel zu lösen begann, der sich vor allem auch finanziell auszahlte und den Beteiligten, vor allem Griffith, zu den kühnsten Hoffnungen Anlass gab. Der Regisseur erhielt gleichsam freie Hand und jenen Spielraum, der es ermöglichte, dass sich aus dem anfänglich noch bescheidenen Nachfolgeprojekt im Laufe der Zeit eine wahrhafte Superproduktion entwickelte.

Während der Planungsphase von INTOLERANCE hatte Griffith ausserdem *Giovanni Pastrones* CABIRIA (1914) gesehen, und dieser Monumentalfilm, angesiedelt in der römischen Antike, muss auf ihn einen nachhaltigen Eindruck gemacht haben. Vor allem die Gestaltung des Dekors in der «Baby-

lon»-Sequenz von INTOLERANCE verweist deutlich auf das italienische Vorbild. Und ein weiterer Umstand gilt es zu berücksichtigen, um das Umfeld, in dem INTOLERANCE entstanden ist, wenigstens in groben Zügen nachvollziehen zu können. Griffith hatte mit THE BIRTH OF A NATION ein sehr eigenwilliges, um nicht zu sagen einseitiges Geschichtsbild geliefert, ganz aus seiner Sicht als Südstaatler. Von der Kritik erhielt der Film nicht ungeteiltes Lob, manchen Rezensenten waren die rassistischen Untertöne sauer aufgestossen (ein Vorwurf, der dem Film bis heute anhaftet). Griffith seinerseits sah sich durch diesen Vorwurf in seiner Meinungsäusserungsfreiheit bedroht. Mit INTOLERANCE wollte er einerseits seinen Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen, der Film war andererseits aber auch als Streit«schrift» gegen das gedacht, was Griffith seinerseits der Kritik zum Vorwurf machte, nämlich Intoleranz gegenüber denjenigen, die eine andere Meinung besaßen, über eine andere Sicht der Dinge verfügten.

Der triumphale finanzielle Erfolg von THE BIRTH OF A NATION führte zunächst einmal dazu, dass Budgetfragen in der Produktionsphase von INTOLERANCE nur einen geringen Stellenwert einnahmen. Zur ursprünglichen Story «*The Mother and the Law*», die den Kampf einer jungen Frau gegen die ungerechte Verurteilung ihres Geliebten zum Tode schildert, gesellten sich drei weitere Episoden, die den in der Gegenwart spielenden Hauptstrang mit historischen Begebenheiten kontrastieren sollten: der *Fall Babylons* 539 v. Chr., die *Kreuzigung Christi* und das *Massaker an den Hugenotten* im Frankreich des Jahres 1572 («Bartholomäusnacht»). In dieser Erweiterung zu einem Werk, das aus vier zeitlich auseinanderliegenden Ereignissen besteht, lag allerdings noch nicht das Bahnbrechende von Griffiths Konzeption, ausser dass diese epische Struktur natürlich auch ihre Auswirkung auf die Länge des Werkes zeigte, da nun gleichsam vier Filme zu einem einzigen zusammengefasst wurden. Das wirklich Neuartige, das dann Publikum wie Kritik gleichermaßen verunsicherte und das auch heute noch als «modern» erscheint, war der Entschluss des Regisseurs, die vier Episoden nicht einzeln, in sich geschlossen, nacheinander zu erzählen, sondern die zeitlich auseinanderliegenden Geschichten gleichzeitig darzustellen, sie mit den Mitteln der Montage in Beziehung zu setzen.

Griffith verglich die Struktur von INTOLERANCE mit vier Strömen, auf die der

Zuschauer vom Gipfel eines Berges hinabblickt: «Zunächst fliessen die vier Ströme, langsam und ruhig, jeder in seinem Bett. Während sie dahinfliesen, kommen sie indessen einander näher, werden immer schneller und vereinigen sich am Ende im letzten Akt zu einem mächtigen Strom von aufwühlender Emotion.» Doch dieses Nebeneinander von zeitlich Auseinanderliegendem, das dem Regisseur neben einer freien Bewegung im Raum (Parallelmontage) auch eine freie Bewegung in der Zeit ermöglichte, wie der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz treffend feststellte, stürzte damalige Zuschauer in eine völlige Konfusion. Louis Delluc, Filmkritiker, -theoretiker und später selbst Regisseur, umschrieb diese Konfusion überspitzt mit folgenden Worten: «Eine unbeschreibliche Verwirrung, in deren Verlauf Katharina de Medici die Armen New Yorks besucht, während Jesus die Kurtisanen des Königs Belsazar segnet und die Armeen des Darius die Stromschnellen von Chicago im Sturm nehmen.»

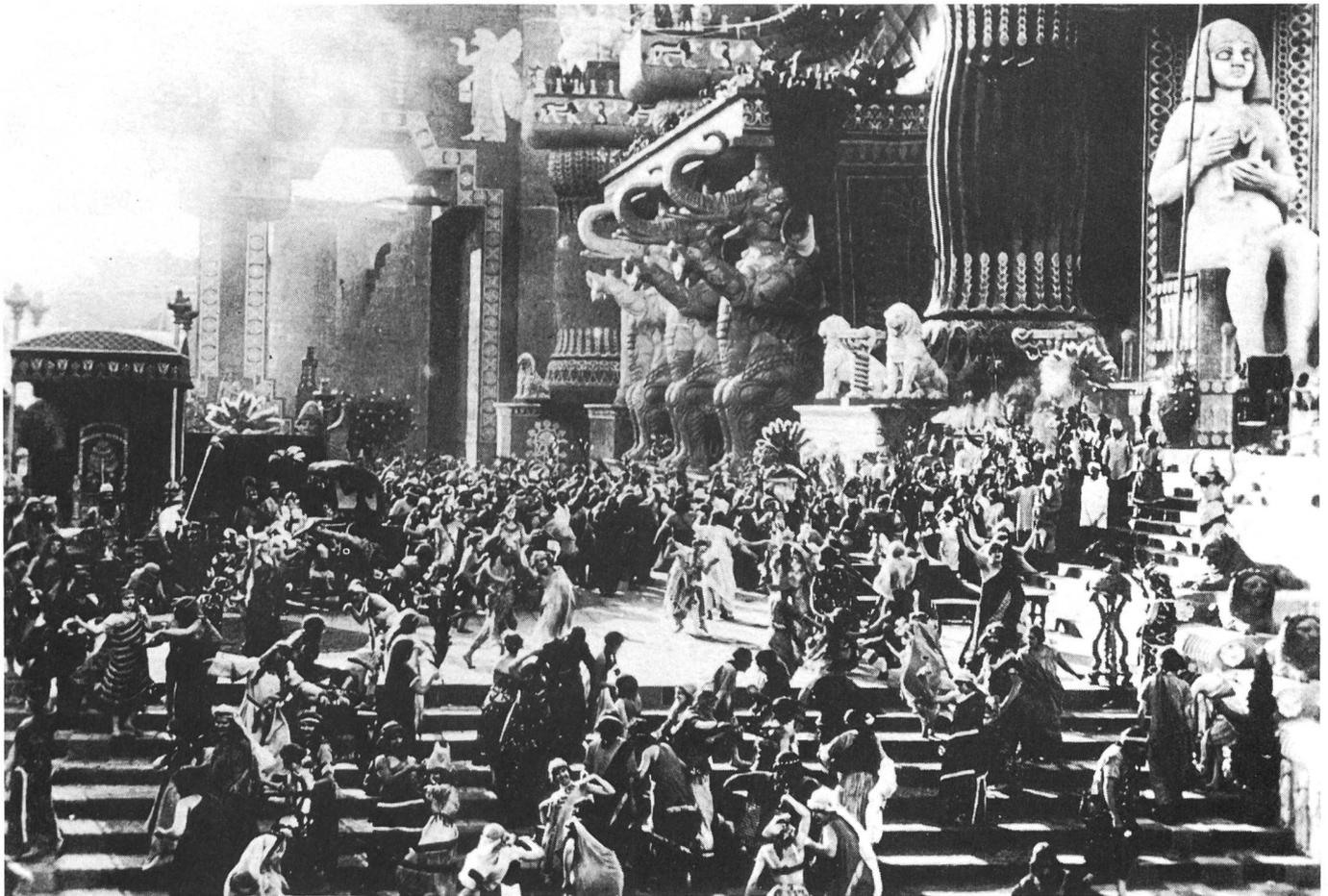
Aber nicht nur mit dieser Erzählkonzeption liess der Regisseur alles bisher Dagewesene weit hinter sich, auch der Produktionsaufwand schien förmlich zu explodieren. In INTOLERANCE gab es sechzig Hauptakteure, 18 000 Statisten kamen zum Einsatz (der grösste Teil davon in der «Babylon»-Sequenz), und Griffith beschäftigte acht Regieassistenten (darunter finden sich Namen, die später selbst in die Filmgeschichte eingehen werden wie *Allan Dwan*, *Tod Browning* und *Erich von Stroheim*). Die Gesamtkosten beliefen sich ungefähr auf zwei Millionen Dollar, eine Summe, deren Grösse erst richtig ersichtlich wird, wenn wir wissen, dass beispielsweise THE BIRTH OF A NATION – auch nicht gerade ein bescheidenes Werk – lediglich ein Zwanzigstel davon kostete. Für die «Babylon»-Sequenz liess Griffith ein Dekor in naturgetreuem Massstab errichten auf einem vier Hektaren grossen Stück Land mit Kulissen von über einhundert Meter Höhe.

Nach vierzehn Monaten Produktionszeit schnitt Griffith eine Rohfassung von acht Stunden Dauer. Der Plan, das Werk in zwei Teilen in die Kinos zu bringen, wurde wieder fallengelassen, und so entstand eine ursprüngliche Version von dreieinhalb Stunden Spieldauer, eine Fassung, die heute nicht mehr existiert. Denn als sich herausstellte, dass diese Superproduktion sich zu einem ebenso gigantischen kommerziellen Flop entwickeln sollte, schnitt der Regisseur den Film

erneut um und reduzierte ihn schliesslich auf zwei Episoden («Gegenwart» und «Babylon»-Sequenz), wobei natürlich Rhythmus und Montagetechnik völlig verändert wurden. Was wir heute noch sehen können, ist – neben verschiedenen «Kurzfassungen» – eine zweistündige Rekonstruktion, die jedoch von der Urfassung einen recht guten Eindruck zu geben vermag.

Die Gründe für den katastrophalen Misserfolg von INTOLERANCE allein nur in seiner Erzähl- und Montagetechnik zu suchen, wäre jedoch zu simpel. Auch inhaltlich-thematische Aspekte und das zeitgenössische Umfeld müssen berücksichtigt werden. Stellte THE BIRTH OF A NATION für die noch junge Nation eine Projektionsfläche für kollektive Träume, Visionen und Vorstellungen dar, so traf dies für INTOLERANCE weniger zu. Durch den Einbezug historisch weit zurückliegender (und «ferner») Ereignisse erhielt der Film zwar eine epische Breite, zugleich aber auch eine barockartige Gelehrsamkeit. Zudem passten Griffiths Kampf gegen Intoleranz, was immer auch er darunter verstehen mochte, seine messerscharfe Trennung in Gut und Böse und vor allem die *pazifistischen Töne* am Ende des Films (Liebe und göttliches Wirken stoppen auf wunderbare Weise Schlachtengetümmel) recht schlecht in eine Zeit, in der Amerika gewaltige Anstrengungen unternahm, sich in den Ersten Weltkrieg einzuschalten. Griffith mag diese geänderten Zeichen der Zeit im nachhinein wohl auch verstanden haben, drehte er doch im Anschluss an INTOLERANCE den anti-deutschen Propagandafilm HEARTS OF THE WORLD.

In Griffiths Karriere markiert INTOLERANCE in vielerlei Hinsicht einen Wendepunkt. Nicht nur verschuldete sich der Regisseur mit diesem Werk in einer Höhe, dass er bis zu seinem Tode im Jahre 1948 nicht fähig gewesen sei, die ausstehenden finanziellen Forderungen zu erfüllen. Zum letzten Mal besass er hier als Regisseur die völlige künstlerische Freiheit und konnte ohne Rücksicht auf finanzielle Begebenheiten und Erfordernisse von Industrie und Publikum seine Vision eines Filmkunstwerkes umsetzen. INTOLERANCE stellt gleichsam so etwas wie die Summe von Griffiths Erfindungsgeist auf dem Gebiete des Films dar. Niemals mehr in seiner späteren Karriere wird er die Möglichkeit haben, sich auf filmsprachlichem Gebiet so weit auf unbekanntes, noch unerschlossenes Terrain vorzuwagen. Und mit dem Beginn des Tonfilms wird dieser Regisseur schliesslich völlig in Ver-



gessenheit geraten, gleichsam zu einer lebenden Legende, die auf eine frühere, längst der Vergangenheit angehörenden Epoche in der Geschichte Hollywoods verweist.

Allerdings blieb *INTOLERANCE* nicht ohne Folgen für die Filmgeschichte, auch wenn sich in Hollywood niemand daran machte, das von Griffith entwickelte Erzählverfahren – aus verständlichen Gründen – zu kopieren – vorläufig wenigstens. 1923 allerdings lieferte Buster Keaton mit *THE THREE AGES* eine hinreissende Parodie auf *INTOLERANCE*. Mehr Aufmerksamkeit wurde dem Film anderswo zuteil, nämlich im revolutionären Russland. Regisseure wie *Sergej Eisenstein*, *Wsewolod Pudowkin* oder *Lew Kuleschow* weisen in ihren filmtheoretischen Schriften immer wieder darauf hin, wie viel sie von Griffith gelernt hätten. Besonders Eisenstein mit seinem ausgeprägten Interesse für Montagetechniken beschäftigte sich intensiv mit *INTOLERANCE*, wobei er mehr Gefallen an Griffiths Technik als an inhaltlichen Aspekten fand.

Und *INTOLERANCE* heute? Auch siebzig Jahre nach seiner Entstehung mutet der Film streckenweise recht «modern» an, vor allem was seine formale Konzeption betrifft. Am differenzierte-

sten erscheint die Gegenwart-Episode, vor allem mit der für Griffith typischen «last minute rescue», der Rettung in letzter Minute, und der vorangehenden Montage, in der nicht nur das vergeblich scheinende Bemühen der jungen Frau, den Kopf ihres Geliebten zu retten, gezeigt wird. Parallel geschnitten sind die Vorbereitungen zur Urteilsvollstreckung im Gefängnis und die von ihrem Gewissen umhergetriebene wahre Mörderin, aber auch die drei restlichen Episodenstränge zum Zeitpunkt ihrer Klimax. All dies vereinigt sich zu einem wahrhaft mächtigen Strom von aufwühlenden Emotionen. Die Verfolgungsjagd zwischen Zug und Auto ist ausserordentlich furios gestaltet, gerade sie gibt dem Schlussteil eine grosse Dynamik, die ganz im Gegensatz steht zum relativ zähflüssigen Beginn von *INTOLERANCE*.

Die «*Babylon*»-Sequenz ist vor allem wegen des Dekors berühmt geworden und geblieben, aber auch wegen der imposanten Massenszenen, die sich zwischen den Monumentalbauten abspielen. Unklar bleibt auch heute der inhaltliche und thematische Zusammenhang zwischen diesen historischen Episoden und dem Gegenwartsstrang des Films, vor allem auch

der Bezug zur Titelgebung des Films. Griffith scheint selbst die Gefahr des Auseinanderbrechens seines Films gesehen zu haben und fügte deshalb leitmotivisch das Bild einer Frau (gespielt von Lillian Gish) ein, die die Wiege mit dem Kind schaukelt. Dieses Motiv sollte wahrscheinlich darauf hinweisen, dass es hier um eine überzeitliche, immer gleichbleibende Thematik geht. Dies steht aber in einem gewissen Gegensatz zum Beginn der Gegenwartsepisode, die sich doch recht stark an der Realität orientiert und etwa den Streik von Arbeitern, der durch den Einsatz der Nationalgarde blutig beendet wird, zeigt oder auch die Praktiken von selbsternannten Wohlfahrtsinstitutionen in einem schiefen Licht erscheinen lässt.

Ein heterogenes, ein beinahe hybrides Filmwerk, wie die Beispiele zeigen, ist *INTOLERANCE* geblieben. Es scheint bisweilen, als ob der Regisseur selbst den Überblick in der Menge von Material ein wenig verloren hätte, dass gewisse Intentionen doch im Unklaren geblieben sind. Und so teilt er ein Merkmal mit so manchem bedeutenden Werk der Filmgeschichte: grossartig, aber nicht perfekt.

Thomas Christen



IDI I SMOTRI (KOMM UND SIEHE) von Elem Klimow

Nah und fern

Nah und fern

Belorussland 1943. Fljora besorgt sich ein Gewehr und geht zu den Partisanen. Das Gewehr ist für ihn Berechtigungsausweis, dazugehören zu dürfen, mitmachen zu können. Sein kindlich-naiver Traum vom Heldentum erfüllt sich aber nur in der Fiktion – wenn er neben all den markanten Partisanenpersönlichkeiten für ein monumental arrangiertes Gruppenfoto mit Panzer, Akkordeon und hochgehaltener Fahne posieren darf. Von einer Grammophon-Platte erhebt sich dazu

aus stimmungswichtigen Männerkehlen ein grandioser Heldengesang. Eine Aufnahme wie aus dem Bilderbuch, die einmal Erinnerung sein soll an Heldenhaftigkeit, Gemeinschaftsgeist und die pflichtgemässe Fröhlichkeit der Partisanen. Eine gestellte Aufnahme, ein Akt der Selbstdarstellung. Der fixierte Augenblick wird zum Abbild einer Idee. Ein Zeitdokument, das Ikone ist. Fljora selbst wird auf dem Foto kaum noch zu identifizieren sein; unscheinbar verschwindet er in der Menge. Später wird Fljora noch einmal foto-

grafiert werden. Da hat er mit seinem Leben bereits abgeschlossen. Statt Fröhlichkeit und Begeisterung sind ihm Entsetzen, Demütigung und Todesangst ins Gesicht geschrieben. Ein SS-Offizier hält ihm die schussbereite Pistole an die Schläfe. Fljoras Schicksal steht nun gross im Mittelpunkt des Bildes. Fljoras Todesangst ist echt; doch nur der Fotograf drückt ab, diesmal fürs Erinnerungsalbum der Faschisten.

Zwischen diesen Bildern, zwischen diesen Polen wird die Geschichte erzählt. Fljora, der zu den Partisanen

ging, um ein Held zu werden, bleibt immer nur Opfer. Das offene Kinderge-
sicht verwandelt sich angesichts des
Grauens immer mehr in das verstörte
Gesicht eines Greises. Am Ende steht
ein anderer Junge neben ihm, von
gleicher Grösse, in ähnlicher Montur,
das Gewehr geschultert. Die Partisanen
rufen nach dem 'Neuen'; der
'Neue' steht neben dem im wahrsten
Sinne des Wortes 'Alten'.

Das Grauen erfahrbar machen

Fljoras Weg führt von der Peripherie in
das Innere des Grauens. Die Ge-
schichte, die er durchläuft, unterliegt
einer Sinnkonstruktion, in der die
Ideen durch die Bilder immer sichtbar
gemacht werden. Die wirkungsästhe-
tische Dramaturgie Klimows bestimmt
den Zusammenhang, in dem die Bil-
der stehen. Ganz gleich ob Einzelhei-
ten nach Tonbandprotokollen von
Überlebenden des Grauens für den
Film nachgestellt worden sind, in der
Addition dieser Einzelheiten zielt der
Film darauf ab, die *Idee* einer *unvor-
stellbaren* Grausamkeit *auszudrücken*.
Es ist weniger die Grausamkeit des
Krieges, die der Film beschreibt, als
vielmehr die Grausamkeit der Faschi-
sten, die er anklagt. In diesem Sinne
ist der Film auch weniger ein Anti-
kriegsfilm als vielmehr ein Denkmal für
den antifaschistischen Widerstand.
Das Schlussbild der als geschlossene
Einheit zügig im Wald verschwinden-
den Partisanen, in deren Reihen sich
Fljora wieder einordnet, bis er – wie
im Gruppenfoto am Anfang des Films –
nicht mehr als einzelner zu erkennen
ist, versteht sich als ein Zeichen für
Durchhaltewillen und ungebrochene
Widerstandskraft.

Klimow hat hier einen in der UdSSR
sehr bekannten Partisanenroman von
literarischem Niveau verfilmt, der aus
der Erinnerung eines fiktiven Psycho-
logie-Professors (der erwachsene
Fljora) die leidvollen Erfahrungen der
Partisanenzeit wieder lebendig wer-
den lässt. Den äusseren Anlass für
diese Erinnerungen liefert im Roman
ein Partisanentreffen in Verbindung
mit der Einweihung eines Denkmals.
Auf diese Rahmenebene verzichtet
Klimow im Film und schenkt sich da-
mit auch darin eingebundene aktuel-
lere Verweise auf Kriegsverbrechen
der Amerikaner in Vietnam oder auf
neue «Führer»-Persönlichkeiten wie
Bayernfürst Franz Josef Strauss. Kli-
mow eliminiert die Ebene der Refle-
xion, er macht physisch direktes,
emotionales und emotionalisierendes
Kino, will für den Zuschauer das
Grauen *erfahrbar* machen. Er schnei-

det Fljora die Perspektive einer akade-
mischen Nachkriegskarriere ab, die
der Roman ihm gewährt; und Fljoras
Heirat mit seiner Partisanenliebe Gla-
scha, die ihm als Studentin nach dem
Kriege wiederbegegnet, würde nach
all den drastisch vorgeführten Grau-
samkeiten ohnehin dramaturgisch
eher deplaziert wirken. Der durch das
Weglassen einer zweiten, reflektieren-
den Zeitebene ausschliesslich auf die
Vergangenheit konzentrierte Blick
sperrt den Zuschauer selbst ein in die
Klaustrophobie des Kriegsschrek-
kens, der er sich nicht entziehen kann.

Dramaturgie der Steigerung

Klimow beherrscht wirkungsbewusst
die Dramaturgie der Steigerung. Jede
Episode, durch die sich Fljora quält,
übertrifft die vorausgegangene an Un-
geheuerlichkeit. Der Schrecken weitet
sich aus und verdichtet sich zugleich.
Es geht um die verbrannte Erde, den
Verlust der Heimat, die Einäscherung
von über 600 Dörfern, für die marodie-
rende Faschistenhorden verantwort-
lich waren.

Der Roman variiert dieses Thema an
drei Beispielen. Auch er folgt – aber in
anderer Weise – dem Prinzip der Stei-
gerung. Fljora kommt in sein Heimat-
dorf, das von den Faschisten nieder-
gebrannt worden ist. Die *Tat* wird nicht
geschildert, nur mit dem *Ergebnis*
wird Fljora (und der Leser) konfrontiert.
Fljora will nicht sehen, dass die
Dorfbevölkerung, darunter seine Mut-
ter und Schwestern, mitverbrannt wor-
den sind. Knochenreste hält er für
weisse Kohlen, der Geruch erinnert
ihn an verbrannte Kartoffeln. Das
eigentliche Grauen wird hinter Fljo-
ras verzweifelt *Nicht-sehen-wollen*
sichtbar. In einem zweiten Beispiel
wird Fljora die Einäscherung eines an-
deren Dorfes in ein paar grausamen
Einzelheiten *erzählt*. Das Wort *vermit-
telt* ihm das Schreckliche, fiktionali-
siert in der Erinnerung das Ereignis,
erweitert aber Fljoras Blick auf das,
was in seinem eigenen Dorf geschehen
ist. Das dritte Beispiel führt ihn selbst
miten ins *Geschehen*. Es geht nicht mehr
um das Entdeckte, das Ergebnis, hin-
ter dem die Tat selbst verschwindet,
es geht auch nicht mehr um das Be-
richtete beziehungsweise Gehörte:
hier geht es um das eigene *unmittel-
bare Erleben*. Fljora erfährt den Vor-
gang am eigenen Leibe, *sieht zu* aus
der Perspektive des Opfers und
schlimmer noch – ganz schizophren –
auch aus der Perspektive der Mörder,
sitzt einsam und hilflos mitten unter
ihnen, ist der Vernichtung selbst entron-

nen, darf – ein willkürlicher Akt faschi-
stischen Psycho-Terrors – das Massa-
ker überleben.

Nach dem Krieg wird er, der zuviel *ge-
sehen* hat, *erblinden*.

Klimow folgt zwar in seiner Darstel-
lung der im dritten Beispiel beschrie-
benen Vernichtungsaktion dem Ro-
man, doch nur dort weiss man bereits,
bevor das Massaker losgeht, aus den
vorausgegangenen Beispielen, was
passieren wird: dass das Dorf mit-
samt der Bevölkerung verbrannt wird.
Das weiss man im Film nicht, weil Kli-
mow keine Hinweise gibt, die die-
se Vernichtungsaktion ankündigen.
Fljora ist vorher nicht mit Erzählungen
von verbrannten Dörfern konfrontiert
worden. Sein Heimatdorf wurde nicht
eingeäschert, es steht noch so, wie er
es verlassen hat – nur ist es seltsam
unbewohnt, leer, die Menschen fehlen.
Auf der Suche nach ihnen schlägt
Fljora den Weg in die Sümpfe ein. Das
Mädchen Glascha, das wie er von den
Partisanen zurückgelassen worden ist
und ihn begleitet, schaut sich um und
sieht, wie die Leichen der Dorfbewoh-
ner sich hinter einer Scheunenwand
stapeln. Ein Blick, ein Schock (auch
für den Zuschauer), aber noch kein
Hinweis auf das eigentliche Thema:
dass die Faschisten den Dorfbewoh-
nern ihre Häuser zum Scheiterhaufen
werden liessen. Das spart sich Klimow
in *seiner* Steigerungs-Dramaturgie –
sozusagen ohne Vorwarnung – bis
zum Schluss auf.

Das Innere des Grauens

Die spätere, besonders grauenhafte
Vernichtungsaktion kommt insofern
überraschend, überfallartig. Ihre Be-
schreibung macht fast die Hälfte des
Films aus, hier beginnt der Film auch,
einen zwiespältigen Eindruck zu hin-
terlassen. Nach dem kurzen, sich ent-
fernenden Blick zurück auf die Lei-
chen hinter der Scheunenwand nun
die Annäherung an das Gemetzel, die
nahe Sicht. Die nicht enden wollende
Aneinanderreihung von Details be-
wirkt in erster Linie Scham und Ekel,
aber auch Unwillen. Der Film, dem der
faktische Hintergrund wichtig ist, wirkt
mit einem Mal überinszeniert.

Die *Inszenierung* der Vernichtung stei-
gert sich bis zum Grand Guignol, bis
zu einer grotesken Farce, in der die
Schergen, von denen einer aussieht
wie Woody Allen, den Todesschreien
applaudieren, in der sie jodeln, lachen,
gröhlen, die Becher kreisen lassen
und in der eine uniformierte Nazi-
Mieze gierig einen Hummer ver-
schlingt – wobei erkennbar ist, dass
die Darsteller das ganz deutlich mit

demonstrativem Zeigefinger-Gestus für die Kamera spielen. Die Idee ist klar: Faschismus ist obszön.

Wie lässt sich das Grauen *darstellen*? Klimow will es den Zuschauer spüren lassen, will ihm die Distanz nehmen, will ihn wie Fljora mit offenen, entsetzten Augen (Komm und sieh!) mitten unter den Mördern sitzen lassen. Aber indem er sich zum Einsatz größter Mittel entschliesst, um unvorstellbare Barbarei zu simulieren, droht ihm sein Anliegen zuweilen zur Karikatur zu geraten. Dann wird nur noch die Absicht sichtbar, die ungemein rhetorische Bemühung, beim Zuschauer um jeden Preis den Eindruck hinterlassen zu wollen, dem denkbar Schrecklichsten beigewohnt zu haben. Wie lässt sich unvorstellbar Schreckliches zur Anschauung bringen? In der Darstellung von Faschismus und Gewalt erscheint Klimow nahezu wie ein Schüler von Peckinpah und Cimino.

Letztlich stellt sich das Gefühl ein, dass Klimow mit dem Zuschauer umspringt wie die Faschisten mit ihren Opfern. Das einstündige(!) Finale wird zu einer Vergewaltigung der Sinne. Komm und sieh: So wie Fljora von den Faschisten gezwungen wird, sich in aller entsetzlichen Hilflosigkeit das Massaker anzusehen, so wird auch der Zuschauer von Klimow gezwungen, die Gewalt der Bilder über sich ergehen lassen zu müssen. Was für Spuren die Greuel hinterlassen, hat man in Fljoras Gesicht lesen können.

Inszenierung der Gewalt und Gewalt der Inszenierung

Die inszenierten Greuel erweisen sich dabei oft als inszenierte Ideen des Regisseurs, stehen in konstruierten Zusammenhängen, deren Unerträglichkeit fast noch grösser ist als das, was sie zeigen. Eine junge Frau wird auf einen Truppenwagen gezerrt und von einem Haufen deutscher Soldaten, es müssen ungefähr 30 sein, vergewaltigt. Auf einem anderen Wagen sitzt, das ist als Kommentar deutlich, neben den Soldaten dick und fett ein Schwein. Später erspart es Klimow seinen Zuschauern nicht, die vergewaltigte Frau blutüberströmt, mit geschwellenem Gesicht und zerschlagenem Mund, eine Trillerpfeife zwischen den Zähnen, bis in die Grossaufnahme auf die Kamera zugehen zu lassen, damit auch jeder *sieht*. Fljora stammelt bei ihrem Anblick etwas von «Lieben..., Gebären...»; sein Zeigefinger weist damit demonstrativ zurück auf ein Bild am Anfang des Films, das ein unvermittelt pathetisches Bekenntnis von Glascha – «Hier bin ich.



Ich will lieben, will gebären.» – ebenfalls in Grossaufnahme plakatierte. Das Bild der vergewaltigten Frau, die Glascha zudem ähnlich sieht, wird zum zynischen Kommentar. Vor allem aber gibt sich in diesen Einstellungen und in ihrem Bezug zueinander mit aller Aufdringlichkeit die Inszenierung zu erkennen, mischt sich der Regisseur ins Bild, um seine Figuren zu Trägern seiner Ideen zu machen und ihnen Worte in den Mund zu legen, die ihnen selbst völlig fremd sind. Parallel zu der Vergewaltigung der jungen Frau lässt Klimow seine Schergen dann ausserdem noch eine uralte Frau in ihrem Bett vor die brennenden Häuser stellen mit der höhnischen Anmerkung, man lasse sie leben, damit sie noch gebäre.

Das Unerträglichste an diesen Bildern ist, dass sie nur inszeniert sind, um sie einer Ideenkonstruktion des Regisseurs einzufügen, das heisst: dass die Vergewaltigung der jungen und die Verhöhnung der alten Frau primär als Massnahmen infolge einer Sinnarbeit des Regisseurs erscheinen müssen und erst sekundär als Greuel aus dem Ungeist der faschistischen Vernichtungsaktion. Klimow macht nicht nur ein sehr physisches, emotionales Kino, er macht auch ein Ideen-Kino. Manchmal setzt er seine Ideen äusserst beeindruckend um, manchmal aber überlagern sie das Bild, drängen sich in den Vordergrund und stehen platt im Raum. Die Gefahr beim Ideen-Kino ist immer, dass man irgendwann aufhört, die Figuren als Urheber ihrer Handlungen zu sehen, und beginnt, den Regisseur als eigentlichen Drahtzieher wahrzunehmen, der seine Marionetten tanzen lässt, und ihm die Schuld zu geben beginnt an den Grobheiten, die sie uns zumuten.

Repertoire des Horrors

Komm und sieh, oder nah und fern. Es hat schon seine Logik, dass das, was in sichtbare Distanz gerückt ist, mehr beunruhigen und erschüttern kann – weil es der Fantasie Raum lässt und die Sicht nicht verstellt –, als das, was zu nah vors Auge gehalten wird und nur Unwohlsein bewirkt. Das *ferne*, leitmotivisch immer wiederkehrende Kreisen eines Aufklärungsflugzeuges – ein Zeichen allgegenwärtiger Beobachtung und Instrument der anonymen Gewalt – über den Ebenen, auf denen sich die Verwüstung vollzieht, gehört zu den Momenten, die den Schrecken des Krieges am subtilsten *nahebringen*. Nur gut, dass Klimow sich nicht im Finale dazu hinreissen lässt, auch einen Blick in das Flugzeug

zu tun, um uns im Rahmen seines Grand-Guignol-Spiels ein paar grobschlächtige Piloten vorzuführen, die ihren Genuss an deutschem Wein, Weib und Gesang dadurch erhöhen, dass sie von Zeit zu Zeit eine Bombe abwerfen.

Es ist nicht der Krieg, der in Klimows Film als Monster erscheint, Klimow malt mit ganz expressionistischen Mitteln die teuflische Fratze des Faschismus. Die Darstellung des Krieges wird so zu einer Art Höllenvision. Präsent ist der Feind zunächst nur in dem in der Ferne kreisenden Flugzeug, dann in herabgleitenden Fallschirmen, in Soldaten, die sich in einiger Entfernung durch den Wald bewegen, im Mündungsfeuer aus Gebüsch und in den Explosionen von Bomben. Anonymität und (unerreichbare) Distanz charakterisieren ihn zuerst. Wenn es schliesslich zur Nahbesichtigung kommt, der Feind sich gespenstisch aus dem Nebel schält, um allmählich Kontur anzunehmen, zeigt sich, dass er genauso trivial aussieht wie das Bild, das die Nazi-Comics von ihm zeichnen, indem sie sich jeglicher Psychologisierung enthalten und ihn nur in seiner ikonischen Oberfläche abbilden, als ein dramaturgisches Klischee rein funktional einsetzen. Hinter der Entpsychologisierung steht natürlich Klimows begreifliche Sorge, dass die Unmenschlichen keinen Augenblick menschlich erscheinen dürfen. Und dieses wirkungsästhetische Konzept hat er konsequent realisiert. Vielleicht ist dem Grauen des Völkermords als Darstellungsmittel wirklich nur das Grotteske, die psychologische Untiefe, die Abstraktion in das Zweidimensionale adäquat. Doch unwohl fühlt man sich gerade deshalb – weil alles dadurch so unglaublich inszeniert und durchkalkuliert aussieht.

Das Gesicht als Spiegel des Schreckens

Bereitwilliger folgt man dem Film da, wo er nicht in Verdacht steht, nur ein standardisiertes Repertoire von Horrorfiguren zu zitieren. Am überzeugendsten ist der Film, wenn er bei seiner Hauptfigur bleibt, die Schrecken des Krieges in den Augen von Fljora spiegelt und zeigt, wie die Welt für Fljora immer mehr aus den Fugen gerät, sich für ihn immer mehr verfremdet und verzerrt. Was geschieht, sehen wir mit den Augen Fljoras, häufig subjektiviert die Kamera den Blick; und wenn Fljora nach einem Bombenangriff eine Zeitlang taub ist, lässt Klimow den Zuschauer – nun in auditiver

Subjektivierung – Fljoras reduzierte Wahrnehmung teilen. Fljora ist die einzige Figur des Films, der sich der Regisseur psychologisch nähert, auch wenn die durch die Kriegserlebnisse bewirkten Veränderungen im Gesicht – was übrigens an Tarkowskij's IWA-NOWO DETSTWO (IWANS KINDHEIT) erinnert – schon fast zu deutlich wieder die Idee sichtbar werden lassen, die sich dahinter verbirgt. Mit dem Gesicht als Medium eine Geschichte zu erzählen, ist Klimow dabei aber dank seines Darstellers Alexej Krawtschenko ausserordentlich beeindruckend gelungen. Auch Fljoras angestrengte Weigerung, die Wahrheit (über den Tod seiner Mutter und Schwestern) sehen zu wollen, gelingt Klimow mit den expressiven darstellerischen Fähigkeiten Krawtschenkos überzeugend zu zeigen: wenn sich Fljora verzweifelt an die Schläfen fasst, die Geräusche im Kopf immer mehr zunehmen, während von aussen keine Geräusche zu ihm vordringen, oder wenn Fljora sich in Zeitlupenbewegungen durch den Sumpf quält wie in einem alptraumhaften Kampf gegen die Erkenntnis, die ihn dann, nachdem er den Sumpf verlassen und die Insel erreicht hat, auf der er seine Verwandten vermutet, schockartig ereilt. Übrigens: Klimows Fljora ist im Unterschied zum Roman, wo er bereits 18 ist, erst 12 Jahre alt, – IDI I SMOTRI thematisiert nicht nur den Verlust der Heimat, sondern auch den Verlust der Kindheit.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Elem Klimow; Buch: Ales Adamowitsch, Elem Klimow nach dem Roman «Chatynskaja popest» («Erzählung von Chatyn») von Ales Adamowitsch; Kamera: Alexej Rodionow; Musik: Oleg Jantschenko; Ausstattung: Viktor Petrow; Ton: W. Mors.
Darsteller (Rollen): Alexej Krawtschenko (Fljora), Olga Mironowa (Glascha), Ljubomiras Laucevicius (Kossatsch), Vladas Bagdonas, J. Lumiste, Viktor Lorenz (Major Stein), K. Rabezki.
Produktion: Belarusfilm/Mosfilm; UdSSR 1985; 35mm Normalformat, Farbe, 146 Min. CH-Verleih: Columbusfilm AG; BRD-Verleih: Unidoc.
(Die deutsche Übersetzung des Romans ist unter dem Titel «Stätten des Schweigens» bei Pahl-Rugenberg, Köln, erschienen.)

VERA von Sergio Toledo

Drehbuch: Sergio Toledo; Kamera: Rodolfo Sanchez; Schnitt: Tercio G. da Mota; Ton: Karin Stuckenschmidt; Ausstattung: Naum Alves de Souza, Simone Raskin; Musik: Arrigo Barnabé.

Darsteller (Rolle): Ana Beatriz Nogueira (Vera), Raul Cortez (Professor Paulo Trauberg), Aida Leiner (Clara), Carlos Kroeber (Direktor des Waisenhauses), Cida Almeida (Paizão), Adriana Abujamra (Telma), Imara Reis (Helena Trauberg), Norma Blum (Izolda), Abram Faarc (Bibliothekar), Liana Duval (Bibliothekarin).

Produktion: Nexus Cinema é Vídeo, Embracine; Produzenten: Sergio Toledo; Produktionsleitung: Claudio Khans; Aufnahmeleitung: René Silber. Brasilien 1986, Farbe, 92 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



Dass dieser Film die Frucht der Auseinandersetzung des Regisseurs Sergio Toledo mit der harten sozialen Wirklichkeit seiner Heimatstadt São Paulo ist, verbirgt er in keinem Moment: Die Stadt, die immer noch wächst und wächst, vor Jahrhundertfrist wohl die grösste Metropole unseres Planeten sein wird, ist geprägt von den hier besonders schroff und unerbittlich aufeinandertreffenden Gegensätzen, den sozialen Spannungen zwischen arm und reich. Toledos Film greift denn auch ein Thema aus der Vielfalt der möglichen Themen, die solch ein Schmelztiegel anzubieten hat, heraus, das in gewissem Masse besonders signifikant für die Verhältnisse in der brasilianischen Gesellschaft ist. Schon die ersten Bilder des streng inszenierten Débutfilms des 1956 geborenen Toledo lassen an einen bereits berühmt gewordenen Vorgänger denken: PIXOTE (1982) von Hector Babenco. Doch der Vergleich beschränkt sich auf die Exposition der Geschichten, spielen doch beide im Milieu von Waisenhäusern, unter Jugendlichen, die sich ihr Verhältnis zur Welt, zur Autorität, ihre Fähigkeit auch, sich «draussen» zurecht zu finden, erst erarbeiten müssen. Während bei Babenco sehr schnell das Element der



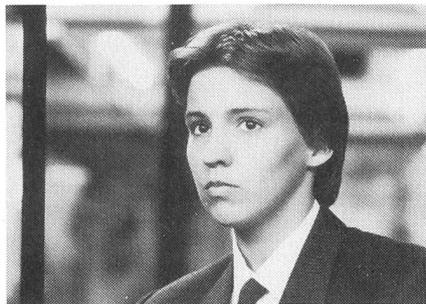
Kriminalität als Versuch der Bewältigung des Alltags ins Spiel kommt, konzentriert sich Toledo noch mehr auf ein Einzelschicksal, auf die psychologische Ebene des Dramas.

Vera wächst ohne Eltern in einem mit beinahe schon militärischer Strenge geführten Heim für Waisenkinder auf. Abgeschirmt von der Aussenwelt, ist das einzige, was sie kennenlernt, der Kampf um Respekt innerhalb der Gruppe der hier zusammen lebenden Mädchen. Sehr einfühlsam und präzise schildert Toledo den kleinen Mikrokosmos, der das Leben Veras prägt. Von dem schüchternen Mädchen, das von den anderen nur herablassend behandelt wird, wandelt sie sich zu einer selbstsicheren kleinen Person. Diese Selbstsicherheit jedoch erwirbt sie sich freilich auf Umwegen: Veras Sensibilität und ihre Verletzlichkeit verbirgt sich zunehmend hinter der Fassade einer gespielten, einer erlernten Männlichkeit. Nur so vermag sie sich in der harten Welt des Heims zu behaupten, eine respektierte Stellung zu verschaffen. Gleichzeitig jedoch ist das Verhaltensmuster, das sie sich zulegt, eines, das nur in diesem abgeschlossenen Kreis zu funktionieren scheint.

Diese Zeit der Prägung, die Auswirkungen somit, die das Heimleben auf die Charakterbildung des heranwachsenden Mädchens hat, zeigt Toledo mit schon beinahe dokumentaristischem Anspruch. Es geht dem Filmemacher darum, seine Hauptfigur aus dem sozialen Kontext heraus verständlich werden zu lassen, darum, dass die Probleme, die Vera auf der Schwelle zum Erwachsensein haben wird, aus dieser prägenden Zeit ihrer Kindheit heraus ein erkennbares Profil gewinnen. Die Sorgfalt, mit der Toledo dabei seine Geschichte aufbaut, mag unter anderem damit zu erklären sein, dass er an der Universität von São Paulo Soziologie studiert hat. Insofern ist VERA denn auch ein autobiographischer Film, ein Film, der es dem Autor erlaubt hat, eigene Belange, ja eigene Probleme auch in eine fiktive Form umzusetzen.

Das Hauptaugenmerk des Films richtet sich im zweiten Teil dann auf die Begegnung Veras mit der «normalen» Aussenwelt, auf ihre Resozialisierung gewissermassen. Als 18jährige verlässt sie mit Hilfe eines Professors und seiner Frau das Heim: Paulo und Helena Trauberg kümmern sich als eine Art Pflegeeltern um Vera, vermitteln ihr eine Arbeit in einem grossen Forschungszentrum der Universität. Die Konfrontation mit der harten Wirklichkeit des sich hier im kalten Beton und

Glas des modernen Gebäudes spielenden Alltags verunsichert Vera. Mehr und mehr fängt sie an, sich auf ihre Rolle als Mann zu versteifen. War sie früher eine einfache Erscheinung und gewissermassen «neutral» gekleidet, so zieht sie jetzt einen Anzug an, bindet sich eine rote Krawatte um. Hinter dem Äusseren verbirgt sie ihre Angst vor dem Sich-nicht-zurechtfinden-können. Der innere Konflikt Veras wird jedoch erst durch die Begegnung mit Clara zum offenen Konflikt. Die Liebesgeschichte, die sich zwischen diesen beiden Frauen entwickelt, gerät für Vera zur Prüfung. Erst von Clara als Freundin akzeptiert, dann – nachdem Veras Gefühle sich nicht mehr verbergen lassen – verstossen, muss sie sich Rechenschaft ablegen über ihr Sein. Langsam muss sie anfangen, ihre Eigenheit, ihre Probleme zu akzeptieren, muss lernen, mit diesen zu leben. Am Schluss finden die beiden Frauen dann doch wieder zueinander. VERA vermag als Film solange zu überzeugen, so lange er sich ganz auf die Hauptfigur konzentriert. *Ana Beatriz Nogueira* verhilft dieser Figur durch ihr gekonntes Spiel, durch ihre Zurückhaltung in Gestik und Mimik zu einem besonders tiefgründigen, stets zwischen Tragik und Glück schwanken-



den Profil. Ihre Leistung als Schauspielerin ist es denn auch, die dem Betrachter besonders in Erinnerung bleibt. Schnell einmal lassen sich Parallelen zu Sandrine Bonnaire in *SANS TOIT NI LOI* von Agnes Vardà ziehen. Auch die weiteren Rollen sind geschickt besetzt. Sowohl *Raul Cortez* als Professor Paulo Trauberg als auch *Aida Leiner* als Clara vermögen ihre Parts einfühlsam auszufüllen. Die Umsetzung von Veras Geschichte in Filmbilder hingegen überschreitet wiederholt die Grenze zum Geschmäckerlichen. Allzu ausgefeilt wirken die Bilder, allzu stark vertraut Toledo auf deren oberflächliche Wirkung. Freilich stört das hier wenig, vermag die Intensität der Handlung doch von solchen «Nebenerscheinungen» weitgehend abzulenken.

Johannes Bösiger

WISH YOU WERE HERE von David Leland

Drehbuch: David Leland; Kamera: Ian Wilson; Schnitt: George Akers; Ton: Billy McCarthy; Ausstattung: Caroline Amies; Kostüme: Shuna Harwood; Maske: Jenni Shircore; Musik: Stanley Myers.

Darsteller (Rolle): Emily Lloyd (Lynda), Tom Bell (Eric), Jesse Birdsall (Dave), Geoffrey Durham (Harry Figgis), Pat Heywood (Tante Millie), Geoffrey Hutchings (Hubert), Trudy Cavanagh (Steptänzerin), Clare Clifford (Mrs. Parfitt), Barbara Durkin (Valerie), Charlotte Barker (Gillian), Chloe Leland (Margaret), u.v.a.

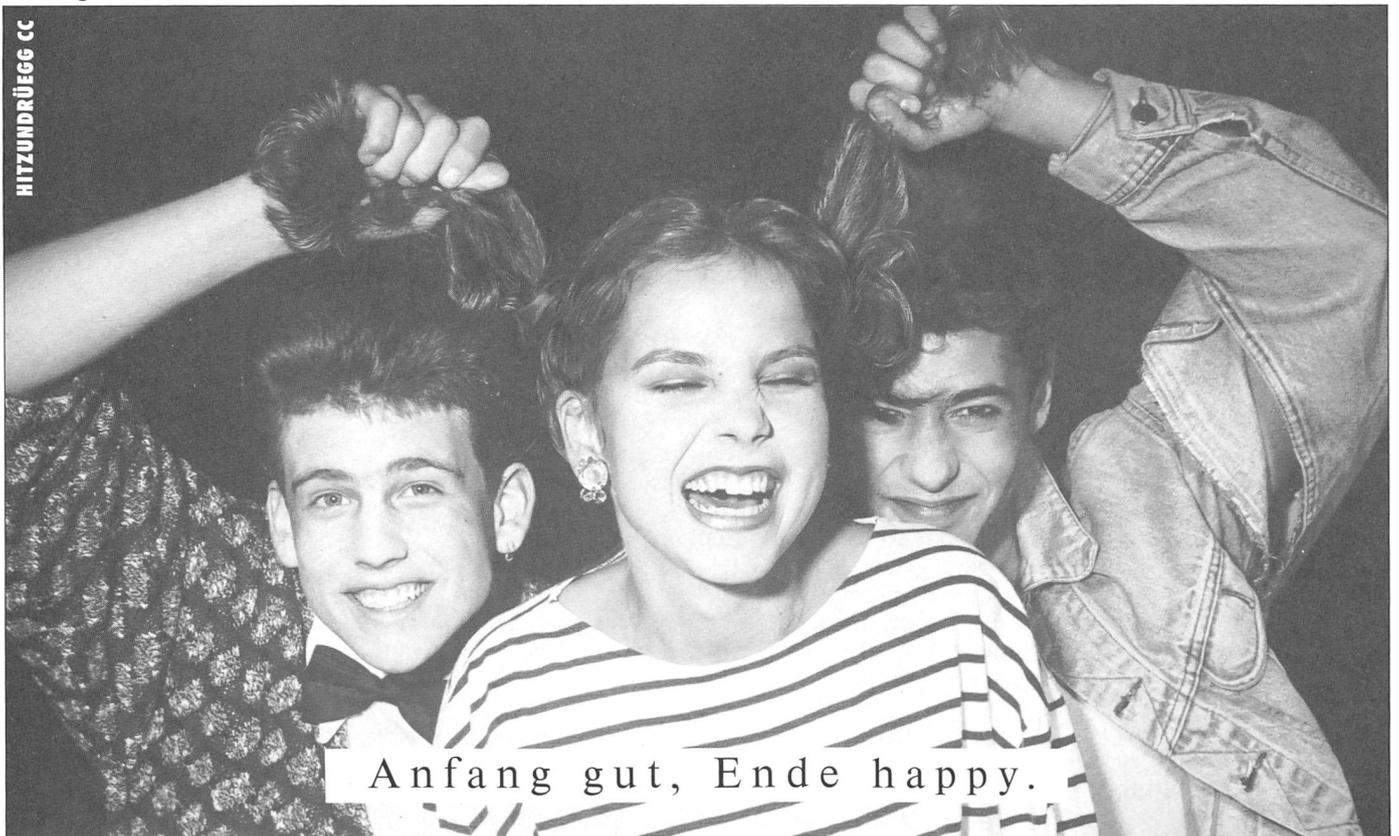
Produktion: Zenith, Working Title; Produzenten: Sarah Radclyffe; Produktionsleitung: Caroline Hewitt; Aufnahmeleitung: Ginny Roncoroni. Grossbritannien 19, Farbe. CH-Verleih: Sadfi, Genf.

Putzig ist das Städtchen, schrullig sind die Klinkerhäuschen, kuschelig die engen Plüschwohnungen und kreuzbrav wie ein Mittelball-Völkchen sind die Menschen. Zu denen gehört auch Linda, 16, blond, hoch aufgeschossen, offen und erfahrungsgierig. Sie wächst in dieser Puppenstuben-Landschaft heran wie in einer schalldichten Realität. Der Papa hat einen kleinen Coiffeur-Salon und ist akkurat bis zur Selbstverleugnung. Seine Frau ist tot, und die Erziehung der Tochter obliegt ihm allein. Dabei verhält er sich weder rigide noch autoritär, sondern nur emotionslos; Gefühle zu zeigen, ziemt sich nicht.

Der Krieg ist vorbei, die englische Gesellschaft – wie überall in Europa – hat sich wieder hochgerappelt und schufte für ein neues, besseres Leben. Es ist die Zeit jener heilen Welt, die den Krieg überstanden und etliche Umwälzungen noch vor sich hatte: Die Frau war noch dem Manne untertan und Jugendlichkeit war noch nicht gefragt, so dass alle knapp unter und über zwanzig wie nach Diktat vergreist aussahen; Anpassung hiess das Motto, alternative Lebenswünsche gehörten (noch) ins Revier des Wahnsinns.

Linda, der blonde Teenie, wird in die Friseur-Lehre geschickt, um den kleinen Laden des Papas zu übernehmen; doch das Mädchen, das den geltenden Normen gemäss funktioniert,

HITZUNDRÜEGG CC



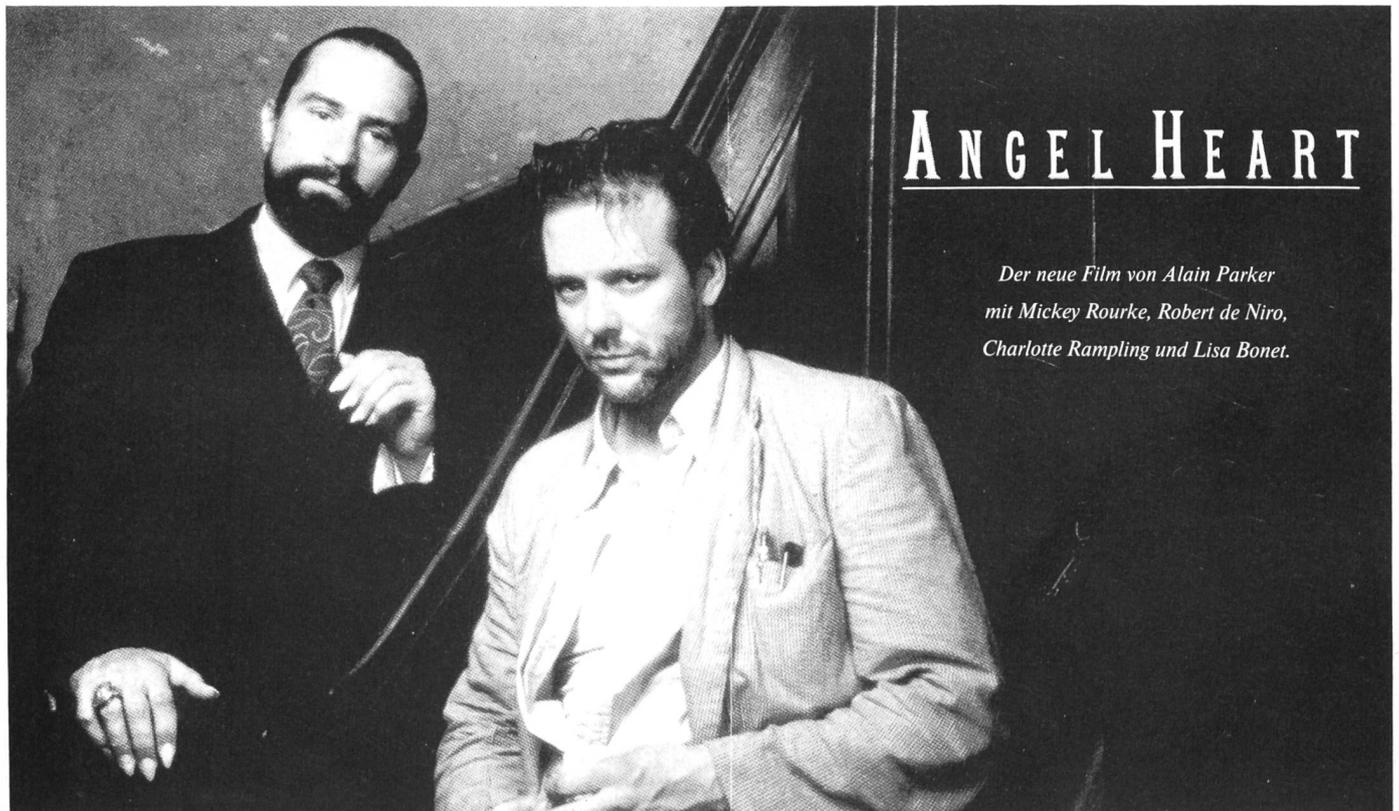
Anfang gut, Ende happy.

Den kurzweiligen, frechen, frischen, verblüffenden, überraschenden und spannenden

Anfang des Kinovergnügens machen die kurzweiligen, frechen, frischen, verblüffenden,

überraschenden und spannenden Werbefilme. Viel Spass.

CENTRAL-FILM GEFILM AG SA
Die Werbung liebt das Kino.



ANGEL HEART

Der neue Film von Alain Parker
mit Mickey Rourke, Robert de Niro,
Charlotte Rampling und Lisa Bonet.

Ab Ende August im Kino

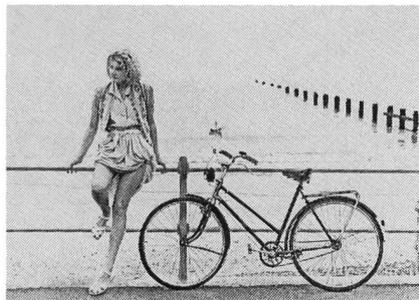
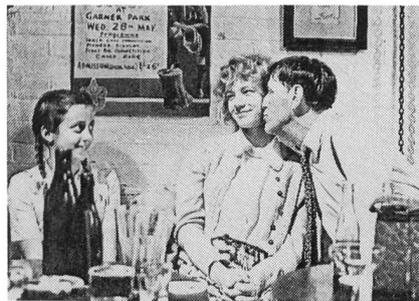
gerät plötzlich ins Stolpern, mault über die Haarföhnerei, findet die Damen, die rammdösiger unter den Trokkenalben hocken und dämliche Klatschillustrierte konsumieren, zum Davonlaufen. Sie macht Randalen, versaut einer Kundin die Frisur und fliegt aus der Lehre, die für Linda ohnehin eine Leere ist.

WISH YOU WERE HERE heisst einer der zahlreichen neuen kleinen englischen Filme, die in jüngster Zeit Furore machen und von einer neuen Blüte des britischen Kinos kündigen. David Leland, bislang Drehbuchautor (MONA LISA), inszenierte mit WISH YOU WERE HERE seinen ersten Film, der auf dem diesjährigen Filmfestival Cannes für Aufmerksamkeit sorgte. Neben den zahlreichen, zumeist rüden «Rinnsteinfilmen» (SID AND NANCY, RITA, SUE AND BOB TOO), brilliert der neue englische Film mit soliden Bühnenumsetzungen und unbekümmerten Auseinandersetzungen mit britischer Realität. Im Gegensatz zum deutschsprachigen Film scheuen sich die Engländer nicht, ihre Liebes- oder Sex-Geschichten aus einem maroden sozialen Sumpf zu fischen, ohne dabei mit dem erhobenen Zeigefinger auf das kaputte Funktionssystem zu deuten. Die soziale Ödnis mit den Problemen der Arbeitslosigkeit und einer mangelnden Lebensqualität werden nebenbei, wie zufällig, ins Bild gebracht. Die Wirkung auf den Zuschauer ist folglich ungleich brisanter als bei den deutschsprachigen Gesinnungsfilmern, die mit ihren besserwisserischen, durchschaubaren Anklagemustern dem Zuschauer eine bereits definierte Welt vorsetzen.

Lelands WISH YOU WERE HERE gehört in die Kategorie der pittoresk-skurillen Spiesserkomödien, die im englischen Kino eine Tradition haben. Das im Grunde altbacken liebevolle Erzählkino bearbeitet spezifisch britische Themen mit Detailsinn und zärtlicher Unnachgiebigkeit, bis durch die Rekonstruktion einer verstaubten Epoche Realitätsmaterial zum Vorschein kommt.

Linda ist eigentlich ein Fall für eine Sozialreportage, ein individuelles Schicksal, aus einem statistischen Befund ausgeklüftet. Doch Leland versteht es, ohne pädagogischen Aplomb, das Hineinwachsen in die Erwachsenenwelt aus dem sozialpsychologischen Umfeld heraus zu entwickeln, gewissermassen beiläufig das Schicksal des Mädchens in den Fokus zu holen. Linda hat keinen äusseren, sichtbaren Grund für ihre Verweigerung. Die Nachbarn, Freunde und Verwandten sind nett, verständnisvoll, aber eben

auch bis zum Grauen gleichgültig. Reichlich befremdlich reagieren sie auf ihre Verweigerung, auf ihre rüden Sprüche und ihre hinausgemaulten Obszönitäten. Linda ist der Kraken eng bis zum Platzen, doch die Verabschiedung von der Gesellschaft und das Hineinhopsen in ein alternatives Körbchen ist ihr verwehrt – weil es dieses Körbchen in den falschen Fuffzigern noch gar nicht gab.



So wehrt sich Linda mit dem ältesten Mittel, das ihr zur Verfügung steht: mit Sex. Beim Radfahren entblösst sie provokativ ihre Schenkel, die städtischen Beamten der öffentlichen Verkehrsbetriebe schockt sie mit einem halben Striptease und als Kellnerin eines pikfeinen Cafés entsetzt sie die Kaffeetanten mit rüden Sprüchen. Linda schlittert, ohne dass sie es eigentlich will, von einem Malheur ins andere. Wohin sie immer in die Lehre geschickt wird, bricht sie die Ausbildung vorzeitig und mutwillig ab.

Für die gut funktionierenden Spiesser tickt sie nicht mehr richtig, dreht durch, schlägt quer. Sie ist ein Opfer, das die Krusten sprengen will, um endlich sie selbst sein zu können. Nachdem alle argumentierende Vernünftigkeit erschöpft hat, erscheint

die sexuelle Provokation als letztes Passepartout, das private Bauchweh auf einen Sinn-Nenner zu bringen.

Linda gibt sich schliesslich einem gesellschaftlichen Aussenseiter hin, der ihr schon lange nachstellt. Der verhärmte Kinooperateur, der durch die Kriegsverletzung hinkt und lüstern die Kleinstadt-Lolita angurrt und bedrängt, erniedrigt Linda endgültig mit schäbigen, entwürdigenden Sex-Treffs in Hinterhofschuppen oder in seiner trostlosen Junggesellenwohnung. Linda wird schwanger, verliebt sich in einen jungen Mann, der sie sitzen lässt, und wird von ihrer Umwelt schliesslich aufgegeben. Auch ein Psychiater, den sie aufsuchen muss, erweist sich als hoffnungslos weltfremd und hilflos.

Als Linda schliesslich die Stadt verlässt, steht ihr niemand, nicht einmal einer der Gleichaltrigen, tröstend zur Seite. Regisseur Leland schickt seine Heldin nicht auf den Sozial-Strich; er nimmt sie menschlich ernst, und lässt sie triumphierend zurückkehren – mit ihrem Kind. Leland zeigt – mit tückischen Bildern einer scheinbaren Idylle – zwischen dem unerträglichen falschen Leben und dem unmöglich richtigen einen dritten Weg der schmerzhaften Selbstbestimmung: sich wenigstens über ein Kind Respekt zu verschaffen.

Dabei ist David Leland in seiner Film-erzählung niemals weinerlich, weil er das Pathos seiner Heldin auskostet (oft sitzt sie stumm und kataton am Fenster ihres Jungmädchenszimmers) und zugleich einen flinken, genauen Blick für ihre Lächerlichkeit hat (Präservative unter dem Bett des Freundes, die der Hund des Onkels vor das Haus trägt). Linda lebt in einer selbstzufriedenen, satten Welt und fühlt sich gleichwohl nie satt, weil sie von eingefrorenen Seelen umgeben ist.

Das Faszinierende an Lelands Film ist die penible Abschilderung der alltäglichen Banalitäten, die Linda keine Fluchtmöglichkeit lassen – ausser mit dem Sex nach Innen durchzubrennen. Im Grunde kocht sie nur vor Langeweile. Nicht zuletzt daraus resultieren Witz und Spannung, entsteht ein Sog, dass man denkt, jeden Moment müsste dieses Mädchen platzen, wahnsinnig werden oder sich das Leben nehmen. Doch das Happy End einer schönen, sozialengagierten «Betroffenheit» bleibt aus.

Linda kehrt zurück in ihre selbstgefällige, vermuffte Kleinstadtwelt, in der sich nichts rührt, triumphierend ihr die Stirn bietend – mit einem Kinderwagen.

Wolfram Knorr

Filmschaffende und Filmproduktion in der Schweiz

Als Grundlagenforschung konzipierte Bestandesaufnahme des aktuellen schweizerischen Filmschaffens Von Michael Günther

Untersuchung

Filmforschung in der Schweiz

Filmliteratur befasst sich zumeist mit den inhaltlichen und formalen Aspekten des Mediums, sei es aus aktueller oder aus historischer Sicht. Eher selten bilden die ökonomischen, technischen, sozialen sowie politischen Umstände der Filmproduktion die Themen. Auch Filmgeschichte wird zumeist als Entwicklungsgeschichte von Inhalten und Formen verstanden. Auf die Schweiz bezogen gibt es zwar eine Reihe von Werken, die sich mit verschiedenen Aspekten der Produktion befassen, umfassende empirische Untersuchungen jedoch sind darunter nicht zu finden. Dies ist um so erstaunlicher, als die Diskussionen um das schweizerische Filmschaffen seit Jahrzehnten einen breiten Raum in den allgemeinen kulturpolitischen Auseinandersetzungen einnehmen.

Die am Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich im Rahmen einer Lizentiatsarbeit durchgeführte Studie *«Filmschaffende, Filmproduktion und Filmwirtschaft in der Schweiz»* versucht diese Lücke zu schliessen, mit einer Bestandesauf-

nahme der Filmproduktionstätigkeit sowie weiterer, damit verwandter Gebiete. Ziel der von Anlage und Aufbau her als Grundlagenforschung konzipierten Untersuchung ist es, verschiedene Aspekte der Filmproduktion und Filmwirtschaft in der Schweiz zu beleuchten und zueinander in Beziehung zu setzen. Die Ermittlung eines Ist-Zustandes dessen also, was gemeinhin auch «Filmszene» genannt wird. Das Fehlen eines grossen, industrieartig organisierten Marktes bewirkt, dass die Filmproduktion in der Schweiz extrem vielschichtig und komplex strukturiert ist. Die – hier auszugswise vorgestellte – Untersuchung kann deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder absolute Repräsentativität erheben. Trotzdem wurde in allen Teilen der Untersuchung versucht, die Gesamtheit des schweizerischen Filmschaffens einzubeziehen. Von der Grösse und der Zusammensetzung der untersuchten Samples her ist anzunehmen, dass die Situation des aktuellen schweizerischen Filmschaffens einigermassen akkurat wiedergegeben wird. Die Untersuchung basiert hauptsächlich

auf *Fragebogeninterviews* mit 446 *Filmschaffenden* und 108 *Produktionsfirmen* aus allen drei Sprachgebieten. Von Fachleuten wird die Zahl der in der Schweiz vollberuflich im Filmbereich tätigen Leute zwischen 200 und 600 Personen geschätzt (ohne SRG-Mitarbeiter). Schon diese weit auseinanderliegenden Zahlen zeigen, wie schwierig die Abgrenzung der Schweizer Filmszene ist. Verwischt sind insbesondere die Grenzen zwischen voll- und teilberuflich Tätigen, zwischen Fernsehmitarbeitern und freien Filmschaffenden, zwischen Auftragsfilm und freiem Filmschaffen, zwischen Amateurbereich und dem professionellen Bereich. So schien es angesichts der Themenstellung dieser Arbeit am sinnvollsten, den Bereich für die Fragebogenuntersuchung so weit wie möglich zu fassen und *sämtliche in der Schweiz arbeitenden Filmschaffenden und Produktionsfirmen* aus allen Sparten einzubeziehen. Dagegen wurden beispielsweise vollamtliche Fernsehmitarbeiter sowie Angestellte von Dienstleistungs- und Zulieferbetrieben von der Befragung ausgeschlossen.

Filmschaffende

Einstieg und Ausbildung

Wie es sich für jeden Traumberuf gehört, gibt es auch beim Film ungefähr so viele verschiedene Laufbahnen wie Filmschaffende. Für die meisten ist es ein Zweit- oder Drittberuf, wobei schulische Ausbildung und vorherige Berufsausübung nur selten direkt etwas mit der späteren Tätigkeit beim Film zu tun haben. Berufswahl und Berufseinstieg erfolgen häufig zufällig, die weitere Laufbahn verläuft aufgrund der speziellen Verhältnisse in der Filmbranche relativ unstrukturiert. Die Ausbildung von Filmschaffenden ist in der Schweiz ein zwar vieldiskutiertes, bis heute aber ungelöstes Problem. Institutionalisierte Ausbildungsmöglichkeiten im professionellen Bereich fehlen fast vollständig, die Schweizer sind hier aufs Ausland angewiesen. Die weitaus häufigste Form der Ausbildung ist denn auch die autodidaktische, gefolgt von der Ausbildung «on the job», die meist über Stagiaerstellen und diverse Assistenzen zur Erlernung der beruflichen Tätigkeit führt, wobei die Ausbildungsqualität und -dauer sehr unterschiedlich und

die Ausbildungsgänge nicht allgemein geregelt sind. Die Qualität der Lehrgänge an den verschiedenen ausländischen Filmschulen wechselt teilweise von Jahr zu Jahr, je nach dem, wie der jeweilige Lehrkörper gerade zusammengesetzt ist. Die Ausrichtung der Ausbildung ist je nach Schule unterschiedlich und hat beispielsweise eher technische oder gestalterische Schwerpunkte. Der Besuch einer solchen Filmakademie ist eine eher teure Angelegenheit. Meist fallen neben happigen Schulkosten in den grösseren Metropolen auch teure allgemeine Lebenskosten an. Bund, Kantone und Gemeinden «können» diese Ausbildungsgänge finanziell zwar unterstützen, dennoch verbleiben erhebliche Eigenkosten. So ist es nicht weiter verwunderlich, wenn nur die relativ kleine Zahl von 56 Filmschaffenden eine Filmschule besucht hat; 41 davon (knapp 10 % aller Befragten) haben die entsprechende Ausbildung abgeschlossen. Filmschaffende der französischen Schweiz besuchen vor allem die Filmschulen in Paris, während sich die Deutschschweizer vorzugsweise nach

Deutschland und England orientieren. Die in der Schweiz von einigen Kunstgewerbeschulen und Universitäten angebotenen audiovisuellen Lehrgänge können im allgemeinen nicht als professionelle Filmausbildung gelten. Mit einer Stage oder einem Volontariat haben 194 Filmschaffende (rund 44 %) ihre Laufbahn begonnen. Dauer und Umfang der so benannten Ausbildung kann jedoch sehr unterschiedlich sein. Bei der SRG (Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft) beispielsweise dauert ein Volontariat normalerweise zwei Jahre und beinhaltet eine vergleichsweise umfassende Berufseinführung. Bei privaten Produktionsfirmen kann sich diese Art der Ausbildung bisweilen aber auch vornehmlich auf die Disziplinen Kaffeekochen, Gipfelholen und Studiopotzen beschränken. Einige der grösseren Produktionsgesellschaften stehen jedoch im Ruf, seriöse Ausbildung zu betreiben, und bilden immer wieder gefragte Techniker heran. Etwas mehr als ein Drittel der Filmschaffenden hat sich nach Abschluss der Grundausbildung in Kursen, Seminaren, Workshops und ähnlichen Ver-

anstaltungen weitergebildet. Auf besonderes Interesse scheinen in diesem Zusammenhang die vom Schweizerischen Filmtechniker Verband (SFTV) veranstalteten Technikerseminare zu stossen. Bei der allgemein relativ schlechten Ausbildungslage kommen sie einem weitverbreiteten Bedürfnis entgegen. Vor allem bei der noch relativ jungen Videotechnik ist ein starkes Interesse an Weiterbildungskursen zu verzeichnen, die von Filmschaffenden aus den verschiedensten Berufssparten besucht werden.

Gemessen an der Gesamtzahl der Filmschaffenden ist die Ausbildungssituation in allen Bereichen eher ungenügend. Jeder fünfte Filmschaffende hat weder eine Ausbildung in irgendeiner Form erhalten, noch sich in film-spezifischen Kursen weitergebildet; mehr als die Hälfte der Filmschaffenden geben an, ihre Kenntnisse vorwiegend auf autodidaktischem Weg erworben zu haben. Ein unmittelbarer Nutzen einer gründlichen Ausbildung zeigt sich beispielsweise darin, dass rund 80 Prozent der Filmschulabsolventen heute vollberuflich tätig sind, gegenüber nur knapp 50 Prozent im Durchschnitt aller Filmschaffenden. Wer eine filmspezifische Ausbildung durchläuft, hat also deutlich bessere Chancen auf dem Arbeitsmarkt.

Danach gefragt, wie die Filmbildung in der Schweiz verbessert werden kann, steht für einen Grossteil der Filmschaffenden die Diskussion um Sinn oder Unsinn einer schweizerischen Filmschule im Vordergrund. Die Befürworter führen nachahmenswerte Beispiele ausländischer Filmschulen in London und Paris an, während die Gegner darauf hinweisen, dass das Niveau einer einheimischen Filmschule eher provinziell sein würde und dass es bei der derzeitigen Situation auf dem Arbeitsmarkt kaum sinnvoll wäre, noch mehr künftig Arbeitslose auszubilden. Vor allem jüngere sowie wenig bis gar nicht ausgebildete Filmschaffende befürworten eine solche Ausbildungsstätte. Sie glauben, dass die Schweiz ohne eine eigene Filmschule den Anschluss ans Ausland endgültig verlieren wird, räumen aber ein, dass die Mitwirkung von ausländischen Filmprofis im Lehrkörper eine unabdingbare Voraussetzung wäre. Die ältere Generation, wie auch die Absolventen von ausländischen Filmschulen stehen der Idee einer schweizerischen Filmschule meist skeptisch gegenüber. Für viele von ihnen mag es wohl auch kaum von Interesse sein, plötzlich Konkurrenz von vollausgebildeten Nachwuchsleuten zu erhalten. Die Gegner einer aufwendigen Prestige-

Wie erfolgte Ihr Einstieg in die Filmproduktion?

(427 Befragte)

Einstieg	Nennungen	% von N
Als Autodidakt	95	22 %
Über verwandte künstlerische, technische Bereiche	86	20 %
Stages, Assistenzen bei Filmproduktionen	76	18 %
Arbeit bei Fernsehanstalt	71	17 %
Ausbildung bei einer Produktionsfirma	52	12 %
Ausländische Filmschule	45	11 %
Durch persönliche Beziehungen, Bekanntschaften	36	8 %
Kurse an einer Kunstgewerbeschule	25	6 %
Durch Anfrage/Auftragserteilung	13	3 %
Durch Besuch von Filmkursen	12	3 %
Durch Zufall!	10	2 %
Arbeit in Filmlabor	10	2 %
Ausbildung bei Filmproduktionen im Ausland	9	2 %
Durch Bewerbung des Filmschaffenden	8	2 %
Total	548	128 %

«Was wäre für die Ausbildung der Filmschaffenden in der Schweiz besonders wünschenswert?»

(310 Befragte)

	Insgesamt	Nennungen
Schaffung einer Filmschule in der Schweiz	113	(36.5 %)
Grösseres Angebot an Seminaren und Kursen	65	(21.0 %)
Förderung von Stagiaire- und Assistenzenstellen	53	(17.1 %)
Leichter Zugang zu ausländischen Filmschulen (finanziell)	32	(10.3 %)
KEINE Filmschule in der Schweiz!	25	(8.1 %)
Kontinuierliche Produktion, mehr Arbeitsmöglichkeiten	21	(6.8 %)
Möglichkeiten für Stages bei ausländischen Produktionen	18	(5.8 %)
Keine Ausbildung nötig, praktische Arbeit ist wichtig	15	(4.8 %)
Vermehrte Filmbildung an Kunstgewerbeschulen, Unis	13	(4.2 %)
Ausbildung in Zusammenarbeit mit den Fernsehanstalten	12	(3.9 %)
Mehr Ausbildung nicht sinnvoll, da zuwenig Arbeitsmöglichkeiten	11	(3.5 %)
Bessere Koordination der Ausbildungsmöglichkeiten	10	(3.2 %)
Bessere Lehrkräfte	10	(3.2 %)
Mehr künstlerische anstelle rein technischer Ausbildung	10	(3.2 %)

«In welchen Spezialgebieten arbeiten Sie hauptsächlich?»

(446 Befragte)

Filmschaffende, nach Tätigkeiten

Tätigkeiten	Nennungen	Tätigkeiten	Nennungen
Regie	179 40.1 %	Produktionsassistentz	13 2.9 %
Drehbuch	107 24.0 %	Chefbeleuchtung	13 2.9 %
Filmkamera	80 17.9 %	Ausstattung	13 2.9 %
Schnitt	74 16.6 %	Trickkamera	11 2.5 %
Produktionsleitung	66 14.8 %	Maske	11 2.5 %
Anderes	55 12.3 %	Kostüm	9 2.0 %
Videokamera	53 11.9 %	Filmgrafik	9 2.0 %
Ton	45 10.1 %	Schwenker	8 1.8 %
Aufnahmeleitung	39 8.7 %	Schnittassistentz	8 1.8 %
Sprecher/in	36 8.1 %	Garderobe	8 1.8 %
Regieassistentz	33 7.4 %	Bühnenarbeit	8 1.8 %
Musikkomposition	25 5.6 %	Script	7 1.6 %
Requisiten	21 4.7 %	Coiffeur/se	7 1.6 %
Videotechnik	18 4.0 %	Produktionssekretariat	6 1.3 %
Kameraassistentz	18 4.0 %	Tonassistentz	4 0.9 %
Beleuchtung	18 4.0 %	Negativschnitt	4 0.9 %
Standfoto	16 3.6 %		

Durchschnittliche Zahl der Nennungen pro Fragebogen: 2.3 Nennungen

schule sähen es lieber, wenn die bereits bestehenden Ausbildungsmöglichkeiten gefördert würden: von Bund und Kantonen unterstützte Stagiairestellen; Koordination und Ausbau der bereits bestehenden Aus- und Weiterbildungskurse, eventuell unter Einbezug der bestehenden Ausbildungsprogramme der SRG; Stipendien für den Besuch ausländischer Filmschulen. Es muss hier auch bemerkt werden, dass man im allgemeinen wenig Klagen hört in bezug auf die Qualität der einheimischen Filmtechniker, die zum Teil auch im Ausland einen zumindest soliden Ruf geniessen. Viel öfter werden Qualität und Arbeitsweise der schweizerischen Drehbuchautoren und Regisseure bemängelt. Betrachtet man in diesem Zusammenhang die schweizerische Filmproduktion der letzten Zeit, so dürfte ein grösserer Teil davon wirklich eher an inhaltlichen denn an technischen Mängeln gescheitert sein. Eine vermehrte Ausbildung müsste also gerade auch an diesem Punkt ansetzen.

Arbeits- und Berufssituation

In der Anfangszeit des «Neuen Schweizer Films» stand vor allem das sogenannte «Cinéma copain» als Produktionsform im Vordergrund, das Filmemachen mit Freunden und weitgehender Gratisarbeit. Vor allem im Amateur- und semiprofessionellen Bereich werden auch heute noch die meisten Filme auf diese Weise produziert. Professionelle Filme, die Chancen in der Kino- und Fernsehauswertung haben, können mit solchen Produktionsformen jedoch nur in Ausnahmefällen realisiert werden. Seit den frühen 60er Jahren hat sich der technische Standard gewandelt, und die Publikumsansprüche sind (auch bei den leider nur 2–3% des Kinopublikums, die sich den Schweizer Film im Kino ansehen) gestiegen. Die finanzielle Situation des Schweizer Films und damit auch der Filmschaffenden ist aber nach wie vor schwierig, denn die Arbeitsbedingungen haben sich im allgemeinen nicht wesentlich gebessert. Besonders die unregelmässigen Produktionsrhythmen und die damit verbundene unsichere Arbeits- und Verdienstlage der Filmschaffenden bleiben problematisch.

Die Filmtechniker weisen zu Recht darauf hin, dass sie den Schweizer Film mitprägen und eine Infrastruktur ausmachen, ohne die ein Filmschaffen in der Schweiz nicht möglich wäre. Sie wehren sich insbesondere dagegen, dass Unzulänglichkeiten in der Pro-

duktionsförderung mit Verzicht auf Spesenvergütungen und Überstundenzuschlägen sowie mit Partizipationsleistungen auf ihrem Rücken getragen werden. Die Bemühungen zur Erhaltung des freien Schweizer Filmschaffens können ohne die Schaffung einer vernünftigen beruflichen Situation für den einzelnen Filmschaffenden nicht erfolgreich sein. Dies gilt sowohl für die Filmtechniker wie für die Autoren und Produzenten. Auch der Auftragsfilm, der ohne die vielen freischaffenden Filmtechniker nicht auskommen könnte, ist auf eine funktionierende personelle Infrastruktur angewiesen. Diese Infrastruktur ist aber ohne eine grössere Kontinuität an Verdienstmöglichkeiten in Frage gestellt. Die ungebrochene Anziehungskraft der Filmberufe ist ein, ob der problematischen Berufssituation, erstaunliches Phänomen. Wenn auch mögliche Schwankungen zwischen haupt- und teilberuflich Tätigen, zwischen freiem Filmschaffen und Auftragsfilm hier keine detaillierten Aussagen zulassen, so ist der Trend doch unverkennbar – zu verzeichnen ist in der ersten Hälfte der 80er Jahre eine Zunahme der Filmschaffenden von rund 40 Prozent. Da davon ausgegangen werden kann, dass sich das Personalangebot wesentlich stärker als der Arbeitsmarkt entwickelte, ist zumindest die Ursache gewisser Arbeitsprobleme auch in der Übersättigung eines durch keine offiziellen Berufsanforderungen (wie etwa Fähigkeitsausweise) gekennzeichneten Arbeitsmarktes zu suchen.

Berufliche Tätigkeit

Vor allem zwei Tendenzen fallen bei den Nennungen der Arbeitsgebiete auf: Leitende und kreativ bestimmende Funktionen werden im Vergleich zu Hilfsfunktionen überdurchschnittlich oft genannt. Dazu kommt eine Konzentration auf die grundlegenden Tätigkeiten der Filmherstellung wie Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt, wogegen Spezialfunktionen eher spärlich vertreten sind. Dies weist auf eher archaische Produktionsstrukturen hin, welche aus Kostengründen zumeist auch personell in einem kleinen Rahmen bleiben müssen. Ebenso ist die Tatsache, dass sich knapp jeder zweite als Regisseur bezeichnet, typisch für das schweizerische Filmschaffen. Weniger als ein Drittel aller Befragten arbeitet aber lediglich auf einem einzigen Spezialgebiet, zwei bis vier gleichzeitig ausgeübte Chargen sind die Regel. Dies lässt gewisse Rückschlüsse auf die interne Arbeitsorganisation der

Filmproduktion und die personelle Aufteilung der Funktionen im Produktionsbereich zu. In kleineren Produktionen wird vielfach und zumeist aus finanziellen Gründen nur mit dem für die Besetzung der wichtigsten Bereiche minimal notwendigen Personalbestand gearbeitet. Die Mitarbeiter haben dann weitere Funktionen wie etwa Beleuchtung, Ausstattung, Maske, Produktionsleitung in Personalunion mit ihren eigentlichen Funktionen als Kameraleute, Tönler oder Regisseure zu versehen. Einerseits kann eine solche Arbeitsweise zwar lehrreich sein, in dem Sinne, dass sie den Blick für Probleme anderer Spezialgebiete öffnet; zudem kann durch die besondere «Nähe» zum Produkt der eigenen Arbeit der allgemein beklagten Entfremdung durch hohe Arbeitsteiligkeit entgegengewirkt werden. Andererseits wird dadurch aber auch eine Mehrfachbelastung innerhalb des Produktionsablaufs geschaffen, die oft eine professionelle Arbeitsweise nicht mehr zulässt.

Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, dass nur ein einziger von 107 Drehbuchschreibenden Filmschaffenden den Bereich «Drehbuch» als alleiniges Spezialgebiet angegeben hat. Alle anderen Filmschaffenden schreiben gleichzeitig Drehbücher und führen Regie (95), oder betätigen sich zusätzlich bei der Montage (33), als Kameraleute (22) oder in der Produktionsleitung (19) – wobei die Mehrzahl in drei oder mehr Funktionen gleichzeitig tätig ist. Dass dabei beispielsweise die Kombination Drehbuch und Regie, vor allem beim Spiel- und Dokumentarfilm, eng mit der Tradition des Autorenfilms verbunden ist, ist selbstverständlich, wenn auch nicht immer unproblematisch. Dazu bemerkt einer der befragten Filmschaffenden: «Ideen sind (in der Schweizer Filmszene) durchaus vorhanden, aber zu wenig Professionalität und Arbeitsteilung: ein guter Autor muss kein guter Regisseur sein, ein guter Dialogist ist noch lange kein guter Dramaturg. Der Autorenfilmanspruch wirkt sich bei mittelmässigen Leuten katastrophal auf die Qualität der Arbeit aus.»

Nur wenige Filmschaffende sind wirklich spezialisiert, die meisten übernehmen innerhalb eines bestimmten Bereiches alle gerade anfallenden Arbeiten. Der Spezialisierungsgrad hängt aber stark von Arbeitsbereich und Berufsstellung ab. Knappe Finanzen und dadurch bedingt mangelndes Personal zwingen besonders beim freien Filmschaffen zur Betätigung auf mehreren Spezialgebieten, ebenso die

Notwendigkeit, auf die Anforderungen des Arbeitsmarktes flexibel reagieren zu können.

Wie bei den meisten Berufen sind auch im Filmschaffen die Geschlechterrollen ungleich verteilt. Berufstätige Frauen sind eine Ausnahmeerscheinung. Das Filmschaffen ist als typischer Männerberuf zu bezeichnen, denn die wichtigen Stellungen sind noch immer den Männern vorbehalten. Im Bereich des freien Filmschaffens werden sie zu einem grossen Teil von Leuten eingenommen, die der frühen bis mittleren Generation des «Neuen Schweizer Films» entstammen. Erst in jüngerer Zeit sind Frauen vermehrt auch als Realisatorinnen hervorgetreten. Ausschliesslich Männer arbeiten beispielsweise auch in den Bereichen Musikkomposition, Chefbeleuchtung, Trickkamera, Filmgrafik sowie als Bühnenarbeiter. Die insgesamt wenig vertretenen Frauen (Anteil: 19%) sind vor allem bei Hilfsfunktionen zu finden, und in den traditionellen «Frauenberufen» der Filmproduktion – Script, Kostüm, Coiffure, Produktionssekretariat, Maskenbildnerin, Garderobe, Schnittassistenz, Requisiten, Ausstattung – sind sie dann sogar mehrheitlich vertreten.

Arbeitsbereiche und berufliche Stellung

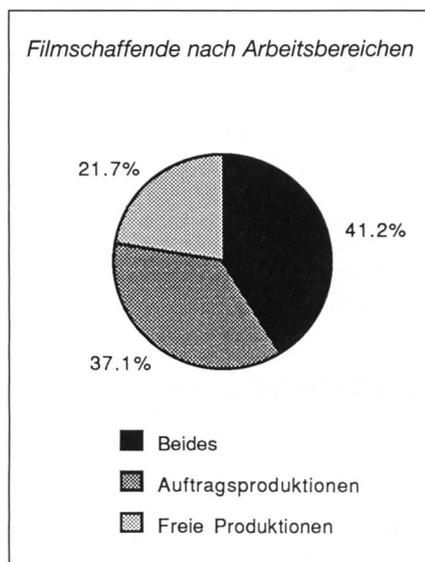
Unter Arbeitsbereich wird hier die Unterscheidung in Arbeit bei Auftragsproduktionen und Arbeit bei freien Filmproduktionen verstanden. Der Begriff «Auftragsproduktion» ist dabei vor allem durch die Art und Weise der Finanzierung eines Filmprojekts definiert und umfasst neben den klassischen Erscheinungsformen des «Werbefilmes» grundsätzlich sämtliche Filmarten, die von einem Auftraggeber bestellt und finanziert sind. Die «freien Filmproduktionen» dagegen werden auf verschiedene Weise frei finanziert, klassische Formen von freien Filmproduktionen sind in der Regel die Kinospielefilme. 152 Filmschaffende arbeiten vorwiegend oder ausschliesslich im Auftragsbereich, 89 bei freien Filmproduktionen und 169 arbeiten regelmässig in beiden Bereichen.

Das freie Filmschaffen in der Schweiz ist zur Erhaltung seiner personellen Infrastruktur stark auf das Auftragsfilmschaffen (Privatindustrie sowie Fernsehen) angewiesen. Nur ein geringer Teil der Filmschaffenden kann von der Arbeit im freien Filmschaffen leben, die meisten sind darauf angewiesen, mehrheitlich bei Auftragsproduktionen zu arbeiten. Dass aber nur rund jeder

fünfte Filmschaffende hauptsächlich im Bereich des freien Filmschaffens arbeitet, ist doch ziemlich erstaunlich.

Mehr als zwei Drittel der Befragten (313) sind freischaffend tätig. Als sogenannte «feste Freie», also Freischaffende mit einem festen Teilzeitvertrag bei einer Produktionsfirma, bezeichnen sich insgesamt 60 Filmschaffende (14%). Unter den «festen Freien» arbeiten besonders viele als Teilzeitangestellte beziehungsweise für einige Wochen pro Jahr beim Fernsehen und betätigen sich in der restlichen Zeit, vorwiegend bei Auftragsproduktionen, als Freischaffende.

Insgesamt jeder fünfte Filmschaffende ist Inhaber oder Mitinhaber einer Produktionsfirma. Festangestellt sind nur 44 Filmschaffende (10%), die meisten davon arbeiten ausschliesslich im Bereich des Auftragsfilms. Dagegen haben weniger als ein Prozent aller Filmschaffenden ein festes Anstellungsverhältnis im Bereich des freien Filmschaffens.



Filmarten

Die Darstellung «Arbeitsgebiete» bezieht sich auf die von den befragten Filmschaffenden als Arbeitsgebiete genannten Filmarten. Sie spiegelt nicht die absolute Produktionstätigkeit, sondern zeigt, wieviele Filmschaffende bei welchen Arten von Produktionen mitarbeiten.

Der meistgenannte Arbeitsort ist der «Dokumentarfilm». Da die Herstellung von Dokumentarfilmen, im Vergleich zum Spielfilm etwa, in der Regel nicht sehr personalintensiv ist und das Dokumentarfilmschaffen in der Schweiz

in letzter Zeit eher zurückgegangen ist, muss bei diesen Angaben angenommen werden, dass sie sich nicht nur auf die eigentliche Dokumentarfilmproduktion beziehen. In diese Kategorie sind also auch Fernsehproduktionen einbezogen, seien es eigentliche Dokumentarbeiträge oder aktuelle Reportagen. Das Fernsehen ist für die Filmschaffenden auch als indirekter Arbeitgeber wichtig – jeder Vierte arbeitet von Zeit zu Zeit in irgendeiner Form bei Fernsehproduktionen mit.

Filmschaffen als Haupt- und Nebenberuf

«Filmschaffender» war in der Schweiz bis 1984 kein anerkannter und ist auch heute noch kein geschützter Beruf. Das Berufsfeld ist entsprechend unscharf abgegrenzt. Von eher dem Amateurbereich zuzurechnenden Gelegenheitsfilmschaffenden bis zu ganzjährig festangestellten Spezialisten gibt es die verschiedensten Ausprägungen beruflicher Tätigkeit. Rund zwei Drittel der Filmschaffenden sind ganz oder teilweise freischaffend beziehungsweise selbstständig tätig, was die berufliche Einschätzung zusätzlich kompliziert. Von den Befragten sind 275 Filmschaffende (62,5%) hauptberuflich in der Filmproduktion engagiert, wobei 182 (41,4%) ihren Lebensunterhalt mit der Filmarbeit verdienen und 87 (19,7%) mit Arbeiten aus dem filmischen Umfeld.

Einige der Kommentare zur Frage, warum sie beim Film arbeiten, zeigten die sehr emotionale Beziehung mancher Filmschaffender zu ihrem Beruf: «Ich liebe das», «Ich bin aus Leidenschaft beim Film tätig», wurde unter anderem genannt. Nur jeder zwanzigste ist hauptsächlich aus Verdienstgründen beim Film tätig, dagegen bezeichnet sich jeder zwölfte als hauptberuflicher Filmschaffender aus Gründen des Engagements und/oder Zeitaufwands, obwohl er seinen Lebensunterhalt nicht aus der Filmarbeit bestreiten kann. Sowohl zeitlich wie auch verdienstmässig ist die Filmarbeit selber Hauptberuf für knapp ein Drittel der Befragten, davon ist für den grössten Teil das Engagement zusätzlich ein wichtiger Faktor.

Versucht man Gründe für die Berufsidentifikation zu finden, steht das Engagement für das Filmschaffen an erster Stelle, weit vor den Verdienstmöglichkeiten. Hierbei interessant ist, dass in den Gruppen mit einem Einkommensanteil von weniger als 80 Prozent aus der Filmarbeit das Engagement noch weit häufiger als Hauptberufs-

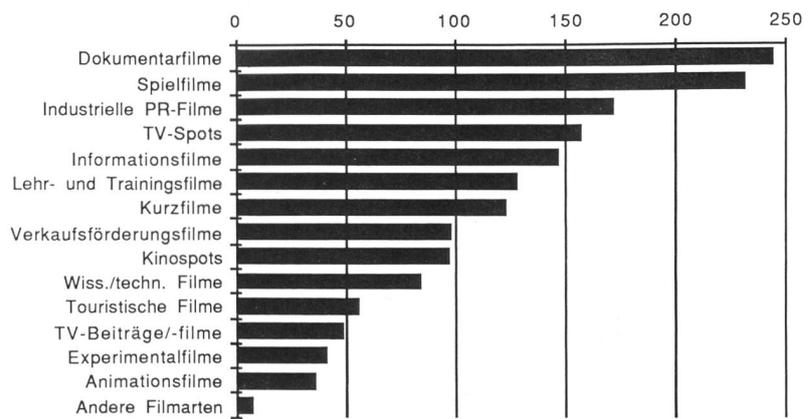
Faktor genannt wird. Berufsidentifikation findet also über das Engagement am Filmschaffen statt und hängt offenbar erst bei vollzeitlicher Tätigkeit auch mit den Verdienstmöglichkeiten stark zusammen.

Bisweilen ist die Ansicht zu hören, dass im Filmbereich besonders viele Idealisten in dem Sinne tätig seien, dass sie zwar von ihrem Engagement und/oder Zeitaufwand her das Filmschaffen als ihren eigentlichen Hauptberuf betrachten, ihren Lebensunterhalt aber vorwiegend aus anderen Erwerbsquellen bestreiten müssen. Darf man den von den befragten Filmschaffenden gemachten Angaben Glauben schenken, betrifft dies heute nur noch eine Minderheit. Von 440 Befragten betrachten sich nur insgesamt 40 (9%) als hauptberufliche Filmschaffende, obwohl sie ihren Lebensunterhalt *nicht* aus der Filmarbeit bestreiten. Demgegenüber beziehen rund zwei Drittel mehr als 80 Prozent ihres Einkommens aus der Filmarbeit beziehungsweise aus Arbeiten aus dem filmischen Umfeld. Dies mag sich (beim freien Filmschaffen) seit dem Neubeginn des Schweizer Films in den 60er Jahren erheblich geändert haben, heute kann aber festgestellt werden, dass, wer hauptberuflich in der Filmproduktion engagiert ist, in der Regel auch sein Geld dort verdient. Über die *Qualität* dieses Verdienstes kann dabei notabene nichts ausgesagt werden, besonders die freien Filmschaffenden müssen zuweilen unter fragwürdigen Bedingungen arbeiten. Insbesondere die Hilfs- und Assistentenfunktionen werden allgemein eher mässig entlohnt. Für gewisse Spezialfunktionen (wie Standfoto, Requisiten, Coiffure, Kostüm, Garderobe) kommt eine Mitwirkung nur bei der relativ kleinen Zahl von aufwendigeren Produktionen überhaupt in Frage. Deshalb gibt es in vielen Fällen einfach zuwenig Arbeitsmöglichkeiten für eine vollberufliche Auslastung solcher Spezialisten. Vielfach wird deshalb bei diesen Spezialgebieten die Arbeit beim Film denn auch mit einer verwandten Tätigkeit, etwa beim Theater, verbunden. Man pendelt hin und her, je nach Auftragslage, wobei die Arbeitssituation beim Film – eher einzelne, kurzfristige Einsätze als längerdauernde Engagements – für solche Berufssituationen wohl die problematischere ist.

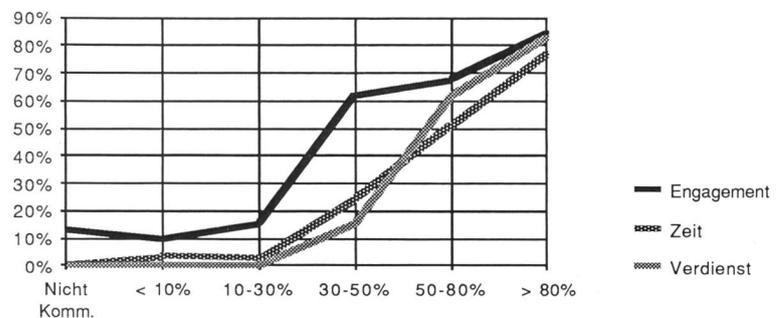
Entlöhnung

Für die meisten Freischaffenden ist die Art der Entlöhnung von Auftrag zu Auf-

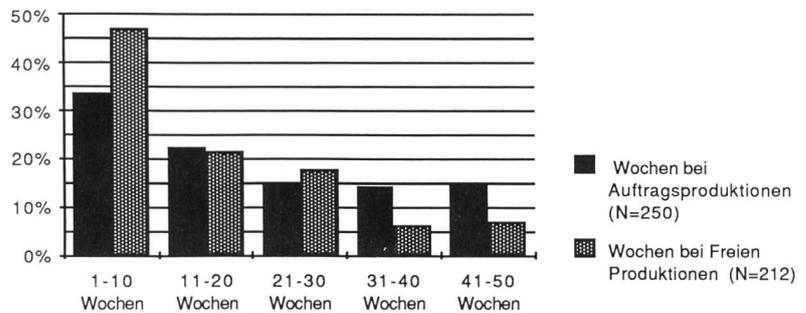
Arbeitsgebiet: «Bei welchen Filmarten arbeiten Sie hauptsächlich?»



Gründe für Filmschaffen als Hauptberuf, nach Verdiensteil (434 Befragte)

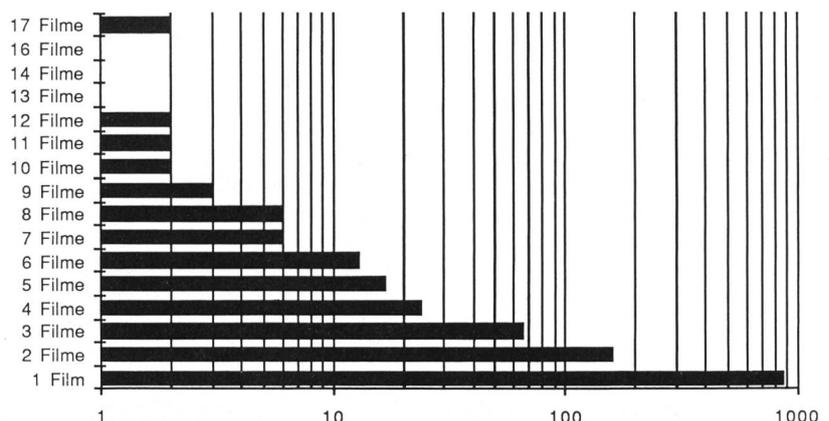


Jährliche Beschäftigungsdauer und Arbeitsbereiche (462 Befragte)



An «Solothurner»-Filmen Beteiligte, nach Anzahl der Filme

(Filme die an den Solothurner Filmtage 1982–86 aufgeführten wurden) (N = 1180)



trag verschieden. Die am häufigsten angewandte Form der pauschalen Entlohnung pro Auftrag beziehungsweise pro Engagement deutet aber doch auf einige Probleme hin. Besonders bei längerdauernden Produktionszeiten ist die Filmproduktion ein äusserst schwierig zu kalkulierendes Unterfangen. Überschreitungen der geplanten Produktionszeiten können sich bei den meist allzu knapp bemessenen Budgets rasch fatal auf die Finanzen auswirken. Wenn mit einer Filmequipe eine pauschale Entschädigung vereinbart werden kann, reduziert sich für den Produzenten das finanzielle Risiko bei den häufigen Zeitüberschreitungen. Überstunden müssten, nach geltender Regelung, zwar auch bei einer pauschalen Entlohnung zusätzlich entschädigt werden; wie die Ergebnisse dieser Befragung zeigen, geschieht dies aber oftmals nicht. Zwar gibt es einen «Arbeitsvertrag für freie technische und künstlerische Mitarbeiter», der für die Mitglieder der Berufsverbände verbindlich ist. Er lässt den Produzenten grundsätzlich aber einen breiten Spielraum bei der Lohnfestsetzung. Bei Bedarf kann der Lohn leicht den Bedürfnissen des Arbeitsmarktes angepasst werden – vorgeschriebene Minimallöhne gibt es in der Filmproduktion nicht.

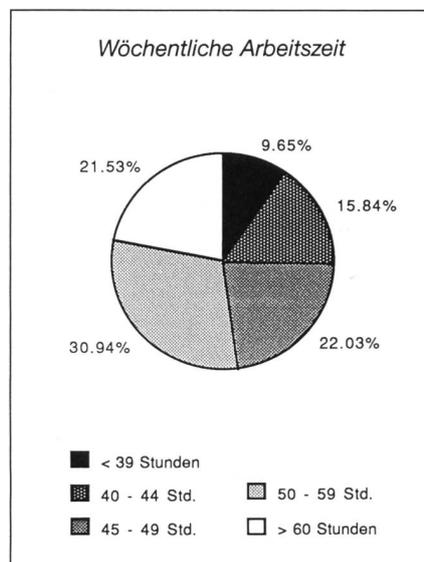
Arbeitszeit und Kontinuität

Durchschnittlich sind die Filmschaffenden während insgesamt rund 29 Wochen pro Jahr bei Filmproduktionen beschäftigt. Dabei ist die jährliche Beschäftigungsdauer je nach Arbeitsbereich sehr verschieden. Sie liegt bei den Auftragsproduktionen mit rund 22 Wochen pro Jahr klar höher als bei den freien Produktionen mit knapp 17 Wochen pro Jahr. In beiden Arbeitsbereichen bilden die zwischen einer und zehn Wochen pro Jahr Beschäftigten, also die eher gelegentlich im Filmbereich Tätigen, die weitaus grösste Gruppe. Bei den freien Produktionen ist knapp die Hälfte der Filmschaffenden höchstens 10 Wochen pro Jahr im Filmbereich tätig. Die ganzjährig Beschäftigten machen nur 7 Prozent bei den freien Produktionen, beziehungsweise 15 Prozent bei den Auftragsproduktionen, aus.

Einen weiteren Hinweis auf die Kontinuität – beziehungsweise die fehlende Kontinuität – des Filmschaffens und den Beschäftigungsgrad der Filmschaffenden im Bereich der freien Produktion mag die Beteiligungsquote an

den 1982–86 in Solothurn aufgeführten Filmen geben. Nur knapp fünf Prozent oder 56 der insgesamt 1180 Filmschaffenden haben über diese fünf Jahre hinweg an fünf oder mehr der in Solothurn gezeigten Filme mitgearbeitet. Dagegen waren rund drei Viertel aller an diesen Filmen Beteiligten (874 = 74 %) *nur an einem einzigen* dieser Filme beteiligt.

Bei den Angaben zu den wöchentlichen Arbeitszeiten der Filmschaffenden erstaunt es angesichts der allgemeinen Berufssituation nur wenig, dass mehr als die Hälfte der Befragten während eines Engagements über 50 Stunden pro Woche arbeiten. Jeder Vierte arbeitet nur knapp unter oder sogar über der gesetzlich festgelegten Limite von 62 Stunden pro Woche.



Die spezielle Arbeitssituation der Filmschaffenden bringt es mit sich, dass viele zwar nur an wenigen Tagen pro Jahr arbeiten können, während dieser Produktionszeit herrschen dann aber aussergewöhnlich lange Arbeitszeiten. Dass die Produktion eines Filmes bei strikter Einhaltung von Büroarbeitszeiten nur in den wenigsten Fällen durchführbar wäre, steht hier nicht zur Diskussion. Insbesondere im Bereich der freien Filmproduktionen sind die aussergewöhnlichen Arbeitsbelastungen aber zumeist nicht nur auf produktionstechnische, sondern vor allem auf finanzielle Gründe zurückzuführen. Die Mehrzahl der in der Schweiz produzierten Spielfilme etwa zeichnet sich weder durch ein Grossaufgebot an teuren Stars noch durch kostspieligen technischen Materialaufwand aus – die Löhne der Techniker und sonstigen Mitarbeiter stellen also üblicherweise den grössten Bud-

getposten dar. Um die Realisation eines solchen Projektes überhaupt zu ermöglichen, ist man allgemein zu rigorosen Einsparungen gezwungen. Dabei gibt es Budgetposten, die mehr oder weniger fix sind («Mit Herrn Kodak marketet man nicht»), könnte ein Wahlspruch der Filmproduktion lauten), andere Bereiche befinden sich in bedeutend schwächerer Position und sind daher eher zu Konzessionen bereit. Vielfach müssen dabei die Mitarbeiter einer Filmproduktion aus wirtschaftlicher Notwendigkeit unzumutbare Arbeitsbedingungen auf sich nehmen.

Problembereich Partizipation

Das problematische Verhältnis zwischen den Filmtechnikern (Arbeitnehmern) und den Produzenten (Arbeitgebern) zeigt sich besonders bei den im freien Filmschaffen häufig vorkommenden Partizipationen. Als «Partizipation» bezeichnet man grundsätzlich die Finanzierungsbeteiligung der Mitarbeiter durch Lohnverzicht oder Rückstellung der Lohnzahlung. Mit ihren Partizipationsleistungen, die auch bei professionellen Projekten bis zu 20 Prozent und mehr des Gesamtbudgets betragen können, machen die Filmschaffenden vielfach die Durchführung eines Filmprojektes überhaupt erst möglich. Betrachtet man die Gründe, warum Filmtechniker oftmals solche Produktionsbedingungen eingehen müssen, erhält man ein Bild von den schwierigen Arbeitsbedingungen der vor allem bei freien Produktionen engagierten Filmschaffenden. Die Identifikation mit einem Filminhalt oder einem Regisseur ist sicher ein wichtiger Grund für die Bereitschaft zu einer Partizipation. Aber auch die allgemein schlechte Arbeitssituation zwingt viele Filmtechniker, oft Arbeitsverträge zu finanziell unvorteilhaften Bedingungen anzunehmen. Lieber schlecht bezahlte Arbeit als gar keine, ist die Devise für manche, und auch ein schlecht bezahlter Arbeitstag ist für die Arbeitslosenkasse ein Arbeitstag (wichtig, um auf das jährliche Minimum von 150 Arbeitstagen zu kommen, damit man in der beschäftigungslosen Zeit stempeln kann).

Gerade für Filmtechniker, die erst am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn stehen und auf möglichst viele Arbeitsgelegenheiten angewiesen sind, ergeben sich so oftmals nur zwei Möglichkeiten: entweder jegliche finanziellen Bedingungen zu akzeptieren oder auf

eine einigermaßen kontinuierliche Berufsausübung zu verzichten. Umgekehrt ist die Situation bei den Autoren-Produzenten gleichfalls sehr problematisch. Auch sie beteiligen sich oft mit beträchtlichen Partizipationsleistungen an ihren eigenen Filmen. Da sie damit jedoch zumeist als Koproduzenten definiert sind und zudem selber die finanzielle wie künstlerische Verantwortung für ihr Projekt besitzen, werden diese finanziellen Entbehrungen von Arbeitnehmerseite her vielfach als selbstverständlich angesehen. Ohne diesen Einsatz und ohne die oft jahrelange und mühsame Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten könnten jedoch viele Filme ebenso wenig entstehen wie ohne das finanzielle Entgegenkommen der Filmtechniker.

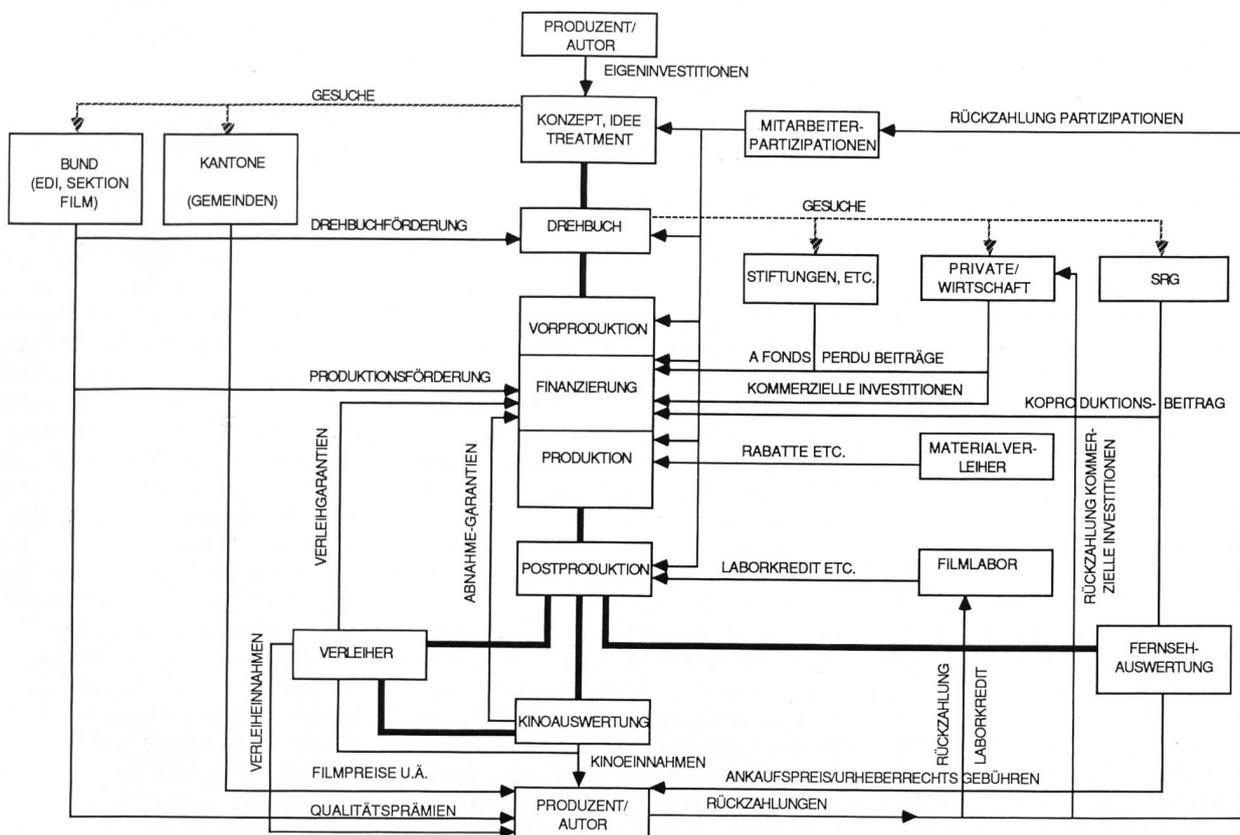
Soziale Sicherheit

Wie überall, wo vorwiegend Freischaffende und Selbständigerwerbende ar-

beiten, gehört die Absicherung im Sozialbereich zu den problematischeren Aspekten der beruflichen Tätigkeit. Auf zwei Gebieten hat sich die Situation der Filmschaffenden in den letzten Jahren entscheidend verändert: Seit Anfang 1984 sind die Filmberufe vom BIGA (Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit) anerkannt und so zu den Arbeitslosenkassen zugelassen; rechtzeitig vor Inkrafttreten des Bundesgesetzes über berufliche Vorsorge (BVG) auf Anfang 1985 konnte die «Vorsorgestiftung Film und Audiovision» (VFA) gegründet werden. Schwieriger ist die Situation natürlich für diejenigen, die beispielsweise die von den Arbeitslosenkassen mindestens geforderten 150 Arbeitstage im Jahr nicht nachweisen können, was für knapp die Hälfte der Befragten zutrifft. Hier stellt sich die unbequeme Frage, ob es sich dabei um einen Selbstregulierungsprozess des Arbeitsmarktes handelt, oder ob – aufgrund der speziellen Arbeitssituation in der Filmbranche – die staatlichen In-

stitutionen auch diejenigen unterstützen müssten, die zwar ausschliesslich in der Filmproduktion tätig sind oder sein wollen, dort aber nicht genügend Arbeit finden. Verstärkte Produktionsförderung anstelle von Arbeitslosenunterstützung ist in diesem Zusammenhang eine oft geforderte Massnahme. Bei weiterhin unkontrolliertem Zugang zu den Filmberufen – jeder kann sich, unbesehen seiner beruflichen Qualifikation, Filmschaffender nennen – erscheint jedoch eine solche «indirekte Sozialpolitik» ohne flankierende Massnahmen wenig sinnvoll. Einerseits ist es zwar wünschbar, dass das Filmschaffen im Nachwuchsbe- reich möglichst offen bleibt und unelitär gefördert wird. Andererseits sollte dennoch überlegt werden, ob der Bereich des professionellen Filmschaffens nicht durch berufliche Grundanforderungen etwas genauer definiert werden sollte, was dann beispielsweise mit wesentlich freizügigeren Anforderungen der Arbeitslosenkassen zusammengehen könnte.

Freies Filmschaffen in der Schweiz: Finanzierungsbeziehungen



Filmproduktionen

Die Zahl der Filmproduktionsfirmen ist seit Beginn der 80er Jahre beinahe im selben Masse gewachsen wie die Zahl der Filmschaffenden. Verglichen mit anderen Branchen sind Filmproduktionsfirmen jedoch relativ kurzlebige Gebilde. Das durchschnittliche Alter der befragten Produktionsgesellschaften liegt zwar bei knapp 13 Jahren, aber mehr als die Hälfte der Firmen wurden innerhalb der letzten 10 Jahre gegründet, jede dritte ist weniger als fünf Jahre alt.

Zum Zeitpunkt der Befragung waren bei den 108 untersuchten Firmen insgesamt 674 Mitarbeiter beschäftigt. Der grösste Teil der Festangestellten findet sich im administrativen Bereich (78%), während im künstlerischen Bereich nur noch rund ein Drittel der Beschäftigten (36%) festangestellt sind. Rund drei Viertel aller befragten Filmproduktionen existieren als reine «Ad-hoc-Organisationen», welche jeweils nur für die Dauer einer Produktion ein Team zusammenstellen. Zwischen einzelnen Produktionen bestehen sie personell oft nur aus ein bis zwei, hauptsächlich administrativ tätigen, Mitarbeitern. Diese Organisationsform hängt unter anderem mit der verbreiteten Personalunion von Autor, Realisator, Produzent zusammen, welche das schweizerische Filmschaffen, insbesondere im Bereich des freien Filmschaffens, weitgehend prägt. Die Aufrechterhaltung einer dauernden personellen Infrastruktur erweist sich für den Grossteil der Produktionsfirmen als unmöglich oder nicht lohnenswert – die offenbar starken Schwankungen im Produktionsvolumen werden mit einer flexiblen Anstellungspolitik ausgeglichen. So tragen die vielen nur zeitweilig beschäftigten freien Filmschaffenden letztlich auch einen grossen Teil des unternehmerischen Risikos.

Umsatz und Produktionsvolumen

Für die gesamte Schweiz lässt sich für den AV-Produktionsbereich ein Umsatz von etwa 120 Millionen Franken pro Jahr (Stand 1985) errechnen. Davon entfallen rund 90 Millionen Franken auf Auftragsproduktionen, der Rest auf freie Produktionen.

Das jährliche Produktionsvolumen liegt bei der Mehrheit der befragten Gesellschaften bei zwei bis drei Stunden. Nur jede dritte Firma produziert

mehr als zehn Stunden AV-Medien pro Jahr. Am häufigsten wird auf Video gedreht, 53 Firmen stellen durchschnittlich 10,5 Stunden Videofilme pro Jahr her, womit rund zwei Drittel des jährlichen Produktionsvolumens von 830 Stunden auf Videoproduktionen entfällt. Mit einigem Abstand folgen an zweiter Stelle mit insgesamt 150 Stunden (18%) Produktionen auf herkömmlichem Filmmaterial, danach Tonbildschauen mit 99 Stunden (12%), Multivisionen mit 16 Stunden (2%) und andere AV-Medien mit 9 Stunden (1%). Wer ein grosses Produktionsvolumen hat, produziert vor allem mit Video, wer stundenmässig wenig produziert, arbeitet vor allem mit Film.

Konzentrations- und Verdrängungsprozesse

Die Konzentrationserscheinungen in der Branche, welche im Ausland momentan zu beobachten sind und welche sich mit der üblichen Verspätung von vier Jahren wohl auch in der Schweiz auswirken werden, bringen vor allem Unternehmen mittlerer Grösse in Gefahr. Die Kleinen haben dank Spezialisierung auf geeignete Marktlücken gute Überlebenschancen, und die Grossen werden immer grösser, indem sie schwächere Konkurrenten übernehmen.

Auf dem internationalen AV-Markt hat etwa die Konkurrenz durch das Satellitenfernsehen dazu geführt, dass für verschiedene international vertriebene Produkte sogenannte paneuropäische Werbespots gemacht und nicht mehr für jedes Land adaptiert werden. Dank ihrer allgemeingültigen Form, werden sie sogar häufig nicht einmal mehr in den Landessprachen synchronisiert. Zudem werden solche Spots meistens im Herkunftsland des entsprechenden Produktes hergestellt, und das ist in den seltensten Fällen eben die Schweiz. Im Vergleich zum Ausland kann in der Schweiz preislich nicht besonders flexibel produziert werden, und langfristig wird sich die Konkurrenz aus dem Ausland für die Schweizer AV-Produzenten sicher als ein Problem darstellen, das in der Branche noch zu einigen Umstrukturierungen führen wird. Das Aufkommen des Mediums Video beflügelt aber auch die Konkurrenz im

Inland sehr stark. Einerseits können selbst Dilettanten jetzt plötzlich AV-Produkte herstellen, was das Qualitätsniveau nach unten drückt. Andererseits sind im Zuge der sich rasant entwickelnden Technik für qualitativ und technisch hochstehende Videoproduktionen in immer kürzeren Abständen immer grössere Investitionen nötig, und nur die grössten Produktionsfirmen können es sich auf die Dauer leisten, mit eigenen Produktionsmitteln eine technologische Spitzenposition zu halten. High-Tech-Spezialitäten, beispielsweise im Bereich der Video-Post-Production oder Videoanimation sind heute schon nur bei hochspezialisierten Unternehmen im Ausland zu haben. Dies muss aber für die einheimische Produktionstätigkeit nicht unbedingt von Nachteil sein, die partielle Produktionsauslagerung ins Ausland spart auch Kosten und fördert die Innovation.

Gesamthaft kann man im Auftragsfilmbereich, trotz wachsender Auslandskonkurrenz, Investitionsdruck und weiterer Branchenprobleme wie teilweisen Mangel an qualifizierten Mitarbeitern im technischen Bereich sowie an Ausbildungsmöglichkeiten, von einem wachsenden Markt sprechen.

Zur Situation der freien Filmproduktion

Auch im Bereich der freien Filmproduktionen ist die Tendenz steigend. Die Zahl der Produktionen und die Umsatzvolumen sind, nach einem leichten Rückgang in der ersten Hälfte der 80er Jahre, wieder im Zunehmen begriffen. Allerdings präsentiert sich die Situation noch um einiges individueller und unübersichtlicher als beim Auftragsfilmschaffen. Die Produktionstätigkeit hängt hier weniger von den Produktionsfirmen als von den Aktivitäten einzelner Autoren, Regisseure, Produzenten ab. Die Mehrzahl der freien Produktionen werden ohne eigentlichen Produzenten beziehungsweise eine Produktionsfirma hergestellt. Die «Produktionsgesellschaft» besteht oft aus nicht viel mehr als einem Briefkopf und einer Telefonnummer. Dies trifft natürlich vor allem auf die Klein- und Kleinstproduktionen zu, aber sie bilden im Bereich des freien Filmschaffens eben die überwiegende Mehrheit.

Es ist in der Schweiz praktisch ausgeschlossen, dass durch die Auswertung und den Weiterverkauf frei produzierter Filme Gewinne eingespielt werden, welche einer Produktionsgesellschaft die Finanzierung weiterer Projekte, unabhängig von staatlichen oder privaten Förderungsgeldern, ermöglichen würde. Bekannte Ausnahmen, etwa von in der Schweiz domizilierten, international tätigen Produktionsgesellschaften, bestätigen diese Regel. Die Situation der freien Filmproduktionen ist somit also weniger von rein marktwirtschaftlichen Faktoren wie Angebot und Nachfrage abhängig, als vielmehr von einer Vielzahl von Entscheidungen von Förderungsinstanzen, welche in einer Mischung aus Wirtschaftshilfe und Kulturförderung nach relativ diffusen, künstlerischen, kultur- sowie branchenpolitischen Kriterien mit staatlichen und privaten Geldern die freie Filmproduktion am Leben erhalten.

Produktionstätigkeit

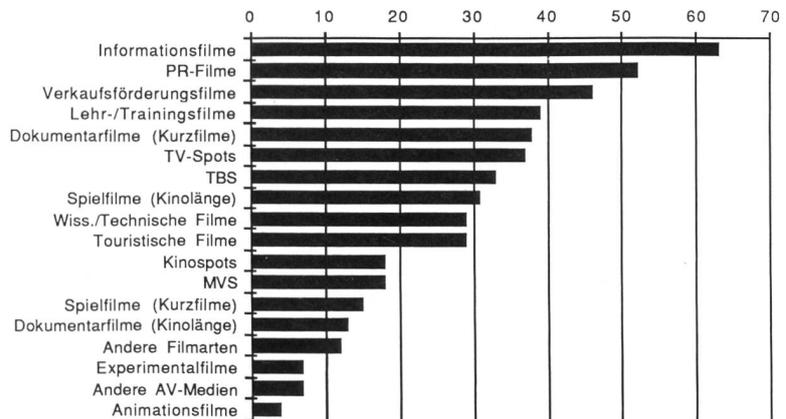
Den 66 Prozent ausschliesslich oder vorwiegend im Auftragsbereich tätigen Produktionsfirmen stehen 24 Prozent ausschliesslich oder vorwiegend im Bereich des freien Filmschaffens tätige Filmproduktionen gegenüber. Jede zehnte Produktionsfirma ist ungefähr gleichstark in beiden Bereichen engagiert.

Auch die Verteilung der Filmarten nach inhaltlichen Kriterien zeigt wiederum die dominierende Stellung der Auftragsproduktionen. Informations- und PR-Filme etwa werden von mehr als der Hälfte der befragten Produktionsgesellschaften hergestellt, während in den Bereichen Spiel- und langer Dokumentarfilm durchschnittlich knapp 20 Prozent der Produktionsfirmen tätig sind. Die Kategorie der kürzeren Dokumentarfilme enthält sowohl unabhängige Dokumentarfilmproduktionen als auch im Auftragsverhältnis hergestellte Fernseh- und Industriereportagen.

Beispiele zur Filmfinanzierung

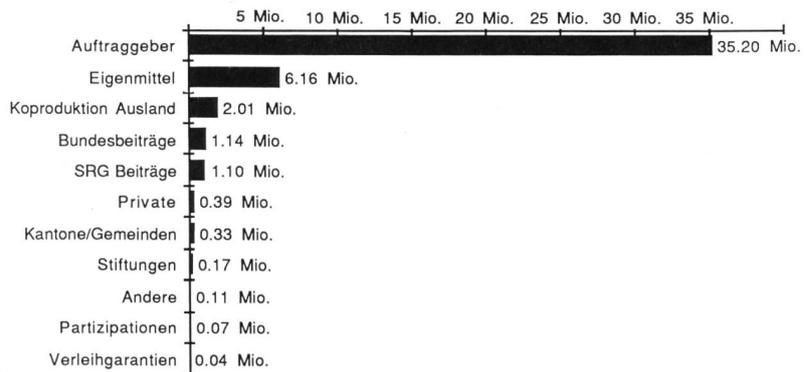
Von den 108 befragten Produktionsgesellschaften haben 48 genauer angegeben, wie sie ihre Produktionen in der Regel finanzieren. Der umsatzmässig grösste Anteil, rund drei Viertel der gesamten Geldmittel, kommt von den Auftraggebern. Der Rest verteilt sich auf Eigenmittel der Produzenten beziehungsweise der Produktionsge-

Produktionstätigkeit der befragten Produktionsgesellschaften (105 Befragte)



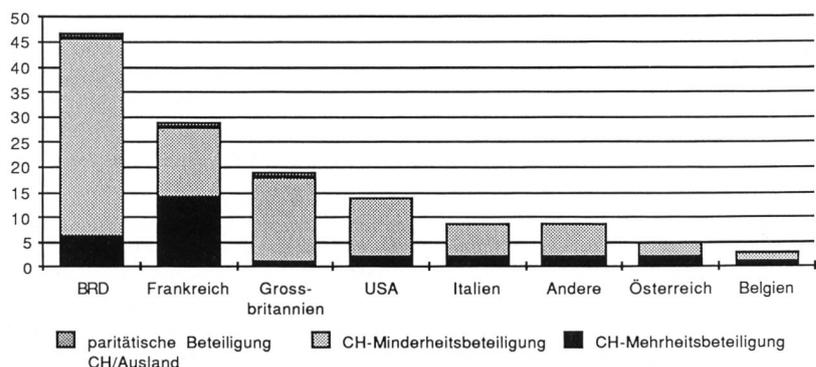
Filmfinanzierung

(48 Befragte)



Koproduktionen seit 1980, nach einzelnen Ländern

(135 Koproduktionen)



sellschaften (12%) sowie Beiträge, aus denen sich die Finanzierung der freien Filmproduktionen üblicherweise zusammensetzt (13%). Die in der Tabelle «Filmfinanzierung» angegebenen Zahlenwerte repräsentieren nur etwa einen Viertel des schweizerischen Gesamtumsatzes, wobei die Angaben zu den Beiträgen der Auftraggeber sowie der Anteil der Finanzierung durch Eigenmittel leicht überproportional ausfallen.

Bei praktisch allen frei finanzierten Produktionen werden Eigenmittel der Produktionsgesellschaft beziehungsweise der Produzenten investiert, die im Durchschnitt in der Höhe von rund 10 Prozent des Umsatzes liegen. Da nur den wenigsten frei produzierten Filmen in der Schweiz eine kommerziell interessante Auswertung beschieden ist, müssen die Produzenten vielfach auch persönlich ein finanzielles Risiko eingehen. Besonders im Bereich des Nachwuchsfilmschaffens hängt es stark von den finanziellen Möglichkeiten des einzelnen ab, ob er einen Film drehen kann oder nicht. Die speziellen Produktionsbedingungen haben hier ein weitgehend plutokratisches Zulassungssystem zum Filmschaffen generiert – selbst Gratisarbeit muss man sich «leisten» können.

Spiel- und Dokumentarfilme: Produktion und Auswertung

Nach eigenen Angaben haben 40 der befragten Produktionsgesellschaften seit 1980 zusammen 218 Langfilme (Spiel- und Dokumentarfilme) produziert. Der Grossteil dieser Produktionen entfällt dabei auf Produktionsgesellschaften, die durchschnittlich drei und mehr solcher Langfilme pro Jahr realisieren, die meisten Produktionsfirmen haben im Schnitt jedoch weniger als einen Langfilm pro Jahr produziert. Bei den von den befragten Produktionsfirmen seit 1980 produzierten Spiel- und Dokumentarfilmen erreichen die Koproduktionen mit dem Ausland einen Anteil von 63 Prozent. Unter diesen 137 Koproduktionen sind nicht nur eigentliche Kinofilme, sondern beispielsweise auch Fernsehproduktionen.

Partnerländer bei den Koproduktionen mit dem Ausland sind zur Hauptsache die «Next-Door-Giants», Deutschland und Frankreich, mit denen auch diesbezügliche Rahmenabkommen bestehen. Italien figuriert hinter Grossbritannien und den USA auf dem fünften Platz, zum vierten Nachbarland Österreich bestehen keine nennenswerten Koproduktionsbeziehungen.

Die Auswertung der Langfilme ist weder auf die traditionelle Kinovorführung beschränkt, noch stammen die Einspielergebnisse dieser Filme vorwiegend aus dem Kino. Klar ersichtlich ist der Trend zur Auswertung in verschiedenen Kanälen, wobei aus jedem dieser Kanäle jeweils ein kleiner, aber wesentlicher Teil des gesamten Auswertungserlöses stammt.

Produktionsstatistik des Schweizer Filmschaffens, 1980–85

Für die Untersuchung der Produktions- und Finanzierungsstruktur des Schweizer Filmschaffens wurden insgesamt 807 zwischen 1980 und 1985 produzierte Film- und Videoproduktionen analysiert, was rund 75 Prozent der schweizerischen Produktionstätigkeit in diesem Zeitraum entspricht.

Die Entwicklung in den Zahlen der von 1980 bis 1985 realisierten Projekte zeigt die für diesen Zeitraum typischen Fluktuationen: Ansteigen der Produktionstätigkeit anfangs der 80er Jahre, Rückgang während der Jahre 1982/83, Fortsetzung des Aufwärtstrends 1984 und ein massiver Aufschwung in den Jahren 1985/86.

Zwischen 60 und 70 Prozent aller Produktionen sind Spielfilme (Kino- und Kurzfilme). Die Entwicklung seit 1980 zeigt auch, dass vom Anwachsen des Produktionsvolumens vor allem der Spielfilm profitierte, während die Dokumentar- und vor allem die Animationsfilme anteilmässig rückläufig sind.

Finanzierungsstatistik des freien Filmschaffens, 1980–85

Aufgrund der Untersuchungen kann das gesamte jährliche Umsatzvolumen des freien Filmschaffens auf etwa 30 Millionen Franken veranschlagt werden. Im Hinblick auf die geschätzte schweizerische Gesamtproduktion muss jedoch bemerkt werden, dass die Anteile einiger Finanzierungsquellen, beispielsweise der ausländischen Fernsehstationen, der ausländischen Koproduzenten sowie der Verleiher, insgesamt grösser als hier dargestellt sein dürften.

Nur rund ein Viertel der Filme erreicht Kinolänge (75 Minuten oder mehr), der Grossteil der Produktionen ist weniger als 30 Minuten lang. Das Genre des Kurzfilms ergibt sich, böse gesagt, daraus, dass kein Geld für einen längeren Film vorhanden ist – es ist daher kein Wunder, wenn es gerade im

Schweizer Film den Grossteil der Produktionen stellt. Es fällt auf, dass die Langfilme zwar rund drei Viertel des Gesamtbudgets beanspruchen, die durchschnittlichen Produktionskosten pro Minute aber nur rund dreimal so hoch sind wie bei den Kurzfilmen; in der Regel muss also auch bei den längeren Filmen sehr billig produziert werden.

In bezug auf die Finanzierungsstruktur unterscheiden sich die Kurzfilme von den Langfilmen vor allem durch einen rund dreimal höheren Anteil an Eigenleistungen und Partizipationen. Dazu fallen die Beiträge ausländischer Fernsehanstalten oder sonstiger Koproduzenten weg, welche bei den Langfilmen durchschnittlich mehr als ein Fünftel des Budgets ausmachen. Auch sind Beiträge von Kantonen und Gemeinden, Privaten (in dieser Kategorie spricht wohl: Eltern und Verwandte) und Stiftungen für die Kurzproduktionen wichtiger als für die Langfilme. Sie übernehmen also, neben dem Bund, einen grossen Teil der sogenannten Nachwuchsförderung.

Filmfinanzierung durch die öffentliche Hand

Dass das Medium Film bei der Kulturförderung durch öffentliche und private Institutionen im Vergleich zu den anderen Medien und kulturellen Aktivitäten eine Randstellung einnimmt, ist bedauernd und bekannt. Über politische und kulturpolitische Gründe für diesen leidigen Zustand kann nur gemutmasst werden. Das Thema Filmfinanzierung beschränkt sich hier darauf, die Tätigkeit von Bund, SRG und Kantonen kurz vorzustellen.

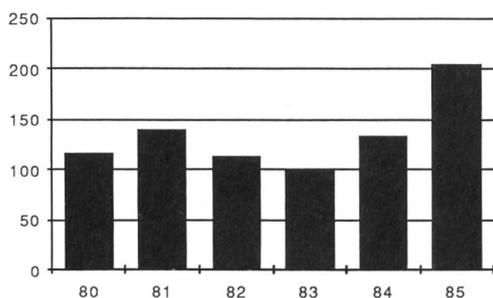
Sektion Film, Bundesamt für Kultur

Im untersuchten Zeitraum von 1980 bis 85 ist immerhin eine Zunahme der Förderungskredite von über 100 Prozent festzustellen. Das Gesamtbudget der Sektion Film, das von Jahr zu Jahr leicht erhöht wurde, ist zwischen 1984 und 85 massiv aufgestockt worden und hat 1986 den Betrag von rund 8 Millionen Franken erreicht. Dies ist zwar erfreulich, die Zahlen relativieren sich aber, wenn man sie mit den in anderen Ländern üblichen Herstellungskosten vergleicht.

Das grössere Budget hat vor allem eine quantitative Verbesserung der Förderungstätigkeit zur Folge. Mit anderen Worten: Es werden mehr Projekte mit durchschnittlich ungefähr gleichbleibenden Beiträgen unter-

Anzahl Produktionen, 1980–85

(N = 807 Produktionen)

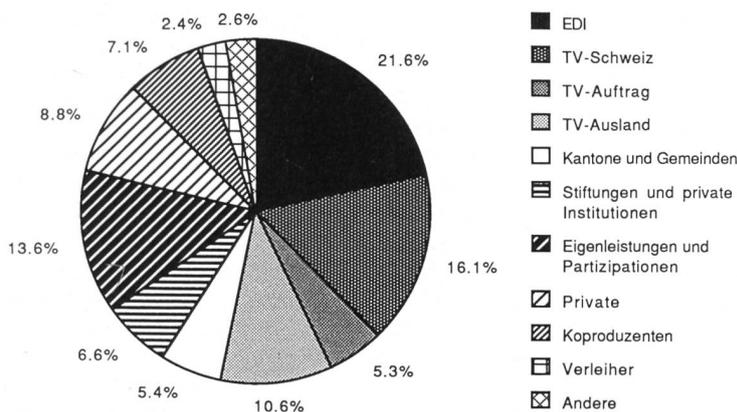


Produktions- und Budgetstatistik, Summen 1980–85

Jährliches Prod.volumen	Anzahl Prod.	Budgetsumme	Gesamtlänge	Ø - Budget	Ø - Länge	Fr./min.
1980	117	24,671,314.-	101 Std. 30 min.	210,866.-	52 min.	4,051.-
1981	141	24,892,340.-	106 Std. 11 min.	176,541.-	45 min.	3,907.-
1982	113	36,328,265.-	93 Std. 38 min.	321,489.-	50 min.	6,466.-
1983	99	20,305,216.-	80 Std. 14 min.	205,103.-	49 min.	4,218.-
1984	133	21,925,584.-	94 Std. 16 min.	164,854.-	43 min.	3,877.-
1985	204	44,551,375.-	152 Std. 11 min.	218,389.-	45 min.	4,879.-
Total:	807	172,674,094.-	628 Std. 0 min.	213,970.-	47 min.	4,583.-

Filmarten	Anzahl Prod.	Budgetsumme	Gesamtlänge	Ø - Budget	Ø - Länge	Fr./min.
Spielfilme	543	140,121,343.-	433 Std. 4 min.	258,050.-	48 min.	5,393.-
Dokumentarfilme	180	25,544,759.-	167 Std. 42 min.	141,915.-	56 min.	2,539.-
Animationsfilme	58	2,505,483.-	8 Std. 1 min.	43,198.-	8 min.	5,209.-
Andere	26	4,502,508.-	19 Std. 13 min.	173,173.-	44 min.	3,905.-
Total:	807	172,674,093.-	628 Std. 0 min.	213,970.-	47 min.	4,583.-

Filmfinanzierung, 1980–85



Produktionsstatistik, nach Filmlänge

Filmlänge:	Anzahl Prod.	Budgetsumme	Gesamtlänge	Ø - Budget	Ø - Länge	Fr./min.
Unter 30 min.	348	10,168,140.-	75 Std. 41 min.	29,219.-	13 min.	2,239.-
30 - 74 min.	246	28,704,959.-	199 Std. 49 min.	116,687.-	49 min.	2,394.-
75 und mehr min.	213	133,800,995.-	352 Std. 30 min.	628,174.-	99 min.	6,326.-
Total:	807	172,674,094.-	628 Std. 0 min.	213,970.-	47 min.	4,583.-

stützt. Die Spitzenförderung (Grossprojekte) unterscheidet sich von der Basisförderung (Klein- und Nachwuchsprojekte) insofern, als die Spitzenförderung eher ein qualitatives Wachstum, die Basisförderung eher ein quantitatives Wachstum verzeichnet.

Betrachtet man die Entwicklung der für Herstellungsbeiträge eingereichten Förderungsgesuche, so lässt sich feststellen, dass die Erhöhung des Förderungsbudgets zur Folge hat, dass mehr Projekte eingereicht und 1985 beinahe doppelt so viele unterstützt worden sind wie 1980. Nicht aber, dass eine gleichbleibende Zahl von Projekten mit mehr Mitteln ausgestattet werden kann. Die erhöhten Förderungskredite haben einen eigentlichen Boom von Beitragsgesuchen ausgelöst.

Filmfinanzierung der SRG

Die anfangs der 80er Jahre eher sporadische Beteiligung der SRG an einheimischen Filmproduktionen, teilweise unterstützt durch Auftragsvergaben an Schweizer Spielfilmproduzenten, wurde 1983 durch ein erstes Rahmenabkommen mit den Verbänden des schweizerischen Filmschaffens gefestigt, wodurch bis 1985 rund 8 Millionen Franken in Schweizer Filme investiert wurden. 1986 verpflichtete sich die SRG mit einem zweiten Rahmenabkommen, während der nächsten drei Jahre 11,25 Millionen Franken für Koproduktionen von Schweizer Filmen aufzuwenden. Dieses Rahmenabkommen hat deutliche Verbesserungen der Filmfinanzierung durch die SRG gebracht; die neue, erweiterte Vereinbarung für die Jahre 1986–88 wird von der SRG gar als «zukunftsweisender Markstein» bezeichnet.

Anders als die übrigen Förderungsinstitutionen, die ihre Subventionen als reine «à fonds perdu» Beiträge auszahlen, tritt die SRG in der Regel als Koproduzentin eines Projektes auf, erwirbt sich also mit ihrem Produktionsbeitrag das Recht zur Ausstrahlung des Films. Dadurch entfallen dann für den Produzenten die entsprechenden Ankaufsentschädigungen bei der Fernsehauswertung durch die SRG.

Filmförderung der Kantone

Die Förderungsmassnahmen der Kantone entsprechen mit total knapp drei Millionen Franken pro Jahr rund einem Sechstel der kantonalen Kinobillet-

steuereinnahmen. Sie sind von Kanton zu Kanton sehr verschieden: der Kanton Bern beispielsweise unterhält als einer der wenigen Kantone eine eigentliche Produktionsförderung; der Kanton Genf investiert dagegen grössere Summen in Massnahmen im Bereich der Promotions- und Distributionsförderung; der Kanton Zürich gewährt ausschliesslich Drehbuchbeiträge. Auch die Entwicklung der insgesamt zunehmenden Fördertätigkeit verläuft in den einzelnen Kantonen unterschiedlich. Im Kanton Bern haben die ausbezahlten Produktionsbeiträge von 150 000 Franken (1980) kontinuierlich auf 312 000 Franken (1985) zugenommen. Im gleichen Zeitraum sind die vom Kanton Zürich gewährten Drehbuchbeiträge von 80 000 Franken (1980) auf 52 200 Franken (1985) zurückgegangen.

Wie die Filmpolitik von Bund und SRG beurteilt wird

Der grösste Teil der Befragten äusserte sich, unabhängig vom Tätigkeitsbereich innerhalb der Filmproduktion, ausserordentlich negativ über die Berufskollegen und über die Filmszene als Ganzem. Auch die Ansichten der Filmschaffenden über die Filmpolitik des Bundes und der SRG würden problemlos ein Schimpfwortlexikon im Taschenformat füllen. Besonders die SRG wird dabei auffallend negativ bewertet. Zumindest scheinen die dort verantwortlichen Personen innerhalb der Filmbranche bei vielen Betroffenen einen ausgesprochen schlechten Ruf zu haben.

Interessant sind aber die sprachregionalen Unterschiede. Die Westschweizer sind sowohl mit der Bundesfilmförderung als auch mit der SRG mehrheitlich zufrieden, während die Deutschschweizer sowohl EDI wie SRG deutlich negativer beurteilen. Die Produktionsgesellschaften sind der Bundesfilmförderung gegenüber negativer eingestellt als die Filmschaffenden, gleichzeitig beurteilen sie die SRG aber positiver.

Die Filmschaffenden sind grösstenteils unzufrieden mit der Situation der Filmproduktion in der Schweiz, und sie sind unzufrieden mit den beiden wichtigsten Exponenten der schweizerischen Filmförderung und Filmfinanzierung. Sie sind sich zwar insofern einig, als sie mehrheitlich das Vorgehen des Bundes und insbesondere der SRG ablehnen. Woran genau aber die Filmpolitik der beiden Institutionen krankt, und wie das Malaise zu behe-

ben wäre, darüber gibt es keinerlei Einigkeit. Einzig der Ruf nach verstärkter finanzieller Unterstützung findet eine deutliche Mehrheit. Doch schon die Frage, wieviel von diesem Geld aber welchen Produktionen zugute kommen sollte, scheidet die Geister wieder. Prinzipiell ist sich jeder selbst der Nächste und findet daher, die Sparte, in der er tätig ist oder am liebsten tätig wäre, sei die wichtigste, kulturell wertvollste und damit die unterstützungsbedürftigste. Die «Filmszene» teilt sich, vor allem was das freie Filmschaffen betrifft, in unzählige kleine und kleinste Gruppierungen auf, die naturgemäss alle ihre eigenen Interessen verfolgen. Jede prononcierte Filmförderungspolitik ist so, zumindest aus der Sicht einer Mehrzahl dieser Gruppierungen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Wird eine Gruppierung scheinbar leicht bevorzugt, fühlen sich die anderen gleich vernachlässigt. Vorrangige Aufgabe einer Filmförderungspolitik ist es wohl, die kulturellen und ökonomischen Bedingungen zu schaffen, welche die Produktion von möglichst vielen *guten* Filmen erlauben. Was dies aber in der realen Umsetzung zu bedeuten habe, darüber hat jeder einzelne und jede Gruppe von Filmschaffenden seine ureigensten Vorstellungen.

Wichtig scheint mir in diesem Zusammenhang die Frage des Publikumsbezugs. Film ist per Definition ein Massenmedium, das sich primär an ein räumlich versammeltes Publikum wendet (meiner Ansicht nach ist die Filmprojektion im Kino, allen neuen audiovisuellen Verbreitungsformen zum Trotz, immer noch die integralste Rezeptionsform für einen Film). Falls Schweizer Filme aber überhaupt ins Kino gelangen, laufen sie da meist mit enorm schlechten Zuschauerzahlen. Also sind der Grossteil der Kinobesucher entweder die falschen Zuschauer für die richtigen Filme, oder aber die richtigen Zuschauer für die falschen Filme. Selbstverständlich beeinträchtigen fehlende Infrastruktur und Mittel in den Bereichen Verleih und Promotion die Chancen der meisten einheimischen Produktionen.

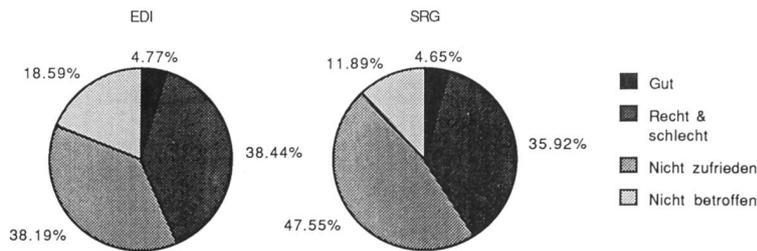
Manchmal lässt sich dennoch der Verdacht nicht ganz verdrängen, dass die praktisch inexistente Konkurrenzsituation, die bei Schweizer Filmen weitgehend irrelevante «Abstimmung an der Kinokasse» durchaus auch ihren Einfluss auf die Filme selber hat. Der grössere Teil der schweizerischen Spiel- und Dokumentarfilmproduzenten befindet sich in der glücklichen Lage, dass die Verkäuflichkeit ihrer

Produkte nicht erstes Ziel der Filmherstellung sein muss. Um hierzulande einen Film produzieren zu können, muss man in erster Linie die Förderungsgremien und weniger ein potentielles Publikum begeistern können – aber allzu viele Filme enden dann auch, nach ein bis zwei Vorführungen, in der sprichwörtlichen Schublade des Produzenten. Wird der Publikumsbezug völlig negiert, ist dies eine vertane Chance.

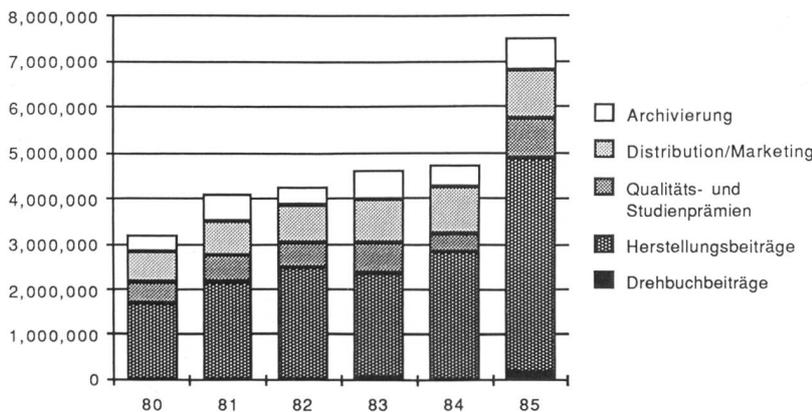
Dass dies nicht ausschliesslich nur Fragen des Geldes oder fehlender und vernachlässigter Auswertungsstrukturen sind, wird auch von vielen Filmschaffenden nicht bestritten. Jeder vierte, nach grundsätzlichen Problemen des einheimischen Filmschaffens befragt, klagt über schlechte Drehbücher und Dialoge, mangelnde Kreativität, schwerfällige Themen, Mangel an Frische und Humor, schlechte Dramaturgie – allgemein: über langweilige Filme. Hervorragende Beispiele dokumentieren das Gegenteil, die Gesamtbilanz sieht jedoch eher schlecht aus. Niemand will den Schweizer Film mit grinsenden Showmastern oder propeuren Sportidolen und anderen Heldenfiguren dem Publikum näherbringen, wie es die Angst einiger Filmschaffender vor einem verstärkten Publikumsbezug manchmal vermuten lässt. Aber wären, neben all den dringend notwendigen strukturellen Massnahmen, nicht auch produktionsimmanente Probleme anzugehen und entsprechende Veränderungen anzustreben? Anspruchsvolle Filme, die auch beim Publikum Erfolg haben, gibt es heute leider viel zu wenige. Sie aber könnten der gesamten Branche helfen, was wiederum Freiraum für Nachwuchsfilme und Experimente schaffen würde. Zu viele Aussenseiterproduktionen, die vom Publikum kaum bis gar nicht beachtet werden, manövrieren die gesamte Filmszene in eine Randposition. Dabei wären auf beiden Seiten, sowohl beim Publikum wie bei den Filmschaffenden, gegenseitige Vorurteile dringend abzubauen. Die vielfach gehörte Forderung nach einer «Umerziehung des Publikums» zu veränderten Sehweisen ist utopisch, solange auf das Publikum nicht entsprechend eingegangen wird.

Das ganze hat einen weiteren, kulturpolitischen Aspekt. Der Schweizer Kinomarkt ist bekanntlich von ausländischen Produktionen, gut zur Hälfte amerikanischer Provenienz, überflutet. Dabei spielt die Haltung von Verleihern und Kinobesitzern zwar eine massgebende Rolle, aber auch jene, die sich ausdrücklich für den Schwei-

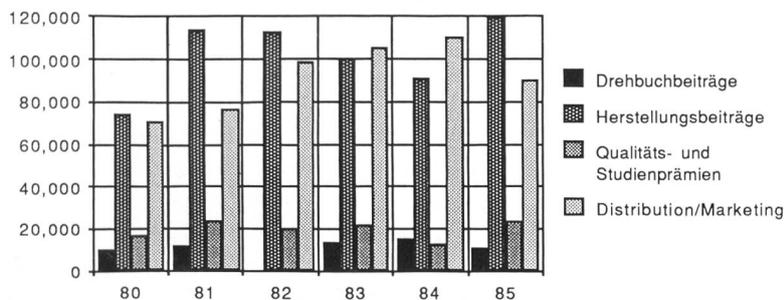
Zufriedenheitsgrad mit Bund und SRG



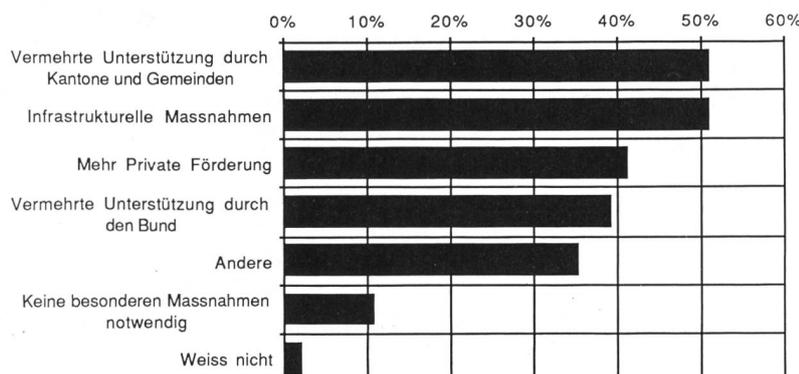
Bundesfilmförderung, Beiträge 1980-85



Bundesfilmförderung, durchschnittliche Beiträge pro Film, 1980-85



«Was könnte die Stellung des Schweizer Films verbessern?»



zer Film einsetzen, müssen letztlich nach marktwirtschaftlichen Kriterien vorgehen, sonst verschwinden sie nur allzusehr. Tatsache ist, dass die meisten einheimischen Produktionen für Kinobesitzer und Verleiher Defizite bringen, welche mit ausländischen «Erfolgsfilmen» wieder ausgeglichen werden müssen. Der Schweizer Film kann sich in dieser Situation nur mit verstärktem Publikumserfolg eine bessere Marktstellung erkämpfen und so vielleicht langfristig allenfalls auch Publikumspräferenzen beeinflussen. Mit betont marginalen Produktionen bleibt der Schweizer Film mit seinem Stammespublikum unter sich und überlässt den, gesamthaft gesehen seit langem schrumpfenden, Kinomarkt in zunehmendem Masse den ausländischen Kräften.

Massnahmen für die Schweizer Filmproduktion

Nicht die sonst viel und oft geschmähte Bundesfilmförderung steht an oberster Stelle der Wunschliste für Verbesserungsmassnahmen, sondern die vermehrte Unterstützung durch Kantone und Gemeinden, sowie infrastrukturelle Massnahmen. Klar zeigt sich die Enttäuschung mit den kantonalen und kommunalen Gremien, deren Filmförderungsbeiträge, gemessen an den sonstigen kulturellen Aufwendungen, meist äusserst gering sind.

Anders als bei Produktionen grosser, internationaler Medienkonzerne, wo die Marketing- und Werbeaufwendungen schon einmal die Produktionskosten in den Schatten stellen können, werden Schweizer Filme kaum von grossen Werbe- und PR-Kampagnen begleitet. Für viele Produzenten ist der Film fertig, wenn die Nullkopie vorgeführt wird, und nur wenige bemühen sich um ein professionelles Marketing für ihre Produktionen. Die entsprechenden Kosten werden denn auch in vielen Fällen im Budget gar nicht erst berücksichtigt. Knapp drei Viertel der Befragten sind sich aber dennoch einig, dass hier ein eigentliches Defizit besteht, und nur jeder fünfte meint, dass die Marketing- und Promotions-tätigkeit ausreichend sei. Vor allem einige freie Filmschaffende, denen die eigene Position im Spannungsfeld zwischen Kultur und Kommerz seit jeher leicht suspekt ist, scheinen jedoch noch immer Mühe mit der Vorstellung zu bekunden, dass ein Film nach seiner Herstellung eine Ware wie jede andere ist, die vermarktet und verkauft werden muss.



Christian Zeender

Chef der Sektion Film im Bundesamt für Kulturpflege

Mehr und (noch) bessere Filme

Das «Kinospektakel» in Zürich hat es neuerdings wieder bewiesen: Das in einer Krise stehende Kino ist noch lange nicht tot. Allerdings braucht es heutzutage besondere Bemühungen, um das Publikum in die Lichtspieltheater zu bringen. Oft genügt das Programm allein nicht mehr. Der Zuschauer will heute etwas Besonderes, er braucht, um motiviert zu werden, das Ereignis.

Festivals, Retrospektiven, Filmtage werden immer besser besucht. Parallel dazu weisen aber die «normalen» Vorführungen immer weniger Zuschauer auf. In Frankreich, zum Beispiel, ist die Krise besonders schwer, und die letzten Zuschauerzahlen müssen als katastrophal bezeichnet werden. Dabei war Frankreich bis jetzt das Land, das in den letzten zwanzig Jahren am wenigsten Zuschauer einbüsste – dies wohl dank einer (bis jetzt) erfolgreichen Förderungs politik.

Und so kommen wir zu dem folgenden Paradox: Während das Kino in den seit seiner Erfindung grössten Schwierigkeiten steckt, war der Konsum an Filmen noch nie so gross wie jetzt. Fernsehen und Video haben dafür gesorgt. Aber diese Bilderflut erzeugt schliesslich eine gewisse Gewöhnung, die bis zum Überdross gehen kann. Der Film ist nicht mehr etwas Seltenes, Kostbares, sondern eine allgemeine Ware geworden, die immer zugänglich ist.

So ist es leicht verständlich, dass grosse amerikanische Produktionen oder James-Bond-Filme das Publikum anziehen, weil sie in sich selbst schon ein Ereignis sind und auch dementsprechend vermarktet und verkauft werden. Es fällt nicht schwer, sie kritisch zu behandeln oder die meisten davon als reine Konsumprodukte einzustufen. Für die Filmkultur insgesamt sind sie dennoch wichtig: Ohne sie könnten die meisten Kinos schliessen – also auch keine anderen Filme mehr zeigen.

Zurzeit erlebt der Film eine genau so wichtige Umwandlung wie zu Zeiten der Einführung des Tons oder der Farbe. Diesmal geht es aber um strukturelle Fragen, die mit dem Überleben dieser Kunst zu tun haben. In einer Zeit wo der Zuschauer nur mehr einige Rappen für die Vorführung eines Filmes im Fernsehen bezahlt, ist das gesamte Finanzierungssystem der Filmindustrie ins Schwanken geraten. Früher oder später werden grundsätzlich neue Massnahmen nötig sein.

Bis dahin wird es aber auch erforderlich sein, über den Zweck einer Filmpolitik nachzudenken. Bis jetzt galten die staatlichen Förderungsmassnahmen vor allem der Produktion. Sie reichten bis zur Nullkopie, und dann war der Film sich selbst überlassen. Dies führt heute manchmal zu einer wahren «Schubladenpolitik», wo es den Gegnern der Filmförderung dann leicht fällt, zu bemängeln, dass am Publikum vorbei gefördert werde.

In Wirklichkeit ist es einfach schwieriger geworden, anspruchsvolle Filme ans Publikum zu bringen, desto schwieriger, je öfter sie dann sowieso im Fernsehen gezeigt werden. Proportional müsste viel mehr für die Promotion dieser anspruchsvollen Filme ausgegeben werden als für die spektakulären Grossproduktionen amerikanischen Zuschnitts. Jeder weiss aber, dass genau das Gegenteil geschieht.

So wird es heute notwendig, dass die Förderungsmassnahmen erweitert werden und die Förderungs politik alle Aspekte einer Filmkultur in Betracht zieht. Eine effiziente Filmförderungs politik muss von der Konzeption eines Werkes bis zu dessen Vorführung reichen.

In der letzten Zeit wurden bereits die Aspekte des Drehbuches und der Vorproduktion stärker berücksichtigt. Dies hat denn auch schon zu positiven Resultaten geführt, und man darf feststellen, dass ein Teil der Drehbücher heute professioneller erscheinen. Nun heisst es aber, auch auf der anderen Seite zu wirken: Erste Massnahmen müssten erlauben, mehr Kopien von einem Film ziehen zu lassen, Untertitelungen zu erstellen und Promotionsaktionen zu starten. So könnten diese Filme auch schneller in den kleineren Städten vorgeführt werden. In einer zweiten Phase wird es vermutlich auch nötig sein, zusammen mit Kantonen und Gemeinden, über eine Vorführungs politik nachzudenken. Hohe Mieten in den Zentren der Städte, Steuern und dergleichen zwingen die Lichtspieltheaterbesitzer, nach sofortiger Rentabilität zu suchen – was sich langfristig aber fatal auswirken wird.

Um den Film zu retten, ist eine umfassende Film politik erforderlich. In diesem Sinne ist es mehr denn je notwendig, partikuläre Einzelinteressen in den Hintergrund zu stellen und Fraktionskriege zu beenden. Denn alle wollen ja das gleiche: mehr und (noch) bessere Filme.

THE END

12. ALTSTADT-OPEN AIR
WINTERTHUR 21.8.-6.9.87

SA 29.8.
FRIEDRICH GULDA
& **CHICK COREA**

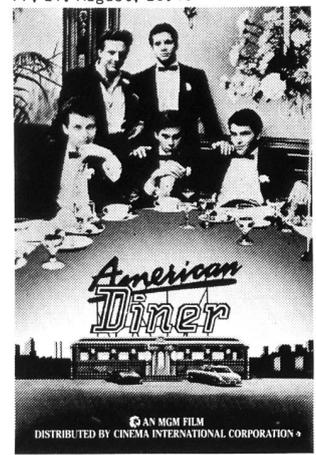
FR 4.9.
UDO LINDENBERG
& **DAS PANIKORCHESTER**
GEORGIA SATELLITES

SA 5.9.
THE KINKS
TOY DOLLS

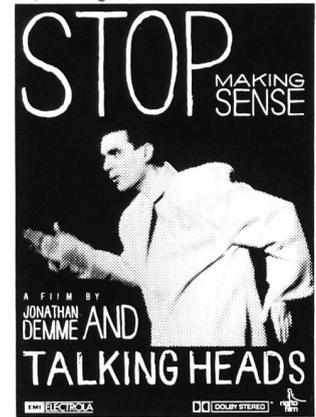
21.8.-24.8.
OPEN AIR-KINO

14 TAGE GRATIS
STRASSENSPEKTAKEL

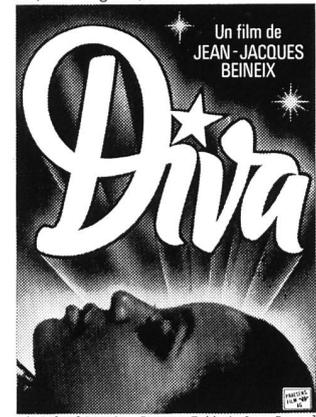
Fr, 21. August, 20.45



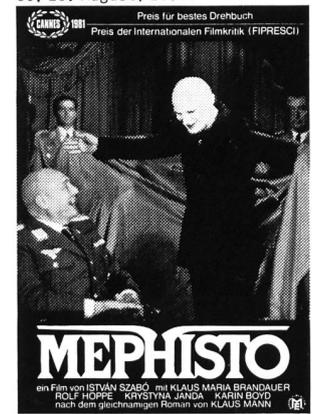
Fr, 21. August, ca. 22.30



Sa, 22. August, 20.45



So, 23. August, 20.45



Mo, 24. August, 20.45



