Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 156

Heft

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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

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

Fr. 8.– / DM 8.– / öS 70.–

5 / 87

film bulletin

Kino in Augenhöhe

Ab 9. Oktober 1987 in den Kinos

«DER BESTE ANTIKRIEGSFILM ALLER ZEITEN»

Jay Scott. TORONTO GLOBE AND MAIL

«DER ENDGÜLTIGE VIETNAMFILM? SELBST NACH ‹PLATOON›? ICH FINDE: JA.»
Richard Freedman. NEWHOUSE NEWSPAPERS

«BESSER ALS ‹PLATOON›, ‹DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN› UND ‹APOCALYPSE NOW›.»
Bobbie Wygant. KXAS-TV. DALLAS

«NICHT WENIGER ALS EIN MEISTERWERK.»
George Kirgo. CBS-THE MORNING PROGRAM

«★★★★ EIN GROSSARTIGES WERK DES FILMSCHAFFENS. ICH SAH ES SCHON ZWEIMAL.»
Gene Siskel. CHICAGO TRIBUNE

«★★★★ DAS ERSCHÜTTERNDSTE, KOSTBARSTE PORTRAIT DES VIETNAMKRIEGES BIS ZUM HEUTIGEN TAG. ÜBERWÄLTIGENDER ALS ‹PLATOON›.»
James Verniere. THE BOSTON HERALD

«EIN FILM VOLLER ÜBERWÄLTIGENDER UND SELTENER VORSTELLUNGSKRAFT.»
Vincent Canby. NEW YORK TIMES

«UNVERGESSLICH. EIN SPRENGKÖRPER. DIE ANDERE SEITE VON ‹PLATOON›.»
Susan Granger. WMCA RADIO (NYC)

«BIS ZUM HEUTIGEN TAGE DIE AUSDRUCKSVOLLSTE VISION DES (VIETNAM)KRIEGES.»
Desson HOWE. WASHINGTON POST

«★★★★ PRÄZISE, SPANNEND, GROSSARTIG. EIN KANDIDAT FÜR DEN BESTEN FILM DES JAHRES.»
Mike Clark. USA TODAY

«EIN MEISTERWERK. KUBRICK IN BESTFORM.»
Susan Stark. DETROIT NEWS

Ein Film von Stanley Kubrick

FULL METAL JACKET

WARNER BROS PRESENTS STANLEY KUBRICK'S FULL METAL JACKET STARRING MATTHEW MODINE ADAM BALDWIN VINCENT D'ONOFRIO LEE ERMEY DORIAN HAREWOOD ARLISS HOWARD KEVYN MAJOR HOWARD ED O'ROSS SCREENPLAY BY STANLEY KUBRICK MICHAEL HERR GUSTAV HASFORD BASED ON THE NOVEL THE SHORT-TIMERS BY GUSTAV HASFORD CO PRODUCER PHILIP HOBBS EXECUTIVE PRODUCER JAN HARLAN

PRODUCED AND DIRECTED BY STANLEY KUBRICK

WARNER BROS

In memoriam John Huston

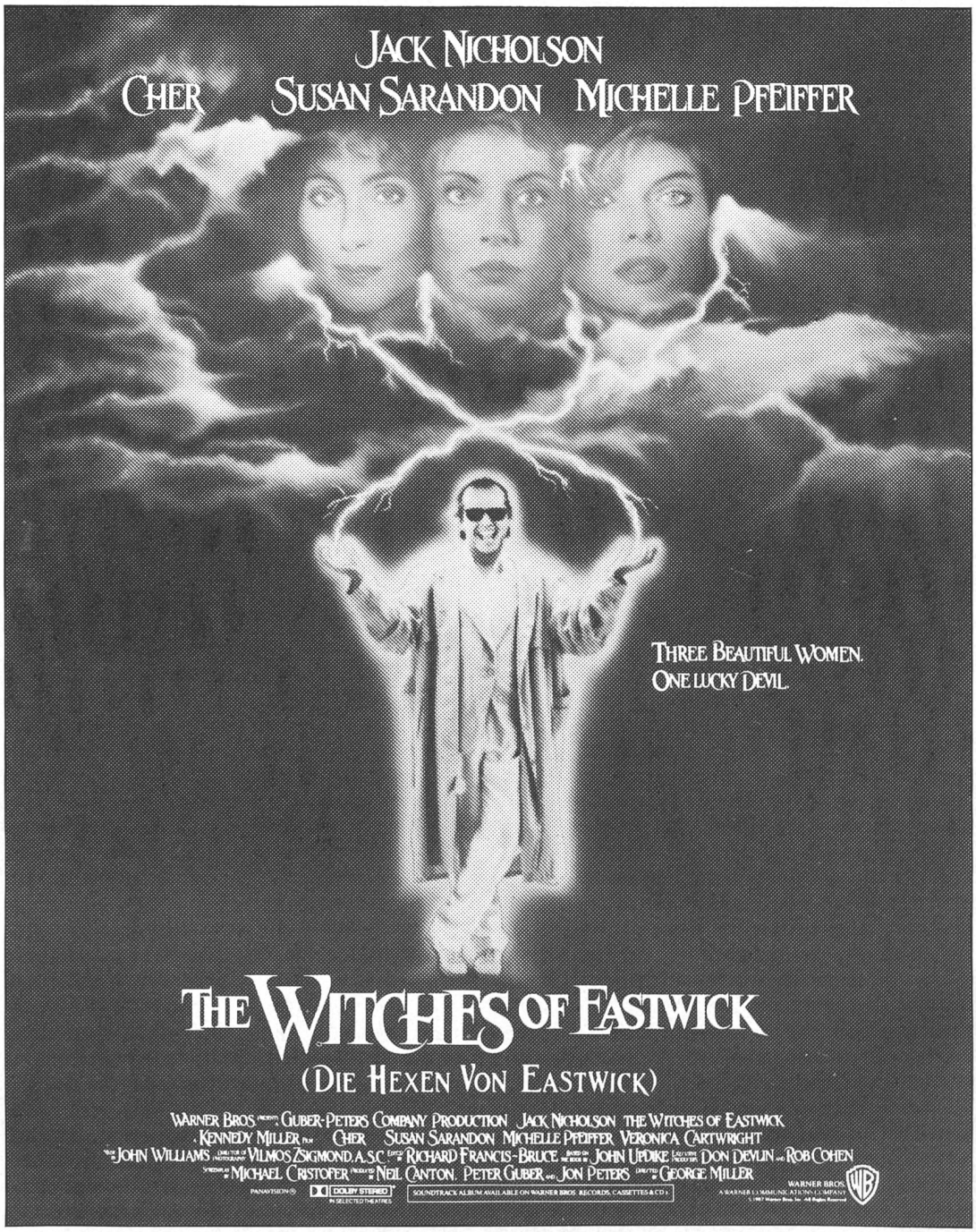
Anjelica Huston in THE DEAD

THE MALTESE FALCON (1941)
THE DEAD (1987)

IN DER ERFÜLLUNG WEIBLICHER BEGIERDEN IST ER DER BESTE. ER MACHT ES SEIT JAHRHUNDERTEN ...

«EIN FILM VOLLER KOMIK. NICHOLSONS ROLLE IST ÜBERWÄLTIGEND.» (NBC)

«EIN TEUFLISCHES VERGNÜGEN (VON «MAD MAX»-REGISSEUR GEORGE MILLER) MIT EINEM VERTEUFELT IRRE GUTEN JACK NICHOLSON.» (TELE)



AB 30. OKTOBER ÜBERALL IM KINO HOKUSPOKUS ...!!!

in eigener Sache

Bei Eugen Shuftan – dem Zeichner, Bildhauer, Maler und Kameramann, der als Erfinder des Schüfftan-Verfahrens in die Filmgeschichte einging – hat er sein Handwerk gelernt. Als junger Gehilfe hat er das Ende des Stummfilms und die erste Periode des Tonfilms miterlebt. Aber auch heute erstaunt es den mittlerweile bald 80jährigen Henri Alekan eigentlich noch, selbst ein Kameramann zu sein – es geschafft zu haben, die schwierige Aufgabe Licht zu gestalten, immer wieder zu meistern.
Dieses Selbstverständnis ist nicht als Understatement zu interpretieren, entspringt nicht der Eitelkeit eines älteren Herrn, sondern zeugt von einer Auffassung vom Kino, die von den Filmschaffenden mehr verlangt, als eine Kamera in die Hand zu nehmen und sich zu sagen: jetzt bin ich Regisseur, Kameramann, Schauspieler. Obwohl heute die Kameras so weit perfektioniert sind, das mit ihnen gedreht werden kann, ohne das geringste vom Licht zu verstehen, bleibt Henri Alekan bei seiner Überzeugung: Licht zu gestalten sei keine Technik, sondern eine Kunst.

*

Aus Bertolt Brechts «Geschichten vom Herrn Keuner», zum Thema Originalität:
«Heute», beklagte sich Herr K., «gibt es unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein grosse Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfasste noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. Infolgedessen werden Gedanken nur in eigner Werkstatt hergestellt, indem sich der faul vokommt, der nicht genug davon fertigbringt. Freilich gibt es dann auch keinen Gedanken, der übernommen werden, und auch keine Formulierung eines Gedankens, die zitiert werden könnte. Wie wenig brauchen diese alle zu ihrer Tätigkeit! Ein Federhalter und etwas Papier ist das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Grössere Gebäude kennen sie nicht als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist!»

*

Der Ruf nach permanent neuen Filmsprachen ist inzwischen zwar wieder etwas verhallt. Dennoch wird weiterhin so häufig und intensiv nach sogenannt «neuen Filmsprachen» gesucht, dass es leichtfällt, mir einen Herrn Keuner vorzustellen, der den weisen Chinesen Duschuang Dsi fragt: «Was für eine Sprache kann es denn sein, die einer allein in ein paar Tagen erfindet? Wäre es nicht klüger, sich überhaupt erst Sprache anzueignen, statt nur Unverständliches zu stottern? Sollte es nicht besser den Gelehrtesten und allfälligen Genies überlassen bleiben, sprachliches Neuland zu erschliessen?»

Walt R. Vian

In diesem Heft

filmbulletin

Kino in Augenhöhe **5/87**
29. Jahrgang Heft Nummer 156: Okt./Nov. 1987

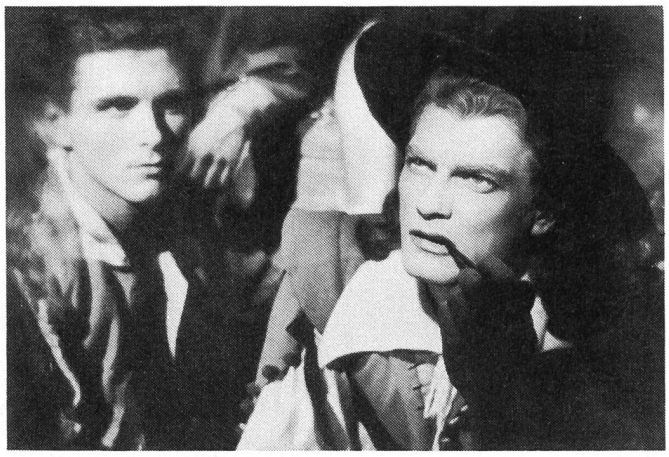
Kurz belichtet 4

Kino in Augenhöhe
THE UNTOUCHABLES von Brian De Palma
«Hab'n bisschen sauber gemacht» 11

Schreiben mit Schatten und Licht
Der veränderte Blick 16

Gespräch mit dem Regisseur Wim Wenders
«Henri macht kein natürliches Licht – er erfindet es neu» 22

Gespräch mit dem Schauspieler Bruno Ganz
«In den nächsten zwei Stunden macht Henri Licht» 25



Gespräch mit dem Chefkameramann Henri Alekan
«Licht ist Kunst, keine Technik» 28

Der Filmemacher Alexander Kluge
Geschichten zur Geschichte 39

filmbulletin
HOPE AND GLORY von John Boorman 50
Gespräch mit John Boorman 51
MAKING MR. RIGHT von Susan Seidelman 55
Gespräch mit Susan Seidelman 57
FULL METAL JACKET von Stanley Kubrick 60

Bestandesaufnahme in der CH-Filmbranche:
Kinowirtschaft in der Schweiz 61

filmbulletin-Kolumne:
Von Christian Zeender 68

Titelbild: Robert de Niro in THE UNTOUCHABLES
Heftmitte: LA BELLE ET LA BETE, Kamera: Henri Alekan

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian
☏ 052 / 25 64 44

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Mitarbeiter dieser Nummer:
Pierre Lachat, Peter Kremski, Fritz Göttler, Hans Schifferle, Heiner Gassen, Johannes Bösiger, Michael Günther, Christian Zeender.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

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

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Monopole Pathé, Warner Brothers, UIP, Filmbüro SKFK, Zürich; Sammlung Manfred Thurow, Basel; Cinémathèque Suisse, Lausanne; André Holger, Berlin; Filmverlag der Autoren, München; Henri Alekan, Paris.

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

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

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

Preise für Anzeigen auf Anfrage.

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

KLUGE AUF CH-REISE

Cinélibre, die Dachorganisation der Schweizer Filmclubs, hat in aufwendiger Arbeit den totalen Kluge-Zyklus zusammengestellt, mit all jenen Werken des deutschen Filmemachers, Vor- und Mitdenkers, die noch greifbar waren. Zum Werk vergleiche man den entsprechenden Beitrag in dieser filmbulletin-Nummer, die Schweizer Reise von Kluges Filmen sieht wie folgt aus:
Baden, Filmkreis im Studio Royal, 18.10. – 29.11. / Basel, Le Bon Film im Stadtkino, 28.9. – 5.11. / Bern, Kellerkino, 30.10. – 30.11. / Biel-Bienne, Filmpodium, 4.10. – 3.11. / La Chaux-de-Fonds, Guilde du film, 8. – 9.11. / Fribourg, Cinéclub La Spirale, 15. – 16.11. / Genf, CAC Voltaire, 15. – 30.11. / Lausanne, Cinémathèque, 19.10. – 4.11. / Luzern, Filmclub und Viper, 3. – 21.11. / Oberglatt, Pro Film, 2.11. / Schaffhausen, Kellerkino, 28.11. / St. Gallen, Cineclub, 2.11. / Zürich, Filmpodium-Kino, 1. – 31.10. Die Daten fürs Filmfoyer in Winterthur sind noch offen und die Veranstaltung in Poschiavo musste «wegen Unwetterschäden» abgeblasen werden.

BOORMAN-AUSSTELLUNG

Vom 6. September an und noch bis zum 25. Oktober findet im Deutschen Filmmuseum Frankfurt eine Ausstellung zur Produktionsgeschichte des John-Boorman-Films HOPE AND GLORY statt. Zu sehen sind Produktions-Zeichnungen, Entwürfe, Modelle. Täglich ausser Montag von 11 bis 18.30 Uhr.

EMOTION PICTURES

Seit Sam Fuller 1965 in Godards PIERROT LE FOU die wunderschöne Definition gab: «A motion picture is... in one word: emotion», liegt die Wortschöpfung, beziehungsweise Kurzfassung dieser Definition, *E-motion Picture* eigentlich auf der Hand.
Wim Wenders hat im Mai 1970 einen Beitrag in der «Filmkritik» mit «Emotion Pictures» überschrieben, und dies ist nun auch der Titel eines Bändchens mit Essays und Filmkritiken von Wim Wenders, die gesammelt im Verlag der Autoren erschienen sind. «Langsamkeit», ist da etwa in einer Besprechung von THE TALL MEN aus dem Jahre 1969 nachzulesen, «in diesem Western von Walsh heisst: kein Vorgang ist so wenig Wert, dass man ihn beschleunigen, abkürzen oder gar auslassen könnte, nur um einen anderen spannender oder wichtiger erscheinen zu lassen.»
Verstreut auf die verschiedensten Publikationen, werden die Aufsätze von Wenders heute wohl kaum noch gelesen. Die nun vorliegende Sammlung zeigt aber, dass seine noch als Kritiker festgehaltenen Gedanken weiterhin lesenswert sind.
In zweiter, erweiterter Auflage erschienen ist mittlerweile das erste Buch, das über Wenders geschrieben wurde. Uwe Künzel skizziert darin den Werdegang des Filmemachers im Rahmen einer chronologischen Betrachtung seiner Werke, jedem Film ein Kapitel widmend. Das im Dreisam-Verlag erschienene Buch hat sich zu einem kleinen Standardwerk entwickelt und ist als Einführung in das Œuvre von Wim Wenders nach wie vor empfehlenswert.

PROJEKTFÖRDERUNG

Zum Zweck der Förderung des Kinofilmes (ausgenommen Kurzfilme) schreibt die Kulturkommission der Suissimage einen Projektwettbewerb aus. Zur Teilnahme eingeladen sind die in der Schweiz lebenden Autor(inn)en sowie Produktionsfirmen mit Sitz in der Schweiz. Ziel der Projektförderung ist es in erster Linie, die kreative und professionelle Herstellung von Drehbüchern für Kinofilme zu ermöglichen. In zweiter Linie wird die Förderung von Produktion und Promotion des schon mit einem Drehbuchbeitrag geförderten Werkes angestrebt. Die Projektförderung der Suissimage versteht sich als notwendige Ergänzung zu anderen Förderungsmodellen und ist keine Breitenförderung; sie will klare Schwerpunkte setzen. Wenige Projekte sollen möglichst grosszügig, mit nicht zuviel Bürokratie zur Förderung gelangen. So soll dem Schweizer Kinofilm eine bessere Startbasis gegeben werden.

Filmstelle VSETH

Neben dem Begleitprogramm zur Vorlesung «Film, Kino und Gesellschaft der dreissiger Jahre» von Viktor Sidler zeigt die Filmstelle VSETH im kommenden Winter zwei weitere Zyklen.
Der erste ist *Francis Ford Coppola* gewidmet, der schillernden Figur des neuen amerikanischen Films, in dessen Karriere sich sowohl kommerzielle Grosserfolge wie THE GODFATHER als auch Desaster wie ONE FROM THE HEART finden. Coppola ist ein Kinobesessener, der bestrebt ist, seine Visionen vom Kino nicht nur zu träumen, sondern auch zu gestalten und dabei weder Mühe noch Kosten scheut. Das Programm umfasst nicht nur die meisten seiner eigenen Werke, sondern gibt auch Einblicke in das übrige Schaffen dieses Multitalents, etwa als Drehbuchautor (PATTON) oder Produzent (THX1138, AMERICAN GRAFFITI, HAMMETT).
Der zweite, thematisch ausgerichtete Zyklus versucht eine Darstellung der *Formen der Sexualität im Film* vor dem Hintergrund unterschiedlicher zeitlicher und gesellschaftlicher Begebenheiten. Das Spektrum reicht dabei von den Meilensteinen im Kampf gegen die Zensur, über Experimentalfilme und die surrealistischen Arbeiten eines Luis Buñuel, bis hin zu Werken aus der unmittelbaren Gegenwart.
Programm erhältlich bei: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.

MIGUEL LITTIN

Nachdem inzwischen feststeht, dass das eindrückliche vierstündige Dokument des im Exil lebenden und arbeitenden Chilenen Miguel Littin (ACTA GENERAL DE CHILE) während einigen wenigen Wochen auch in einigen Schweizer Spielstellen zu sehen sein wird (etwa: Baden beim Filmkreis, Zürich im Xenix, Basel im Stadtkino), mag es interessieren, was der vorübergehend heimlich in seine Heimat zurückgekehrte Littin inzwischen neues projektiert hat. Zusammen mit Dustin Hoffman arbeitet er an einem Film über Augusto Cesar Sandino, die Heldenfigur des nicaraguanischen Widerstandes, mit dem Titel: DER GENERAL DER FREIEN MENSCHEN. Auch dieser als Fernsehprojekt konzipierte Film soll wiederum vier Stunden dauern und in vier einstündige Episoden aufgeteilt sein. Finanziert wird das Unternehmen von Spanien, Mexiko, Frankreich und Italien, und am Drehbuch hat Sergio Ramirez

Luciano
De Crescenzo
COSÌ PARLÒ BELLAVISTA
ALSO SPRACH BELLAVISTA

Ausgezeichnet mit dem Chaplin-Preis
auf dem Komödienfestival in Vevey.
Kritiker- und Publikumspreis
auf dem Festival in Annecy.

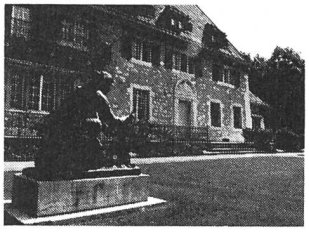
FILMWERKSCHAU
ALEXANDER KLUGE
CINEASTE ALLEMAND

CINELIBRE

Die Broschüre zur Filmwerkschau: Aktuelles Gespräch mit Kluge über Autorenfilm im Kino und am Fernsehen - neue, unveröffentlichte Erzählungen - über den Autor Alexander Kluge und alle seine Filme. Ueber loo Seiten...

Museen in Winterthur

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

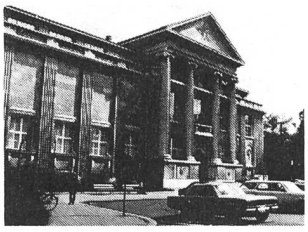


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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

Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

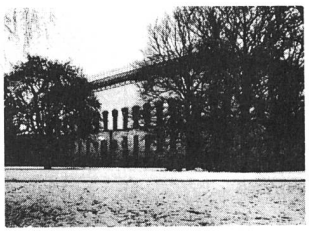
29. August bis 8. November 1987: «Von Monet bis Picasso»
9. September bis 1. November 1987: «Das Legat Otto Tschumi»



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–18 Uhr, zusätzlich Dienstag 19.30–21.30 Uhr (Montag geschlossen)

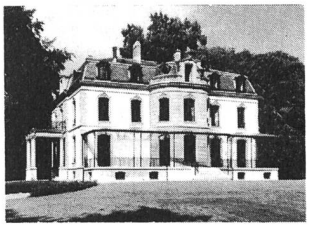
600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

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

Bis 16. Januar 1988: Chinesisches Geld aus drei Jahrtausenden



Münzkabinett

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

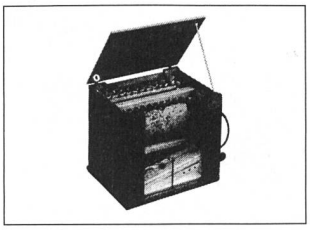
Uhrensammlung von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

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

Wissenschaft und Technik in einer lebendigen Schau

im Foyer bis 24. Januar 1988: «Leben mit Medizin und Technik»



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

OFFIZIELLER BEITRAG CANNES 1987
Aus den glorreichen Zeiten, als das Radio laufen lernte. WOODY ALLEN's unerforschte Erinnerungen...
RADIO DAYS
Buch und Regie Woody Allen
Jeff Daniels Mia Farrow Seth Green
Julie Kavner Diane Keaton Josh Mostel
ORION Dianne Wiest Michael Tucker
Jetzt im Kino

wir sind für Sie da.
morgen
Jetzt
Jede Woche
bei Wind ...
diese woche
Demnächst
Toujours
DIESE WOCHE
Jeden Tag.
... und Wetter
immer
NÄCHSTE WOCHE
Heute
So oft Sie möchten.
Kino
Auf die Plätzchen, fertig, los!
kino moderne ATELIERKINO
da läuft was.
in LUZERN

mitgearbeitet, der Vizepräsident Nicaraguas. Littin beabsichtigt darüber hinaus als nächstes einen Roman von Carlos Fuentes zu verfilmen, der von der Begegnung zwischen dem Eroberer Cortes und dem Herrscher Montezuma handelt.

FILMFORSCHUNG

In dieser und der letzten Nummer hat filmbulletin Beiträge von Michael Günther zum Thema «Filmschaffende, Filmproduktion und Filmwirtschaft in der Schweiz» publiziert. Die ausführliche Arbeit, die am Publizistischen Seminar der Universität Zürich entstanden ist und auf der unsere Beiträge basieren, wird demnächst in Buchform erscheinen. Interessenten wenden sich an: Michael Günther, Anwandstrasse 28, 8004 Zürich. Der Preis wird zirka 35 Franken betragen.

BASLER KULTURZEITUNG

Da Basel mit Medien nicht eben reich gesegnet ist und für die Feuilletonredaktion seines Monopolblatts gerade die seriöse Pflege der Filmkultur kein Anliegen darstellt, hat sich eine initiative Gruppe Basler Kulturveranstalter dafür entschieden, in eigener Regie eine Programmzeitung herauszubringen. Betreut wird die in einer Auflage von vorerst 16 000 Exemplaren gedruckte Zeitung von Dominik Schaub, ab der zweiten Ausgabe hat Claudia Acklin die Redaktion übernommen; als Herausgeber wirkt der Verein MehrKultur und für nur 12 Franken im Jahr ist man/frau monatlich auf dem Laufenden, was kulturell am Rheinknie geboten wird.
Bestelladresse: Verein MehrKultur, c/o Studiokino AG, 4005 Basel, ☏ 061 / 25 96 56.

ARIA FOTOGRAFIE

Im Zusammenhang mit dem Kollektiv-Opernarienfilm ARIA, an dem Regisseure wie Robert Altman, Jean-Luc Godard, Julien Temple oder Ken Russell mitgearbeitet haben, zeigt das Zürcher Kino Corso zusammen mit der Nikon-Galerie eine Ausstellung von Bildern jener Standfotografen, die auf den einzelnen Sets gearbeitet haben. Darunter sind illustre Namen wie David Bailey, Bob Carlos, Annie Leibovitz oder Lord Snowdon.

AFRIKAFILMTAGE

Im Zürcher Filmpodium werden im November eine ganze Reihe von Beispielen des afrikanischen Filmschaffens zu sehen sein. Unter dem Patronat des Völkerkundemuseums veranstaltet das Filmpodium diesen Zyklus und ermöglicht damit einen Überblick über die filmischen Aktivitäten auf dem schwarzen Kontinent. Zu sehen sind voraussichtlich unter anderem Filme wie MANDABI und XALA von Ousmane Sembène, Senegal, L'EXILE von Omarou Ganda, Niger, DJELI von Kramo-Lanciné, Elfenbeinküste, WEND KUUNI von Gaston Kaboré, Burkina Faso, CAMERA D'AFRIQUE von Férid Boughedir, Tunesien, N'TTURUDU von Uman U'Kset, Guinea-Bissau, NYAMANTON von Cheik Omar Sissoko, Mali, LA VIE EST BELLE von Ngangura Mweze, Zaïre und YEELEN von Souleymane Cissé, Mali. Einige Werke des Franzosen Jean Rouch werden das Programm ergänzen. Nähere Informationen sind beim Filmpodium, Postfach, 8022 Zürich erhältlich.

BÜCHERSPIEGEL

Im Benzigerverlag (Zürich/Köln) ist einerseits in neuer Auflage Jacques Chessex' Roman «Der Kinderfresser» erschienen, nach dem Simon Edelstein seinen neuen Spielfilm L'OGRE realisiert hat. Daneben wurden Andrej Wajdas Betrachtungen zum (eigenen) Filmschaffen erstmals in deutscher Sprache herausgebracht: «Meine Filme». Das Buch betrachtet dreissig Jahre Wajda-Filmschaffen aus der Perspektive des Autors selbst. Fortgesetzt wird bei Schirmer/Mosel, München, die begonnene, ausgesprochen schön aufgemachte Reihe mit Filmbüchern (bereits erschienen sind unter anderem die Autobiographien von Kurosawa und Keaton) mit einem ersten Band mit den Kinofilmen von Rainer Werner Fassbinder. Hier sind in Text und Bild die frühen Filme des Deutschen vereint, von DER STADTSTREICHER über DAS KLEINE CHAOS, LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD bis KATZELMACHER und GÖTTER DER PEST. Neben diesem Band ist das Buch OPFER von Andrej Tarkowskij erschienen, das in sich neben zahlreichen Bildern aus dem letzten Werk des Russen die zugrundeliegende Er-

zählung, die Dialoge sowie einige Gedanken ihres Autors enthält.

«Deshima» heisst das Filmbuch von Adolf Muschg, das in der Reihe Suhrkamp-Taschenbuch soeben erschienen ist. Basis ist hier – und das macht eine Auseinandersetzung erst recht interessant – nicht das endgültige Drehbuch zum gleichnamigen Spielfilm von Beat Kuert, sondern eine frühere Textversion des Schriftstellers. Muschg schreibt dazu: «Dieses Buch ist also von mir. Es ist (noch) nicht 'der Film'. Vielleicht vermag es so am deutlichsten das Problem des Drehbuchschreibers – und damit die fruchtbare Klippe Arbeitsteiligkeit – zu dokumentieren.»

Zum hundertsten Geburtstag des berühmten englischen Detektiven ist in der Reihe populäre Kultur bei Ullstein (Tb 36536) das «Sherlock-Holmes-Buch» erschienen, mit einer Reihe von Beiträgen zu Mythos und Kult. In derselben Serie (Tb 36550) ist der Roman zum Film SID AND NANCY greifbar sowie ein Band zum Thema «Abenteuer und Action in Literatur, Film und Comic» (Tb 36542), alphabetisch Zusammengetragenes von Hans-Joachim Neumann.

Filmen, Festivals, Tendenzen und Videos widmet sich der «Fischer Film-Almanach 1987» (Tb 4470, Fischer). Sämtliche Spielfilmerstaufführungen im Bundesdeutschen Raum (Kino wie Fernsehen) werden in kurzen Besprechungen, die mit jeweiligen Daten zu den einzelnen Filmen versehen sind, gewürdigt. Weitere Daten, die das verflossene Filmjahr 86 prägten, ergänzen die Zusammenstellung.

Die Mostra del Cinema von Venedig hat einmal mehr ein sehr schönes Buch zu ihrer diesjährigen Retrospektive herausgegeben: «L'insospettabile Joseph Leo Mankiewicz» sein Titel (Edizioni la Biennale, 1987). Neben verschiedenen Aufsätzen und Anmerkungen zum Schaffen des berühmten Amerikaners finden sich auch ein Gespräch und Würdigungen seiner Filme.

Neu erschienen ist in der Reihe Fischer Cinema das etwas mehr als zehn Jahre alte Gesprächsbuch «Bergman über Bergman», das anno 1976 auf den Spuren Truffauts dem schwedischen Meister gerecht werden wollte. Die verschiedenen Interviews wurden gegenüber der bereits bei Hanser erschienenen Ausgabe zwar durch spätere ergänzt, aber leider endet das Unternehmen bereits beim Film SZENEN EINER EHE, und das liegt nun doch auch schon wieder einige Jahre zurück, Filme wie ZAUBERFLÖTE, SCHLANGENEI, HERBSTSONATE oder FANNY UND ALEXANDER figurieren lediglich im filmographischen Anhang (Fischer Tb 4478).

In der Heyne Filmbibliothek ist als Band 107 «Ava Gardner» erschienen und – aktuell bis zu THE UNTOUCHABLES – «Robert De Niro» (Band 108).

VERANSTALTUNGEN

Baden (CH): Am 27. September hat die neue Saison des *Badener Filmkreises* begonnen. Sie wird in den kommenden Wochen neben einer Reihe von Kluge-Filmen auch Raritäten wie Stroheims GREED (25.10., nur für Filmkreis-Mitglieder), Abuladses DER BAUM DER WÜNSCHE (8.11.) und Skarmetas ARDIENTE PACIENCIA (22.11.) präsentieren. Infos: Filmkreis, Postfach, 5400 Baden.

Bern (CH): Das Programm *Film am Montag* im *Berner Kellerkino* startet am 12. Oktober mit drei Filmen in memoriam Rita Hayworth (THE STORY ON PAGE ONE von Clifford Odets, GILDA von Charles Vidor, 19.10., und THE LADY FROM SHANGHAI von Orson Welles, 26.10.), bietet im November ebenfalls eine Kluge-Werkschau und feiert im Dezember den 100. Geburtstag von Louis Jouvet. Kontakt: Kellerkino, Kramgasse 26, 3011 Bern.

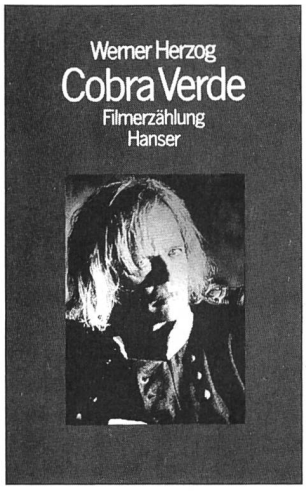
Hannover (BRD): Das *Kommunale Kino* präsentiert vom 13. bis 15. November den neuen Film von Jean-Marie Straub und Danielle Huillet (DER TOD DES EMPEDOKLES). Die Autoren werden anwesend sein und am 14. 11. an einem Seminar zu ihrem Film teilnehmen.

Luzern (CH): Die Viper Luzern organisiert vom 3. – 8. November die *8. Internationalen Film- und Video-Performancetage* und die 2. Ausgabe der integrierten Video-Werkschau Schweiz. Informationen: Viper, Postfach 4929, 6002 Luzern.

Anzeige

HANSER

Film-Bücher



Nur im Sklavenhandel sieht der Bandit Cobra Verde die Chance, es mit den Mächtigen im Lande aufzunehmen. Doch dann kommt ihm irgendwann die grausame Erkenntnis...
Hier die Erzählung zu Werner Herzogs neustem Film, der diesen Dezember mit Klaus Kinski in der Hauptrolle bei uns in die Kinos kommen soll.

96 Seiten, Fr. 22.30

Reihe Film 38: Alain Resnais
220 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, gebunden, Fr. 27.50

Reihe Film 39: Andrej Tarkowskij
240 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, gebunden, Fr. 27.50

"Dass auch im kleinen Format grosse Filmbücher möglich sind, führt die Reihe Film mit beispielhafter Beständigkeit vor." *Vorwärts*

Die Breite von Duras' filmischem Schaffen dokumentiert der vorliegende, mit vielen Abbildungen versehene Band, der ihre sämtlichen Aufsätze und Notizen zu Kino und Film enthält; darüber hinaus ein Interview zu Literatur und Film, einen Essay des Filmkritikers Karsten Witte, sowie der kompletten Filmographie.

200 Seiten, Fr. 31.30

Pu Yi: Ich war Kaiser von China
488 Seiten, 64 Seiten Abbildungen, Fr. 27.50.
Pu Yi's Autobiographie diente Bertolucci als Grundlage zu seinem Film "Der letzte Kaiser".

Anzeige

Ein Film von Wim Wenders

Ein lyrischer Film über Berlin... Dieses Werk hat zwei herausragende Qualitäten: Die ausserordentliche Fotografie von Henri Alekan und das wunderschöne Drehbuch-Gedicht von Peter Handke... Indem er sich dieser beiden Wunderwerke bediente, bewies Wenders seine Meisterschaft. EL PAIS

Stimmenvielfalt, Geräusche und Filmmusik sind zu einer so vielschichtigen Tonarchitektur gefügt, wie das im deutschen Film zuletzt Fassbinder gelang... DER TAGESSPIEGEL

Gewiss ist diese Stadt, ist noch keine andere derart polyphon aufgenommen worden; da hat Wenders mit der Kamera Henri Alekans und den Tonmischern Jean-Paul Mugel und Axel Arft etwas zuwege gebracht, das nun wirklich Alfred Döblins Mixage der Wörter und Sprachen im «Alexanderplatz» künstlerisch adäquat ist. FRANKFURTER RUNDSCHAU

Der Geniestreich des Films, das ist, diese Ausser-Sinnlichkeit zu einer einzigartigen, verliebten Hommage an das Kino gemacht zu haben. Wie in der frühen Stummfilmzeit sehen die Engel alles in Schwarz-Weiss. Und wenn der Ton dazu kommt, und dann die Farbe, dann ist das das Zeichen ihres Abstiegs zur «condition humaine». LIBERATION

Ab 29. Oktober im Kino

Bonn (BRD): Im Kulturzentrum Brotfabrik findet vom 3. – 6. Dezember das 9. Internationale Bonner *Kurzfilmfestival Experi und Nixperi* statt. Information: Bonner Kinemathek, Kreuzstr. 16, 5300 Bonn.

Basel (CH): Vom 18.11. – 21.11. finden die *Film- und Videotage* der Region Basel im *Sommercasino*, Münchensteinerstr. 1, 4052 Basel statt. Eingeladen zur Teilnahme sind alle Film- und Videoschaffenden der Region.

Braunschweig (BRD): Auch Braunschweig hat jetzt ein eigenes *Filmfest*. Es geht vom 5. – 8. November über die Leinwände der Stadt und bringt Highlights aus der Film- und Kinowelt, einige Premieren und eine Reihe mit Cinecittà-Filmen.

Bern (CH): An zwei Tagen (20./21.11.) werden im Kino im Kunstmuseum die *Berner Filmtage* veranstaltet, die den Filmschaffenden Gelegenheit geben sollen, ihre Filme öffentlich vorzuführen. Einschränkungen werden nicht gemacht, es gibt im Gegensatz zu anderen Veranstaltungen in der Schweiz keine Selektion. Ausgeschlossen bleiben lediglich Auftragsfilme jeglicher Art und Bedingung ist ein beanspruchter künstlerischer Wert. Anmeldung bis 15. Oktober an Berner Filmtage, Freiburgstr. 169, 3008 Bern.

Zürich (CH): Die Daten 11./12./13. Dezember sind für Zürcher Videofreaks bereits reserviert. Da findet das *2. Zworjkin Videofestival* im Sofakino Xenix (Kanzleiareal) statt. Gesucht werden noch Tapes aus der ganzen Schweiz, damit die Werkschau einen möglichst umfassenden Einblick erlaubt. Kontakt: Videoladen, Weststr. 77, 8003 Zürich.

FILMVORLESUNG IN ZÜRICH

Das Thema der Vorlesungsreihe von Viktor Sidler im Wintersemester 87/88 lautet *«Film, Kino und Gesellschaft in den dreissiger Jahren»*. Die Lehrveranstaltung findet ab 28. Oktober jeweils mittwochs im ETH-Hauptgebäude, Rämistr. 101, Auditorium F7 von 17.15 – 19.00 Uhr statt und ist allgemein zugänglich.
Ende der zwanziger Jahre erhielt der Film durch den Ton jenes «Gesicht», das uns heute als selbstverständlich erscheint. Diesem bedeutsamen Einschnitt, der sowohl die Produktionsverhältnisse wie auch das filmästhetische Verständnis grundlegend veränderte, widmet die Vorlesung ihren ersten Teil. Dargestellt werden, welche Möglichkeiten sich mit dem Aufkommen des Tons, von Sprache, Musik und Geräuschen eröffneten und was daraus entwickelt wurde. Ein zweiter Themenkreis beschäftigt sich am Beispiel des Hollywoodkinos mit der Konstitution und Entwicklung von Genres, die mit dem Tonfilm adäquate Gestaltungsformen prägten und eine Blütezeit erreichten: Musik-, Gangster-, Horror- und Animationsfilm, aber auch die Filmkomik etwa der Marx Brothers oder von Mae West.

Das Verhältnis von Film und gesellschaftspolitischem Hintergrund, respektive Film und Realität, bildet einen weiteren thematischen Schwerpunkt der Lehrveranstaltung. In Deutschland wird der Film nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten zum Propagandainstrument in einer gleichgeschalteten Filmindustrie, in der Sowjetunion löst das Kino des «sozialistischen Realismus» den Revolutionsfilm mit seinem Innovationspotential ab. In Frankreich dagegen kommt in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre eine Entwicklung zum Tragen, die unter der Bezeichnung «poetischer Realismus» zusammengefasst wird, die geprägt ist von einer oft fatalistischen, «schwarzen» Grundhaltung und ihre Höhepunkte in den Werken von Jean Renoir, Marcel Carné und Julien Duvivier findet, während in den USA die «New Deal»-Politik von Präsident Roosevelt deutliche Spuren im Kino hinterlässt.

Zahlreiche Filmausschnitte sollen innerhalb der Vorlesung die behandelten Themen visualisieren. Daneben vermittelt ein eigenständiger, jedoch vorlesungsbezogener Filmzyklus der Filmstelle VSETH, der wichtige und repräsentative Werke der betreffenden Epoche umfasst, ein vertieftes Verständnis. Er beginnt mit jenem Werk, das zwar nicht als der erste Tonfilm in die Filmgeschichte einging, jedoch der erste durchschlagende Erfolg bei Publikum und Kritik darstellt: Alan Croslands THE JAZZ SINGER (1927). Den Abschluss bildet Orson Welles' CITIZEN KANE (1940), in dem einerseits alle

neugewonnenen Gestaltungsmittel und -formen ihre optimale Verwendung fanden, andererseits wiederum die Perspektive auf etwas Neuartiges freigegeben wurde, das noch jahrzehntelang seine Wirkung zeigen sollte. Zwischen diesen beiden Eckpunkten gelangen Werke von Jean Vigo, Slatan Dudow, Hans Steinhoff, Jean Renoir, Marcel Carné, Boris Barnet, Nikolai Ekk, Friedrich Ermler/Sergej Jutkewitsch, Alexander Dowschenko und anderen zur Aufführung.
Weitere Informationen zur Vorlesung und zum Begleitprogramm sind erhältlich bei: Filmstelle VSETH, Vorlesung, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.

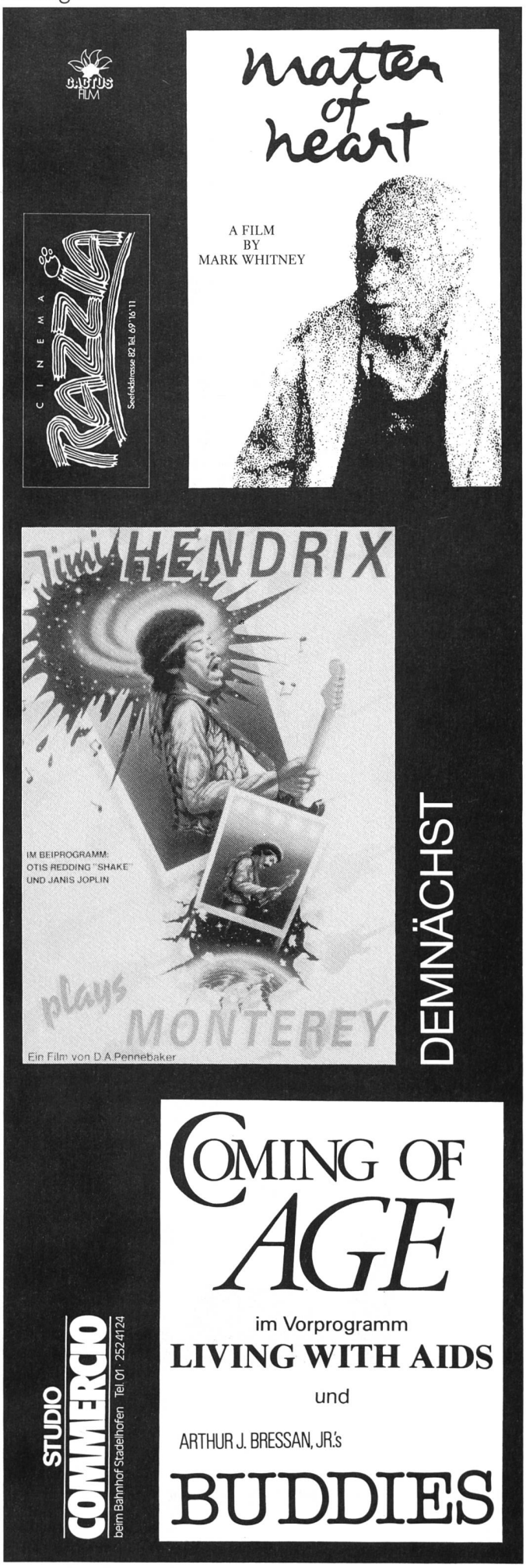
ÖSTERREICHISCHE FILMTAGE

Vom 13. bis 18. Oktober werden im österreichischen Wels einmal mehr die nationalen Filmtage veranstaltet, um die Leistungen des österreichischen Filmschaffens zu präsentieren. Das Filmprogramm wickelt sich in mehreren Kinos der Innenstadt ab, und die Veranstalter hoffen, die beträchtliche Besucherzahl vom vergangenen Jahr (13 000) heuer gar noch zu übertreffen. Die Filmtage dienen als umfassende Jahres-Werkschau – vergleichbar mit den Solothurner Filmtagen in der Schweiz – der Standortbestimmung. Präsentiert werden 1987 rund 100 Produktionen, von abendfüllenden Kinofilmen bis hin zu Musikvideos.

Neue Kinofilme gibt es in diesem Herbst nur wenige zu entdecken. Damit bestätigt sich nun in Wels, was schon bei Festivals wie Cannes oder Venedig auszumachen war, nämlich eine ausgesprochene Produktionsflaute in der ohnehin nicht sonderlich filmfreudigen Alpenrepublik Österreich.Was von Käthe Kratz (LEBENSLINIEN-Teil 4): MARLENE, DER AMERIKANISCHE TRAUM, Peter Patzak WAHNFRIED – RICHARD UND COSIMA, Margareta Heinrich DURCH DICK UND DÜNN, Ruth Beckermann DIE PAPIERENE BRÜCKE, Susanne Zanke MEIN AMAZONAS und anderen zu sehen sein wird, ist grösstenteils schon auf Festivals gelaufen.
Neu ist der Dokumentar-Spielfilm SAFARI von Wilhelm Pevny, der Co-Autor der legendären ALPENSAGA war. SAFARI erzählt von einer jungen Journalistin, die zusammen mit einem Fotografen auf Sensationssuche nach Mozambique fährt und dort unter dem Eindruck der fremden, von Krieg geprägten Realität plötzlich engagiert berichtet. In den USA gedreht und beim Filmfest München '87 zu einem respektablen Publikumserfolg ausgewachsen, ist Peter Ily Huemers KISS DADDY GOOD NIGHT. Eine allerschwärzeste Krimigeschichte im New Yorker Undergroundmilieu, eine reizvolle Low Budget-Produktion der Spitzenklasse, was Treffsicherheit in der Milieuschilderung und Fingerspitzengefühl beim Ertasten von Zeitgeist betrifft.

Die «Österreichischen Film Tage» trösten unter derlei Bedingungen mit einem fulminanten Sonderprogramm über die triste Kinogegenwart hinweg und belegen damit eindrucksvoll, dass Filmkultur sich nicht im «Renner der Saison» erschöpft. Die traditionelle Retrospektive des österreichischen Filmarchivs ist Graf Alexander Kolowrat gewidmet, dem grossen Produzenten der Stummfilmzeit und Gründer der Wiener Sascha-Film. In ihrem Rahmen wird auch der rekonstruierte Film SODOM UND GOMORRHA von Michael Kertesz aus dem Jahr 1922 zur Wiederaufführung gelangen. Kertesz wanderte übrigens sechs Jahre nach der Premiere dieses Filmes nach Hollywood aus und machte sich dort mit einem Film wie CASABLANCA als Michael Curtiz einen Namen. Eine Schau des erfolgreichsten österreichischen Regisseurs der Nachkriegszeit, Franz Antel, bringt eine Auswahl von 10 Filmen des Lustspiel-Spezialisten, der im nächsten Jahr seinen 75. Geburtstag feiert. Vier internationale Produktionen, in der Johanna Heer, eine geborene Wienerin, die Kamera geführt und mit eigenwilligen Farbkompositionen den Filmen ihren Stempel aufgedrückt hat, werden in Wels ebenfalls gezeigt: DECODER, SUGAR BABY, DAS NACHTLIED DES HUNDES und SUBWAY RIDERS.
Und neben einer ganzen Reihe von weiteren Sonderveranstaltungen werden wieder vier grosse Diskussionsveranstaltungen zu den Themen «Urheberrechtssituation», «Verleih und Vertrieb», «Musik und Ton» und «Angewandte Filmtheorie» in- und ausländische Referenten nach Wels bringen.
Informationen: Österreichisches Filmbüro, Columbusgasse 2, A-1100 Wien. ☏ (022) 604 01 26.

Anzeige



EIN FILM VON

BERNARDO BERTOLUCCI

DER LETZTE KAISER

EINE

JEREMY THOMAS

PRODUKTION

MIT

JOHN LONE
JOAN CHEN
PETER O'TOOLE

AB 29. OKTOBER IM KINO

MOSTRA DEL CINEMA VENEDIG

Die diesjährige Mostra del Cinema auf dem Lido in Venedig stand zuallererst einmal im Zeichen ihrer interimistisch eingesetzten Festivalleitung. Der Filmkritiker und langjährige Co-Leiter von Taormina, *Guglielmo Biraghi*, hatte sich im vergangenen Frühjahr bekanntlich bereit erklärt, die Organisation der diesjährigen Mostra an die Hand zu nehmen, da lange Zeit zu befürchten war, dass Venedig einmal mehr aus dem Festivalkalender verschwinden müsste. Dies einzig und allein wegen übergeordneten politischen Flügelkämpfchen, die nicht zuletzt durch den tournusgemäss abgetretenen Mostrachef Rondi bis zum Ende der 44. Ausgabe hin geschürt wurden. Rondi wäre selber gerne Festivaldirektor geblieben, obwohl die Amtszeit auf vier Jahre beschränkt ist und die Erfüllung seines Anspruches reglementarische Veränderungen nötig gemacht hätte.
Mit einiger Spannung und nicht ohne Bedenken sahen traditionelle Venedig-Gänger der am 9. September mit der Preisverleihung abgeschlossenen Biraghi-Mostra entgegen, und sie sahen selbst kühnste Erwartungen erfüllt, um nicht zu sagen, übertroffen. Es war dem Interimschef gelungen, innerhalb kürzester Zeit ein ausgesprochen attraktives Festivalprogramm zusammenzustellen und die Vorführbedingungen, die in den letzten Jahren immer mehr zu wünschen übrig gelassen hatten, ganz wesentlich zu verbessern. Das Festival konzentrierte sich neu ganz auf den Komplex Palazzo del Cinema und Casino auf dem Lido; die Säle waren neu ausstaffiert worden und ein durchdachtes optisches Gesamtkonzept schuf eine festliche Einheit. Damit waren die festivalgerechten Bedingungen fürs erste erfüllt – Verbesserungen bis zum nächsten Jahr gelten der Optimierung.
Biraghi baute bei der Programmierung sodann auf seine eigenen Festivalerfahrungen, die von Übersättigung gekennzeichnet waren und von der Tatsache, dass an Orten wie Berlin oder Cannes der Markt und die Masse die Kultur und die Mus(s)e verdrängt haben. Zwei Wettbewerbsfilme pro Tag genügen, ergänzt durch eine Vorführung im Rahmen der Filmkritikerwoche, was drei neue Werke pro Tag ergab. Geschmückt wurde dieses Angebot, das selbstredend viel stärker auf die Qualität der einzelnen Filme bauen musste, aber andererseits dem Einzelwerk auch mehr Raum und Aufmerksamkeit ermöglichte, durch eine Reihe mit alten Filmen zum 50. Geburtsjahr der römischen Cinecittà und eine hervorragende Werkschau mit Filmen des Amerikaners Joseph Mankiewicz.
Mit dem nach Frankreich zurückgekehrten Louis Malle erhielt zum vierten Mal in fünf Jahren (nach Godard, Varda und Rohmer) ein Franzose den Hauptpreis des Festivals, einen Goldenen Löwen zugesprochen – für Malle war es bereits die vierte Auszeichnung in Venedig im Verlauf seiner Karriere. Sein neuer Film AU REVOIR LES ENFANTS blickt zurück auf eine Episode seiner Kindheit, in der er während der deutschen Besatzung erleben musste, wie kleine Geschichten von einer grossen überrollt werden, wie rasch auch schwache Menschen aus der nächsten Nähe zu Verrätern werden.
Den zweiten Preis und damit einen Silbernen Löwen teilten sich, obwohl eine Ex-Aequo-Vergabe ursprünglich ausgeschlossen worden war, der Amerikaner James Ivory mit einem weiteren Kostümstück (MAURICE) und der mit Malle favorisierte Italiener Ermanno Olmi, der mit einer wunderschönen Herr-Knecht-Studie (LUNGA VITA ALLA SIGNORA) nach Jahren der Absenz zum Kino zurückkehrt. Aufgefallen waren daneben im überzeugenden Gesamtprogramm Filme wie Vadim Abdrasitows PLJIUMBUM, EIN GEFÄHRLICHES SPIEL, Valerij Ogorodnikovs DER DIEB (beide Sowjetunion), Edouard Niermans Krimi mit Sozialtouch POUSSIERE D'ANGE, der kleine deutsche Film zum Thema Asylpolitik in satten Staaten (DRACHENFUTTER von Jan Schütte, BRD), ein kleiner, aber spielerisch toller Krimi aus den USA vom Theatermann David Mammet (HOUSE OF GLASS), der verdientermassen für sein Drehbuch ausgezeichnet wurde, oder etwa der verrückte japanische Steuerfahndungsfilm DIE STEUERBEAMTIN von Juzo Itami. Wir werden dort, wo sich Gelegenheit bietet, auf die in Venedig präsentierten Filme zurückkommen – das Festival an sich hat seine Qualität in der Pflege des Films als kulturellem Phänomen jedenfalls gewahrt.

Walter Ruggle

THE UNTOUCHABLES von Brian De Palma

"Hab'n bisschen saubergemacht"

Von Pierre Lachat

Ausser Spielberg, Coppola, Lucas und Scorsese umfasst die ursprüngliche Fünfergruppe der *whiz kids*, die das amerikanische Kino im Lauf der siebziger Jahre in eine Art Postmoderne hinübergeführt haben, auch Brian De Palma, der heute ein grossgewachsener und recht massiger, bärtiger 47-jähriger mit einem Vierteljahrhundert Filmemachen auf dem Buckel ist, immer salopp gekleidet, immer kurz angebunden und in seine Gedanken versunken – eine etwas unheimliche Präsenz oder vielmehr Absenz. In Venedig, wohin er THE UNTOUCHABLES begleitet hat, macht er von sich reden, indem er Journalisten, während sie ihre Fragen stellen, mit einer V-8 filmt, die er die meiste Zeit über bei sich hat. So trage er seine «persönlichen Notizen» zusammen, erklärt er befriedigt.
Von den Zauberlehrlingen des ehemals neuen Hollywood ist er derjenige, der den kleinsten Einfluss auf die grosse Masse der Verbraucher, aber vielleicht den grössten Einfluss auf die kleine Gemeinde der Kenner gehabt hat und vielleicht noch hat. Sind Spielberg und Coppola die Epiker, Lucas und Scorsese die Dramatiker der Gruppe, dann ist er von allen der Formalist. Mehr als die andern – auch als Scorsese, der ihm am nächsten steht – bedient er sich der Mittel des Films nicht nur, er macht sie zum Thema. Er erzählt am wenigsten und skizziert, formuliert, experimentiert, arrangiert am meisten. Wo die andern – selbst der sechs Jahre jüngere Spielberg, der sich müht, über seine pfadfinderhaften *kid movies* hinauszugelangen – zur sogenannten Reife gedeihen, da ist De Palma noch am ehesten der Student geblieben.
Äussert sich bei den andern nachgerade angegrauten Wunderknaben das Nachklassische, Postmoderne unter anderm in einer notorischen Lust am Zitieren aus der Geschichte des Films, dann wird bei De Palma diese Freude am Rückbezüglichen und Nachgelieferten zur Methode. Was für seine ehemaligen Kollegen von den Filmhochschulen ein Spielelement ist, macht er zu einem konstituierenden Bestandteil seiner ganzen Auffassung von Film. Das Etikett des *Epigonen* haftet ihm von daher weit zäher an, als er es verdient hat, und dass er im besondern ein – wenn nicht *der* – Hitchcock-Epigone oder gar Erbe des fetten Briten sein soll, kann ich schon gar nicht mehr hören und geniere mich, es überhaupt noch zu erwähnen. Nicht weil es falsch, sondern weil es gleichsam zu richtig ist und längst alles und nichts mehr sagt.

Verweisen, erinnern, gemahnen

Gewiss, wenn sich einer so ausdrücklich und ausdauernd auf eine Tradition bezieht, dann wird er auf sie unvermeidlicherweise inniger zurückgeführt, als ihm lieb ist, bis er in ihr eingebettet, wenn nicht eingesargt ist. Doch über die Natur seiner Rückbeziehung ist damit noch nichts gesagt, meist sind es die Exegeten zufrieden, gelehrt die Tatsache diagnostiziert zu haben: Das ist wieder wie in…
In Tat und Wahrheit ist alles ein wenig komplizierter zu ergründen, weil Epigonen nicht einfach Nachahmer sind. Wer kopiert, dem ist es um Ähnlichkeit zu tun, die im Idealfall zur Gleichheit wird. De Palma ist auf die wissende, ironische Abweichung von den Vorbildern aus, auf die bizarre Variation und manieristische, barocke Überspitzung. Er zielt auf das, was den Vergleich zwar zwingend herbeiführt – samt dem obligaten Schluss, das Original sei unerreichbar überlegen –, was aber dem Vergleich auch erst Substanz, einen Gegenstand verleiht, nämlich das Neben-, Über-, In- und Hintereinander von Ähnlichkeit und Verschiedenheit. Denn wenn es nie wieder so sein kann, wie's war, dann muss es ein Bestes geben, das sich daraus machen lässt, und wenn es äusserstenfalls *etwas Neues* ist. Dass es nichts wirklich Neues gibt, haben alle fünf *Neu*-Hollywoodianer stets gewusst. De Palma hat daraus ein Problem gemacht, eine Lebensaufgabe, faszinierend, weil unlösbar.
De Palma ist derjenige, der einen Klassiker wie SCARFACE aus dem Jahr 1931 unterm unveränderten historisch-legendären Titel fünfzig Jahre später neu fasst, aber dabei aus dem ursprünglichen Helden, einem Chicago-Gangster vom Typus Capones, ungerührt einen Exilkubaner im Florida der achtziger Jahre macht. Und De Palma ist auch derjenige, der noch einmal vier Jahre später, heute, in THE UNTOUCHABLES, die alte Gangsterlegende aus dem Chicago der Prohibitionsjahre wiederum aufgreift, diesmal mit Capone als Capone und erst noch von Robert De Niro unübertrefflich verkörpert – mit der historischen Wahrheit aber springt er trotzdem wieder ganz nach Hollywood-Manier völlig frei um; das wenigste hat sich damals, zwischen den Kriegen, so zugetragen, wie es hier aufgerollt wird.
De Palmas Filme, heisst das, erzählen nicht, und sie erzählen nicht nach, noch kopieren sie, sondern sie knüpfen und lehnen sich an, greifen auf und wieder auf, sie verweisen, erinnern und gemahnen:
SCARFACE an SCARFACE, den unwiederholbaren Gangsterfilm der Gangsterfilme, noch zu Lebzeiten des infamen Alphonse Capone entstanden – wie De Palma seinen eigenen SCARFACE dreht, lässt sich kein derartiger Coup mehr realisieren; THE UNTOUCHABLES jetzt an alle Gangsterfilme zusammen, auch an die beiden SCARFACE, plus an einiges aus Hitchcock, Eisenstein und Leone dazu; die Serie seiner Thriller von den eigenwilligen SISTERS über den romantischen OBSESSION, den erotischen DRESSED TO KILL, den formvollendeten BLOW OUT und den ziemlich geil-brutalen und ein wenig widerlich-voyeuristischen BODY DOUBLE an das Gesamtwerk Hitchcocks; seine phantastischen Thriller PHANTOM OF THE PARADISE, CARRIE und THE FURY an analoge Exempel aus dem fraglichen Genre, in dem De Palma zwar leidlich reüssiert hat, aber ohne seine persönliche Handschrift gleich deutlich zu verraten wie in den genannten Gangsterfilmen und den erotisch-psychologisch-existenziellen Thrillern, die ich eigentlich am liebsten Kamera-Thriller nennen möchte.

Gewalt trifft die Falschen

Mit den eigentlichen De-Palma-Filmen, von denen BLOW OUT sein Meisterwerk ist – und BODY DOUBLE sein ärgerlichstes Stück –, kommt er vorerst nicht weiter, und darum sei er auf die UNTOUCHABLES ausgewichen – er gibt das unumwunden zu. Typisch für seinesgleichen; geht es nicht mehr voran, knüpft man bei etwas Älterem

Kevin Costner als Eliot Ness auf der Treppe des Hauptbahnhofs von Chikago aus THE UNTOUCHABLES

Die Treppe von Odessa aus PANZERKREUZER POTEMKIN

an, arbeitet dann aber einen Aspekt der *Scarface*-Saga heraus, der in den bisherigen SCARFACE-Filmen nicht eben prominent vorkommt.
Denn Protagonist der Legende ist jetzt nicht mehr Al Capone, weder als er selbst, noch unter Alias, sondern Eliot Ness, der Cop, der das Narbengesicht zur Strecke bringen will und es auch schafft, bloss kommt dann alles ein bisschen anders heraus, als er sich's gedacht hat; aber auch anders, als es historisch der Fall war, und anders, als in Gangsterfilmen üblich ist, inklusive De Palmas eigenem SCARFACE, wo Al Pacino als der emporgekommene Exilkubaner unter Verpulvern eines mittleren Arsenals in einem opernhaft übersteigerten *Shoot out* umkommt. Ness, der saubere, unerschrockene Beamte, den Capone unter Befolgung einer klassischen Reihenfolge erst zu kaufen, dann einzuschüchtern und schliesslich aus dem Weg zu räumen versucht, schickt zwar schliesslich seinen Antagonisten, in der Version De Palmas und seines ausgezeichneten Szenaristen David Mamet, hinter Schloss und Riegel. Das Perverse an seinem Erfolg aber ist, dass der König der Unterwelt, der Boss der Bosse, *living in a big hotel* – und: *a man with a big cigar* –, für seine wahren Untaten nicht zu belangen ist und wegen einer vergleichsweise harmlosen Steuerhinterziehung verurteilt wird. Auf diese entfernteren Schliche kommt ihm nicht der harte Held, sondern ein kleiner Buchhalter.
In einer der letzten Einstellungen sagt zwar Ness bescheiden und beiläufig «I've cleaned up a little», aber im Innersten ist er frustriert vom Ausgang der Sache; und es geschieht aus hilfloser Wut, wenn er Capones *henchman* Frank Nitti exekutiert, es geschieht nicht so sehr darum, weil dieser, nebst vielen andern Menschen, auch seinen, Ness', Freund und Kollegen Jim Malone ermordet hat. Und das Sätzlein «Hab'n bisschen saubergemacht» fällt schliesslich, weil Ness seinen Dienst quittiert und sein Pult räumt. Aufs ganze gesehen lässt sich wohl dieser oder jener *hoodlum* einsperren, der eine oder andere Killer über den Haufen knallen; der Kampf gegen die organisierten Banden bleibt dennoch aussichtslos, und keiner vermag mehr als jeweils *a little* aufzuräumen.
Zwischen den beiden *good guys* Ness und Malone, gespielt vom glattrasiert-frischen Kevin Costner und vom schnauzbärtig-abgeklärten Sean Connery, entspinnt sich der erste Widerspruch, den der Film diskutiert, nämlich die Frage, ob gegen Gesetzlose notfalls gesetzlos vorzugehen sei. Malone, der da kaum Hemmungen kennt, kommt durch das Schwert um, zu dem er greift. Ness überwindet anfängliche Hemmungen, indem er Nitti hinrichtet – an Capones Stelle! –, doch überzeugt ihn, nach vollbrachter Tat, gerade das von der Aussichtslosigkeit seines Tuns. Gewalt hat häufig diese Besonderheit an sich, dass sie die Falschen trifft, so etwa auch im Fall der Bombe, die zu Beginn einem widerspenstigen Kleingewerbler gilt, aber ein zufällig hinzukommendes Kind zerreisst.
Nicht, mit welchen Methoden es die *crime czars* zu bekämpfen gilt, ist denn letztlich die entscheidende Frage, sondern ob in einer korrupten Gesellschaft, die Kriminelle zu Königen kürt, solange sie sich bloss nicht erwischen lassen, das Verbrechen überhaupt bekämpfbar ist, real, nicht nur rhetorisch. De Palmas eigentliches Grundthema ist in seinen meisten Filmen die verbreitete Verderbtheit mit den mageren Aussichten für die wenigen relativ Unverdorbenen. Mit den *Unberührbaren* sind nominell Ness, Malone und ihre Helfer inklusive Buchhalter gemeint. Aber wahrhaft unangreifbar dünken mich am Ende gerade die andern, die Syndikate, die intakt bleiben, auch wenn einzelne ihrer Vertreter, selbst hochgestellte, unschädlich gemacht werden.

Die gute Form

Es werden indessen weniger solche Erörterungen moralischer oder sozialer Art sein, die das Wohlgefallen der Kennergemeinde erregen dürften. Auch in THE UNTOUCHABLES erkennen die Verehrer De Palmas den Ihren zuvorderst wieder an der guten Form, die sich stellenweise zum formalen Kunststück aufschwingt und auch mir, zugegeben, für Momente den Atem raubt. Eine subjektive Kamera in Endlos-Einstellung mit vielen Schwenks und Fahrten ist es einmal, ein unverhoffter, wunderbar ironischer Ausritt in die Gefilde des Western ein andermal, vor allem aber ein ballettartiger *show down* auf der Treppe des Hauptbahnhofs von Chicago mit einem die Stufen hinunterhotternden Kinderwagen, wie in Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN.
Schöne Sachen, die der alternde *whiz kid* von nächstens 50 mit einer Begeisterung arrangiert, als wäre er noch immer der filmverrückte Eleve von 1963. Das Problem mit diesen Kunststücken ist nur – wie immer gut sie gelingen –, dass sie die Sicht auf einen ungleichen, aber originellen und ernstzunehmenden Autor des amerikanischen Kinos von heute nicht verengen oder verstellen dürfen. Er hat weder Spielbergs Naivität noch Scorseses Sinn für Figuren und Schicksale, weder Lucas' kaufmännische Gerissenheit noch Coppolas Erzähltalent, aber er hat die Beharrlichkeit des Tüftlers und Bastlers, er hat die reichen Ressourcen und den zuweilen sicheren Geschmack des Filmkenners und -besessenen, der immer weiss, wann er wieder zu weit gegangen ist.
BODY DOUBLE ging zu weit, daher THE UNTOUCHABLES. ■

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Brian de Palma; Drehbuch: David Mamet, inspiriert von der TV-Serie «The Untouchables», nach Oscar Fraley, Eliot Ness, Paul Robsky; Kamera: Stephen H. Burum, A.S.C.; Kamera-Operateur: Douglas Ryan; Art Director: William A. Elliott; Visual Consultant: Patrizia von Brandenstein; Schnitt: Jerry Greenberg; Kostüme: Giorgio Armani; Dekor: Hal Gausman; Musik: Ennio Morricone.
Darsteller (Rolle): Robert de Niro (Al Capone), Sean Connery (Jim Malone), Kevin Costner (Eliot Ness), Charles Martin Smith (Oscar Wallace), Andy Garcia (George Stone), Richard Bradford (Mike), Jack Kehoe (Payne), Brad Sullivan (George), Billy Drago (Nitti), Patricia Clarkson (Ness'Frau),Steven Goldstein (Scoop), Peter Aylward (Lt.Anderson), Don Harvey (Preseuski), John J.Walsh (Barmann), Colleen Bade (Mrs. Blackmer), Kevin Michael Doyle (Williamson), Kaitlin Montgomery (Ness'Tochter), Charles Keller Watson, Larry Brandenburg, Chelcie Ross, Tim Gamble (Reporter), John Bracci (Dicker Mann)
Produktion: Art Linson für Paramount, USA, 1987. Technicolor, Panavision, Dolby Stereo. CH-Verleih: UIP.

Bruno Ganz und Otto Sander, die beiden Engel Damiel und Cassiel

Wenn ich mich völlig von Deutschland entfremdet habe, werde ich dorthin zurückkehren, um einen Film zu machen. Den Film eines Besuchers aus dem Ausland.

Wim Wenders, 1980, während der Dreharbeiten zu HAMMETT in den USA.

Den Film, den Wenders 1980 ankündigt, dreht er zwischen dem 20. Oktober 1986 und dem 9. Februar 1987 in Berlin. Zehn Jahre ist es her, dass er zum letztenmal in Deutschland gefilmt hat. Der Blick scheint nun entfremdet genug, um diesem Land neue Perspektiven abgewinnen zu können.

Der Blick, den Wenders in seinem neuen Film auf Deutschland, beziehungsweise auf Berlin wirft, ist tatsächlich befremdlich; für Verehrer seiner Filme dürfte DER HIMMEL ÜBER BERLIN eine beträchtliche Herausforderung darstellen. Wer nach PARIS, TEXAS erwartet hat, dass Wenders in dieser Richtung weitermacht, wird überrascht sein: DER HIMMEL ÜBER BERLIN ist ganz anders. Der Himmel über Berlin ist nicht vergleichbar mit dem Himmel über dem Monument Valley. Bei seiner Rückkehr nach Europa hat Wenders in der Tat Amerika hinter sich gelassen. Wollte PARIS, TEXAS in erster Linie *Kino* sein, so macht DER HIMMEL ÜBER BERLIN den Eindruck, vor allem *Kunst* sein zu wollen. In PARIS, TEXAS formulierte sich der Wunsch, eine einfache Geschichte zu erzählen; DER HIMMEL ÜBER BERLIN folgt dagegen keiner geraden Erzähllinie, sondern überblendet surrealistisch eine ganze Reihe von Themen zu einem komplizierten Erzählgewebe, das auf den ersten Blick nicht eben leicht zu durchschauen ist.

Die Frage ist, wieweit hierbei der Einfluss von Wenders' Co-Autor Peter Handke zum Tragen kommt. Mit Handke verbindet Wenders eine lange Freundschaft; seit seinen Anfängen als Filmemacher hat Wenders auch immer mal wieder mit Handke zusammengearbeitet. Produkte der gemeinschaftlichen Bemühungen sind die Filme DREI AMERIKANISCHE LPS (1969), DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER (1971) und FALSCHE BEWEGUNG (1974). 1982 kündigte Wenders am Ende seines Kurzfilms REVERSED ANGLE an, als nächstes Handkes Tetralogie «Langsame Heimkehr» verfilmen zu wollen, aus der er das Theaterstück «Über die Dörfer» im selben Jahr für die Bühne inszenierte. Stattdessen realisierte er PARIS, TEXAS. Erst bei DER HIMMEL ÜBER BERLIN kam es wieder zu einer Zusammenarbeit mit Handke, der am Drehbuch mitgeschrieben hat. Die Themen und Motive des Filmemachers Wenders und des Schriftstellers Handke haben zweifellos viel miteinander zu tun; der eine ist sozusagen das *alter ego* des anderen. Aber die Beiträge Handkes zu den Wenders-Filmen haben auch immer dazu tendiert, die Filme von Wenders zu literarisieren. In DER HIMMEL ÜBER BERLIN drückt sich das zumindest darin aus, dass die Figuren sehr erlesene, gedanklich verdichtete Texte zu sprechen haben, die von normalsterblichen Zu-

DER HIMMEL ÜBER BERLIN von Wim Wenders

Der veränderte Blick

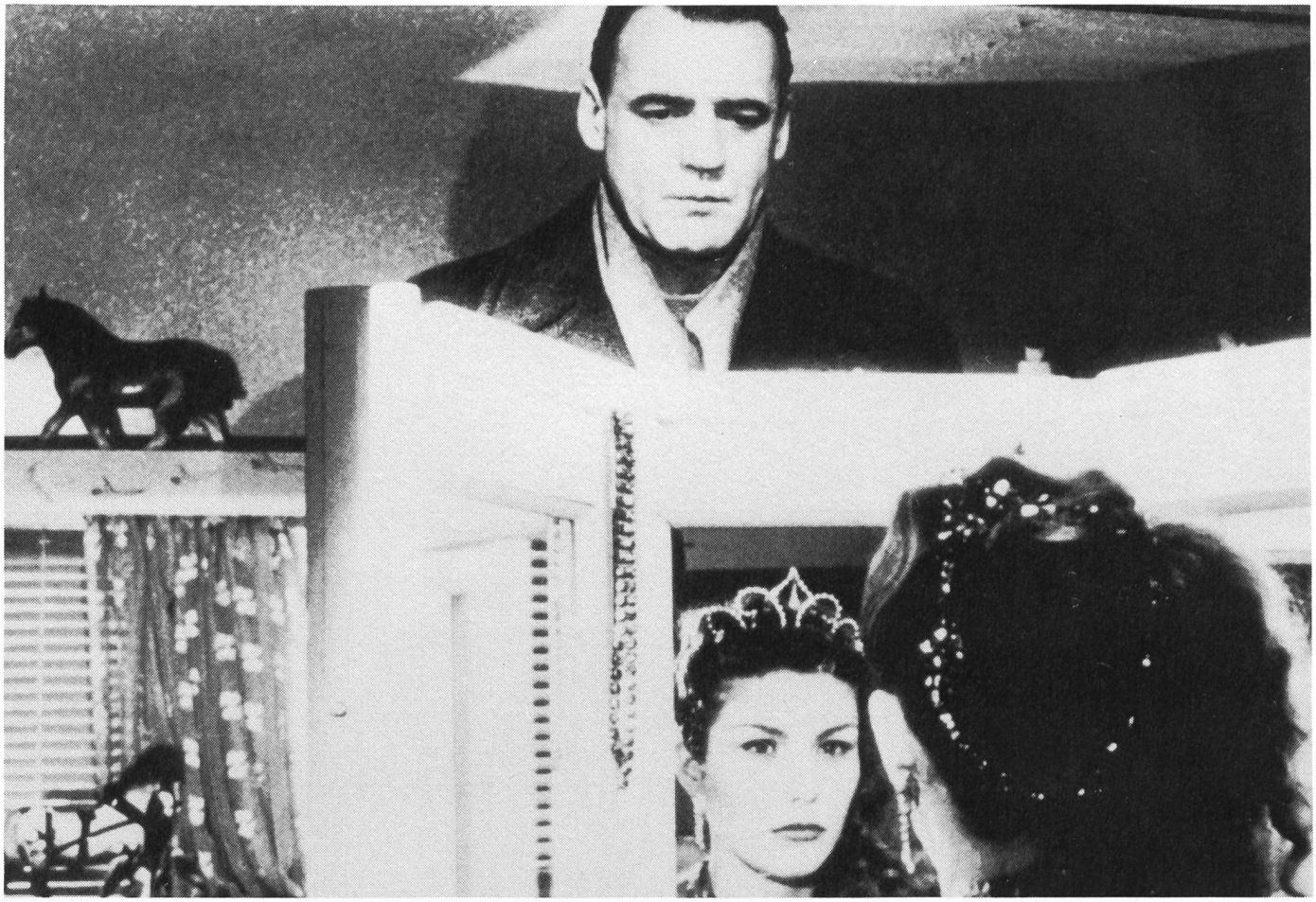
schauern bei dem Tempo, mit dem sie vorgetragen werden, nicht immer mühelos erfasst werden können; es sind eben deutlich *geschriebene* Sätze, die gesprochen werden.

*

Das Pathos der sprachlichen Stilisierung, die Tiefe und Schwere der Gedankenwelt rührt aber daher, dass im Mittelpunkt der Geschichte zwei Engel namens Damiel und Cassiel stehen, die, eingebunden in eine grosse Engelschaar, ihren irdischen Dienst verrichten, indem sie wie eine himmlische Besatzungsmacht omnipräsent, aber für die Menschen unsichtbar durch Berlin patrouillieren. Und Engel reden eben wie Engel, etwas geschwollen und hochtrabend. Die Schutzpolizei der Engel eilt zwar bei jeder Gelegenheit – auf den Strassen, den Plätzen, in öffentlichen und privaten Räumen – beflissen auf die gebeutelten Stadtmenschen zu, um tröstend den Arm um sie zu legen und sich ihre Probleme und Nöte anzuhören, doch erweist sie sich in ihrer Schutzfunktion ansonsten völlig hilf- und wirkungslos.
Die Probleme der Menschen artikulieren sich nicht in Gesprächen, sondern im Gestammel ihrer Gedanken, die von den Engeln wie von geduldigen Seelenärzten abgehört werden. Während ihre Gedankenwelt offengelegt wird, bleiben die Menschen mit reglosen Gesichtern in ihrer Einsamkeit gefangen. In der Wahrnehmung durch die Engel, vom Film mit subjektivem Ton für den Zuschauer nachempfindbar gemacht, schwellen die inneren Notrufe der Menschen – besonders in einer beklemmenden U-Bahn-Szene – zu einem die himmlischen Helfer permanent überfordernden, kaum noch zu differenzierenden Stimmengewirr an. Die äussere Stille, mit der uns die Oberflächenrealität normalerweise begegnet, erweist sich beim Blick in die Köpfe als vorgetäuscht; hinter der Mauer des Schweigens artikulieren sich fetzenhaft Wünsche, Enttäuschungen, Sorgen, die, wären sie in der Realität tatsächlich zu vernehmen, für uns nicht zu ertragen wären; hier aber dringen sie als gebündelte Verzweiflung geräuschvoll auf die Engel ein. Der Ton verfremdet die inneren Stimmen, welche die ganz unkommunikativ geäusserten Gedanken zu inhalieren scheinen, so dass die ungeformten Gedankenfragmente akustisch oft nicht zu verstehen sind und nur eine Stimmung versammelten Unglücks erzeugen. Die unkontrollierte, automatisierte *innere* Sprachflut wird zum Ausdruck einer erschreckenden *äusseren* Sprachlosigkeit. Der Blick hinter die Fassade der Realität lässt eine zweite, verdeckte Realität zum Vorschein kommen. Wenders kann hier mit Bildern und Tönen aufwarten, wie man sie sicherlich im Film bisher noch nicht kannte.

*

Der Blick auf Deutschland aus der Perspektive von Engeln – fremder kann «der Film eines Besuchers aus dem

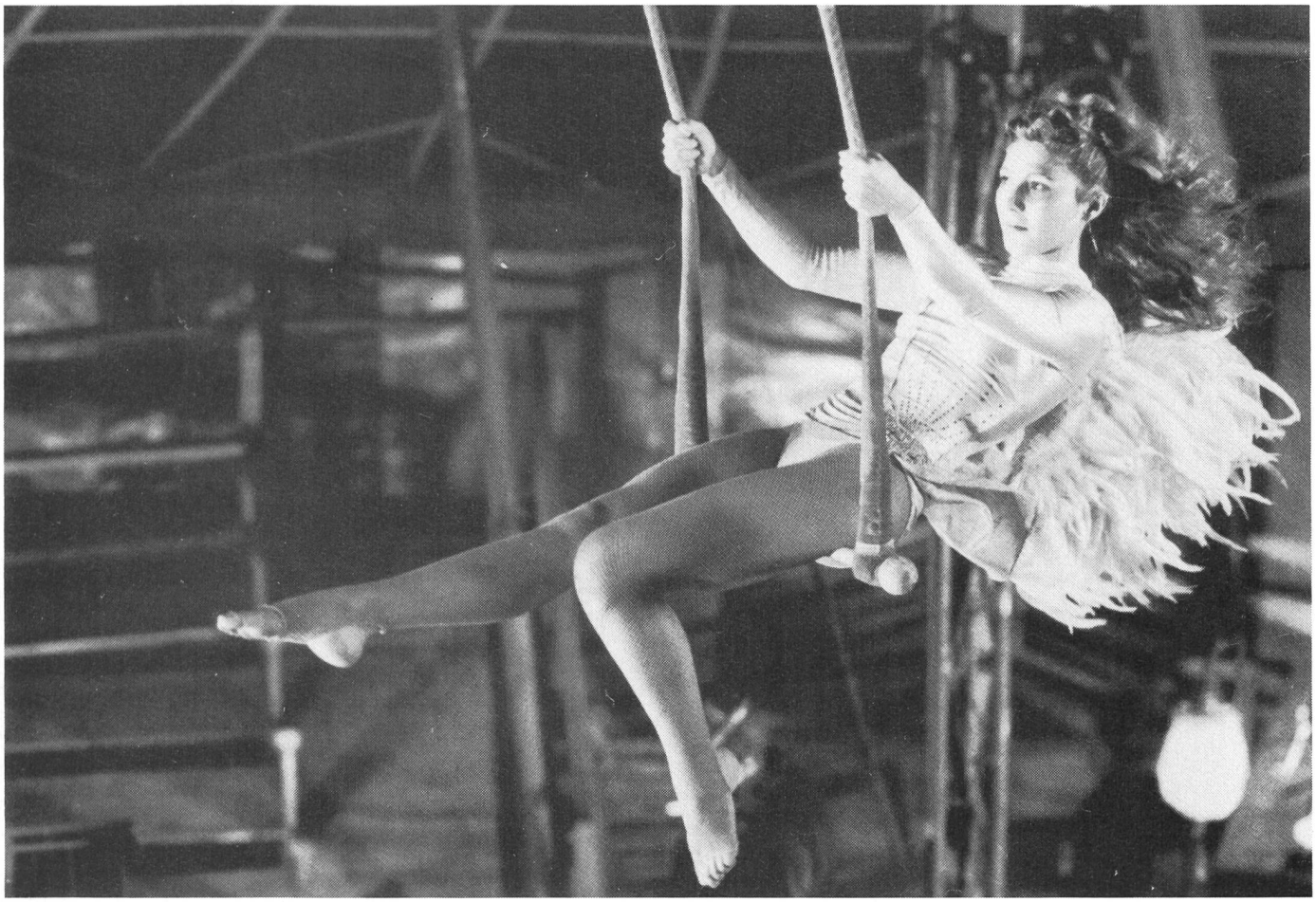


Bruno Ganz, Solveig Dommartin: Ein Engel verliebt sich in eine Frau ...

Ausland» wohl kaum erscheinen. Wenders subjektiviert die Wahrnehmung in Ton und Bild. Die Sichtweise der Engel bestimmt den Stil des Films.
Zwar verfügen die Engel über ganz andere Wahrnehmungsmöglichkeiten und ein ganz anderes Bewusstsein als die Menschen, andererseits ist ihre Weltsicht aber auch defizitär; sie haben den Durchblick, aber sie sind machtlos und handlungsunfähig. Aus dieser Diskrepanz entwickelt Wenders eine Geschichte.
Damiel ist es leid, immer nur beobachtender Aussenseiter zu sein; das beobachtende Ich will teilnehmen an der Welt und zum erlebenden und handelnden werden. Damiels Menschwerdung vollzieht sich über die idealisierende Liebe zu einer Trapezkünstlerin, deren einsame Monologe er besonders gern belauscht und der er auch einmal wie ein Versprechen im Traum erscheint. Trapezkünstlerinnen waren schon immer ein poetisches Bild romantischer Wunschprojektionen; wie könnte da ein zum idealisierenden Denken neigender Engel vor einer solchen Erscheinung, die sich bei ihren Trapezakten zudem noch Flügel anschnallt, gefeit sein. Ein Engel verliebt sich in eine Frau, die ihm wie ein Engel erscheint.
Wenn Damiel endlich Mensch geworden ist und sich auf die Suche nach seiner Traumfrau begibt, ändert sich der Stil des Films: die Schauplätze werden nicht mehr hastig ineinandergeschoben; die ziellos delirierenden Kamerabewegungen beruhigen sich; der Kamerablick assimiliert sich an die Normalsicht und rutscht in die Augenhöhe; die Gedanken äussern sich in Dialogen; die Sprache wird verständlicher; die irreal beleuchtete Welt wird wieder konventionalisiert; was bisher schwarzweiss gesehen wurde, schlägt nach schon vorher eingestreuten Visionen von Farbe vollends in Technicolor um. Die Begegnung des elitären Paars, das über ein hypersensibilisiertes Bewusstsein verfügt, stilisiert der Film abschliessend zum romantischen Sinnbild, das dem ausführlich inspizierten Elend der Welt die Utopie eines anderen Lebens entgegensetzt.

*

Wenders' Filme waren eigentlich immer Balladen der Einsamkeit, die von der Unmöglichkeit von Beziehungen erzählten, beziehungsweise aus der Perspektive des Mannes von der Abwesenheit der Frauen. PARIS, TEXAS muss Wenders selbst als so etwas wie ein Ventil empfunden haben: Nachdem er Mann und Frau, beziehungsweise Travis und Jane, sich hat aussprechen lassen, begann er, sich selber wohler zu fühlen, und spürte offenbar einen frischen Impuls zur Gestaltung neuer, positiver Utopien: «Jetzt will ich erzählen, von dem, was alles gehen könnte, von Liebe, die funktionieren könnte. Ich will utopischer erzählen.»
Wenders gab an, jetzt «keine Angst mehr vor Gefühlen» zu haben, er «werde jetzt hemmungslos Gefühle vermitteln». Und dieser Optimismus schlägt sich zwar im Finale seines neuen Films nieder, aber die Utopie, die er aufzeigt, formuliert er als allegorische Parabel. Bei aller



... die ihm wie ein Engel erscheint.

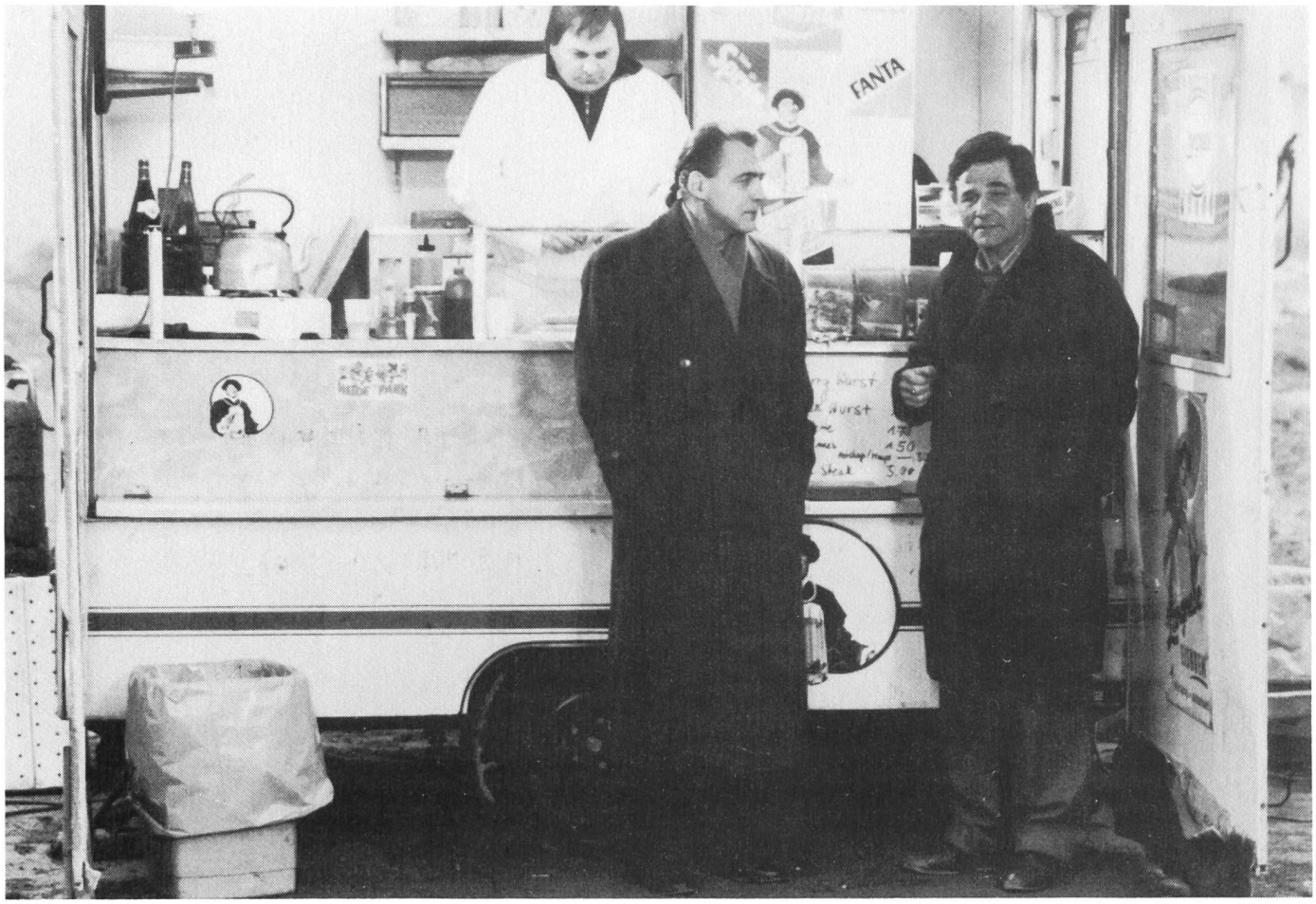
Sinnlichkeit der Darstellungsweise, entfaltet das Dargestellte selbst keine Sinnlichkeit. Die Utopie bleibt im Abstrakten, ist völlig dem Realen entzogen; sie kann funktionieren, weil sie absolut gesetzt ist und in der abschliessenden Stilisierung wie ein schöner, romantischer Traum erscheint; und nur in dieser Form vermag sie offenbar zu existieren. Gegen den deprimierenden Blick hinter die Fassaden hat es das verklärte Gegenbild am Ende ohnehin schwer, sich zu behaupten.

DER HIMMER ÜBER BERLIN ist der ambitionierteste Film, den Wenders je gemacht hat, eine enorme Kunstanstrengung, der es aber gerade durch den verfremdeten Blick immer wieder auch in bemerkenswerter Weise gelingt, hinter die Dinge zu sehen und die Welt hinter den Dingen sichtbar werden zu lassen. Wenders' verbale Absichtserklärung aber, jetzt zu zeigen, wie etwas funktionieren könnte, das sich in seinen früheren Filmen als nicht funktionierend ausgewiesen hatte, ist kaum akzeptabel, wenn man die frühen Filme, an die man da vor allem denkt, und DER HIMMEL ÜBER BERLIN einander gegenüberstellt. Wie könnte die künstliche (wenn auch kunstvolle) Mischung aus Realismus und Romantik von DER HIMMEL ÜBER BERLIN eine Antwort geben auf den ganz andersgearteten Realismus solcher Filme wie ALICE IN DEN STÄDTEN und IM LAUF DER ZEIT? Das Kino, das Wim Wenders heute macht, hat sich zwar aus dem Kino, das er früher machte, entwickelt – thematische und motivische Bezüge lassen sich ohne weiteres herstellen –, aber es hat sich doch in der Realismus-Konzeption soweit verändert, dass es kaum noch mit dem früheren vergleichbar erscheint. Die Personen in seinem neuen Film sind extreme Kunstfiguren, nicht mehr authentisch wirkende Charaktere. Wenn DER HIMMEL ÜBER BERLIN auf einen Film anworten kann, dann vielleicht auf FALSCHE BEWEGUNG, dessen Entwurf von Peter Handke stammte. Ansonsten kann man Wenders' HIMMEL ÜBER BERLIN als Beispiel für eine Einlösung von Sehnsüchten, wie es sie nur im Kino gibt, durchaus mögen – wobei einem allerdings missfallen könnte, dass sich der Film selbst so wichtig nimmt.

*

Von dem improvisierten Realismus solcher Filme wie ALICE IN DEN STÄDTEN oder IM LAUF DER ZEIT ist Wenders inzwischen weit entfernt, dahin führt auch kein Weg zurück, dafür ist Wenders zu sehr ein Virtuose der optischen Inszenierung geworden. Der Zugriff des Virtuosen ist es auch, der sich eine Vielfalt von Themen heranzieht und zu koordinieren versucht.

DER HIMMEL ÜBER BERLIN verknüpft die Menschwerdung eines Engels mit einer kino-romantischen Love Story zu einer utopischen Heilsverkündung, die den surrealistisch aufgebrochenen düsteren Zustand der Welt transzendental durchstösst. Damit verbinden sich philosophische und poetologische Reflexionen: über das Verhältnis von Ich und Welt; über die Qualitäten des kindlichen Bewusstseins, dessen Verlust dem Erwachsenen



Bruno Ganz und Peter Falk

das Paradies der wahren Empfindung verbaut; über Zeit, Raum, Licht, Farbe, Bewegung und Perspektive als Konstituenten filmischer Beschreibungen von Realität; und über die Macht der Poesie. Eingebettet wird das alles in ein ungewöhnliches Porträt der Stadt Berlin, in dem zeit- und menschheitsgeschichtliche Anmerkungen einen Bogen spannen von der Urzeit bis zum möglichen Ende. Die Komposition in Schwarzweiss und Farbe schwillt mit der Aufnahme und Verarbeitung all dieser Themen an zu der Symphonie einer Grossstadt, in der eine Stadtgeschichte wie die Weltgeschichte erscheint und zum allegorischen Modell wird.

*

Wenders' Utopie vom anderen Leben ist auch eine Hommage auf das Kino. Henri Alekan, der bald achtzigjährige Altmeister der Kamera, bei dem man unwillkürlich an Cocteau denkt – obwohl LA BELLE ET LA BETE der einzige Film ist, den Alekan für Cocteau fotografiert hat –, darf sich in Wenders' Film selbst ein Denkmal setzen. Die Welt, in der die schöne Trapezkünstlerin zu Hause ist, nennt sich liebevoll *Circus Alekan*, und das Berlin in Wenders' Film ist weitgehend die Erfindung dieses Inszenators des Lichts. Wunderbar, wie sich durch die Ausleuchtung der Innentotale eines Bunkers – Schauplatz von Film-im-Film-Aufnahmen – der Raum gespenstisch in Ebenen staffelt, um wie der Aufriss einer vielschichtigen Realität zu erscheinen.

Wenders hat seinen Film dem Vernehmen nach «allen ehemaligen Engeln und besonders Tarkowskij, Ozu und Truffaut» gewidmet. Man neigt bei Wenders immer noch dazu, mehr an Ford, Lang und Ray, als an andere Regisseure zu denken, denen er nahestehen könnte. Die Nennung der drei verstorbenen Regisseure im Zusammenhang mit seinem neuen Film muss man allerdings ernstnehmen, und man wird in dieser Würdigung eine zusätzliche Dimension seines Films erkennen müssen, welche die ohnehin schon reichlich vorhandene Komplexität noch erweitert. Bezeichnend ist, dass die Widmung keinen einzigen Amerikaner enthält, was angesichts dieses durch und durch unamerikanischen Films nicht zu verwundern braucht.

Ozu ist von Wenders immer schon als der Regisseur bezeichnet worden, dem er sich am meisten verpflichtet fühlt. TOKYO-GA, der Film, den Wenders vor DER HIMMEL ÜBER BERLIN drehte, handelt von einer Stadt, die vielleicht einen Kontrapunkt zu Berlin darstellt, und von Ozu, der diese Stadt in seinen Filmen immer wieder beschrieben hat.

Mit Tarkowskij und, wie es scheint, gerade auch mit dessem letzten Film OFFRET verbindet Wenders' neuer Film: die manchmal bis zur Unverständlichkeit gehende Rätselhaftigkeit in der ästhetischen Vision; die Komplexität sich durchdringender Realitätsebenen, in der Innen- und Aussenwelt miteinander verschmelzen; der bis an die Grenze von Prätention und Penetranz gehende, zur Rhetorik werdende Kunstwille; die poetisch-prophetische

Der Engel nach seiner Menschwerdung

Deutung der Welt, die sich an ebendiese Welt in Form einer allegorisch verschlüsselten Botschaft richtet, deren Sinn sich im Detail erst nach wiederholter 'Lektüre' offenbaren kann.
Wie Truffaut in den Zusammenhang gerät, mag einen auf den ersten Blick besonders verwundern. Man hat zu sehr vergessen, dass Wenders sich schon in seinen Filmkritiken als ein Bewunderer des Franzosen bekannt hat. Auch Wenders' Co-Autor Handke nannte zu jener Zeit Truffaut einen der wenigen «europäischen Regisseure, die wirklich Bilder von einem möglichst menschlichen Zusammenleben geben». Dass sich an dieser Einschätzung nach bald zwanzig Jahren nichts geändert hat, zeigt DER HIMMEL ÜBER BERLIN, in dem die romantische Liebesgeschichte zwischen der Schönen und dem Engel sich als eine Enklave im Sinne Truffaut'scher Kinoträume behauptet. Über LA SIRENE DU MISSISSIPPI hat Wenders 1970 eine Kritik geschrieben. Die schöne Cathérine Deneuve spielt darin eine Frau namens Marion. Das ist auch der Name der von Wenders-Freundin Solveig Dommartin gespielten Trapezkünstlerin in DER HIMMEL ÜBER BERLIN. Und das ist nicht nur eine Hommage auf einen Regisseur, sondern auch eine Liebeserklärung an *zwei* Frauen.

*

Tarkowskij, Ozu und Truffaut zählt Wenders zu den Mensch gewordenen Engeln. Das erhält seinen Sinn dadurch, dass der Engel Damiel von Anfang an auch als Künstler eingeführt wird. Wir hören ihn pathetisch deklamieren, reimen, schliesslich in einen Singsang verfallen, sehen, wie eine Schreibfeder ein Stück Papier beschriftet, nehmen Damiel, bevor er das erstemal als Person in Erscheinung tritt, bereits in der Schrift, der Stimme, dann gross als beobachtendes Auge wahr – und dann auch noch indirekt in dem, was sein Auge beobachtet, da das betrachtete Aussen durch den Blick subjektiviert ist. Der Engel ist Poet und künstlerisches Auge; seine Perspektive entspricht den Möglichkeiten des Kamerablicks.
Wenn er sich schliesslich als Mensch unter die Menschen begibt, kommt das einer Mission gleich, bei der man sicher sein darf, dass er sie in der Profession eines Künstlers – als Schriftsteller oder Filmemacher – ausführen wird. Er ist nicht die einzige Künstler-Figur in diesem Film. Da sind noch: die Trapezkünstlerin Marion, der Schauspieler Peter Falk (auch er drolligerweise ein ehemaliger, nach seiner Menschwerdung zum Film gestossener Engel, der in den Drehpausen sich überdies als Zeichner übt), der uralte Erzähler mit dem sinnfälligen Namen Homer, der nach all den Kriegsepen, welche die Realität im Laufe der Geschichte diktiert hat, von einem Epos des Friedens träumt und selbst – unsterblich – immer noch wie sein Held Odysseus, Ahnherr einiger Wenders-Protagonisten, über die Erde zu irren scheint.
Hier zeigt sich eine thematische Kontinuität, die sich vor allem ihren Bezug sucht zu dem Handke/Wenders-Film FALSCHE BEWEGUNG, einer Auseinandersetzung mit

Goethes Bildungsroman «Wilhelm Meister» – über einen, der auszieht, Schriftsteller zu werden, und sich in der Filmversion am Ende den Menschen entzieht und in die verschneite Einsamkeit der Berge flüchtet. DER HIMMEL ÜBER BERLIN macht zum Grundstein seiner Utopie den veränderten Blick und beschreibt eine umgekehrte Bewegung zu der des Wilhelm Meister, eine Bewegung, welche die Distanz aufgibt und zurück zu den Menschen führt, um die alltägliche Welt mit der Hilfe des poetischen Bewusstseins vielleicht zu verändern. Der künstlerisch sensibilisierte Engel muss erst einmal Mensch werden und die Beziehung zum anderen suchen, Kunst und Leben miteinander in Einklang bringen, um seiner Kunst einen Sinn geben zu können. Die Poesie tritt in die Welt zur Errettung der äusseren Wirklichkeit. Der Schluss, den der Film als Utopie setzt, könnte dann der Anfang einer neuen Geschichte sein.

Peter Kremski

Gespräch mit dem Regisseur Wim Wenders

"Henri macht kein natürliches Licht – er erfindet es neu"

FILMBULLETIN: Unterhalten wir uns über Ihre Zusammenarbeit mit dem Kameramann Henri Alekan. Wie haben Sie HIMMEL ÜBER BERLIN mit ihm vorbereitet?

WIM WENDERS: Mit der Idee des Films war von Anfang an auch die Idee verbunden, dass der Film in Schwarzweiss anfangen und am Schluss in Farbe umschlagen soll. Auch weil diese Engel Hauptfiguren sind, habe ich mir gedacht, dass das für Henri der richtige Film sein müsste. Er hatte so halb schon seinen Rücktritt angekündigt, aber als ich ihm die Geschichte mit den Engeln erzählt und das Klima beschrieben habe, musste ich ihn nicht mehr lange überzeugen, doch noch einmal einen Film zu machen.

Henri war ein paar Wochen vor Beginn der Dreharbeiten in Berlin und ich habe ihm einige der Orte gezeigt, wo ich drehen wollte. Henri hat sich in der Vorbereitung vor allem auf die Trickaufnahmen konzentriert, auf Effekte, die wir in der Kamera herstellen wollten: Überbelichtungen, Überblendungen, Einstellungen, die wir mit Aufprojektion drehten. Auch die Übergänge in die Farbe wollte Henri direkt drehen und nicht erst im Kopierwerk herstellen lassen.

Gedreht haben wir dann eigentlich so, wie wir das auch beim STAND DER DINGE gemacht haben. Henri hat sehr viele Skizzen gemacht – er arbeitet sehr gerne mit Zeichnungen – und sobald er den Raum gesehen und die allerersten Anweisungen an seinen Elektriker gegeben hat, setzt er sich meistens hin, und überarbeitet das, was er vorhat, auf einer Zeichnung, verfeinert die Lichtgestaltung anschliessend und nimmt manchmal auch eine erste Idee wieder zurück.

FILMBULLETIN: Das geschieht aber, bevor die Dreharbeiten beginnen?

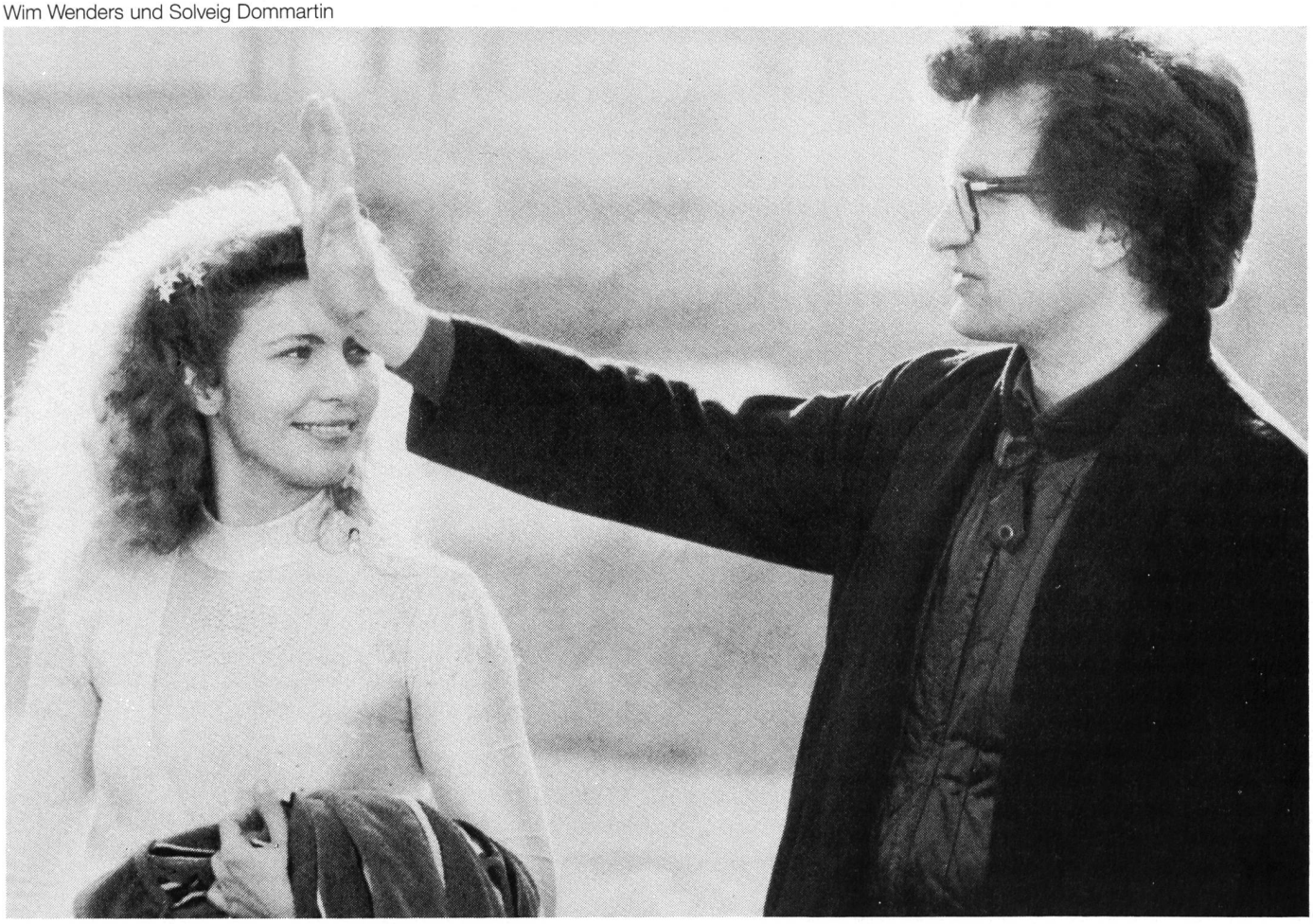
WIM WENDERS: Nein, das ist der Arbeitsprozess direkt am Set. Sein Chefelektriker ist Louis Cochet. Er hat ihn kennengelernt, als er selber noch Assistent war, und seit fünfzig Jahren, seit Henri Chefkameramann ist, arbeitet er nun mit Louis zusammen. Henri ist jetzt 78, Louis 80. Und das war für die hartgesottene Mannschaft der Berliner Elektriker schon ein ziemliches Erlebnis, sich von diesen beiden alten Herren herumscheuchen zu lassen, wie sie das bei andern noch nie gesehen hatten. Die alten Herren waren auf eine Art die jüngsten am Set. Sie waren morgens die ersten und abends die letzten, und sie waren unermüdlich im Erfinden von praktikablen Lösungen für die anstehenden Probleme.

FILMBULLETIN: Wäre es denn nicht möglich gewesen, die Lichtgestaltung in den vorgesehenen Räumen, wenigstens von den Skizzen her, schon vor den Dreharbeiten auszuarbeiten?

WIM WENDERS: Henri lässt sich lieber erst, wenn er die Szene mit den Schauspielern vor Augen hat, von den

Räumen beeinflussen, um das Licht zu erfinden. Er reagiert direkt und spontan auf einen Ort. Selbstverständlich will er vorher wissen, wohin ich will, aber er will sich vorher nicht allzusehr konzeptionell festlegen.
Wir haben uns in der Vorbereitung zusammen ein paar Filme angeschaut – auch von seinen alten. LA BELLE ET LA BETE haben wir uns sogar zusammen mit den Schauspielern nochmals angesehen. Aber wir konnten uns auf keinen andern Film berufen. Das Thema mit den Engeln und die Absicht, das Klima von Berlin einzufangen, war zu eigen, um das Licht aus diesem oder jenem Film zu zitieren. Wir haben letztlich doch alles jeweils am Set erfunden.
Das umfangreichste Licht, das Henri in HIMMEL ÜBER BERLIN machen musste, war die Szene im Bunker, den wir erst in den letzten Drehwochen als Drehort zugänglich machen konnten. Den kannte Henri überhaupt nicht, und er musste dann sehr kurzfristig mit drei Generatoren und insgesamt 150 Kilowatt diesen riesigen alten Bunker ausleuchten – jeder Kameramann wird abschätzen können, was für eine ungeheure Menge Licht das ist.
FILMBULLETIN: Welche Vorstellungen haben Sie ihm vorgegeben?
WIM WENDERS: Ich wollte eine grosse Tiefenschärfe – wir mussten also mit viel Licht arbeiten, um eine recht kleine Blende zu bekommen. Und ich wollte sehr starke Kontraste. Solche Vorstellungen besagen für die praktische Arbeit dann allerdings doch meist sehr wenig.
Von unserer Zusammenarbeit bei STAND DER DINGE wusste ich, dass Henris Zugang zum Licht nicht von einem realistischen Licht bestimmt wird, dass er ein bestehendes Licht nicht weiterführt, sondern das Ganze im Griff haben will. Seine Grundidee ist eigentlich eine feine Staffelung der Grauwerte. Er arbeitet gerne mit vielen verschiedenen Effektlichtern und füllt den Raum – oder eben das Bild auf der Leinwand – mit allen nur denkbaren Abstufungen von Tiefschwarz bis zum wirklich Hellen. Das war so ein bisschen unsere Idee: jedes Bild sollte in die Tiefe hinein, aber auch in den Grauwerten möglichst reich werden.
FILMBULLETIN: Die Decoupage lag bei Ihnen, die Einstellungen und die Objektive haben Sie bestimmt?
WIM WENDERS: Das habe ich noch nie anders gemacht. Henri arbeitet in der altmodischen Weise, dass er nicht hinter der Kamera sitzt, keine Schwenks, sondern nur Licht macht. Schwenkerin war Agnès Godard, die ein paar Jahre Assistentin von Robby Müller war. Sie war schon bei STAND DER DINGE im Kamerateam. Bei PARIS, TEXAS war Agnès erste Assistentin von Robby, und HIMMEL ÜBER BERLIN ist der erste Film, den sie alleine geschwenkt hat.
Bei PARIS, TEXAS hatte ich nur eine Bezugsperson, weil Robby darauf besteht, selber zu schwenken. Es war aber auch sehr angenehm, mit Henri die Atmosphäre zu besprechen und das Licht, und für die Einstellungsgrösse, die Objektive und die Bildsprache noch einen anderen Partner zu haben.
FILMBULLETIN: War das der Hauptunterschied gegenüber einer Zusammenarbeit mit Robby Müller?
WIM WENDERS: Mit Robby habe ich soviel gemeinsam

Wim Wenders und Solveig Dommartin



gemacht, dass wir bei der Arbeit kaum noch miteinander reden müssen. Mit Henri habe ich viel diskutiert. Er wollte oft genug romantischer werden als ich, wurde durch diese Engel sozusagen in Versuchung geführt, viel mehr Tricks in den Film einzubauen, viel mehr mit der Kamera zu 'zaubern', und war dann manchmal enttäuscht, wenn ich das einfacher haben wollte.
Henri hat auch eine andere Lichtauffassung und arbeitet mit einer anders gearteten Erfahrung. Er war in den dreissiger Jahren Assistent von Schüfftan. Hinter seiner Arbeitsweise steckt nicht nur eine andere Ästhetik, sondern auch eine ganz andere Auffassung von Film.
Seine Arbeitsskizzen sind wirklich sehenswert. Aus ihnen wird ersichtlich, woher das Licht kommt, wie es aufgebaut ist und wie er ein Bild strukturiert. Ich habe von Henris Skizzen sehr viel gelernt, weil ich im Prinzip sein Licht kaum verstehe – auch jetzt, nach zwei Filmen, weiss ich zwar, was er macht, aber ich kann mir vorher nie vorstellen, was er machen und wie er es technisch lösen wird.
FILMBULLETIN: Ich habe sein Buch «Des lumières et des ombres» gesehen.
WIM WENDERS: Gerade aus LA BELLE ET LA BETE sind ein paar wunderschöne Beispiele im Buch. Da sieht man in der Skizze, wie das Licht von überall zusammengeballt wird, und auf dem Bild kann man erkennen, wie die Lichtwerte verteilt sind.
FILMBULLETIN: Interessant finde ich auch, wie Henri Alekan Reflektionslichter einsetzt, damit etwa eine Falte in einem Kleid besser zu Geltung kommt.
WIM WENDERS: Gerade in den kleinsten Schauplätzen, die wir hatten, hat er die grösste Anzahl von Scheinwerfern eingesetzt. Im recht kleinen, unzugänglichen Zirkuswohnwagen hat er über dreissig Scheinwerfer gesetzt. Wir haben diese Szenen zwar im Studio gedreht, und wir konnten den Wagen auseinanderziehen, aber der Handlungsort blieb trotzdem winzig klein.
FILMBULLETIN: Kompliziert das die Arbeit für die Schauspieler? Müssen sie da noch präziser arbeiten?
WIM WENDERS: Mitunter schon. Es gibt Schauspieler, denen es Mühe macht, wenn sie zu sehr auf eine genaue Position achten müssen, die sich unter solchen Bedingungen im Bewegungsspielraum eingeschränkt fühlen. Gleichzeitig war es aber so, dass die Schauspieler eigentlich grosse Freude hatten, sich auf Henris Licht einzulassen und damit zu arbeiten.
FILMBULLETIN: Eine Grossaufnahme muss anders ausgeleuchtet werden als eine Totale.
WIM WENDERS: Wenn man umsteigt von einer Totalen auf eine Nahe, ist das für Henri ein völlig neues Licht, da arbeitet er radikal auf eine sehr altmodische Weise. Wenn man im amerikanischen Film von einer Totalen oder Halbtotalen auf eine Nahe geht, kann man sich darauf verlassen, dass das fünf Minuten möglich ist, weil das Licht nur ganz geringfügig verändert wird. Für Henri ist eine Nahaufnahme etwas so Diffiziles, mit eigenen Regeln, dass er eigentlich jede Nahaufnahme umgeleuchtet hat. Deshalb musste man gerade bei Umstellungen, die sonst am schnellsten vor sich gehen, oft sehr lange warten.
Henri legt auch keinen sehr grossen Wert auf Lichtkontinuität. Wenn man genauer hinschaut, sieht man etwa, dass in der Totalen das Licht wesentlich mehr von der rechten Seite kommt als in der Nahaufnahme. Oder dass – etwas übertrieben – das Hauptlicht sogar von links kommen könnte, weil er einfach findet: das ist das richtige Licht für diese Einstellung. Henri sagt in solchen Fällen: Wenn jemand merkt, dass wir das Licht wechselten, haben wir ohnehin etwas falsch gemacht.
FILMBULLETIN: Ihre Arbeit mit der Kamera scheint sehr viel Zeit in Anspruch zu nehmen, ein Regisseur muss sich aber auch um die Schauspieler kümmern. Wie teilen Sie sich da die Arbeit ein?
WIM WENDERS: Wenn man das Licht durchgesprochen und die Kamera eingerichtet hat, vergeht – bei einer so sorgfältigen und altmodischen Arbeitsweise, wie sie Henri pflegt – noch sehr viel Zeit, bis das Licht eingerichtet ist. Die bleibt auch, um mit den Schauspielern zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Alain Resnais achtet, wenn er eine Equipe zusammenstellt, besonders darauf, dass Kameracrew und Hauptdarsteller gut harmonieren.
WIM WENDERS: Henri war bei den Schauspielern sehr beliebt. Er fragt von sich aus, ob er ihnen zumuten kann, dem Bewegungsspielraum noch weiter einzuengen. Mit seinem vielschichtigen Licht kann manchmal wirklich alles platzen, wenn ein Schauspieler dem andern 20 cm zuvorkommt – die ganze Aufnahme unbrauchbar werden.
FILMBULLETIN: Resnais geht sogar soweit, einen andern Kameramann zu engagieren, wenn einer mit den Hauptdarstellern nicht harmoniert.
WIM WENDERS: Ich finde eigentlich, dass man von den Schauspielern erwarten kann, dass sie sich auf unterschiedliche Arbeitsweisen einstellen können. Allerdings ist es auch Quatsch, mit einem Schauspieler zu arbeiten, der unter den gegebenen Bedingungen nicht sein Bestes bringen kann. Es gibt Schauspieler, die klaustrophobe werden, wenn sie so eingeengt sind, dass sie keinen einzigen Schritt zu weit nach vorn kommen dürfen. Ausgerechnet Peter Falk hat sich am meisten gewundert, weil er noch nie in seiner 30jährigen Berufsausübung so präzise arbeiten musste. Er hat viel Fernsehen gemacht, COLOMBO; die Filme mit Cassavetes waren sehr improvisiert und auch vom Licht her lang nicht so streng. Aber er freute sich, eine neue Erfahrung zu machen, und als er die ersten Muster gesehen hatte, hat er Henri auf die Schulter geklopft: Jetzt verstehe ich, warum du mich so eingekesselt hast.
FILMBULLETIN: Bruno Ganz hatte das Gefühl, mehr nach der abstrakten Vorstellung von einem Engel ausgeleuchtet zu werden. Wer hat über die Art der Ausleuchtung entschieden?
WIM WENDERS: Das war schon meine Entscheidung. Diese Engel sind natürlich sehr künstliche Figuren, ohne jede Psychologie. Da half gar nichts; um so ein Bild von einem Engel herzustellen, musste das Licht stilisiert werden. Ich weiss, dass Bruno und Otto darunter litten, aber sie haben von Anfang an gewusst, dass sie sich auf sowas Abenteuerliches einrichten müssen.
FILMBULLETIN: Gab es im Vorfeld auch mal die Idee, den ganzen Film im Studio zu drehen?
WIM WENDERS: Eine der Hauptideen des Films war, dass er von und in Berlin handelt: da wollte ich natürlich so viel wie möglich in der Stadt herumkommen. Deshalb

haben wir im Studio nur das gedreht, was da einfach besser zu drehen war.
FILMBULLETIN: Und im Vergleich zu HAMMETT, den Sie in Hollywood drehten? Die Amerikaner drehen im Vergleich zum europäischen Autorenkino mit viel mehr Licht.
WIM WENDERS: In den meisten Fällen ist das Auskommen mit wenig Licht leider eher ein finanzieller Zwang, als eine künstlerische Entscheidung. Und nur ganz wenige Leute konnten aus dieser Not dann eine Tugend machen. Richtig bewusst damit gearbeitet hat Eric Rohmer, vor allem in der Zusammenarbeit mit Nestor Almendros: die beiden haben die Technik, mit wenig Licht zu arbeiten, zu einer hohen Kunst gemacht.
FILMBULLETIN: Würden Sie wieder mit Henri Alekan arbeiten?
WIM WENDERS: Er hat zwar angekündigt, HIMMEL ÜBER BERLIN wäre sein letzter Film gewesen, aber dieses Spiel treiben er und Louis jetzt schon über fünfzehn Jahre: das haben die beiden schon angekündigt, als sie 65 geworden sind.
FILMBULLETIN: Würden Sie auch einen Farbfilm mit ihm drehen? Oder ist seine Farbkonzeption zu verschieden von der Ihren?
WIM WENDERS: Ein Farbfilm, bei dem von der Konzeption her nur das natürliche Licht verstärkt werden soll, würde ich nie mit ihm drehen. Henri erfindet das Licht. Sein Licht ist in diesem Sinne nie ein natürliches Licht. Allerdings sind auch sehr stilisierte Farbfilme möglich. So einen Farbfilm mit ihm zu machen könnte ich mir zwar vorstellen – obwohl ich glaube, damit nicht sein Bestes zu nützen.

Das Gespräch mit Wim Wenders führte Walt R. Vian

Gespräch mit dem Schauspieler Bruno Ganz

„In den nächsten zwei Stunden macht Henri Licht"

FILMBULLETIN: War es eine gute Erfahrung für Dich als Schauspieler, mit einem so berühmten Kameramann wie Henri Alekan zu arbeiten?
BRUNO GANZ: Zunächst sehr rüde: Es war äusserst mühsam, weil man enorm lang warten muss, bis das Licht eingerichtet ist. Man steht da und wartet, kann gehen und wartet noch einmal eine Stunde, kommt wieder für 'letzte' Korrekturen – und wartet. Es erfolgt eine Probe, und jetzt korrigiert Alekan noch einmal: also es dauert wahnsinnig lang. Zwar gab es für alle tragenden Rollen Lichtdoubles, denn für den ersten Aufbau des Lichts kann sich auch ein anderer mit ähnlichen Kleidern in Position stellen. Aber für die Feinabstimmung muss man sich dann eben doch noch selber hinstellen. Es ist für einen Schauspieler sehr, sehr anstrengend, mit einem Kameramann wie Alekan zu arbeiten. Berücksichtigt man aber, was dabei entsteht, ist es dennoch gerechtfertigt mitzuwirken.
Wir haben uns in der Vorbereitung gemeinsam LA BELLE ET LA BETE angesehen. Dabei habe ich begriffen, was der Mann für ein Format hat. Ich habe auch seine Filmografie durchgesehen: Alekan ist der absolute Spitzenexperte für schwarzweiss. Als wir in der ersten Woche im Zirkus drehten, habe ich dann einfach so zugeschaut: Alekan arbeitet mit einem Assistenten, der genauso alt ist wie er, und zunächst einmal ist man einfach unglaublich gerührt über den Anblick dieser beiden alten Herren. Wie die da in der Zirkusarena herumstehen mit ihren Apparaten – der Assistent hat so ein Holzkästchen in den Händen, wie ein Heiligtum herumgetragen, und Alekan einen modern aussehenden Apparat, von dem sich aber herausstellte, dass er ihn selbst erfunden hatte, damals als er nach Hollywood ging – und wie sie ganz leise miteinander diskutieren, was sie da messen – da kann man stundenlang zusehen, das ist wunderbar. Da hat man das Gefühl, dass die Filmgeschichte wenigstens einen

Bruno Ganz in HIMMEL ÜBER BERLIN

Sinn hat – ein fortschreitendes künstlerisches Ereignis ist, das immer weitergestrickt wird, und Leute, die schon ganz früh dabei waren, jetzt noch einmal etwas Wichtiges tun.

Alekan hatte jetzt aber auch ungeheure Möglichkeiten: von der Zeit her, auch wenn ihm das geringste Detail missfallen hat, wenn sich bei der Aufnahme etwas verschoben hat, wenn Henri eben doch auch einen Fehler gemacht oder zuviel riskiert hat, dann wurde das nachgedreht. Das war gar keine Frage – da war Wim enorm grosszügig. Wenn Wim schon damals bei DER AMERIKANISCHE FREUND dem Kameramann Robby Müller unendlich viel Zeit gelassen hat, auch Aufnahmen auf sein finanzielles Risiko nachdrehen liess: jetzt bei Alekan hat sich das noch gesteigert.

FILMBULLETIN: Abgesehen von den langen Wartezeiten, wie war die Arbeit mit Alekan im Vergleich zu anderen Kameramännern?
BRUNO GANZ: Da sind mir andere Kameramänner lieber, weil man stärker das Gefühl hat, am Herstellen eines Films beteiligt zu sein. Bei Alekan wartet man, und wartet, hält die Nase hin fürs Licht, aber beteiligt ist der Schauspieler nur im Augenblick, in dem gedreht wird. Da arbeite ich lieber etwa mit Robby, weil man mit ihm auch über Einstellungen diskutieren kann und diese Auseinandersetzung nicht nur zwischen Wim und mir stattfindet. Alekan scheint sich das überhaupt nicht gewohnt, da gibt es keine Diskussionen mit den Schauspielern.

FILMBULLETIN: War wenigstens Alekans Lichtführung überzeugend?
BRUNO GANZ: Das hingegen ist einfach unglaublich. Schwarz ist schwarz und weiss ist weiss, aber dazwischen gibt es unendliche Nuancen – wenn man 2000 Lämpchen hat, kann man auch 2000 Grautöne herstellen. Und genau das macht Alekan auch. Da ist er einfach grandios. Wenn man ihm Zeit gibt, stellt er lieber noch einmal eine Lampe mehr hin, als dass er eine wegnimmt. Ich kann das technisch zwar nicht erklären, aber das Licht war im Aufbau immer ähnlich: Ganz starke Lichter von aussen – sagen wir mal auf so ein Fenster –, mit viel Papier abgedeckt, damit das Licht milchig wird; innen ein einfaches Grundlicht, aber unzählige, kleine Lämpchen mit ganz schmalem, präzise gerichtetem Licht, nur fingerdick und zum Teil noch abgedeckt, so dass es irrsinnig differenzierte Zeichnungen gab: alle drei Zentimeter verändert sich der Grauwert und dadurch bekommt die Einstellung einen Sog, wird beinahe magisch.
Bei Aussenaufnahmen konnte er natürlich nicht ganz soviel Licht machen, aber in sehr engen Räumen kam es vor, dass er sogar drei Stunden Licht eingerichtet hat. Dieser Zirkuswagen der Trapezkünstlerin, die der Engel besucht, war im Studio aufgebaut. Obwohl die Wände entfernt werden konnten, war es in diesen Szenen sehr eng, aber da war Henri in seinem Element: je enger es war, um so mehr kleine Lichter hat er eingesetzt.
FILMBULLETIN: Das war in einem Berliner Studio?
BRUNO GANZ: Der Film wurde vollständig in Berlin gedreht, im Studio und draussen, zum Teil auch in Innen-

räumen, die nicht im Studio nachgebaut wurden – wie dieser Bunker. Der kann nicht gesprengt werden, weil die Mauern zu dick sind. Bei einer Sprengung würden in diesem Stadtteil etwa dreissig Häuser zerstört, deshalb bleibt er stehen, und es wird darüber gebaut. In die Dekken, die weniger dick sind, wurden aber riesige Löcher gesprengt. Als wir im vierten Stockwerk drehten, konnte man bis in den Keller hinuntersehen – wahnsinnig. Wie Alekan diesen Vier-Stockwerk-Bunker ausgeleuchtet hat, ist mir ein Rätsel.

FILMBULLETIN: Inwiefern ein Rätsel?

BRUNO GANZ: Es ist keins. Wim hat für drei Tage zusätzliche Ausrüstung gemietet, und plötzlich kamen sechs Beleuchter mehr zur Arbeit. In dieser Szene wird ein Film gedreht – und wenn man da so zuschaut, vom vierten Stock hinunter, und in jeder Etage spielt sich lichtmässig etwas leicht Verschiedenes ab: das war schon gigantisch.

Vielleicht würde Alekan zwar sagen, dass es für ihn viel einfacher sei, so einen riesigen Bunker sauber auszuleuchten, als in einem Zirkuswagen eine Wand, ein halbes Bett mit einer Frau.

FILMBULLETIN: Gab es Unterschiede im Lichtaufbau, je nachdem ob farbig oder schwarzweiss gedreht wurde?

BRUNO GANZ: Der Aufwand war viel kleiner, wenn in Farbe gedreht wurde. Ich habe in der Qualität einen eklatanten Unterschied erwartet, aber das hat sich eigentlich nicht bestätigt. Zwar wirkt der Farbteil viel anonymer als der schwarzweisse – der wohl unverwechselbar ist –; man wird nicht sagen, das muss jetzt von dem und dem Kameramann sein, aber er hat doch hohe Qualität.

FILMBULLETIN: Werden am Set noch Kamerawinkel gesucht?

BRUNO GANZ: Da hat Wim Vorstellungen und weiss, was er für Bilder braucht. Wahrscheinlich hat er auch eine Abfolge im Kopf, jedenfalls merkt man, dass er auch ans Schneiden denkt. Obwohl er insgesamt sogar mehr riskiert als früher, hat er sich in der Technik entwickelt. Er 'covered' schwer, dreht dieselbe Einstellung mit fünf verschiedenen Objektiven. Früher blieb es bei 35, wenn er sich einmal dafür entschieden hatte, heute wird 50 automatisch nachgeliefert und noch eine Totale aufgenommen. Er zieht das zwar nicht ganz so stur durch wie in Amerika, wo das bei jeder Einstellung gemacht wird, aber er macht das relativ oft.

Wim sucht also die Bilder und legt die Einstellungen fest. Auch da wird nicht gross mit Alekan diskutiert, sondern Wim schaut sich lange mit dem Sucher um. Sobald er eine mögliche Einstellung gefunden hat, lässt er die Kamera aufbauen, wechselt die Höhe, die Objektive – bis er ein Bild sieht. Dann fragt er: Henri, wie findest du das, und der sagt fast immer ja. Die Schauspieler können jetzt gehen, denn in den nächsten zwei Stunden macht Henri Licht.

FILMBULLETIN: Wurde auch zwischen ähnlichen Einstellungen die Beleuchtung jeweils noch umgebaut?

BRUNO GANZ: Wenn die Linse gewechselt wurde, gab es meistens einen Umbau der Beleuchtung; wenn von einem 25er auf ein 50er gewechselt wurde, wurden immer Veränderungen vorgenommen. Bei Close-ups von den Engeln hat Alekan immer auch Filter eingesetzt, damit die Gesichter möglichst schön aussehen. Dasselbe Prinzip, wie früher die Seidenstrümpfe mit den Löchern für die Augen der Frauen, nur sind das heute Scheiben. Ich finde, dass das mit diesen Filtern auf meinem Gesicht nicht funktioniert, aber beim Drehen war das ganz lustig. Je näher man aufgenommen wurde, um so mehr Filter wurden verwendet und dementsprechend musste das Licht intensiviert werden. Meistens musste über der Kamera sogar noch ein extra Licht für die Augen aufgebaut werden.

FILMBULLETIN: In einem frühern Gespräch hast Du gesagt: so wie mein Gesicht nun einmal ist, bin ich extrem abhängig vom Licht.

BRUNO GANZ: Das ist schon richtig. Ich sehe nicht von Natur her – egal in welchem Licht – gut und anziehend aus. Wenn mein Gesicht schlecht beleuchtet ist, kann das grauenhaft aussehen. Mit Licht kann bei meinem Gesicht sehr viel gemacht werden.

Alekan ging aber nicht besonders auf die Probleme meines Gesichtes ein. Eher hatte er eine abstrakte Vorstellung, wie ein Engel auszusehen hat: Engel müssen schön sein, wenn die Falten nicht mehr mit Schminken wegzudecken sind, werden Filter reingehängt – je näher, je mehr. Sonst hat er einfach klassische Regeln befolgt, etwa dass auf die Nase aufgepasst wird. Weil Otto und ich immer graue Kleider tragen, achtete Alekan besonders darauf, dass das Licht auf der Schulter in einem bestimmten Verhältnis zum Licht in den Augen steht – das war für mich eine Rechenschieber-Geschichte, unglaublich technisch, aber weniger um jetzt mir persönlich als Bruno Ganz zu helfen.

FILMBULLETIN: Alles in allem würdest Du wieder mit ihm arbeiten?

BRUNO GANZ: Ich habe zwar ein paar böse Dinge über ihn gesagt, dass er bösartig sein kann, ein Schürzenjäger ist – aber ich würde sofort wieder mit ihm arbeiten.

Das Gespräch mit Bruno Ganz führte Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Wim Wenders; Buch: Wim Wenders in Zusammenarbeit mit Peter Handke; Kamera: Henri Alekan, assistiert von: Louis Cochet; Kamera-Operatrice: Agnès Godard; Schnitt: Peter Przygodda; Ausstattung: Heidi Lüdi; Bildhauer: Claude Lalanne, Jost von der Velden; Kostüm: Monika Jacobs; Ton: Jean-Paul Mugel, Axel Arft; Mischung: Hartmut Eichgrün; Musik: Jürgen Knieper.

Darsteller (Rolle): Bruno Ganz (Damiel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Homer), Peter Falk (Der Schauspieler), Hans Martin Stier (Der Sterbende), Elmar Wilms (Trauriger Mann), Sigurd Rachmann (Selbstmörder), Beatrice Manowski (Strichmädchen) u. a.

Produktion: Wim Wenders für Road Movie, Berlin; Anatole Dauman für Argos Films, Paris; in Assoziation mit: Joachim von Mengershausen, WDR, Köln; ausführender Produzent: Ingrid Windisch. BRD/Frankreich, 1987; farbig und schwarzweiss. Format: 1:1,66. Dolby Stereo. 130 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé.

Gespräch mit dem Chefkameramann Henri Alekan

„Licht ist Kunst, keine Technik"

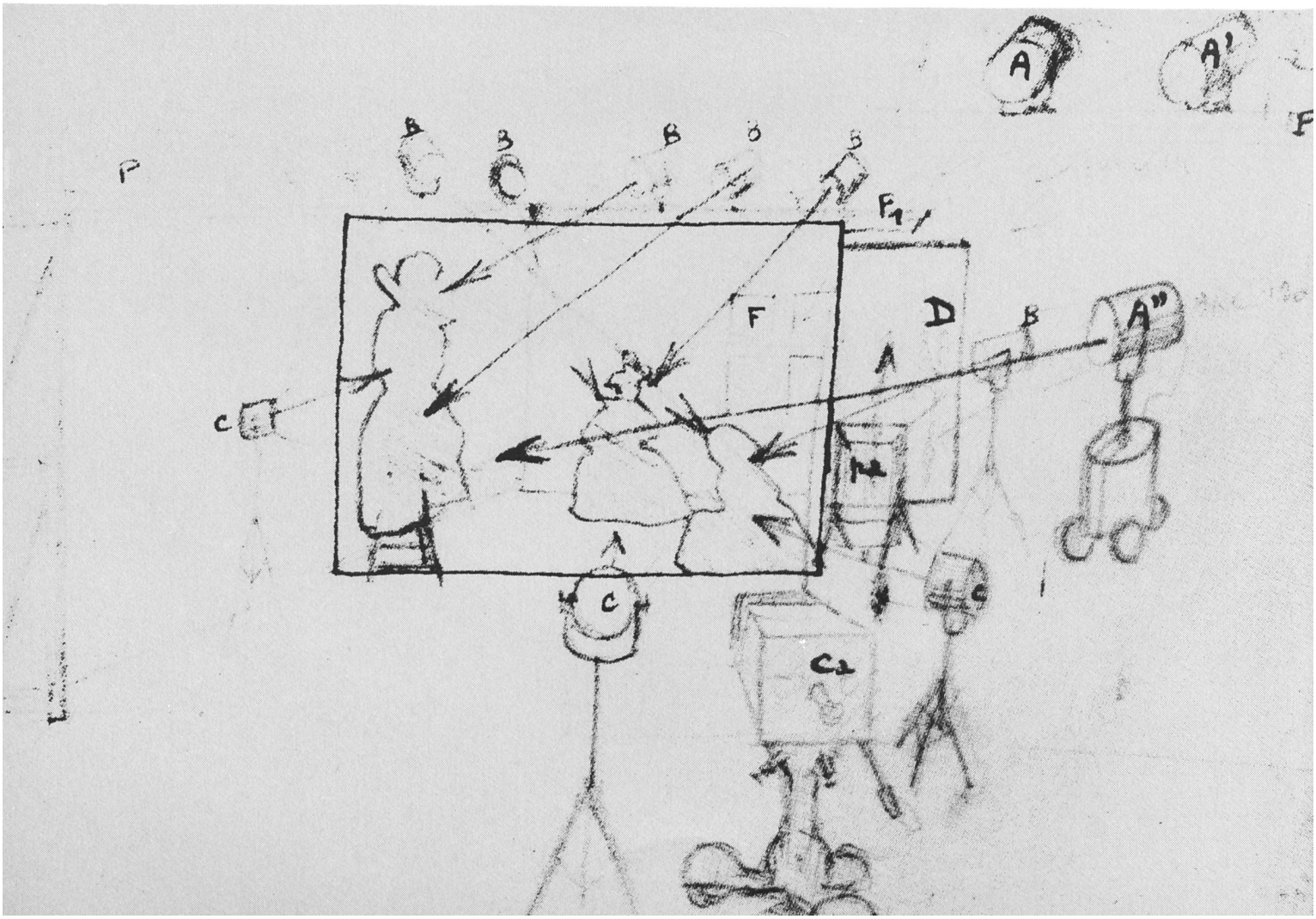
FILMBULLETIN: Herr Alekan, welches sind die bedeutendsten technischen Veränderungen seit den Tagen, als Sie Kameramann wurden – also zwischen 1929 und heute?
HENRI ALEKAN: Das ist eine weitreichende Frage, denn die Veränderungen waren beträchtlich. Als ich anfing, wurden noch Stummfilme gedreht. Dann absolvierte ich meinen Militärdienst, und als ich wieder ein Studio betreten habe, war der Tonfilm da. Das war eine gewaltige Veränderung, sicherlich die einschneidendste, die ich miterlebte.
In der ersten Periode des Films, zwischen 1894 und 1915, war man auf das Tageslicht angewiesen. Wenn man dennoch in Studios drehte, waren das Gebäude mit Glasdächern und möglichst vielen Glaswänden. Um 1920 herum kam, nach der Erfindung des orthochromatischen Films, das künstliche Licht auf. Die Glasflächen wurden schwarz bemalt, um das Tageslicht aus den Studios auszusperren, denn das orthochromatische Material war nur bei warmem Licht ausreichend empfindlich, Tageslicht war störend.
Zwischen 1925 und 1928 wurde das neue panchromatische Filmmaterial, das für alle Lichtstrahlen gleich empfindlich und für Tageslicht sehr geeignet war, zunehmend auch in den Studios eingesetzt. Das gebräuchliche Beleuchtungsmaterial allerdings wurde ungeeignet und durch neues ersetzt. Die damals aufkommenden Lampen unterschieden sich – ausser durch ihre Lichtstärke – kaum von den heute noch im Alltag gebräuchlichen. Die Scheinwerfer wurden mit Reflektoren ausgestattet und sind weiter perfektioniert worden.
Als ich Assistent wurde, war in den Studios bereits die neuere Beleuchtungsmethode gebräuchlich.
Ich habe diese erste Periode des Tonfilms als junger Gehilfe miterlebt. Die Tonaufnahmegeräte hatten noch bei weitem nicht die Empfindlichkeit heutiger Geräte. Die Mikrofone benötigten einen Verstärker unmittelbar bei ihrer Membrane, um die Schwingungen, die sie registrierten, überhaupt zum Aufnahmegerät übertragen zu können. Ein Mikrofon war deshalb mindestens so gross wie die Flasche, aus der wir trinken. Das waren richtige Monster. Auch die Aufzeichnungsgeräte waren sehr sperrig und benötigten eigene Räumen – oder bei Aussenaufnahmen einen ganzen Camion. Der Ton wurde noch auf einen Filmstreifen aufgezeichnet und nicht auf Magnetband, wie das jetzt seit Jahren üblich ist.
Da die Mikrofone so unempfindlich waren, andererseits aber die Kameras noch sehr viel Lärm machten, mussten sie in eine eigene Kamerakabine eingeschlossen werden. Das waren Kabinen von der Grösse einer Telefonzelle, und der Kameraoperateur wurde, während der Aufnahme, mit der Kamera und seinem Assistenten in diese Kabine eingeschlossen.
FILMBULLETIN: Die entfesselte Kamera, wie sie sich bei Klassikern des späten Stummfilms durchgesetzt hat, war mit diesen Kabinen offensichtlich nicht mehr möglich. Konnte damit aber wenigstes ein bescheidenes Traveling gemacht werden?
HENRI ALEKAN: Die Kabinen hatten zwar Räder, um sie leichter im Studio verstellen zu können, sie aber während einer Aufnahme zu bewegen, wäre zu umständlich gewesen.
Amerikanische, aber auch französische Konstrukteure entwickelten allerdings sehr schnell Kameras, die leiser liefen. Weil der Tonfilm so schwatzhaft ist und längere Einstellungen benötigte, wollte man nun Filmrollen von wenigstens 300 m an Stelle der gebräuchlichen 120 m. Das Volumen der Kameras wurde vergrössert, und als die Apparate schwerer und schwerer wurden, haben sich auch die Filmequipen vergrössert. Bis dahin gab es einen Maschinisten für die Kamera, nun wurden vier Maschinisten mit zwei Gehilfen benötigt, um die grossen, schweren Kameras auf- und abzubauen und zu bewegen. Nicht nur die Technik wurde also komplizierter, sondern auch die Equipen. Doch die grossen 'blimps' wurden bekämpft und schliesslich abgeschafft; die Kameras wurden noch leiser und wieder wesentlich leichter.
Auch die Objektive wurden perfektioniert. Sie wurden vor allem lichtstärker und, parallel dazu, die Filme immer lichtempfindlicher. Einen anderen imensen Fortschritt brachte das Zoom, das Objektiv mit der veränderlichen Brennweite.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie mit einem Zoom? Immerhin gibt es eine Reihe von Kameramännern, die sich über Zooms mokieren.
HENRI ALEKAN: Das Zoom sollte nicht dazu verwendet werden, eine Kamerabewegung vorzutäuschen. Es ist ein sehr taugliches und bequemes System um zwischen den Aufnahmen Bildausschnitt und Brennweite zu verändern ohne das Objektiv zu wechseln. Steht kein Zoom zur Verfügung, benötigt man eine ganze Batterie abgestufter Objektive und ist zu häufigen Objektivwechseln gezwungen.

Eine letzte wesentliche, für den Kameramann sehr einschneidende Veränderung brachte der Farbfilm. Es gab zwei grundlegende Techniken: eine additive und eine subtraktive. Bei der ersten Methode liefen die Filme durch spezielle Schwarzweiss-Kameras mit Selektionsfiltern. Die Methode war sehr gut, und wir erzielten beachtliche Resultate. Aber sie bekam Konkurrenz von den chemischen Verfahren, die ohne Filtersystem in der Kamera auskommen. Diese Technik hatte verschiedene Erfinder, wurden aber besonders in den Labors von Kodak und Agfa weiterentwickelt und verbessert. Damit hat das subtraktive Verfahren die Schlacht um den Farbfilm gewonnen – was aber nicht heissen will, dass das additive Verfahren schlechter ist.
Der Farbfilm stellt einen Kameramann vor ganz andere Probleme. Inzwischen machen alle Farbfilme, und nur noch ganz wenige drehen schwarzweiss. Aber ich mag den Schwarzweiss-Film immer noch.
FILMBULLETIN: Ziehen Sie ihn dem farbigen vor?
HENRI ALEKAN: Ich finde, dass man gar keine wirklichen Farbfilme macht, und ziehe deshalb schwarweiss vor. Die Regisseure wählen realistische Sujets und drehen mit naturalistischen Farben – die Farbe bietet keine Überraschung. Für mich wäre ein wirklicher Farbfilm ein Film, für den ein Künstler die Farben neu komponiert, das Sujet umgestaltet, neuartig zeigt.
FILMBULLETIN: Die Farbe wirklich zu kontrollieren sei – besonders ausserhalb eines Studios – fast unmöglich, sagt etwa André Delevaux, der wirklich mit der Farbe zu arbeiten versucht.
HENRI ALEKAN: Exactement! Draussen ist die Farbe nur zu kontrollieren, wenn man die Dekors neu herstellt und

Lichtstudie eines Gemäldes von Georges de La Tour und Szene aus LA BELLE ET LA BETE

LA BELLE ET LA BETE: Lichtverteilung in der Skizze, Lichtwerte im Bild



auch das Sonnenlicht modifiziert. Tut man dies nicht, bleibt man im naturalistischen Film – und den mag ich nicht besonders. Ich bin keineswegs dagegen, dass es solche Filme gibt, im Film soll alles möglich sein. Aber wenn man die Absicht hat, ein *Nicht-Naturalistisches* Sujet zu bearbeiten, tut man gut, sich an Künstler zu wenden (das können Dekorateure, Kostümbildner, Maler sein) die Formen und Farben *neu*-erfinden: *Nicht-Realisten* – und davon gibt's wenige.
Ich würde gerne Farbfilme machen, wenn Regisseure Lust hätten nichtrealistische Farbfilme zu drehen. LA BELLE CAPTIVE von Alain Robbe-Grillet ging etwas in diese Richtung.
FILMBULLETIN: War die Arbeit des Kameramanns früher einfacher als heute?
HENRI ALEKAN: Licht zu gestalten, ist heute noch genau so schwierig wie damals – und ich war immer der Meinung, dass die Arbeit des Kameramannes eine sehr schwierige Arbeit ist. Dass ich selbst ein Kameramann bin, überrascht mich eigentlich auch heute noch. Als ich jung war, sagte ich mir: das schaffst du nie, das ist zu schwierig. Da ich mich sehr angestrengt habe, konnte ich die Probleme aber einigermassen lösen. Vor allem habe ich sehr intensiv das Licht beobachtet, das Verhalten des Sonnenlichts studiert.
Aus diesem Grund bin ich immer wieder verblüfft, wie schnell einige meiner Kollegen das Handwerk lernen. Mir erscheint es unmöglich, dass man nach nur zwei Jahren Lehre bereits fähig ist Licht zu machen, da kann einer noch so geschickt, intelligent und empfindsam sein. Die technische Seite, die ich selbstverständlich kenne, macht auch mir keinen Eindruck mehr: aber die Gestaltung des Lichts fordert eben immer wieder alles von einem Kameramann.
FILMBULLETIN: Was ist einfacher, mit viel oder mit wenig Licht zu arbeiten?
HENRI ALEKAN: Es ist nie eine Frage der Quantität, wenn man etwas gestalten will, das nicht gewöhnlich oder banal ist. Um 1930 waren Kameras und Beleuchtungskörper sehr gross, das Filmmaterial sehr unempfindlich: Kameramänner hatten grosse Schwierigkeiten, das Licht zu modulieren und subtilere Effekte zu erzeugen. Inzwischen kann man viel feiner und mit grösserer Finesse arbeiten, aber es ist schwieriger geworden, die beste Lösung zu finden.
FILMBULLETIN: Drehen Sie lieber in realer Umgebung oder ziehen Sie es vor, im Studio zu arbeiten?
HENRI ALEKAN: Ich arbeite lieber im Dekor, aber das wird nicht mehr so häufig gemacht.
FILMBULLETIN: FIGURES IN A LANDSCAPE, wurde nur on location gedreht.
HENRI ALEKAN: Auch der letzte Film, den ich mit Losey gedreht habe, LA TRUITE, wurde fast vollständig in natürlicher Umgebung aufgenommen. Joseph wusste aber, dass ich lieber im Studio arbeite, denn da hat man mehr Ruhe und weniger Hektik.

FILMBULLETIN: Was ist das Wesentlichste, das Sie von Shuftan gelernt haben?
HENRI ALEKAN: Shuftan – auch das ist eine sehr weitreichende Frage. Dazu müssen Sie eigentlich mein Buch lesen.
Ich war sein Assistent, als er um 1933 nach Frankreich kam und sich noch Schüfftan schrieb. Ich habe an mehreren Filmen, deren Licht er gestaltete, mit ihm gearbeitet – hauptsächlich für Pabst und Ophüls, aber auch für Siodmak, Carné und viele andere grosse Regisseure. Dank ihm war ich bei diesen Filmen dabei. Nach drei Jahren hat er zu mir gesagt: Alekan, Sie werden mein Cadreur. So konnte ich in der Hierarchie der Filmproduktion aufsteigen, war sein Kameraoperateur bei zwei Filmen – und dann kam der Krieg. Während der Okupation traf ich Shuftan in Nizza und half ihm nach Amerika zu emigrieren. Auf professioneller Ebene – und die war die wichtigste, weil sie mein ganzes Leben betrifft – hat mir Shuftan den Zusammenhang zwischen Film und Malerei erschlossen. Er war ein Maler, der die Einstellungen nach einer Konzeption des Malens und nicht des Fotografierens ausleuchtete.
Voilà, das ist die Bedeutung, die Shuftan in meinem Leben hatte. Darum spreche ich, auf den ersten Seiten meines Buches, das ich ohne ihn nie geschrieben hätte, auch von der Erziehung durch Shuftan.
Es war vor allem Lotte Eisner – die grosse Dame des Kinos, die vor allem über den expressionistischen deutschen Film geschrieben hat –, die mich drängte, eine systematische Analyse des Lichts vorzunehmen und niederzuschreiben. Nicht nur eine Analyse des Sonnenlichts, also des natürlichen Lichts, sondern auch des Kunstlichts – bei Malern, Fotografen und Cinéasten. Das Buch hat mich mehrere Jahre beschäftigt; es war eine grosse, anstrengende Arbeit, für die ich moralisch dadurch entschädigt wurde, dass die erste Auflage von 4000 Exemplaren des sehr teuren Buches innert dreier Monate ausverkauft war.

FILMBULLETIN: Wie war die Zusammmenarbeit mit Bühnenbildnern wie Trauner oder Wakhevitch?
HENRI ALEKAN: Leider nicht sehr gut, aus ganz einfachen Gründen: die grossen Dekorateure sind Künstler, die sehr stolz sind auf ihre Kunst. Aber sie waren meist der Auffassung, dass Kameramänner nur Techniker sind. Sehr schlecht war auch, dass die Dekorateure nur für sich gearbeitet haben. Sie konstruierten ihre Dekors, und wenn sie fertig waren, blieb mir die undankbare Aufgabe festzustellen: so geht das nicht – etwa weil die Konstruktion zu hoch war, gar die Decke berührte und kein Licht mehr aufgebaut werden konnte. Dabei wäre es ein leichtes gewesen, die Sache vorher zu regeln, wenn die Bühnenbildner zur Zusammenarbeit bereit gewesen wären. Für sie war der Kameramann aber keiner Beachtung würdig, das ist der Herr, der das Licht macht, ein Techniker, der lange nach uns kommt: also ein Trottel. Es waren falsche Kollegen. Sie klopften dir auf die Schulter: Alekan, siehst Du mein grossartiges Dekor?
Shuftan arbeitete schon in Deutschland mit grossen und bekannten Künstlern als Ausstatter, und es gab immer gemeinsame Konferenzen. Als kleiner Assistent sass ich damals in einer Ecke, hörte zu und dachte: das ist ausgezeichnet! Der Ausstatter breitete seine Pläne vor Ophüls und Shuftan aus, und dann wurde den ganzen Sonntag hindurch das Dekor diskutiert. Am folgenden Sonntag wurden die Kostüme besprochen, und alle Assistenten waren immer dabei.
Wenn man sich nicht abspricht, häufen sich die Schwierigkeiten. Als wir 1951 JULLIETTE OU LA CLEF DES SON-

GES drehten, hatten wir ein herrliches Dekor von Trauner. Da gab es einen Wald, der im Studio konstruiert wurde und auf drei Ebenen angelegt war: herrlich ausgedacht und durchgeführt. Aber ich hatte enorme Probleme mit dem Licht. Ausser in LA BELLE ET LA BETE hatte ich noch nie einen Wald im Studio ausgeleuchtet, und der war nicht sehr gross gewesen. Ausserdem arbeiteten wir da mit Cocteau, und der führte seine Mitarbeiter mit mehr Verständnis als Carné. Um die Aufnahmen vom Wald zu verschönern, verschob Trauner, über Nacht und ohne mein Wissen, die Bäume. Stellen Sie sich all diese Bäume und die Gerüste mit den Scheinwerfern im Studio vor – wenn die Bäume verschoben werden, muss auch das Licht verändert werden. Ich war niedergeschmettert, als ich am Morgen den Wald sah, denn ich musste alles neu einrichten. Als Carné dann noch sagte: Alekan wir wollen drehen, sie sind jetzt schon drei Stunden an der Arbeit, bin ich wütend geworden und habe Scheisse geschrien. Carné hatte sowas von mir noch nie gehört, den ich bin gut erzogen. Aber ich sagte: Carné, vous m'emmerdez! Er wurde ganz bleich, drehte sich zum Script und sagte: Jeanne notieren Sie, der Chef-Kameramann hat eben merde gesagt. Ich bin ins Bistro abgehauen, denn ich hatte wirklich genug. Nach einer Viertelstunde kam der Produktionsleiter und hat mir zugeredet, Carné und ich hätten doch genügend Humor, um trotz des Vorfalls weiterzuarbeiten. Ich war allergisch gegen die Art von Trauner, seine Arbeit ohne Absprache mit den Technikern zu machen, denn das verursacht zu viele unnötige Schwierigkeiten.

Kommerziell war der Film kein Erfolg, aber es lohnt sich, ihn zu sehen: er ist ausserordentlich. Das Ende ist schlecht, weil der Film plötzlich in den Realismus zurückfällt, wo er doch ganz Poesie und Traum war. Es gab zwei Auflösungen im Drehbuch, und welches Ende gewählt würde, entschied sich erst im allerletzten Augenblick.

Glücklicherweise läuft es aber nicht immer so schlecht. ROMAN HOLLIDAYS mit William Wyler in Rom gedreht, liesse sich als positives Beispiel anführen. Ich mag diese Komödie, Audrey Hepburn ist wunderbar, sie war damals noch sehr jung, 18, 19 Jahre und Anfängerin. In Rom war immer ihre Mutter dabei, und das war deshalb sehr lästig, weil man sie nie zum Essen einladen konnte.

FILMBULLETIN: Sie hätten sie samt Mutter einladen können.

HENRI ALEKAN: Aber das ist doch nicht dasselbe.

FILMBULLETIN: Wenn ich Ihre Filmografie betrachte, fällt mir auf, dass Sie ziemlich viele Filme mit Terence Young gedreht haben.

HENRI ALEKAN: Als Terence Young 1947 seinen ersten Spielfilm realisierte, wollte er mich als Kameramann engagieren. Dieser in schwarzweiss gedrehte CORRIDOR OF MIRRORS wurde übrigens sehr gut. Ich habe damals ohne Unterbruch gearbeitet – ich glaube, ich war gerade mit ANNA KARENINA beschäftigt –, deshalb kam diese Zusammenarbeit nicht zu Stande. Aber ich ging ihm nicht aus dem Kopf, weil er die Filme, die ich fotografiert hatte, sehr mochte.

Später habe ich einige sehr breit finanzierte Filme mit ihm gedreht. Das war eine aufwendige, prunkvolle Periode. Diese kleinen, armseligen Filme, die in zehn Tagen abgedreht sind, waren damals nicht die Regel.

FILMBULLETIN: Wie lange haben Sie denn an solchen Filmen gearbeitet?

HENRI ALEKAN: Das variierte zwischen zwei und drei Monaten. Zwölf Wochen Drehzeit, nach intensiver Vorbereitung, war keine Ausnahme.

FILMBULLETIN: Als Sie 1971 SOLEIL ROUGE mit Terence Young drehten, war Toshiro Mifune einer der Darsteller. Was war Ihr Eindruck von ihm?

HENRI ALEKAN: Ausserordentlich positiv. Toshiro Mifune ist ein wirklich grosser Schauspieler, der sehr professionell arbeitet und eine Disziplin hat, wie man sie selten findet. Bei den französischen und italienischen Schauspielern gibt es kaum noch Disziplin. Die Dreharbeiten sind locker und ganz angenehm. Am ehesten ist Disziplin noch unter den amerikanischen und japanischen Schauspielern zu finden. Sie sind pünktlich da, auch wenn noch nicht gedreht werden kann. Sie reklamieren nicht. Sie sind für ihre Anwesenheit bezahlt und warten in ihrer Loge oder ihrem Wohnwagen, auf Abruf bereit.

Zum ersten Mal bin ich Toshiro Mifune bei den Proben zu einer Szene begegnet, in der Toshiro seinem Gegner den Kopf abschlägt. Das war natürlich eine Trickaufnahme, aber sie war gefährlich. Der Säbel musste zwei Zentimenter vor der Nase des Partners vorbeisausen. Falsche Säbel zu verwenden war deshalb nicht möglich, weil sie zu leicht sind, was den Bewegungsablauf verändert. Der Darsteller, welcher den Kopf verliert, wurde von einem japanischen Maskenbildner präpariert, der nur für diese eine Szene engagiert wurde. Er leistete perfekte Arbeit, vor der ich nur den Hut ziehen kann. Toshiro wohnte nicht, wie die andern, im Hotel. Er hatte eine grosse Wohnung gemietet, denn zu seinem Stab gehörten auch Sekretär, Coiffeur, Maskenbildnerin und einige andere Personen. Eines Tages hat Toshiro und seine Freundin uns alle zu sich eingeladen, um sich für die gute Zusammenarbeit zu bedanken. Bewirtet wurden wir mit einem japanischen Diner, das er eigens aus Japan kommen liess.

In den letzten Drehtagen wurde ich Opfer eines Arbeitsunfalls. Man brachte mich in eine Klinik nach Almeria – ich weiss bis heute nicht warum: aber ich landete in einem Entbindungsheim und hörte all die Babys schreien. Toshiro Mifune hat mir Geschenke geschickt, zuerst Champagner und meine Moral zu heben, dann auch ein Foulard mit japanischen Zeichnungen, die sehr schön sind. Ich hatte das Bein und die Schulter gebrochen, konnte mich vor lauter Gips kaum bewegen, aber ich war sehr privilegiert als einziger männlicher Patient. Diese kecken spanischen Krankenschwestern kamen an mein Bett, bestaunten mein Foulard, haben «Carmen» gesungen und sind um mein Bett getanzt. Natürlich riskierten sie nichts mit einem Verletzten wie mir.

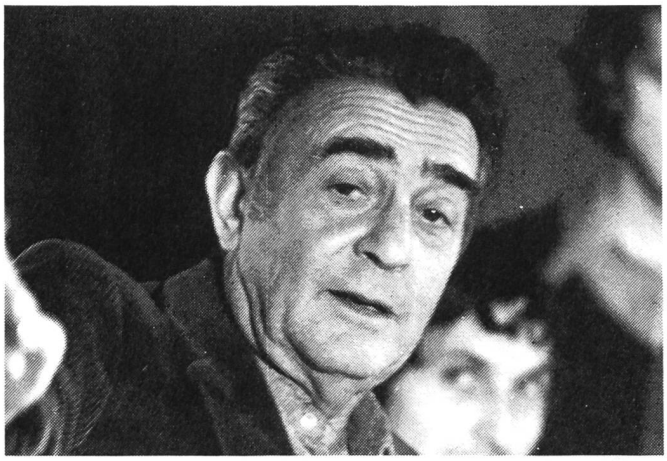
FILMBULLETIN: Und der Film wurde von Ihrem Assistenten zu Ende gedreht?

HENRI ALEKAN: Ja, denn es blieben nur noch acht Drehtage von zweieinhalb Monaten Drehzeit. Ich konnte achtzehn Monate überhaupt nicht mehr arbeiten, wurde in Paris nochmals operiert, aber meine rechte Hand ist steif geblieben, weil bei der ersten Operation die Nerven verletzt wurden. Es war entsetzlich.

FILMBULLETIN: Behindert Sie das nicht sehr?

HENRI ALEKAN: Ich kann die rechte Hand nicht mehr drehen und den Arm nicht mehr richtig heben. Aber ich bin

LA BELLE ET LA BETE



Henri Alekan, geboren am 10. Februar 1909 in Paris

Einige seiner Filme als Chefkameramann:
1939 LES USINES FORD A POISSY, Yves Allégret
1941 LA VENUS AVEUGLE, Abel Gance
1942 LES DEUX TIMIDES, Yves Allégret
1943 LES PETITES DU QUAI AUX FLEURS, Marc Allégret
LA BATAILLE DU RAIL, René Clément
LA BELLE ET LA BETE, Jean Cocteau
1945 LES MAUDITS, René Clément
LE DIABLE SOUFFLE, Edmond T. Greville
1947 ANNA KARENINE, Julien Duvivier
UNE SI JOLIE PETITE PLAGE, Yves Allégret
1948 LES AMANTS DE VERONE, André Cayatte
1949 LA MARIE DU PORT, Marcel Carné
JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES, Marcel Carné
1950 PARIS EST TOUJOURS PARIS, Luciano Emmer
STRANGERS ON THE PROWL, Joseph Losey
1951 LE FRUIT DEFENDU, Henri Verneuil
1952 QUAND TU LIRAS CETTE LETTRE, J.P. Melville
1953 JULIETTA, Marc Allégret
LES IMPURES, Pierre Chevalier
FROU FROU, Augusto Genina
1954 LE PORT DU DESIR, Edmond T. Greville
LES HEROS SONT FATIGUES, Yves Ciampi
1955 LA MEILLEURE PART, Yves Allégret
LE SALAIRE DU PECHE, Denys de la Patellière
1956 ROMAN HOLIDAY, William Wyler
LA MAISON DU BONHEUR, Yannick Bellon
1957 CASINO DE PARIS, André Hunebelle
1958 LE SECRET DU CHEVALIER D'EON, Jacqueline Audry
1960 AUSTERLITZ, Abel Gance
UN, DEUX, TROIS, QUATRE, Terence Young
1961 LA PRINCESSE DE CLEVES, Jean Delannoy
1962 LE COUTEAU DANS LA PLAIE, Anatole Litvak
1964 TOPKAPI, Jules Dassin
1965 LADY L, Peter Ustinov
1966 TRIPLE CROSS, Terence Young
POPPY IS ALSO A FLOWER, Terence Young
1968 MAYERLING, Terence Young
1969 L'ARBRE DE NOEL, Terence Young
1970 FIGURES IN A LANDSCAPE, Joseph Losey
1971 RED SUN, Terence Young
1981 LE TERRITOIRE, Raul Ruiz
DER STAND DER DINGE, Wim Wenders
1982 LA TRUITE, Joseph Losey
LA BELLE CAPTIVE, Alain Robbe-Grillet
1986 A STRANGE LOVE AFFAIR, Eric de Kuyper

Linkshänder. Es war schon eine schlimme Zeit. Auch weil ich vom Film getrennt blieb während langer Zeit.
FILMBULLETIN: Ursula Andres spielte ebenfalls in SOLEIL ROUGE.
HENRI ALEKAN: Ich fand sie schön als Frau. Auch Alain Delon war dabei, der damals noch nicht so bekannt war wie heute.
FILMBULLETIN: Und Charles Bronson.
HENRI ALEKAN: Bronson hatte seine Familie dabei und pflegte das Familienleben. Es gab überhaupt keine grossen Kontakte zu den Schauspielern. Sie haben ihr Leben, wir unseres. Obwohl man zwei, drei Monate in einer Equipe zusammen ist, kennt man sich gegenseitig kaum. Es gibt ganz wenige Schauspieler, mit denen ich freundschaftlich verbunden bin und gute Kontakte pflege: Jeanne Moreau treffe ich ab und zu. Gérard Philipe war ein guter Freund und ein aussergewöhnlicher Schauspieler.
FILMBULLETIN: Mit ihm haben Sie mehrfach zusammengearbeitet, auch bei UNE SI JOLIE PETITE PLAGE von Yves Allégret – ein Film, bei dem man glaubt, die Bewegung des fallenden Regens zu sehen.
HENRI ALEKAN: Dieser Regen war tatsächlich ein Problem. Wir mussten fast ausschliesslich mit Gegenlicht arbeiten, damit er sichtbar wird – sehr oft kam auch noch ein seitliches Licht dazu. Aber ich habe den Film sehr gerne gemacht. Das Sujet ist interessant, sehr schwarz.
FILMBULLETIN: Haben Sie auch George Sadoul gekannt, der fand, der Film behandle ein degeneriertes Thema?
HENRI ALEKAN: Ich gehöre noch immer zu einer Gruppe, die sich «Die Freunde von George Sadoul» nennt und jedes Jahr einen Preis an einen jungen Filmschaffenden verleiht. Aber meist bin ich mit den Entscheidungen des Vereins nicht einverstanden. Ich bleibe vor allem dabei, weil ich damit Sadouls Frau eine Freude machen kann – und weil Jean Rouch dabei ist.
Jean ist für mich ein grosser Ilusionist. Einige seiner ethnografischen Filme, etwa den kurzen LES MAITRES FOUS, mag ich sehr, obwohl wir grundverschiedene Auffassungen vom Kino haben. Einer meiner Söhne besucht seine Filmkurse. So wie Jean unterrichtet, sagt sich natürlich ein jeder: ich bin Kameramann, ich bin jetzt Regisseur, ich bin Schauspieler. Heute sind die Kameras soweit perfektioniert, dass man mit ihnen drehen kann, ohne das geringste vom Licht zu verstehen – und man hat sogar noch etwas drauf auf dem Film.
Ich bin für mehr: es reicht eben nicht, eine Kamera in die Hand zu nehmen.

Das Gespräch mit Henri Alekan
führte Walt R. Vian

● Buchhinweis:
Henri Alekan. Des lumières et des ombres. Mit sehr vielen Fotos und Skizzen (Preis cirka 200 Franken).

Der Filmemacher Alexander Kluge

Geschichten zur Geschichte

Von Peter Kremski

1

Architektonische Relikte des Nationalsozialismus. Nicht nur Zeugen der Geschichte, sondern auch Zeichen, dass die Vergangenheit in der Gegenwart anwesend ist. Nicht einfach zugeklappt, weggelegt, vergessen werden kann.
BRUTALITÄT IN STEIN. Alexander Kluges erster Film entsteht 1960. Kluge dreht ihn zusammen mit Peter Schamoni.
In DIE MACHT DER GEFÜHLE (1981–83) wird die Erde offengelegt. Eine Bombe des Zweiten Weltkriegs wird ausgehoben. Kluges Kommentar: «Diese Bombe war 38 Jahre im Erdreich... Der Messingzünder ist voll intakt.» Die Vergangenheit lebt in der Gegenwart weiter. Auch die Zukunft ist davon betroffen. Unter der ruhigen Oberfläche lauert der grosse Knall.
Eine Trauerfeier im engsten Familienkreis. Die Frauen singen Johann Strauss: «Glücklich ist, wer *vergisst*, was nicht mehr zu ändern ist.» Wenig später singen sie Paul Lincke: «Wenn auch die Jahre enteilen, bleibt die *Erinnerung* noch.» Wien und Berlin. Schlager des 19. Jahrhunderts, die noch heute gesungen werden. Strauss und Lincke, verschiedene Generationen, ein Altersunterschied von 40 Jahren, ihre Lieder scheinen sich zu widersprechen.
«Die Fledermaus» spielt 1870, ein Jahr vor der Reichsgründung. Paul Linckes Operette spielt im Reiche des Indra. Im Dritten Reich feiert die Operette besonders grosse Triumphe; sie entspricht der Mentalität der Zeit. «Die Operette wurde zum Opiat, zur Betäubungsdroge und Beruhigungspille» (Arthur Maria Rabenalt).
Deutsche Operettengeschichte. Eine Episode aus VERMISCHTE NACHRICHTEN, Kluges bisher letztem Film. Glück und Trauer, Gleichmut und Wehmut sind in der Operette in ein und derselben Weise singbar. Vergessen oder Erinnern, wo ist da ein Unterschied. Über alles lässt sich hinwegsingen. Auch über Trauerfälle. Vor allem, wenn man gar nicht traurig ist. Zwischen BRUTALITÄT IN STEIN und VERMISCHTE NACHRICHTEN liegt ein gutes Vierteljahrhundert. Jubiläum.

2

Anfänge. 1960 ist Kluge 28 Jahre alt. In Frankreich spricht man von der Nouvelle Vague. Kluge bewundert Godard. Godard wird für ihn ein Vorbild und ist es bis heute geblieben. Dennoch geht Kluge seinen eigenen Weg, entwickelt einen Stil, eine Technik, eine Theorie, macht unverkennbar Kluge-Filme.
Godard ist kaum mehr als ein Jahr älter als Kluge. Ein Jahr, bevor Kluge BRUTALITÄT IN STEIN dreht, debütiert Godard mit seinem ersten Spielfilm A BOUT DE SOUFFLE. BRUTALITÄT IN STEIN ist ein Kurzfilm. Seinen ersten Spielfilm dreht Kluge Ende 1965, Anfang 1966: ABSCHIED VON GESTERN. Godard hat vor A BOUT DE SOUFFLE fünf Kurzfilme gemacht, den ersten 1954. Als Godard seinen ersten Film dreht, ist er 23 Jahre alt.

3

Die Anfänge der Filmgeschichte liegen – hier wird Filmgeschichte zur Legende, beziehungsweise zur Philologie – bei Lumière und Méliès. Ein Zug fährt 1895 in einen Bahnhof ein. L'ARRIVEE D'UN TRAIN A LA CIOTAT. Eine Rakete landet 1902 auf dem Mond. LE VOYAGE DANS LA LUNE. Zwei Bewegungen. Überwindung von Zeit und Raum. Ankunft. Die Abbildung der Realität und die Inszenierung der Fiktion. Anfänge des Dokumentar- und des Spielfilms.
Kluge beruft sich auf Lumière genauso wie auf Méliès. Seine Filme saugen die gesamte Filmgeschichte in sich auf, gehen von den grundlegenden Möglichkeiten des Films aus, suchen experimentell nach einer Erweiterung der medialen Potenzen. Von 1969 bis 1971 experimentiert Kluge mit deutlichem Blick auf Méliès an einer Science fiction Trilogie, Jahre bevor Hollywoods Sternenkriege Science fiction zum lukrativen Kinogeschäft werden lassen. «Zug fährt in eine Bahnhofshalle» hat Kluge nach eigenen Angaben (1984) schon 57mal gefilmt.
DIE MACHT DER GEFÜHLE zeigt, wie ein Zug *aus* einer Bahnhofshalle fährt. Nur die Ankunft zu zeigen, mit der nach Überwindung des unfruchtbaren Zwischenraumes etwas Neues beginnt, ist falsch. Der Ankunft, dem Beginn, der Hoffnung folgt auch irgendwann der Abschied, die Trauer, der Verlust, ein Ende.
Die Szene, die Kluge zeigt, spielt 1916, 20 Jahre nachdem Lumière den Zug hat einfahren lassen: Erster Weltkrieg. Sie stammt aus einem Film von 1933: Machtergreifung, Ankunft, Anfang, Hoffnung. Rudolf Forster sagt in diesem Film: «Der Mensch merkt immer erst eine Minute vor *Abfahrt* des Zuges, dass er das Wichtigste vergessen hat.» In dem Film von 1933 geht es eigentlich gar nicht um Züge, sondern um U-Boote.
Züge, Raketen, U-Boote, Bewegungen, Überwindung von Zeit und Raum. Der Film von 1933 wirft einen Blick zurück in die Vergangenheit, auf deutsche Geschichte, aber er meint die Zukunft. Auch die Zukunft ist deutsche Geschichte – und Vergangenheit. Zwölf Jahre nach diesem Film ist der Zug abgefahren.
Den Szenenausschnitt über die Abfahrt eines Zuges aus einer Bahnhofshalle verwendet Kluge in einem Film der frühen 80er Jahre. Rund 85 Jahre nach Lumière, 65 Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, 50 Jahre nach der Machtergreifung, 35 Jahre nach dem Zusammenbruch. Die Filmgeschichte wird zur Reflexion der Geschichte.

4

Ende 1986 veröffentlicht Kluge seine VERMISCHTEN NACHRICHTEN. Der Film wird ohne Werbekampagne gestartet, ist zunächst nur im Nacht- und im Matinée-Programm eines Münchener Kinos versteckt, soll danach in anderen Städten gezeigt werden. Auf Festivals, auf denen Kluge-Filme seit jeher mit Preisen dekoriert wurden, wird er bewusst nicht vorgeführt. Der Film VERMISCHTE NACHRICHTEN geht unter wie ein U-Boot, taucht kaum irgendwo auf. Kluges vermischte Nachrichten werden nicht wahrgenommen, bekommen wenig Presse, und wenn doch, dann eher eine schlechte. Zehn Jahre zuvor hatte DER STARKE FERDINAND keine Presse wegen des Drukkerstreiks.

VERMISCHTE NACHRICHTEN greift Themen und Motive aus Kluges vorangegangenen Filmen DIE MACHT DER GEFÜHLE und DER ANGRIFF DER GEGENWART AUF DIE ÜBRIGE ZEIT (1985) auf. Möglicherweise hat hier Kluge für diese Filme nicht verwendetes Restmaterial in doch noch ökonomischer Produktionsweise verbraucht. In diesem Sinne ist er bereits bei anderen Filmen verfahren. Insofern erscheint der Film VERMISCHTE NACHRICHTEN auf den ersten Blick als Nachtrag und Nebenprodukt. Aber indem er sich auf zwei thematisch doch unterschiedlich gelagerte Filme bezieht, ist er auch sowas wie eine Synthese.
Kluges vermischte Nachrichten reflektieren ein Zeitgefühl. Sommer 1986, eine Jahreszeit in einem bestimmten Jahr. In DIE MACHT DER GEFÜHLE, über einen Zeitraum von drei Jahren entstanden, wechseln die Jahreszeiten dagegen permanent: Mal blühen die Bäume, mal sind sie entlaubt.
Der Sommer 1986 in Frankfurt schliesst Erinnerungen an den Winter

Alexandra Kluge in ABSCHIED VON GESTERN

1942 bei Stalingrad nicht aus. Der Film von 1986 nimmt als einen Beitrag auch Filmmaterial auf, das Volker Schlöndorff 1981 über Schmidts Besuch bei Honecker gedreht hat, als zur gleichen Zeit in Polen das Kriegsrecht verhängt wurde.

Der Krieg ist in den Filmen Kluges immer nah, wartet nebenan, der Frieden ist eine Illusion. Der Tod war allerdings in noch keinem Kluge-Film so allgegenwärtig wie in VERMISCHTE NACHRICHTEN.

Der Film beginnt mit einer Todesnachricht; der Sommer 1986 fängt schlecht an. Die letzte Episode berichtet von einer sterbenden Frau: Perspektiven der Hilflosigkeit, ohne Überblick, ohne klare Sicht auf die Dinge. Ein Zwischentitel kündigt den letzten Willen der Frau an. Aufnahmen einer Abenddämmerung schliessen das Nachrichtenprogramm ab.

Ein Film, der manchmal witzig und ironisch tut, aber düster und pessimistisch ist. Ausdruck einer persönlichen Trauerstimmung Kluges. Die Todesnachricht am Anfang bezieht sich auf einen Freund, die sterbende Frau verweist auf den Tod von Kluges Mutter. Zwischendurch das Bild eines kleinen Kindes, ein Lichtblick. Vor diesem Bild der Zwischentitel: *26. April 1986, 22 Uhr.* Die Geburtsstunde? Das Kind als Hoffnungsträger? Ein Irrtum. Zu dieser Zeit ereignete sich die Katastrophe von Tschernobyl. Durch den Zwischentitel ist auch das Kind bereits vom Tode gezeichnet.

In DIE MACHT DER GEFÜHLE ruft ein Zwischentitel laut: *«Das Kind!»* In einer Szene aus Fritz Langs Nibelungen-Epos tötet Hagen das Kind Kriemhilds. Kurz vorher sah man – in dokumentarischen Bildern – in einem Bett ein Kind liegen mit schweren Verbrennungen, das einen Teddybär an sich zieht. Im Sommer 1986 sagt Margarethe von Trotta, die 1979 für Kluges DIE PATRIOTIN einen Beitrag geliefert hat, in einem Interview: «Dieser Reaktorunfall nimmt mir jegliche Hoffnung»; Selbstmord schliesst sie aus, allein ihres Kindes wegen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN ist ein Sommerfilm, aber einer, der vom Tod erzählt und ohne Hoffnung ist und den Winter erwartet. Ein Film nach Tschernobyl; die Reaktorkatastrophe wird an keiner Stelle des Films benannt. Der Film reflektiert nicht nur eine persönliche Stimmung Kluges, sondern auch eine ganz allgemeine, allgegenwärtige. Deutschland im Sommer, das Testament einer Nation.

Ein Hauch von Fatalismus durchweht den Film, die Macht des Schicksals moduliert die Gefühle; aber das Schicksal hat seine Gründe. In einer Rezension fragt sich Gerd Bechtold, ob es überhaupt noch einen neuen Film von Alexander Kluge geben wird, und zeigt zugleich Neugier auf Kluges nächsten Film. Ein mehrfach wiederkehrendes Motiv in DIE MACHT DER GEFÜHLE ist die Wiederauferstehung. Die letzte Episode in diesem Film demonstriert den *«Abbau eines Verbrechens durch Kooperation»*. Kluges Kommentar: «Man darf an einen Mord niemals fest glauben.»

Die Nachrichten, die uns die Tagesmedien vermitteln, sind zumeist Katastrophenmeldungen. Zumindest ist das der Eindruck, den unsere Gefühle verallgemeinert haben. Vermischte Nachrichten sind kleine, beiläufige Nachrichten; sie können im Strahlungsumfeld der grossen liegen. Die Gefühle liegen ganz gewiss in diesem Strahlungsumfeld; sie mutieren in Ängste und Depressionen. Tschernobyl unter vermischte Nachrichten aufzunehmen, wäre unmöglich; zwischen dem zentralen Kern und dem Umfeld ist zu unterscheiden.

Ein wichtiger Aspekt für die Rezeption von Nachrichten ist die Aktualität. Je grösser der zeitliche Abstand zum Ta-

gesgeschehen wird, um so weniger wird die Stimmung eines Films, in dem der Name Tschernobyl nicht fällt, begreifbar sein.

5

Oberhausen, 28. Februar 1962. Bei den 8. Westdeutschen Kurzfilmtagen wird das «Oberhausener Manifest» verlesen. Aufbruchsstimmung. Die offizielle Geburtsstunde des Jungen Deutschen Films. Eine Zangengeburt. Jahre später, als das Kind schon laufen können müsste, fragt man sich immer noch, ob es überhaupt schon da ist.
Ankunft des Zuges. Der Abschied von gestern enthält auch eine Hoffnung auf morgen. Ein Anfang, der auch das Ende von etwas sein soll. «Papas Kino ist tot» wird zum Schlachtruf. Die Machtergreifung äussert sich immer auch als ein Akt der Gewalt. Der Streit um die Macht ist ein Generationskonflikt. Der Papa soll die Geburt des Kindes möglichst nicht überleben. Ein Aufstand ist aber noch keine Machtergreifung.
Ein junger Mann, der aussieht wie ein Musterschüler, tritt aus dem Schatten in die Geschichte. Alexander Kluge, einer von 26, die das Manifest unterzeichnet haben, übernimmt die Gesprächsleitung. Der promovierte Jurist, Sohn eines Arztes, verrichtet Hebammendienst und wird fortan als Anwalt des Neuen Deutschen Films vereidigt. Ausgerechnet der Unerfahrenste der Gruppe wird zum Gruppensprecher. Er verfügt über die Macht der Rhetorik und besitzt das juristische Knowhow. Die Erfahrung als Filmemacher wird vertagt auf die Zukunft. In Oberhausen hat er das Jahr zuvor seine erste Festivalauszeichnung erhalten. Für seinen ersten Film.

6

Der Junge Deutsche Film wird ausgezeichnet. 1966 erhält Schlöndorff in Cannes einen Preis für DER JUNGE TÖRLESS, Peter Schamoni in Berlin für SCHONZEIT FÜR FÜCHSE, Alexander Kluge in Venedig für ABSCHIED VON GESTERN, 1967 Edgar Reitz in Venedig für MAHLZEITEN. Nebenpreise. Die Anerkennung des Jungen Deutschen Films verläuft zögernd. Der erste Spielfilm der jungen deutschen Filmemacher-Generation, der mit einem Festivalhauptpreis prämiiert wird, ist ein Film von Kluge. DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS erhält 1968 in Venedig den goldenen Löwen. Ein Durchbruch.
Kluge wird zum Preisträger der Nation, auch wenn ihm nie wieder ein Preis dieser Grössenordnung zuteil wird. Vor allem die internationale Filmkritik weiss ihn zu schätzen. Sie vergibt ihren Preis an DER STARKE FERDINAND in Cannes, an DIE MACHT DER GEFÜHLE in Venedig.
Im Film VERMISCHTE NACHRICHTEN, der auf keinem Festival gezeigt wird und keinen Preis erhält, informiert Kluge über ein Jubiläum. 30 Jahre Bundeswehr. Generäle rücken ihre hochdekorierten Brüste und plaudern nuschelnd über ihre Orden. Auch Orden haben ihre Geschichte.

7

Kluges erste beiden Spielfilme ABSCHIED VON GESTERN und DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS weisen verschiedene Wege. ABSCHIED VON GESTERN ist ein Erzählfilm. Das Publikum von 1966 nähert sich Kluges Film mit Interesse. Nach diesem Film versucht Kluge jedoch, sich seinem Publikum anders zu nähern. Das Publikum von 1968 versteht

Alexandra Kluge und Günther Mack in ABSCHIED VON GESTERN

DER STARKE FERDINAND

das als eine Abwendung und wendet sich seinerseits ab. Der Film DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS wird hochdekoriert, doch das Publikum bleibt so ratlos wie die Artisten. Die Rezeptionshaltung des Publikums hat sich verfestigt und lässt sich nicht ohne weiteres aufbrechen. Zwischen Kluge und dem Publikum herrscht fortan ein gespanntes Verhältnis.

Zehn Jahre nach ABSCHIED VON GESTERN dreht Kluge einen Film, der aussieht wie eine Konzession, ein Friedensangebot. DER STARKE FERDINAND, ein Film von brillantem Witz, ist neben ABSCHIED VON GESTERN Kluges publikumsfreundlichster, nach konventionellen Vorstellungen kinogerechtester Film. Der Hauptdarsteller Heinz Schubert, zu der Zeit als «Ekel Alfred» ein populärer Fernseh-Star, verleiht der Komik Profil und Effekt. Der Film erzählt *eine* Geschichte, stringent, pointiert, ohne abzuschweifen. Er beweist, dass Kluge auch im Rahmen einer konventionelleren Kinodramaturgie seine Intelligenz ausspielen kann. Die Produktionsleitung hat Bernd Eichinger.

In der Regel erzählt Kluge in seinen Filmen mehr als eine Geschichte. Über DIE MACHT DER GEFÜHLE sagt er, dass er darin 26 Geschichten erzähle. DIE MACHT DER GEFÜHLE ist nach Kluges Rechnung sein 26. Film, Kurzfilme inbegriffen.

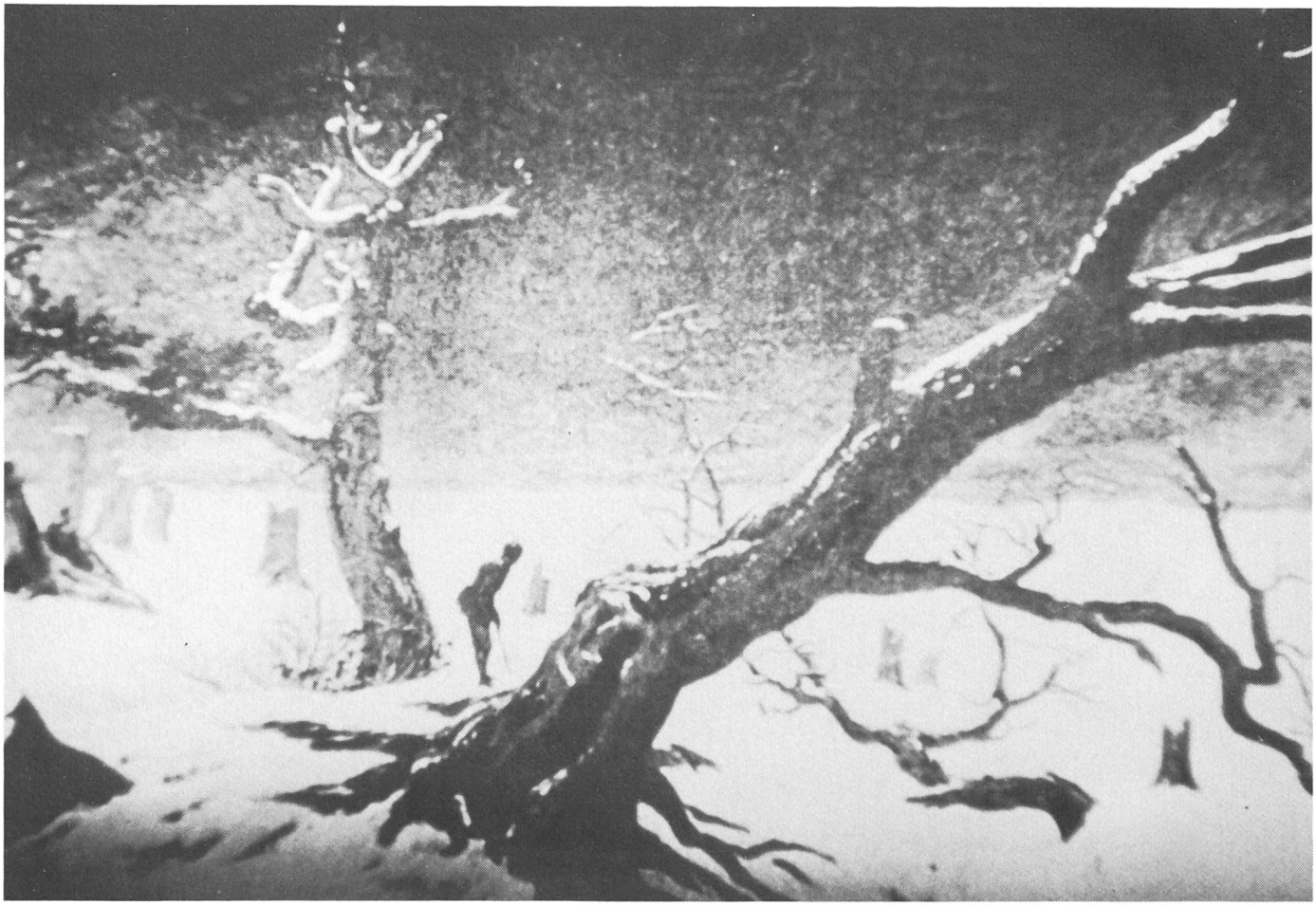
Kluges Filme sind mit Ausnahme von ABSCHIED VON GESTERN und DER STARKE FERDINAND keine Erzählfilme. Wenn sie aber zuweilen doch einen durchgehenden erzählerischen Zusammenhang aufzuweisen scheinen – seine Science fiction Filme und GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN –, dann tendieren sie dazu, den vordergründigen Erzählzusammenhang immer wieder zu brechen, einer klaren Linie auszuweichen, aufgenommene Fäden nicht zu Ende zu spinnen, die Figuren episodenhaft zu verwenden. Kluges Ästhetik bevorzugt die offene Struktur. Sein Statement angesichts verschiedener Fassungen und Ummontierungen seiner Filme – «Ein Film ist niemals fertig!» – erhält hier erst seinen eigentlichen Sinn. Insbesondere seine späten Filme bedienen sich der offenen Struktur, machen den Eindruck des Unfertigen, Fortführbaren.

Auch wenn Kluge nach konventionellem Verständnis keine Erzählfilme macht, ist er doch ein Erzähler. Im Grunde ist er ein Meister der kleinen Form. Mit Kurzfilmen hat er angefangen und ist dieser Gattung über all die Jahre treu geblieben. Auch in seiner schriftstellerischen Arbeit hat er sich auf Kurzprosa verlegt. In seinen Langfilmen hat er es zunehmend verstanden, sein Talent für den Kurzfilm und für die Kurzprosa unterzubringen. Da er auch ein Meister der Montage ist, entsteht aus den kleinen Formen tatsächlich etwas Grösseres.

Man hat Kluges formal innovative Filme als Montagefilme bezeichnet. Schon sein Kurzfilm BRUTALITÄT IN STEIN, der nur mit dokumentarischem Material arbeitet, gibt die ersten Impulse in diese Richtung. Eine durchdachte Bild-Ton-Montage macht deutlich, wie nah weit auseinanderliegendes beisammen ist (oder gebracht werden kann). Die Bilder der Gegenwart zeigen Ruinen der Vergangenheit, die durch hinzugefügte Stimmen von gestern im Ton vergegenwärtigt wird.

Das Oberhausener Manifest nennt den Kurzfilm das «Experimentierfeld des Spielfilms». Die Kurzfilme Kluges sind Experimente, auf denen seine Langfilme aufbauen. Das heisst auch, dass seine Langfilme Experimente sind.

DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL:



DIE PATRIOTIN

RATLOS ist ein Abschied von gestern. Es ist der erste lange Film, in dem Kluge dem Publikum einen Vorgeschmack gibt, was es in Zukunft von ihm zu erwarten hat. Der Film ist eine einzige Metapher. Er erzählt vom Zirkus, reflektiert aber in Wirklichkeit die Situation des Künstlers im Kapitalismus. Er kommentiert auch den filmpolitischen Stand der Dinge seit dem Oberhausener Manifest. Ausserdem bezieht er politisch Stellung zur Studentenbewegung. Das alles macht er indirekt und hinterrücks. Der Zuschauer ist gezwungen, das Material kritisch zu betrachten, mitzudenken, assoziativ einzuhaken. Eine Anforderung, die vielfach als Überforderung empfunden wird. Eine kreative Eigenleistung, die Kluge dem Zuschauer aber abverlangt.

Der Film DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS ist so offen konstruiert, dass er problemlos verlängert werden könnte. Das zeigt sich schon darin, dass Kluge in DIE UNBEZÄHMBARE LENI PEICKERT den Stoff mit Material weiterentwickelt, das er bereits für DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS gefilmt, aber nicht verwendet hat.

Nach ein paar formal weniger konsequenten, wenn auch thematisch interessanten Filmen, entwickelt Kluge seine Filmästhetik 1974 weiter im Film IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD. Die Begegnung von Lumière und Méliès in der Kombination von Dokumentar- und Spielmaterial produziert ein immer komplizierter und feiner werdendes Gewebe. Verschiedene Handlungs- und Dokumentarfragmente werden ineinander verschachtelt. Die Vielfalt nebeneinander herlaufender Ereignisse liefert das kaleidoskopische Bild einer disparat erscheinenden Realität. Das Zusammenhanglose wird von Kluge in Zusammenhang gesetzt. Zum Ordnungsprinzip der Montage wird die Ironie.

Kluges gesamte Filmemacherei ist ein fortgesetztes Experimentieren. Anfang der 80er Jahre gelingt ihm mit DIE MACHT DER GEFÜHLE das Muster eines essayistischen Films, das er in den folgenden Filmen wieder verwendet und variiert. Eine formale Entwicklung ist jetzt nicht mehr festzustellen, ein Zielpunkt scheint erreicht. Kluge: «Ich gebe zu, einmal im Leben möchte ich einen Grossfilm machen, aufwendig, voll durchinszeniert, teuer.» Das wäre eher eine Abwechslung als eine Weiterentwicklung; die Sehnsucht nach dem Alten, nachdem das Neue ein Niveau erreicht hat, auf dem es fast nur noch stagnieren und sich abnutzen kann. Vielleicht macht Kluge alle zehn Jahre einen Erzählfilm. Bernd Eichinger war Produktionsleiter bei DER STARKE FERDINAND und hat jetzt alle Mittel in der Hand.

8

Kluge hat immer am Konzept des Autorenfilms festgehalten und sich als Autor verstanden. Das hat ihn nicht blind dafür gemacht, dass Film ein Kollektivprodukt ist. Kluge: «Ich meine, dass Kamera, Schnitt, Regie und vielleicht noch der eine oder andere Hauptdarsteller oder die eine oder andere Hauptdarstellerin einen Film schaffen.» Im Vorspann zu VERMISCHTE NACHRICHTEN heisst es: *Ein Film von Alexander Kluge und Beate Mainka-Jellinghaus*. Man hat Kluges Filme als Montagefilme bezeichnet. Beate Mainka-Jellinghaus war bei den meisten seiner Filme Schnittmeisterin. In Kluges Filmen tauchen wiederholt die gleichen Gesichter auf: Laiendar-

steller seiner Factory, die seinen Filmen Profil geben. Von seinen Darstellern haben drei mit Sicherheit auf seine Filme Einfluss genommen: die wunderbaren Kluge-Stars Hannelore Hoger, Alfred Edel und nicht zuletzt seine Schwester Alexandra Kluge. Hannelore Hoger war an zehn seiner Filme beteiligt, mehrfach ist sie in Serie gegangen: zweimal als Leni Peickert, dreimal als Chefinspektorin Schröder-Mahnke, zweimal als Gabi Teichert, zweimal als Frau Bärlamm (das zweite Mal in einer Episode für KRIEG UND FRIEDEN, die in der Endfassung des Films nicht mehr enthalten ist). Als Frau Bärlamm in den späten Kluge-Filmen trägt sie den Hut, den sie schon als Leni Peickert in den frühen Filmen Kluges getragen hat. Auch hier enthält die Gegenwart ein Relikt der Vergangenheit. Ein Hut sorgt für Zusammenhänge.
Die am Ulmer Institut für Filmgestaltung entstandenen Science fiction Filme hat Kluge immer als Kollektivarbeiten bezeichnet. GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN ist auch ein Film von Alexandra Kluge. IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD nennt Edgar Reitz als Co-Regisseur. Ein Beitrag zu DIE PATRIOTIN stammt von Margarethe von Trotta, ein Beitrag zu VERMISCHTE NACHRICHTEN von Volker Schlöndorff. Bei drei auch nominell als solche ausgewiesenen Kollektivfilmen hat Kluge zusammen mit Schlöndorff, Aust, Eschwege, Brustellin, Sinkel, Fassbinder, Reitz, Engstfeld und anderen gearbeitet. In der Kollektivarbeit zeigt sich der Neue Deutsche Film als eine Gemeinschaftsleistung, die für den Gruppensprecher von 1962 ein praktiziertes Programm ausmacht. Mit Fassbinder gab es noch Projekte.

9

Aus dem Jungen wird irgendwann der Neue Deutsche Film. 25 Jahre seit dem Oberhausener Manifest umfassen mehrere Generationen von Filmemachern. Eine Welle, die Wellen nach sich zieht. Das Oberhausener Manifest, die Oberhausener Gruppe, Alexander Kluges politisches Verhandlungsgeschick haben es den Nachfolgegenerationen leichter gemacht. Werner Herzog gibt sein Spielfilm-Debut im Alter von 24 Jahren. Der Filmhochschüler Wim Wenders liefert sein Gesellenstück mit 25. Rainer Werner Fassbinder dreht mit 18 seinen ersten Kurzfilm; als er seinen ersten Spielfilm dreht, ist er 21; an die 40 Filme werden folgen; er ist 36, als er seinen letzten dreht. Das ist so ungefähr das Alter, in dem Kluge angefangen hat.

10

Aus der Dunkelheit schält sich die Grossstadt. Hochhäuser, Fabrikqualm, vorbeijagende Autolichter, entlaubte Bäume. Ein Schwenk begleitet ein Flugzeug, das grau und schattenhaft vor gelben Wolken über den Dächern fliegt, am Himmel entlang. Bis zum nächsten Hochhaus.
Bilder von der Zivilisation. Eine vertraute Welt. Zeitraffer und klassische Musik verfremden den Eindruck des Vertrauten. Gleichzeitig ästhetisieren sie die Bilder noch mehr. Das Ende der Zivilisation besitzt seine Schönheit.
Mit der Architektur hat es Kluge seit BRUTALITÄT IN STEIN. Hochhäuser, Schornsteine, ziehende Wolken, Flüsse, Bäume – Stadtlandschaften sind zum Topos in Kluges Filmen geworden; in DIE MACHT DER GEFÜHLE setzt er ihre Embleme leitmotivisch ein. Stadtlandschaften bei Kluge setzen sich normalerweise zusammen aus den individuellen Elementen einer

Alexandra Kluge in ABSCHIED VON GESTERN

Hannelore Hoger als Zirkusdirektorin Leni Peickert in ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS

einzigen Stadt: Frankfurt. Aber diese Individualität ist so wenig individuell, dass sich jede andere Grossstadt darin erkennen kann.
Frankfurt: der Müll, die Stadt und der Tod. IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD handelt unter anderem von Hausabriss, Hausbesetzung, Hausräumung und Strassenschlachten. In DIE MACHT DER GEFÜHLE sieht man auch brennende Hochhäuser in Sao Paolo, aus denen Menschen in den Tod springen. An einer früheren Stelle dieses Films sah man ein Kind, das schwere Verbrennungen hat und stirbt. An anderer Stelle berichtet der Film über die Katastrophe von Babylon. Die Hybris von Babylon färbt rückwirkend die Sicht auf die Frankfurter Hochbauweise am Anfang des Films. Babylon ist der einzige Name, der fällt; ob Frankfurt oder Sao Paolo spielt keine Rolle.
Das Babylon-Syndrom. Die ersten Bilder des Films zeigen eine Landschaft. Über diese Landschaft aus Beton, in der sporadisch zu entdeckende Bäume keine Blätter tragen, fliegt ein Vogel aus Stahl. Vertraute Bilder, die zur Metapher taugen. Eine andere Stelle im Film zeigt angreifende Jagdflugzeuge, danach ein Grab, dann Menschen auf der Flucht. Züge, Raketen, U-Boote, Flugzeuge, Bewegungen, Überwindung von Zeit und Raum. DIE MACHT DER GEFÜHLE berichtet von Zerstörungen. Vermischte Nachrichten, die Katastrophenmeldungen sind.
Kluge bedient sich in diesem Film aus dem Fundus der Operngeschichte. Er zitiert in Bild oder Ton aus mindestens elf, vermutlich weit mehr Opern; die wenigsten benennt er. In seiner Zitat-Dramaturgie haben seit jeher Oper und Operette genauso ihren kommentierenden Platz wie Tango-, Walzer- oder Marschmusik. Die Auftaktbilder liefern dem Film seine Ouvertüre. Die Musik der Ouvertüre zu DIE MACHT DER GEFÜHLE ist die Ouvertüre zu Wagners «Parsifal».
Auch Parsifal und die Suche nach dem Gral haben etwas Hybrides, träumen von Erlösung und einem mythisch überhöhten Reich. Die deutsch-idealistische Ansicht eines Mythos des europäischen Mittelalters, dessen Reichsgedanke im Nationalsozialismus zum Untergang führt. An späterer Stelle zeigt der Film, wie bei einem Luftangriff im Zweiten Weltkrieg ein Feuerlöschkommandant über die grosszügige Freitreppe ins Opernhaus wankt, wo er in der Requisitenkammer einen Gral aus Pappe findet, daneben den blutigen Kopf von Johannes dem Täufer; das Opernhaus brennt ab. Feuer ist ein aggressives Leitmotiv in Kluges Film.
Kluges moderne, sehr dissonante Oper eröffnet mit Bildern von Hochhäusern. Die harmonischen Töne, die man dazu hört, steigen immer höher, soweit es geht. Als es nicht mehr weitergeht, hört die Musik auf.
Der Zeitraffer und die Tonleiter. Immer schneller, immer höher. Das Babylon-Syndrom.
Die Bild-Ton-Montage umfasst mit ihrem assoziativen Spektrum und mit ihren über den ganzen Film verstreuten Bezügen mehrere Jahrhunderte: das Mittelalter, den Blick, den das 19. Jahrhundert darauf hat, und den des Nationalsozialismus, dessen Blick in die Vergangenheit auch immer einer in die Zukunft sein sollte, die Jetzt-Zeit. Wie es sich für eine Ouvertüre gehört, führt sie in den Themenbereich der Oper ein. Die Bilder eilen im Zeitraffer dahin. Im extremen Zeitraffer streift Kluge auch durch die Geschichte. Obwohl: eigentlich nicht im Zeitraffer; Kluge liebt die wechselseitige Erhellung im Hin und Her der Zeitsprünge, nicht die Chronik der laufenden Ereignisse.
Alexander Kluge macht Filme über die Gegenwart. Aber die Gegenwart hat

eine Vergangenheit, ohne welche die Gegenwart nicht so wäre, wie sie ist. Es gibt keinen Vordergrund ohne Hintergrund. Deswegen greifen Kluges Gegenwartsfilme zurück in die Geschichte. Als metaphorisches Leitmotiv taucht in seinen Filmen immer wieder das Bild vom Graben in der Erde auf. Das Ziel des Grabens ist es, etwas auszugraben. Mit dem Graben verbindet sich die Absicht der Aufklärung; etwas wird ans Licht befördert. An der Oberfläche befindet sich eine architektonische Ordnung; man muss graben, um zu sehen, was sich unter der Oberfläche befindet. Geschichte als Trümmerfeld, Filme als Baustellen.

Kluges Genre ist das der essayistischen Collage. Seine Filmcollagen leben von der Macht der Montage und von der Assoziationsfähigkeit des Zuschauers. Manchmal erscheinen einem die eigenen Assoziationen als gewagt, aber wenn Kluge zuweilen seine persönlichen Assoziationen benennt, erscheinen diese als nicht weniger kühn. Die Assoziationen des Zuschauers müssen sich nicht mit den Assoziationen Kluges decken; es ist die Frage, ob sie das überhaupt können. Kluges Filme verstehen sich als Angebote, an denen sich die Assoziationskraft des Zuschauers entzünden kann.

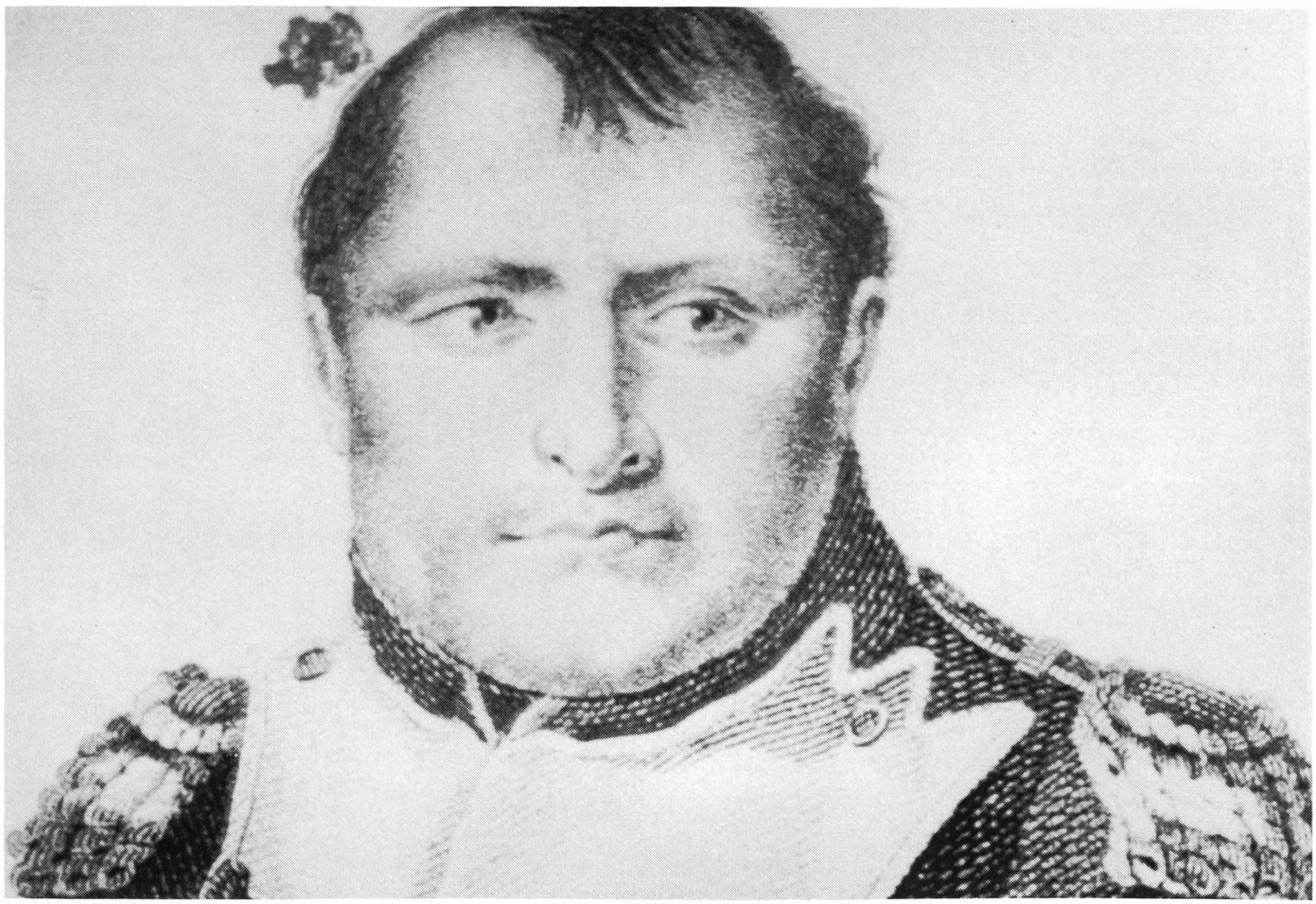
DIE MACHT DER GEFÜHLE. Die stummen Bilder nach der Ouvertüre verbinden Aufnahmen von einem Panzer im Ersten Weltkrieg mit einem Kind, das schwere Verbrennungen hat, und mit dem Untergang der Burgunder in Fritz Langs KRIEMHILDS RACHE. Hagen von Tronje und Kriemhilds blondgelocktes Kind in einem Bild; Kluge kommentiert aus dem Off: «Dieses Kind lebt nicht mehr lange.» Hagen wird das Kind töten, aber Kluges Worte fallen auch zurück auf das Kind mit den schweren Verbrennungen. Kriemhild wird Hagen töten: Rache, Gefühle einer Mutter. Das Kind mit den schweren Verbrennungen zieht den Teddy an sich, es hat keine Mutter. Der Panzerwagen aus dem Ersten Weltkrieg ist vom Typ «Mother». Ein Original-Zwischentitel aus Langs Stummfilm-Epos lautet: *«Verrat!»* Das fällt zurück auf den Panzerwagen vom Typ «Mother» und das Kind mit den schweren Verbrennungen.

Bilder aus dem Ersten Weltkrieg, der Gegenwart und dem Mittelalter, wobei die Bilder aus dem Mittelalter in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts entstanden; die Nationalsozialisten haben Langs Nibelungen-Epos geschätzt, allerdings haben sie den zweiten Teil, über den Untergang der Burgunder, der Öffentlichkeit vorenthalten.

Nach den Bildern vom Ende der deutschen Ahnherren im fernen Land der Hunnen, die Bilder einer Trauerfeier in offiziellem Rahmen: Wehner, Börner, Schmidt, Kohl, die Recken der Nation tragen schwarz; Frauen weinen; den Fetzen der Leichenrede entnimmt man etwas über Auslandsreisen des Toten, der betrauert wird; unter den Trauergästen sind auch Chinesen. Bilder einer Trauerfeier für den hessischen Minister Karry, dessen Name nicht fällt. Es folgen Bilder eines abfahrenden Zuges, ein Ausschnitt aus einer Opernszene in Rückperspektive, eine Spielszene vor Gericht, wo die Tötung eines Menschen zur Verhandlung steht. Später erzählen Stummfilmbilder von Aida und vom Krieg der Äthiopier und der Ägypter, in die an die Stelle von Aida und Radames einmal Kriemhild und Siegfried eingeschnitten sind.

Alexander Kluge ist ein Akkumulateur und ein Pirat. Gefundenes und Fremdes kompiliert er mit selber dokumentarisch Beobachtetem, scheinbar (d.h. gestellt) Dokumentarischem und In-

ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS

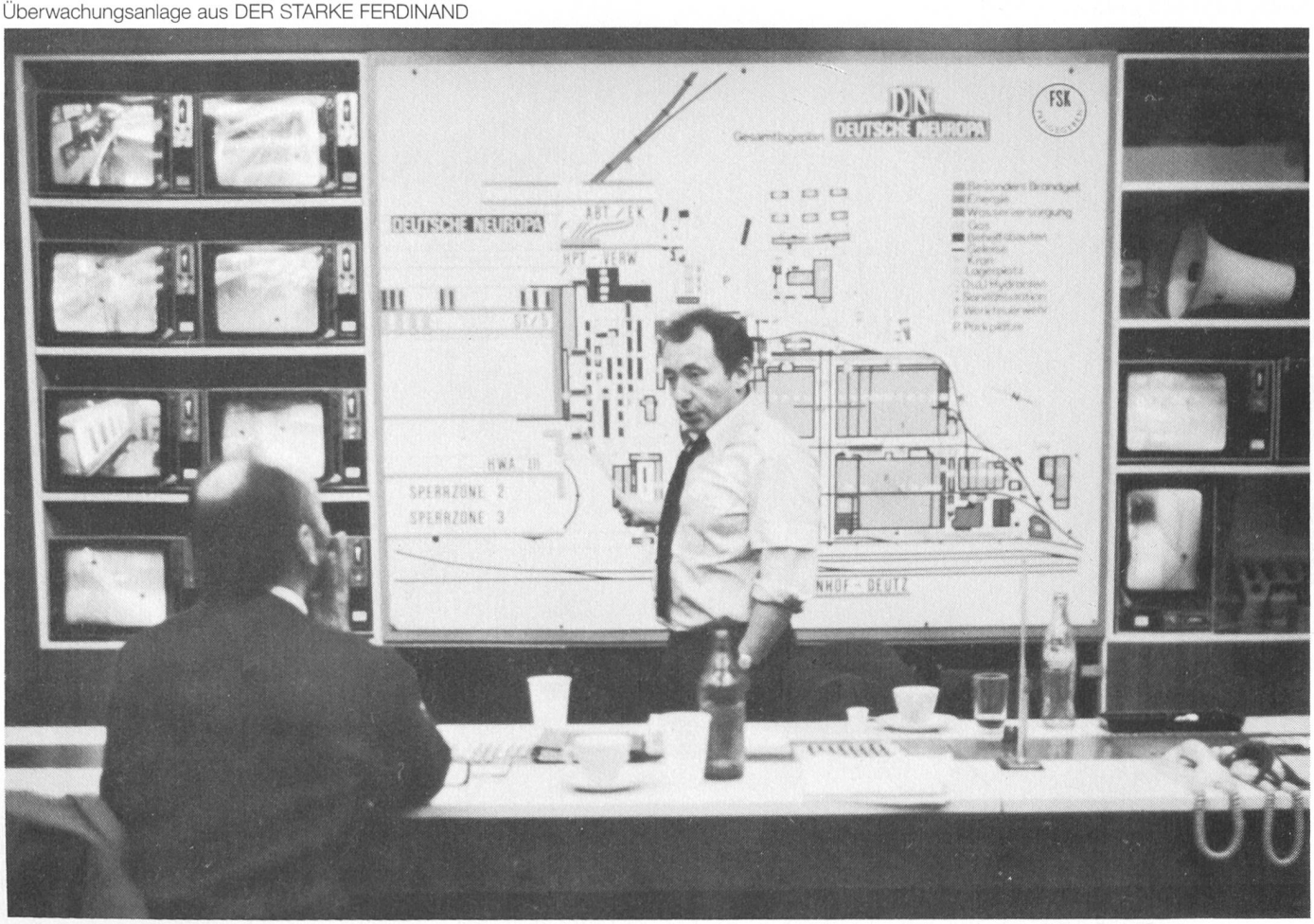


szeniertem. In fremdes Material greift er frei ein, verändert es, gestaltet um und erfindet damit neu. Die Statik von Fotos versöhnt er mit der filmischen Bewegung. Seine Zitat-Dramaturgie bedient sich bei der Operngeschichte genauso wie bei der Filmgeschichte.
Dem Stummfilm fühlt er sich am meisten verpflichtet. Bei *Fritz Lang* hat er assistiert, aber erst Ende der 50er Jahre. Der Stummfilm liefert ihm Orientierungspunkte der Gestaltung. Zwischentitel und Kreisblenden gehören zum filmischen Vokabular der Kluge-Filme. In DIE MACHT DER GEFÜHLE überlagern Feldstecher- und Fernrohr-Ästhetik die mit archäologischem Fleiss ausgegrabenen Bilder mit einem Raster, welcher das Bekannte verfremdet und die Attraktion unkonsumierbar macht, dem Zuschauer die verführerischen Reize der Illusion verschleiert und ihn selbst auf Distanz hält, um ihm einen veränderten Blick auf die Dinge abzuzwingen. Dialektisch pointierte Kommentare, von Kluge selbst gesprochen, mischen sich von Zeit zu Zeit ein.
DIE MACHT DER GEFÜHLE ist sicherlich nicht weniger schwierig als DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS, eher ist der Film noch unübersichtlicher in seiner polyphonen Textur. Gerade Kluges letzte Filme wirken wie überreiche Materialangebote, die den Zuschauer mit Informationen zu überschwemmen drohen und vor denen der Zuschauer leicht kapitulieren könnte. «Kluges raunende Glossen zum Weltgeschehen wirbeln vorbei wie die Buntwäsche im Schleudergang der Waschmaschine» (Rolf Rüth).
Rezeptionsprobleme. Man hat Kluges Umsetzung seiner theoretischen Ansprüche in die Praxis eigentlich jedesmal als gescheitert aufgefasst. In der Tat sieht man mehr, wenn man sich seine Filme langsam, Schritt für Schritt ansieht; sobald die Bilder in unaufhaltsamen Fluss geraten, hat man das Gefühl, dass man nichts mehr sieht. Das könnte man mit einiger Berechtigung als ein didaktisches Vermittlungsproblem auffassen, und so gesehen könnte man gegen Kluges Filme die medienkritischen Kriterien ins Feld führen, die auch bei Informationsfilmen des Fernsehens zur Anwendung kommen. Andererseits sind Kluges Filme keine Informationsfilme fürs Fernsehen.
Manches wird einem erst klar, wenn man in die Textliste sieht. Manchmal wünscht man sich geradezu, dass Kluges Kommentare öfter und stärker Zusammenhänge verdeutlichen. Aber das widerspräche natürlich Kluges pädagogischer Intention, den Zuschauer seine Erkenntnisse selbständig machen zu lassen, und der Auffassung einiger Cineasten, gefälligst mittels Bildern zu reden.
Gerade Kluges letzte Filme setzen sehr viel voraus, aber sie setzen auch viel an Assoziationen frei – sofern die Rezeptionsbedingungen es erlauben, Kluges Filme wie ein Buch zu lesen. Komplizierte Beziehungsnetze, die durch die Fülle möglicher Assoziationen immer komplexer werden. Ganz wie Kluge es sich wünscht.

II

Bilder sind stimmungs- und bedeutungsmässig ambivalent. Ein angekommener Zug kann auch am Ende sein. Die Abfahrt eines Zuges kann wie eine Erlösung erscheinen. Die Fahrt selber kann zum eigentlichen Ereignis werden.
Ein Film, der mich amüsiert, kann einen anderen langweilen. Das wiederum hat mit Sichtweisen und (Seh-)Erfahrungen zu tun.

Überwachungsanlage aus DER STARKE FERDINAND



12

Deutsche Operettengeschichte. Im Bild: ein U-Boot taucht ab. Im Ton verabschiedet sich die Försterchristl der 50er Jahre von seiner Majestät, dem Kaiser, und wünscht ihm Glück.
Der Wiener Komponist Georg Jarno ist zwei Jahre jünger als der Berliner Paul Lincke. Seine Operette spielt im 19. Jahrhundert, als die Ungarn gegen den Kaiser rebellieren. Sie entsteht 1907; da lebt und regiert Kaiser Franz Joseph immer noch, allerdings ist er da nicht so jung wie in der Operette, angeblich war er es nie. Er stirbt 1916, während des Ersten Weltkriegs, den die Ermordung seines Thronfolgers auslöst; Franz Joseph ist 86, Franz Ferdinand 51. Man erinnere sich: Der Film von 1933 spielt 1916, als Franz Joseph stirbt. In ihm geht es zum einen um Züge, zum anderen um U-Boote.
Der Blick, den die 50er Jahre auf das 19. Jahrhundert werfen, verklärt die Geschichte zur Idylle. Der Kaiser repräsentiert noch in den 50er Jahren die gute alte Zeit. Die Oberhausener Rebellen treten 1962 gegen sämtliche Kaiser der 50er Jahre an. Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Irgendwann wird die Gegenwart wieder Vergangenheit sein.
Die Gedanken Alexander Kluges eilen in seinen Filmen immer wieder zurück in die 30er und 40er Jahre, die Zeit des Dritten Reichs; und er kritisiert die Gegenwart. In seiner Filmästhetik beruft er sich auf die 20er Jahre. Man kann den Blick nicht auf eine Dekade beschränken.
«Die Försterchristl» wird ausgerechnet im Jahr des Oberhausener Manifests noch einmal verfilmt. Mit Sabine Sinjen, die drei Jahre später die Hauptrolle in Schamonis jungem deutschen Film ES die Hauptrolle spielt.
Der Blick, den die 80er Jahre auf die 50er haben, ist der Blick, den die 50er Jahre auf das 19. Jahrhundert hatten. Wenn auch die Jahre enteilen... Die Schlager der 50er Jahre werden heute wieder gesungen.
Anmerkung zur Operettengeschichte. Die Hauptfigur in «Die Fledermaus» heisst Eisenstein.

13

Oberhausen, 5. Mai 1987. Bei den 33. Westdeutschen Kurzfilmtagen wird ein Jubiläum gefeiert. 25 Jahre Oberhausener Manifest. Ein *kritischer Rückblick* auf 25 Jahre deutscher Filmgeschichte ist beabsichtigt.
26 Filmemacher zählte die Gruppe. Drei sind tot. 23 werden eingeladen, sich nach einem Vierteljahrhundert noch einmal in Oberhausen zu versammeln. Fast alle wohnen im Raum München. Fünf von ihnen folgen der Einladung.
Einige stört das Wort «kritisch». Sie wollen nicht kritisiert, sie möchten gefeiert werden. Einer vergleicht die Gruppe mit dem «Bauhaus» – niemand käme auf die Idee, Kandinsky kritisieren zu wollen. Angst vor Kritik? Dabei denkt niemand daran, die «Oberhausener» zu kritisieren.
Der Jüngste war damals 24, heute ist er 50. Die meisten waren damals Anfang bis Mitte 30, heute sind sie zwischen 55 und 60. Der Älteste war damals 49, heute ist er 75. Die Chance auf eine neue Vollversammlung ist gering.
Einige sagen ab aus Unpässlichkeit. Andere weil sie Arbeit haben. Wer ohne Arbeit ist, der gehe nach Oberhausen. Einer ist frustriert über das Desinteresse der anderen an ihrer eigenen Veranstaltung.
Angst vor Denunziation? Angst vor Selbstdenunziation? Man hat sich verändert. Man ist keine 30 mehr. Franz Ferdinand war mit 51 schon tot; Franz Joseph sah sich auch im hohen Alter lieber im Operettenbild als junger Mann. Die Rebellion der Jungen von damals könnte vielleicht heute als ein Aufstand alter Männer erscheinen. Die Angst, ein Papa geworden zu sein? Die zornigen jungen Männer von einst erscheinen nicht zum Veteranentreffen.
Die Jury der Manifestunterzeichner findet kein gutes Haar am jüngsten deutschen Film. BODENPROBEN von Rikki Kalbe zieht sie in Betracht, einen Film, der thematische Berührungspunkte mit BRUTALITÄT IN STEIN hat, dessen Bilder sich aber hilflos zeigen gegenüber dem Text. Die Jury macht sich ein Jubiläumsgeschenk und zeichnet einen gut 25 Jahre alten Film von Vlado Kristl aus. Aus ihrer Perspektive hat sie recht. Ironie: Kristl gehörte nicht zur Gruppe, er hat sie damals kritisiert. Sein Film durfte seinerzeit in Oberhausen nicht laufen; er wurde abgelehnt.
Was damals disparat schien, ist heute – im Rückblick – eins. Dafür ist heute alles disparat. Der jüngste deutsche Film – ein Abschied von gestern? Oder findet er im Brot der frühen Jahre eine Tradition? Die Jungen von gestern und die Jungen von heute – ein Generationskonflikt? Abfahrt eines Zuges, Ankunft eines neuen?
Alexander Kluge, dessen Name zum Synonym für den Jungen und den Neuen Deutschen Film geworden ist, kam nicht nach Oberhausen. ■

Kleine Filmografie:

Alexander Kluge, geboren 1932

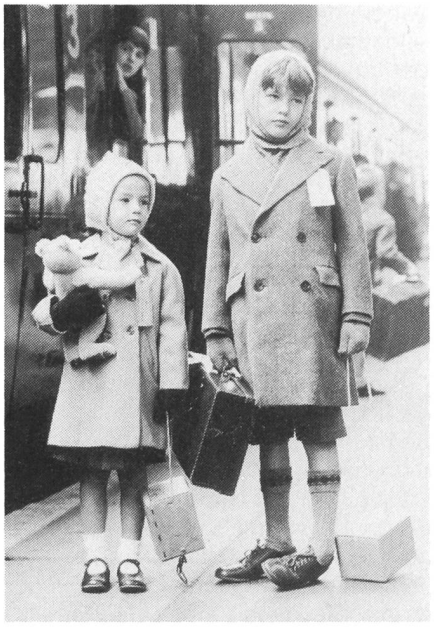
Filme als Regisseur

1960	BRUTALITÄT IN STEIN (Kurzfilm)
1961	RENNEN (Kurzfilm)
1962/63	LEHRER IM WANDEL (Kurzfilm)
1964	PORTRÄT EINER BEWÄHRUNG (Kurzfilm)
1965/66	ABSCHIED VON GESTERN
1966	POKERSPIEL (Kurzfilm)
1967	FRAU BLACKBURN, GEB. 5. JAN. 1872, WIRD GEFILMT (Kurzfilm)
	DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS
1967-69	DIE UNBEZÄHMBARE LENI PEICKERT (Kurzfilm)
1968	FEUERLÖSCHER E.A. WINTERSTEIN (Kurzfilm)
1969/70	DER GROSSE VERHAU
	WILLI TOBLER UND DER UNTERGANG DER 6. FLOTTE
	WIR VERBAUEN 3x27 MILLIARDEN DOLLAR IN EINEN ANGRIFFSSCHLACHTER (Kurzfilm)
	EIN ARZT AUS HALBERSTADT (Kurzfilm)
1973	BESITZBÜRGERIN, JAHRGANG 1908 (Kurzfilm)
	GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN
1974	IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (Co-Regie)
1975-77	DER STARKE FERDINAND
1977	DIE MENSCHEN, DIE DAS STAUFER-JAHR VORBEREITEN (Kurzfilm)
	NACHRICHTEN VON DEN STAUFERN (Kurzfilm)
	«ZU BÖSER SCHLACHT SCHLEICH ICH HEUT NACHT SO BANG -» (Neufassung von WILLI TOBLER UND DER UNTERGANG DER 6. FLOTTE)
1977/78	DEUTSCHLAND IM HERBST (Co-Regie)
1977-79	DIE PATRIOTIN
1979/80	DER KANDIDAT (Co-Regie)
1981-83	DIE MACHT DER GEFÜHLE
1982/83	KRIEG UND FRIEDEN (Co-Regie)
1983	BIERMANN-FILM (Kurzfilm)
	AUF DER SUCHE NACH EINER PRAKTISCH-REALISTISCHEN HALTUNG (Kurzfilm)
1985	DER ANGRIFF DER GEGENWART AUF DIE ÜBRIGE ZEIT
1986	VERMISCHTE NACHRICHTEN

HOPE AND GLORY von John Boorman

Drehbuch: John Boorman; Kamera: Philippe Rousselot; Kameraführung: Mike Fox; Production Design: Anthony Pratt; Kostüme: Shirley Russell; Schnitt: Ian Crafford; Spezialeffekte: Phil Stokes; Art Direction: Don Dossett; Set Decoration: Joan Woollard; Bauleitung: Syd Nightingale; Maske: Anna Dryhurst; Chefrequisiteur: George Ball; Mischung: Peter Handford; Tonschnitt: Ron Davis; Musik: Peter Martin
Darsteller (Rolle): Sarah Miles (Grace Rohan), David Hayman (Clive Rohan), Derrick O'Connor (Mac), Susan Wooldridge (Molly), Sami Davis (Dawn Rohan), Ian Bannen (Grossvater), Sebastian Rice-Edwards (Bill Rohan), Jean-Marc Barr (Bruce), Annie Leon (Grossmutter), Amelda Brown (Hope), Jill Baker (Faith), Katrine Boorman (Charity), Geraldine Muir (Sue Rohan), Nicky Taylor (Roger), Gerald James (Rektor), Sara Langton (Pauline), Barbara Pierson (Lehrerin), Charley Boorman (Luftwaffenpilot), Susan Brown (Mrs. Evans), Colin Higgins (Clives Kamerad), Peter Hughes (Polizist), Arthur Cox (Feuerwehrmann), Ann Thornton und Andrew Bicknell (Romantisches Paar)
Hannah Nicol (Jane), Imogen Cawrse (Jennifer), Colin Dale, Jodi Andrews, Nicholas Askew, Jamie Bowman, Carlton Taylor (Jungen), Emma Buckley (Dawns Freundin).
Produktion: John Boorman, Co-Produzent: Michael Dryhurst; Aufnahmeleitung: Peter Cotton. CH-Verleih: Monopol Pathé.

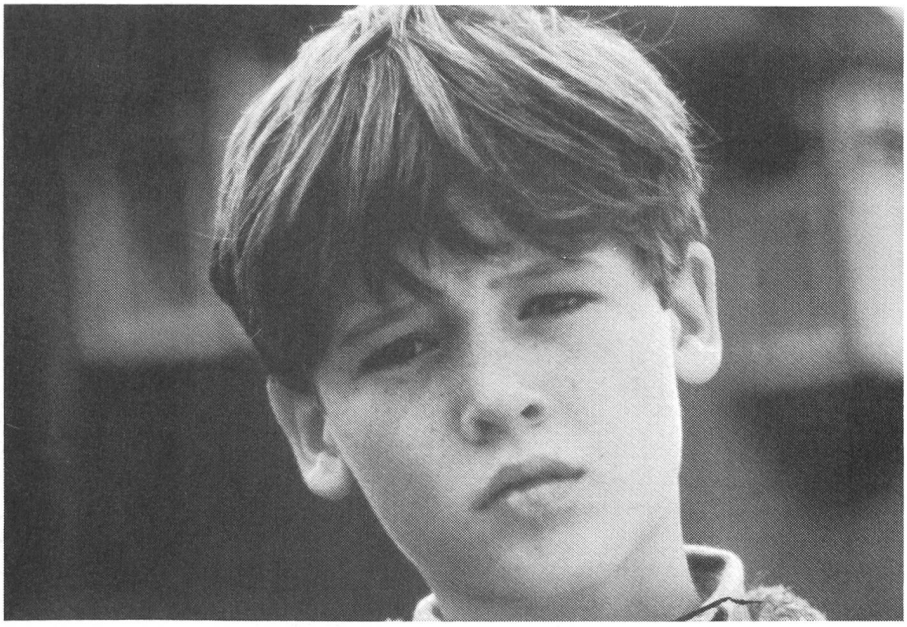
Das Kondensat einer Kindheit: meiner eigenen, sagt Boorman. Die Jahre des 'Blitz' in London, die Luftangriffe der Nazibomber, die zweite Front, zu der die sich zusammenfanden, die früher voneinander geschieden waren, durch die Barrieren zwischen den Klassen. Ein Abenteuer und eine Komödie: nichts anderes demnach als eine Utopie.
Londoner Kindheit um Neunzehnhundertvierzig. Eine Rekonstruktion, eine Restauration. Nicht nur dessen was war, auch des Blicks darauf aus dem Heute: *wie es war.* Ein imaginäres Museum.
Die Wunder des Krieges, Fliegeralarm, Nächte in den Luftschutzkellern, Feuerwerk: Flaks, Bomben, Suchscheinwerfer. Stunden vor dem Radio. In den feuchten Trümmern nach Bombensplittern und Patronen suchen. Im Lebendigen das Unsichtbare erahnen, den Tod.
«Unordentliches Kind. Kaum tritt es ins Leben, so ist es Jäger. Es jagt die Geister, deren Spur es in den Dingen wittert; zwischen Geistern und Dingen



verstreichen ihm Jahre, in denen sein Gesichtsfeld frei von Menschen bleibt. Es geht ihm wie in Träumen: es kennt nichts Bleibendes; alles geschieht ihm, meint es, begegnet ihm, stösst ihm zu. Seine Nomadenjahre sind Stunden im Traumwald.» (Walter Benjamin)
Boorman ist ein Filmemacher der Wildnis, HOPE AND GLORY sieht man als die Fortsetzung von EMERALD FOREST. Filmen als Ethnografie, gerade wenn man sein eigenes Land filmt und seine eigene Geschichte. Je näher man ist, desto weiter muss man gehen, am fernsten ist das Vertraute.
Das Haus, in das die Familie sich zurückzieht und abschliesst vom Land des Krieges, wird immer mehr Heim, je grausamer die Bedrohung draussen. Und immer grösser wird somit der Drang, es zu verlassen und hinauszuziehen in die Gefahr, in eine Welt, die noch nicht eingerichtet ist. Ein imaginärer Krieg. *Sensation*. Wahrnehmung, Empfindung, Gefühl, Eindruck, Erregung, Aufregung.
London damals ist eine Welt, die sich nicht nur im Raum ändert, sondern auch in der Zeit. Twilight Zone: a wondrous land whose boundaries are that of imagination. A dimension not only of sight and sound, but of mind. Der abgeschossene deutsche Flieger, der an seinem Fallschirm langsam hereinschwebt in die Strasse, scheint aus einem anderen Krieg zu kommen, ist wie einer jener blutjungen Draufgänger von 1914, die täglich ihr Leben in dogfights aufs Spiel setzen, in torkelnden Maschinen aus Holz und Leinwand.
Die Diktatur der Erzählung lässt den Mythos verarmen, schreibt Raul Ruiz, aber vor EXCALIBUR kamen ihm die vielen alten Geschichten wieder in Erinnerung, die er in der Kindheit erzählt bekam, die Filme, die er gesehen hatte, und sie vermengten sich mit den Bildern des Films, die überwuchern, was blieb von allem Erzählen.
«London hat sich eingerichtet in einer grossen dorfähnlichen Existenz. Die meisten Schäden hatten den Effekt, niederzureissen und zu lichten. Endlose Schrebergärten, Kartoffel-, Zwiebel- und Salatbeete in den Parks, auf den neuen vom Bombardement herrührenden freien Flächen, Tomaten, die Ruinen emporklimmen, Bäume und Sträucher, die evakuierte leere Häuser überwachsen. Mancherorts die Gerippe von Häusern des 18. Jahrhunderts mit schwarzen Fenstern und rousseaueskem Wald, der sie einhüllt, sich über die Strassen verirrend, ohne Gerüst in die Fenster klimmend.» (Humphrey Jennings)
Eine längst kolonisierte Wildnis, ein gelobtes Land, das schon Jahrhunderte vererbt wurde. Das es nicht zu erreichen und erobern gilt, sondern zu verteidigen und zu halten. Mit schneidend scharfer Stimme wünscht der Schuldirektor bei der Morgenandacht dem Herrn Hitler Alpträume, da erinnert er an den kriegerischen Pfarrer Arthur Shields, der den Siedlern im Mohawk-Tal die Soldatenpflicht einpredigt.
Vielleicht ist das nur in England möglich, mit seiner imperialistischen Tradition: diese Solidarität, die, schon bei den Jungen, rein auf Arroganz beruht. Englische Sätze klingen, als setzten sie nie eine Antwort voraus.
Nie sind die Engländer wirklich Pioniere gewesen, die, ein Land bearbeitend und verändernd, selbst verändert werden. Was, in monströsen Horror entartet, noch die Erfahrung ist der Männer in DELIVERANCE, die geglaubt hatten, das sei ein Kinderspiel.
Wie ein scheues Reh ist das Mädchen, dessen Mutter eben getötet wurde bei einem Luftangriff. Wie ein waidwundes Tier torkelt einer der Sperrballons die Hausdächer entlang, bis einer die Flinte holt und ihm den Gnadenschuss gibt. *Deliverance.* Rettung, Befreiung, Erlösung.

Fritz Göttler

Gespräch mit John Boorman



JOHN BOORMAN: Der Titel des Films kommt von Edward Elgars Hymne *Land of Hope and Glory*, im Film erklingt sie bei der Morgenandacht in der Schule, eine sehr patriotische Hymne, mit viel Inbrunst gespielt und vernommen. Das ganze hat ironische Obertöne, dieses *land of hope and glory* ist England, aber im Leben der Leute gibt es dann nur sehr wenig *hope and glory* überhaupt.

FILMBULLETIN: Es sind Land und Leute Ihrer Kindheit. Wie ist da das Verhältnis zwischen Realismus und Fantasie, zwischen Realität und *fantasy*?

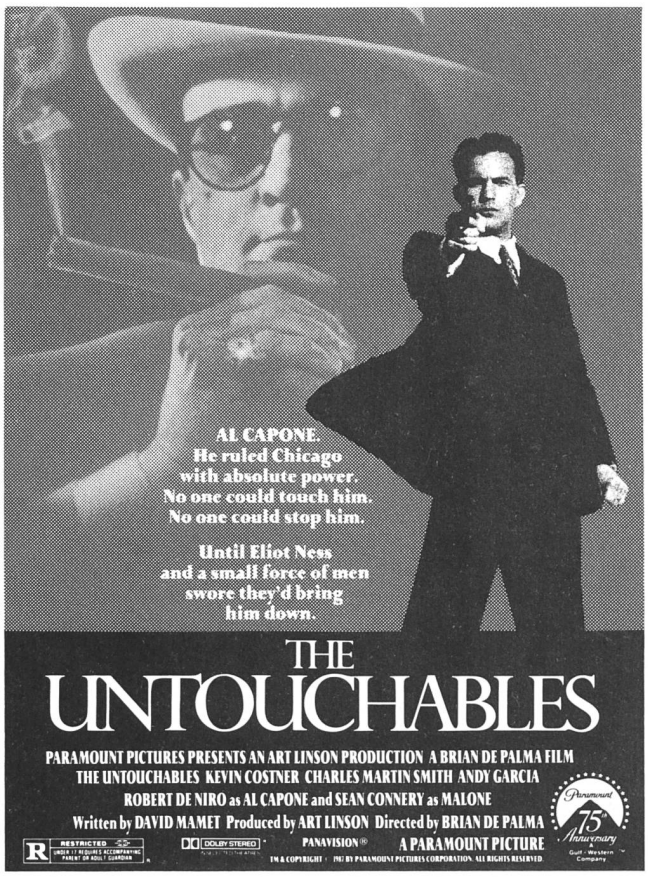
JOHN BOORMAN: Das ganze ist gesehen durch die Augen eines Kindes, zugleich aber durch den Filter der Erinnerung. In gewisser Weise ist das, wie wenn einer seine Autobiografie schreibt. Mir ging es besonders darum, die Vorstellung dieses Jungen zu zeigen, die Art und Weise, wie die äussere Welt ihn erreichte, durch Radio und Film und Propaganda; dass da eine Verbindung fehlte zwischen dem Krieg, den er erlebte, und dem Krieg, wie er ihm präsentiert wurde durch diese Medien.

FILMBULLETIN: Der Krieg ist ein Abenteuer für diesen Jungen. Das ist schwer zu realisieren für unsere Generation, die überhaupt nie einen Krieg erlebte. Es gibt da eine Art ungläubigen Staunens, dass der Krieg so für jemanden gewesen sein kann, nicht bloss Angst und Schrecken.

JOHN BOORMAN: Die Haltung ist interessant, die die Leute dem Krieg gegenüber einnehmen: der Krieg ist schlecht, ein Übel, ist schrecklich. Jeder leidet darunter. In Wirklichkeit gibt es aber doch sehr viele Menschen, die ihn lieben. Die ganze Geschichte hindurch sind junge Menschen mit Freuden in den Krieg gezogen. Sonst würde es keinen Krieg geben. Bernard Shaw hat eine sehr interessante Feststellung getroffen, als er sagte, man sollte ein internationales Gesetz herausbringen, das nur Männern über vierzig zu kämpfen gestatte, das wäre das Ende der Kriege.

FILMBULLETIN: Haben Sie mit Ihrem Sohn, der im Film den abgeschossenen deutschen Piloten spielt, über Ihre Erfahrungen in der Kriegszeit gesprochen? Wie reagierte er auf Ihre Erlebnisse?

JOHN BOORMAN: Der Ursprung dieses Films waren die Geschichten, die ich meinen Kindern beim Zubettgehen er-



SCHWEIZER KINOPREMIERE: 23. OKTOBER 1987

Demnächst im Kino

Wo treffen sich Monat für Monat Top-Filmemacher wie Paul Mazursky, Brian De Palma, Ken Russell, Ridley Scott, John Boorman, Norman Jewison oder Lawrence Kasdan?

Wo gehören Auftritte von renommierten Stars wie William Hurt, Kathleen Turner, Harrison Ford, Christophe Lambert, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Mickey Rourke so gut wie zum Alltag?

Wo werden der gute Unterhaltungsfilm wie auch das anspruchsvolle Studio-Œuvre gepflegt und konsumiert? – Tag für Tag? – Jahr für Jahr?

Das grosse Treffen findet bei Ihnen daheim statt – dort wo TELECLUB zuhause ist:

Abonnieren Sie Ihren eigenen Spielfilmkanal.
TELECLUB ist der einzige Nur-Spielfilmkanal im schweizerischen Kabelnetz. Als Abonnent können Sie auf Ihrem Bildschirm Tag für Tag die grosse Welt des Kinos geniessen. 180 internationale Leinwanderfolge pro Jahr – alles garantierte TV-Premieren.

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal. Mo–Fr. 17.30–18.00 Uhr. Sa + So 15.30–16.00 Uhr.
Information und Anmeldung bei:
TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich,
Telefon 01/492 44 33

Für anspruchsvolle Kinounterhaltung auf Ihrem Bildschirm zuhause.

zählte. Sie hörten gerne, was ich als kleiner Junge während des Krieges erlebt hatte. Ich pflegte ihnen also diese Geschichten, diese Anekdoten zu erzählen, und allmählich entschloss ich mich, einen Film zu machen, der auf diesen Erinnerungen basiert.

Es gab da zum Beispiel eine kleine Begebenheit, die ich nicht in den Film einbaute: Kurz vor Weihnachten bastelten meine Schwester und ich Weihnachtsdekorationen aus Bunt- und Goldpapier. Wir hatten alles ausgeschnitten und auf dem Fussboden ausgelegt, als eine Bombe in unsere Strasse fiel, und man eine Frau, die dabei verletzt wurde, in unser Haus brachte. Männer und Frauen kamen herein mit ihren dreckigen Stiefeln und trampelten über unsere ausgeschnittenen Papierchen. Meine Schwester und ich heulten, wir waren in Tränen aufgelöst. Es war eine Tragödie für uns, weil sie alles zertrampelten, weil diese Dekorationen kaputt waren, aber nicht weil eine Frau bei einem Bombenabwurf verletzt worden war. So denken Kinder.

Neulich hat mir der russische Regisseur Elem Klimov bestätigt, dass er ähnliche Erlebnisse in seiner Kindheit hatte. Die Kinder in seiner Heimatstadt waren immer ganz neidisch, wenn die Nachbarstadt mehr Bomben abgekriegt hatte bei einem Luftangriff als die ihre.

FILMBULLETIN: Es war ein Alter der Unschuld, einer Unschuld, wie sie den Kindern heute überhaupt nicht mehr möglich ist. Kein Kind kann heute noch, in unserer überzivilisierten Welt, Erfahrungen von ähnlicher Intensität machen. Haben Sie die Reaktionen dieser Generation bei der Konzeption des Films irgendwie eingeplant?

JOHN BOORMAN: Interessanterweise – das haben wir bei einigen sneak previews in den USA gesehen – reagierten die Jugendlichen, etwa die Siebzehnjährigen in San Francisco, zwar auf die abenteuerlichen Erlebnisse des Jungen, aber eigentlich funktionierte die Identifikation mit ihm über die Unsicherheit und Verwirrung, in die er geriet – denn das ist etwas, was allen Menschen gemeinsam ist.

Natürlich ging da ein Krieg vor sich, aber das war in gewisser Weise zufällig. Ein Kind hat überhaupt keine Verantwortung dem Krieg gegenüber: es ist nicht verantwortlich für den Krieg, und es erwartet auch niemand, dass es irgendwie daran teilnimmt. Es ist einfach da. Und dies ist eine Perspektive, der noch nie wirklich nachgegangen wurde.

FILMBULLETIN: Welche Rolle spielte der Tod in Ihrer Kindheit? Sie müssen doch manchmal ziemlich knapp am Tode vorbeigekommen sein, wenn Sie die Trümmer nach einem Luftangriff durchforschten, nach Schrapnells oder Granatsplittern? Ich denke zum Beispiel an die scharfe Patrone, die einer aus der Jungenbande in den Schraubstock spannt und mit einem Nagel zur Explosion bringt.

JOHN BOORMAN: Das haben wir alles wirklich so gemacht. Es jagt mir einen Schrecken ein, wenn ich daran zurückdenke, und ich bin erstaunt, dass ich es überlebt habe. Aber die Szene, wenn Paulines Mutter getötet wird etwa: Pauline steht vor dem Haus und die Jungen stehen um sie herum und tuscheln: «Frag doch» – «Nein, geh und frag du sie doch»..., das ist genau so passiert. «Ist das wahr, deine Mutter ist getötet worden?» – das haben wir sie direkt ins Gesicht gefragt.

FILMBULLETIN: Eigentlich gibt es wenig Blut, wenig 'gore' in Ihrem Film...

JOHN BOORMAN: Es gab auch damals nicht besonders viel Blut zu sehen. Paulines Mutter wurde während eines nächtlichen Luftangriffs getötet. Am Morgen war das schon vorbei, wir haben es nicht selbst miterlebt, wir sahen nur das «Danach» und das war irgendwie schreckeneinflössend. Das Unbekannte. Seltsame Dinge geschahen, die schwierig zu verstehen waren. Nehmen Sie zum Beispiel die Szene, wenn der Junge zur Schule geht und das Stöhnen aus dem zerstörten Haus hört – er denkt, jemand liege unter den Trümmern begraben, und dann stellt sich heraus, da lieben sich zwei. Die Verwirrung, das Durcheinander, das habe ich vor allem in Erinnerung, die Verwirrung der Gefühle, der Emotionen, die damals herrschte.

FILMBULLETIN: Sind denn alle Episoden aus dem Film wirklich wahr, ist das alles wirklich passiert, nichts erfunden oder narrativ 'zurechtgemacht'? Wie war das mit der Bombe, die in den Fluss fiel und die Fische tötete, gerade, als Ihr Grossvater sie losgeschickt hatte zum Fischen?

JOHN BOORMAN: Auch das ist wirklich passiert. Eine Bombe fiel in den Fluss, und schon schwammen die Fische in Haufen an der Wasseroberfläche. Wir versuchten immer Fische, Enteneier zu organisieren, zusätzlich zu unseren Rationen. Unser Grossvater hielt uns an, solche Sachen herbeizuschaffen. Vielleicht habe ich die Situation ein wenig dramatisiert, aber eigentlich sind alle einzelnen Ereignisse so passiert.

FILMBULLETIN: Einige Episoden haben wohl Ihre Freunde oder Verwandten erlebt...

JOHN BOORMAN: Die meisten habe ich selbst erlebt, nur ein oder zwei Begebenheiten passierten anderen Leuten: der Pilot, der am Fallschirm in die Strasse schwebte etwa, oder der Mann, der seine Hand in der Wagentür einklemmte und eine Zeitlang neben dem Wagen herlaufen musste, weil man seine Grimasse nicht als Schmerz deutete, sondern glaubte, er mache Spass. Diese Geschichte hat mir mein Vater erzählt. Und dann haben wir natürlich die Chronologie ein wenig geändert: so hat meine Schwester ihr Kind nicht an dem Tag geboren, an dem sie heiratete, sondern ein paar Tage später.

FILMBULLETIN: Sie haben die ganze Strasse, wo Sie lebten, im Studio rekonstruiert?

JOHN BOORMAN: Die Strasse wurde rekonstruiert, aber es waren nur jeweils sechs Doppelhäuser auf jeder Strassenseite gebaut, der Rest war gemalt: Transparente, mit verschiedenen Perspektiven am Ende, der Horizont von London zum Beispiel.

FILMBULLETIN: Wurde der Amoklauf des Ballons auch in dieser Dekoration gedreht – ohne Trickaufnahmen, mit Miniaturen?

JOHN BOORMAN: Wir hatten eine Menge solcher Ballons in verschiedenen Grössen hergestellt, aber das war einer von den beiden letzten, die noch übriggeblieben waren aus dem Krieg, sechzig Fuss Länge.

FILMBULLETIN: Es greift einem ans Herz, wenn er abgeschossen wird, wie ein wildes Tier...

JOHN BOORMAN: Das war ziemlich lächerlich mit diesen Sperrballons, wie sie genannt wurden. Die Idee war, dass sie die Küste entlang ziehen und mit den an ihnen befestigten Kabeln, die wie ein Netz waren, Flugzeuge am Hereinkommen hindern sollten. Aber das war zu kompliziert, und das ganze war ein Fehlschlag. Man liess sie zwar überall aufsteigen, aber es war mehr eine Sache der Moral: sie hatten überhaupt keine Wirkung, kein einziges Flugzeug wurde heruntergeholt durch diese Sperrballons.

FILMBULLETIN: Sie bieten aber einen herrlichen Anblick.

JOHN BOORMAN: Sie sind wunderschön anzuschauen, jeder mochte sie. Und irgendwie fühlte man sich beschützt und behütet. Es hatte keine Wirkung, aber es war irgendwie beruhigend, trostspendend.

FILMBULLETIN: Wie würden Sie HOPE AND GLORY sehen in Beziehung zu Ihren anderen Filmen? Er scheint autobiografischer zu sein, aber dann gibt es gleich am Anfang auch schon diesen Hinweis auf die Artussage...

JOHN BOORMAN: Gleich am Anfang spielt der Junge mit der Merlinfigur und träumt davon, wie ich es immer tat. Diese ganze Legende hat mich immer schon erregt, deshalb habe ich schliesslich EXCALIBUR gemacht. Und meine Liebe zu Flüssen steckt auch in allen meinen Filmen: DELIVERANCE oder EMERALD FOREST, in HOPE AND GLORY liegt das Haus meines Grossvaters am Themseufer.
Michel Ciment war richtig empört, als ich ihm den Film zeigte: «Warum hast du diesen Film erst gemacht, als mein Buch über dich veröffentlicht war? Hier sieht man ja, woher das alles kommt in deinen Filmen.» Sicher hat auch mein Interesse an der Gewalt, wie sie in einigen Bildern meiner Filme auftaucht, mit diesen Erfahrungen meiner Kindheit zu tun. Meine Schwester, die das Vorbild für Dawn im Film war, las das Drehbuch und war schokkiert darüber, dass ich soviel mitgekriegt hatte damals. Ich konnte mich an alles erinnern, ich hatte alles aufgesogen...

FILMBULLETIN: Was ist das für ein Name auf dem Gartentor?

JOHN BOORMAN: Bhim-Tal, das stammt von meinem Vater, er hatte das Haus so genannt – es ist Hindustani, aus seiner Zeit in Indien. Ich setzte es aufs Gartentor, ohne zu wissen, was es eigentlich bedeutete, weil ich romantischerweise hoffte, es könnte der Name der indischen Prinzessin sein, in die er sich verliebt hatte, als er in Indien war. Wahrscheinlich ist es aber viel banaler, vielleicht einfach Hindustani für 'Mon repos'.

FILMBULLETIN: In der Szene im Konzertsaal, das war Myra Hess am Flügel, die Gratiskonzerte für die Arbeiter gab, in den Mittagspausen, zur moralischen Aufrüstung? Sie kommt auch vor in den Filmen, die Humphrey Jennings in den Kriegsjahren machte...

JOHN BOORMAN: Ja, wir fanden jemanden, der ihr ähnlich sieht, und versuchten, sie wie Myra Hess aussehen zu lassen, aus der Ferne. Wir gingen immer in diese Konzerte, und diese Szene bei Jennings war ganz wunderbar: Myra Hess, die spielte, und die Gesichter der Leute, die zuhörten.

FILMBULLETIN: Ich mag die Jenningsfilme sehr, auch da gibt es eine eigentümliche Verbindung von Krieg und Poesie.
Eines Ihrer grossen Themen, das sich durch all Ihre Filme hindurchzieht, ist das Ineinander von Realität und Traum.

JOHN BOORMAN: Der Junge hat sicher seine Träume. Er kommt zum Beispiel aus dem Kino in die wirkliche Welt und ist enttäuscht. Er sagt, das ist nicht

das gleiche. Da ist die Vorstellung, dass irgendwie das Kino, die Welt der Fantasie, eine andere Dimension vom Leben bietet, etwas das besser ist als das wirkliche Leben, oder eine Alternative dazu.
Am Themseufer in Shepperton, in der Nähe des Hauses meines Grossvaters, sind die Shepperton-Filmstudios. Da unten am Fluss drehten sie immer Aussenaufnahmen, und das war mein erster Kontakt mit dem Filmemachen: als Kind, wenn ich zuschaute, wie sie die Filme drehten. In HOPE AND GLORY fährt der Junge am Schluss zur Schule und sieht dann diese Dreharbeiten. Dahinter steckt die Idee, dass alles, wovon er Augenzeuge war, alles in seiner Imagination, wenn er mit den Zinnsoldaten spielte und was er sich dabei vorstellte, oder was er auf der Leinwand sah, *wirklich* gemacht werden kann – er kann das zu einer Realität machen.
Ausserdem ist es noch Krieg; aber man machte Filme mit deutschen Soldaten, man mythologisierte ihn schon, den Zweiten Weltkrieg; alles was passiert, ist bereits in Mythologie verwandelt.

FILMBULLETIN: Ist der Filmausschnitt, den der Junge im Kino sieht, einem wirklichen Film entnommen?
JOHN BOORMAN: Ich nahm den Dialog von Noel Coward, fast wörtlich aus IN WHICH WE SERVE, aber gedreht haben wir diesen Ausschnitt, mit anderen Schauspielern und anderen Situationen – die Schauspielerin sollte den Look der Vierziger haben. Die Hopalong Cassidy-Sequenz haben wir übrigens auch selbst gedreht.
FILMBULLETIN: Wie sind Ihre Dreharbeiten organisiert? Arbeiten Sie mit Story-board?
JOHN BOORMAN: Nur wenn eine Sequenz Spezialeffekte enthält, etwas, wo alles exakt ausgearbeitet werden muss. Sonst probe ich lange mit den Schauspielern bevor die Dreharbeiten beginnen, arbeite die Einstellungen heraus, mache kleine Skizzen für mich.
FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt der Arbeit am Film, lange im voraus oder am Tag vor dem Drehen?
JOHN BOORMAN: In der Vorbereitungsphase, zusammen mit Kameramann und Ausstatter. Ich entwerfe das Design der Einstellungen sehr früh, wenn ich Sets bauen lasse. Zusammen mit dem Ausstatter baue ich die Sets um die Einstellungen herum, so dass genau das gebaut wird, was benötigt wird. Ich bin da sehr konsequent. Es gibt dann natürlich auch Änderungen während des Drehens. Jeden Sonntag arbeite ich alle Einstellungen aus, die wir in der kommenden Woche machen werden, ich beschreibe alles für jeden Tag und lasse es am Montagmorgen verteilen, so dass jeder weiss, welche Einstellungen wir die Woche über machen werden. Ich lege fest, was in diesen Einstellungen gebraucht wird, Schienen für eine Kamerafahrt etwa, und ich beschreibe die Einstellung, die Bewegung der Kamera und der Leute, wann der Schnitt kommt: das überlege ich genau und schreibe es nieder.
FILMBULLETIN: HOPE AND GLORY ist weniger aggressiv, in Geschichte und Inszenierung, als Ihre anderen Filme, DELIVERANCE oder ZARDOZ zum Beispiel; es ist ein sehr poetischer Film.
JOHN BOORMAN: Er ist mit Liebe gemacht, mit sehr viel Liebe sogar. Die Kamerabewegungen sind sehr sanft. Ich bin sehr glücklich mit *Philippe Rousselot*, der schon EMERALD FOREST für mich drehte. Er ist ausserordentlich empfindsam, sehr poetisch und feinfühlig. Das ist ungeheuer wichtig, das spüre ich immer mehr; die Technik der Kamera ist nicht so arg schwierig, man braucht natürlich Gespür, Knowhow, was die Ausleuchtung angeht, aber wichtiger für mich ist die Sensibilität den Schauspielern, dem Material gegenüber. Philippe unterwirft seine Forderungen als Kameramann immer der Szene, den Bedürfnissen der Schauspieler, er delegiert ohne dabei zu schreien, er schafft eine sehr gute Atmosphäre.
FILMBULLETIN: In Michel Ciments Buch wird auf einige Projekte von Ihnen hingewiesen: Dokumentarfilme mit Ihrer/über Ihre Familie und ihre Geschichte, Gespräche mit Familienmitgliedern. Hat HOPE AND GLORY diese Projekte ersetzt oder abgelöst?
JOHN BOORMAN: Ich habe so angefangen, dokumentarisch, im kleinen Rahmen, und dann habe ich mich schliesslich entschieden, es als Spielfilm zu machen. Ich verwendete das Material dafür, das ich schon entwikkelt hatte. Ich bin aber sehr interessiert an so einer Art dokumentarischem, autobiografischem Kino, das sehr poetisch ist.
Das würde ich gern zu realisieren versuchen, die faszinierende Art und Weise, wie ihr Gedächtnis operiert, wie sie sich Dinge zurückrufen. Was mir schon bei HOPE AND GLORY sehr wichtig war: wenn man einen Film anschaut, dann mit unschuldigen Augen. Wenn man Kino macht, wenn man Bilder macht, versucht man immer – unbewusst vielleicht – zu erfassen, wie man die Welt als Kind sah, mit einer gewaltigen Klarheit und Lebendigkeit, man sah alles frisch und neu. Das versuchen wir auch, wenn wir Bilder machen. Und wenn wir ins Kino gehen, fühlen wir uns irgendwie wie ein Kind. Das ist schwierig, wenn man Kritiker ist, weil man immer seine kritische Instanz dabei behält, aber für mich ist das entscheidende, mich zurückzulehnen und in einem Film zu verlieren: eine Erfahrung wie in der Kindheit. Und vielleicht ist die Welt durch die Augen eines Kindes zu sehen, die aufrichtigste Art und Weise, einen Film zu machen: indem man den Blick des Kindes wiederherstellt, zweifach, direkt und indirekt.

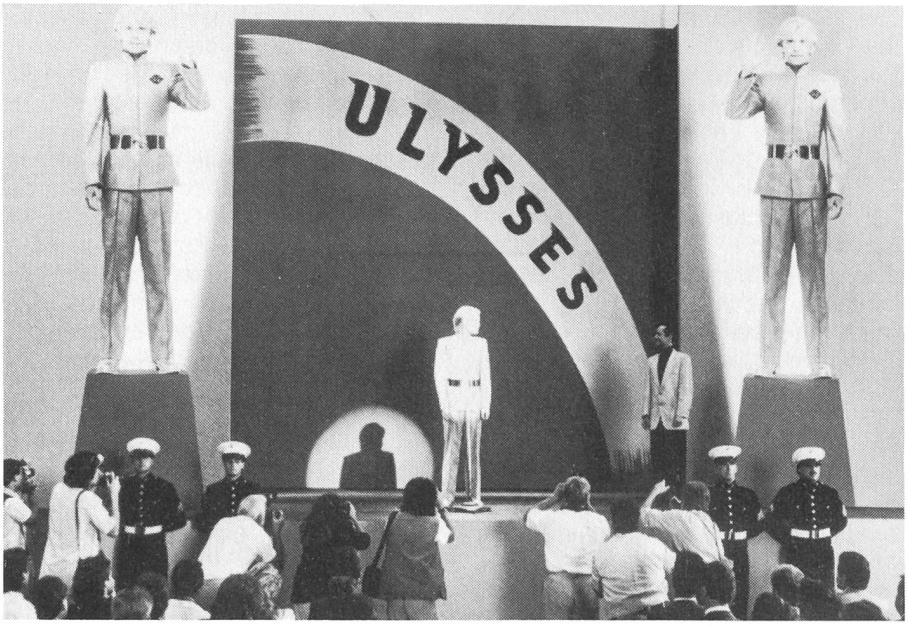
Das Gespräch mit John Boorman führte Fritz Göttler

MAKING MR. RIGHT von Susan Seidelman

Drehbuch: Floyd Byars, Laurie Frank; Kamera: Edward Lachman; Produktionsdesign: Barbara Ling; Spezial-Effekte: Bran Ferren; Schnitt: Andrew Mondshein; Musik: Chaz Jankel.
Darsteller (Rollen): John Malkovich (Ulysses, Jeff), Ann Magnuson (Frankie Stone), Glenne Headly (Trish), Ben Masters (Steve Marcus), Laurie Metcalf (Sandy), Polly Bergen (Estelle), Hart Bochner (Don).
Produktion: Orion; Produzenten: Mike Wise, Joel Tuber; Ausführende Produzenten: Dan Enright, Susan Seidelman; Assoziierter Produzent: Andrew Mondshein. CH-Verleih: Monopole Pathé; BRD-Verleih: Twentieth Century Fox.

Sie trägt hochhakige Schuhe und Netzstrümpfe. Sie hat eine dunkelrot schimmernde Kurzhaarfrisur und fährt ein knallrotes Ford Mustang Cabrio. Frankie, anfang 30, sieht gut aus und hat Erfolg im Beruf. Eine Frau der achtziger Jahre soll sie sein, mit einem Touch der Fünfziger, eine burschikosweibliche Heldin, beeinflusst von älteren Kinobildern und neueren Werbevorstellungen, dargestellt von der tol-

len Ann Magnussen, New Yorker Performance-Künstlerin und Gelegenheits-Filmschauspielerin (in VORTEX von Beth B., als New Wave Slut in Tony Scotts THE HUNGER).
Frankie Stone, der Name ist Programm, eher noch der Klang nach grossstädtischer Romantik als die Ähnlichkeit mit «Frankenstein». Als Imageberaterin im sonnigen Florida ist Frankie freilich eine Macherin, eine Make-up-Spezialistin neben, hinter und über den Männern. Sie kreiert Bilder. Ihrem Freund Steve Marcus, einem Politiker mitten im Wahlkampf, hat sie ein Öffentlichkeitsimage verpasst, doch dann wirft sie ihn aus der Kundenkartei und ihrem Privatleben. Ihr eigenes Traumbild fürs Herz hat Frankie noch nicht gefunden. Im Familien- und Bekanntenkreis beobachtet sie verquere Beziehungen. Ihre Freundin Trish hat sich gerade von ihrem Mann, einem Seifenoper-Star, getrennt, ihre kleine Schwester, ein Punkie, will auf ganz altmodische Weise einen jungen Kubaner heiraten, was wiederum die Mutter in Rage versetzt. Da bekommt Frankie den höchst merkwürdigen Auftrag, die PR-Arbeit für einen Roboter in Menschengestalt zu übernehmen. Ulysses, so der Name des Androiden, wird von seinem Erbauer Jeff Peters in einer High Tech Robotics Firma für eine Mission im All vorbereitet. Frankie soll ihn studieren und dann der Öffentlichkeit präsentieren. Es knistert, als sich Frau und Maschine gegenüberstehen. Als Ulysses, der blonde, blauäugige mechanische Parzival seine Eva sieht, droht er förmlich den Kopf zu verlieren. Und Frankie lernt in ihm schliesslich ihren Super-Underdog kennen.
Während die Männer die kaltglänzenden und zerstörerischen Maschinen lieben, scheinen die Favoriten der Frauen, die Muster an Menschlichkeit zu sein. Einen Elektrochip des «Terminators» hätte Ulysses aber sehr gut vertragen können, um ihn nicht ganz so lieb-unbeholfen herummarschieren zu lassen in seiner hellblauen und orangen Weltraum-Babykleidung. So nähert sich John Malkovichs Ulysses dem «Nummer 5»-Roboter aus John Badhams Film an, bei dem aber gerade die putzige Disney-Verfremdung eine grössere emotionale Wirkung erzielte.
Süsse Schwierigkeiten macht Ulysses bei seinen ersten Schritten in die Welt. Seine Unschuld und seine Hilflosigkeit reizen natürlich die in der hektischen Welt befangene Frankie, und dabei verliert sich ganz die Magnussen-Figur. Durch die Standardsituationen der Komödie (gekonnt gespielt von

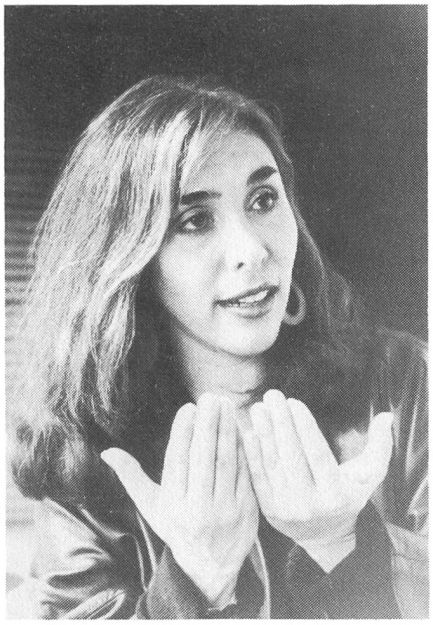


den Nebendarstellern) stolpert Ulysses, um zum Schluss bei einer Feier mit allen Beteiligten in ein Wasserbekken zu fallen, wo sich dann alle Beziehungen, Verstrickungen und Verwechslungen in einem chaotischen Strudel auflösen.
Ein wenig interessanter als der Traumprinz-Android ist sein Schöpfer. Jeff Peters (ebenfalls von Malkovich gespielt) ist eine milde Ausgabe des verrückten Wissenschaftlers, ein besessenes altgewordenes Spielberg-Kid. Den Android hat er geschaffen nach seinem Ebenbild. Befreit von den Schwierigkeiten menschlicher Beziehungen sollte er sein. «Ich bin nicht so gut in der Gesellschaft von Menschen», diesen schönen Satz sagt Jeff Peters und entschwindet im All, während er mit seinem Geschöpf einen Teil von sich auf der Erde zurücklässt.
Seidelmans Film ist wie jede gute Comedy nach dem Baukastenprinzip konstruiert. Sie nimmt die Komödie ernst, das ist gut. Sie will geschmackvoll und sophisticated sein, das ist nur vorsichtig. So gibt es keine richtig absurden Szenen und keine hemmungslosen Tränendrücker. Ein netter Film, so nett wie Ulysses. Aber was ist das für ein Kompliment? Die Funken hätten stieben müssen, die Tränen rollen und am Ende ein Lied ertönen, «Just Me and My Robot».

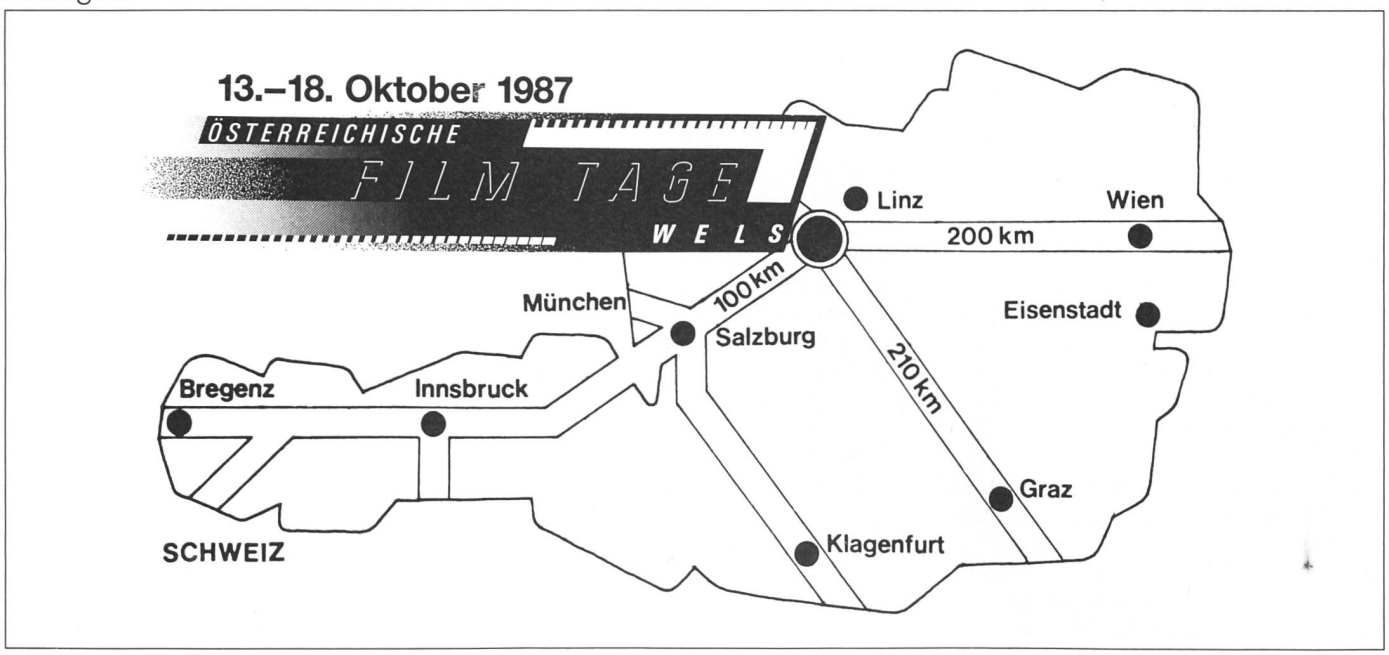
Hans Schifferle

Gespräch mit Susan Seidelman

FILMBULLETIN: Ihre ersten Filme machten Sie als Studentin an der New York University, wir kennen nur die Titel: Die Inhaltsangabe von YOU ACT LIKE ONE, TOO erinnert mich ein wenig an Chantal Akermans JEANNE DIELMAN, einen Film, den Sie vielleicht kennen...
SUSAN SEIDELMAN: Bestimmt ist meiner nicht ganz so lang. YOU ACT LIKE ONE, TOO dreht sich um die Langeweile eines Hausfrauendaseins, um eine Frau, die eine Affäre hat mit einem Fremden, den sie in einem Einkaufszentrum kennenlernt. Es stecken also schon einige Elemente darin, die später in der Figur Rosanna Arquettes in DESPERATELY SEEKING SUSAN wieder auftauchen. Er spielt an einem einzigen Tag, am 30. Geburtstag dieser Frau und der Titel stammt aus einem Kinderlied: «Happy birthday to you / You look like a monkey / And you act like one, too.»
DEFICIT, mein zweiter Film, war mein Versuch, eine Detektivgeschichte zu erzählen, einfach eine Suspense-Story zu machen, in der kein Platz für Psychologie war. Etwas völlig anderes also. Erzählt wird die Geschichte eines Vaters und eines Sohnes, und es kommen keine Frauen darin vor. Der Film war zwar interessant, aber ich war mit dem Resultat nicht ganz zufrieden.
FILMBULLETIN: Waren das völlig unabhängige Produktionen oder gab es Gelder von einer Fernsehanstalt?
SUSAN SEIDELMAN: Es waren reine Studentenfilme. Die Schule stellte die Kamera, das Filmmaterial und besorgte die Entwicklung. Man konnte an der Filmschule alle möglichen Dinge machen, während man sein Handwerk erlernte und versuchte, seinen Stil zu finden – ohne Druck von aussen. Das ist etwas, das ich an Filmschulen sehr schätze.



FILMBULLETIN: Es war wohl zu jener Zeit, dass Sie eine Art stock company um sich versammelten, Leute, mit denen Sie später in SMITHEREENS und DESPERATELY SEEKING SUSAN wieder zusammenarbeiteten...
SUSAN SEIDELMAN: Das gesamte Team von SMITHEREENS bestand aus Leuten, die ich an der Filmschule kennengelernt hatte und die an meinen Kurzfilmen beteiligt waren. Etwa der Kameramann, Chirine El Khadem, der DEFICIT und YOURS TRULY, ANDREA G. STEEN photographiert hatte. Produzentin war die Schauspielerin aus YOURS TRULY, ANDREA G. STEEN, der Regieassistent immer der gleiche. Die Frau, die die Kostüme für SMITHEREENS gemacht hat, war dann Assistentin für die Kostüme in DESPERATELY SEEKING SUSAN. Im ganzen waren es vielleicht zehn Leute, die sich immer wieder zusammenfanden...
FILMBULLETIN: Es ist doch wohl ganz anders mit Freunden zu arbeiten, als einen Film für eine grosse Produktionsgesellschaft zu drehen.
SUSAN SEIDELMAN: Es gibt da schon Unterschiede. In DESPERATELY SEEKING SUSAN habe ich nicht mehr mit der gleichen Gruppe von Freunden gearbeitet. Aber auch mit dem Kameramann Ed Lachman war ich seit vielen Jahren befreundet. Ed kommt ebenfalls vom Independent Cinema – er hat für Wenders gearbeitet und Dokumentarfilme gemacht – und hat den gleichen Background wie ich. Es ist also nicht so, dass ich zuerst als unabhängige Filmemacherin arbeitete und dann einen Film, mit allen möglichen Leuten, zu denen ich keine Beziehung hatte, für ein Studio gemacht habe.
FILMBULLETIN: Und Ihr dritter Kurzfilm YOURS TRULY, ANDREA G. STEEN?
SUSAN SEIDELMAN: Andrea G. Steen ist ein zehnjähriges Mädchen, das beobachtet, wie ihre Mutter sich in einen Mann verliebt, der dann zu ihnen zieht. YOURS TRULY, ANDREA G. STEEN beschreibt also die Liebe zweier Erwachsener aus der Sicht eines zehnjährigen Mädchens.
FILMBULLETIN: Sie sagten einmal, Sie seien vom traditionellen Hollywood-Kino beeinflusst, Sie hätten bei DESPERATELY SEEKING SUSAN an bestimmte screwball comedies gedacht, an Schauspielerinnen wie Claudette Colbert oder Carole Lombard. Gibt es auch weibliche Regisseure, für die Sie eine besondere Vorliebe haben? Ich denke nicht nur an Chantal Akerman, sondern auch an jemanden wie Ida Lupino, die sich gar nicht gerne als woman director bezeichnete und sich eher als *professional* verstand...
SUSAN SEIDELMAN: Ich mochte JEANNE DIELMAN wirklich gerne. Aber meine Lieblingsregisseurin – nicht von einem philosophischen Standpunkt aus, sondern einfach, weil ich einige ihrer Filme sehr mag – ist *Lina Wertmüller*. Das ist eine mutige Frau, die ihren Stil nicht versteckt. Ihre Filme sind so gewagt, dass mich, selbst wenn ich mit ihren politischen Ansichten nicht immer übereinstimme, allein ihre handwerklichen Fähigkeiten beeindrucken, die Art, wie sie in den siebziger Jahren Filme machte – ihre neueren habe ich nicht gesehen.
Ich mache Filme von einem weiblichen Standpunkt aus, habe mich selbst aber immer als professional verstanden: das eine schliesst das andere nicht aus.

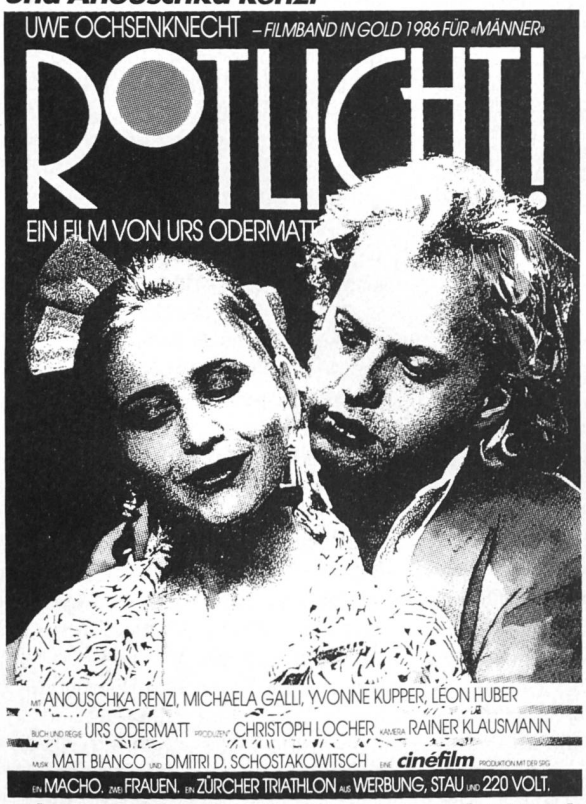


Möchten Sie neben der filmbulletin-Redaktion Ihre Zelte aufschlagen?

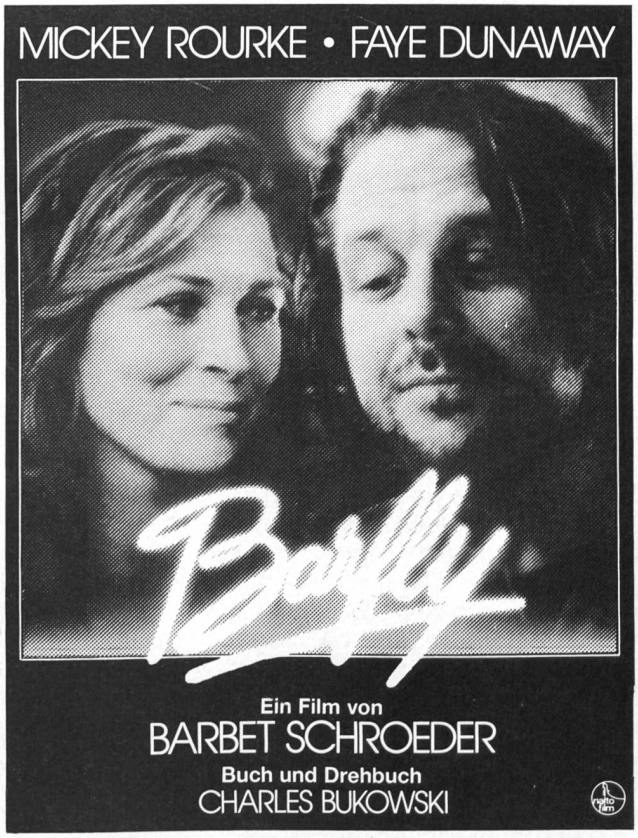
Kleinere Gewerberäume (15–30 m²) sowie Grossraum (130 m², unterteilbar) zu kaufen oder zu mieten in Winterthur-Wülflingen.

Interessenten melden sich bitte bei Gemeinschaft Hard AG, Hansueli Füllemann, Tel. 052 / 25 09 43.

Eine freche Zürcher Erstlingskomödie mit «MÄNNER»-Star Uwe Ochsenknecht und Anouschka Renzi



Ab Ende Oktober im Kino Frosch Zürich



Jetzt neu im

MOVIE 2

im Nägelihof beim Rudenplatz, Tel. 01 69 14 60

FILMBULLETIN: DESPERATELY SEEKING SUSAN wurde als teen pic vermarktet, doch eigentlich machen Sie keine Filme für diese Zielgruppe.
SUSAN SEIDELMAN: Das ist eine Frage des Marketing. Wenn man den Film als teen pic oder Madonna-Film verkauft und damit Leute ins Kino bringt, finde ich das nicht weiter schlimm. MAKING MR. RIGHT hat Science-fiction-Elemente, auch wenn es eigentlich kein SF-Film ist. Wenn die Werbeleute das dennoch behaupten und so die Leute dazu bringen, sich den Film anzuschauen, ist mir das egal. Letztlich muss ein Film für sich selbst sprechen. Entweder man mag ihn oder man mag ihn nicht. Alles andere ist Werbung – und das ist deren Job.
FILMBULLETIN: Sind Sie zufrieden mit der Art und Weise, wie sich Orion um ihre Filme gekümmert hat?
SUSAN SEIDELMAN: Was das Marketing betrifft, stimmen wir nicht immer überein, aber von Seiten der Produktion bin ich sehr mit ihnen zufrieden, denn sie mischen sich nicht ein. Wenn sie einmal Drehbuch, Besetzung und Budget abgesegnet haben, geben sie das Geld und lassen einen in Ruhe arbeiten.
FILMBULLETIN: Hatten Sie keine Schwierigkeiten, John Malkovich für MAKING MR. RIGHT zu bekommen? Immerhin hatte er bisher immer völlig andere Rollen gespielt.
SUSAN SEIDELMAN: Gerade deswegen wollte ich ihn. Einen dramatischen Schauspieler in einer komischen Rolle einzusetzen ist viel interessanter, als jemanden 'vom Fach' zu nehmen. In Amerika bekommt Tom Hanks heute jede Rolle, die man vor fünfzig Jahren Cary Grant gegeben hätte. Ich wollte unbedingt einen 'ernsten' Schauspieler – und Orion war grosszügigerweise einverstanden.
FILMBULLETIN: Sie hatten Vertrauen zu Ihnen nach DESPERATELY SEEKING SUSAN...
SUSAN SEIDELMAN: Ich bin mir durchaus bewusst, dass der kommerzielle Erfolg von DESPERATELY SEEKING SUSAN grossenteils auf Madonna zurückzuführen ist – ich mache mir da keine Illusionen. In Amerika gibt es nur in Städten wie New York, Los Angeles oder Boston ein Publikum, das wirklich sophisticated ist; sonst gehen die Leute meistens in ihr Einkaufszentrum und schauen sich den Film an, der gerade läuft: TOP GUN, BEVERLY HILLS COP etwa – und ein Film mit John Malkovich lockt nun mal viel weniger Leute ins Kino als einer mit Eddie Murphy.
FILMBULLETIN: DESPERATELY SEEKING SUSAN und MAKING MR. RIGHT haben eine gleichermassen satirische Sicht auf die Personen und ihre Umgebung...
SUSAN SEIDELMAN: Wir wollten ein wenig die Jerry-Lewis-Filme aus den Sechzigern parodieren, Filme wie THE NUTTY PROFESSOR. Ich spiele gerne mit Klischees, um sie dann aber über Bord zu werfen – zum Beispiel die Sache mit der Amnesie, die ich nicht wirklich ernst nehme, die mir aber als Aufhänger dient für eine Sozialsatire. In MAKING MR. RIGHT ist die ganze Sache mit Frankenstein und dem etwas seltsamen Wissenschaftler nur eine Hilfskonstruktion, um etwas über Männer und Frauen, über die amerikanische Kultur zu erzählen.
FILMBULLETIN: War das Ihr Beitrag zum Drehbuch, an dem Sie mitgearbeitet haben, für das Sie aber nicht alleine verantwortlich zeichnen?
SUSAN SEIDELMAN: Bei DESPERATELY SEEKING SUSAN und MAKING MR. RIGHT lag mir jeweils ein Drehbuch vor, dessen Grundidee ich mochte. Dann habe ich die Bücher mit den Autoren zusammen zwei-, dreimal überarbeitet, wobei wir die übrigen Schichten hinzugefügt haben.
FILMBULLETIN: Der Schluss Ihrer Filme ist immer reichlich überraschend, nonkonformistisch: irgendwie erwartet man doch, dass Roberta zu ihrem Mann zurückkehrt, dass Frankie, statt zum Androiden, zu Jeff findet.
SUSAN SEIDELMAN: Das wäre mir zu einfach. Das ergäbe für mich keinen Sinn. Ich mag es, wenn der Schluss ironisch ist und die Zuschauer nachdenklich zurückbleiben. Natürlich hätte MAKING MR. RIGHT auch so enden können: Frankie und Jeff kommen zusammen, Jeff Peters wird ein besserer Mensch – aber das erscheint mir zu kitschig. Mir gefällt die Ironie: Frankie findet Mr. Right – aber der ist eine Maschine.
FILMBULLETIN: Wie haben Sie die Szenen mit John Malkovich gedreht? Zuerst seine Szenen als Jeff und dann die als Android? Und wie kam es zu diesen mechanischen Bewegungen?
SUSAN SEIDELMAN: Das war allein sein Können. Jeff und Ulysses sind ganz unterschiedlich angezogen, jeder hat seine eigene Perücke. Bei Ulysses haben wir das alles noch etwas übertrieben. John Malkovich hat braune Augen, aber er trug blaue Kontaktlinsen. Die von Ulysses waren in noch hellerem Blau, die von Jeff etwas gedämpfter.
Bei manchen Szenen mussten wir die Kamera am Boden festschrauben. In der Szene in der sich Jeff und Ulysses über Liebe und Sex unterhalten, spielte John Malkovich zuerst die Rolle des Ulysses – ohne Gegenüber. Wir filmten das auf Video. Zwei Stunden später war John dann als Jeff zurechtgemacht. Während wir filmten, konnte er die Antworten Ulysses' über das Video sehen. Wir haben den Ton so leise eingestellt, dass man es auf dem Soundtrack nicht hört, aber so laut, dass er darauf reagieren konnte. Wir mussten das ziemlich oft wiederholen. Das Schwierigste war der Blickkontakt, in manchen Takes konnte man sehen, dass sie irgendwie aneinander vorbeischauen. Besonders kompliziert waren die Einstellungen, in denen Jeff auf- und abging und Ulysses ihn dabei anschauen sollte. Wir hatten eine Menge Takes! Und ganz sicher waren wir jeweilen erst, wenn der Film zwei Wochen später aus dem Labor kam, wo man die beiden Einstellungen optisch zusammengefügt hatte. Wir mussten oft alle Kombinationen durchprobieren: Take 2 von Jeff passte dann vielleicht zu Take 4 von Ulysses.
Früher hatte man bei solchen Aufnahmen mitten im Bild eine Trennungslinie, und jeder musste in seiner Hälfte bleiben. Heute können Darsteller in Doppelrollen durchs ganze Bild gehen – einer am anderen vorbei – und sie kommunizieren deshalb besser miteinander.
Die komplizierteste und teuerste Szene des Films war die, in der Jeff durch den Flur kommt – man sieht, es ist John Malkovich –, an Ulysses vorbeigeht, der dreht sich um – und es ist ebenfalls John Malkovich! Früher konnte man die Kamera nie bewegen, wenn man beide in einer Einstellung haben wollte. Wir haben mit computergesteuerter Kamera gearbeitet und einen ganzen Tag für diese eine Einstellung gebraucht.
FILMBULLETIN: Was ich besonders mochte in DESPERATELY SEEKING SUSAN und MAKING MR. RIGHT, sind all diese Charaktere, die plötzlich auftauchen und scheinbar gar nicht viel mit der Geschichte zu tun haben: Frankies Schwester, der Mann ihrer Schwester, ihre Freundin...
SUSAN SEIDELMAN: Ich mag diese Subplots. Das sind Dinge, die nicht von vorneherein im Drehbuch stehen, darauf stösst man immer erst später, wenn man sich in die Geschichte reingefunden hat. Es ist schon eine seltsame Mischung: Wissenschaftler und Androiden, eine kubanische Hochzeit, eine TV-Show aus New Jersey, ein Politiker, und irgendwie sind sie alle im selben Film.

Das Gespräch führte
Heiner Gassen

FULL METAL JACKET von Stanley Kubrick

Drehbuch: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford; nach dem Roman «The Short-Timers» von Gustav Hasford; Kamera: Douglas Milsome; Schnitt: Martin Hunter; Ton: Edward Tisé; Ausstattung: Rod Stratford, Les Tomkins, Keith Pain; Musik: Abigail Mead.
Darsteller (Rolle): Matthew Modine (Pvt. Joker), Adam Baldwin (Animal Mother), Vincent D'Onofrio (Pvt. Pyle), Lee Ermey (Sgt. Hartman), Dorian Harewood (Eightball), Kevyn Major Howard (Raferman), Arliss Howard (Pvt. Cowboy), Ed O'Ross (Lt. Touchdown), John Terry (Lt. Lockhart) u.a.
Produktion: Stanley Kubrick; Ausführender Produzent: Jan Harlan; Koproduzent: Philip Hobbs; Assoziierter Produzent: Michael Herr. Grossbritannien 1987, Farbe, CH-Verleih: Warner Bros.

Die Amerikaner haben Vietnam entdeckt. Das zumindest ist man versucht zu meinen, wenn man sich anschaut, was derzeit an Neuheiten von den Major Companies auf den Markt gebracht wird. Nach Oliver Stones PLATOON, einem Film, dem man trotz allen Vorbehalten noch gewisse Qualitäten zugestehen muss, ist gegenwärtig mit HAMBURGER HILL von John Irvin ein weiteres Werk in unseren Kinos zu sehen, das den Vietnamkrieg als effektvolles Szenarium für einen aktionsgeladenen Kriegsfilm gebraucht, die ernsthafte Auseinandersetzung jedoch gar nicht erst versucht. Kriege haben – so die Moral von der Geschicht' – nun einmal die Eigenschaft, dass sie vom Kino schnell für sich in Beschlag genommen werden, als Quelle für Spannung und harte Männergeschichten ausgeschlachtet werden. Das war mit dem Zweiten Weltkrieg so, und das ist jetzt mit dem Vietnamkrieg nicht anders. Nur verhältnismässig wenige Filme, man denke etwa an Bernhard Wickis DIE BRÜCKE (1959), haben wirklich versucht, die ganze Tragweite und Tragik kriegerischer Auseinandersetzungen ungeschminkt aufzuzeigen, anzuprangern. Stanley Kubrick hat nun mit FULL METAL JACKET – der Titel kommt von der Bezeichnung für ein Stahlmantelgeschoss: a full-metal-jacketed bullet – nicht zum erstenmal sich mit dem Phänomen der Kriegsmaschinerie auseinandergesetzt. Von FEAR AND DESIRE (1952/53) über PATHS OF GLORY (1957) bis hin zu DR. STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1962/63) oder auch 2001: A SPACE ODYSSEY (1965-68) – immer wieder war es das Eingebundensein des Individuums in ein nach aussen und innen auf Zerstörung hinarbeitendes System, das Kubrick interessiert, fasziniert hat. Sein Vietnamfilm nun ist erwartungsgemäss mehr als nur ein Actionfilm, der sich das Engagement der Vereinigten Staaten in Indochina zum Thema, zum Background gewählt hat.
In zwei Teile hat Kubrick FULL METAL JACKET aufgeteilt. Zum einen die Ausbildung junger Amerikaner zu Marines, zu «Killern», wie es einmal heisst. Zum anderen der Einsatz, der Strassenkampf in der alten vietnamesischen Kaiserstadt Hue während der Tet-Offensive im Jahr 1968. Thematisch entspricht diese Gliederung dem, was Kubrick mit seinem Film aussagen, erreichen will. Systematisch wird die Entmenschlichung des Individuums, dessen Abrichtung zur Maschine aufgerollt. In den ersten Einstellungen passieren Dutzende von Köpfen Revue: mit einem elektrischen Rasierapparat werden bergeweise Haare vom Kopf entfernt. Den monotonen Alltag der Rekruten lässt Kubrick sein Publikum minutiös miterleben. Immer wieder müssen die jungen Männer sich die erniedrigenden Beschimpfungen ihres Ausbilders Sergeant Hartman anhören. Ordinäre Beschimpfungen und systematische Blossstellung von Schwächen des Einzelnen dienen der verstärkten Anpassung an die Masse Soldat, zu der die Gruppe zu verschmelzen hat. Beim Appell verharrt die Kamera auf dem Gesicht von Private Joker, der durch eine vorlaute Bemerkung aufgefallen war. Eine kleine Gruppe von Rekruten tritt in der Folge in den Vordergrund, deren Schicksal auch im zweiten Teil des Films im Mittelpunkt stehen wird. Schon frühzeitig stellt Kubrick als Kontrast neben die Figur des getreu seine Pflicht erfüllenden Private Joker den schwerfälligen Private Gomer Pyle, der durch sein übermässiges Körpergewicht, fehlende Kraft und allem Anschein nach auch durch mangelndes Engagement die Wut des Ausbilders schürt. Die Überwindung, schliesslich doch mit den anderen Rekruten mithalten zu wollen, kostet ihren Preis: Gomer Pyle dreht durch und erschiesst mit seinem Gewehr erst den Sergeant und anschliessend sich selbst. Nach Abschluss der Ausbildung wird Private Joker als Kriegsberichterstatter für «Stars and Stripes» eingeteilt. Die Szenerie wechselt von Paris Island nach Vietnam. Die Bilder täuschen: was am Tag Tet, einem hohen vietnamesischen Feiertag, nach Ruhe, nach Beherrschung der Lage aussieht, ist nur die Ruhe vor dem Sturm. Von Granateneinschlägen werden die Soldaten aus den Betten gejagt; Hektik macht sich breit. Private Joker will an vorderster Front von den Kämpfen in der alten Kaiserstadt Hue berichten. Dort trifft er auf Cowboy, einen Freund aus der Zeit in Paris Island. Auf einem Patrouillengang durch das verwüstete Hue gerät Cowboys Gruppe in einen Hinterhalt. Ein Soldat wird durch einen Heckenschützen getroffen, ein anderer versucht, diesen zu bergen, wird ebenfalls getroffen. Ein dritter versucht es, wird zum nächsten Opfer des nordvietnamesischen Scharfschützen. Auch Cowboy stirbt. Am Schluss gelingt es Private Joker den Schützen zu finden, der zu seiner Überraschung eine Frau ist.
Einmal mehr ist es nicht a priori und ausschliesslich die Story selbst, die einen Film von Stanley Kubrick sehenswert macht, vielmehr die Art, wie er diese in Filmbilder umsetzt. Das perfekte Zusammenspiel von Bild, Musik, Montage und Darstellern verleiht dem Film grosse Intensität. Mit der ihm eigenen Akribie hat Kubrick für die Genauigkeit der einzelnen Komponenten gesorgt. In keinem Moment fällt so etwa auf, dass Hue auf dem Gelände eines teilweise bereits abgerissenen Londoner Gaswerks «rekonstruiert» worden ist, die Palmen aus Spanien eingeflogen wurden. Gerade die dramatischsten Szenen des Films zeigen, dass es Kubrick nicht um Suspense um des Suspense willen ging. Verglichen mit PLATOON gibt es in FULL METAL JACKET kaum Momente des Schocks, der Verlauf der Geschichte bleibt im Groben absehbar. Im Vordergrund steht immer der Einzelne und die Auswirkung, die Krieg auf diesen als Mensch hat. Kubrick bedient sich dazu äusserst subtiler Mittel, er verwendet etwa eine Sprache, die fast keine abgeschlossenen Sätze kennt, sich zusammensetzt aus Flüchen und Slang-Fetzen. Die Schizophrenie der Situation, in der sich die jungen Männer befinden, findet ihren bildhaften Ausdruck in der Schrift «Born to Kill» auf Private Jokers Helm und dem Peace-Abzeichen auf seiner Uniformjacke.

Johannes Bösiger

Kinowirtschaft in der Schweiz

Bestandesaufnahme der schweizerischen Filmbranche

Von Michael Günther

Der zweite Teil der Untersuchung *«Filmschaffende, Filmproduktion und Filmwirtschaft in der Schweiz»* befasst sich mit dem Verleih und der Kinoauswertung von Filmen in der Schweiz. Die umfassende Darstellung dieses Bereiches – die ebenfalls noch immer fehlt – kann und will der vorliegende Beitrag allerdings auch nicht leisten. Durch ihn soll in erster Linie das Bild von den Bedingungen schweizerischer Filmproduktion durch einen Einblick in die einheimische Filmwirtschaft ergänzt und abgerundet werden.

Historischer Streifzug

Im wesentlichen wurde die schweizerische Filmwirtschaft durch zwei Beschlüsse aus den dreissiger Jahren geprägt: einem Interessenvertrag zwischen Filmverleihern und Kinobesitzern und einer staatlichen Verordnung die sogenannte Filmkontingentierung betreffend.

«Die Einfuhr belichteter kinematographischer Filme ist nur mit besonderer Bewilligung des Eidgenössischen Departement des Innern zulässig», bestimmt ein 1938 erlassener Bundesratsbeschluss: «Für die Einfuhr von Spielfilmen kann das EDI Kontingente für die einzelnen Gesuchsteller festsetzen.»

Seit 1935 regelt ein Interessenvertrag zwischen Filmverleiher-Verband und Lichtspieltheater-Verband vor allem den Zugang zum Verleih- und Kinomarkt: Kinos dürfen nur Filme spielen, die von den offiziellen Verleihern angeboten werden, und umgekehrt dürfen Verleiher nur die den Kinoverbänden angeschlossenen Spielstellen beliefern.

Das Monopol – das sich Kinobesitzer und Filmverleiher in eigener Regie geschaffen haben – wurde vorwiegend politisch zu legitimieren versucht. Vor und während des zweiten Weltkriegs stand die Abwehr der nationalsozialistischen Propagandaflut im Vordergrund. Wie zehn Jahre später der Kritik am Kartell begegnet wurde, zeigt ein Auszug aus einem Leitartikel im Verbandsorgan «Schweizer Film Suisse»: «Neuerdings ist die kommunistische Filmoffensive in der Schweiz mit verstärkter Wucht und auf verbreiterter Front losgebrochen. Zwei Waffen stützen den Angriff: die direkte Diffamierung der gegenwärtigen privatwirtschaftlichen Filmmarktordnung mit Hilfe parlamentarischer Vorstösse einerseits, die kommunistische Infiltration filmkultureller Kreise andererseits. Für jeden Kenner der Verhältnisse ist es imposante Tatsache, dass einzig und allein die Haltung der Verbände unserer nationalen Filmwirtschaft verunmöglichen kann und bisher auch verunmöglicht hat, dass die östliche Propagandaflut sich in öffentlich zugänglichen Lichtspieltheatern über unser Volk ergiesst! Man muss sich nämlich klar darüber sein, dass ein Filmgesetz des Bundes bei weitem nicht dieselbe wirksame Abwehr gegen irgendwelche ausländische Filmpropaganda bewerkstelligen könnte wie die feste Haltung interessenvertraglich verbundener Verbände.»

Gemässigte Kritik gab es allerdings auch aus den eigenen Reihen. Ende der 60er Jahre stellte Werner Sauter, Inhaber der Verleihgesellschaft Columbus Film AG, in der Jubiläumsschrift zum 50-jährigen Bestehen der Allgemeinen Kinematographen AG «Film und Filmwirtschaft in der Schweiz» nebst positiven auch einige negative Aspekte der Kartellisierung der Filmwirtschaft fest: «Sie begünstigt ein gewisses Routinedenken und fördert die Abneigung gegen Neuerungen auf dem Gebiet der Filmproduktion und der Programmierung sowie gegen die bauliche Modernisierung und neuzeitliche Führung der Theater. In dieses Kapitel gehört auch eine gewisse unschlüssige Haltung gegenüber Filmclubs und anderen Besucherorganisationen, und nicht zuletzt gegenüber dem unheimlichen Konkurrenten, dem Fernsehen.»

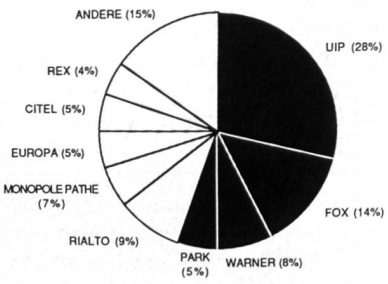
Der freie Zugang zu ihrem Heimmarkt wurde den schweizerischen Filmemachern erst 1979 durch ein Urteil des kantonalbernischen Handelsgerichts geöffnet – 42 Jahre nach Inkrafttreten des Interessenvertrags. Die vorhandenen Strukturen wurden dadurch allerdings nicht umorientiert.

In bezug auf das geltende Kontingentierungssystem hält die Expertenkommission für eine Medien-Gesamtkonzeption fest, dass es «heute nur noch einen Teil der ihm übertragenen Funktionen noch zu erfüllen vermag, was

Filmangebot der Verleiher 1985/86:

Verleiher	Filme im Verleih	
Rialto-Film AG	221	(9.4%)
Columbus Film SA	210	(9.0%)
Rex Film AG	194	(8.3%)
Monopol-Films AG	132	(5.6%)
United International Pictures GmbH (UIP)	127	(5.4%)
Europa Film SA	123	(5.2%)
Twentieth Century Fox Corporation	123	(5.2%)
Citel Films Distribution SA	116	(4.9%)
Spiegel-Film AG	103	(4.4%)
Warner Brothers Inc.	101	(4.3%)
Elite-Film AG	81	(3.5%)
Victor Film SA	81	(3.5%)
Parkfilm SA	64	(2.7%)
Cactus Film AG	60	(2.6%)
Mascotte Film AG	59	(2.5%)
Stamm-Film AG	59	(2.5%)
Alpha Films SA	58	(2.5%)
Domino Film AG	58	(2.5%)
SADFI SA (SA De Distributeurs de Films)	56	(2.4%)
Idéal Film SA	51	(2.2%)
Monopole Pathé Films SA	51	(2.2%)
Alexander Film	50	(2.1%)
Impérial Films	41	(1.7%)
Inter Team Film AG	31	(1.3%)
C.A.C.–Voltaire	27	(1.2%)
Challenger Films SA	20	(0.9%)
Hatarifilm SA	18	(0.8%)
Filmpool	18	(0.8%)
Neue Nordisk Films Co. AG	13	(0.6%)
Insgesamt:	2 346	(100.0%)

Durchschnittliche Marktanteile der Verleiher
(an den 50 erfolgreichsten Filmen 1980–86, nach Besucherzahlen)



die Frage nach dessen Aufhebung, Lockerung, Abänderung oder Ersatz als wichtig erscheinen lässt», und schlägt in ihrem Bericht von 1982 weiter vor: «Zur Gewährleistung der Vielfalt sind die Einfuhr und der Verleih von Filmen grundsätzlich den Kräften des freien Marktes zu überlassen, ohne hier direkt staatliche Einschränkungen vorzunehmen. Sollten sich dadurch kultur- oder staatspolitisch schädliche Entwicklungen zeigen, so wäre mit geeigneteren Massnahmen als mit einem Kontingentierungssystem einzugreifen.»

Der Verleihmarkt in der Schweiz

Auf den ersten Blick scheint der Verleihmarkt in der Schweiz durchaus pluralistisch strukturiert. Rund 30 kommerzielle Verleiher und einige nichtkommerzielle teilen sich den Markt. 2 346 Filme von 29 Verleihern werden im «Schweizer Filmindex 85/86» ausgewiesen. Die Angebote der einzelnen Firmen liegen zwischen 221 und 13 Filmen, und keiner der Verleiher hat demnach einen Anteil von mehr als 10 Prozent an den insgesamt im Verleih stehenden Filmen.

Aber nicht jeder Film erzielt den gleichen Umsatz. 2 278 Filme wurden 1986 eingesetzt. 2 078 von ihnen erreichten gemeinsam aber einen Besucheranteil von nur 21 Prozent, während die 200 erfolgreichsten Filme allein 79 Prozent der Besucher auf sich zogen. In der schweizerischen Verleih- und Kinobranche werden demnach mit nur 10 Prozent des Angebots 80 Prozent des Umsatzes erzielt.
Untersucht man die Anteile am Total der Besucher genauer, so ergibt sich zur Spitze der erfolgreichsten Filme hin sogar noch eine weitere, wesentliche Verschärfung. Die 50 erfolgreichsten Filme, die noch gute 2 Prozent des Filmangebots ausmachen, erreichen bereits 53 Prozent aller Besucher, während die Filme, die in der Erfolgsliste auf den Plätzen 51 bis 100 rangieren, dann gemeinsam noch 15 Prozent aller Besucher auf sich ziehen. Für Filme auf den Rängen 201 bis zum Schluss der Liste verbleiben je Film – wenn man die Besucheranteile der Einfachheit halber gleichmässig verteilt – noch 0,01 Prozent aller Besucher.
Ausgehend von 16,3 Millionen Kinobesuchern bedeutet dies: im erfolglosen Bereich ziehen rund 2 100 Filme 3 430 000 Besucher an – durchschnittlich also gerade noch 1 650 Besucher pro Film –, während im erfolgreichsten Bereich sich jährlich rund 9 Millionen Zuschauer von nur 50 Filmen anlocken lassen, beziehungsweise durchschnittliche Zuschauerzahlen von 173 000 pro Film erreicht werden. (Zwei, drei Spitzenfilme brachten es zwischen 1976 und 86 insgesamt sogar auf Besucherzahlen, die über einer Million liegen.)

Werden die Zuschaueranteile der 50 erfolgreichsten Filme über die Jahre hinweg miteinander verglichen, so zeigt sich auch hier eine Zuspitzung: noch 1980 erreichten die 50 grössten Kinoerfolge erst 33 Prozent des Zuschauertotals, 1986 bereits 53 Prozent. Der Trend scheint auf immer weniger, immer erfolgreichere Filme zu zeigen.
Eine Auswertung der jeweils 50 erfolgreichsten Filme der Jahre 1980 bis 86 nach Besucherzahlen und Verleiheranteilen, dürfte die Marktanteile der Verleiher annähernd richtig wiedergeben. Obwohl damit zwar nur 2 Prozent aller im Kino gezeigten Filme eines Jahres erfasst sind, repräsentieren sie in diesen Jahren immerhin einen Drittel bis zur Hälfte der Kinobesucher und damit auch der Umsätze. Die Grafik «Marktanteile der Verleiher» zeichnet in jedem Fall ein genaueres Bild des Verleihmarktes als die Tabelle «Filmangebot der Verleiher».

Tonangebend, um nicht zu sagen marktbeherrschend, sind die Verleiher UIP, 20TH Century Fox, Warner Brothers und Parkfilm, denn bei den 50 umsatzstärksten Filmen entfällt über die Hälfte des Marktanteils auf diese vier Tochtergesellschaften international tätiger amerikanischer Verleihfirmen. Diese 'amerikanischen' Verleiher vertreiben vor allem die Produkte der mit ihnen affilierten Produktionsfirmen. Die UIP (United International Pictures GmbH, Schweiz) verleiht heute die Filme von MGM/United Artists, Universal und Paramount. (UIP entstand im August 1983 aus der Fusion von Cinema International Corporation GmbH mit Unartisco SA. CIC hatte zuvor seinerseits den Verleih der Paramount-Filme von der Starfilm GmbH übernommen, die 1982 Konkurs anmelden musste.) Die 'Nummer zwei' der 'amerikanischen' Verleiher, die 20th Century Fox Corporation, verleiht die Filme von 20th Century Fox, Columbia Pictures sowie Tri Star Pictures. Warner Brothers verleiht die Filme der Warner Communications Gruppe und die Parkfilm SA besass in diesen Jahren die exklusiven Verleihrechte für sämtliche Walt Disney Produktionen

sowie für die Produktionen der Disney-Tochter Touchstone. (Da die abendfüllenden Disney-Filme bis jetzt von einer Fernsehauswertung ausgeschlossen blieben, erzielen auch vergleichsweise alte und längst amortisierte Produktionen immer wieder beachtliche Einspielergebnisse.)
In jüngster Zeit sind aus der Branche zwar einige Umstrukturierungen zu vermelden – Konkurse, Firmenzusammenschlüsse und seltener auch Neugründungen – die Grössenverhältnisse bleiben aber ungefähr die selben.

Filmeinfuhr

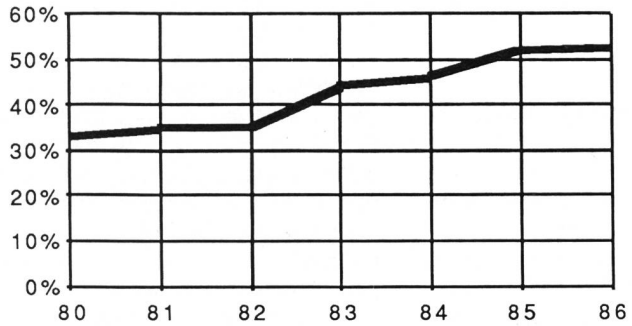
Aufschluss über die Zahl der eingeführten Filme und Kopien geben die Einfuhrstatistiken der Sektion Film des Bundesamtes für Kulturpflege. Als Film zählt dabei das Film-Sujet. Es wird nur bei der Ersteinfuhr in die Statistik aufgenommen. Jeder importierte Film – gleichgültig, ob er in gleicher oder anderer Fassung schon früher importiert wurde – zählt als eine Kopie.
Während die Zahl der importierten Filme um rund ein Drittel zurückging, stieg die Zahl der durchschnittlich pro Film importierten Kopien beinahe auf das Doppelte. Es werden also immer weniger Filme mit immer mehr Kopien eingeführt.
Woher die Filme und die Kopien hauptsächlich kommen, zeigt eine Aufschlüsselung nach Ländern. Danach stammen im Durchschnitt von 1980 bis 86 rund 42 Prozent der importierten Filme aus den USA, 19 Prozent aus Frankreich und noch 10 Prozent aus der BRD. Der Anteil der amerikanischen Kopien beträgt jedoch rund 57 Prozent. Im Jahr 1986 stammten gar mehr als zwei Drittel aller eingeführten Kopien aus den USA. Bei allen andern Ländern liegen deren Anteile bei den Kopien tiefer als bei den Filmen.
Auch der Vergleich zwischen den Einfuhren aus den USA und den Einfuhren aus anderen Ländern zeigt die verschiedenartige Entwicklung deutlich: der amerikanische Film konnte dank gehaltener Einfuhr von Filmen und massiv erhöhter Kopien-Einfuhr seine Marktstellung weiter ausbauen, während die anderen Länder allgemein eine rückläufige Tendenz aufweisen.

Während das Kinogewerbe einen allgemeinen Zuschauerrückgang zu verzeichnen hat, sind im untersuchten Zeitraum von 1980 bis 86 die Anteile des amerikanischen Films sowohl bei

Besucheranteile der erfolgreichsten Filme 1986:

die ersten	50 Filme	(2,2 %)	53 % aller Besucher
die ersten	100 Filme	(4,3 %)	68 % aller Besucher
die ersten	150 Filme	(6,5 %)	75 % aller Besucher
die ersten	200 Filme	(8,7 %)	79 % aller Besucher
Total	2278 Filme	(100 %)	100 % aller Besucher

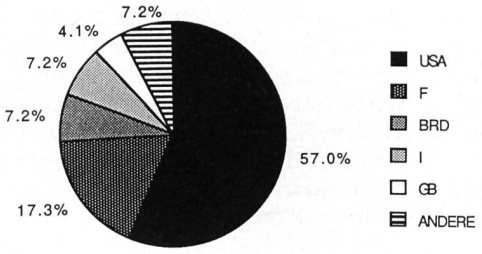
Zuschaueranteil der 50 erfolgreichsten Filme 1980–86



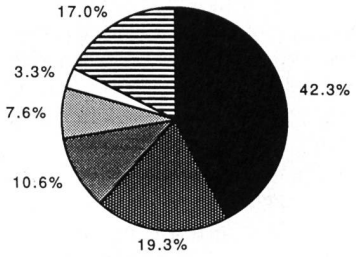
Im untersuchten Zeitraum wurden folgende Anzahl Filme und Kopien (35-mm-Format) eingeführt:

1980	568 Filme mit 1658 Kopien	(2.9 Kopien pro Film)
1983	477 Filme mit 1725 Kopien	(3.6 Kopien pro Film)
1986	354 Filme mit 1967 Kopien	(5.6 Kopien pro Film)

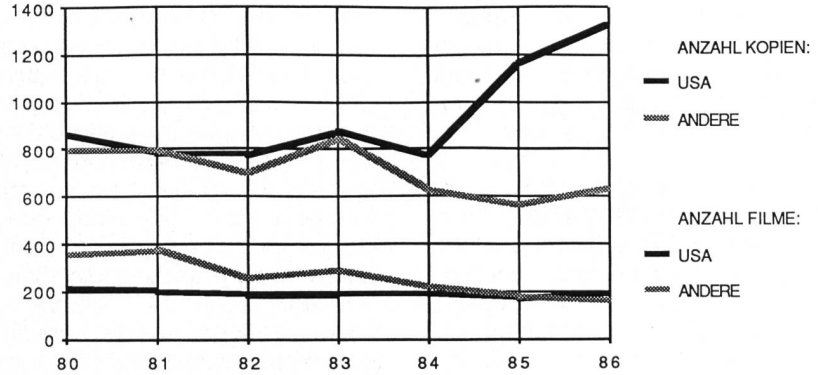
Länderanteile der eingeführten Kopien
(Durchschnitte 1980–86)



Länderanteile der eingeführten Filme
(Durchschnitte 1980–86)



Vergleich der Einfuhr USA / andere Länder 1980–86



den Filmkopien wie bei den Filmbesuchern in der Schweiz wesentlich gestiegen. Die Anteile der restlichen Länder sind im selben Zeitraum meist stark zurückgegangen.
Die Ursachen dieses Phänomens können wohl grösstenteils als strukturbedingt betrachtet werden, bedingt unter anderem durch: die weltweite Quasi-Monopolstellung der USA in Produktion und Weltvertrieb; die starke Präsenz der 'amerikanischen' Verleiher auf dem Schweizer Filmmarkt; allgemeine Konzentrationserscheinungen in einem schrumpfenden Markt.

Der Schweizer Film im Kino

Da die Schweiz – wie die meisten Länder der Welt – weitgehend eine filmwirtschaftliche Kolonie der USA ist, spielen schweizerische Produktionen auf dem einheimischen Kinomarkt zwangsläufig eine eher untergeordnete Rolle.
Durchschnittlich weisen rund 4,8 Prozent der zwischen 1980 und 86 gesamthaft in den Kinos gezeigten Filme die Schweiz als Ursprungsland aus. Diese Filme erreichten dabei einen Zuschaueranteil von 2,7 Prozent. Ausser Produktionen aus dem freien Filmschaffen, das gemeinhin mit dem «schweizerischen Filmschaffen» oder dem «Schweizer Film» assoziiert wird, sind hier aber auch Reprisen, Sex- oder Actionfilme, schweizerische Filmklassiker und Reisefilme vertreten. Das freie (aktuelle) Schweizer Filmschaffen hat in der Kinoauswertung noch durchschnittliche Anteile von rund 1,4 Prozent bei den Filmen und rund 1,9 Prozent bei den Filmbesuchern.
Obwohl nicht einmal ein Drittel der Filme, welche die Schweiz als Ursprungsland ausweisen, dem aktuellen Schweizer Filmschaffen zuzurechnen ist, ziehen diese Filme doch beinahe drei Viertel aller Besucher dieser Sparte auf sich. Rund 60 bis 70 Prozent der Besucher von schweizerischen Filmproduktionen aller Kategorien entfallen regelmässig auch auf die drei erfolgreichsten Filme pro Jahr, die aber in der Regel der Kategorie 'Aktuelle Schweizer Filme' angehören.

Höchstens 1 bis 2 Schweizer Filme erreichten zwischen 1980 und 86 pro Jahr mehr als 100 000 Zuschauer. Den Schluss der Rangliste bilden jährlich Dutzende von Schweizer Filmen, die in der Kinoauswertung weniger als 1 000 Zuschauer erreichen.
Der Verleih der Schweizer Filme kann – nicht nur in bezug auf die verliehenen Filme sondern auch in bezug auf die erzielten Umsätze – als pluralistisch strukturiert bezeichnet werden. Kein Verleiher hat in diesem Marktsegment einen dominanten Anteil.

Der schweizerische Kinomarkt

Obwohl der Kinomarkt in der Schweiz im Vergleich zum Ausland äusserst klein ist, bringen die 16 330 203 Zuschauer, die letztes Jahr durchschnittlich 10 Franken Eintritt bezahlten, einen Umsatz von über 160 Millionen Franken. Dem Betreiber eines Kinos verbleiben durchschnittlich 50-60 Prozent vom Preis eines Eintrittsbilletes. Somit ergeben sich für die einheimische Kinobranche Bruttoeinnahmen von rund 90 Millionen Franken pro Jahr, was durchschnittliche Bruttoeinnahmen von rund 200 000 Franken pro Kinosaal bedeutet. Allerdings muss angenommen werden, dass die Bruttoeinnahmen der meisten Landkinos weit unter diesem Durchschnitt liegen. Umgekehrt ist aber in Betracht zu ziehen, dass in den Städten die Betriebskosten, Investitionen und vor allem die Gebäudekosten wesentlich höher sind als auf dem Land.

Das Kinosterben in der Schweiz ist beträchtlich. Anfangs der 60er Jahre existierten in der Schweiz über 600 Kinos, seither ging ihre Zahl stark zurück und 1985 zählte man gerade noch 444 Kinosäle. Insgesamt sind zwischen 1980 und 1985 rund 80 Kinos verschwunden, 30 neue Multiplexsäle und drei echte Neueröffnungen von Kinos kamen dazu. Damit haben allein in diesem Zeitraum rund ein Viertel aller Kinos in der Schweiz entweder ihren Betrieb aufgegeben oder sind in Multiplexkinos umgewandelt worden.

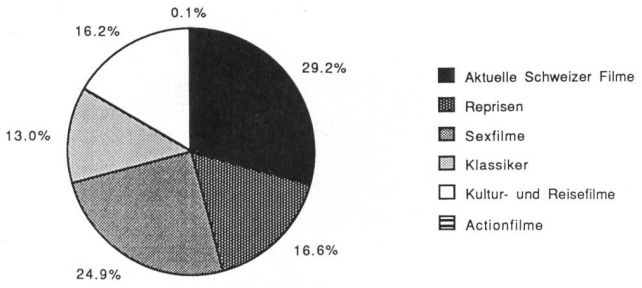
Die Besitzverhältnisse in der Kinobranche

Oberflächlich gesehen herrschen auch in der schweizerischen Kinobranche pluralistische Besitzverhältnisse. Die 444 Kinos verteilen sich auf 227 Besitzer, was pro Besitzer durchschnittlich nicht einmal ganze 2 Kinos ergibt. Aus der Nähe besehen ist dennoch ein starker Trend zur Konzentration feststellbar. 120 Kinos oder 27 Prozent aller Kinos gehören 14 Kinobesitzern, die je sechs und mehr Kinos besitzen. Diese 14 'Grossen' der Schweizer Kinobranche haben ihre Schwerpunkte zu zwei Dritteln in den grösseren Städten. Ihnen gehören 67 oder knapp die Hälfte (49%) der insgesamt 159 Kinos in Städten mit mehr als 50 000 Einwohnern, die den lukrativen Stadtmarkt ausmachen.
National tätige Kinoketten, wie sie in anderen Ländern üblich sind, gibt es in der Schweiz nicht. Dagegen bestehen in einigen Städten Kinomonopole, weil ein einziger Geschäftsführer alle Kinos kontrolliert.

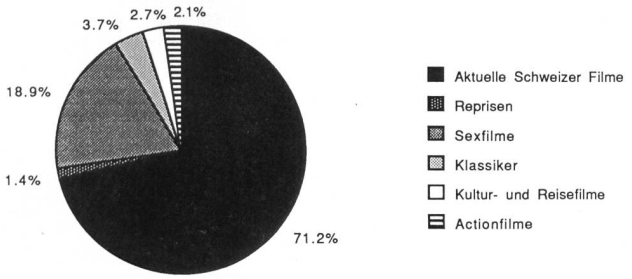
Die regionale Verteilung der Kinos

Vor allem in ländlichen Gegenden verschwinden immer mehr Kinos, ohne dass dafür ein Ersatz geschaffen wird. Meist werden eine mangelhafte Nachfragesituation sowie die Konkurrenz zum Überangebot der elektronischen Medien als Ursachen angegeben. Aber auch in den Städten ist die Zahl der Kinos ständig im Abnehmen begriffen. Zumindest in den grösseren Städten dürften dabei jedoch eher die hohen Grundstück- und Mietpreise, als eine zu geringe Nachfage für die schwierige Situation vieler Kinos verantwortlich sein. Die Rentabilität der Kinobetriebe wird durch den Umbau von grösseren Sälen in mehrere kleinere zu steigern versucht. Durch diese Multiplexkinos wird das Kinosterben, in absoluten Zahlen gemessen, zwar etwas verlangsamt, die Konzentration auf die rentablen Märkte lässt jedoch weite Teile der Schweiz als eigentliche Kinoprovinzen zurück.
Regional sind die Kinos in der Schweiz sehr unterschiedlich verteilt. In den städtischen Ballungszentren gibt es ein erheblich breiteres Angebot als in den eher ländlichen Gegenden. (In Appenzell wurde anfangs der 80er Jahre das einzige Kino des Kantons geschlossen, damit ist der Kanton Appenzell Innerrhoden der erste Kanton ohne eigenes Kino geworden.)
Der Kanton Zürich kommt nur dank der städtischen Kinos in Zürich und Winterthur an die Spitze der Statistik, denn auch die Verteilung der Kinos innerhalb der Kantone zeigt beträchtliche Unterschiede. Würden allein die Landkinos gerechnet, so wäre im Kanton Zürich das Sitzangebot pro 1 000 Einwohner sogar erheblich kleiner als in den meisten Landkantonen.
Das dichte Kinoangebot in den Ballungszentren wirkt als starke Konkurrenz für Landkinos in einem grossen Umkreis. In Gebieten ohne städtische Agglomerationen haben Kinos in kleineren Ortschaften eine bessere Chance, dies trifft vor allem auf die ländlichen Gegenden der Westschweiz zu.

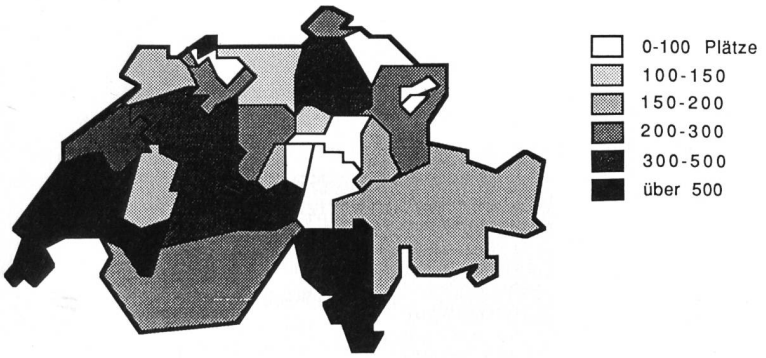
Schweizerische Filmproduktionen im Kino
(Anzahl Filme, Durchschnitte 1980–85)



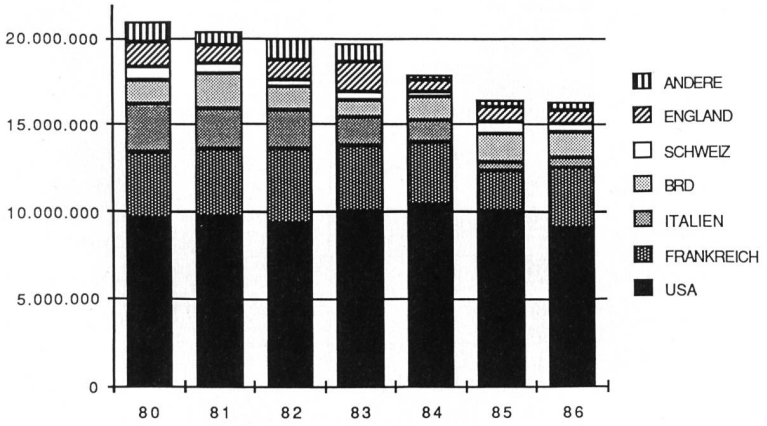
Besucher Schweizerischer Filmproduktionen im Kino
(Anzahl Besucher, Durchschnitte 1980–85)



Verteilung der Kinoplätze pro Woche und Kopf der Bevölkerung
(nach Kantonen)



Besucherzahlen nach Ländern, 1980–86



Die regionale Verteilung des Platzangebotes

Die Zugänglichkeit der Filme wird nicht allein durch die Zahl der Kinos bestimmt. Auch die Anzahl der wöchentlich angebotenen Vorstellungen spielt eine erhebliche Rolle. Der gesamtschweizerische Durchschnitt liegt bei 16 Vorstellungen in der Woche. Die meisten städtischen Kinos programmieren indes 28 bis 35 Vorstellungen pro Woche – Sexkinos mit durchgehender Projektion bringen es wöchentlich sogar auf 50 bis 60 Vorstellungen –, wogegen vor allem Kinobetriebe in ländlichen Gegenden sich immer häufiger darauf beschränken, nur noch am Freitag- und Samstagabend eine bis zwei Vorstellungen zu geben; den Rest der Woche bleibt das Kino mangels Nachfrage geschlossen.

Die Darstellung «Kinoplätze pro Woche und Kopf der Bevölkerung» basiert auf Zahlen von 1984 und bezieht sich ausdrücklich nur auf das wöchentliche Platz- und nicht etwa auf das Filmangebot, welches in den allermeisten nichtstädtischen Gebieten als unbefriedigend bezeichnet werden muss.
Im Vergleich der pro Woche angebotenen Kinositzplätze mit der Wohnbevölkerung der Kantone entpuppen sich die Kantone Basel-Land, Thurgau, die beiden Appenzell sowie Schwyz, Uri und Unterwalden als eigentliche Kinoprovinzen, während die Kantone Basel-Stadt, Waadt, Genf und Tessin das in Relation zur Bevölkerung grösste Platzangebot in der Schweiz besitzen. Absolute Zahlen zeigen allerdings, dass der Kanton Tessin in 19 Kinos mit 7 300 Plätzen rund 27 Plätze – beziehungsweise 506 Vorstellungen wöchentlich – pro 1 000 Einwohner anbietet, während etwa die Stadt Zürich in 39 Kinos mit 12 200 Plätzen rund 34 Plätze – beziehungsweise 991 Vorstellungen wöchentlich – pro 1 000 Einwohner anbietet.

Problematik der Kinowirtschaft

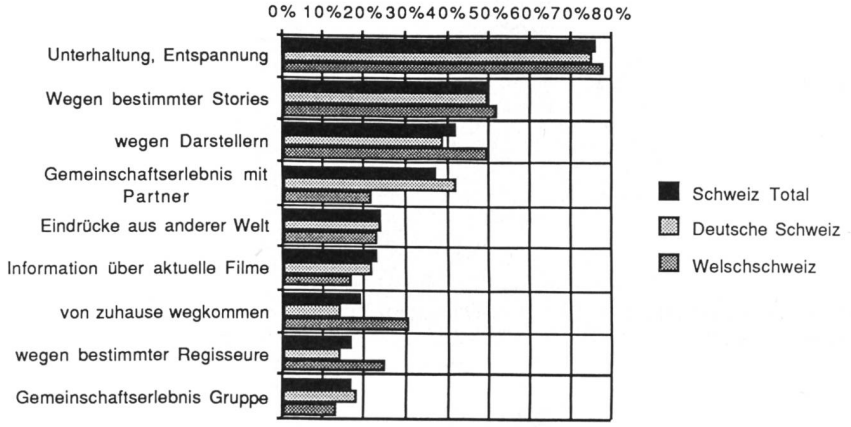
«Die Kinos leben in Wirklichkeit von den erfolgreichsten 500–600 Filmen, während der grosse Rest eher eine Belastung darstellt», wurde 1983 im Beitrag «Angebot und Nachfrage auf dem Filmmarkt» in der Zeitschrift der Kinowirtschaft «Kino-Film» festgestellt. Wenn 1986 die erfolgreichsten 200 Filme 79 Prozent aller Besucher auf sich zogen und nur 2 Prozent der

angebotenen Filme sogar über 50 Prozent des gesamtschweizerischen Ertrags erzielten, wird es für den einzelnen Kinobetreiber noch entscheidender, am Erfolg dieser wenigen Filme zu partizipieren.

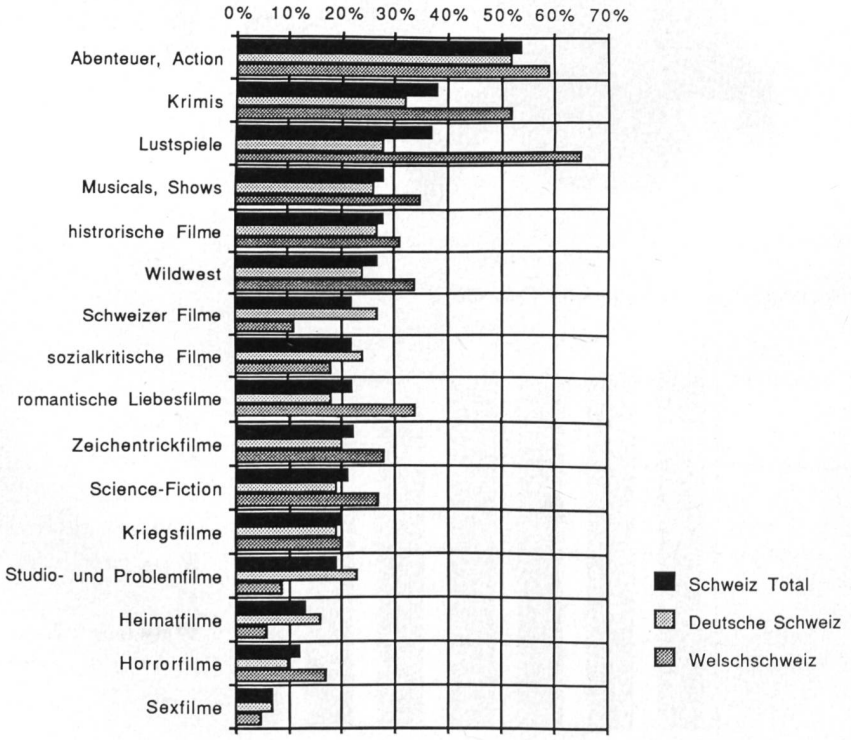
Die Freiheit, mit der ein Kinobetreiber aus dem mehr oder weniger vielfältigen Weltangebot an Filmen auswählen kann, unterliegt Beschränkungen, die man als Gesetzmässigkeiten des Marktes und der Branche bezeichnen kann. Die Spielregeln im Kinogewerbe werden aber, je nach Marktstärke der Betroffenen, dem Vernehmen nach sehr flexibel angewendet – und monopolistisches Machtgebaren hängt nicht allein davon ab, ob man alleiniger Besitzer aller Kinos in einem bestimmten Einzugsgebiet ist.
Der Stärkere kann den Schwächeren aus dem Rennen um einen bestimmten Film werfen, weil er dem Verleiher bessere Auswertungsbedingungen oder höhere Verleihgebühren bieten kann. Betreibern mehrerer, unterschiedlich grosser Kinos ist es meist möglich, Filme länger und gezielter auszuwerten: bei grosser Publikumsnachfrage laufen sie im grössten Saal, bei nachlassendem Publikumsinteresse in einem mittleren und schliesslich kann der Film im kleinsten Saal auch bei geringem Publikumsinteresse noch wochenlang gehalten werden. Gestaffelte Kinogrössen führen nur bedingt dazu, dass vermehrt auch Filme mit kleineren Publikumschancen aufgeführt werden.

Kinobesitzern, die mit besonderer Sorgfalt den Studiofilm pflegen, der sich eher für ein kleineres Spezialpublikum eignet, bleibt oft nur die jahrelange und verschiedentlich verlustreiche Aufbauarbeit, denn sobald sich gute Gewinnchancen zeigen, werden sie durch potentere Kinobesitzer aus dem Rennen geworfen. Oft genug tritt der Fall ein, dass ein Regisseur, der erst durch die jahrelange Arbeit engagierter Kinoleiter dem Publikum bekannt gemacht wurde, schliesslich einen Film herausbringt, der einen Publikumserfolg verspricht. Und sofort schalten sich auch Kinobetreiber ein, die weniger künstlerisch als unternehmerisch denken, und überbieten möglicherweise dank grösseren Ressourcen jene, die die Aufbauarbeit geleistet haben.
Auf lange Sicht gesehen bedeutet dies aber, dass das Angebot von Studiofilmen mit der Zeit wohl zurückgehen wird, denn auch ein engagierter Kinobesitzer muss von Zeit zu Zeit mit erfolgreichen Filmen rechnen können,

Motive für den Kinobesuch



Beliebtheit von Spielfilmarten beim Schweizer Kinopublikum
(in Prozent der 15–74jährigen Kinobesucher)



sonst zahlt sich sein Engagement für den künstlerisch wertvollen Film nicht aus.

Der Kinobesuch in der Schweiz

Die Gesamtzahl der Kinobesucher ging zwischen 1980 und 86 um rund 22 Prozent zurück, von knapp 21 auf 16,3 Millionen. Im gleichen Zeitraum stieg der Besucheranteil beim amerikanischen Film um 10 Prozent, von 46 auf 56 Prozent. Die Anteile aller andern Länder variieren stark, da sie oft vom Erfolg von nur ein oder zwei Filmen abhängen, die mehr oder minder erfolgreich sind.
Ein Vergleich zwischen den Filmen und den Besuchern, nach Herkunftsländern der Filme, zeigt, dass die Amerikaner ihr Filmangebot und ihre Besucheranteile massiv steigern konnten, während die anderen Länder einen Rückgang der Filme um mehr als ein Viertel sowie einen Rückgang der Besucher um rund ein Drittel hinnehmen mussten. Italienische Filme beispielsweise hatten 1985 nur noch rund ein Viertel der Besucher von 1980 zu verzeichnen. Bei den Filmen aus diversen Ländern verminderte sich die absolute Besucherzahl gar auf unter 20 Prozent des Standes von 1980.

Die Kinogänger in der Schweiz

(Die grundlegenden Daten zu diesem Abschnitt stammen aus einer 1984 durchgeführten *Repräsentativstudie der Isopublic AG*, herausgegeben von der Central Film AG in der Publikation «Cefirama Sonderausgabe 1/86: die Kinobesucher in der Schweiz».)
Der Kinobesuch ist – in der Schweiz nicht anders als sonstwo – ein ausgesprochenes 'Jugendvergnügen'. Rund drei Viertel aller Kinogänger sind zwischen 15 und 34 Jahre alt, bei den über 35jährigen nehmen die Kinobesuche rapide ab. Westschweizer gehen wesentlich häufiger ins Kino, auch die Altersstruktur der Kinogänger ist in der Westschweiz etwas gleichmässiger. Frauen gehen deutlich weniger ins Kino als Männer.
Ausgesprochene 'Vielseher' sind selten. Mehr als die Hälfte der 15–34jährigen gehen weniger als ein Mal pro Monat ins Kino. Die Isopublic-Studie vermerkt in diesem Zusammenhang: «Leute aus Städten und Agglomerationen sind intensivere Kinobesucher. Für sie ist das Freizeitvergnügen Kino besonders attraktiv. Das grosse und aktuelle Filmangebot, die hohe Kinodichte, die kurzen Distanzen sowie die gute Versorgung durch öffentliche Verkehrsmittel tragen zu dieser Tatsache bei. Der Sog der Kerngemeinde mit seiner vielfältigen Freizeit-Infrastruktur rund um das Kino herum übt eine weitere entscheidende Wirkung aus.»
Ursache und Wirkung des Rückganges des Kinoangebotes in den ländlichen Gegenden bedingen sich also gegenseitig. Je bescheidener das Kinoangebot wird, desto eher weichen potentielle Kinobesucher in das nächstgelegene Ballungszentrum oder auf andere Vergnügungsmöglichkeiten aus, und je mehr Leute dies tun, desto schwieriger wird es, ein interessantes Kinoangebot aufrecht zu erhalten.
Für die grosse Mehrheit der Zuschauer steht beim Kinobesuch der soziale Aspekt im Vordergrund. Man geht, meist am Abend oder am Wochenende, zu zweit oder in der Gruppe hin, will sich im Kino unterhalten und gleichzeitig entspannen können.
In der französischen Schweiz geht man häufiger wegen bestimmter Stories, Darsteller oder Regisseure ins Kino als in der Deutschschweiz. Allgemein scheint das Kinoerlebnis eher der Ablenkung oder gar Flucht aus dem Alltag, der unbeschwerten Unterhaltung zu dienen, als etwa einer kritischen Auseinandersetzung mit der Realität.
Bei den Präferenzen von Filmarten kommt der vorrangige Unterhaltungscharakter des Kinobesuchs deutlich zum Ausdruck. Stark sind auch hier die Unterschiede zwischen den beiden Sprachgebieten, offenbar weiss man in der Westschweiz mit nicht-unterhaltungsorientierten Genres relativ wenig anzufangen.
«Schweizer Filme» werden in der Isopublic-Studie als eigene Kategorie geführt und erreichen mit 22 Prozent den siebten Platz in der Beliebtheitsskala. Abgesehen von der Fragwürdigkeit, die geographische Herkunft eines Films mit einer inhaltlichen Kategorisierung gleichzusetzen, erstaunen diese Zahlen, denn Schweizer Produktionen erreichen zuschauermässig bloss einen Marktanteil von 2–3 Prozent.
Die französische Schweiz, von wo der eigentliche Aufbruch in den Neuen Schweizer Film ausging, scheint sich heute weniger für das einheimische Filmschaffen zu interessieren. Die Kategorie «Schweizer Filme», welche in der deutschen Schweiz in der Beliebtheitsskala mit einem Anteil von 27 Prozent zusammen mit dem Genre «Historische Filme» auf einem beinahe unvorstellbaren vierten Platz rangiert, erreicht in der französischen Schweiz mit 11 Prozent nur den 13. Rang. Lediglich Studio- und Problemfilme, Heimatfilme sowie Sexfilme sind dort noch unbeliebter als «Schweizer Filme». Das mag damit zusammenhängen, dass der Grossteil der einheimischen Produktionen heute in der Deutschschweiz entsteht.

Überlebensstrategien der Kinowirtschaft

Die Möglichkeit, Filme in der Originalversion zu sehen, war einer der Faktoren, die das Kino wohltuend vom Fernsehen abhoben. Sollten die Kinos noch vermehrt synchronisierte Filme einsetzen, bleibt dem an der Originalversion interessierten Konsumenten nichts anderes übrig, als sich den Film in der Originalsprache bei einer der spezialisierten Videotheken auszuleihen – oder im Zweikanalton-Fernsehen zu geniessen.
Die eindrücklichere Dimension des Filmerlebnisses im Kino ist zusammen mit atmosphärischen und Ambiance-Elementen für beinahe die Hälfte der Kinobesucher ausschlaggebend. Beim Konkurrenzmedium Fernsehen zählen dagegen Argumente wie Bequemlichkeit und Gemütlichkeit in den eigenen vier Wänden zu den wichtigsten Kriterien. Die an und für sich einmalige Rezeptionssituation der Filmvorführung im Kinotheater für den Besucher möglichst attraktiv zu gestalten, gehört demnach zu einer der Hauptaufgaben für den Kinobetreiber. Gerade in diesem Punkt sind aber eher gegenteilige Entwicklungen bestimmend. Die vielerorts aus ökonomischen Gründen erfolgende Umstellung auf Multiplexkinos bringen für den Zuschauer zumeist eine Verschlechterung der Rezeptionssituation. Gedrängte Sitzreihen, kleine Projektionsflächen, oftmals ungünstige Blickwinkel, schlechte Lärmisolierung der einzelnen Säle untereinander, machen die eigentliche Attraktion des Kinoerlebnisses zunichte. Langfristig wird die – noch im Trend liegende – audiovisuelle 'Fast-Food-Abfertigung' die ökonomische Basis der Branche wohl nicht sichern können. Das Kino wird nur überleben, wenn es eine eindeutige Alternative zu den anderen AV-Medien bieten kann. Das Kino muss wieder zum Erlebnis werden – und dies für breite Bevölkerungskreise. Die Amerikaner haben denn auch der Multiplex-Ideologie bereits wieder abgeschworen und setzen erneut auf den luxuriösen Kinopalast der 'guten alten Zeit'. ■

Christian Zeender
Chef der Sektion Film im Bundesamt für Kulturpflege

Rückblende

Die Runde der grossen Festivals ist zu Ende. Dies bietet Gelegenheit zu einer kleinen Bilanz. Berlin, Cannes, Moskau, Locarno und Venedig besitzen je ihre Eigenheiten, und die haben sich 1987 besonders ausgeprägt gezeigt.

In Berlin wurde allgemein die perfekte Organisation bewundert – da geht es am professionellsten zu. Das «Internationale Forum des Jungen Films» bietet eine ausgeglichene Alternative zum Wettbewerb, dessen Qualität ein hohes Niveau erreichte. Die Vereinigten Staaten waren mit einigen Gross-Produktionen wie PLATOON präsent, und die Sowjet-Union schickte bis dahin für das Ausland gesperrte Werke wie THEMA oder ABSCHIED VON MATJORA. Zum Hauptereignis des Festivals wurde die Begegnung zwischen Jack Valenti, dem Präsidenten der «Motion Picture Association of America» und Elem Klimov, dem Vorsitzenden der «Sowjetischen Union der Cineasten». Deshalb mussten in der Berichterstattung selbst die Filme manchmal diesem Ereignis weichen.

Cannes feierte heuer seinen vierzigsten Geburtstag und platzte aus allen Nähten. Die verschiedenen Sektionen lieferten sich eine arge Konkurrenz, und etliche Filme wurden wahrhaftig verschleudert. Cannes bietet allen, die mit Film zu tun haben, Gelegenheit, sich zu treffen. Da bleibt dann wenig Zeit, sich auch Filme anzusehen. Deshalb stellt sich die Frage, ob nicht einmal ein Filmtreffen ganz ohne Filmvorführungen organisiert werden sollte.

Cannes war dieses Jahr völlig den elektronischen Medien verfallen. Filme waren nur mehr ein Vorwand, um das mediale Spektakel zu organisieren. Als Stars schienen eher die Moderatoren der grossen Fernsehsendungen, deren Bilder von allen Plakaten heruntersahen, zu gelten als die Filmemacher und Schauspieler selbst.

Nach Moskau kamen all jene, die *Glasnost* und *Perestroika* mit eigenen Augen sehen wollten. In der Organisation des Festivals war von Glasnost und Perestroika allerdings wenig zu spüren; sie war, wenn das überhaupt möglich ist, sogar noch katastrophaler als in früheren Jahren. Die Union der Cineasten hingegen organisierte erstmals eine umfangreiche Schau mit Filmen, die bis dahin schwer zugänglich oder gar verboten waren. Die erste öffentliche Vorführung von DER KOMMISSAR, der bereits vor zwanzig Jahren entstand, wurde zum wahren Ereignis des Festivals. Sein Autor, Alexander Askoldov, der nach diesem Erstlingswerk nicht mehr filmen durfte, ist noch heute im Hotel Russia – welches das Festival beherbergt – als Administrator tätig.

Auch Moskau entgeht, mit seinen verschiedenen Sektionen, dem Gigantismus nicht. In einem privaten Gespräch hat mir der für Film zuständige Minister, Kamschalov, offenbart, das nächste Festival in Moskau werde nur noch den Spielfilmwettbewerb umfassen. Die übrigen Sektionen sollen auf andere Termine und in andere Städte verlegt werden.

Bei Venedig war einige Zeit ungewiss, ob das älteste aller Filmfestivals überhaupt stattfinden würde. Der provisorische Direktor Biraghi hat die Lektion verstanden, und neben den Retrospektiven nur drei Filme pro Tag programmiert. Deshalb war Venedig ein humanes Festival, ganz ohne Stress, wenn man einige organisatorische Probleme zu übersehen vermochte.

Zwischen Moskau und Venedig feierte auch Locarno seinen vierzigsten Geburtstag mit Erfolg. Nie zuvor hat die Piazza Grande so viele Zuschauer gesehen. Allerdings waren auch Stimmen zu vernehmen, die meinten, der Wettbewerb halte nicht alles, was er versprochen habe. Empfunden wurde auch, dass die Spaltung zwischen Wettbewerb und den Vorführungen auf der Piazza Grande immer grösser wird.

Einerseits stellt sich, heute schon, also die Frage, wie das Niveau des Wettbewerbes für 1988 erhöht werden kann. Andererseits wird es allerdings auch darum gehen, auf der Piazza Grande weniger Hits aus Cannes zu präsentieren und sich nach originelleren Produktionen umzusehen.

Zum Auftakt dieses vierzigsten Geburtstages organisierte die Eidgenössische Filmkommission ein Seminar über den Autorenfilm, das im Ausland auf allgemeinen Beifall stiess. Auch dieses Seminar fügte sich in eine Reihe von Tagungen über die Zukunft des Films, die neben Locarno in Hamburg und Rimini durchgeführt wurden und als Auftakt zum Europäischen Jahr des Filmes und des Fernsehens dienen. Nachdem die Eidgenössische Filmkommission diese Arbeit weiter geführt hat, wird es 1988 an einem neuerlichen Seminar in Locarno auch darum gehen, Theorie und Praxis noch stärker zu verbinden. Dazu bietet die Stadt am Ufer des Lago Maggiore einen geradezu idealen Ort.

THE END

IM VERLAG DES SCHWEIZER FILMARCHIVS

GESCHICHTE DES SCHWEIZER FILMS

SPIELFILME 1896-1965

VON HERVÉ DUMONT / VORWORT VON FREDDY BUACHE

600 Seiten 24 × 33 cm, 950 Fotos
Erhältlich auf deutsch oder französisch in jeder Buchhandlung oder direkt beim Schweizer Filmarchiv/
Cinémathèque suisse, case postale 2512, 1002 Lausanne, Tel. 021/2093 46

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

Jean-Loup Hubert **"Le grand chemin"** (Frankreich) mit Anémone, Richard Bohringer

Claude Chabrol **"Masques"** (Frankreich) mit Philippe Noiret, Robin Renucci

Luciano de Crescenzo **"Così parlò Bellavista"** (Italien) Grosser Preis am Komödienfestival, Vevey 1985

Stephen Frears **"Prick up Your Ears"** (GB) Prix de la Meilleure Contribution Artistique, Cannes 1987

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

Robert Frank/Rudy Wurlitzer **"Candy Mountain"** (Kanada/Schweiz) mit Kevin O'Connor, Tom Waits, Bulle Ogier

CAMERA 1 CAMERA 2 ATELIER KINO

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

STADTKINO BASEL

28. September bis 2. November 1987
Montagsfilm-Reihe im Kino Camera

Jeweils 19 Uhr (zum Erscheinen von Hervé Dumonts "Geschichte des Schweizer Films")

Raritäten aus der Geschichte des Schweizer Films

28.9. Steckel/Lenz "Bider der Flieger"
5.10. Choux "La vocation d'André Carel"
12.10. Eduard Bienz "Der Bergführer"
19.10. J. Feyder "Une femme disparaît"
26.10. D. Kirsanoff "Rapt" (nach Ramuz)
2.11. J. Feyder "Visages d'enfants"

Jeweils 21 Uhr
Filmwerkschau Alexander Kluge

28.9. "Abschied von gestern" (1966)
5.10. "Der grosse Verhau" (1971)
12.10. "In Gefahr und grösster Not..." (1974)
19.10. "Die Macht der Gefühle" (1983)
26.10. "Vermischte Nachrichten" (1986)
2.11. "Der Angriff der Gegenwart..." (1985)

STADTKINO BASEL

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

EIN FILM VON JOHN BOORMAN

HOPE AND GLORY

HOFFNUNG UND RUHM

Der grosse Ballon

Ich und meine Schwester

Meine Familie und ich

Wir als Soldaten

Auf dem Bahnhof

LONDON WÄHREND dem Zweiten Weltkrieg. Die Geschichte einer gewöhnlichen Familie in einer ungewöhnlichen Zeit, aus der Sicht des neunjährigen Bill:

Bei jedem Fliegerangriff wird die Schule evakuiert, nie früh ins Bett, Feuerwerke am Abend aus Suchscheinwerfern, Flak und Sperrballons, nächtelang Lieder und Biskuits im Keller. Eine grossartige Zeit zwischen Aufregung und Vergnügen.

Ein fantastische Chronik voller Zärtlichkeit, Witz und Lebensfreude von John Boorman, Regisseur von «Excalibur» und «Der Smaragdwald».

MIT SARAH MILES • DAVID HAYMAN • DERRICK O'CONNOR • SUSAN WOOLDRIDGE • SAMMI DAVIS • IAN BANNEN
SEBASTIAN RICE-EDWARDS ALS BILL • PRODUKTION, REGIE UND BUCH JOHN BOORMAN • CO-PRODUZENT MICHAEL DRYHURST
KAMERA PHILIPPE ROUSSELOT • MUSIK PETER MARTIN