Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 158

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: 18.08.2025

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

Fr. 8.– / DM 8.– / öS 70.–

1/88

film bulletin

Kino in Augenhöhe

filmbulletin presents

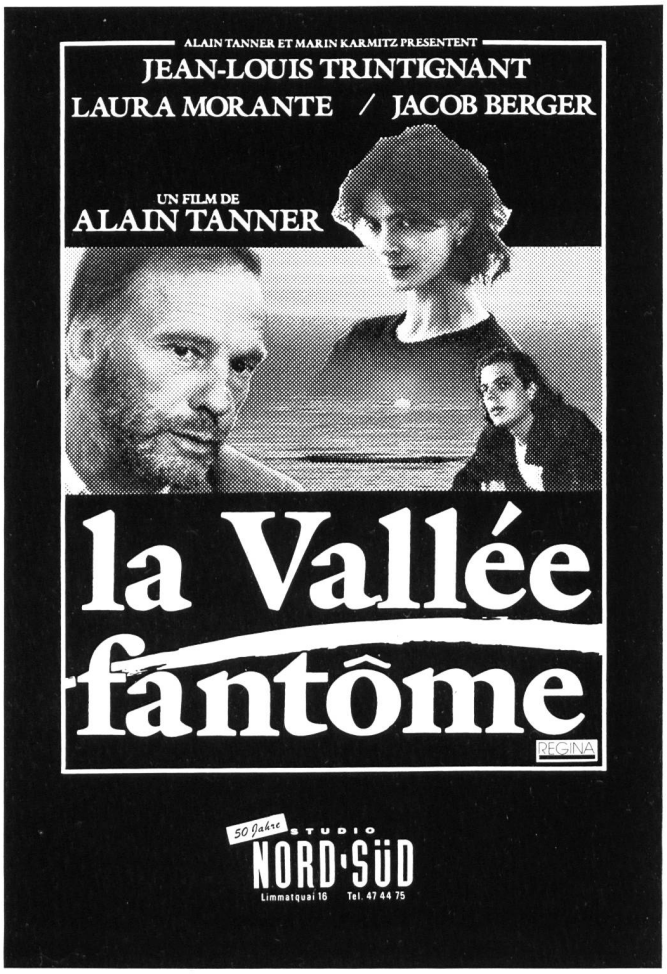
L'atalante
Jean Vigo
19.30 Uhr

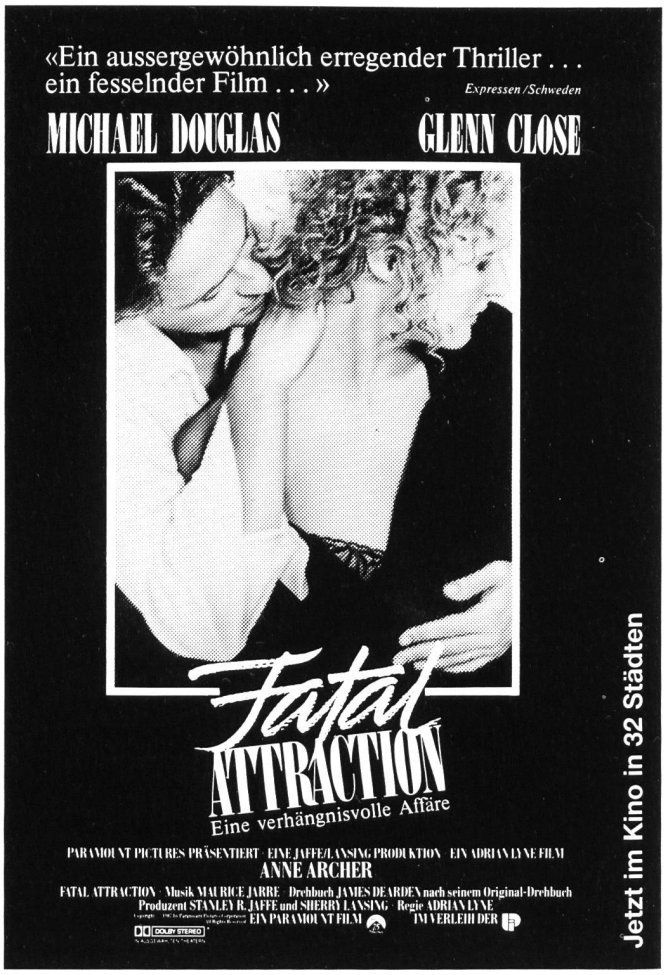
Travelling avant
Jean-Charles Tacchella
21.00 Uhr

Jules et Jim
François Truffaut
23.30 Uhr

Freitag, 26. Februar 1988 im Filmpodium Zürich
(Kino Studio 4, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich)

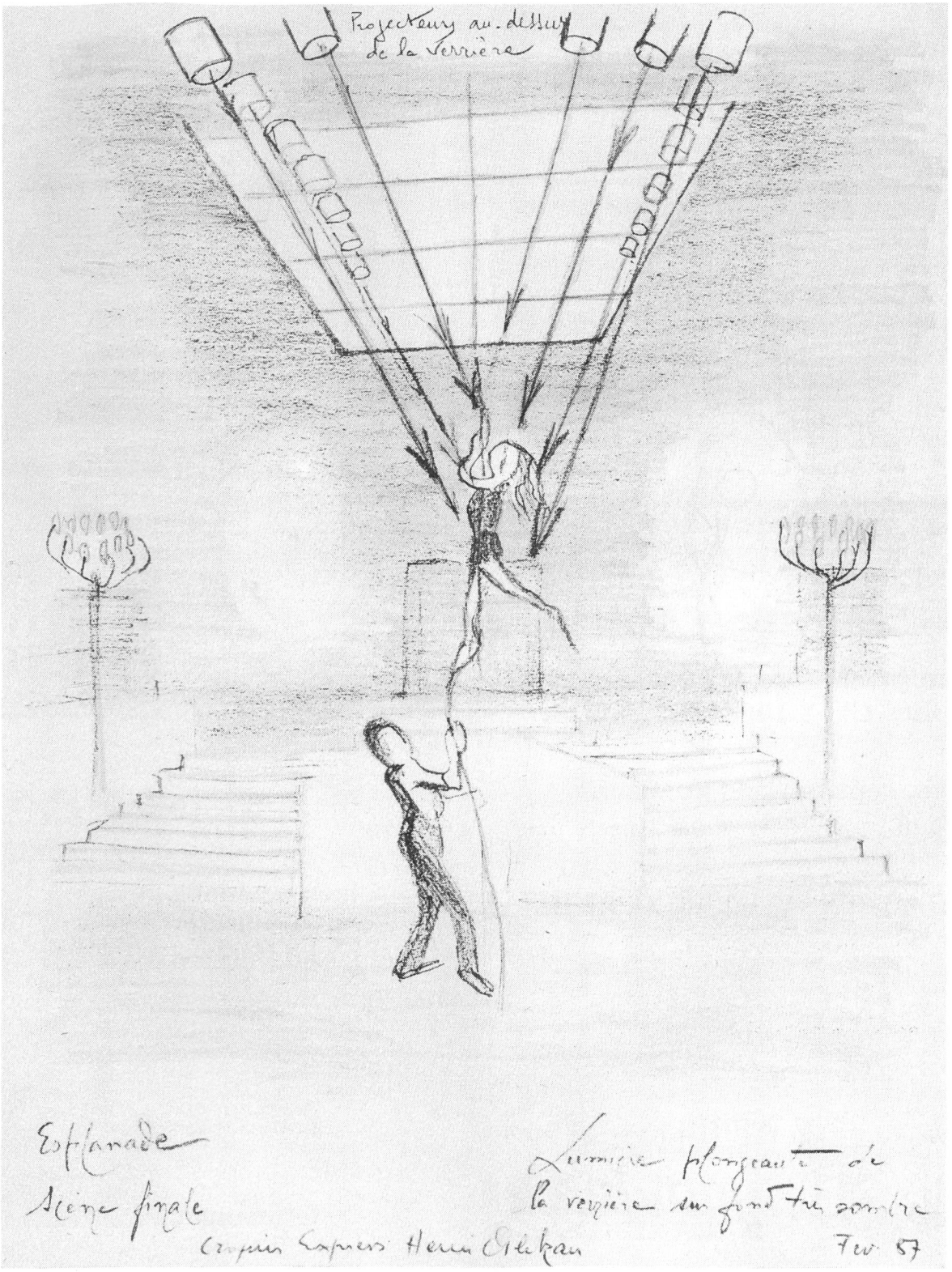
In Anwesenheit des Regisseurs Jean-Charles Tacchella





Amicalement à vous

Henri Georgi



FILM COOPI
ZÜRICH

ZEIGT

DRACHENFUTTER

EIN FILM VON JAN SCHÜTTE

MIT BHASKER RIC YOUNG BUDDY UZZAMAN
ULRICH WILDGRUBER WOLF-DIETER SPRENGER

Drachenfutter

UNESCO-Preis 1987
Preis der italienischen Filmkritik, Venedig 1987
Francois Truffaut Preis, Valladolid 1987
Preis der C.I.C.A.E. 1987

"...die Erinnerung wird wach an Chaplins CITY LIGHTS."
Il Tempo

"Leise, sensibel und komisch"
Die Tageszeitung

AB MITTE MÄRZ IN ZÜRICH

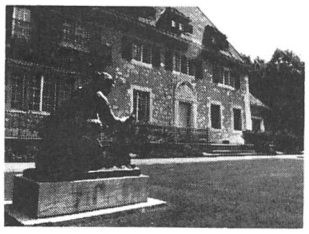
CINEMA RAZZIA
Seefeldstrasse 82 Tel. 69'16'11

Basel: IM APRIL Bern:

CAMERA movie 1 Tel.251717

Museen in Winterthur

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

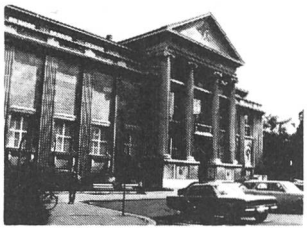


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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

Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

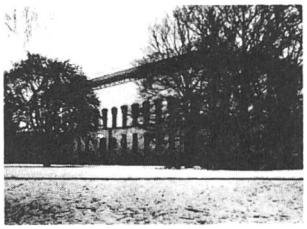
31. Januar bis 4. April 1988
Hans von Marées und die Moderne in Deutschland



Kunstmuseum

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

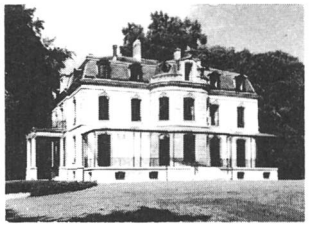
600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

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

Bis 20. Februar 1988: Chinesisches Geld aus drei Jahrtausenden



Münzkabinett

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

Uhrensammlung von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

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

Wissenschaft und Technik in einer lebendigen Schau

bis 30. April 1988: «Berühmte Oldtimer»

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

In eigener Sache

Filmkritiker sollten sich für einmal auch um die eigenen Angelegenheiten kümmern, gemeinsam über den Zustand der Filmkritik nachdenken, sich auch mit den schlechter werdenden Arbeitsbedingungen jeder anspruchsvolleren Filmkritik auseinandersetzen – das war die Kernthese der Ausführungen, die Klaus Eder, der neue Generalsekretär der internationalen Filmkritiker-Vereinigung FIPRESCI, an der Generalversammlung des Schweizerischen Verbandes der Filmjournalisten machte. Es sei an der Zeit, sich mit diesem Themenbereiche sowohl auf nationaler wie auf internationaler Ebene ernsthaft zu beschäftigen. Für den Ausbau der Filmförderung, die Abschaffung der Zensur und ähnliches mehr, habe sich die Filmkritik schliesslich auch eingesetzt. Es sei legitim und notwendig, jetzt primär eigene Probleme dringlich zu behandeln.
Im Rahmen des Europäischen Film- und Fernsehjahres sind denn auch eine Reihe von Tagungen und Seminaren in verschiedenen Ländern geplant. Als Themenschwerpunkt sind etwa vorgesehen: «Filmkritik in Zeitungen und Zeitschriften – heute», «Filmsendungen am Fernsehen – ein hoffnungsloser Fall?», «Filmzeitschriften – heute», «Filmkritiker und Filmfestivals», «Geschichte der Filmkritik», «Beziehungen zwischen Filmkritik und Filmindustrie», «Soll das nationale Filmschaffen verteidigt werden?» oder «Ausbildung und Arbeitsbedingungen des Filmkritikers», «Kann man als Filmkritiker leben – überleben?»

Die kürzlich erschienene Nummer 34 der «Filmfront» meldet lapidar: «Dies ist die letzte Filmfront.» Das Phänomen, dass Filmzeitschriften kommen und gehen, dass immer mal wieder eine ihren Laden dicht machen muss, ist nicht neu. Jean-Charles Tacchella etwa musste seine Filmzeitschrift «Ciné-Digest», die immerhin eine Auflage von hunderttausend Exemplaren erreichte, Anfang der fünfziger Jahre einstellen, weil kein Papier vorhanden war. Das Angebot an Filmzeitschriften in unseren Breitengraden ist aber mittlerweile so ausgezehrt, dass das Verschwinden einer jeden einzelnen Publikation, die sich eingehend und kritisch mit Film befasst, zum gravierenden Verlust wird.
Helmut Färber formulierte bereits 1970 in der «Filmkritik»: «Jetzt ist es aber so, dass die Freiheit und das Vermögen Filme zu machen, grösser sind als die Freiheit und das Vermögen Filme zu erfinden, über Filme nachzudenken, zu schreiben, überhaupt Filme zu sehen.» Die Bedingungen haben sich seither noch verschlechtert. Die Frage unter welchen Bedingungen Filmzeitschriften entstehen, ist im Zusammenhang mit der Frage unter welchen Bedingungen Filmkritiker arbeiten, sehr aktuell – die Verbesserung dieser Bedingungen äusserst dringend. Absehbar ist immerhin heute schon, dass die Erhaltung einer Filmpublizistik, die über Tagesaktualitäten und Serviceinformation hinausgeht, auf die grundlegende Frage an die Gesellschaft hinausläuft: Wollt Ihr eine Filmkultur – und was ist sie Euch wert?

Walt R. Vian

In diesem Heft

filmbulletin

Kino in Augenhöhe **1/88**
30. Jahrgang Heft Nummer 158: Februar/März 1988

Cinéma selon Tannner
LA VALLEE FANTOME von Alain Tanner
Leute vom Film 9

Kino als Leidenschaft
TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella
Menschen, die das Kino lieben 12

Gespräch mit Jean-Charles Tacchella
«Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt.» 16
Kleine Filmografie von Jean-Charles Tacchella 27
Interview mit Alexandre Astruc 23

Das Kino des Michael Cimino
Die Legende stirbt nie 28
Gespräch mit Michael Cimino
«John Ford sagte: Print the legend!» 45
Kleine Filmografie von Michael Cimino 47

Kino in Augenhöhe
LIGHT OF DAY von Paul Schrader 48
Gespräch mit Paul Schrader 47

filmbulletin
NUTS von Martin Ritt 55
OCI CIORNIE von Nikita Mikhalkov 56

Die Photographie
Die Entfesselung der Bilder 58

filmbulletin-Kolumne:
Von Wolfgang Donner 64

Titelbild: THE SICILIAN / Heftmitte: HAEVEN'S GATE von Michael Cimino
Heftrückseite: Lauren Bacall
und Humphrey Bogart in TO HAVE AND HAVE NOT von Howard Hawks

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
Büro: Hard 4–6
CH-8408 Winterthur
☏ 052 / 25 64 44
Telefax 052 / 23 78 19
ISSN 0257-7852

Redaktion:
Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:
Pierre Lachat, Lars-Olav Beier, Gerhard Midding, Peter Kremski, Johannes Bösiger, Michael Lang, Jochen Brunow, Wolfgang Donner.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

Satz:
Jeanette Ebert, Josef Stutzer

Druck und Fertigung:
Konkordia Druck- und Verlags-AG, Rudolfstr. 19
8401 Winterthur
Verlagsleitung: Urs Dürst

Inserate:
Konkordia ☏ 052 / 23 81 21
Telefax 052 / 23 78 19

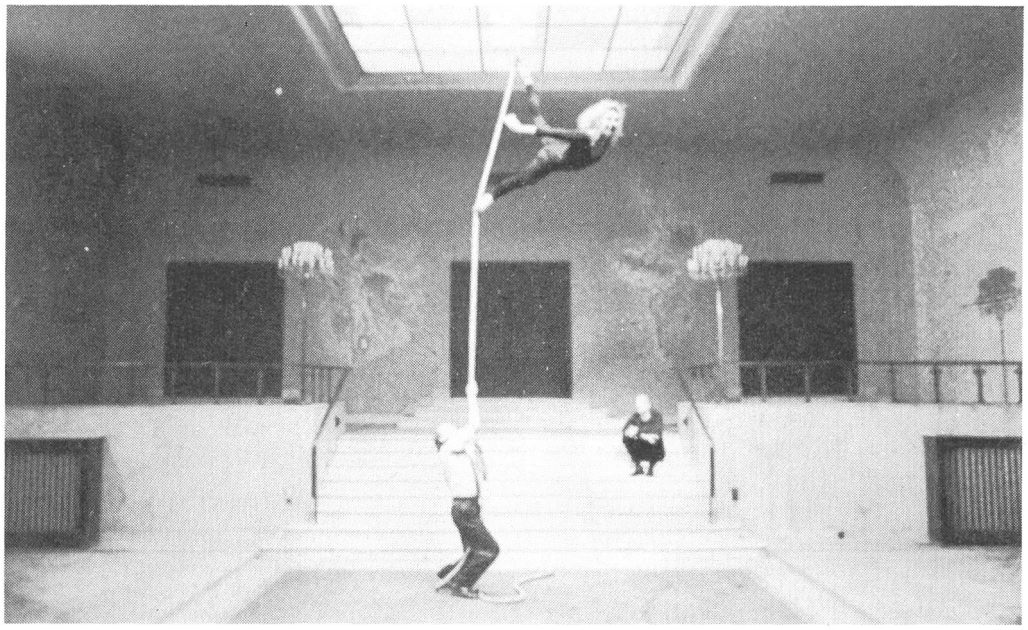
Fotos:
Wir bedanken uns bei:
Citel, Regina, Genf; Challenger, Cinémathèque Suisse, Lausanne; Sammlung Manfred Thurow, Basel; Elite, Filmbüro SKFK, Monopole Pathé, Warner Bros., Ringier Fotodienst, Zürich; Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin; Henri Alekan, Jean-Charles Tacchella, Paris.

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:
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

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

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich



7038. Halbtotal, innen, tags (8 Sek.)
Marion bei einer Figur hoch oben am Vertikalseil, von unten gesehen, gegen das Oberlicht, durch das das Tageslicht hereinfällt.

DER HIMMEL ÜBER BERLIN

Der Suhrkamp Verlag, in dem die Werke von Peter Handke erschienen sind, hat jetzt als gemeinsames Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke den sorgfältig illustrierten Band *Der Himmel über Berlin* veröffentlicht. Pro Seite findet sich eine Abbildung. Die Einstellungen sind komplett protokolliert und durchnumeriert. Daneben finden sich in einer zweiten Spalte und genauer Zuordnung die Dialoge. Insgesamt ein sehr sinnvoll arrangiertes, schönes Filmbuch, das als Nachlektüre zum Film hilfreich sein dürfte.

KORRIGENDA

In der letzten Nummer des filmbulletins hat sich in der Bildlegende im Inhaltsverzeichnis ein Fehler eingeschlichen. Während das Bild auf der Heftrückseite wie angegeben dem Film UGETSU MONOGATARI (Erzählungen unter dem Regenmond) von Kenji Mizoguchi entstammt, ist das Bild in der Heftmitte natürlich aus SANSHO DAYO (Der Vogt Sansho).

AFRICAN QUEEN

Katherine Hepburn erzählt in ihrem Band «African Queen», der in deutscher Erstausgabe als gebundenes Buch im Heyne Verlag erschienen ist, «wie ich mit Bogart, Bacall und Huston nach Afrika ging und beinahe den Verstand verlor». Dieser lange Untertitel ist Programm und besagt eigentlich schon alles: Katherine Hepburn erzählt geistreich, humorvoll und manchmal recht bissig, was ihr von den Dreharbeiten zu John Hustons AFRICAN QUEEN in Erinnerung geblieben ist. Die Erzählung ist spannend und liest sich gut. Eine zufällig gewählte Kostprobe:

«'Knien Sie hin, Honey', sagte Huston.
'Dann werde ich dreckig', antwortete ich.
'Doch, Honey – knien Sie hin – ich glaube, es ist eine gute Idee, wenn Sie am Grab hinknien und eine Rose pflanzen.'
O je, dachte ich.
Er hatte beschlossen, Robert an der schwierigsten Stelle zu begraben, ganz oben auf dem Hügel – rutschen – rutschen – nach oben rutschen – und wieder runter. Der Leinenrock – ein ganz, ganz helles, ausgewaschenes Rostbraun – wurde mit Schlamm vollgespritzt. Schöne Bescherung. Idiotische Regisseure. Hochgradig beschränkt und unpraktisch.
'Was wollen Sie mit der Hutkrempe machen, Katie?'
'Wie bitte?'
'Tun Sie was mit der Krempe, Honey – sie hängt zu tief. Sie bedeckt Ihr Gesicht.'»

Die Bilder, die den Band illustrieren, hauptsächlich Fotos von den Dreharbeiten, sind gut gewählt, bei genauer Betrachtung selbst sehr informativ und grosszügig reproduziert. Sie allein machen das Buch, das für DM 28.– im Buchhandel erhältlich ist, schon zum Vergnügen – und dazu gibt's ja noch einen vergnüglichen Text.

ZÜRCHER FILMLEHRSTUHL

Seit drei Monaten schon dauert in den heiligen Hallen der Zürcher Universität die Ausmarchung um einen ersten Lehrstuhl der Filmwissenschaft an. Fast jede Woche trabte aus dem deutschsprachigen Raum ein Probedozent zu einer Versuchsvorlesung an, und unterschiedlich fielen die Eindrücke aus, die da hinterlassen wurden. Neben einem Gros an bundesdeutschen Gästen, zu denen auch der gelegentliche filmbulletin-Mitarbeiter Norbert Grob gehörte, figurieren einige wenige Schweizer mit Professoren-Ambitionen auf der Testliste. So der Lausanner Historiker Hervé Dumont, der Zürcher Kritiker Martin Schaub und der bereits frei als Dozent tätige Viktor Sidler (auch ein Mitarbeiter von filmbulletin, notabene). Entschieden werden soll in Bälde. Nach Abschluss des Probedurchlaufs wird das Fachgremium, unterstützt durch das beratende Mitglied Hans-Ulrich Schlumpf, wie auch die Studentenschaft je drei Namen zuhanden des Uni-Senats vorschlagen. Den Schlussentscheid trifft die kantonale Erziehungsdirektion, und wenn alles rund läuft,

könnte es bereits im kommenden Winter losgehen mit dem überfälligen Fach Film an der Uni Zürich.

FILMZEITSCHRIFT EINGESTELLT

In der «Filmfront» Nummer 34 heisst es lapidar: «Dies ist die letzte Filmfront.» Auf Seite 8 in einem Beitrag mit dem Titel «Licht und Dunkelheit» findet sich die Bemerkung: «Die Zeit scheint für die Filmfront abgelaufen. Neue Zeiten und neue Menschen werden sich mit ihren Bedürfnissen neue, ihnen gemässe Einrichtungen für den Dialog schaffen.» Und auf Seite 57 schliesslich steht doch noch so etwas wie ein abschliessender Kommentar: «Wenn auch grundsätzlich zu bedauern ist, dass mit dem Wegfall der Filmfront ein weiteres Diskussionsorgan für Filmer und Filminteressierte wegfällt, so ist auf der anderen Seite nach wie vor die Möglichkeit vorhanden, Überlegungen zum Film im Cinébulletin zu veröffentlichen. Im weiteren wird angenommen, dass es auch noch vereinzelte Tageszeitungen gibt, die hin und wieder einige Zeilen der Sparte Film freihalten. Es kommt auf den Versuch an!»

VERANSTALTUNGEN

Baden (CH): Der Filmkreis Baden zeigt in den kommenden Wochen in seiner Reihe Film am Sonntag jeweils um 17 Uhr im Studio Royal: IL GRANDE SILENZIO von Sergio Corbucci (7.2.), TO PROXENIO TIS ANNAS von Pantelis Voulgaris (14.2.), CITIZEN KANE von Orson Welles (21.2.), TEMA von Gleb Panfilow (28.2.), SARABA HAKOBUNE von Shuji Terayama (6.3.), CHINATOWN von Roman Polanski (13.3.) und MY BROTHERS WEDDING von Charles Burnett (20.3.). Für den 27. März ist eine Finissage für Mitglieder angesagt, bei der Jim Jarmuschs Erstling PERMANENT VACATION gezeigt werden soll.

Oberhausen (BRD): Im Rahmen der 34. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen, die heuer vom 16. bis 23. April stattfinden werden, wird auch die 19. Filmothek der Jugend durchgeführt. Hier können Filme auch unabhängig vom Kurzfilmprogramm eingereicht und gezeigt werden. Der Wettbewerb beinhaltet Dokumentar-, Spiel-, Experimental- und Animationskurzfilme, die sich mit Jugendthemen befassen sollen oder thematisch für Jugendliche interessant sind. Nähere Auskünfte: Filmothek der Jugend, Grillostrasse, 4200 Oberhausen (BRD)

München (BRD): Die Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung in Bayern wird 1988 unter anderem die nachfolgenden Seminare und Veranstaltungen durchführen:

25.3.–27.3. in Augsburg: «Lust auf Wirklichkeit» vier Tage des unabhängigen Films mit einer Retro Joris Ivens.

13.5.–15.5. in Ottobrunn bei München: «Der Unterhaltungsfilm im Dritten Reich».

1.7.–3.7. in München: Kinderfilmfest, parallel zum Münchner Filmfest 88.

8.7.–10.7. in Vogelsburg: «Gaukler, Clowns und Komödianten», Tragikomödie im Film von Chaplin bis Fellini.

Wer an einer Veranstaltung interessiert ist, erhält nähere Informationen bei der Landesarbeitsgemeinschaft Medienerziehung, Postfach 1143, 8723 Gerolzhofen (BRD)

Zürich (CH): Video kreativ heisst eine Veranstaltung, die vom 11. bis 15. Juli 1988 in Zürich stattfinden wird. Das Ziel des Wochenkurses ist es, Video als soziales und kreatives Kommunikationsmittel kennenzulernen und mit ihm in der Gruppe Erfahrungen zu sammeln. Strukturierte Übungen mit Kamera und Mikrophon stehen am Anfang, kleinere selbständige Gruppenfilme am Schluss des Seminars, das von Hanspeter Stalder, Rietstr. 28, 8103 Unterengstringen veranstaltet wird. Kostenpunkt: 200 bis 300 Franken nach eignem Empfinden. 10 bis 15 Teilnehmer, Anmeldung bis 1. Mai 1988 an die erwähnte Adresse.

PADRUTT-PREIS

Am Publizistischen Seminar der Universität Zürich wurde Mitte Dezember 87 der *Christian-Padrutt-Preis* für hervorragende Leistungen am Seminar verliehen. Einer der beiden Ausgezeichneten war der Zürcher Michael Günther, der den Preis für seine Grundlagenuntersuchung «Filmschaffende, Filmproduktion und Filmwirtschaft in der Schweiz» erhalten hat. Günther hatte die Resultate seiner umfassenden Untersuchung im vergangenen Herbst im filmbulletin veröffentlicht; inzwischen ist seine Arbeit auch als Buch erhältlich. Wir gratulieren ihm zu seinem Erfolg.

Anzeige

UNE PRODUCTION MARGARET MENEGOZ, LES FILMS DU LOSANGE

ERIC ROHMER
COMÉDIES ET PROVERBES

L'AMI DE MON AMIE

EMMANUELLE CHAULET - SOPHIE RENOIR - ANNE-LAURE MEURY - FRANCOIS-ERIC GENDRON -ERIC VIELLARD

Die schöngeistige Redewendung, Freunde meiner Freunde sind auch meine Freunde, zerpflückt Rohmer wie gewohnt mit Ironie.

Alex Oberholzer, «Tagblatt»

Eric Rohmer hat mit finanziell bescheidenen, aber künstlerisch perfekten Mitteln einen Reigen der französischen Art inszeniert. Sein heiteres Lichtspiel mit geistvollen Dialogen umkreist beziehungsreich das Sprichwort: «Die Freunde meiner Freunde sind auch meine Freunde.»

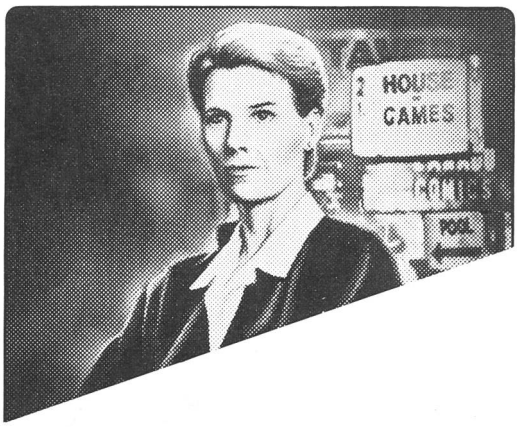
Hans Rudolf Haller, «Züri-Woche»

Mit seinem bestechenden Sinn für die Zwischentöne und der richtigen Prise Humor lässt Rohmer einmal mehr seine Figuren an den eigenen Widersprüchen zwischen Wünschen und Handeln anrennen. Wer die Filme des Franzosen Eric Rohmer liebt, kann nie genug kriegen von ihnen.

Walter Ruggle, «züri-tip»

IM VERLEIH DER

MONOPOL-FILMS AG ZÜRICH



HAUS DER SPIELE

Ein Film von David Mamet
mit
Mike Nussbaum, Lilia Skala, J.T. Walsh

David Mamet, nach erfolgreicher Karriere als Bühnenautor Verfasser diverser Drehbücher, hat mit «House of Games» einen fulminanten Erstling vorgelegt. Die Geschichte einer Psychiaterin, die sich in einen professionellen Spieler verliebt, nimmt immer wieder gänzlich unerwartete Wendungen, lebt in sich von der Freude des Autors und Regisseurs am Spiel mit Figuren, Konstellationen und Situationen. NZZ

Der Erstling des Theatermannes David Mamet heisst nicht nur «House of Games», er verwandelt gleich das Kino zu einem Haus der Spiele, in dem sich der Zuschauer die irre Handlung, die ihm da geboten wird, laufend wieder neu zurechtlegen muss, weil er, wie die Hauptperson des Filmes, trickreichen Spielen auf den Leim ging. Mamet hat sein Spielchen mit einer Reihe von gelungenen Einfällen gespickt und mit zwei Hauptdarstellern arbeiten können, die ihre Rollen umwerfend spielen. Tages-Anzeiger

Ab Ende März im Kino

STADTKINO BASEL

4. bis 13. März 1988 im Kino Camera:

MAXIM GORKI IM FILM

Jeweils 3, 5 und 9 Uhr die drei Filme von Mark Donskoi nach Gorkis Autobiographie

Freitag 4., Dienstag 8. und Freitag 11.:
Gorkis Kindheit (Djestvo Gorkovo, 1938)

Samstag 5., Mittwoch 9. und Samstag 12.:
Unter Menschen (W Ljudach, 1939)

Sonntag 6., Donnerstag 10., Sonntag 13.:
Meine Universitäten (Moj Universiteti, 1940)

Täglich (ausser Mo) 7 Uhr:
Die Mutter (Mat, 1926)
Wsewolod Pudowkins klassische Gorki-Verfilmung (mit Wera Baranowskaja)

Aus Anlass der Uraufführung der Oper "Die Mutter" von Grünauer durch die Basler Theater; in Zusammenarbeit mit der Columbus Film A.G., Zürich.

STADTKINO BASEL

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

SWISS FILMS

Wollen Sie mehr wissen über Schweizer Filme?
Kontakte und Informationen:

Schweizerisches Filmzentrum
Münstergasse 18, CH-8001 Zürich, Tel. 01 / 47 28 60, tlx 56289 SFZZ CH

VERONA 88

Die *Settimana cinematografica internazionale* von Verona (I) ist zwischen dem 7. und 13. April dem nordischen Filmschaffen gewidmet. Finnland, Norwegen und Schweden werden mit ihrem aktuellen Filmschaffen präsent sein. Für einmal steht damit nicht ein einzelnes Land im Zentrum der Filmwoche, als vielmehr ein Dreigespann – was nicht zuletzt mit der nicht sonderlich fruchtbaren Zeit zusammenhängen mag, in der das nordländische Filmschaffen seit ein paar Jahren steckt. Informationen: Settimana Cinematografica, via San Mammaso 2, I-37121 Verona.

BÜCHERSPIEGEL

Zwei dicke und lesenswerte Bände umfassen die Memoiren des russischen Filmpioniers Sergej M. Eisenstein, die unter dem Titel *«YO – Ich selbst»* jetzt auch als finanziell tragbare Taschenbuchausgabe greifbar sind (Fischer 4474 / 4475). Mehr als 350, teils farbige Abbildungen dokumentieren Leben und Schaffen Eisensteins, zeugen von seiner Erzählkunst, seiner fundamentalen theoretischen Arbeit und vermitteln auch einen Eindruck von seinem umfangreichen graphischen Werk. Wenn er, wie das Stendhal gemacht habe, mit drei Worten sein Leben beschreiben wollte, schreibt Eisenstein, so würde er dies mit «Ich habe gelebt, ich habe nachgedacht, ich habe gebrannt» tun. Seine beiden Memoirenbände legen davon Zeugnis ab.

Herausgegeben von der Stiftung Pro Helvetia sind Ende Januar die ersten zwei Bände einer auf zwölf Bände angelegten umfassenden Bestandesaufnahme der visuellen Kultur in der Schweiz erschienen. *«Ars Helvetica»* versteht sich nicht als abschliessendes Werk, versucht aber doch, ein kulturelles Erbe dokumentierend aufzuarbeiten. Die ersten beiden Bände von «Ars Helvetica» widmen sich der «Kunstgeographie» beziehungsweise dem «Kunstbetrieb» in der Schweiz. Die Ausgaben sind handlich und schön aufgemacht.

In der Heyne Filmbibliothek erschienen sind «Peter Lorre» (Bd. 117), «Faye Dunaway» (Bd. 113) und «Barbara Stanwyck» (Bd. 125), Bio-Filmografien von Schauspielern also, die man hier nicht näher vorstellen muss.
Ferner gibt es bei Heyne, als «aktualisierte, ergänzte und erweiterte Neuauflage», das 1000 Filme zwischen 1902 und 1987 umfassende «Lexikon des Science Fiction Films» von Ronald M.Hahn und Volker Jansen. Die Filme werden jeweils mit den wichtigsten Daten und einer kurzen Inhaltsangabe vorgestellt. Ergänzt wird das 1000 Seiten starke Lexikon mit einer Themen- und einer Regisseuren-Liste, sowie einem Verzeichnis der Originaltitel und einer Bibliografie. Ein Heyne Sachbuch zu 28 DM.

Zum 25. Mal erschienen ist der von Peter Cowie in London herausgegebene *International Film Guide*. Auch der «Film Guide 1988» enthält, nach Ländern geordnet, Berichte über die wichtigsten Ereignisse und Entwicklungen in den grossen und kleinen, den bedeutenden und unbedeutenderen Filmnationen – wie immer ergänzt durch einzelne Besprechungen und nützliche Adressen. Daten, Adressen, Kurzhinweise gibt es ebenfalls zu: Filmfestivals, Filmbuchhandlungen, Filmarchiven, Filmschulen und Filmpublikationen – nach dem bewährten Konzept, das diesen englischsprachigen Filmführer bereits sein «Silbernes Jubiläum» feiern lässt.

DREHBUCHFÖRDERUNG

Die Kulturkommission der Urheberrechtsorganisation Suissimage hat im Januar ihre Beschlüsse betreffs Drehbuchförderung bekanntgegeben. Mit stolzen 265 000 Franken werden dreizehn Filmprojekte gefördert, darunter *Zweimal die ganze Wahrheit* von Fredi M. Murer, *Marie* von Dominique de Rivaz, *Verhör und Tod in Winterthur* von Richard Dindo, *Herzens Klinik* von Franz Walser und *Mexikanische Novelle* von Markus Imboden. Die Auswahl wurde aus insgesamt 69 Gesuchen getroffen; zugelassen waren schweizerische Drehbuchprojekte.

A propos Drehbuchförderung: Beim Wettbewerb von *filmbulletin* dauert die Auswertung der 134 eingereichten Bücher noch etwas länger, ganz einfach auch deshalb, weil die Mittel, die hier zur Verfügung stehen, doch um einiges bescheidener sind.

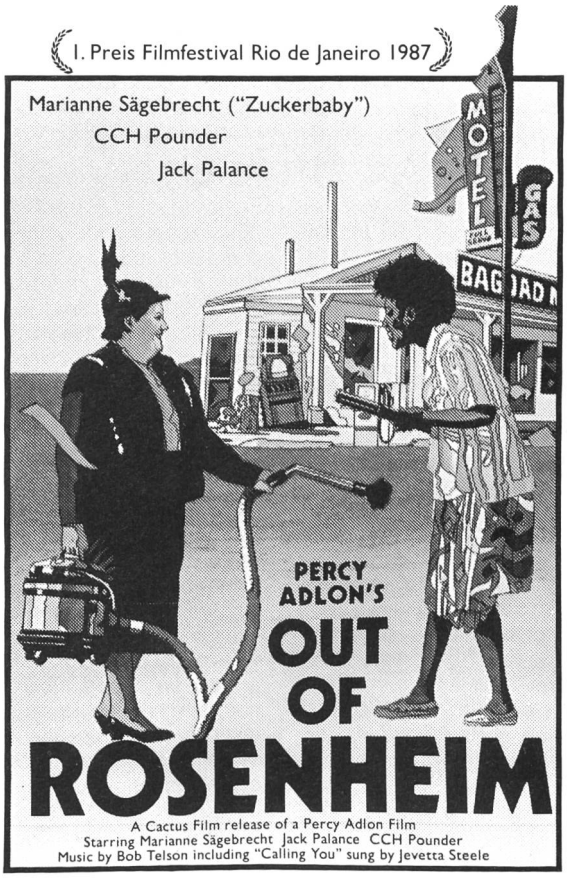
Anzeigen

Kevin Costner, die Schauspieler-Entdeckung des Jahres: agressiv, elegant und zärtlich.
«Hollywood»

Skandale können tödlich sein, ihre Verhinderung auch, Kevin Costner, Amerikas neuer Superstar, in einem aufregenden Polit-Thriller der Sonderklasse. «Cinema»

Die erste Liebesnacht Young/Costner (im Auto!) gilt jetzt schon als die heisseste Liebesszene der Filmgeschichte. «Wiener»

Anfangs März im Kino



Jetzt im Kino

ZÜRCHER FILMFÖRDERUNG

Die Regierungen von Stadt und Kanton Zürich haben einem neuen Filmförderungsmodell zugestimmt, das es ermöglicht, in den kommenden drei Jahren 4,5 Millionen Franken an Produktionsbeiträgen für das freie Filmschaffen zur Verfügung zu stellen. Das Modell geht auf einen Vorschlag des Vereins *Zürich für den Film* zurück. In Genuss einer Unterstützung können Produzenten und Autoren gelangen, die seit mindestens drei Jahren in Zürich einen gesetzlichen Wohnsitz haben.

SCHWEIZER FILM IN BADEN

Seit 1983 bereits veranstaltet der Badener Kinobesitzer Peter Sterk jährlich Schweizer Filmwochen in seinem Kino Studio Orient. Seit dem 5. Februar ist das diesjährige Programm nun bereits im Gang. Es umfasst in den kommenden Wochen neben Filmen wie UMBRUCH von Hans-Ulrich Schlumpf, AUS ALLEM RAUS UND MITTEN DRIN von Pius Morger, LA VALLEE FANTOME von Alain Tanner und HAPPY END von Marcel Schüpbach im April auch eine Reihe von Beispielen, die aus dem Aargau stammende Autoren realisiert haben. Dort wird das CH-Filmschaffen durch Beiträge des Kuratoriums unterstützt. Peter Sterk hat den Aargauer Kinomachern schmackhaft machen können, einige Filme, die in den letzten Jahren vom Kuratorium mit ermöglicht wurden, im Kanton in einer Retrospektive vorzustellen.

FILM- UND FERNSEHJAHR

Im Jahr 1985 hatte der Europarat beschlossen, das Jahr 1988 zum *Europäischen Film- und Fernsehjahr* zu erklären. Jetzt ist es bekanntlich soweit: 1988 hat angefangen, und nun soll auch in Kino und Fernsehen einiges mehr los sein als sonst. Viel braucht es dazu nicht, und so kann man gespannt sein, was uns im Verlauf des Jahres so alles erwarten wird. Geplant sind fürs erste und zum Teil noch erstaunlich vage:
5.–15. April: Ein Kino-Zug beginnt seine Reise durch die Schweiz.
12.–14. April: Ein Seminar über Fragen der Filmbewirtschaftung Europas findet in Baden-Baden statt.
11./12. Juni: Vorführung von NAPOLEON von Abel Gance in Lausanne.
16. Juni: Tag des Kinos.
24./25. Juni: Kolloquium «Europäische Coproduktionen» in München.
Wie schön waren doch die Zeiten, als noch jeder Tag im Jahr ein Kinotag war – mit entsprechenden Kinos und Filmen.

SPOTS

Am 25. März startet in der Schweiz Richard Attenboroughs neustes Epos. CRY FREEDOM schildert, auf grosses Publikumskino gemacht, das Leben und die Flucht eines weissen Zeitungsmachers im Rassistenstaat Südafrika und verbindet damit anhand des Schicksals von Steve Biko ein Stück Bewusstseinsarbeit. Biko war vor einem Jahrzehnt wie vor und nach ihm noch unzählige weitere Schwarze gefoltert worden und ist in Gefangenschaft des herrisch-weissen Regimes gestorben, lies: umgebracht worden.
Anfang März findet in der Schweiz wiederum eine französische Filmwoche statt, die von Unifrance organisiert wird und den französischen Film in geballter Ladung schmackhafter machen soll. Vorgesehen sind unter anderem LES INNOCENTS von André Techiné und die etwas langweilg geratene, mittelalterliche Geschichte LA PASSION DE BEATRICE von Bertrand Tavernier.
Die Werbung hat in letzter Zeit immer mehr Filmschaffende nötig (oder / und umgekehrt). Jean-Luc Godard lässt sich gestylt für Interieurs ablichten, Rolf Lyssy und Daniel Schmid schwören je auf ihre Art auf Video, und in Frankreich setzt sich eine Isabelle Adjani für Dessous ein, die ihr am Herzen liegen.
Das Branchenblatt der Schweizer Filmszene, das vom Schweizerischen Filmzentrum herausgegebene *cinébulletin*, hat vom Mai an wieder einmal einen neuen Redaktor. Nach gut zwei Jahren Redaktionsarbeit wird Rolf Niederhauser dannzumal das schwere Zepter an *Martin Girod* übergeben, den langjährigen Basler Kinomacher, der einige Leute mit seinem Schritt zurück zur schreibenden und redigierenden Zunft doch recht überraschte.

Disneyfilme haben es vorderhand schwer, in Schweizer Kinos zu gelangen. Nachdem der US-Hauptsitz vor einem Jahr die Auswertungsrechte weltweit an Warner übertragen hatte, kam es in der Schweiz zum Widerstand. Robert Palivoda, Verleihchef bei der Genfer Parkfilm und Sohn jenes Mannes, der anno 1934 den ersten Disneyfilm in der Schweiz aufführte, wehrte sich um den Erhalt der traditionellen Auswertungsrechte. Unterstützt wurde er nicht nur in der vereinigten Kinobranche, auch der Bund half bei den Anstrengungen gegen den Konzentrationsprozess bei Warner nach. Der Schweizer Niederlassung wurde per 1988 das notwendige Einfuhrkontingent von 25 auf 15 Filme reduziert und gleichzeitig untersagt, Disney-Produktionen ins Sortiment aufzunehmen. Jetzt ist die Situation insofern schwierig, als Warner nicht darf und Parkfilm nicht mehr kann, denn: Disney blockiert die Auslieferung der fälligen neuen Filme.

HERZOGS JÜNGER

Peinlicher als sein Dokument über die Herzog-Dreharbeiten in Afrika war der Auftritt von Steff Gruber an den Solothurner Filmtagen. Er wollte im Gespräch mit einem erstaunlich geduldigen Publikum nicht einsehen, dass sein neustes Machwerk von Blindheit wie von reaktionärstem Gedankengut beseelt ist, und verteidigte seine dämliche Arbeit damit, dass alle Kulturschaffenden sich ausserhalb ihres Landes deplaziert aufführen würden, und er wenigstens die Grösse habe, das auch noch zu zeigen. Der laut geäusserte Kommentar einer Anwesenden: «Armer Wichser.» Zu diesem Schluss war zuvor schon die deutsche TaZ gekommen: «Gruber pflanzt sich vor die Kamera, ein Langhaardarsteller mit ohrenbohrendem Akzent, Strohhut, Schnäuzer und Sandalen, ein Weit- und Wichtigwichser, der sein Ziel schon jetzt erreicht hat: so aufgeblasen sein wie Werner Herzog, durch die Welt gondeln mit dem Finger am Auslöser, nichts sehen, nichts kapieren, immer nur ausbeuten.»

FRAUENFELDER FILMNACHT

Die neu gegründete «Gruppe Frauenfelder Filmfreunde» organisiert am 19. März 1988 die «1. Frauenfelder Filmnacht» im Kino Pax. Programmiert sind ab 18.00 Uhr 1001 DALMATINER von Walt Disney, OSSESSIONE von Luchino Visconti, BLADE RUNNER von Ridley Scott und ab Mitternacht NOSFERATU von Friedrich Wilhelm Murnau mit Klavierbegleitung, MONTY PYTHON'S MEANING OF LIFE und BLUE VELVET von David Lynch. Der Eintritt beträgt 25.– / 20.– Fr. und damit niemand schlapp macht, gibt es eine Bar mit Imbiss-Stand. Weitere Auskünfte bei Friedrich Kappeler (☏ 054 / 21 68 11), Christof Stillhard (054 / 22 23 37) oder Dr. Andreas Schneider (054 / 21 97 60).

OPHÜLSPREISTRÄGER

In Saarbrücken wurde WENDEL von Christoph Schaub mit dem *Max-Ophüls-Preis 1988*, der mit 25 000.– DM dotiert ist, ausgezeichnet. Der Preis des Saarländischen Ministerpräsidenten (10 000.– DM) ging an SCHMETTERLINGE von Wolfgang Becker, und den Förderpreis des Festivals in der Höhe von 5 000.– DM erhielt JAEGER DER ENGEL von Paris Kosmidis zugesprochen.

AUSWAHLSCHAU SOLOTHURN

Seit 15 Jahren bereits geht in den Monaten Februar bis Mai ein Grossteil des Programmes der jeweiligen Solothurner Filmtage auf eine Schweizer Reise. 1988 kann eine Rekordbeteiligung verzeichnet werden, sowohl was die Veranstalter anbelangt – 35 werden gezählt –, als auch, was die Anzahl der im Rahmen der Auswahlschau Solothurner Filmtage präsentierten Filme angeht.
Die einzelnen Veranstalter wählten die Filme für ihr Programm persönlich in Solothurn aus, so dass jeder Ort ein eigenständiges Programm aufweist und einzelne Filme andererseits zu Favoriten werden können – eine kleine Art der Jurierung der an sich noch immer (fast) juryfreien Solothurner Filmtage. Unter den am meisten gewählten Filmen figurieren DER LAUF DER DINGE von Peter Fischli / David Weiss, HUNGER von Claudius Gentinetta und L'EFFET K. von Daniel Calderon mit über 20 Veranstaltungsorten absolut an der Spitze. Mehr als 15 Veranstalter haben sich immer noch für CASTING von Jean-Luc Wey, DER LETZTE MIETER von Stefan Jung und L'HOMME A POILS von Michel Etter entschieden.

Auf Anhieb ist Paul, der Held des Films, als autobiographischer Held erkennbar

Leute vom Film

LA VALLEE FANTOME von Alain Tanner

In diesem Film, seinem elften seit 1969, rede er zum ersten Mal in einem Film *de cinéma*, von Film, sagt Alain Tanner. Von seinem Metier, dem Filmemachen, ist in LA VALLEE FANTOME genauer gesagt die Rede, und Tanner spricht mithin auch unvermeidlicherweise ein wenig von sich selbst als dem Vertreter eines Typus von Cineasten, den Autoren, die namentlich im Europa der Jahre 1955 bis vielleicht 1980 gehäuft aufgetreten sind. Auf Anhieb ist Paul, der Held des Films, als autobiographischer Held erkennbar, ein Graubart von kantig-rauher, viriler Sensibilität, skeptisch, zurückhaltend, wortkarg, schwer zugänglich, ein Mann von wenigen, aber heftigen Freund- und Liebschaften, der viel in seinen Lieblingslandschaften zu Fuss geht, besonders auch in der *vallée fantôme*, im Geistertal der jurassischen Brévine, doch auch der Rhone unterhalb Genfs entlang. Teils tut er das für die Gesundheit, teils als *promeneur solitaire*, zugleich aber ist Paul auch jemand, der ruhelos im Auto zwischen Stadt und Land pendelt, immer hinter seinem wahren Zuhause her. Man sagt, er sei krank, und er quittiert: tatsächlich, er werde von *nausées* heimgesucht, das sind Schübe von Übelkeit, können aber auch solche von physischem Ekel oder kommunem Überdruss sein.
Für die Besetzung einer Rolle in seinem nächsten Film besinnt sich Paul auf die Italienerin Dara, die leider die Filmerei an den Nagel gehängt hat und nach der es erst zu forschen gilt. Da kommt ihm Jean grad zupass, ein Schnösel frisch von der Filmschule in New York, der dem gestandenen Gestalter ungefragt seine Dienste anbietet und unter schriftlicher Niederlegung wechselseitiger Freundschaftsschwüre, das heisst verhältnismässig spontan, aber nicht ohne Umsicht, als Assistent engagiert wird. Den Pavesis entlang saust Jean in einem roten Mazda 626 über die *autostrada* ins venetische Chioggia, um Dara ausfindig zu machen.

* * *

Soweit der Anfang einer Geschichte, die dann kaum über ihre weiteren Anfänge hinaus entwickelt wird. Die gesuchte Dara wird ermittelt und zum Mitspielen in Pauls Film überredet, doch enteilt sie in Jeans Begleitung nach Brooklyn, wo ihr Vater ein Lokal betreibt. In seiner illusionslosen Erfahrenheit wittert Paul von Genf aus, was sich zwischen Assistent und Hauptdarstellerin anbahnt. Der Regisseur erinnert sich seiner eigenen Neigungen für die schwarzäugige Italienerin und heftet sich dem abtrünnigen Pärchen an die Fersen. Eifersuchtsszenen in den Strassen von Brooklyn, *on s'engeule* in bester Welschschweizer Manier. Nur zu gern bezeugen zwei Männer ihre Schwäche füreinander, indem sie sie auf ein und dieselbe Frau übertragen.
Zum Schluss eine Art Ende, kaum der Rede wert. Jedenfalls, eine Filmgeschichte – eine Dreiecksgeschichte zum Beispiel – ist das nicht, noch ist es eine Geschichte vom Film. Vom Projekt wird kaum gesprochen, von Daras Rolle darin überhaupt nicht. Was wir erfahren, sind letztlich allein die Figuren, die freilich mit einiger Notwendigkeit *des gens de cinéma*, Leute vom Film sind: Paul, der ans Aufhören denkt; Jean, der kaum aufs Anfangen warten kann; Dara, die aufgehört hat, bevor

Paul wittert von Genf aus, was sich zwischen Assistent und Hauptdarstellerin anbahnt

Jean und Dara: Frauen, die zu lieben anstrengend, aber lohnend ist.

sie richtig anfangen konnte. Jean mit seiner bald weitäugigen, bald berechnenden Begeisterung, der Wochen nach seinem Schulabschluss seinen ersten Job richtig beim Film landet und sich in der Art eines Vorstadtcasanovas seiner Wirkung auf Frauen nur zu gut bewusst ist: Viel zu leicht kriegt er die verschlossene Dara, die trotzig und beleidigt, vom Film-Milieu angeekelt, in der Bar ihres Onkels in Chioggia serviert, in die Federn. Laura Morante in ihrer vibrierenden *femminilità* ist im Dreierbund diejenige, die einen auch ergreift, weit mehr jedenfalls als Jean-Louis Trintignant in seiner angekratzten Würde oder Jacob Berger in seiner glatten, dreisten Unverbrauchtheit. Die Figur der Dara ist eine Tannersche Heldin reinsten Wassers, eine Nachbildung der Salamanderin Bulle Ogier oder der italienischen Serviererin Olimpia Carlisi in LE MILIEU DU MONDE – Frauen, die sich der Männerwelt verweigern und entziehen, was sich natürlich erst recht auf die Männer provozierend, sprich anziehend auswirkt. Frauen, die zu lieben anstrengend, aber lohnend ist.

* * *

Über das Dreigespann dieser Filmleute – sofern wir Dara überhaupt zu den Filmleuten zählen dürfen –, indirekt also, erfahren wir etwas Weniges über *le cinéma selon Tanner*: Es muss alles auf Freundschaften beruhen, aus dem Leben hervorgehen, sonst bleibt es bedeutungslos. Der Regisseur tut gut daran, sich in einem mehr oder weniger platonischen, höheren Sinn in die Hauptdarstellerin zu verlieben oder mindestens seinen Assistenten vorzuschicken, wenn er sie nicht lieber gerade den Film selber machen lässt, wie es Tanner in UNE FLAMME DANS MON COEUR mit Myriam Mézières getan hat.

Ist das eine Aussage, oder ist es eine, wenn dem Film jede Zukunft rundweg abgesprochen wird, denn was kann schon, nach mir, Tanner, noch an Brauchbarem kommen? Muss nicht der Film, der einzig wahre, mit mir untergehen – hört er nicht auf, wenn ich aufhöre? Mich dünkt, Tanner habe letztlich über Film, *le cinéma*, kaum etwas Substantielles zu berichten. Hinter dem erstmals gewählten Thema schaut nur allzu bald wieder sein Urthema hervor, das der Selbstbehauptung des Einzelnen, der sich der korrumpierenden Wirkung seiner Umgebung erwehren oder entziehen muss. Und das erweist sich wie immer als etwas, das auch Männer zustandebringen, sofern sie gewillt sind, es von den Frauen zu lernen, denen es von Natur aus gegeben zu sein scheint.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Drehbuch: Alain Tanner; Kamera: Patrick Blossier; Ton: Jean-Paul Mugel; Montage: Laurent Uhler; Musik: Arié Dzierlatka. Darsteller (Rolle): Jean-Louis Trintignant (Paul); Jacob Berger (Jean); Laura Morante (Dara); Caroline Cartier (Madeleine); Produktion: Marin Karmitz; Ausführender Produzent: Jean-Louis Porchet; Produktionsleitung: Gérard Ruey. Co-Produzenten: Westdeutscher Rundfunk (Köln), Télévision Suisse Romande (Genève), La SEPT, CAB Produktion. 35 mm, Eastmancolor, 102 Min. Weltvertrieb: MK2 Diffusion-Fabienne Vonier, Paris. CH-Verleih: Regina, Genève.

Die Teller zeigen, wer sich in wen verliebt hat und welche Figur das Feld räumen muss

Menschen, die das Kino lieben

Vergnügliche Lektion zum Wesen des Kinos

TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella

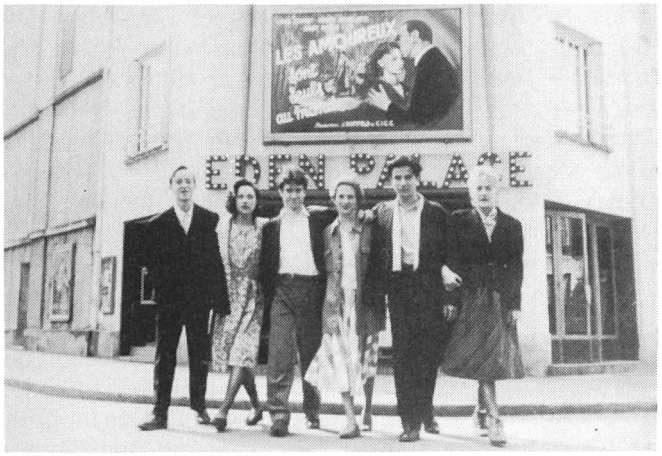
Mit Mädchen, die nicht mindestens zwei Filme von Griffith nennen können, sprechen sie nicht einmal. Aber für das Mädchen, das sich ein Aushangplakat von Otto Premingers LAURA mit der amerikanischen Schauspielerin Gene Tierny betrachtet, ist das natürlich kein Problem. Ohne auch nur einen Augenblick nachzudenken, nennt sie lächelnd INTOLERANCE und BROKEN BLOSSOMS. Nino und Donald sind verblüfft. Und wenn sie nach Flaherty gefragt hätten? «MAN OF ARAN, NANOOK OF THE NORTH.» Die Herren strahlen, in welchen Cinéclubs sie denn verkehre, wollen die beiden wissen, und wann und wo man sich wiedersehen wird. Doch das Mädchen setzt sich auf ein Velo und entschwindet in der Nacht. Von weitem ruft sie den beiden Kinoverrückten noch zu: «Paris ist klein für alle, die eine so grosse Liebe verbindet.»

Die Szene ist typisch für den neusten Spielfilm von Jean-Charles Tacchella. TRAVELLING AVANT setzt sich zusammen aus solchen scharf beobachteten und amüsant aufbereiteten Nebensächlichkeiten. Keine Geschichte mit Zug, Tempo und absehbaren Höhepunkten, keine Dramatik, die Aufsehen erregen könnte, nichts was von aussen gesehen spektakulär wäre, nur kleine, fast alltägliche Begebenheiten, dafür klug und mit Bedacht aneinandergereiht – Mosaiksteinchen gewissermassen, die sich zum stimmigen Bild zusammenfügen. Zwischen Oktober 1948 und August 1949 in Paris angesiedelte Episoden aus dem Leben junger Cinéphiler, die fast nur das Kino im Kopf haben: Ein Film, der fast nur vom Kino spricht und deshalb auch «Jean-George Auriol, André Bazin und allen Cinéphilen der Welt» gewidmet ist.

Nino ist nach Paris gekommen, weil es da mehr Filme zu sehen gibt als anderswo. Er verbringt seine Tage im Kino. Zum ersten Mal sehen wir ihn, wie er gebannt in der ersten Reihe vor der Leinwand sitzt, Stoppuhr in der einen Hand, Bleistift in der anderen, und sich gelegentlich die Längen von Einstellungen in ein Heft notiert. «Eine Minute vierzig, die letzte Kamerafahrt», ist ein denkbarer erster Kommentar von ihm nach einem Film. Donald ist etwas weltmännischer, lockerer, aber kaum weniger angefressen vom Kino. Nach einer Vorstellung von Sidney Gillants THE RAKE'S PROGRESS (den Nino zum zweiten und Donald zum vierten Mal gesehen hat) dem sie beide applaudieren, kommen sie ins Gespräch und schliessen Freundschaft – wohl fürs Leben. «Heute, am 8. Oktober 1949, schwöre ich, so schnell als möglich die Tür ins Filmbusiness aufzustossen, und mein Freund Nino soll auch davon profitieren.» Von den Hauptfiguren die dritte im Bunde, wurde bereits vorgestellt – Barbara, die eigentlich Jacqueline heisst und sich nur Barbara nennt, in wehmütiger Erinnerung an ihren verstorbenen Freund Henri, der ihr diesen Namen, wegen Prévert und der Stanwyck, zugeordnet hat.

Dreiecksgeschichten sind Dauerbrenner in der Filmgeschichte. Weshalb sollte da eine, wenn auch nur fein angedeutete, sehr im Hintergrund sich abspielende Dreiecksgeschichte, nicht das Gerippe eines Films bilden, der fortwährend Kino reflektiert. «Wenn ich mit einem Mädchen schlafe, bin ich ebenso glücklich, wie wenn ich einen guten Film sehe», sagt Donald einmal zu Nino: «Das ist es, was uns zwei unterscheidet.» Worauf Nino kurzangebunden erwidert: «Du hast gestern VAMPYR von Dreyer verpasst.» Obwohl Nino als erster bei Bar-

Szenen aus einem mehr oder minder ausschliesslich cinéphilen Alltag



bara einzieht, ist es Donald, der als erster der beiden, mit ihr schläft. Eifersüchtig zu sein, weist Nino strikte von sich, doch die Bemerkung, dass der dann, «nur unter uns gesagt», weniger vom Kino verstehe als er, kann er sich Barbara gegenüber doch nicht verkneifen. Nino zieht aus. Donald zieht ein. Donald hat andere Affären. Nino zieht wieder ein. Barbara ist unglücklich. Nino schläft doch mit ihr. Barbara läuft Donald nach und sieht nicht, dass Nino sie liebt, obwohl er das nie aussprechen würde – zum glücklichen Schluss aber finden sich die Richtigen doch, Nino taucht sicherheitshalber seinen Kopf unter Wasser (ein Rezept aus Jean Vigos L'ATALANTE um festzustellen, ob man tatsächlich geliebt wird) und gemeinsam wird man, zufrieden mit sich und der Welt, nach Biarritz fahren, zum *Festival du Film Maudit* wo «Cocteau, Bazin, Grémillon, Quéneau, René Clement und vielleicht Orson Welles» anwesend sein werden.

Ein anderer Faden, der die herzerschütternden Leinwanderlebnisse junger Cinéphiler, die vergnüglichen Anmerkungen zum Wesen des Kinos, die vielfältigen Zitate aus der Filmgeschichte und die geistreichen Überlegungen zur Filmsprache, sinnfällig durchzieht, sind die schliesslich erfolgreich verlaufenden, im Grunde aber doch scheiternden Bemühungen dieser Kinonarren, einen eigenen Filmklub auf die Beine zu bringen. Zum einen werden da etwa Filmkopien aus einem baufälligen Depot geklaut, um sie vor Verfall und definitiver Zerstörung zu bewahren. Anderseits gilt es einen geeigneten Vorführsaal zu finanziell tragbaren Bedingungen zu finden, Aushangplakate zu gestalten und dergleichen mehr. Derweilen trifft man sich im Kino, bei den Vorführungen von Langlois in der Cinémathèque etwa, unterrichtet sich gegenseitig vom Fortgang der Bemühungen, spricht vom Kino und träumt von Filmen, die man selber gerne inszenierte. Nino trifft ein Mädchen, dessen Onkel ein Kino hat, und behauptet, in sie verliebt zu sein, erzählt ihr aber bald schon von den Liebespaaren bei Borzage, «die sich so heftig lieben, dass ihnen die Zeit, in der sie sich nicht sehen, auch nichts voneinander hören, überhaupt nichts anhaben kann: Stell dir vor, wenn unsere Liebe sich stärker als alles andere erweist, das wär doch wunderbar. Treffen wir uns also in genau zwei Monaten wieder. Geh jetzt – und dreh dich auf gar keinen Fall noch einmal um.» Obwohl Jeanine nach zwei Monaten überzeugt ist, dass «dein Cinéast, wie nennst du ihn?» recht hatte, verliert sich diese Liebesgeschichte im Sand. Der Filmklub dagegen wird eröffnet, ist aber nicht sonderlich erfolgreich, und die Freunde streiten sich, ob man nicht besser gleich *Filme* als nur einen Cinéclub zu machen versucht. Donald will vorerst wenigstens beim Werbefilm einsteigen. Nino bleibt dabei, dass es nicht darum gehen kann, einfach nur Filmmaterial zu belichten, sondern darum gehen muss: Ein Werk wie Dreyer zu hinterlassen.

Nino ist in vielerlei Hinsicht der leidenschaftlichere, vehementere Kinonarr, nicht nur was seine Ansichten und was sein Verhältnis zu Frauen betrifft. Es rührt ihn nicht, aus dem Zimmer geschmissen zu werden, weil er die Miete nicht aufbringen kann. Ärgerlich findet er nur, dass sein Koffer mit Filmzeitschriften und Büchern als Pfand zurückbleiben muss. Er läuft meilenweit für bestimmte Filme, wenn er die Metro nicht vermag – solange sein Geld für die Eintrittskarte reicht, ist er zufrieden. Bei der Heilsarmee zu übernachten stört ihn nicht, dass ihm da aber das einzige Manuskript seines Drehbuches abhanden kommt, kann er kaum verkraften. Und als ihn seine Mutter in die Provinz zurückbeordert, weil sie ihm einen Job als Sportjournalist gefunden hat, betrinkt er sich. Nino ist noch nicht einmal in der Lage, sich selbst einen Kaffee zu machen, was Barbara auf den Punkt bringt: «Lern es doch endlich. Das ist nützlicher, als Namen von Kameramännern zu kennen.»

Jean-Charles Tacchella geht es allerdings um wesentlich mehr als nur darum, ein paar gefällige Begebenheiten aus dem Leben Cinéphiler zu erzählen. TRAVELLING AVANT möchte nicht weniger, als das Verständnis der Zuschauer für die eigentlichen Qualitäten eines hervorragenden Films verbessern. Obwohl die Filme, die sich ums Kino drehen, ein eigenes Genre bilden, Film im Film seit die Bilder laufen lernten immer wieder thematisiert wurde, stand das bewusste, für den Zuschauer nachvollziehbare Nachdenken über das Wesen der Filmsprache noch bei keinem so stark im Vordergrund.

Im Gespräch nennt Jean-Charles Tacchella eine Szene mit einer Kamerafahrt vorwärts – *ein travelling avant* –, die ihm sehr wichtig ist und die ein Prinzip aufzuzeigen vermag, das er in seinem Film übers Kino häufig anwendet: Nino sitzt mit Barbara auf dem Bett. Beide sind schon etwas betrunken. Barbara fragt, wie Nino diese Situation jetzt filmen würde, und der erläutert, ein Regisseur müsse die Absichten seiner Figuren kennen, um die Kamera am richtigen Ort aufzubauen, er aber kenne weder ihre noch seine eigenen. Klartext: werden sie oder werden sie nicht miteinander schlafen. Die Figuren, Barbara, Nino, sind sich noch unschlüssig. Das Drehbuch dagegen kennt die Fortsetzung. Tacchellas Kamera fährt langsam auf die beiden zu, die damit näher rücken, schwenkt dann auf Nino, dessen Dialog bei «Absichten» angelangt ist, und weiter auf ein Plakat im Dekor – will heissen: der Zuschauer kann dank filmischer Ausdrucksmittel bereits soviel wissen wie der Regisseur, der seine Figuren noch im unklaren lässt.

Was Filmsprache vermag, zeigt auch das Lubitsch-Zitat, das zu Handen der Zuschauer von Donald kommentiert wird: «Bei Lubitsch wandert die Kamera über die Teller, und man versteht, wer in wen verliebt ist und welche Figur das Feld zu räumen hat.» Tacchellas Kamera zeigt, dass zwei Teller praktisch unberührt blieben, nur Ninos Teller ist leergefegt. Nino will sich noch den Mitternachtsfilm – die Geschichte einer l'amour fou – ansehen, und Barbara wird ihn gleich bitten, diese Nacht doch anderswo zu schlafen.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Drehbuch: Jean Charles Tacchella; Kamera: Jacques Assuerus; Ton: Pierre Lenoir, Alain Lachassagne; Schnitt: Marie-Aimée Debril; Dekor: Georges Lévy; Casting: Ginette Tacchella.
Darsteller (Rollen): Thierry Frémont (Nino), Ann-Gisel Glass (Barbara), Simon de la Brosse (Donald), Sophie Minet (Angèle), Laurence Cote (Janine), u.v.a.
Produktion: ERATO-Films; Produzent: Daniel Toscan du Plantier. Frankreich 1987, Farbe, Panavision, 35mm, 114 Min.. CH-Verleih: Challenger Films.

Gespräch mit Jean-Charles Tacchella

"Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt"

FILMBULLETIN: Wann hatten Sie die Idee zu TRAVELLING AVANT?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Ich wollte seit mindestens zehn Jahren einen Film über *Cinéphile* drehen – also über jene Enthusiasten, die täglich vier, fünf Filme sehen und deren Leidenschaft fürs Kino soweit geht, dass sie ihr Leben ganz nach dem Kino ausrichten – weil mich intellektuelle Passionen in bezug auf das Leben interessieren. Wenn man solch eine Leidenschaft für Filme, Gemälde, Bücher hat, lebt man durch diese Werke und mit ihnen anders. Und es ist schwierig, mit dieser Leidenschaft zu leben: Man ist im gewöhnlichen, alltäglichen Leben weitgehend desorientiert, und das normale Leben erscheint einem zu einfach, zu banal oder zu kompliziert. Das Beispiel der Cinéphilie habe ich nur deshalb gewählt, weil ich diese Leidenschaft besser kenne als andere, aber ich glaube, dennoch einen Film gemacht zu haben, der für alle intellektuellen Passionen Gültigkeit hat.

Weil ich erst eine Form dafür finden muss, dauert es aber oft noch lang, bis ich die Idee, die ich zu einem Film im Kopf habe, niederschreiben kann. Als ich vor anderthalb Jahren schliesslich begann, die Ideen zu TRAVELLING AVANT aufs Papier zu bringen, war mir der Gedanke, die Handlung in die Vergangenheit zu verlegen, noch nicht gekommen. Je länger ich aber am Stoff arbeitete, desto mehr fragte ich mich, ob ich mich überhaupt in den Kopf eines heute 18jährigen, der kinoverrückt ist, versetzen kann. Um dennoch ein möglichst wahres Bild von Cinéphilen auf die Leinwand zu bringen, wählte ich schliesslich die Zeit zwischen 1949 und 1950, die ich deshalb sehr genau kenne, weil ich damals selbst ein junger Cinéphiler war.

FILMBULLETIN: Glauben Sie demnach, dass es immer Cinéphile geben wird, dass diese Leidenschaft also an keine bestimmte Periode gebunden ist?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Nach dem Weltkrieg gab es eine erste grosse Welle der Cinéphilie. Damals war das Kino ein Samstagabendvergnügen – es gab noch kein Fernsehen, und alle Leute gingen oft ins Kino. Dennoch galt es, dem Kino als Kunstform Anerkennung zu verschaffen. Wir Cinéphilen wollten aufzeigen, dass Filmkultur weit mehr beinhalten kann als das, was das Samstagabendpublikum, das vor allem Zerstreuung suchte, darin sah. Heute fällt es schwer, sich das vorzustellen, aber in den Jahren 1945 bis 1948 gab es überhaupt keine Bücher über das Kino. Man fand kein einziges Buch über einen Regisseur, und man studierte auch die Klassiker des Stummfilms nicht. Ohne den Einsatz von Leuten wie André Bazin, Jean-George Auriol und Henri Langlois wären diese Filme wohl zerstört worden oder verschwunden. Deshalb kämpften wir dafür, dass die alten Filme studiert werden und wollten alle Kinogänger für die Filmgeschichte interessieren: Wir haben damals für eine Filmkultur gekämpft.

Heute haben Cinéphile andere Kämpfe auszufechten. Ein Kampf muss wohl der Qualität der Bilder gelten – die Bilderflut, die sich über die TV-Kanäle ergiesst und Kinosäle verstopft, ist schrecklich. Die Leute werden durch Moden und die Werbung mehr beeinflusst als durch wirkliche Qualität beeindruckt. Man erzieht die Zuschauer nicht, die Leute finden kaum noch einen Zugang

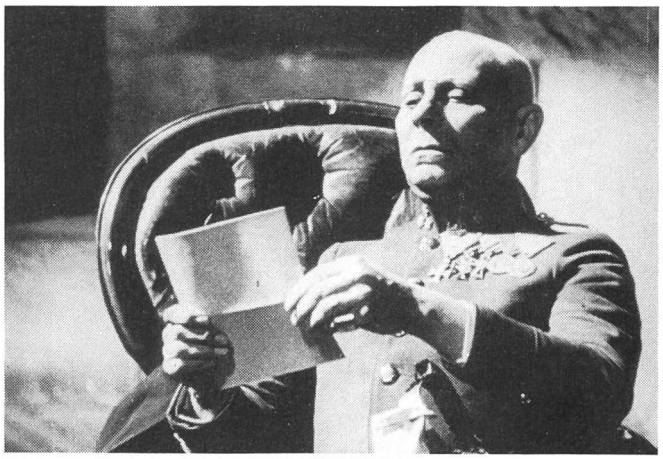
Jean-Charles Tacchella inszeniert Barbara

Donald und Nino stellen sich vor, wie sie inszenieren würden

zu den wirklich bedeutenden Filmen. Es fehlt an künstlerischen Leitbildern, an Persönlichkeiten, welche die Zuschauer zur Qualität und zur Schönheit von Filmen führen könnten. Was die Leute am liebsten sehen, bürgt keineswegs für Qualität. Das grosse Publikum täuscht sich sehr oft. Wie viele Klassiker des Kinos wurden doch vom grossen Publikum ignoriert: LA REGLE DU JEU von Jean Renoir, BOUDU SAUVE DES EAUX ebenfalls von Renoir, CASQUE D'OR von Jacques Becker waren zu ihrer Zeit kommerzielle Misserfolge und heute sind es grosse Klassiker.
Deshalb finde ich, dass es Leute braucht, die sich für die guten Filme engagieren, solche Zeitschriften machen wie Sie – auch wenn solche Publikationen leider keine sehr grossen Auflagen erzielen. Gleichzeitig sollte die ernsthafte Filmkritik aber auch in den grossen und auflagenstarken Zeitungen gut vertreten sein. André Bazin, mit dem ich während fünf Jahren zusammmengearbeitet habe, hat einerseits bei Filmzeitschriften wie der Ihren gearbeitet, die gleich nach dem Krieg zu erscheinen begannen. Weil Bazin aber gute Filme auch dem breiten Publikum näher bringen und nicht nur über Fachzeitschriften Leute ansprechen wollte, die das Kino bereits lieben, arbeitete er andererseits auch als Filmkritiker grosser Zeitungen wie «Le journal quotidien» oder «Le Parisien libéré» – eine Zeitung, die wirklich sehr nahe beim Publikum und sehr beliebt war.
Ich denke, der Kampf ist noch derselbe. Die Cinéphilie nimmt nur andere Formen an.

FILMBULLETIN: Erzählen Sie etwas über den Filmclub «Objectif 49».
JEAN-CHARLES TACCHELLA: Die Filmbranche war damals ein sehr geschlossenes System. Um einen eigenen Film realisieren zu können, musste man bei gegen dreissig Filmen als Assistent mitgewirkt haben. Deshalb debütierte auch nur alle drei, vier Jahre ein neuer Regisseur. Es war sehr kompliziert, Filmemacher zu werden – und da man keine Filme machen konnte, gründete man wenigstens einen Cinéclub (lacht).
In diesen Klubs kamen Filminteressierte zusammen, um über das Kino zu reden, man sah sich Filme an und diskutierte nächtelang. All diese Cinéclubs – die unmittelbar nach dem Krieg überall im Land entstanden – waren aber filmhistorisch ausgerichtet und zeigten nur ältere Filme. «Objectif 49» dagegen sollte zukunftsgerichtet sein, ein Filmclub, der neue Filme zeigt: Filme, die keinen kommerziellen Erfolg hatten, wenig bekannt und nicht im Verleih waren. Die Gründer von «Objectif 49» wollten eine neue Avantgarde schaffen, wollten die Grenzen des Produktionssystems überwinden und träumten davon, selbst einen Film wie CITIZEN KANE zu drehen – Orson Welles war nie Assistent gewesen und hatte auf einen Schlag diesen Film realisiert.
Geboren wurde die Idee zu diesem neuartigen Cinéclub auf dem Filmfestival von Venedig, in einem Gespräch zwischen Orson Welles, Jean Cocteau, Jacques Doniol-Valcroze und mir. Zu den Gründungsmitgliedern zählten ferner Pierre Kast, Claude Mauriac, Alexandre Astruc, Roger Leenhardt.
FILMBULLETIN: Und André Bazin.
JEAN-CHARLES TACCHELLA: Auch Bazin natürlich. (lacht) Er ist so wichtig, dass ich ihn darüber vergessen habe.

Orson Welles in CITIZEN KANE


Erich von Stroheim in LA DANSE DE MORT

L'ATALANTE von Jean Vigo

Jean Cocteau war Präsident und der erste Film, den wir im Dezember 1948 zeigten, war sein LES PARENTS TERRIBLES.
Dieser Filmclub hat sofort grosse Bedeutung erlangt, überhaupt war der Winter 1948/49 ein bisschen ein historischer Zeitpunkt: Im Oktober 1948 hat Henri Langlois damit angefangen, täglich einen Film in der Cinémathèque an der Avenue Messine zu zeigen. Bis dahin hatte Langlois auch nur den Cinéclub «Le cerf du cinéma», wo er einen Film pro Woche zeigen konnte – aber mehr als anderthalb Jahre, seit 1947, hatte er nichts mehr gezeigt. Er nannte die Reihe, mit der er die Cinémathèque eröffnete, «Les cent chefs d'œuvres du cinéma» und hatte dazu hundert Meisterwerke aus der Filmgeschichte zusammengestellt. Die Cinéphilen von Paris trafen sich damals – das hielt ein, zwei Jahre an – praktisch täglich: jeden Abend scharte man sich in der Cinémathèque um Langlois, und einmal pro Woche war der Treffpunkt Objectif 49 mit Cocteau – und das hat die Leute doch miteinander verbunden. Auch die künftige Nouvelle Vague, Truffaut, Godard, Chabrol, war dabei. Die Vorstellungen waren allgemein zugänglich, schwieriger war es allerdings einen Sitzplatz zu ergattern. Das Kino war damals sehr in Mode, und der Andrang war gross. Der Saal in der Cinémathèque – für TRAVELLING AVANT wurde das Entree im Studio rekonstruiert, weil er nicht mehr existiert – hatte nur fünfzig Plätze, aber man setzte sich halt auf den Boden.
Objectif 49 machte auch Veranstaltungen, um die Filme ein wenig zu erklären. Dafür war im allgemeinen Bazin verantwortlich, auch Roger Leenhardt machte sehr gute Präsentationen – aber die besten machte Bazin. Sehr oft waren die Leute, deren Filme gezeigt wurden, anwesend und haben sich der Diskussion gestellt. Jean Grémillon. Der Schriftsteller Raymond Queneau, der das Kino sehr liebte. Bazin hat auch THE MAGNIFICENT AMBERSONS in Anwesenheit von Orson Welles vorgestellt. Welles hatte sich bis dahin geweigert, sich den Film anzusehen, den er nicht mehr selber fertigstellen durfte, der gegen seinen Willen um vierzig Minuten gekürzt und durch andere Szenen ergänzt wurde. Ich kannte Welles sehr gut – ich war der erste, der ihn interviewte, als er 1947/48 von Amerika herüber kam – und sagte ihm, dass wir THE MAGNIFICENT AMBERSONS im Objectif 49 zeigen würden: eigentlich sollte er doch dabei sein. Welles brummte: Nein, er werde nicht kommen. Tage später: er werde *vielleicht* kommen. Als die Vorstellung begann, war er nicht da, aber ich wartete bei der Tür, und tatsächlich: gleich nach dem Vorspann kam er. Nach der Vorstellung erläuterte Bazin den Film, und Orson Welles, der wütend war, berichtete, was er gedreht hatte, ohne dass es verwendet wurde, und welche Szenen ohne ihn gemacht worden waren.
Solche Anlässe gab es im Objectif 49 oft – aber geredet wurde immer erst *nach* der Vorführung. Deshalb sagt Nino, meine Figur in TRAVELLING AVANT, als er seinen Cinéclub eröffnet auch: «Wir wollen den Zuschauer nicht beeinflussen» – das war so die Idee von Bazin und uns, damals. Man zeigte den Film und nachher befragte Bazin – das war eine seiner Stärken – die Zuschauer nach ihren Eindrücken und begann dann, den Film aus diesen Publikumsreaktionen heraus zu erklären. Die Leute sollten selbst eine Meinung haben, mit der er sich dann auseinandersetzen konnte. Des öftern widersprach er diesen Meinungen heftig, denn es wurden natürlich auch Dummheiten geäussert, aber er wollte, dass die Leute begreifen, weshalb das, was sie sagten, falsch war.
Bazin war ganz bei sich selbst, wenn er öffentlich sprach, er war etwas tuberkulös, hatte Rachitis. Wenn er auf die Bühne kam, stammelte er und stotterte leicht. Aber was er zu sagen hatte, war so leidenschaftlich, dass die Leute schnell in seinen Bann gezogen wurden und aufmerksam zuhörten. 1948/49 war André Bazin der grösste, der erste Kritiker und das Vorbild einer ganzen Jugend. Als ich ihn, 1945, kennen lernte, war er noch ein kleiner Kritiker unter Kritikern. Ich war 19, er 26 – gestorben ist er mit 40 –, und in der Zeit als er sich, durch die Thesen, die er verfocht, die Standpunkte, die er vertrat, zum bedeutendsten Filmkritiker entwickelte, habe auch ich mich etwas entfaltet. Dudley Andrew gab in seinem Buch, «André Bazin», eine etwas summarische Darstellung von dieser Entwicklung, und als Andrew nach Frankreich kam, sagte Janine Bazin – die André später kennengelernt hatte als ich – ich müsse das unbedingt ergänzen. Deshalb habe ich für die französische Ausgabe das Nachwort «L'itinéraire d'André Bazin 1945–1950» verfasst, worin ich den «Weg von André Bazin» beschreibe, wie ich ihn miterlebt habe, denn damals sah ich Bazin praktisch jeden Tag.
Um unsere Bestrebungen, die wir mit Objectif 49 verfolgten, zu vertiefen, organisierten wir im August 1949 dann auch noch das *Festival du Film Maudit* in Biarritz – zu dem sich meine Protagonisten am Ende von TRAVELLING AVANT aufmachen. Zwar gab es damals bereits das Filmfestival von Venedig, das wichtig war, sowie Locarno und Cannes. Die Filme dieser Festivals wurden aber von den Regierungen der beteiligten Länder eingereicht, und die Auswahl war sehr offiziell. Nicht, dass keine guten Filme gezeigt wurden, aber es gab eben auch all die unsäglichen Werke, die nur dabei waren, weil sie von den Ministerien vorgeschlagen wurden. Wir dagegen kämpften dafür, dass die Filme nach ihrer Qualität und nicht nach politischen oder wirtschaftlichen Gründen ausgewählt werden.
FILMBULLETIN: Können Sie uns einige Titel von Filmen nennen, die von Objectif 49 gezeigt wurden?
JEAN-CHARLES TACCHELLA: In Biarritz wurden 1949 und 1950 jeweils um die vierzig Filme gezeigt. Ausserhalb des Festivals haben wir wohl noch einmal hundert Filme gezeigt. Unsere kleine Bande hat sich im Bistro «Madrigal» an der Champs Elysée versammelt, und wir haben besprochen, was gezeigt werden soll, haben Ideen gesammelt, Titel gesucht. Dann wurden Kopien der Filme in der ganzen Welt organisiert. Selbstverständlich waren wir uns nicht immer einig, es wurden auch Auseinandersetzungen geführt.
Die Auswahlkriterien für die gezeigten Filme gingen in verschiedene Richtungen. Einerseits Filme, die noch nie in Frankreich gezeigt worden waren oder nicht herausgebracht wurden, wie OSSESSIONE von Visconti, THE SOUTHENER von Renoir, MOURNING BECOMES ELECTRA von Dudley Nichols, die neue Fassung von Jean Vigos ATALANTE, dessen Kinofassung von den Verleihern massakriert worden war, und den noch niemand richtig gesehen hatte. Andererseits Filme von Unbekannten, neuen Talenten wie der erste Film von Nicholas Ray THEY LIVE

BY NIGHT, ein Film von John Steinbeck, FORGOTTEN VILLAGE, der in Mexiko unter Mitarbeit von Steinbeck von Herbert Kline realisiert wurde. Es gab rare Sachen: UNTER DEN BRÜCKEN von Helmut Käutner – ich war verrückt nach Käutner, nachdem ich ROMANZE IN MOLL nach Maupassant von ihm gesehen hatte: ein Meisterwerk, das ich angebetet habe. Wir zeigten auch die ersten Filme von Jean Rouch; einen wenig bekannten Film von Marcello Pagliero ROMA CITTA LIBERA. Wir haben uns mit allen neuen amerikanischen Filmen auseinandergesetzt: Preston Sturges etwa, der damals sehr wichtig war. Die Filme von Wyler, die etwas über das amerikanische System aussagen wollten. CROSS-FIRE von Dmytryk.

FILMBULLETIN: Wie wurden Sie 1945 Mitarbeiter der Zeitschrift «L'Ecran Français»?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Ich kam unmittelbar nach der Befreiung nach Paris. Ich wollte Filme machen und war nach Paris gekommen, um herauszufinden, wie ich ins Filmgeschäft einsteigen kann. Ich war damals ziemlich verschlossen, in mich gekehrt und dem Kino vollständig verfallen. Jacques Becker habe ich aufgesucht, weil ich sein Assistent werden wollte, aber der hat sofort begriffen, dass ich nicht dazu geschaffen war, Assistent zu sein. Er hat mir aber freundlich versprochen, dass er mich vielleicht eines Tages nehmen würde.

«L'Ecran Français» wurde aus der Widerstandsbewegung heraus geboren und war die erste Filmzeitschrift, die nach der Befreiung zu erscheinen begann. Ich habe mich da vorgestellt und gesagt, dass ich vom Kino reden wolle. Ich wurde sofort eingestellt und habe mich um die Vorinformation gekümmert, habe Artikel geschrieben, auch die Archive betreut. Ich war neunzehn, also der Jüngste, habe mich für alles interessiert und vieles gemacht – ich habe sogar bei der Zeitschrift geschlafen. Zwar wohnte ich in einem Hotel in Paris, aber oft bin ich die ganze Nacht nicht in mein Zimmer gekommen, denn ich zog es vor, nach der Abend- oder Nachtvorstellung direkt auf die Redaktion zu gehen, um dort meinen Text zu schreiben – und habe mich dann noch etwas in die Sessel gelegt. Am Morgen blieb ich in der Redaktion, am Nachmittag, ab zwei Uhr ging ich ins Kino und von Zeit zu Zeit wieder bei der Zeitschrift vorbei, um zu schreiben.

Das Team bei «L'Ecran Français» damals, war recht erstklassig. Da war Bazin, Georges Sadoul, Georges Altmann, Jean Vidal, Nino Frank, Alexandre Astruc, Roger-Marc Thérond; es gab Regisseure, die uns ihre Artikel brachten, wie Becker, Grémillon; Renoir hat uns Texte aus Amerika zugestellt, Chaplin ebenfalls. Es war wirklich eine bemerkenswerte Publikation, die übrigens *wöchentlich* erschien – üblich war eine monatliche Erscheinungsweise. Die Auflage muss zwischen 150 000 und 200 000 gelegen haben, und dennoch waren wir eine kleinere Zeitschrift, die vor allem die intellektuelle Jugend ansprach. Populärere Filmzeitschriften wie «Cinémonde», «Cinévie», «Cinévogue», «Ciné-Miroir» hatten weit höhere Auflagen, waren aber auch kommerzieller.

FILMBULLETIN: Stand hinter «L'Ecran Français» eine Philosophie, was war das redaktionelle Konzept?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Es gab verschiedene Chefredaktoren, die einander folgten und die Zeitschrift unterschiedlich prägten. Zunächst standen Jean Vidal und Jean-Pierre Barrot an der Spitze. Damals war «L'Ecran Français» wirklich die Zeitschrift all jener Leute, die sich ernsthaft mit dem Kino auseinandersetzen wollten. Obwohl es unterschiedliche Strömungen gab, war die Zeitschrift während vier oder fünf Jahren sehr offen. Auseinandersetzungen fanden innerhalb der Zeitschrift statt – und jeder respektierte den andern.

1949, als wir Objectif 49 machten und uns für eine neue Avantgarde einsetzten, wurden wir – insbesondere Bazin, Roger-Marc Thérond und ich – von jenen, die politisch orientiert waren und linker standen als wir, angegriffen und des Formalismus bezichtigt – ich habe mich etwa für Hitchcock geschlagen, damals, als noch viele gegen ihn waren – aber wir konnten die Avantgarde in der Zeitschrift verteidigen. Die Verantwortlichen und die Leser schätzten die Kontroverse – einmal wurde sie sogar öffentlich, von Angesicht zu Angesicht, geführt. «L'Ecran Français» organisierte am 10. März 1949 eine Debatte über die Neue Avantgarde: «L'Avant-Garde au Cinéma», zwischen traditioneller und «neuer» Kritik im «Maison de la Pensée». Gegenüber standen sich Sadoul und Bazin als Anhänger der «politischen» beziehungsweise der «formalen» Richtung. Nach der Veranstaltung wurde die Debatte im Saal und schliesslich auf der Strasse weitergeführt bis um fünf oder sechs Uhr in der Frühe. Diese Auseinandersetzung war zu diesem Zeitpunkt noch friedfertig – erst ein Jahr später folgte der Bruch.

Ein erster Einschnitt erfolgte bereits mit Pierre Barlatier als Chefredaktor. Er wurde, nach kurzer Zeit schon, von Roger Boussinot abgelöst, und damit bekamen die Kommunisten «L'Ecran Français» in Griff. Diese Perioden waren durch ideologische Positionen bestimmt, welche die Zeitschrift fast völlig uninteressant werden liessen. Es war der Anfang vom Ende und führte im März 1952 zur Einstellung der Publikation – «L'Ecran Français» starb an Auswüchsen linker Politik.

Diese Entwicklung war nicht zuletzt eine Folge des kalten Krieges, der durch den Koreakrieg starken Auftrieb erhalten hatte. Man lebte damals unter dem Eindruck eines unmittelbar bevorstehenden dritten Weltkrieges, und diese Atmosphäre veränderte das politische Klima. Man konnte nicht mehr vom Kino reden, konnte kein Wort mehr sagen, ohne dass es politisch vereinnahmt wurde – es war schrecklich. Auch der Cinéclub «Objectif 49» und mit ihm das «Festival du Film maudit» sind ein bisschen an diesem Klima gescheitert. Als der Koreakrieg dann beendet war, gab es aber wieder einen künstlerischen Willen, der Ausdruck und Beachtung fand. Mit den «Cahiers du Cinéma» – die vor allem zwischen 1952 und 1954 stark gelesen wurden, ab 1951 erschienen und gegen 1954 ihre Form fanden – gab es eine Gegenreaktion: da wurde diese Bewegung, die wir eingeleitet hatten, wieder aufgenommen und erneuert.

FILMBULLETIN: In der Folge waren Sie Chefredaktor der Zeitschrift «Ciné-Digest».

FILMBULLETIN: Nach dem Bruch zwischen den Fraktionen bei «L'Ecran Français» habe ich «Ciné-Digest» gegründet, um eine Art Gegenzeitschrift zu haben, in welcher die Themen, die uns mit Objectif 49 wichtig geworden waren, weiter verfolgt wurden, und um die Sache etwas auszugleichen. Bazin gab mir Texte, Astruc auch.

N° 107. — 15 JUILLET 1947.

L'ECRAN français

15F.

Paris-Cinéma

Danielle DARRIEUX reine d'Espagne par la grâce de Jean Cocteau dans « Ruy Blas » que réalise Pierre Billon. (Lire pages 8 - 9 un extrait du scénario de « Ruy Blas »)

(Photo Raymond VOINQUEL.)

«Ciné-Digest» – damals waren die «Digests» sehr in Mode – war eine Monatszeitschrift im Kleinformat, und man konnte da doch sehr Substantielles übers Kino lesen. Es gab *close ups* von Regisseuren, Schauspielern; es wurde über Dreharbeiten berichtet – die Ausgaben waren sehr reichhaltig. Die Zeitschrift gab es ein Jahr, anderthalb Jahre, es erschienen 12, 13 Ausgaben, dann musste abgebrochen werden, weil es kein Papier mehr gab. 1949/50 gab es noch zu wenig Papier für Zeitschriften, und die erste Aufgabe eines Verlegers war, Papier zu beschaffen. Wir hatten zwar einen Papiervorrat, wurden aber gerade deswegen von einer anderen Publikation aufgekauft.

FILMBULLETIN: Sie haben ein Essay über die Dramaturgie des Kinos geschrieben, das nie veröffentlicht wurde. Was war das Konzept dieser Dramaturgie?
JEAN-CHARLES TACCHELLA: Pierre Braunberger, ein Produzent, für den ich damals schon etwas gearbeitet habe, stellte mich einem Verleger vor und sagte zu mir: «Sie müssen ein Essay über die Dramaturgie des Kinos schreiben.» Das war 1952, Papier war wieder vorhanden, und man konnte wieder Bücher machen. Als ich aber mein Büchlein beendet hatte, liess sich mein Verleger, eines Nachts in Paris auf dem Heimweg, überfahren und kein anderer Verleger wollte meine Dramaturgie des Kinos publizieren.

Es ging in diesem Essay vor allem darum, den Mechanismus dramaturgischer Situationen des Kinos, mit dem des Theaters oder des Romans zu vergleichen. Ich wollte die reine Dramaturgie des Kinos herausarbeiten und zeigen, wie eine Situation im Film nichts mehr mit einer Situation im Theater oder in einem Roman zu schaffen hat. Aus der Sicht des Films war das noch nie gemacht worden. Ich habe auch die Entwicklung kinospezifischer dramatischer Situationen quer durch die Filmgeschichte analysiert. Die Untersuchung endet mit dem, was ich bis 1952 gesehen hatte, und wäre heute noch wertvoll, wenn sie fortgeschrieben und durch ein Studium seitheriger Entwicklungen ergänzt würde.
Ich drängte Bazin immer dazu, eine Geschichte der technischen Découpage, der Filmsprache, der *écriture cinématographique* zu schreiben. Ich sagte zu ihm: «Nur du kannst das schreiben.» Das wurde nie gemacht. Die Filmkritik ist immer noch vor allem thematisch orientiert. Man interessiert sich für Inhalte und Themen, aber kaum für die *écriture*. Dabei ist der Stil der wirkliche Ausdruck des Films, und ich verstehe nicht, dass es keine Filmgeschichte quer durch die Geschichte der Découpage, die Geschichte der Narration in Bildern gibt. Niemand schreibt das, obwohl es die Basis des Kinos ist. Man müsste die Wahl der Einstellungen bei Stroheim, Griffith, Welles, Leo McCarey studieren. Den Stil ihrer Filme, in ihrem eigenen Ausdruck in Betracht ziehen, analysieren, wie die einzelnen Filme voranschreiten, wie sie sich entwickeln – oder eben nicht entwickeln. Niemand hat das je untersucht und beschrieben – und ich verstehe nicht: warum?
Natürlich ist es anspruchsvoll, das weiss ich wohl. Das grosse Publikum wird sich auch nie dafür interessieren, aber Leute, die mit Filmen zu tun haben, müssten sich doch damit auseinandersetzen. Ich treffe oft Studenten

André Bazin, Filmkritiker

der IDHEC in Paris und andere Filmschüler. Einmal habe ich vor solch einer Gruppe von der Geschichte der Découpage gesprochen, habe Beispiele filmischer Auflösung bei grossen Autoren vorgestellt, die zu studieren wären, bevor man selber Filme macht. Es wurde mir aber bedeutet, dass sich niemand dafür interessiert. Spielberg war gerade noch das höchste, für das sie sich erwärmen konnten – es war jämmerlich. Dabei wäre eine ganze Sprache zu lernen.

FILMBULLETIN: 1945 kamen Sie nach Paris, mit der erklärten Absicht, Filme zu drehen. 1973 realisierten Sie Ihren ersten Spielfilm. Warum hat das so lange gedauert?
JEAN-CHARLES TACCHELLA: Parallel zu meiner Tätigkeit als Filmkritiker und Journalist begann ich 1949 schon, auch beim Film zu arbeiten – als Ghostwriter und als Szenarist, da es mir nicht gelang, Regisseur zu werden. Wer eigene Filme machen wollte, war damals noch gezwungen, dies innerhalb des vorhandenen Produktionssystems zu tun. Noch gab es zwar neue Namen, die sich als Regisseure etablieren konnten, wie Astruc, Roger Leenhardt, der LES DERNIERES VACANCES, Melville, der LE SILENCE DE LA MER realisierte, Jacques Tati. Ab 1950 aber kamen dann keine neuen Regisseure mehr: das System war noch geschlossener geworden. Ich habe mich während Jahren bei Produzenten bemüht, habe immer wieder Sujets vorgeschlagen, meine Szenarien vorgelegt und erklärt, was ich machen möchte. Aber ich habe meine Projekte wohl nie sehr gut verkauft, denn eines Tages hat ein Produzent zu mir gesagt: «Mit dir ist es wunderbar, wenn Du ein Sujet vorschlägst, sieht man sofort dessen Schwächen.» Man wollte mich einfach nicht als Regisseur, und deshalb musste ich die Stoffe verkaufen. Ab 1952, 1953 habe ich dreissig oder vierzig Filme als Drehbuchautor realisiert und war Ende der fünfziger Jahre einer der meist beschäftigten Autoren in Paris – ich schrieb fünf oder sechs Filme im Jahr.
Dann kam die *Nouvelle Vague*. 1959/60 wurde in Frankreich das System «d'avance sur recette» geschaffen. Die Idee dazu entstand 1959 unter Malraux als Kulturminister. Junge Regisseure konnten nun Drehbücher beim Centre du Cinéma einreichen und jedem Produzenten, der sich entschied, ein von der Kommission ausgezeichnetes Drehbuch zu produzieren, wurde ein «Vorschuss auf die zu erwartenden Einspielergebnisse» ausbezahlt. Dieses System ermöglichte immerhin das Debüt einiger junger Cinéasten, die es ohne «avance sur recette» nicht geschafft hätten – und wurde später überall kopiert: endlich half der Staat der Herstellung von Filmen junger Autoren.
Was nun geschah, das war dann eigentlich fast zum Lachen: Jetzt, da es plötzlich auch mir möglich schien, eigene Filme zu machen, sagten all die Produzenten, die ich kannte und die es in der Nouvelle Vague jungen Leuten ermöglichten, Regisseure zu werden, zu mir: «Aber nein, schreib weiter Drehbücher, du verstehst doch, dass es an Drehbuchautoren mangelt», und: «Nein, du bist zu bekannt – Nouvelle Vague, das sind die Unbekannten». Jetzt war Bekanntheit also plötzlich «schädlich».
Nach 1962 habe ich aufgehört, Drehbücher für andere zu schreiben, und 1969 habe ich dann meinen ersten eigenen Film realisiert. Mir sind viele Projekte ins Wasser gefallen. Aber schliesslich habe ich mein Ziel doch noch er-

"Filmsprache soll universell sein"

Am 30. März 1948 veröffentlichte Alexandre Astruc in der Nummer 144 der französischen Filmzeitschrift «L'Ecran Français» sein erstes Manifest unter dem Titel: «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo». Astruc redete in diesem berühmt gewordenen Text einer Filmsprache das Wort, «in der der Künstler seine Gedanken ausdrücken kann, wie es heute im Essay oder im Roman möglich ist. Darum nenne ich das neue Zeitalter des Kinos caméra stylo».

Monsieur Astruc, was hat Sie 1948 dazu bewegt, den Artikel Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter *zu schreiben?*
Als ich den Text schrieb, hatte ich selbst noch keinen Film gedreht. Da ich aber Filme machen und meine Zeit nicht als Regieassistent vergeuden wollte, entschloss ich mich, über das Kino zu schreiben, um mir einen Namen zu machen. Im Artikel über die *caméra-stylo* formulierte ich meine Vorstellungen darüber, wie sich die Auffassungen über das Filmemachen verändern werden, denn ich spürte damals eine Entwicklung in der Richtung, dass die Regisseure ihre eigenen Drehbücher schreiben und die Drehbuchautoren selbst Regie führen werden.
Mein Artikel hat sicher starken Einfluss auf die *Nouvelle Vague* ausgeübt, denken Sie nur an Truffauts Text «Eine gewisse Tendenz im französischen Film».
Am Anfang Ihres Artikels konstatieren Sie, der Film sei im Begriff, ein eigenständiges Ausdrucksmittel zu werden, gleichwertig mit der Malerei oder Literatur. War es damals noch notwendig, für die Nobilitierung der Kinematographie einzutreten?
Viele Leute nahmen eine sehr herablassende Haltung gegenüber der Kinematographie ein, obwohl das Kino von Beginn an unter Beweis gestellt hat, dass es als eigenständige Kunstform neben der Malerei und Literatur bestehen kann. Griffith kommt als Filmregisseur ein ähnlicher Rang zu wie Jack London als Schriftsteller.
Der Tonfilm brachte aber einschneidende Veränderungen mit sich, und viele Regisseure scheuten sich nun, Literatur zu adaptieren, weil sie dachten, dies laufe zwangsläufig auf «verfilmtes Theater» hinaus. Doch Künstler wie Marcel Pagnol oder Sacha Guitry haben dann bewiesen, dass auch auf der Basis literarischer Vorlagen grossartige Filme entstehen können.
Im Gegensatz zu vielen anderen Filmtheoretikern definierten Sie die Filmkunst nicht vorran-

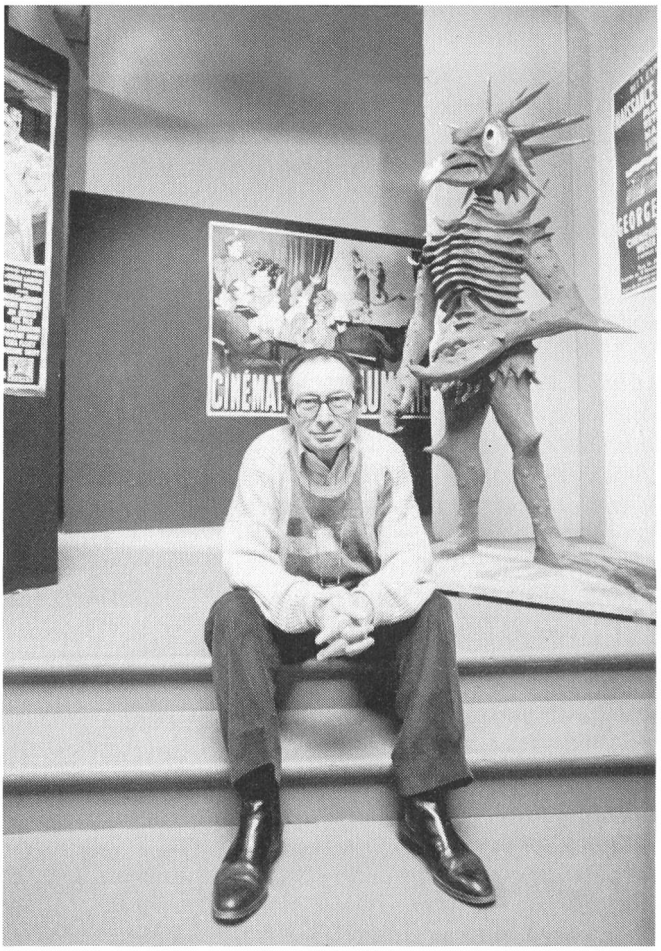
gig durch Merkmale, die sie von den anderen Kunstformen unterscheidet.
Die Sprache des Films sollte universell sein. In der Filmsprache kann alles mit der gleichen Kraft und Feinheit ausgedrückt werden, wie etwa in der Literatur. Ein deutlicher Beleg dafür ist schon, dass viele Schriftsteller von der Literatur zum Kino gewechselt haben. Wenn Literaturverfilmungen oft enttäuschen, liegt das bestimmt selten an den Möglichkeiten des Kinos, sondern viel eher am mangelnden Einfallsreichtum der Drehbuchautoren und Regisseure.

In vielen Filmtheorien nimmt die Visualität einen geradezu absoluten Stellenwert ein. Sie hingegen sprechen von der «Tyrannei des Visuellen».
Natürlich ist der Film vor allem ein visuelles Medium. Das ist banal. Wenn man jedoch fordert, dass das Kino auf seine visuellen Möglichkeiten beschränkt werden soll, leistet man jenen Leuten Vorschub, die ihm eine mit der Literatur vergleichbare Subtilität und Komplexität absprechen. Und das ist falsch. Visualität ist kein Wert an sich, sie muss jeweils eine Funktion haben. Auch im Film können innere, psychologische Vorgänge in der gleichen Intimität und mit der gleichen Präzision dargestellt werden wie beispielsweise in einem Roman. Gefühle erhalten Ausdruck durch Mimik und Gestik – denken Sie nur an die Filme von *Mizoguchi*, wo innere Befindlichkeiten in Bewegungen des Körpers übersetzt werden. Doch die Möglichkeiten des Films sind damit noch lange nicht ausgeschöpft.
Was Sie mit Eisenstein verbindet, ist wohl das starke Interesse an den intellektuellen Möglichkeiten des Kinos. Während Eisenstein aber das Ideal einer Verbindung von «höchster Sinnlichkeit und höchster Intellektualität» gefordert hat, war Ihnen offenbar vor allem an der Abstraktion gelegen.
Meinem Text über die *caméra-stylo* war das Zitat von Orson Welles vorangestellt: «Was mich am Film interessiert, ist die Abstraktion.» Ich finde, das ist eine sehr passende Formel, denn sie besagt, dass das Kino zeigen kann, was hinter der Oberfläche, hinter den Erscheinungen liegt.
Eisenstein hat das ja auch, und zum Teil mit grossem Erfolg, versucht. Auf der anderen Seite stehen aber diese plumpen Assoziationsmontagen wie in OKTOBER, in dem Kerenski mit einem Pfau verglichen wird, der seine Federpracht spreizt. Das habe ich mit Abstraktion natürlich nicht gemeint. Ein schönes Beispiel für das, was mir vorschwebt, ist nach wie vor André Malraux' L'ESPOIR.
Obwohl die Intellektualität für Sie also Vorrang hatte, haben Sie sich von Eisensteins Montagetheorie in einigen Punkten sehr entschieden distanziert.
Was heisst distanziert? Ich habe mich vor allem gegen die Leute gewandt, die glaubten, Filmkunst bestehe *nur* in der Montage und mittels der Montage könne alles gesagt werden. Ich bin nicht gegen die Montage, sondern gegen die *Hegemonie der Montage*.
Eisenstein kann sicherlich nicht auf seine Montagetheorie reduziert werden. Er war ein grosser Erneuerer der Filmsprache, der grandiose Bilder geschaffen hat, und dessen Filme teilweise auch sehr «lyrisch» sind. Wenn Sie sich IWAN DER SCHRECKLICHE anschauen, werden Sie feststellen, dass er Qualitäten hat, die überhaupt nichts mit der Montage zu tun haben. Wenn also Leute sagen, Eisenstein bedeute Montagetheorie, ist das nicht korrekt. Sie ist Teil seines Werkes, aber bei weitem nicht alles.
In Ihrem Text haben Sie ausdrücklich den «dynamischen Charakter des filmischen Bildes» hervorgehoben und auch Ihre Filme zeichnen sich durch ausgesprochen komplexe Kamerabewegungen aus.
Für mich ist die *innere Montage* sehr wichtig. Ich habe ein Faible für das, was wir in Frankreich *planséquence* nennen.
Dann zählen Regisseure wie Preminger oder Ophüls sicher zu Ihren Lieblingsregisseuren?
Vor allem Ophüls, den ich sehr bewundere.
Und wie würden Sie Ihr Verhältnis zu Bazin beschreiben, in dessen Schriften die planséquence *eine zentrale Rolle spielt?*
Lassen Sie mich ein wenig ausholen. Ich bin Bazin schon vor Kriegsende, so um 1944, begegnet. Wir sind aber bald getrennte Wege gegangen, weil wir in vieler Hinsicht verschiedener Auffassung waren. Bazin zog CITIZEN KANE den MAGNIFICENT AMBERSONS vor, bei mir war es genau umgekehrt – wenn Sie verstehen, was ich meine.
Die Auseinandersetzung mit dem Werk *Jean Renoirs* hat Bazins Denken sehr stark beeinflusst, insbesondere haben sich seine Vorstellungen vom Realismus dadurch beträchtlich gewandelt. Bazin fand nur sehr schwer einen Zugang zum amerikanischen Kino. Als wir Renoirs amerikanische Filme sahen, war Bazin entsetzt. Bei der ersten Aufführung von DIARY OF A CHAMBERMAID sprang Jacques Becker, der Assistent von Renoir gewesen war, auf und sagte: «Das ist ja schrecklich! Renoir hat sein Talent verloren!» (lacht) Ich erwiderte: «Das ist doch Unsinn! Der Film ist wunderbar.» Später hat Bazin dann gerade die *traumhafte Künstlichkeit* des Films gepriesen und war fast peinlich berührt von seinem früheren Urteil.
In Ihrem Artikel nennen Sie Bressons LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE, Renoirs LA REGLE DU JEU und Welles CITIZEN KANE als Filme, die ein Kino der Zukunft ankündigen, wie Sie es sich vorstellen. Bei CITIZEN KANE ist die Autorenschaft aber sehr umstritten, und selbst Truffaut nennt LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE einen Film von Cocteau.
Sehen Sie, in Frankreich hat sich sehr lange das Vorurteil gehalten, der Regisseur trage kaum etwas zum Film bei. Das meiste sei durch das Drehbuch vorgegeben, und die Realisierung werde vor allem von den Schauspielern geprägt.
Erst als wir die amerikanischen Filme für uns entdeckten, haben wir gespürt, dass Regisseure auch *wirklich die Autoren* von Filmen sein können. Ford hat mit Drehbuchautoren wie Dudley Nichols gearbeitet und dennoch wurden diese Filme alle durch seinen persönlichen Stil geprägt.
Selbst Regisseure wie Fellini und Antonioni haben oft mit Autoren wie Tonino Guerra gearbeitet, die ihre Filme zweifellos beeinflusst haben.
Ich habe Filme gedreht, die auf literarischen Vorlagen basierten, wie UNE VIE (1958) nach Maupassant oder EDUCATION SENTIMENTALE (1961) nach Flaubert; andererseits aber auch Filme, bei denen ich ganz allein das Drehbuch geschrieben habe, wie LA PROIE POUR L'OMBRE (1960) oder LA LONGUE MARCHE (1966) – und im Grunde habe ich keine grossen Unterschiede feststellen können.
Filme welcher Autoren haben – neben Bresson, Renoir, Welles und Ford – die Prognosen Ihres Textes bestätigt?
Die Filme von Ophüls, Rossellini, vieler amerikanischer Regisseure und natürlich die Nouvelle Vague.
Sie haben in Ihrem Artikel behauptet, das Kino sei besonders geeignet, die Gedanken und Ideen unseres Jahrhunderts darzustellen. Könnten Sie das erläutern?
Die Künstler dieses Jahrhunderts – und darüber hinaus – drehen Filme, wie früher Romane geschrieben und Bilder gemalt wurden. Fellini hat im Gegensatz zu mir kein Verlangen, Romane zu schreiben, aber sein Werk ist dennoch geschlossen und eigenständig.
Das Kino muss also nicht unbedingt das behandeln, was repräsentativ oder typisch für unser Jahrhundert ist.
Nein, das habe ich nie gesagt. Die Menschen folgender Jahrhunderte werden sich aber anhand alter Filme darüber informieren, wie frühere Generationen gelebt haben, genau wie Bilder oder Bücher Zeitdokumente sind. Die Malerei und insbesondere die kurzlebige Avantgarde scheint mir die Zeiten nicht überdauern zu können, aber die Filme werden als Zeugnisse dieses Jahrhunderts bleibenden Wert haben.
Das führt zu einem letzten wichtigen Aspekt Ihres Artikels. Sie haben geschrieben, der Film werde dann in jeglicher Hinsicht eine Kunstform wie die Literatur sein, wenn die Menschen zu Filmen den gleichen Zugang erhalten wie zu Büchern, die man in Bibliotheken ausleihen kann.
Henri Langlois hat da sicher eine unschätzbare Pionierarbeit geleistet. Aber die Beschäftigung mit der Filmgeschichte ist nicht allein auf die Kinematheken beschränkt. Das amerikanische Fernsehen etwa hat zahllose alte Filme gezeigt, die auch gesehen wurden. Schon die Bedeutung, die das Fernsehen heutzutage hat, beweist, dass die Filmsprache die Sprache unseres Jahrhunderts ist.
In den Anfangsjahren der Kinematographie waren sich die Künstler der historischen Bedeutung ihrer Arbeit natürlich noch nicht voll bewusst, sie drehten Filme für den Tag. Man war zunächst erstaunt, dass es Leute gab, die systematisch Filme sammelten, damit sie der Nachwelt erhalten bleiben. Doch wir spüren heute schon, wie wichtig diese Sammlungen sind: nicht nur welchen filmhistorischen, sondern vor allem, welchen *kulturhistorischen* Wert sie haben.

Mit Alexandre Astruc sprachen Lars-Olav Beier und Gerhard Midding.

reicht – und nicht zuletzt dank den Veränderungen im französischen Produktionssystem, die die Nouvelle Vague mit sich brachte. Dennoch: ein langer Weg, der mir zur Regie hin inszeniert wurde.
Um Gelder für einen Film zu erlangen, habe ich mich aber nie verraten. Ich habe immer in völliger Freiheit die Filme gemacht, die ich machen wollte. Zwar habe ich wenig Filme realisiert, dafür aber immer hundertprozentig das gemacht, was ich machen wollte, auch stilistisch. In meinen Filmen habe ich Persönlichkeiten oder Epochen dokumentiert, die mich interessierten. Vor allem fasziniert es mich, das alltägliche Leben auf der Leinwand zum Leben zu erwecken – ich liebe die Augenblicke, wo etwas gerade dann zum Leben erwacht, wenn es gefilmt wird, wenn ich spüre, dass wirkliches, wahres Leben entsteht. Was ich in den Filmen so liebe, sind die Augenblicke, in denen Realität einbricht, Augenblicke, die den Eindruck machen, echter zu sein als das Leben selbst.

FILMBULLETIN: Die Kirche, die man in TRAVELLING AVANT sieht, ist das wirklich die Kirche, vor der Jean Vigo die Anfangsszene zu L'ATALANTE gedreht hat?
JEAN-CHARLES TACCHELLA: Jaja, ganz genau. Das ist in Maurecourt im Departement Oise. Vigo hat nach meinen Informationen zwei Tage da gedreht: den Anfang, die Hochzeit, die von einem kleinen Jungen und einem kleinen Mädchen angeführt wird, am Ufer der Oise. Ich habe alle Schauplätze gefunden, ausser dem Standort in einer kleinen Strasse von Maurecourt, wo am ersten Drehtag das berühmte Foto von Jean Vigo und seiner Frau, mit diesen Blumen im Arm, aufgenommen wurde. Und dazu gibt es eine ergreifende Geschichte: Als ich angekommen bin, um diese Szene entlang der Kirche zu drehen – exakt am selben Kamerastandort, mit exakt derselben Musik (Françoise Jaubert, die Tochter von Maurice Jaubert, hat mir die Rechte überlassen, damit ich die selbe Musik aufzeichnen konnte, wie ihr Vater sie damals aufgenommen hat, in der ersten Einstellung von L'ATALANTE): zwei Akkordeons und falsche Glocken –, erwartete mich auf dem abgesperrten, leeren Platz vor der Kirche, ein kleinerer Mann, der zu mir sagte: «Ich helfe Ihnen, denn ich war der kleine Junge, der die Hochzeit angeführt hat in der Anfangsszene von Vigos Film.»
Er war acht, als Vigo ihn ausgesucht hatte, 1933. Später führte er mich auch zur Stelle, wo das Foto gemacht worden war, die sich in fünfzig Jahren nicht sehr verändert hat. Einige Journalisten, die dabei waren, machten nun auch eine Aufnahme von mir und meiner Frau, und ich habe mir versprochen, die Bilder eines Tages rahmen zu lassen – es ist schon eigenartig, wenn man bedenkt, dass Vigo ein Jahr nach dieser Aufnahme am 5. Oktober 1934 im Alter von nur 29 Jahren gestorben ist.
Ich war immer verrückt nach den Filmen von Vigo, aber es ist trotzdem eigenartig, was sich in meinem Leben alles mit Vigo verbindet: Für meinen ersten Kurzfilm, LES DERNIERS HIVERS, der von einem letzten Zusammentreffen eines alten Mannes von 85 und einer alten Frau von 119 Jahren erzählt, habe ich als meinen ersten Preis überhaupt einstimmig den *Prix Jean Vigo* zugesprochen erhalten. Damit aber nicht genug: Nachdem LES DERNIERS HIVERS gemacht war, habe ich ihn gezeigt. Keine Reaktion. Ein schöner Film, sagten einige Leute. Nur


Rekonstruiertes Entree der alten Cinémathèque

Eine kleine Strasse in Maurecourt

das, bis eines Tages jemand im Centre du Cinéma meinen Film zum «Preis Jean Vigo» einreichen wollte – und zwar *Luce Vigo*, die Tochter von Jean Vigo, die damit die erste war, die meinen Film entdeckte. Ein weiterer lustiger Zufall wollte es, dass sie auch bei der Première von TRAVELLING AVANT wieder dabei war, obwohl die bei einem kleinen Filmfestival in Porto-Vechio auf Korsika gemacht wurde, einfach weil Luce dort ihre Ferien verbrachte.

Ein grossartiger Regisseur, den ich persönlich gekannt, mit dem ich sogar etwas gearbeitet habe und von dem in TRAVELLING AVANT ebenfalls die Rede ist, war Erich von Stroheim. Als er nach dem Krieg nach Frankreich zurückkam, lebte er in Maurepas, in der Nähe von Paris auf dem Land, schrieb wieder Drehbücher und hoffte Produzenten zu finden. Als junger Journalist habe ich ihn interviewt, und wir waren uns sofort sympathisch. Er gab mir seine Drehbücher zu lesen und fragte mich, was ich von ihnen halte. Ich war bei ihm, und wir haben etwas gearbeitet. Aus seinen Szenarios wurden manchmal Romane, die als Bücher herausgekommen sind: «Paprika», «Les feux de la Saint-Jean» etwa, bei dem ich etwas beteiligt war.

Ich habe Stroheim bewundert und hatte dann sogar die Ehre, den letzten Abend, bevor er nach Amerika fuhr, um SUNSET BOULEVARD zu drehen, mit ihm und zwei, drei seiner Freunde zu verbringen. Wir waren in einem Hotel an der Champs Elysée, haben Wein getrunken, und mir fiel auf, dass er sehr traurig war. Ich sagte also: «Das ist doch schön, Sie fahren nach Amerika, um mit Billy Wilder zu drehen», und er antwortete: «Wenn der Film herauskommt, werden Sie erkennen, dass ich nie mehr einen Film realisieren kann, weil man mich als Regisseur nicht mehr ernst nehmen wird.» Und er hatte natürlich recht. Was er in SUNSET BOULEVARD zu spielen hatte – diesen alten Regisseur, der einem Ex-Star des Stummfilms als Chauffeur dient – macht einen alt gewordenen, aber genialen Regisseur schon etwas lächerlich.

FILMBULLETIN: Messen Sie dem Titel ihres neusten Filmes besondere Bedeutung bei?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Ich wählte einen Fachausdruck als Titel, weil ich mit dem Film und vor allem mit einzelnen Einstellungen im Film die Filmsprache ein wenig erklären und auf vergnügliche Weise ein wenig ein besseres Verständnis dafür herstellen wollte.

Eine Einstellung in TRAVELLING AVANT – ein *travelling avant* eben – ist mir deshalb sehr wichtig, weil da die *mise en scène* ein wenig erklärt wird: Nino und Barbara haben kalt, die beiden sitzen mit Decken über den Schultern vor fast leeren Tellern, und sie sagt, er gleiche Charlie Chaplin in THE GOLD RUSH. Er versucht nun, Charlot bewusst etwas zu imitieren. Überblendung. Nun sitzen die beiden auf dem Bett und sind dabei, eine Flasche Whisky zu leeren. Ein *travelling avant* beginnt. Sie sitzen etwas auseinander, und Nino sagt: «Trink noch ein wenig, das wärmt» – und die Kamera bewegt sich langsam vorwärts, ganz leise auf die beiden zu. Er schwatzt etwas, spricht von filmischer Inszenierung: «La mise en scène c'est tout ce qu'on apporte ou retranche au scénario.» Das ist eine einfache Definition der mise en scène, die einfachste, die man finden kann: filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt – sie ist von Bazin, nicht von mir, aber ich

Genau so spielen wir Lauren Bacall in TO HAVE AND HAVE NOT

finde sie sehr schön und sehr treffend. Und Barbara antwortet: «Wenn du jetzt eine Kamera hättest, wie würdest du uns aufnehmen?» Die Kamera fährt noch immer auf die beiden zu, ist aber schon ziemlich nah. «Um zu wissen, wo er die Kamera aufstellen soll, muss der Regisseur die Absichten seiner Figuren kennen», meint Nino, «aber ich kenne die deinen nicht.» In diesem Augenblick geht ihr Kopf langsam aus dem Bild, da die Kamera auf Nino schwenkt, der ergänzend hinzufügt: «Was mich betrifft, weiss ich nicht einmal, ob ich welche habe», während die Kamera ihre Bewegung fortführt, aufs Dekor geht und auf einem Plakat vom Cinéclub stehen bleibt.
Das Publikum ist sich im allgemeinen nicht bewusst, was ein Regisseur macht – er dirigiert ein wenig die Darsteller und sagt, wo die Kamera aufgestellt werden soll. Gut, einverstanden. Aber das kann ganz unterschiedlich gemacht werden. Durch meine Découpage möchte ich das Publikum etwas für die Feinheiten sensibilisieren, die bei der *mise en scène* möglich sind.
Wenn ich davon rede, was Lubitsch gemacht hat, zeigen die Teller, wer sich in wen verliebt hat und welche Figur das Feld räumen muss. Das ist kein exaktes Zitat, aber die Interpretation einer Szene aus Lubitschs ANGEL. Ganz anders die Szene, in der ich Bogart und Bacall zitiere, denn diese Szene habe ich so gefilmt, wie sie in TO HAVE AND HAVE NOT zu sehen ist. Ich habe meinen Schauspielern mehrfach die Kassette gezeigt, weil ich wollte, dass sie genau so spielen, genau so schauen, wie Bogart und Bacall in der Szene vor der Einstellung, in der Lauren Bacall sagt: «Wenn du mich willst, brauchst du nur zu pfeifen» – und genau so pfeifen. Es gibt Anspielungen in TRAVELLING AVANT, mit denen ich mich amüsiere und andere, wo ich mehr auf Distanz gehe. Wenn von Hitchcock die Rede ist, entspricht meine Auflösung in Einstellungen keineswegs derjenigen von Hitchcock – die Entsprechung liegt eher in der Ambiance, die ich mit «seiner» Musik schaffe.
In einigen Szenen wird die Découpage auch unmittelbar reflektiert. Etwa im Spital, gegen Ende des Films, wo Nino und Donald sich vorstellen, wie sie die Situation, in der sie sich befinden, dramatisieren würden. Donald beginnt: «Einstellung von der Klingel. Eine Hand, die von Barbara. Sie versucht, die Klingel zu erreichen. Eine Krankenschwester. Sie kommt herein, schenkt ihr aber keine Beachtung. Die Spannung steigt.» Die Kamera zeigt, was Donald erklärt, dann eine Einstellung auf Barbara, die unbemerkt den beiden zuhört. Nino: «Damit bin ich nicht einverstanden.» Schnitt auf Nino. «Der wahre Suspens ist schlicht. Zeig das Gesicht von Barbara, ihren Blick...», Schnitt auf Barbara, Nino im off: «...wenn sie ihre Augen zum ersten Mal öffnet» – und die Einstellung zeigt, wie Barbara die Augen öffnet.
All das habe ich erfunden und dann gedreht, um das Verständnis – für die *mise en scène* ein bisschen zu fördern – obwohl es illusorisch sein könnte. Vielen Leuten, die Filme sehen, ist nicht einmal bewusst, dass es Einstellungen gibt, Schnitte, dass die Kamera sich bewegt – und dass *das Kino ist*, dass *diese écriture Kino ausmacht* und den Wert der Filme bestimmt: die guten von den gewöhnlichen unterscheidet.

Mit Jean-Charles Tacchella
unterhielt sich Walt R. Vian

Jean-Charles Tacchella
Geboren 1925 in Cherbourg, Studium in Marseille, Journalist seit 1945 bei «L'Ecran Français», Chefredaktor von «Ciné-Digest» von 1949–50; Mitbegründer des Cinéclub «Objectif 49». Arbeitet als Gagman und Szenarist für Pierre Braunberger. Seit 1954 Arbeit vor allem als Drehbuchautor für Filme wie etwa LES HEROS SONT FATIGUES und TYPHON SUR NAGASAKI von Ciampi, LA LOI C'EST LA LOI von Christian-Jacque, VOULEZ VOUS DANSER AVEC MOI? von Boisrond, LA MAIN CHAUDE von Oury, LA LONGUE MARCHE von Astruc und viele andere. Schreibt auch Fernseh-Serien und Theaterstücke.

Kurzfilme
1970 LES DERNIERS HIVERS
1972 UNE BELLE JOURNEE

Spielfilme
1973 VOYAGE EN GRANDE TARTARIE mit Jean-Luc Bideau, Micheline Lanctôt, Lou Castel
1975 COUSIN, COUSINE mit Marie-Christine Barrault, Victor Lanoux, Marie-France Pisier, Guy Marchand
1977 LE PAYS BLEU mit Brigitte Fossey, Jacques Serres, Ginette Garcin, Ginette Mathieu
1979 IL Y A LONGTEMPS QUE JE T'AIME mit Jean Carmet, Marie Dubois, Alain Doutey, Ginette Mathieu
1981 CROQUE LA VIE mit Carole Laure, Brigitte Fossey, Bernard Giraudeau, Alain Doutey
1984/1985 ESCALIER C mit Robin Renucci, Jacques Bonnaffé, Jean-Pierre Bacri, Catherine Leprince, Jacques Weber
1986 COUR D'ASSISES mit Xavier Deluc, Catherine Frot, Anouk Ferjat (Fernsehfilm)
1987 TRAVELLING AVANT

Von Giuliano spricht Cimino als einer «überlebensgrossen Figur»

Die Legende stirbt nie

Das Kino des Michael Cimino

Von Peter Kremski

Der Blick auf die Filme Michael Ciminos ist meist von den Legenden verstellt worden, die sich um sie gebildet haben. Begonnen hat er seine Karriere vor 17 Jahren als Drehbuchautor für Douglas Trumbull und Clint Eastwood. Auf SILENT RUNNING (1971), einen ökologischen Sciencefiction-Film der leisen Art, in dem die humane Botschaft unübersehbar ist, folgt in Partnerschaft mit dem als «Hollywood-Faschist» verschrieenen John Milius MAGNUM FORCE (1973), ein knallharter Selbstjustiz-Film der Dirty-Harry-Serie. Abgesehen davon, dass unklar ist, was bei diesen Büchern, an denen mehrere Autoren herumgebastelt haben, von Cimino ist, sind die ideologischen Gegensätze, die diese Sujets eigentlich trennen, für Cimino doch symptomatisch.

Die ideologische Debatte der Cimino-Filme hat sich später dann an THE DEER HUNTER (1978), den viele für einen «rechten» Film halten, und HEAVEN'S GATE (1980), der dagegen wie der eines «Linken» aussieht, erst recht entzündet. Die Sowjets verliessen 1979 die Berlinale unter lautstarkem Protest, als THE DEER HUNTER gezeigt wurde: Der Skandal war perfekt. Die Amerikaner zeichneten Ciminos Vietnamfilm prompt als besten Film des Jahres aus und vertrauten ihrem neuen Star-Regisseur ein weiteres Millionenprojekt an, das sich zum Multi-Millionen-Desaster auswuchs. HEAVEN'S GATE missfiel nun seinerseits den Amerikanern und wurde zum Megaflop der Filmgeschichte, der die Traditionsfirma United Artists in den Ruin stürzte. Wieder ein Skandal – der nun von den Europäern hämisch gefeiert wurde, weil man Ciminos Western *to end all Westerns* als kompromisslose Amerika-Kritik sah.

Die Karriere Ciminos schien beendet, sein amerikanischer Traum ausgeträumt zu sein. Man ging davon aus, dass er nie mehr einen Film würde realisieren können. Es dauerte in der Tat etliche Jahre, bis er wieder einen Film drehen konnte. Verschiedene Projekte waren gescheitert. Aber auch YEAR OF THE DRAGON (1985) wurde ein Flop, der allerdings für den nun schon obligaten Skandal sorgte, den man in Sachen Cimino erwartet. Minderheiten der amerikanischen Bevölkerung reagierten beleidigt, und er bekam wieder Schelte von den Linken, wurde als «Rassist» und «Faschist» apostrophiert, als sei er tatsächlich ein Blutsbruder von Milius, seinem Co-Autor aus vergangenen Zeiten.

Der nächste und bisher letzte Film, THE SICILIAN (1987), scheint nun wieder ins andere Lager umzuschwen-

THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT – Vom Genre her scheinbar eine Bankräuber-Story, die vom grossen Coup erzählt, von der Hoffnung...

ken, nimmt sich mit dem sizilianischen Räuberhauptmann Salvatore Giuliano einen sogenannten Sozialrebellen vor, einen Robin Hood des 20. Jahrhunderts, der, wie es die Legende will, den Armen gab, was er den Reichen nahm. Mal links, mal rechts – auch Giuliano setzte sich zwischen alle Stühle, kollidierte mit allen machtpolitischen Interessen, wurde zerrieben zwischen den Kommunisten und den Christdemokraten, den Separatisten, der Mafia und seinem eigenen Sendungsbewusstsein. Von den einen als Kommunist beargwöhnt, von den anderen als vermutlicher Kommunistenmörder beschuldigt, meint der Film-Giuliano selbst nur lapidar: «Ich mache mir nichts aus Politik.» Vielleicht liesse sich ein solches Bekenntnis auch von Cimino erwarten, der politisch ganz unbefangen jeweils das übernimmt, was dem Ausdruck seiner eigenen Vorstellungswelt nützlich ist.
Michael Cimino hat es wie kein anderer Regisseur unserer Zeit fertiggebracht, mit nur fünf eigenen Filmen im Laufe einer 17jährigen Karriere sich einen sagenhaften Ruf zu erwerben. So umstritten wie er sind nicht einmal Werner Herzog, David Lynch oder Brian De Palma. Cimino ist Legende, so wie es seine Filme sind, die selbst wiederum nichts anderes wollen, als Legenden erzählen. Die Rekonstruktion und Illustration historischer Fakten interessieren ihn nicht. Cimino beansprucht das Recht auf dichterische Freiheit in vollem Masse. Deshalb wurden und werden seine sich auf historische Zusammenhänge beziehenden Filme THE DEER HUNTER, HEAVEN'S GATE und THE SICILIAN auch meist missverstanden. Hierbei handelt es sich um historische Filme in dem Sinne, dass ein *geschichtlicher* Hintergrund den *mythischen* Raum schafft für einen frei erfundenen, beziehungsweise frei über authentisches Material verfügenden Plot und für die Psychologie, die Aktionen, die Bewegungen der Charaktere.
Die Poesie der Legende wird den nüchternen Fakten vorgezogen. Sogar seine eigene Person umgibt Cimino schon mit der Aura des Geheimnisvollen, indem er sich der faktischen Aufrechnung verweigert, zulässt, dass unterschiedliche Angaben zu seinem Geburtsjahr kursieren, und sich augenscheinlich über jede weitere anderslautende Veröffentlichung freut: *Print the legend!* Die Legende, der Mythos, der willkürliche Umgang mit der Geschichte, das Erfinden einer eigenen Realität, *das ist die Basis der Traumfabrik, des Kinos, der Erzählkunst*. Cimino ist der exzessivste, vielleicht sogar der grösste unter den Legendenerzählern des zeitgenössischen Kinos, aber er steht in einer Tradition, die bereits Ewigkeitscharakter hat, nicht nur bis zu den Anfängen des Kinos zurückreicht, sondern so lange existiert, wie überhaupt erzählt wird.
Wer eine akkurate Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg verlangt, muss sich begreiflicherweise über einen so willkürlichen Zugriff aufregen. Zorn müsste an und für sich aber auch dann in ihm auftreten, wenn er sieht, wie bei Milos Forman ein trübseliger Salieri den flotten Mozart meuchelt, wenn er sieht, wie bei John Ford ein edler Wyatt Earp gar nichts mehr mit dem korrupten Machtpolitiker zu tun hat, der jener tatsächlich war, oder wenn er sieht, wie das so ungemein populäre Epos von der «Meuterei auf der Bounty» – das Cimino auch mal

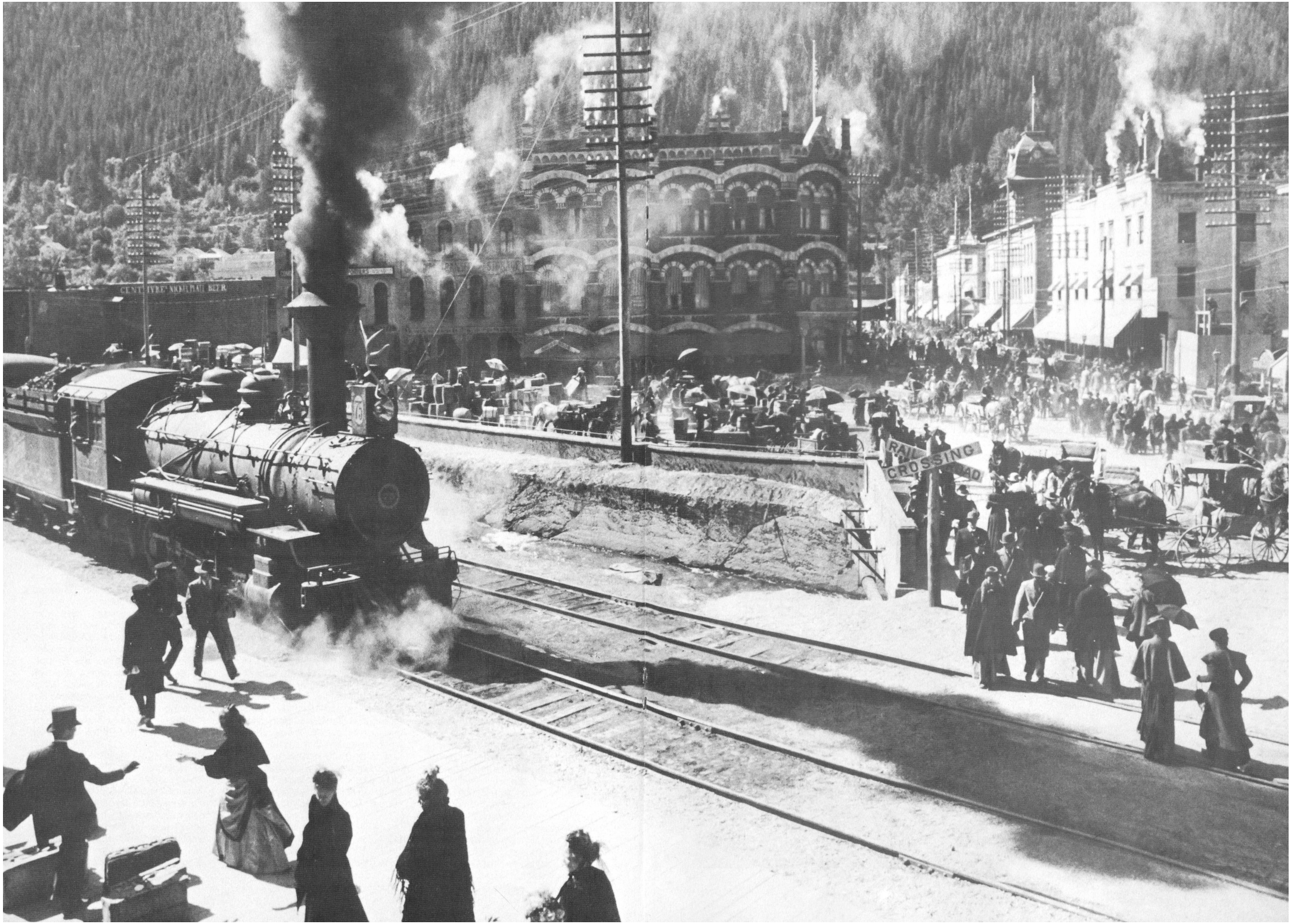
...auf Erfolg und der Angst vor dem Scheitern

verfilmen wollte – einen historisch im Grunde prosaischen Fall zur romantischen Legende schlechthin verbogen hat. Wichtig ist nur, dass man die Filme in ihrer Legendenstruktur durchschaut, um zu verstehen, worum es den Filmemachern geht.

Das Kino des Michael Cimino mag angreifbar sein – sowohl ideologisch als auch ästhetisch. Das ändert nichts daran, dass die Filme, in denen Ciminos Ästhetik am besten zur Entfaltung gelangt – seine Meisterwerke THE DEER HUNTER und HEAVEN'S GATE – eine Ausstrahlungskraft besitzen, der man sich nur schwer entziehen kann. Dass es Cimino hier gelingt, den Zuschauer emotional so stark an seine Figuren zu binden, dass ein fast familiäres Verhältnis entsteht, dürfte der eigentliche Grund dafür sein, warum man sich diese Filme immer wieder ansehen kann, so wie sonst nur die klassischen Filme der alten Erzählmeister Hawks, Hitchcock und vor allem Ford, in dem man Ciminos Vorbild erkennen muss. Das Vorbild Ford lässt Cimino aber nie zum Nachahmer werden. Während sich Francis Coppola, der sich den Namen Ford eine Zeitlang lehrjungenhaft selbst untergeschoben hat (zu einer Zeit, als er es eigentlich gar nicht nötig hatte), in seinen letzten Filmen zum blossen Nachahmer von Dramaturgien herablässt, die früher einmal in sich stimmig waren (PEGGY SUE GOT MARRIED folgt dem Vorbild Capras, GARDENS OF STONE folgt dem Vorbild Fords), und damit für unsere heutige Zeit ziemlich unstimmige Filme produziert, manifestiert sich das Vorbild Ford bei Cimino eher in einer vergleichbaren Geisteshaltung und einem ähnlichen filmischen Grundverständnis. Während man im Muster der Coppola-Filme gleich Capra und Ford erkennt und sich Coppola mit dem Einschub dieser beiden Namen in seinen eigenen zur Zeit wieder als Lehrjunge ausweisen dürfte, zeigt sich bei Cimino die Reife und Selbständigkeit eines Filmemachers, der das Vorbild nicht als durchscheinendes Modell-Zitat in seinen Film einfliessen lässt, sondern schon vorher verarbeitet hat.

Die Gelegenheit, seinen ersten Film zu inszenieren, erhielt Cimino durch Clint Eastwood. THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT (1974) war nach MAGNUM FORCE als ein weiteres Vehikel für Eastwood angelegt, der mit gewohnt routinierter Souveränität die Starrolle des Films ausfüllt. Vom Genre her ist THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT scheinbar ein Ganovenstück, eine Bankräuber-Story, ein sogenanntes *caper-movie*, das vom grossen Coup erzählt, von der Hoffnung auf Erfolg und der Angst vorm Scheitern, von den professionellen Beziehungen innerhalb der Gruppe, die den Coup durchführt, und von Freundschaft und Respekt, Misstrauen und Verrat, den verdeckten Beziehungen hinter der Professionalität. Aber das ist nur eine Handlungsebene des Films, die den Boden legt für die Aktion.

Schon der Titel macht deutlich, dass es eigentlich gar nicht um diese Gruppe geht, sondern nur um *zwei* Personen, die durch ihre Namen auf den ersten Blick als gegensätzliche Typen charakterisiert sind: als ein Donnerkeil und ein Bruder Leichtfuss – wohinter sich aber mit der Assoziation *thunder and lightning* (Donner und Blitz) der Hinweis verbirgt, dass die


RAIL
CROSSING

beiden doch ein ganz gutes Gespann abgeben könnten. Die Geschichte dieser beiden ungleichen Männer erzählt der Film vor allem als *road-movie*. Ihre zufällige Begegnung, die sie zu unfreiwilligen Partnern macht, ihre Verschiedenheit – der eine ein abgebrühter Profi-Bankräuber, der andere ein Gelegenheitsgauner und Luftikus, der unbekümmert in den Tag hinein lebt –, dann als Höhepunkt: ihre Zusammenarbeit beim Coup, ihre gemeinsame Flucht, der Erfolg des einen und das Scheitern des anderen – das sind die Grundpfeiler einer Geschichte, deren Hauptthema die Entstehung (und das Ende) einer Freundschaft ist. Eine Begegnung, die auf der Strasse und in einem gestohlenen Auto beginnt, entwickelt sich zu einer freundschaftlichen Beziehung, die in dem Augenblick, als sie bewusst wird, mit dem Tod des einen abbricht, auf der Strasse, diesmal in einem gekauften Auto.

Die Figuren bleiben, mit einer Ausnahme, im Rahmen eines sorgfältig arrangierten Genre-Films. Die Ausnahme ist die Figur des Lightfoot, für die sich Cimino hauptsächlich zu interessieren scheint, und die Jeff Bridges, der später auch in Ciminos HEAVEN'S GATE spielen sollte, zu einer völlig genre-untypischen, ganz realistisch angegangenen Charakterstudie werden lässt. Während Eastwood, der Star, in jedem Augenblick Eastwood ist und die anderen Personen konventionelle Genre-Charaktere sind, kreiert Bridges ganz exemplarisch den ersten typischen Cimino-Charakter – einen Helden, der sich nicht reflektiert oder gar in Frage stellt, der aus einer ganz begrenzten Perspektive heraus handelt, deren Subjektivität der Regisseur zwar mitinszeniert, ohne aber dabei der Handlungsfigur sich verbalisierende Erkenntnisse aufzuzwingen, die sie weit über ihren Bewusstseinsstand hinauskatapultieren sollen. Lightfoot ist ein sehr realistisch, sehr menschlich gezeichneter Charakter, dem Cimino mit dem gleichen Respekt begegnet wie später seinen Protagonisten in THE DEER HUNTER oder seinem dubiosen Polizeidetektiv in YEAR OF THE DRAGON – allesamt ambivalente, komplexe, kontroverse Charaktere, die Cimino *zeigt*, aber nicht *kritisiert*, deren subjektive Perspektive er beleuchtet, aber deren Aktionen er im Objektiven belässt. Die Figuren gelangen zu Entscheidungen oder Einsichten, die nicht den Rahmen ihrer Möglichkeiten überschreiten. Sie verändern sich nicht so grundlegend, dass man meint, es plötzlich mit anderen Menschen zu tun zu haben. Gerade deshalb lassen sich die Versammlung der Übriggebliebenen, die Hymne «God bless America» anstimmenden Freunde am Ende von THE DEER HUNTER, und die Sturheit des Protagonisten von THE YEAR OF THE DRAGON schon fast als dokumentarische Abbilder des amerikanischen Bewusstseins verstehen.

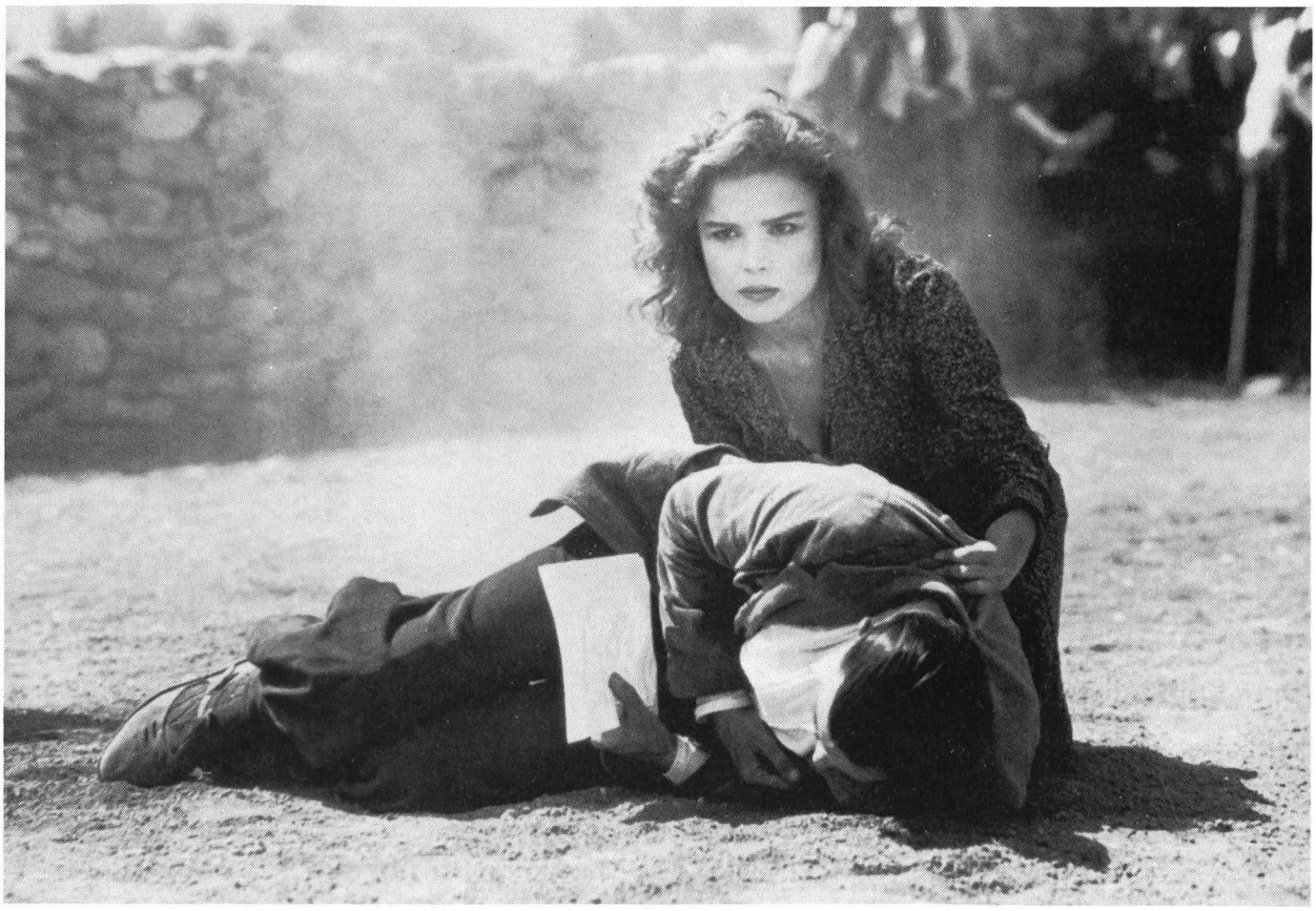
Ciminos THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT thematisiert eine Männerfreundschaft, wie sie sich auch in allen seinen anderen Filmen findet: zwischen Michael Vronsky (Robert De Niro) und Nick Chevotarevitch (Christopher Walken) in THE DEER HUNTER, zwischen James Averill (Kris Kristofferson) und Nate Champion (Christopher Walken) in HEAVEN'S GATE, zwischen Salvatore Giuliano (Christopher Lambert) und Aspanu Pisciotta (John Turturro) in THE SICILIAN. Selbst in YEAR OF THE DRAGON

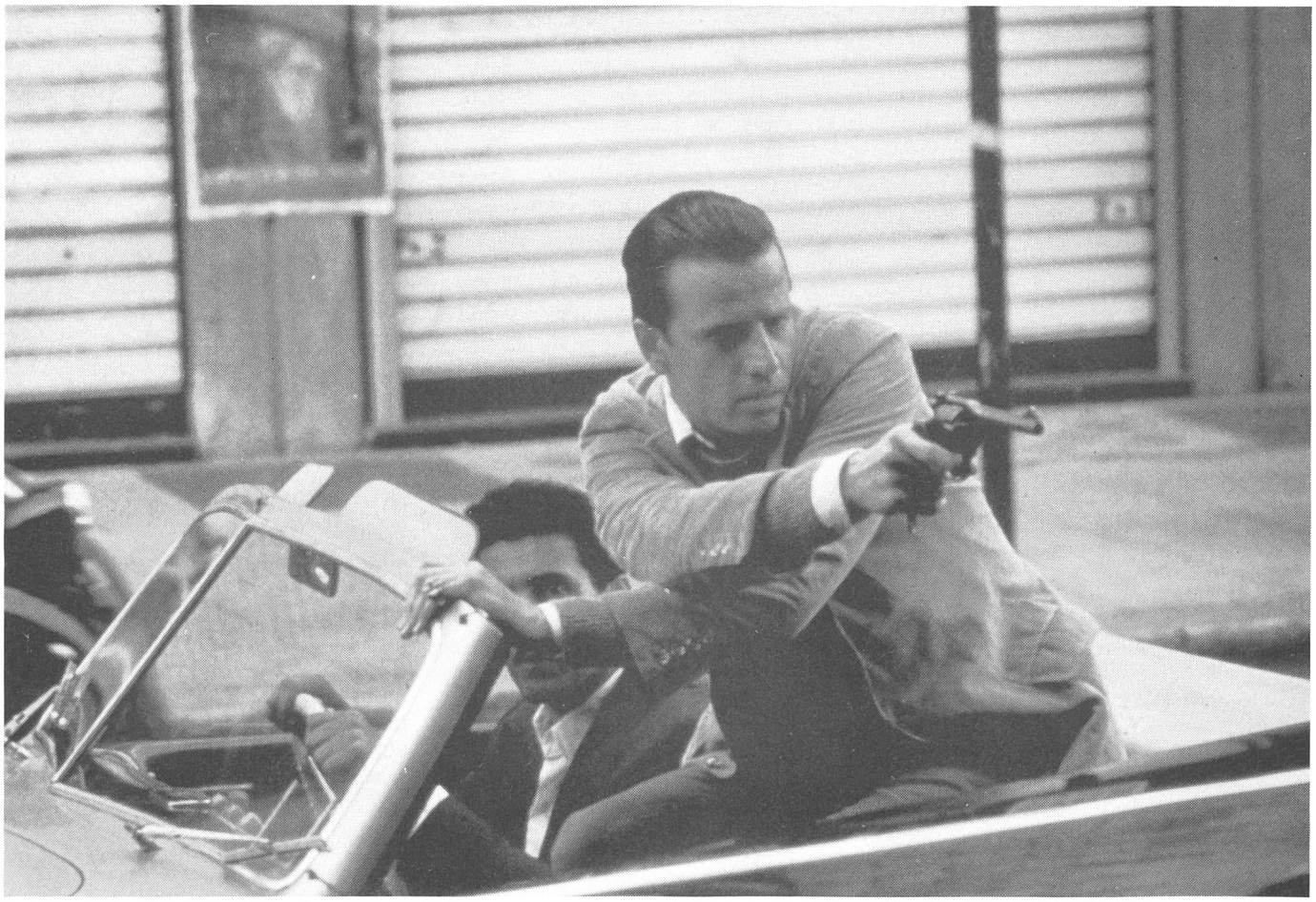
HEAVEN'S GATE / THE SICILIAN – Die Rekonstruktion und Illustration historischer Fakten interessieren Cimino nicht, er beansprucht ...

sieht man, wie Stanley White (Mickey Rourke) und Joey Tai (John Lone) zwar Todfeinde sind, aber beide von der Charakterstruktur, vom Alter und vom Einsatz ihrer Mittel her eine fast spiegelbildliche Ähnlichkeit miteinander haben, die sie im Kontrast zur dramaturgischen Festlegung, dass sie auf verschiedenen Seiten stehen und deshalb gegeneinander kämpfen müssen, im gleichen Zuge miteinander verbindet.
Die Freundschaft zwischen Thunderbolt und Lightfoot enthüllt latente homosexuelle Züge, wenn Lightfoot während des Coups Frauenkleider trägt und – nachdem er böse zusammengeschlagen worden ist – von Thunderbolts starkem Arm hilfreich umfasst wird.
In THE DEER HUNTER und HEAVEN'S GATE ist es die gemeinsame Geliebte – im einen Fall Linda (Meryl Streep), im anderen Ella (Isabelle Huppert) –, welche die respektvolle Freundschaft der Männer erst recht besiegelt.
In YEAR OF THE DRAGON ist eine Freundschaft zwischen White und Tai unmöglich. Die Ähnlichkeit, die der notorische Chinesenhasser White spürt, ist es vermutlich, die seinen Hass auf den Chinesen Tai erst recht schürt. Er geht paradoxerweise – wie in einem Akt der Substitution – zu einer Chinesin eine Beziehung ein, die sich erst entkrampft, als sein spiegelbildlicher Gegenspieler tot ist. Die Konstellationen in YEAR OF THE DRAGON wirken durch die komplizierten Brechungen besonders vielschichtig.
Giovanna (Giulia Boschi), die Räuberbraut des Sizilianers, spielt für die Freundschaft zwischen Giuliano und Pisciotta keine Rolle. Sie stellt vielmehr das Band dar zwischen Giuliano, dem selbsternannten Messias, und ihrem Bruder Silvio (Stanko Molnar), dem kommunistischen Agitator, die beide scheinbar gleiches wollen und sich über die Braut, beziehungsweise Schwester, ihre Freundschaft versichern. Am Ende ist Giuliano indirekt und ohne es zu wollen für dessen Tod verantwortlich und trägt die Leiche Silvios erschüttert in seinen Armen.
Die Männerfreundschaft endet bei Cimino immer im Tod und damit in der Apotheose. Der Tod lässt die Freundschaft unsterblich werden, erhebt sie in den Stand der Legende. Thunderbolt verliert Lightfoot, Michael verliert Nick (woran Michael indirekt schuldig ist), Averill verliert Champion, White verliert Tai (obwohl er dessen Tod geradezu herbeisehnt), Giuliano tötet/verliert Silvio, Pisciotta tötet/verliert Giuliano.

Auch die Beziehungen der Männer zu den Frauen bleiben glücklos. THE DEER HUNTER beginnt mit der Hochzeit von Steven (John Savage) und Angela (Rutanya Alda), dann macht Vietnam Steven zum Krüppel; im Rollstuhl sitzend, in einem Altersheim vor sich hin vegetierend, ist für ihn die Beziehung zu Angela unmöglich geworden. Linda liebt Nick und verliert ihn an Vietnam; der als einziger körperlich unversehrt zurückkehrende Michael ist für Linda auch Substitution und Erinnerung an Nick.
Averill in HEAVEN'S GATE verliebt sich während seiner Studentenzeit in ein junges Mädchen, das dem frisch examinierten Hochschulabsolventen aus erhöhter Distanz zulächelt. Die Distanz zwischen ihnen wird immer grösser, als Averill vom amerikanischen Osten in den Westen verschlagen wird; nur ihr Foto begleitet ihn auf seinem Weg. Seine Geliebte im Westen wird Ella; er verliert sie im Kugel-

... das Recht auf dichterische Freiheit in vollem Masse





THE SICILIAN / HEAVEN'S GATE – Giuliano erscheint er wie ein Held des Wilden Westens, der Weg von Sizilien nach Amerika und ...

hagel der Söldner, so wie er zuvor seinen Freund Champion verloren hat. Averill kehrt zurück in den Osten und zu seiner Jugendliebe. Zwar sieht man jetzt beide auf gleicher Ebene räumlich vereint, doch die scheinbare Nähe zwischen ihnen verschleiert nicht, dass die Distanz aufgrund von Averills Erlebnissen im Westen nur noch grösser geworden ist.

Whites Ehe in YEAR OF THE DRAGON ist wegen seines Fanatismus in die Brüche gegangen. Seine Frau wird von seinen chinesischen Widersachern brutal ermordet, was seinen Hass nur noch steigert. Seine Beziehung zu der Chinesin Tracy (Ariane) wirkt vor diesem Hintergrund einerseits wie eine Selbstbestrafung, andererseits wie der Wunsch, seinen Fanatismus zu überwinden. Ihr Verhältnis wird verkompliziert durch die merkwürdig ambivalente Beziehung zu Tai, dessen Tod White wie von einem Trauma befreit, ihn für eine normalere Beziehung zu Tracy zu öffnen und ihn von seinem Rassismus zu heilen scheint.
Der von Cimino bewusst ambivalent gezeichnete Giuliano vermittelt sich abwechselnd als forscher Salonlöwe und als katholischer Moralapostel. Einer «amerikanischen Herzogin» (Barbara Sukowa) erscheint er wie ein Held des Wilden Westens, wie es ihn nur noch auf Sizilien, in Amerika selbst nicht mehr, zu geben scheint. Ein kurzes sexuelles Abenteuer ergibt sich durch die Initiative der Frau. Nicht nur der Klassenunterschied, auch die kontinental verschiedenen Erfahrungen, nationalkulturellen Hintergründe, Moralauffassungen schliessen eine Beziehung aus, obwohl jeder für den anderen eine Brücke zur Erfüllung seines persönlichen Traums darstellen könnte. Dem Libertinismus der Herzogin, mit dem der Puritaner Giuliano nicht klarkommt, steht die Keuschheit des Blümchens Giovanna gegenüber, deren Beziehung zu Giuliano aseptisch bleibt. Ausgerechnet sie ist es, die zuletzt dort ist, wo Giuliano immer hinwollte: in Amerika. Aber dort bleibt sie so allein wie die Herzogin auf Sizilien. Der Weg von Sizilien nach Amerika und der von Amerika nach Sizilien ist im Endeffekt austauschbar.
Das Schicksal meint es nicht gut mit Ciminos Protagonisten. Die Träume gehen nicht in Erfüllung, die Konstellationen zerbröckeln. Am Ende steht die Einsamkeit – des Einzelnen (THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT, HEAVEN'S GATE, THE SICILIAN), beziehungsweise des Einzelnen in einer dezimierten Gruppe (THE DEER HUNTER), von Cimino immer in einem emblematischen Bild festgehalten. Das Vibrieren und krampfhafte Festhalten von Tassen und Gläsern ist sowohl in THE DEER HUNTER als auch in THE SICILIAN ein Bild für die Erschütterung der Gemeinschaft, worin sich auch die Dissoziation der Gruppe abzeichnet.

Das Ende von YEAR OF THE DRAGON empfindet man fast als Betrug, als faulen Kompromiss, als aufgesetztes Happy End. Lieber hätte man gesehen, wenn sich White und Tai gegenseitig umgebracht hätten. Im Roman von Robert Daley, der dem Film als Vorlage diente, sind am Ende tatsächlich beide tot. Aber vielleicht ist der für White und Tracy glückliche Schluss auch nur ein Trugbild, wie das falsche Glück, das Averill wieder mit seiner Jugendliebe vereint.

... der von Amerika nach Sizilien ist im Endeffekt austauschbar

Gewalt spielt in allen Filmen Ciminos eine entscheidende Rolle. Die Protagonisten seiner Filme sind Outlaws (Thunderbolt, Giuliano) oder Männer des Gesetzes (Averill, White), in jedem Falle Männer, die mit der Gewalt umzugehen haben. Irgendwann kommt jeder Film Ciminos an den Punkt, an dem Gewalt nicht mehr kontrollierbar ist und eskaliert.
Die Story von Thunderbolt und Lightfoot trägt lange Zeit heiter-gelassene Züge. Nach dem Banküberfall *erfährt* der Amateur Lightfoot erst – ohne es zu *begreifen* –, wie riskant die Sache ist, auf die er sich eingelassen hat, und wie gefährlich die Männer sind, die eben noch seine Partner waren. Die Geschichte nimmt eine blutige Wendung: Nach einer wilden Verfolgungsjagd wird die Gruppe bei einem Feuergefecht mit der Polizei zerrieben, aber sie zerstört sich auch selbst durch interne Gewalt.
In HEAVEN'S GATE inszeniert Cimino den Höhepunkt der bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen zwischen den vom Sheriff organisierten Siedlern und den von den Ranchern aufgebotenen Söldnern als Massaker, das in einer Kreisbewegung formalisiert wird und dadurch an die opulent choreographierten Tanzszenen zuvor erinnert, die einen utopischen, friedlichen Gegenentwurf zu den Szenen der martialischen Gewalt darstellen. Der Film beschreibt durch die Ästhetik der formalen Parallelisierung an dieser Stelle zynisch den Schritt vom Tanz- zum Schlachtfest, das schon vorab allegorisch als solches gedeutet wird, wenn Champion, als zu diesem Zeitpunkt noch linientreuer Söldner der Rancher, mit seiner Schrotflinte die Zeltplane und den dahinter stehenden Siedler zerfetzt, der im Todeskampf auf ein Stück geschlachtetes Vieh fällt.
In YEAR OF THE DRAGON kommt es zum Massaker in einem China-Restaurant, in THE SICILIAN zum Massaker an der Portella della Ginestra, das den endgültigen Wendepunkt in Giulianos Karriere markiert. Es wird von Cimino als ein Akt der nicht mehr kontrollierbaren Gewalt – Giuliano hatte angeordnet, über die Köpfe einer kommunistischen Versammlung hinwegzuschiessen – in Szene gesetzt.
Die Struktur der Cimino-Filme ist auf Polarität angelegt. Der Gewalt, dem Krieg, dem Massaker steht als positiver Gegenentwurf die Utopie einer friedlichen Ko-Existenz gegenüber, die sich in der gemeinschaftlichen, integrativen Aktion – meist in einer Festveranstaltung, einem Tanz, einer Hochzeit, einer Prozession – artikuliert. THE DEER HUNTER verbringt fast eine Stunde damit, ein Hochzeitsfest mit allem Drum und Dran zu zelebrieren und den hermetischen Kosmos einer intakten Gemeinschaft zu beschwören, in den Vietnam wie eine externe Bedrohung zerstörerisch eindringt. Der Zuschauer gewinnt während dieser unglaublich langen Exposition ein vertrautes Verhältnis zu den Personen, wird gewissermassen in die Gemeinschaft integriert. Insbesondere der Tanz wird in dieser Dramaturgie zum mitreissenden, sozialisierenden Faktor.

Auch HEAVEN'S GATE beginnt mit einem Fest, der Examensfeier der Hochschulabsolventen von Harvard. «John Brown's Body» und der Strauss-Walzer «An der schönen blauen Donau» setzen die musikalischen Akzente. Die Tanzszene ist so monumental arran-

giert, dass sie sich in keinem Innenraum mehr inszenieren lässt und nach aussen auf die grüne Wiese verlegt wird, was der Szene eine ganz eigentümliche Ästhetik verleiht. Das Gegenstück zur Walzerseligkeit der feinen Harvard-Gesellschaft im amerikanischen Osten liefert später im Tanzpalast «Heaven's Gate» (nach dem der Film benannt ist) der nicht weniger monumentale und mitreissende Rollschuhtanz, der die Vitalität und Gemeinschaftlichkeit der Siedler-Gesellschaft im amerikanischen Westen emblematisieren soll.
Auch Giuliano in THE SICILIAN darf bei Cimino erst Boogie Woogie tanzen und später Hochzeit feiern. Wenn Giuliano in den Ehestand tritt, dann inszeniert Cimino das als fröhliche Räuberhochzeit in den Bergen, wo die sonst so blutrünstigen Banditen ganz vergnügt zu Glenn Millers «In the Mood» tanzen. Weder hat das etwas mit dem historischen Giuliano zu tun noch mit der Romanvorlage Puzos (erschienen bei Droemer Knaur). Vielmehr fordert hier ein Topos der Cimino-Filme seine Berücksichtigung.
Daneben finden sich Festumzüge in THE SICILIAN: eine religiöse Prozession im Zeichen der Madonnenverehrung – mit weissen Kuttenträgern, unter denen sich auch Giuliano und zwei seiner Spiessgesellen, wenn auch eher aus profanen Überlegungen, befinden; und die Versammlung der Kommunisten, die am Ersten Mai mit ihren roten Fahnen, die «Internationale» anstimmend, hinauf in die Berge zur Portella della Ginestra ziehen.
In der bizarren Kulisse von New Yorks Chinatown in Szene gesetzte Festumzüge strukturieren auch YEAR OF THE DRAGON. Hier setzt Cimino ganz fulminant mitten im Bewegungsablauf einer Prozession ein, die Bestandteil des exotischen Drachenfestes ist. Doch der Festzug geht über in einen Trauerzug. Joey Tais Schwiegervater, dessen Tod auf Joeys Konto geht, wird zu Grabe getragen. Ein zweiter Trauerzug wird am Ende des Films Joey selbst zur ewigen Ruhe begleiten und damit einen Schlussstrich unter eine Familiengeschichte ziehen, die sich als Konflikt zweier Generationen darstellte.
Wie in YEAR OF THE DRAGON auf den heiteren Festzug irgendwann ein Trauerzug antwortet, beziehungsweise sogar der eine Umzug in den anderen Umzug übergeht, so findet in allen Cimino-Filmen jedes Fest sein Gegenstück, beziehungsweise folgt der festlichen Stimmung gleich die Ernüchterung. In THE DEER HUNTER besudelt bei der Hochzeitsfeier ein Rotweintropfen das weisse Kleid der Braut und signalisiert: Blut wird fliessen. Vietnam schliesst sich an, die Episode im Leben der Protagonisten, die den Verlust der Unschuld bedeutet. Die Hochzeitsfeier am Anfang kontrastiert mit der Totenfeier am Ende, welche die übriggebliebenen Freunde noch einmal zusammenführt.
Auch in HEAVEN'S GATE holen sich Averill und sein Studienfreund Billy Irvine (John Hurt) schon bei der Examensfeier blutige Nasen, die Schlimmeres ankündigen. Im Krieg der Grossgrundbesitzer gegen die Siedler werden sie später auf verschiedenen Seiten stehen; Irvine wird die blutige Auseinandersetzung nicht überleben. Nach dem Massaker, das durch die Kreisbewegung in deutlichen Zusammenhang mit den Tanzszenen gerückt wird und als Gegenstück zu diesen fungiert, ist zu den Bildern der Zerstörung eine Gitarren-Version von «An der schönen blauen Do-

HEAVEN'S GATE / THE DEER HUNTER – Die Tanzszene ist so monumental arrangiert, dass sie nach aussen auf die grüne Wiese verlegt werden muss, ...

nau» zu hören, wodurch der Zusammenhang auch noch musikalisch akzentuiert wird.
Giuliano verliert seine Unschuld, als er beim Getreideschmuggel von Carabinieri gestellt wird. Er tötet einen von ihnen und wird selbst schwer verwundet. Zum Versteck der Schmuggelware hat er einen Sarg umfunktioniert. Beim Schusswechsel mit dem Carabiniere färben Blutspritzer die weisse Sargfassade rot. Blut, Gewalt und Tod werden Giulianos Weg in Zukunft markieren. Der Anfang seiner Banditenkarriere wird durch die allegorisierende Inszenierung auch zur Vorankündigung von Giulianos eigenem Ende.
Auf Giulianos unbeschwerte (im Unterschied zu THE DEER HUNTER nur kurz in Szene gesetzte) Hochzeitsfeier folgt unmittelbar das Massaker an der Portella della Ginestra. Später gibt es noch das obligate Begräbniszeremoniell, diesmal in doppelter Ausführung. Den Anfang macht die Beerdigung Silvios (beziehungsweise der Opfer des Massakers), den Schlussstrich zieht die Beerdigung Giulianos.
So festlich-fröhlich die Filme Michael Ciminos auch anfangen mögen, das dicke Ende kommt am Schluss. Schon sein erster Film wirkte über weite Strecken wie eine Komödie, dennoch endet er mit einem Gemetzel und dem Tod im weissen Cadillac. Ciminos Blick in die Welt ist schwarz umrandet.

Cimino entwirft seine Filme als breit angelegte, monumentale Epen. Sein Selbstverständnis als Epiker weist sich schon in der Länge der Filme aus: THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT – 114 Minuten, THE DEER HUNTER – 183 Minuten, HEAVEN'S GATE – 219 Minuten, YEAR OF THE DRAGON – 136 Minuten, THE SICILIAN – 146 Minuten. Dabei kollidierte Ciminos langer Atem zweimal in extremer Weise mit Vermarktungsinteressen, die sich im Endeffekt nicht auszahlten. Die epische Länge von HEAVEN'S GATE wurde für den europäischen Markt auf 141 Minuten und für den amerikanischen Markt sogar auf nur 97 Minuten herabgekürzt. Und auch THE SICILIAN wurde in den USA um eine halbe Stunde beschnitten. Haben die Filme Ciminos selbst in der Originallänge immer noch etwas Fragmentarisches, so sind sie in den gekürzten Fassungen nicht mehr als Ruinen und meilenweit von Ciminos ästhetischer Konzeption entfernt.
Mit der epischen Länge korrespondiert die formale Gliederung. THE DEER HUNTER erzählt die Geschichte einer Gruppe von Freunden – Arbeiter in einer Stahlhütte in Clairton, Pennsylvania – in drei Etappen. Clairton ist Ausgangs- und Endpunkt der Geschichte und legt sich wie ein Rahmen um die Erlebnisse der Freunde Michael, Nick und Steven im Vietnam-Krieg, diesem als Mittelteil scheinbar die zentrale Stelle zuweisend. Doch wäre es eine Fehlinterpretation, den Vietnam-Krieg aufgrund dieser formalen Anordnung für das Thema des Films zu halten. In der Längen-Relation ist der Rahmen keineswegs dem Mittelteil untergeordnet. Dadurch dass die Handlung in drei gleichwertige Blöcke segmentiert ist, erhält Clairton eher sogar ein Übergewicht. Cimino hat keinen Film über den Vietnam-Krieg machen wollen. Was ihn wirklich interessiert, ist die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft, und wie ein geschlossen wirkender Kosmos durch äussere Einflüsse aufgerissen und beschädigt werden kann, wie

... der Tanz wird in dieser Dramaturgie aber zum mitreissenden, sozialisierenden Faktor

aber andererseits die lädierte Gemeinschaft mit neuer Solidarität darauf reagiert, der aufgebrochene Kosmos wieder zusammenwächst, auch wenn Narben zurückbleiben. Der Handlungsmittelteil erweist sich in diesem Sinne als Bruchstelle, deren Funktion es ist, die Utopie Clairton auf eine gewaltige Probe zu stellen, und nach der sich Veränderungen in der Struktur der Gruppe und im Verhalten der Personen ablesen lassen.

Auch HEAVEN'S GATE bedient sich der Dreiteilung – «wie ein filmisches Triptychon mit zwei kleineren Teilen am Anfang und Ende und der Hauptgeschichte dazwischen: hoffnungsvoller Aufbruch, grausame Realität und wehmütige Erinnerung» (Detlef Wulke). Die Dreiteilung ist wie in THE DEER HUNTER räumlich und zeitlich begründet. Die Geschichte James Averills nimmt im Jahre 1870 im amerikanischen Osten ihren Anfang, wohin Averill nach seinen Erfahrungen im Westen zurückkehrt. Der Epilog zeigt ihn im Jahr 1900 als einen gebrochenen, lädierten Charakter, dem nurmehr die Erinnerung an eine zerstörte Utopie bleibt. Wieder einmal ist es der Einbruch von Krieg und Gewalt im Mittelteil – historisch konkret: der Johnson County War, ein Weidekrieg zwischen alteingesessenen Grossgrundbesitzern und vornehmlich aus osteuropäischen Ländern eingewanderten Siedlern im Wyoming des Jahres 1892 – der die Veränderung bewirkt.

Der Film THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT beginnt mit einer Landschaftstotalen. Eine kleine, weisse Kirche ist einsam in die Landschaft integriert. Man hört ein Kirchenlied. Und man hört Pferdewiehern, aber sieht nur Autos, die vor der Kirche parken. Der Bankräuber Thunderbolt hat hier seinen ersten Auftritt – als falscher Priester, mit einer überzeugend vorgetragenen Predigt. Er ist auf der Suche nach der Beute aus einem früheren Bankraub, die im Klassenzimmer eines alten Schulgebäudes hinter der Tafel versteckt ist. Doch an der Stelle, wo das alte Schulgebäude gestanden hat, befindet sich jetzt ein neues.
Später findet Thunderbolt die alte Schule zufällig doch noch. Sie ist woanders wieder aufgebaut worden und fungiert jetzt als Museum. Man sieht das kleine, weisse Gebäude einsam in die Landschaft integriert wie ein Relikt aus alten Zeiten. Es sieht der zu Anfang gesehenen Kirche zum Verwechseln ähnlich. Auf einer Erinnerungstafel vor der Schule ist zu lesen: *The one room school house evolves a vision of a vanished America. The Warsaw school, founded in 1841, was a part of Montana's oldest pioneer community. Moved to this site July 4, 1972 by the Montana Department of History.*
Auch das ist ein Thema des Films. THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT beschreibt die Suche nach einem Amerika, das kaum noch existiert, allenfalls im Museum. Die Kirche und die Schule sind Embleme für die *good old days*, die von der modernen Zivilisation eingeholt worden sind. Man hört ein Pferd wiehern, aber man sieht parkende Autos. Thunderbolt ist ein Westerner der alten Schule, der sich der Mittel von heute bedient.

Es ist ein Topos des Westerns, dass die Soldaten, nachdem der Sezessionskrieg vorüber ist, ersatzweise Banken überfallen. Der Bankräuber

THE DEER HUNTER / YEAR OF THE DRAGON – Gewalt spielt bei Cimino eine entscheidende Rolle: Die Protagonisten seiner Filme sind Outlaws ...

Thunderbolt ist – in Analogie – ein Veteran des Korea-Kriegs.
Der Westen, wie es ihn einmal gab, existiert nicht mehr. Deshalb erzählt THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT seine Geschichte nicht als Western. Wenn es den Westen nicht mehr gibt, bleibt nur noch die Suche nach ihm und die Hoffnung, dass man zufällig immer wieder etwas von ihm findet, dass sich der Raum noch einmal erschliessen lässt und man ein vergangenes Lebensgefühl nachleben kann. Das ist das Thema der *road movies*, in denen der Landschaft wieder der dramaturgische Stellenwert gegeben wird, den sie in den besten Western besitzt.
Am Schluss verschwindet Thunderbolt mit seinem weissen Cadillac (statt Pferd) am Horizont, und Paul Williams singt den Country-Song «Where do I go from here?», so wie die Sons of the Pioneers in THE SEARCHERS sangen «What makes a man do wander?»

Ciminos Bewunderung für John Ford lässt sich auch daran ablesen, dass er eine Vorliebe für das Genre des Western hat, dessen Topoi er benutzt. In THE DEER HUNTER setzt der Vietcong das Russische Roulette als Folterinstrument ein wie die Indianer den Marterpfahl. Der völlig unspektakuläre Originaltitel (zu deutsch: Der Hochwildjäger) verweist auf Coopers Pionier-Erzählung «The Deerslayer» (Wildtöter), was den Film in eine Tradition stellt, aus der sich historische, mythologische und literarische Bezüge ergeben. Vietnam fungiert bei Cimino als literarischer Topos der Wildnis, als ein «Indianerland», das dem Bereich des Mythischen zuzuordnen ist, in dem der Vietcong an die Stelle von Coopers Huronen tritt.
YEAR OF THE DRAGON entwickelt seine Dramaturgie aus einem rassischen Konflikt. Der Name des Protagonisten *White* hat schon allegorische Bedeutung. Der Vietnam-Krieg liefert auch hier den ins Mythische gewendeten historischen Hintergrund, für den früher die Indianerkriege sorgten. Die «Schlitzaugen» sind die 'zeitgemässe' Version der «Rothäute». Cimino interpretiert die jüngere amerikanische Geschichte aus seiner Kenntnis der älteren. Der Vietnamkriegsveteran White ist als Chinesenhasser ein genauso pathologischer Fall wie der von John Wayne gespielte Ethan Edwards in Fords THE SEARCHERS, der den Indianern mit einem sich nicht weniger abstossend äussernden Rassismus entgegentritt. Ethan Edwards findet seinen Widerpart in Chief Scar (in der deutschen Fassung: Der schwarze Falke), der ihm in seinem menschenverachtenden Zynismus ebenbürtig ist. Die fundamentale Feindseligkeit und der mit kompromissloser Brutalität ausgetragene Konflikt zwischen White und seinem Gegenstück Tai wiederholt die dramaturgische Konstellation des John-Ford-Films. In beiden Fällen überlebt am Ende der Weisse, der als gebrochener, fragwürdiger Charakter, nicht als Identifikationsfigur gezeichnet wird, wenn auch nicht gänzlich unsympathisch. Mickey Rourke spielt White als widerborstigen, etwas ins Altern gekommenen Rebellen vom Schlage eines James Dean, dessen Habitus er imitiert und dessen Frisur er sich sogar hat anpassen lassen.
In THE SICILIAN hat Cimino die Legende Giulianos für den Film neu erzählt, und er sieht diesen europäischen Stoff selbstredend mit amerikanischen Augen, was den eigentli-

... oder Männer des Gesetzes, die mit Gewalt umzugehen haben, die irgendwann unkontrollierbar eskaliert

HEAVEN'S GATE / THE SICILIAN – Das grosse Wort, die bedeutsame Geste verleihen den Filmen Ciminos etwas Pompöses, umgeben die Figuren aber ...

chen Reiz des Films ausmacht. Wenn man dennoch Schwierigkeiten mit dieser Version des Falls Giuliano hat, liegt das auch daran, dass Filme von Visconti und Rosi die Vorstellung von Sizilien so nachhaltig geprägt haben, dass man den unbekümmerten amerikanischen Blick auf die Giuliano-Story als nicht authentisch, also als falsch empfindet.

Cimino inszeniert Giulianos Geschichte als sei Sizilien der Wilde Westen. Salvatore Giuliano wirkt wie die sizilianische Ausgabe von Jesse James. Er stiehlt Pferde und überfällt Eisenbahnen, und sein Freund Pisciotta ist es, der ihn verrät und erschiesst, so wie Jesse James von seinem Bandenmitglied Bob Ford umgebracht worden ist. Ohnehin träumt Giuliano von Amerika als dem Land, dessen Mythos ihm im Kopf schon längst zur eigentlichen Heimat geworden ist. Cimino merkt dazu in einzelnen Verweisen an, dass Giulianos Legende Fiktion ist und mit Hilfe der Presse entstand – so wie auch Buffalo Bill ein Produkt des Zeitungsmanns Ned Buntline war und mit der authentischen Person nicht die geringste Ähnlichkeit besass.

Zusätzlich stilisiert Cimino, um den italienischen Kontext zu berücksichtigen, die Geschichte Giulianos zur grossen Oper – mit Pathos in der Musik, in den Dialogen, in den Gesten, in der Inszenierung, mit Chorszenen, in denen das Volk – eher dekorativ als dramatisch – zum Einsatz kommt; und über allem schwebt die Macht des Schicksals, das am Ende triumphiert. Western-Motive und Opern-Pathos ergeben zweifellos eine Mischung, von der man meint, dass sie dem sizilianischen Kontext nicht ganz gerecht wird. Aber wie immer geht es Cimino auch hier nicht um dokumentarische Echtheit, sondern um die eigenwillige Interpretation einer Legende, wofür es ihm dann auch gleichgültig ist, dass die Darsteller aus aller Herren Länder zusammengekauft worden sind.

Hollywood war immer der Ort, wo die Legenden nacherzählt oder auch neu erfunden wurden. Cimino ist der *Legendenerzähler par excellence*. In HEAVEN'S GATE konstruiert er historische Personen, denen die Hauptfiguren des Films nachgestaltet sind, ganz beliebig um. Der historische James Averill war ein kleiner Kaufmann und Saloonbesitzer, der mit der Prostituierten Ella Watson zusammen wegen vorgeblichen Viehdiebstahls gelyncht wurde. Bei Cimino ist Averill der Marshal, und obendrein ist er Absolvent der Harvard Universität; damit gibt Cimino ihm einen Hintergrund, der im übrigen auf zwei der Viehbarone, also Vertreter der Gegenseite, tatsächlich zutraf.

Der historische Nate Champion war ein Kleinrancher, der schon, bevor der eigentliche Johnson County War richtig losging, ins Gras beissen musste; er war beileibe kein von den Grossgrundbesitzern eingekaufter texanischer Revolvermann. Der historische William Irvine, der in Ciminos Johnson County War unrühmlich sein Leben lässt, hat in Wirklichkeit den Weidenkrieg unbeschadet überstanden.

Cimino puzzelt die überlieferten Fakten wild durcheinander. Er lässt sich von den historischen Personen zwar inspirieren, vertauscht aber deren individuellen Merkmale, lässt die Personen sogar ganz andere Parteien repräsentieren, als real belegt ist, nimmt ihnen ihre historische Identität, verwen-

... auch mit einer Aura des Romantischen

det aber bedenkenlos die authentischen Namen. Er geht mit den historischen Personen genauso um, wie alle Western-Erzählungen, die auf die Legenden abzielen, mit ihrem Personal: Wyatt Earp, Jesse James und Billy the Kid verwandeln sich auf der Leinwand von historischen in mythische Figuren. Ciminos Vorgehensweise entspricht der Tradition der Traumfabrik.

Aus der überlieferten Anekdote von einer Herzogin, der Giuliano ihren Smaragd-Ring frech vom Finger gezogen hat, entwickelt Cimino in THE SICILIAN eine wichtige Handlungsfigur, die seinem eigenen Vorstellungskosmos zu entstammen scheint und die er von der Herkunft her Amerikanerin sein lässt. Ausserdem stellt der Film dem Banditen Giuliano eine Räuberbraut zur Seite, die in Wirklichkeit nicht existiert hat. Was bei der Entwicklung dieser Dramaturgie auf Cimino zurückgeht, muss offenbleiben, da er in den Credits nicht als Autor erscheint, aber zumindest ist auch hier der freie Umgang mit der Geschichte und mit den historischen Personen so, wie man es aus den anderen Filmen Ciminos kennt. Aber letztlich ist das eben nicht einmal etwas Neues. Die Dramaturgie von THE SICILIAN hätte in dieser Form auch in den Vierziger Jahren funktioniert: mit Tyrone Power in der Rolle des romantisierten Sozialrebellen, mit Maureen O'Hara als rothaarige Räuberbraut und mit Anthony Quinn als Freund und Verräter des Helden.

Bei Cimino fällt der Akt der Mythologisierung nur besonders auf, weil er ihn so prinzipiell zum Programm erhebt und zugleich soviel Zeit darauf verwendet, den historischen Hintergrund mit grosser Detailgenauigkeit zu rekonstruieren: Was sich in HEAVEN'S GATE etwa abbildet in den monumentalen Bauten (Aufbau einer ganzen Stadt), der Nachstellung historischer Photographien, den authentischen Kostümen, Requisiten, Instrumenten und der Musik, bei der er ähnlich wie John Ford gerne auf zeittypische *Traditionals* zurückgreift. Cimino entfaltet hier eine Detailbesessenheit, wie sie Kubricks BARRY LINDON auszeichnet.

Interessant ist auch, wie Cimino mit seinen Schauplätzen verfährt: auf der einen Seite die Freiheiten, die er sich im Umgang mit der Realität herausnimmt, auf der anderen Seite die unglaubliche Genauigkeit im Detail. So sind die Freiheiten, die Cimino sich erlaubt, was beispielsweise Vietnam angeht, frappierend. Vietnam und Clairton sind mythische, nicht historisch dokumentierte Räume. Clairton ist eine fiktive Stadt, in Wirklichkeit gibt es keinen Ort dieses Namens. Ciminos Clairton ist deutlich als utopischer Entwurf gemeint – das französische *clair* (klar, hell) klingt hier in positiver Assoziation mit –, zu dem sich das obskure Vietnam als feindliche, negative Gegenwelt antipodisch verhält. Da es Cimino um mythologische Konstruktionen geht, sieht er auch den Vietnam-Krieg nicht aus historisierender Perspektive, sondern benutzt ihn so zweckhaft und historisch falsch wie John Ford das Monument Valley oder wie unzählige Western den Sezessionskrieg und die Indianerkriege als mythologische Komponente.

Von Giuliano spricht Cimino als einer «überlebensgrossen Figur». Das Überdimensionale, die Überrepräsentation, die Übersteigerung ins Mythische gilt für die Dramaturgie seiner Filme generell. In THE DEER HUNTER etwa ist das Russische Roulette eine ins Mythische weisende Überrepräsentation. Genauso sind die Schau-

plätze überrepräsentiert: die Stahlfabrik mit ihrem auflodernden Hochofen, die russisch-orthodoxe Kirche mit ihrem ausschweifenden Zeremoniell, die *American Legion Hall* als Kulisse der Hochzeitsfeier, die geheimnisvoll in Nebel getauchten Berge, deren Abbildung mit russischen Chorälen unterlegt ist. Die Ideen, die sich in den Lokalitäten manifestieren, sind entsprechend *überlebensgross*. Zuweilen stehen sie auch als Wort ganz vage im Raum: Mit dem Slogan *Serving God and Country Proudly* überspannt ein Transparent den Hochzeitssaal in THE DEER HUNTER. Ganz ähnlich kommentiert Giuliano seine vom eigenen Sendungsbewusstsein erfüllten Exekutionen von Verrätern in THE SICILIAN mit den Worten: «Für Gott und Sizilien».

Das grosse Wort, die bedeutsame Geste, die monumentale Szenerie verleihen den Filmen Ciminos etwas Pompöses, umgeben die mit psychologischem Realismus charakterisierten, aber auch in eine Aura des Romantischen getauchten Figuren mit einer Architektur der Überhöhung. Überrepräsentiert sind in HEAVEN'S GATE die grandiosen Tanzszenen sowie als markante architektonische Eckpfeiler Harvard und der Tanzpalast «Heaven's Gate» (statt des konventionellen Western-Saloons). Wie Clairton in Pennsylvania ist auch Sweetwater in Wyoming eine fiktive Stadt, und das gesamte Siedlerland Johnson County ist in diesem Film Ciminos Monument Valley, das den utopischen Entwurf einer menschlichen Gemeinschaft liefert, in welchem der amerikanische Traum wie die Versprechung des Gelobten Lands erscheint – ein Versprechen, das nicht eingelöst wird, ein Traum, der wie eine Seifenblase zerplatzt. Ausgerechnet aus Paris, Texas, dem Ort von Wenders' romantischen Sehnsüchten, kommt die Todesschwadron, um die Immigranten-Träume zu zerstören.

Immer wieder sind es Schicksale von Immigranten, die Cimino ins Blickfeld rückt, immer wieder sind es Einwanderer aus osteuropäischen beziehungsweise östlichen Ländern mit ihren nationalkulturellen Eigenheiten, die Cimino interessieren und denen er den amerikanischen Traum konterkariert.
Schon in THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT finden die Protagonisten den amerikanischen Westen vergangener Tage irritierenderweise in einem Ort namens Warsaw (Warschau). Was sich als amerikanische Tradition vermittelt, ist das Resultat einer vor allem europäischen Einwandererbewegung. Die *Warsaw School* als Relikt der Pionierzeit verweist auf den Anteil, den osteuropäische Immigranten bei der Besiedlung Amerikas hatten. Die Rocky-Mountains-Staaten Montana, Idaho, Wyoming liefern die Schauplätze beziehungsweise Drehorte von THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT und HEAVEN'S GATE und teilweise wohl auch von THE DEER HUNTER (die Szenen, die in den Bergen spielen) und stellen schon fast ein bevorzugtes Territorium dar für Ciminos Inszenierung von Schicksalen osteuropäischer Immigranten.
THE DEER HUNTER ist zum Teil zwar in Montana gedreht, spielt aber eigentlich im Atlantik-Staat Pennsylvania. Die Protagonisten Michael und Nick sind russischer Abstammung. Einerseits versuchen sie, ihre kulturelle Tradition zu bewahren (emblematisiert in der russisch-orthodoxen Hochzeitszeremonie), andererseits sehen sie sich aber vollkommen als Amerikaner (die Kulisse des folgenden Hochzeitsfestes ist die American Legion Hall). Ihre Namen sind russisch: Vronsky (ein Name aus Tolstois «Anna Karenina») und Chevotarevitch. Als Nick jedoch in einem Militärhospital in Vietnam gefragt wird, ob das ein russischer Name sei, antwortet er: «Nein, amerikanisch».

Amerika als Schmelztiegel, als Völkergemeinschaft – eine Illusion, die Cimino in HEAVEN'S GATE sarkastisch entlarvt. Johnson County ist das Land, wo die Einwanderer aus Russland, Polen, Schweden, Deutschland und Holland vom amerikanischen Traum träumen. «Heaven's Gate» (das Tor zum Himmel) heisst ihr Versammlungsort. Doch dieser Name ist genauso Schall und Rauch wie der amerikanische Traum eine Seifenblase, die zerplatzt.
Johnson County, das gelobte Land, wird zum Ghetto, das die in ihren wirtschaftlichen Interessen gestörten, deutlich rassistisch eingestellten Grossgrundbesitzer anglo-irischer Herkunft in einer Gewaltaktion wegwischen wollen. Amerika erweist sich in der Realität für die unterdrückten Minderheiten keineswegs als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Die Kollision von Landaristokratie und Heimstättern zeichnet Cimino auch als kulturellen und klassengesellschaftlichen Konflikt, kontrastiv bereits vorbereitet im höfisch-eleganten Strauss-Walzer auf der einen und dem volkstümlichen Rollschuhtanz auf der anderen Seite.
Das Recht auf Land, das die Siedler für sich beanspruchen, besteht in Wirklichkeit nicht. Dieses Thema variiert Cimino noch einmal in THE SICILIAN, diesmal im europäischen Kontext. Wie in HEAVEN'S GATE Rinderbarone und Siedler stehen sich in THE SICILIAN die aristokratischen Grossgrundbesitzer und die ausgebeuteten, nach eigenem Landbesitz verlangenden oder aber im Fatalistischen verharrenden Bauern gegenüber. Hier wie dort verändert sich an den Verhältnissen nichts. Die Konfrontation bleibt im Endeffekt ergebnislos.
YEAR OF THE DRAGON ist im Unterschied zu den anderen Filmen Ciminos ein Grossstadt-Western; er spielt in New York. Auch hier sorgt das Immigranten-Thema für Akzente. Der Protagonist ist polnischer Abstammung, hat aber seinen Namen Wiczinski in White geändert, ist jemand, der seine ursprüngliche kulturelle Tradition verleugnet und sich stattdessen wie ein ganz besonders amerikanischer Amerikaner gebärdet. Obwohl er selbst einer Minderheit der amerikanischen Bevölkerung angehört, geht er mit rassistischem Feuereifer gegen andere Minderheiten vor. Stanley White entwickelt sich zu einer Art Amok laufendem Stanley Kowalski. Und er bewegt sich in den Fussstapfen jenes *law and order man*, den der polnisch-amerikanische Schauspieler Charles Buchinski, der seinen Namen in Bronson geändert hat, prototypisch verkörpert.

Der seine eigene Herkunft verdrängende, 'kulturlose' White/Wiczinski sieht eher gelb als rot. Sein Feindbild sind die chinesischen Amerikaner, die wie keine andere amerikanische Bevölkerungsminorität eine Enklave für ihre tradierte Kultur geschaffen haben. Hier haben sich – laut Cimino – allerdings auch Organisationsformen entwickelt, die der Mafia vergleichbar sind. Die chinesisch-amerikanischen Mafiosi rivalisieren wiederum mit den italo-amerikanischen. Der amerikanische Kapitalismus liefert in jedem Fall das Fundament, das diesen Strukturen den nötigen Raum schafft. Und Joey Tai ist wie Wiczinski schon so amerikanisiert, dass er mit der eigenen Familientradition bricht, indem er seinen Schwiegervater liquidiert, um die Strukturen zu modernisieren. Für die kleinen Leute bleibt der amerikanische Traum letztlich nur ein Papiermond; die Mächtigen, die ihn realisiert haben, sind immer Gangster. Nicht gerade ein positives Bild, das Cimino von Amerika zeichnet. ■

Gespräch mit Michael Cimino

"John Ford sagte: Print the legend!"

FILMBULLETIN: Was hat Sie an THE SICILIAN interessiert?
MICHAEL CIMINO: Abgesehen von der Faszination dieser Persönlichkeit, die eine so bemerkenswerte Karriere in so kurzer Zeit machte, ergab sich die Möglichkeit, auf den amerikanischen Traum aus grösserer Distanz zu blikken. Die Filme, die vorangingen – YEAR OF THE DRAGON, HEAVEN'S GATE, THE DEER HUNTER – erzählten Geschichten von Einwanderern, ihren Söhnen und Enkeln, die den amerikanischen Traum leben, beziehungsweise ihn in Angriff nehmen. Diesmal liess sich das Thema untersuchen aus der Perspektive von einem, der noch nicht emigriert ist und die Sache von weitem betrachtet und diesen Traum erst noch träumt. Gleichzeitig haben wir den Charakter der «amerikanischen Herzogin», also jemanden, der aus Amerika kommt, aus einer Familie, die Wohlstand, gesellschaftliches Ansehen, politische Macht längst erreicht hat – worauf der Dialog anspielt. Sie ist jemand, für die es keine Erfüllung bedeutet, auf dem Zenit des amerikanischen Traums zu leben. Ihr persönlicher Traum ist in Amerika unerfüllt geblieben. Sie geht den Weg zurück, sucht nach einem anderen Traum, einem, den sie im eigenen Land nicht finden kann.
Eine andere Sache, die mich interessierte, ist, dass die Figur des Giuliano vor allem durch die Presse belegt ist, durch Interviews und Berichte. Er hat die Presse in geradezu moderner Manier benutzt. Ich glaube, Giuliano und die Presse hatten etwas Komplementäres; sie haben sich gegenseitig verblendet und waren beide hocherfreut darüber, was sie miteinander machen konnten. Wir kennen das von einigen Politikern, die ein sehr leichtes, offenes Verhältnis zur Presse haben. Das ist im Falle Giulianos bezeugt durch seine regelmässig veröffentlichten offenen Briefe – in denen er etwa die Annexion Siziliens durch die Amerikaner vorschlug. Das wurde begleitet von einer enormen Berichterstattung, schliesslich sogar der Veröffentlichung seiner Gedichte. Das ist ganz aussergewöhnlich für seine Zeit. Das sind Aspekte, die mich interessierten – der erste vielleicht mehr als der zweite.

FILMBULLETIN: Die Immigranten-Geschichte bildet offenbar das zentrale Thema Ihrer Filme. Sind Giuliano und die Herzogin vor diesem Hintergrund als Gegenpositionen zu verstehen?
MICHAEL CIMINO: Zwischen ihnen existiert ein Klassenunterschied, und das ist eine Kluft, die Giuliano nicht überbrücken kann. Die Herzogin und Giuliano sind in der Tat die beiden Figuren im Film, die mich am meisten interessiert haben. Die anderen Figuren sind nicht so wichtig. Die Herzogin wird nach Amerika zurückkehren, weil sie ihren Traum auf Sizilien nicht verwirklichen konnte. Sie wird unerfüllt bleiben und am Ende wieder in die Heimat zurückkehren, so wie James Averill in HEAVEN'S GATE scheitert und sich wieder zum Ausgangspunkt seiner Geschichte, in den Osten der Vereinigten Staaten und zu dem Mädchen aus seiner Harvard-Zeit zurückbewegt. Die Herzogin – nicht etwa eine der anderen Figuren! – fungiert in THE SICILIAN als Parallelfigur zu Averill in HEAVEN'S GATE.
FILMBULLETIN: In Ihren Filmen stammen die Einwanderer allerdings meist aus osteuropäischen, beziehungsweise östlichen Ländern. Woher rührt gerade dieses Interesse? Zu erwarten wäre von Ihrer italienischen Abstammung her eine andere Akzentsetzung.
MICHAEL CIMINO: Weiss ich wirklich nicht. Genausowenig wie ich weiss, warum Hemingway, ein Kerl aus Michigan, einen solchen Drang spürte, in Kuba oder Spanien zu leben. Das sieht schon merkwürdig aus. Für mich ist das ein vollkommenes Rätsel. Ich werde das wohl selber nie verstehen. Ich hatte nie das Bedürfnis, mich mit italienischen Immigranten zu befassen. Aber ich hatte ein immenses Gefühl für die chinesischen Menschen, mit denen wir in YEAR OF THE DRAGON arbeiteten. Es gibt dafür wohl keine rationale Erklärung.
FILMBULLETIN: Waren die Siedler, die sich im vorigen Jahrhundert im John-

son County niederliessen, so wie Sie das in HEAVEN'S GATE darstellen, tatsächlich osteuropäische Immigranten, oder handelt es sich hierbei um eine Anpassung der historischen Ereignisse an Ihr ureigenes Thema?
MICHAEL CIMINO: Wenn Sie sich Fotografien aus jener Zeit anschauen, so sehen die genauso aus wie der Film. Und diese Gegend ist immer noch voller Menschen, die auf ihre Herkunft stolz sind und ihre eigenen nationalkulturellen Feste feiern: Schweden, Polen, Ukrainer, Slawen, Deutsche... Und zugleich feiern sie sich stolz als Amerikaner.

FILMBULLETIN: Der amerikanische Kontext ist wiederum ein ganz relevanter Faktor in Ihrem Sizilien-Film.
MICHAEL CIMINO: Zu jener Zeit kam es auf Sizilien zu einer gewissen Vorliebe für alles, was amerikanisch war, dadurch dass Sizilien von den Amerikanern befreit worden war: Jazz, Pop-Musik, die über Lautsprecher auf die Plätze der Städte übertragen wurde und wozu die Menschen bis in die Nacht hinein tanzten. «One O'Clock Jump» war Nummer Eins in den italienischen Hitparaden. Boogie Woogie war der definitive Modetanz. Und diese Musik ist dort heute noch populär. So erlebten wir beispielsweise einen Überraschungsmoment während der Proben vor der ersten Drehwoche. Die Crew war in einem Hotel in Caltagirone untergebracht, nicht weit entfernt von dem Ort, der im Film der Herrensitz der Herzogin ist. Die Crew probte am Wochenende im Keller des Hotels, und als wir in die Hotellobby kamen, um Mittagspause zu machen, hörten wir plötzlich «In the Mood». Ich dachte, einer von der Crew würde ein Band laufen lassen. Als wir in den Speisesaal kamen, war da eine sizilianische Hochzeitsfeier im Gange. Niemand sprach dort englisch, aber es war *ihre* Musik, noch 48 Jahre später – wodurch wir uns bestätigt fühlten in unseren Entscheidungen, die der Fertigstellung des Drehbuchs vorausgegangen waren.

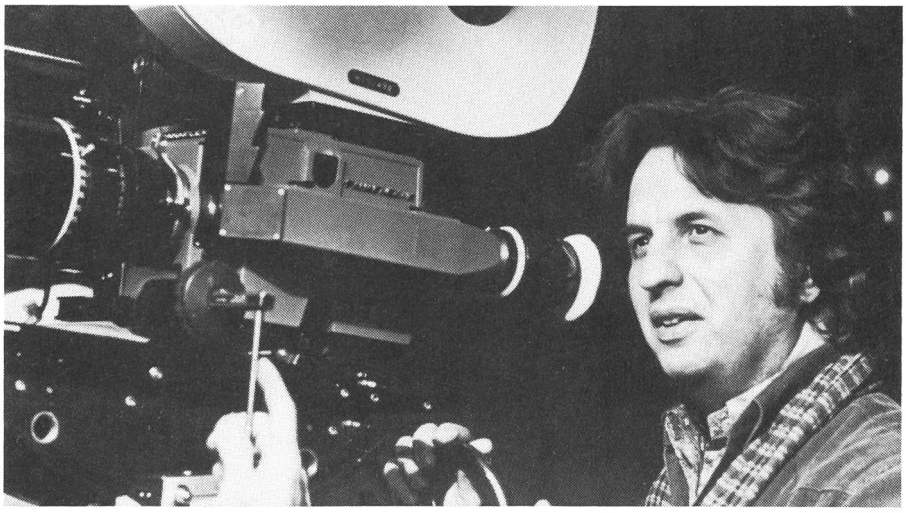
FILMBULLETIN: Obwohl Sie so sehr daran interessiert sind, den amerikanisch-italienischen, beziehungsweise amerikanisch-sizilianischen Konnex zu betonen, lassen Sie aber, was die Verfilmung des Puzo-Romans angeht, gerade diesen Aspekt wegfallen. Dort kommt, innerhalb einer Rahmenhandlung, der aus der *Godfather*-Saga bekannte Michael Corleone aus Amerika nach Sizilien, um Giuliano zu retten und nach Amerika zu schmuggeln.
MICHAEL CIMINO: Das ging aus vertragsrechtlichen Gründen nicht. Die Verfilmungsrechte des Romans waren zwar erworben worden, galten aber nicht für die im Roman vorkommenden *Godfather*-Figuren. Die Rechte für diese Figuren hatte allein Paramount, die aber wiederum die Rechte an dem Roman nicht besass. Abgesehen davon war dieser Rahmen ohnehin eine rein fiktive Angelegenheit und für die Giuliano-Story, die schon phantastisch genug ist, ein völlig unnötiger Aufsatz. Giuliano ist eine so überdimensionale Figur, dass seine Geschichte nicht durch die Geschichte eines anderen erzählt zu werden braucht.
FILMBULLETIN: Aber fiktionalisieren Sie nicht selber die Geschichte Giulianos? Sie folgen ja keinem dokumentarischen Ansatz, um die Geschichte Giulianos zu erzählen. Sie scheinen mehr an der Legende, am Mythos interessiert zu sein, greifen auf eine ganze Reihe Anekdoten zurück, die von Giuliano erzählt werden, und erfinden dabei auch eigene Anekdoten, spinnen die Legende also weiter. Seine Ermordung inszenieren Sie auf einer Yacht. Puzo fiktionalisiert das auch, indem er die Ermordung in eine Tempelruine verlegt. Einer der wenigen bekannten Fakten im Fall Giuliano scheint aber doch wohl zu sein, dass er nachts schlafend in einem Haus ermordet wurde.
MICHAEL CIMINO: Darüber besteht auch heute keine Sicherheit. Man weiss nur, dass sein Körper fortbewegt worden ist. Jede Festlegung ist bereits falsch. Es gibt verschiedene Theorien, wo und von wem er umgebracht wurde. Gefunden wurde er in einer Strasse, und das zeigen wir auch, wenn auch etwas anders: Wir zeigen, wie die Leiche von dem Schauplatz des Mordes zum Schauplatz des Fundes transportiert wird. Nur die Tat selbst ist Faktum, die Umstände sind völlig offen, und wir schlagen vor, dass er auf einem Boot ermordet wurde, das ist in der Tat unsere Erfindung. Aber Sie können genausowenig beweisen, dass man ihn in einem Haus umbrachte.
FILMBULLETIN: War das Ihre persönliche Idee, ihn auf einem Boot umbringen zu lassen? Boote spielen ja in Ihren Filmen eindeutig emblematische Rollen. In THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT gibt es die *Idaho Dream*, das Boot der Hoffnung, in THE DEER HUNTER gibt es dann das Boot des Terrors, am Ende von HEAVEN'S GATE findet sich das Boot der Melancholie, beziehungsweise der Erinnerung – und in THE SICILIAN haben wir am Ende das Boot, auf dem der Mord stattfindet.
MICHAEL CIMINO: In diesem Fall dient das Boot als Flucht-Emblem. Segelboote, die den Hafen verlassen haben und auf offener See liegen, während die Sonne aufgeht, suggerieren Flucht, Hoffnung, mögliche Erneuerung. Das sind freie Wahlmöglichkeiten, denen sich Giuliano gegenübersieht. Er könnte genausogut zu seinem Mörder sagen: Na los, du willst mich ja gar nicht töten, wirf deine Waffe über Bord und lass uns nach Amerika segeln. Aber er tut's nicht. Er akzeptiert seinen Tod ganz fatalistisch im Rahmen der Geschichte einer Legende. Niemand kann die Vergangenheit verändern oder sie noch einmal durchleben. Was bleibt, ist der Traum von einem anderen Leben, von der Möglichkeit, sich selbst zu erneuern. Deshalb der Mord auf dem Schiff, um diesen Moment visuell und lebhaft zu beschreiben und diese Idee zum Ausdruck zu bringen, was nicht möglich wäre an dem statischen Schauplatz eines Hinterhofs oder einer Ruine.
Zu dem Jungen, dem er den Ring der Herzogin gibt, sagt er: «Ich werde immer bei euch sein» – und das stimmt: in den Herzen der Menschen und in ihren Erinnerungen, als Legende.
FILMBULLETIN: Die Herzogin ist die einzige amerikanische Rolle im Film. Warum wird ausgerechnet diese Rolle von einer Deutschen gespielt?
MICHAEL CIMINO: Warum soll ein deutscher Schauspieler keinen Amerikaner spielen können, genausogut wie ja auch ein Amerikaner Mozart spielen kann. Auf der Suche nach der besten Besetzung haben wir deutsche Schauspieler für *alle* Rollen, inklusive Giuliano, getestet.
FILMBULLETIN: Ihre Filme beziehen sich auf historische Ereignisse und historische Personen: den Vietnam-Krieg, den Johnson County War, Salvatore Giuliano. Finden Sie es schwierig, Geschichte faktisch zu rekonstruieren, da alles zu Mythen und Legenden verschmolzen ist? Oder sind Sie ohnehin mehr an der Legende als an den Fakten, mehr am Mythos als an der Historie interessiert?
MICHAEL CIMINO: John Ford sagte da ein für allemal: «Wenn Sie die Wahl haben, die Fakten oder die Legende zu drucken, *drucken Sie die Legende*!» Und damit hat er recht. Man versucht ja nicht, Geschichte zu rekonstruieren oder sie zu verändern, vielmehr stellt man einen historischen Zeitraum dar. Und darin liegt die eigentliche Schwierigkeit, weil so viele Orte in der Welt so starken Veränderungen unterliegen. Das betrifft Sizilien so gut wie Irland, Städte ganz besonders. Das Paris des 17. und 18. Jahrhunderts lässt sich

kaum noch wiedererwecken. Auf Sizilien hatten wir ungefähr 16 Drehorte! Überall gibt es moderne Eindringsel – in den Landschaften wie in den Städten. Um etwas vom Geist vergangener Zeiten einzufangen, muss man suchen, aber auch ändern und wiederherstellen.

FILMBULLETIN: Sie erwähnten John Ford. Versuchen Sie, auf Ihre Art, ihm in seinen Fussstapfen zu folgen?

MICHAEL CIMINO: Ganz schön grosse Fussstapfen! Man kann ihn nur bewundern, so wie Visconti oder Kurosawa. Seine Filme sind emblematisch für das nationale Bewusstsein Amerikas. Ford ist selbst der amerikanische Westen geworden. John Wayne in den Ford-Filmen ist nicht mehr zu unterscheiden von den tatsächlichen Helden des amerikanischen Westens. Was auch daran liegt, dass das alles ja noch gar nicht so lange her war, als die Filme gedreht wurden. Da lagen ja nicht Hunderte von Jahren dazwischen. Interessant ist aber vor allem, wie Ford mit dem Monument Valley umging: auf der einen Seite die Freiheiten, die er sich im Umgang mit der Realität herausnahm, auf der anderen Seite die unglaubliche Genauigkeit im Detail in seiner Darstellung der Kavallerie. Niemand in der ganzen amerikanischen Filmgeschichte hat je in dieser Weise den Geist dieses Lebens eingefangen. Zugleich aber sind die Freiheiten, die er sich erlaubte, was das Monument Valley angeht, frappierend. Erstens lässt doch niemand seine Kühe im Monument Valley weiden, das wäre absurd. Zweitens lebten bestimmte Indianerstämme gar nicht dort. Drittens gibt's dort meilenweit kein Holz, um Holzhäuser zu errichten. Aber das spielt alles überhaupt keine Rolle. Derselbe Schauplatz für einen Film nach dem anderen, jedesmal eine andere Story. THE SEARCHERS beginnt mit der dunklen Leinwand, eine Tür öffnet sich, und zwar zum Monument Valley, und das im Jahr 1868! Keiner hat hier Einwände gehabt. Wir haben das gleiche in HEAVEN'S GATE gemacht. Wir haben den Film mit Oxford eröffnet und das dann einfach Harvard genannt. Weil die ganze amerikanische College-Architektur grundsätzlich von der englischen College-Architektur herkommt. Und alle sind völlig ausgeklinkt, nur weil wir Oxford Harvard genannt haben. Dabei hat man sich immer diese Freiheiten genommen. Es ist doch ganz normal, dass man Venedig nimmt und sagt, das sei Tijuana!

Mit Michael Cimino
sprach Peter Kremski



Michael Cimino

Geboren 1940, 1943 oder 1945 – die Angaben variieren, Cimino selbst verweigert die Aussage – in New York als Sohn eines Musikverlegers. Kunst- und Architekturstudium an der Yale University, nach anderen Quellen Ballett-Studium, Militärdienst. Danach Theater-Studium (Schauspiel, Inszenierung) unter anderem am Actor's Studio. Kurzfilme, dann Werbefilme fürs Fernsehen, Dokumentationen für verschiedene Herstellerfirmen.

Filme als Drehbuchautor:

1971 SILENT RUNNING (Lautlos im Weltall)
Regie: Douglas Trumbull. Buch mit: Deric Washburn, Steve Bocho. Darsteller: Bruce Dern.

1973 MAGNUM FORCE (Calahan)
Regie: Ted Post. Buch mit: John Milius. Darsteller: Clint Eastwood.

Filme als Regisseur:

1974 THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT (Die Letzten beissen die Hunde)
Buch: Michael Cimino. Darsteller: Clint Eastwood, Jeff Bridges.

1977/1978 THE DEER HUNTER (Die durch die Hölle gehen)
Buch: Deric Washburn, Michael Cimino, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker. Darsteller: Robert DeNiro, Christopher Walken, Meryl Streep

1979/1980 HEAVEN'S GATE
Buch: Michael Cimino. Darsteller: Kris Kristofferson, Christopher Walken, Isabelle Huppert.

1984/1985 YEAR OF THE DRAGON (Im Jahr des Drachen/Chinatown Mafia)
Buch: Oliver Stone, Michael Cimino nach Robert Daley. Darsteller: Mickey Rourke, John Lone, Ariane.

1987 THE SICILIAN (Der Sizilianer)
Buch: Steve Shagan, Gore Vidal nach Mario Puzo. Darsteller: Christopher Lambert, John Turturro, Giulia Boschi, Barbara Sukowa.

MAGNUM FORCE und THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT wurden von Robert Daley für Malpaso (=Clint Eastwood) produziert. Daley schrieb auch die Romanvorlage für YEAR OF THE DRAGON. Kameramann bei den beiden Eastwood-Filmen war Frank Stanley.

THE DEER HUNTER, HEAVEN'S GATE, YEAR OF THE DRAGON und THE SICILIAN entstanden in enger Zusammenarbeit mit der Produzentin Joann Carelli, mit der Cimino auch sein nächstes Projekt MICHAEL COLLINS vorbereitet.

Kameramann bei THE DEER HUNTER und HEAVEN'S GATE war Vilmos Zsigmond, bei YEAR OF THE DRAGON und THE SICILIAN Alex Thomson.

Die Musik für THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT schrieb Dee Barton, für THE DEER HUNTER Stanley Myers, für HEAVEN'S GATE, YEAR OF THE DRAGON und THE SICILIAN David Mansfield (=Ehemann von Joann Carelli).

Schauspieler, die mehrfach in Cimino-Filmen mitwirkten: Jeff Bridges – THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT (als Lightfoot), HEAVEN'S GATE (als John H. Bridges, Besitzer des Tanzpalastes Heaven's Gate); Geoffrey Lewis – THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT (als Bankräuber Goody), HEAVEN'S GATE (als Trapper); Christopher Walken – THE DEER HUNTER (als Nick), HEAVEN'S GATE (als Nate Champion); Mady Kaplan – THE DEER HUNTER (als Axels Freundin), HEAVEN'S GATE (als Kathia); Mickey Rourke – HEAVEN'S GATE (als Nick Ray, Nates Begleiter), YEAR OF THE DRAGON (als Polizeidetektiv Stanley White).

Nicht oder von anderen Regisseuren realisierte Projekte:

THE DOGS OF WAR (Polit-Thriller über einen mit Hilfe von Söldnern durchgeführten Staatsstreich in einer afrikanischen Republik; mit Christopher Walken in der Hauptrolle realisiert von John Irvin); THE ROSE (Porträt einer drogensüchtigen Rocksängerin; realisiert von Mark Rydell); *Dostoevsky* (Biographie des russischen Schriftstellers; nicht realisiert); BOUNTY (Neuverfilmung der «Meuterei auf der Bounty»; realisiert von Roger Donaldson); *Handcarved Coffins* (nach einer Vorlage von Truman Capote; nicht realisiert); *The Yellow Jersey* (mit Dustin Hoffman geplanter Film über die Tour de France; nicht realisiert); *The Fountainhead* (Verfilmung eines Romans von Ayn Rand über den Konflikt von Kunst und Kommerz am Beispiel eines Architekten; nicht realisiert); FOOTLOOSE (Tanz- und Musikfilm; realisiert von Herbert Ross).

LIGHT OF DAY von Paul Schrader

Wiedergefundenes Tageslicht

Mit LIGHT OF DAY ist Paul Schrader in jenes Milieu zurückgekehrt, das bereits seinen Erstling als Regisseur, BLUE COLLAR aus dem Jahre 1978, bestimmt hat. Schon in den ersten Einstellungen vermittelt die Kamera von *Paul Bailey* die Tristheit der Industriegebiete in Cleveland. Bis zum Horizont reiht sich eine Fabrik an die andere, Rauch steigt auf, das Feuer der Hochöfen wird sichtbar. In diese Welt hinein hat Schrader ein Familiendrama gestellt, das ihm die Möglichkeit zur Gratwanderung zwischen Musikfilm und Melodrama gibt. Die Rockmusik, die Schrader hier in den Mittelpunkt stellt als Ausdruck der Rebellion gegen die Eintönigkeit des grauen Alltags, gegen die sozialen Probleme, wird in keinem Moment zum Selbstzweck oder Klischee, erfüllt vielmehr in Beziehung zum Plot stets eine präzis umrissene dramaturgische Aufgabe.

Patty und Joe sind Geschwister, sie ist Leadsängerin, er Gitarrist der Gruppe «The Barbusters». Vor allem Patty hat im Rock einen neuen Lebensinhalt gefunden, und je weniger sie von ihrer Mutter Jeanette verstanden wird, desto mehr scheint sie sich in diese ihre Welt hineinzusteigern. LIGHT OF DAY beschreibt denn in erster Linie die Beziehung der beiden Geschwister zur Mutter. Während Joe stets vermittelnd auftritt, Verständnis für die in strengem Glauben lebende Mutter aufbringt, fühlt sich Patty von Jeanette nicht akzeptiert. So wird die Idylle, in der Joe, Patty und deren kleiner Sohn Benji in dem kleinen gemeinsamen Haus leben, schon früh von wachsenden Spannungen überschattet. Drehbuchautor Schrader zeigt hier, was *systematischer Aufbau eines Szenarios* heisst. Schon in den ersten Szenen werden Konflikte angetönt, die erst viel später wirklich zum Tragen kommen. Eine Schlüsselrolle kommt dabei dem Sohn von Patty zu. Er ist später Auslöser für die Trennung der Geschwister, für die Auflösung der «Barbusters».

Nachdem Joe und Bu, der Bassgitarrist, ihre Teilzeitarbeitsplätze verloren haben, entschliesst sich die Band, den Schritt von der Feierabendformation zur Profi-Gruppe zu wagen. Mit dem letzten Ersparten wird ein Kleinlastwagen gekauft. Bald jedoch stellt sich heraus, dass der erhoffte Erfolg nicht so schnell eintritt wie erwartet. Als dann Patty den kleinen Benji in einem Supermarkt dazu missbraucht, einige Steaks zu stehlen, kommt es zum Krach zwischen ihr und Joe. Während er mit Benji zurück nach Cleveland fährt, löst sich die Band auf. Bu und die anderen versuchen neue Engagements oder wieder einen Arbeitsplatz in einer der Fabriken zu finden. Patty nimmt die Chance wahr und wird Leadsängerin einer Heavy-Metal-Gruppe. Zusammen mit seiner Mutter kümmert sich Joe fortan um Pattys Sohn; als dieser jedoch anfängt, Joe «daddy» zu nennen, sucht er erneut Patty auf. In dieser Szene tritt besonders deutlich hervor, wie konsequent Schrader auch die Räume und Dekors zur Charakterisierung seiner Figuren einsetzt. Der mit Graffitis verschmierte, offensichtlich fensterlose Raum, der Patty und ihrer neuen Gruppe als Umkleideraum dient, findet seine Entsprechung in jenem Kellerraum im Elternhaus, in welchem die Schwester ihrem Bruder vorher einmal erklärt hat, dass sie die häusliche Enge nicht mehr ausgehalten habe, dass sie in der Musik ihren Lebenssinn, ihre Befreiung gefunden habe. In Wirklichkeit – womit der Zuschauer der hohen Drehbuchkunst entsprechend in diesem Moment mehr weiss als die Protagonisten – ist auch das Dasein als Sängerin der Gruppe «Hunzz» das einer Gefangenen. Die Vehemenz, mit der sich Patty in ihr neues Leben stürzt, ist Synonym für Flucht.

Die zweite grosse Wendung nimmt LIGHT OF DAY – der Titel steht hier symbolisch durchaus für den Kontrast von Gefangensein und innerer Freiheit – in jenem Moment, da Jeanette an Krebs erkrankt. Die Beziehung Tochter-Mutter wandelt sich angesichts des Todes von Hass zu Liebe. Patty ist es, der sich die um ihre Erkrankung Wissende anvertraut. Dass die Mutter der Tochter gesteht, dass sie sie immer besonders geliebt habe und für ihre Entschlossenheit bewundert habe, steht für die grosse Ähnlichkeit, die diese beiden Frauen eigentlich von Anfang an verbindet, respektive eben trennt. Stürzt sich Jeanette mit bald blinder Ernsthaftigkeit und Ausschliesslichkeit in die Religion, so stürzt sich Patty unter gleichen Vorzeichen auf «ihre» Musik. Joe, der verständige Mittler, den, so sagt Patty zu ihm einmal, «alle gernhaben müssen», bleibt hilflos in dieser Situation, findet nicht die Nähe zur Mutter, die Patty finden kann. Der Film endet, wie besonders ein amerikanischer Film enden muss: lange verharrt die Kamera auf der in einem Beerdigungsinstitut aufgebahrten Jeanette. Liebevoll stellt ihr Mann die Uhr nach. Knapp geht hier Schrader an der Grenze zum sentimentalen Kitsch vorbei. Joe verlässt den Schauplatz der Abschiedszeremonie, geht in die Bar «Euclid», wo das von Patty organisierte Comeback der «Barbusters» angesagt ist. Nachdem das Publikum langsam unruhig wird, und Patty, die doch im letzten Moment auch noch ins Beerdigungsinstitut gegangen ist, nicht erscheint, beginnt er zu singen. Kaum sind die ersten Takte des Titelsongs des Films, der von Bruce Springsteen stammt, erklungen, erscheint Patty. Vor dem Mikrophon finden Bruder und Schwe-

Joe findet angesichts des Todes seiner Mutter nicht die Nähe zu ihr, die Patty finden kann.

ster wieder zusammen und singen gemeinsam die Hymne auf das für Patty wiedergefundene Tageslicht: *Light of Day*.
Paul Schrader ist mit LIGHT OF DAY ein Film geglückt, der, sei es von der Anlage des Stoffes und dessen Umsetzung, sei es von der Besetzung her, voll und ganz zu überzeugen vermag. Kleine Schwächen, wie etwa die nur schemenhafte, zu stark vernachlässigte Charakterisierung des Vaters, mag man dem Film verzeihen. Erstaunlich ist die Leistung von *Michael J.Fox* als Joe, der hier beweist, dass er wirklich schauspielerisches Talent besitzt und sich nicht auf Figuren wie TEEN WOLF reduzieren lässt. Ein überraschendes Leinwanddebüt gibt in LIGHT OF DAY die Sängerin *Joan Jett* (sie sang für die «Runaways» und die «Blackhearts»). Abgerundet werden diese präzisen darstellerischen Leistungen durch *Gena Rowlands* als Jeanette, die beklemmend authentisch das Schwanken zwischen Hass und Zuneigung zu vermitteln vermag. LIGHT OF DAY hat das Zeug für einen erfolgreichen Film, kommt allerdings für das hauptsächlich für solche Filme in Frage kommende Publikum, die Jugendlichen zwischen 16 und 25, wohl doch etwas zu spät. Rockmusik wie diese, scheint momentan nicht gefragt zu sein.

Johannes Bösiger

Gespräch mit Paul Schrader

"Die Struktur ist etwas irreführend"

FILMBULLETIN: Ihre erste Drehbuchfassung sah vor, dass zwei Brüder im Mittelpunkt stehen sollten. Warum haben Sie das geändert?
PAUL SCHRADER: Ich hatte Schwierigkeiten, den Film auf die Beine zu stellen, fand 1980 keinen Geldgeber für das Projekt und habe dann CAT PEOPLE gemacht. Einige Jahre später stand ich vor dem gleichen Problem und habe MISHIMA realisiert. Als ich mich wieder mit diesem Drehbuch beschäftigte, merkte ich, dass der Film schon deshalb nicht funktionieren würde, weil eine solche Beziehung zwischen Brüdern immer wie etwas wirkt, das man schon unzählige Male im Kino gesehen hat: ein Konflikt in der Art von EAST OF EDEN, eine Kain-und-Abel-Geschichte. Als ich dann die Schwester in die Geschichte hineinbrachte, wirkte das Drehbuch auf einmal frisch und unverbraucht – und damit hatte ich dann auch keine Schwierigkeiten mehr, Geld für den Film zu bekommen.
FILMBULLETIN: Gab es darüber hinaus noch Schwierigkeiten, das Projekt zu verwirklichen?
PAUL SCHRADER: Der grösste Teil des Publikums ist heute zwischen 18 und 25, und ich bin 40 Jahre alt. Ich kann nicht mehr einfach über Leute schreiben, die ich kenne oder die mich interessieren. Ich muss über Leute schreiben, die für die Altersgruppe, die ins Kino geht, interessant sind oder sogar über Leute, die selbst zu dieser Altersgruppe gehören. Mir scheint, heute müsse man viel eher an die Regeln dieses Geschäfts denken und vermehrt kalkulieren, wie gross der Markt für einen Stoff ist. Das führt aber dazu, dass man beim Schreiben langsamer vorankommt. Gleichzeitig bin ich immer stärker überzeugt, dass ich in meinem Alter meine Aufmerksamkeit mehr auf reifere Themen richten sollte. Sie sehen, das ist ein Dilemma.
FILMBULLETIN: Der Film sollte ursprünglich «Born in the USA» heissen. Ich nehme an, es gibt da eine Verbindung zum Springsteen-Song.
PAUL SCHRADER: Ich gab Bruce vor einigen Jahren das Drehbuch und er schrieb den Song. Als ich den Film endlich machen konnte, waren Jahre vergangen, und Bruce hatte den Song längst herausgebracht. Aus rechtlichen Gründen konnte ich den ursprünglichen Titel also nicht mehr benutzen, aber Bruce war sofort bereit, einen neuen Song zu schreiben – den hat er inzwischen ebenfalls auf Platte herausgebracht und die läuft auch ganz gut.
FILMBULLETIN: Zur Zeit von TAXI DRIVER haben Sie gesagt, Sie würden Rockmusiker beneiden, denn die bekämen auf der Bühne sofort ein feedback, während ein Drehbuchautor Jahre darauf warten muss. War das eines der Motive, nun einen Film über eine Band zu machen?
PAUL SCHRADER: Keineswegs. Ich gehöre einfach zu einer Generation, in der es unmöglich ist, keine Wurzeln im Rock zu haben – jeder in meinem Alter ist mit Rock als einer Form des Ausdrucks oder der Rebellion aufgewachsen.
Im Übrigen gerät die Geschichte der Band immer stärker in den Hintergrund, je mehr ich mich auf das Dreieck Mutter-Sohn-Tochter konzentriere. Es gibt genug Filme über Bands, die vom grossen Erfolg träumen und es dann irgendwann schaffen. So eine *A-Star-Is-Born*-Geschichte wollte ich nicht machen.
FILMBULLETIN: Dennoch ist die Musik ein integraler Bestandteil des Films und vor allem der Erzähltechnik, etwa in den Szenen, in denen die Musik nach den Auftritten der Band noch auf dem Soundtrack zu hören ist, wenn die Kamera schon wieder Szenen aus dem Alltag der Figuren zeigt.
PAUL SCHRADER: Ich wollte damit ein

Gefühl für Gesamtzusammenhänge schaffen, wollte einfach das Umfeld der Figuren zeigen. Die Tatsache, dass der Rock ja nicht in den Medien entstanden ist, sondern die Wurzeln im Leben der Leute hat, wird immer wieder übersehen. Um herauszubekommen, worum es beim Rock geht, muss man in die Familien gehen.

FILMBULLETIN: Die Motive der Geschwister sind sehr unterschiedlich, Joe findet in der Musik eine Ausdrucksmöglichkeit, während Patty sie als Flucht benutzt.

PAUL SCHRADER: Ihre Mutter hat eine so starke Lebensphilosophie, dass für die Tochter nur wenig Raum bleibt. Sie wird von der Mutter abgelehnt, und deshalb entwickelt Patty diese negative Philosophie des Zurückschlagens und Lärmmachens.

FILMBULLETIN: Schön ist die Szene, in der Joe mit Pattys Sohn den Song schreibt.

PAUL SCHRADER: Er ist ein Songschreiber. Er benutzt Worte, und sie den Lärm.

FILMBULLETIN: Die Besetzung der beiden Hauptrollen ist überraschend: Joan Jett gibt ihr Debüt als Schauspielerin und Michael J. Fox wird sehr gut mit einer Rolle fertig, die eigentlich gar nicht zu seinem Image passt.

PAUL SCHRADER: Joan ist keine Schauspielerin, und deshalb haben wir für ihre Rolle sehr viel aus ihrem eigenen Leben gestohlen. Das ist eine wunderbare Sache, die man eigentlich nur in Filmen machen kann: man kann Leute – wie etwa Dexter Gordon in AROUND MIDNIGHT –, aus dem wirklichen Leben nehmen und sie brauchen gar nicht zu spielen, denn man kann die Art nutzen, wie sie wirklich sind. Natürlich musste Joan schon vor den Proben hart arbeiten, bis sie für die Rolle bereit war. Die Proben dauerten dann etwa drei Wochen, und wir haben diese Zeit genutzt, um die Figuren zu einer Einheit zu verschmelzen.

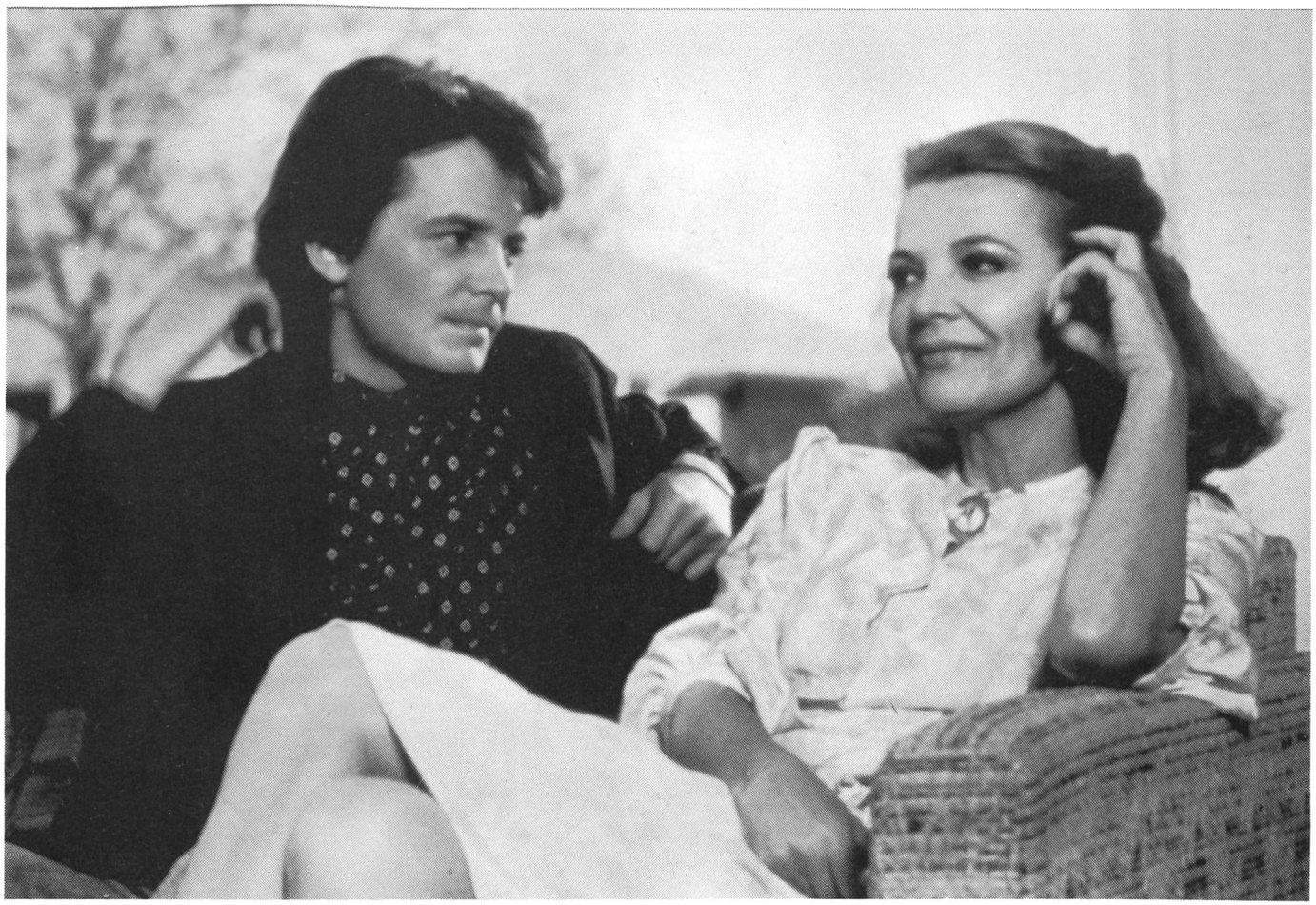
Es zeigte sich bald, dass auch Michael gut in unsere *cast* passte. Erst hatte ich einige Bedenken, aber Michael ist ein wirklicher Schauspieler. Er hat aber – wie viele heutzutage – kaum je eine Chance, sein wirkliches Potential zu zeigen, denn meist bekommt er Material, das seinem Talent wenig Möglichkeiten zur Entfaltung lässt. Ich hatte mir eine Liste von Leuten gemacht, die für den Film in Frage kamen – ich brauchte jemanden, der Anfang zwanzig war, Musik machte und keine ausgeprägte Persönlichkeit war, denn im Film steht er zwischen Mutter und Tochter, die beide sehr starke Figuren sind. Michael war mit dieser Rolle einverstanden, und die Leute, die Geld in den Film stecken wollten, waren natürlich überglücklich, als sie das hörten.

FILMBULLETIN: Sprechen wir ein wenig über die Struktur des Films, die sehr interessant, aber unkommerziell ist.

PAUL SCHRADER: Die Struktur ist bewusst ein wenig irreführend. Ich lasse mir sehr viel Zeit, um endgültig festzulegen, wovon der Film nun wirklich handelt. Man denkt vielleicht zu Beginn, dass es um einen Einbruch gehen wird, dann um die Band, aber erst spät wird klar, dass es eigentlich um die Beziehung zwischen Mutter und Tochter geht. Das gefiel mir schon an der Struktur des Buches, denn auch das gibt einem nicht sofort die Richtung an, in die es sich bewegen wird. Ich habe mich zu dieser Struktur entschieden, obwohl ich sicher bin, dass es vielen Zuschauern schwer fallen wird, so lange im Ungewissen gelassen zu werden.

FILMBULLETIN: Trotz des scheinbar lok-

Präzise darstellerische Leistungen durch Gena Rowlands als Jeanette und erstaunliche von Michael J.Fox als Joe.



«Um herauszubekommen, worum es beim Rock geht, muss man in die Familien gehen.» (Paul Schrader)

keren Aufbaus ist diese Entwicklung doch sehr kalkuliert. Zuerst erzählen Sie in einem elliptischen Stil, dann – als gegen Ende die Beziehungen der Figuren immer vertiefter werden – werden auch die Szenen länger.

PAUL SCHRADER: Der Film ändert langsam seinen Charakter und zugleich ändert sich auch das Erzähltempo. Das allerdings wird sich, im Hinblick auf die kommerzielle Notwendigkeit, ein grosses Publikum anzusprechen, auch als Problem erweisen: es wird den Leuten schwer fallen, herauszubekommen, was sie vom Film erwarten sollen.

FILMBULLETIN: Uns hat sehr überrascht, dass Sie John Bailey (AMERICAN GIGOLO, CAT PEOPLE) als Kameramann genommen haben und nicht Michael Chapman (TAXI DRIVER, HARDCORE), der eher zu diesem realistischen Stil passt.

PAUL SCHRADER: Michael ist heute eigentlich mehr an einer Karriere als Regisseur interessiert. LIGHT OF DAY ist mein vierter Film mit John. Aber ich sagte ihm gleich zu Beginn, dass ich nur mit ihm arbeiten würde, wenn er bereit wäre, den Film hässlich aussehen zu lassen.

FILMBULLETIN: Seine sonstige Arbeit ist tatsächlich viel stilisierter...

PAUL SCHRADER: Nach MISHIMA wollte ich dahin zurückkehren, wo ich angefangen habe, zu einem realistischen Film wie BLUE COLLAR. Es macht schon einen Unterschied, ob man nur *on location* dreht, in Häusern, in denen wirklich Menschen leben: das sieht man einem Film ganz einfach an. Die anderen Filme, die ich zusammen mit John machte, sind zum grössten Teil im Studio entstanden.

FILMBULLETIN: Wir glauben, dass MISHIMA in vieler Hinsicht ein Wendepunkt in Ihrer Arbeit ist: nach diesem Film musste sich etwas ändern, er wirkt fast wie eine Art Exorzismus, ein Höhepunkt an Zerstörung, Selbstzerstörung auch.

PAUL SCHRADER: In LIGHT OF DAY ist die Gewalt psychologisch. Niemand wird ermordet.

FILMBULLETIN: Vielleicht ist schon MOSQUITO COAST ein neuer Schritt gewesen...

PAUL SCHRADER: Nein, MOSQUITO COAST ist kein persönlicher Film. Es ist in erster Linie ein Paul-Theroux'-Film. Der Roman ist hervorragend – ich habe ihn gelesen, lange bevor mich jemand bat, ein Drehbuch zu schreiben – und ich denke, dass er diesen Film bestimmt, ihm seine besondere Sensibilität verleiht. Danach ist es vielleicht ein Peter-Weir-Film und dann vielleicht auch noch ein Harrison-Ford-Film. Mein Job war nur, den Roman zu adaptieren, und dabei habe ich mich sehr eng an die Vorlage gehalten. Meine Gründe für diese Arbeit waren einfach: ich brauchte Geld, bevor ich für zwei Jahre nach Japan fuhr, um MISHIMA zu machen.

FILMBULLETIN: Die Figur, die Gena Rowlands spielt, erinnert mich an George C. Scott in HARDCORE: beides sind starke, religiöse Figuren, die den Menschen um sie herum sehr wenig Raum, wenig Bewegungsfreiheit lassen.

PAUL SCHRADER: Das stimmt, Jeanette ist aber auch stark im eigentlichen Sinn – es ist keine Besessenheit oder etwas, das man auf billige Art kritisieren könnte.

FILMBULLETIN: Die Religiosität gibt ihr die Kraft, ihrem Tod ins Auge zu sehen.

PAUL SCHRADER: Ja, dieser Glaube funktioniert wirklich. Vielleicht wäre es gut, wenn wir alle einen solchen Glauben hätten. Das System ihres Glaubens besteht eben nicht nur aus moralischen Verboten und Fingerzeigen, sondern es eröffnet eine Möglichkeit, zu leben und auch zu sterben.

FILMBULLETIN: Ihre Figuren definieren sich sehr stark über ihre Kleidung. Das gilt für Fox genau wie für De Niro in TAXI DRIVER. Joe trägt immer die gleichen Jeans (mit einem Loch über dem Knie) und Cowboystiefel.

PAUL SCHRADER: (lacht) Ich habe Michael erst einmal in Cowboystiefel gesteckt, um seinen Gang zu verändern. In seinen Filmen und der Fernsehshow trägt er immer Tennisschuhe. Man identifiziert ihn mit einer bestimmten Art zu gehen, zu hüpfen eigentlich. Mit den schweren Stiefeln konnte er das nicht, und die Jeans gehören eben dazu.

FILMBULLETIN: Die Kleidung Ihrer Figuren wirkt wie eine Rüstung oder eine Uniform.

PAUL SCHRADER: Das gilt vor allem für AMERICAN GIGOLO und MISHIMA, wo ich sehr viel Wert darauf gelegt habe. Aber die einzige Figur, die in LIGHT OF DAY eine Uniform trägt, ist Patty.

FILMBULLETIN: In Ihren früheren Filmen stand jeweils *eine* Figur im Vordergrund, die sie so gebrauchten, dass sie auch immer eine metaphorische Funktion bekam: etwa der Taxifahrer als Bild für Einsamkeit und Entfremdung, der Gigolo als Bild für entfremdete, gefühllose Beziehungen. Glauben Sie, dass dieses Prinzip in Ihren neueren Filmen auch zu finden ist?

PAUL SCHRADER: Ich bin mir da nicht sicher. In den ersten Filmen stand tatsächlich immer eine einzige Figur und eine einzige Perspektive im Vordergrund. Hätte ich LIGHT OF DAY früher gemacht, wäre bestimmt das Mädchen im Mittelpunkt gestanden, aber jetzt ist die Auseinandersetzung komplexer – ich glaube nicht, dass ich eine der drei Hauptfiguren den anderen vorziehe. In diesem Sinne gibt es auch nur sehr wenige Grossaufnahmen im Film, dafür aber viele Gruppenaufnahmen, in denen ich alle Figuren zeigen kann. Ich weiss nicht, ob ich dies in Zukunft fortsetzen werde, ich weiss ja nicht einmal, was die Zukunft überhaupt für mich an Entwicklungen bringen wird. Ich bin im Augenblick zum Beispiel drauf und dran, das Drehbuch eines anderen Autors zu verfilmen. In den letzten sechs Jahren habe ich zwei Filme gemacht, die niemand ausser mir machen wollte und das hat mich ziemlich erschöpft. Es würde mir nichts ausmachen, einmal wieder einen Film zu realisieren, den wenigstens ein Mensch ausser mir ebenfalls machen möchte!

Mit Paul Schrader sprachen
Lars-Olav Beier und Gerd Midding

Einige der Daten zum Film:
Regie und Drehbuch: Paul Schrader; Kamera: John Bailey; Produktionsdesign: Jeannine Claudia Oppewall; Musik: Thomas Newman.
Darsteller (Rolle): Michael J. Fox (Joe Rasnick), Joan Jett (Patty Rasnick), Gena Rowlands (Jeanette Rasnick), Michael McKean (Bu Montgomery), Michael Dolan (Gene Bodine), Paul J. Harkins (Billy Tettore), Billy Sullivan (Benji Rasnick), Jason Miller (Benjamin Rasnick), Tom Irwin (Reverend Ansley).
Die Bands: «The Barbusters» – Joan Jett, Michael J. Fox, Michael McKean, Paul J. Harkins, Michael Dolan; «The Hunzz» – Mark Diamond, Mark Franco, Joe Aparo, Jimi Bell; «The Motion» – Kimberly A. Rittwage, J. Howard Calvin, Clarence L. Chavers III, Ted Peplowski, Craig E. Norman, Norman F. Tischler, Denis D. Bunkley, John E. Sferra; «The Problems» – Mark Addison, Frank Vale, Trent Raznor; «The Fabulous Thunderbirds» – Jimmie L. Vaughan, Kim Wilson, Fran Christina, Preston Hubbard.
Produzenten: Rob Cohen, Keith Barish; Ausführender Produzent: Doug Claybourne. USA 1986. CH-Verleih: Elite Film, Zürich.

Das Rock-Musical aus Berlin – Eröffnungsfilm der Filmfestspiele Berlin.

Ab Mitte Februar im Kino

Nach «Innenleben» und «Hannah und ihre Schwestern» Woody Allens weitere Forschungen über das Familienleben.

Ab Ende März 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.

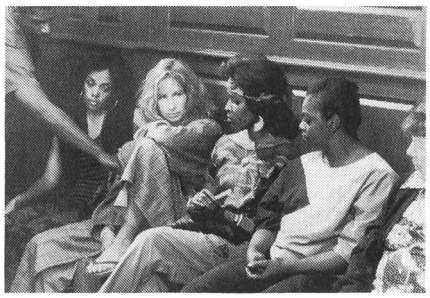
NUTS von Martin Ritt

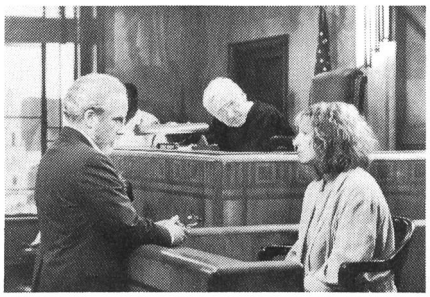
Drehbuch: Tom Topor, Darryl Ponicsan und Alvin Sargent, nach einem Bühnenstück von Tom Topor; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Kameraoperateur: Michael Gershman; Chef Lichttechnik: Christopher Strong; Lichtführung: Cary Griffith; Spezialeffekte: Larry Fuentes; Schnitt: Sidney Levin, (A.C.E.); Bauten: Eric Orbom; Bühnen-Dekoration: Anne McCulley; Kostüme: Joe Tomkins; Musik: Barbra Streisand, arrangiert und dirigiert von Jeremy Lubbock.
Darsteller (Rolle): Barbra Streisand (Claudia Faith Draper), Richard Dreyfuss (Aaron Levinsky), Maureen Stapleton (Rose Kirk), Karl Malden (Arthur Kirk), Eli Wallach (Dr. Herbert A. Morrison), Robert Webber (Francis MacMillan), James Whitmore (Richter Stanley Murdoch), Leslie Nielsen (Allen Green), William Prince (Clarence Middleton) u.a.m.
Produktion: Barwood Films; Produzentin: Barbra Streisand; Ausführender Produzent: Teri Schwartz, Cis Corman; Aufnahmeleitung: George Goodman. Kameras von Panaflex; Technicolor; Dolby Stereo; Verleih: Warner Bros.

Eine verrückte Geschichte: Claudia Draper verdient sich ihre sündhaft teuren Luxusgüter als Edelnutte in New York, als eigenständige Berufsfrau. Was in diesem Metier beileibe keine Selbstverständlichkeit ist. Doch sie gerät, natürlich, bald einmal in die Bredouille, tötet einen possessiven und gewalttätigen Freier, wird festgenommen und der Justiz zugeführt. NUTS berichtet nun von der Zeit nach der Tat, ist ein Gerichtsfilm mit der quirligen Barbra Streisand und vor allem *für sie*; kaum eine Schauspielerin eignet sich besser als Solozugpferd wie sie. Also fightet die Dame mit dem schlechten Ruf, kämpft an gegen Vorurteile und versucht dem Richter und damit der Gesellschaft klarzumachen, weshalb und wieso ein intelligentes Wesen wie sie überhaupt zu einem Beruf wie dem besagten kommt. Und schliesslich schält sich aus der widerspenstigen, aufmüpfigen Frau ein sehr sensibles Geschöpf heraus: wir erfahren, dass die tieferen Ursachen des moralischen und seelischen Leidens in der Kindheit liegen, genauer bei einer überfürsorglichen, ängstlichen und verklemmten Mutter und einer überengagiert zärtlichen Vaterfigur. Also spielen sich im Gerichtssaal hektische und ergreifende Szenen ab, mit einem rüden Staatsanwalt auf der einen und einem verständigen Pflichtverteidiger auf der anderen Seite; Richard Dreyfuss gibt diesen Part, und auch er hält gewissermassen die Steigbügel für Barbra Streisand, die sich als Angeklagte freiboxt und ihrer Umwelt klarmacht, dass zwischen Gut und Böse ein sehr weites Feld liegt.

NUTS ist ein einnehmender Film, nicht unbedingt ein grosser, weil doch vieles klischeehaft eingebracht, verkürzt abgehandelt wird und die Quintessenz genau dem entspricht, was ein amerikanischer Kritiker treffend gesagt hat: NUTS ist einer der Hollywood-Filme im Stil: «Ich bin O.K., weil die Gesellschaft sagt, ich sei nicht O.K.».
Verrückt aber auch die Story um NUTS herum. Die Vorlage, ein Theaterstück, stammt von Tom Topor, wurde dann für den Film bearbeitet, unter anderem vom designierten Regisseur Mark Rydell. Als Produzent traten die Warner Brothers auf, wollten ein neues Buch und Rydell verpflichtete dafür Daryl Ponicsan (Autor von CRAZY FOR YOU), dessen Fassung gut ankam. Doch ein Telefonat von Ponicsan mit seinem Kollegen Alvin Sargent, so meldet das US-Fachblatt «Premiere», warf hohe Wellen. Rydell hatte nämlich auch Sargent (Autor von ORDINARY PEOPLE, PAPER MOON und anderen) beauftragt. Kein Wunder, dass die beiden arrivierten Experten verärgert waren und das Projekt damit gefährdeten. Barbra Streisand vermittelte und konnte das Duo überzeugen, gemeinsam weiterzuarbeiten. Doch der erste Entwurf gefiel Warner Brothers nicht, der nächste war nicht nach dem Gusto der Streisand. Erst nach einer Klausurwoche erhielt NUTS definitive Konturen. Alles klar? Nein. Mark Rydell, aus Hawaiferien heimgekehrt, war plötzlich nicht mehr erste Wahl als Regiesseur und den Zuschlag erhielt Martin Ritt. Entstanden ist, trotz Turbulenzen, Irrungen, Wirrungen, Drängeleien ein Film, der zumindest in den USA grosse Kasse macht, aber auch ein Modellfall sein dürfte für die Art, wie in Hollywood mit harten Bandagen gekämpft wird, ohne Rücksicht auf grosse Namen. NUTS, eine wirklich verrückte Sache, in mancher Hinsicht.

Michael Lang





OCI CIORNIE von Nikita Mikhalkov

Drehbuch und Dialoge: Alexander Adabachian, Nikita Mikhalkov, unter Mitarbeit von Suso Cecchi De Amico basierend auf Kurzgeschichten von Anton Tschechow; Kamera: Franco di Giacomo (AIC); Kameraoperateur: Roberto Brega (AIC); Kostüme: Carlo Diappi; Ausstattung: Mario Garbuglia, Alexander Adabachian; Schnitt: Enzo Meniconi; Bauten: Carlo Gervasi; Mischung: Fausto Ancillai, Danilo Sterbini; Musik: Francis Lai. Darsteller (Rolle): Marcello Mastroianni (Romano), Silvana Mangano (Elisa), Marthe Keller (Tina), Elena Sofonova (Anna), Pina Cei (Elisas Mutter), Vsevolod Larionov (Pavel), Innokenti Smoktunovski, Roberto Herlitzka, Paolo Baroni, Oleg Tabakov, Jury Bogatiriov, Dimitri Zolothukin, Jean-Pierre Bardos, Nino Bignamini, Maria Grazia Bon, Mauro Brusini, Ligugia Burdili, Pier Luigi Cervetti, Francesco de Rosa, der kleine Hund Yasha u.v.a. Produktion: Excelsior Film-TV, RAI-UNO; Produzenten: Silvia De Amico Bendico, Carlo Cucchi; Produktionsleitung: Gilbert Marouani; Herstellungsleitung: Vittorio Noia; Aufnahmeleitung: Nicola Venditti; Redaktion (RAI): Anna Maria Cerrato. Italien 1987. 117 Min. 35 mm, Farbe, Format 1:1,66, Dolby Stereo. CH-Verleih: Citel Films, Genf.

Ein prächtig ausgestatteter Speisesaal auf einem Mittelmeerdampfer, das Zusammentreffen zweier Männer in den besten Jahren, zu Beginn dieses Jahrhunderts; der eine ist russischer Handelsreisender auf Hochzeitsfahrt, der andere ein italienischer Kellner, etwas heruntergekommen, aber nicht unsympathisch. Was nun? Romano, der verlebte Lebemann, berichtet seinem Gast von einer unerfüllten Liebe im vorrevolutionären Russland, versteigt sich zu nostalgisch verbrämten Schilderungen, schmückt gewaltig aus und ergeht sich in einen Monolog aus humorigen Episoden, melancholischem Report, vermischt mit leiser Trauer.

Dies ist der Film OCI CIORNIE (Schwarze Augen) des 1945 geborenen Moskauer Regisseurs Nikita Mikhalkov, einem Bruder des im Westen tätigen und erfolgreichen Andrej Konchalovsky. Mikhalkovs von magischem Charme durchzogener, herausragend gespielter Film, basiert auf mehreren Arbeiten des Autors Anton Tschechow, der in der Belle Epoque den Wandel des aristokratischen Weltverständnisses zu kleinbürgerlichem Wesen darstellte. Mikhalkov folgt den Motiven des melancholisch-ironischen Schilderers menschlicher Schicksale sehr frei und erzählt die Geschichte des Romano mit ausgiebig eingebauter Situationskomik und romantisch-überhöhter Zeichnung.

Der alternde Schönling, soviel zur eigentlichen Geschichte von OCI CIORNIE, war viele Jahre lang Architekt, ohne es eigentlich zu sein; ihm lag der Müssiggang mehr, das Naschen an den Früchten des leichten Lebens. Kurz, ein Herr, der an der Seite einer verinnerlicht schönen Gattin (Silvana Mangano) von vererbtem und angeheiratetem Reichtum zehrte und schmarotzte, Vaterpflichten nachlässig interpretierte und mit Vorliebe hypochondrische Anfälle vortäuschte, um an eleganten Kurorten alibihaft Genesung zu suchen und – vor allem in den Armen williger Mädchen – vorübergehend auch zu finden. Anlässlich eines Aufenthalts in Montecatini verliebt er sich nun in eine introvertierte, ungemein anziehende, rehscheue Russin, erliegt ihren Reizen und spreizt noch einmal das Gefieder zu einem Balztanz, produziert sich mit hochstaplerischen Allüren und verblüfft noch und noch mit einer komö-

Ein Herr, der an der Seite seiner Gattin vom Reichtum zehrte...

... verliebt sich in eine introvertierte, ungemein anziehende, rehscheue Russin

diantischen und, wenn es das gibt, bürgerlichen Bauernschläue, kapriziert sich in Travestien und gewinnt den Leib und fast auch das Herz der Angebeteten. Doch sie reist ab, zurück in die östliche Provinz.

Mikhalkov beschreibt die Italianità, den Zustand seines Hauptprotagonisten Romano mit fast zärtlichen Bildsequenzen, voller feiner Einschübe, einer gewissen Opulenz und sinnlicher Zuneigung; er tut dies, so mag es zuweilen scheinen, vor allem auch für den grossen, glaubwürdigen Marcello Mastroianni, im Moment einer der komplettesten Schauspieler, die das grosse Kino zur Verfügung hält. Wer könnte eine tragikomische Figur besser geben als er, vermöchte mit Halbtönen der Charakterisierung derart differenziert umzugehen, sogar grosse Gebärden zu wagen, ohne jemals in die Nähe des Lächerlichen abzudriften? An Mastroiannis Seite ist neben der gewohnt akzentuiert, anrührend aufspielenden Mangano, auch Marthe Keller zu sehen; sie als einstige Maitresse des ewigen Jünglings, der nichts vorzumachen ist, und die seine Hilflosigkeit im Umgang mit Emotionen längst durchschaut hat, wie niemand sonst.

OCI CIORNIE ist eine italienische Produktion, die aber dank weitreichender Unterstützung durch die sowjetischen Behörden entstanden ist, und, wie es die Vorlage verlangt, an Schauplätzen um den Lagodasee und in der Gegend von Leningrad realisiert werden konnte.

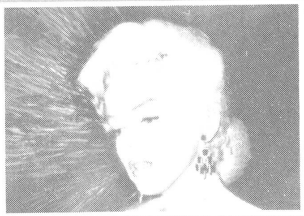
Noch einmal zur Geschichte. Romano, dem die zerbrechliche Geliebte entflohen ist, reist nach Russland, schwingt sich auf zu einem wahrhaft einfallsreichen Akt. Er täuscht eine Handelsmission vor, will den Obrigkeiten in der Ferne unzerbrechliches Glas verkaufen und entlarvt mit diesem Anliegen eine total kafkaesk anmutende Bürokratie, einen Beamten-Schlendrian und einen ungeheuren Popanz, der aufbaut auf nahezu selbstbetrügerischen Spielen um problemkaschierende Scheinfechtereien.

Doch alles unterliegt einer Einheit. Mikhalkovs Film skizziert den Verführer, der zum Verführten wird, weil er die Zeichen der Zeit zwar erkennt, aber ihnen dennoch rettungslos ausgeliefert bleibt; ein Vertreter des grossbürgerlichen Clans, der weit über seine Verhältnisse lebt, sich immer wieder mit originellen Ränken freizuschwimmen sucht und letztlich doch unterzugehen hat: Romano ist ein Versager, wenn man kühle Normen ansetzt, aber er wird von Mikhalkov nicht übermässig gebrandmarkt; in seiner Figur ist zeitlose Lebenstragik zu deuten, wie sie Tschechow darzustellen wusste und eben, Nikita Mikhalkov. In kongenialer Weise verbindet er seine heimatliche, russische Herkunft mit dem Gespür für südeuropäische Mentalitäten. Ein beschwingtes, formal fast durchwegs schwungvoll inszeniertes, vorzüglich gespieltes und eingerichtetes Filmstück ist so entstanden, das erst noch glänzend unterhält. Das darf sein, muss sein, ist notwendig. Ohne diesen Aspekt wäre der eskapistische, moralisch angeschlagene Romano nurmehr ein klischeehaftes Modell geworden. Dank Mikhalkov, dank Mastroianni, gewinnt er menschliche, warmblütige, anrührende Züge.

Michael Lang

Von Jochen Brunow

Die Entfesselung der Bilder



Bilder sind überall. Und alles kann inzwischen zum Bild werden. Auch ein anderes Bild. Ganz wie im Krebsprozess die Zellen, scheinen sich die Bilder bereits aus sich selbst heraus zu erzeugen. Die Bilder zirkulieren, umkreisen einander. Sie stossen gegeneinander, ohne dass noch Wirklichkeit dazwischen wäre. Ein Bild kann nicht das gleiche bleiben, wenn es noch unendlich viele andere Bilder gibt – und die Zahl der Bilder ist inzwischen tatsächlich unendlich. Das Bild muss erzittern angesichts seiner Allgegenwärtigkeit. Es gerät in eine Bewegung, die dem Brownschen Zittern der Staubpartikel in einer gesättigten Gasmasse gleicht. Es verliert dabei seinen scharf festgelegten Rahmen, in der Unschärfe der Bewegung fransen seine Ränder aus. Und es verliert das Imaginäre, das es bisher beherbergt hat. «Es steht schlecht. Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.» Das konstatierte bereits Paul Cézanne.

Das Sehen ist aber unsere wichtigste und auch die komplizierteste Sinneswahrnehmung. Der Mensch kann seine Umwelt «ins Auge fassen». Die sprachliche Metapher verweist auf den aktiven Vorgang, der das Sehen bestimmt. Indem der Mensch seine Augen auf einen Gegenstand oder einen anderen Menschen richtet, trifft er damit eine Auswahl aus seinem visuellen Umfeld. Er entscheidet, was er anschauen will und wovon er wegblicken will. Sehen ist also eine Bewegung der Zuwendung und damit zugleich auch eine der Abwendung von anderen Gegenständen. Die Augen ruhen auf den Dingen und belassen sie doch an dem Ort, an dem sie erblickt werden. Und das Auge, das auf die Gegenstände gerichtet ist, wird auch von ihnen eingenommen. In dieser Eigenart des Sehens, die Entfernung zwischen den Dingen und den Menschen zu überbrücken, zugleich aber die Distanz der Wahrnehmung zu erhalten, liegt eine Affinität des Sehens zur Abstraktion. Und in dieser Eigenart wurzelt die Fähigkeit zur Vergegenständlichung, zur Objektivierung des Gesehenen und damit zu einem zielgerichteten, instrumentellen Sehen. Bereits die Griechen setzten das Sehen nicht nur an die Spitze der Hierarchie der Sinne, sondern setzten es auch mit dem Erkennen gleich. Sie glaubten an eine besondere, dem Auge innewohnende Kraft, und lange stritten sich die Philosophen, ob das Sehen von Bildern herrühre, die zum Auge kommen, oder von Strahlen, die das Auge nach dem Gegenstand aussendet. Noch Leonardo da Vinci glaubte, das Auge habe eine über seine Grenzen hinausreichende Geisteskraft. Die Vorstellung von einer besonderen Kraft des Auges wird bestärkt durch das selektive Auswählen beim Sehen. Die Augen bewegen sich ständig in ihren Höhlen, und ihre selektiven Fixationsbewegungen werden noch durch die Bewegungen des Kopfes und des Körpers weiter bereichert. Und selbst die Aufzeichnungsvorgänge innerhalb des Augapfels sind selektiv. Schon die Rezeptoren in der Netzhaut zerlegen das Bild in verschiedene Reize. Das Sehen strukturiert also das von ihm verarbeitete Material bereits in einer bestimmten Ordnung. Sehen ist keine Empfindung, sondern die Wahrnehmung von komplizierten Abstraktionen des Sehbildes. Aber der Akt des Sehens hat noch einen anderen, psychologischen Aspekt. Sehend erfährt der Mensch nicht nur das Sichtbare, sondern auch sich selbst als Sehenden. Mit den Augen suchen wir das Auge des anderen und spiegeln uns in ihm. Auf diese Weise erleben wir unseren Körper zugleich als sehend und als sichtbar. Durch das Sehen erfolgt also eine Verbindung der Wahrnehmung von Gegenständen und der Wahrnehmung der eigenen Subjektivität. Durch diese Verschränkung wird das Auge zum «Fenster der Seele»: wir kreuzen mit unserem Gegenüber die Blicke, und das Auge wird zu dem Ort, an dem wir die Grenze zwischen dem Innen und dem Aussen des eigenen Körpers überschreiten. Auf diese Weise ist die Objektivität des Blickes, mit der wir uns die Gegenstände und Erscheinungen der Welt vom Leibe halten, auch auf das engste mit unserer Selbstwahrnehmung als Subjekt verbunden. Wie Wahrnehmung verstanden wird, bestimmt nicht nur das Weltbild einer Zeit, sondern entsprechend den historisch verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen formt sich auch das Sehen unterschiedlich aus. Jede Epoche entwickelt ein für sie spezifisches Verhältnis zum Gesichtssinn. Im 19. Jahrhundert führten zum Beispiel die neuen technischen und industriellen Entwicklungen zu einem ersten Schritt in die Richtung der Entfesselung der Bilder, wie sie uns heute umgibt. Die Eisenbahn veränderte die Wahrnehmung von Raum und Zeit, und in den Weltausstellungen manifestierte sich zum erstenmal in der Geschichte das Prinzip, die Wirklichkeit durch ihre bildhaften, ausstellbaren Abbilder zu ersetzen. Man erfand das Panorama und das Diorama, die beide mit Hilfe unterschiedlicher Techniken einen Eindruck von Wirklichkeit herstellen sollten. Sie sollten die Kunst durch Illusionismus übertrumpfen und die Wirklichkeit durch ihre Verdoppelung ausstechen. Sie sollten die Wirklichkeit nicht bloss nachmachen, sondern sie ersetzen. Panorama und Diorama waren Teile einer ganzen Reihe von visuellen Attraktionen; Schauplatz ihrer Aufführung waren die Städte, in denen immer mehr Menschen zusammenströmten.

Die neuen Verkehrsmittel, die beginnende Industrie, die Folgen der grösseren Enge des Zusammenlebens führten zu einem raschen und ununterbrochenen Wechsel äusserer und innerer Eindrücke. Es bildete sich eine grossstädtische Wahrnehmungsweise heraus. Ein Symptom dieses neuen Blickes war die Sucht nach immer neuen Illusionen, vor allem nach einer immer genaueren, perfekteren Illusion von Wirklichkeit. Panorama und Diorama bedienten sich bereits technischer Voraussetzungen, aber grundsätzlich basierten sie immer noch auf der Malerei. Ihrer Wirkung war daher eine Grenze gesetzt. Im gemalten Bild liess sich die Präsenz seines Schöpfers nicht leugnen und es hinterliess immer einen Zweifel an seinem Wirklichkeitsanspruch. Der Hunger nach Illusion konnte nur bedingt gestillt werden. Mit der Erfindung der Photographie begann ein völlig neues Kapitel in der Entfesselung der Bilder, weil in ihr der Mensch kaum noch eine Rolle spielt. Durch optische und chemische Reaktionen des Lichts rufen die Objekte selbst ihr Bild hervor. Durch den Einsatz der Camera obscura war es bereits vor der Erfindung der Photographie zu einer gewissen Mechanisierung der Malerei gekommen. Die Lochkamera ist ein seit dem Altertum bekannter Vorläufer der Photographie. Sie besteht aus einem einfachen, lichtdichten Kasten, in dem sich gegenüber der Wand mit einer kleinen Öffnung eine Mattscheibe befindet. Ist das Loch im Verhältnis zu dem Gegenstand vor der Camera obscura sehr klein, so entsteht wegen der geradlinigen Ausbreitung des Lichts auf der Mattscheibe ein scharfes, umgekehrtes und seitenverkehrtes, allerdings ziemlich lichtschwaches, Bild des Gegenstandes. Als die Forderung nach einer getreuen Wiedergabe der Realität immer grösser wurde, begannen einige Maler die Abbildfunktion der Camera obscura zu nutzen, indem sie die projizierten Gegenstände direkt nachzeichneten. Auf diese Weise gelang es ihnen, auch schwierige perspektivische Probleme zu lösen. Diese teilweise Mechanisierung der Malerei kam auch in den Panoramabildern zur Anwendung, die oft aus aufeinanderfolgenden Camera-obscura-Skizzen zusammengesetzt waren. Das Panorama hatte auf diese Weise zwar rein manuelle Abbildungstechniken schon übertroffen, aber man suchte weiter nach Möglichkeiten, die Abbilder der Camera obscura direkt zu fixieren. Durch die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit der Silbersalze wurde dies dann möglich. Zum erstenmal gelang es, ein Abbild der Wirklichkeit zu erhalten nur aufgrund optischer und chemischer Gesetzmässigkeiten. Es ist das Besondere der Photographie, dass zum erstenmal zwischen dem auslösenden Objekt auf der einen Seite und seiner Darstellung auf der anderen Seite nur ein anderes Objekt steht. Zum erstenmal entsteht ein Bild der Aussenwelt automatisch, scheinbar völlig ohne das kreative Eingreifen des Menschen. So heisst die Kombination von Linsen, die das photographische Auge an die Stelle des menschlichen Auges setzt, bezeichnenderweise Objektiv. Die ersten Photographen sprachen von ihrer Kamera, als sei sie eine Kopiermaschine, die sieht, während der Mensch sie nur bedient. Und selbst Daguerre nannte seine Erfindung ein Instrument, das der Natur die Fähigkeit verleihe, sich selbst zu reproduzieren. Dies machte die neue Erfindung faszinierend, stiess aber auch auf Ablehnung, weil man glaubte, die Kamera würde eine zweite Welt erschaffen.

Warnung vor der Kamera. Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, dies ist nicht bloss ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung. Der Mensch ist nach dem Ebenbild Gottes geschaffen, und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden. Höchstens der göttliche Künstler darf, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge im Augenblick höchster Weihe auf den höheren Befehl seines Genius ohne jede Maschinenhilfe wiederzugeben. Eine Maschine aber, die den Genius ersetzen will und die der Mensch allein mit seiner Berechnung entstehen lassen möchte, solch eine Maschine herzustellen, kommt der Anmassung gleich, das Ende aller Schöpfung erreichen zu wollen. Dann muss der Mensch, der solches beginnt, sich klüger als der Schöpfer der Welt dünken. Gott hat zwar bisher in seiner Schöpfung den Spiegel, der ein eitles Spielzeug des Teufels ist, grossmütig geduldet. Aber kein Spiegel, weder dessen Glas noch dessen Quecksilber, hat von Gott bisher die Erlaubnis erhalten, Menschengesichter in seiner Fläche festzuhalten. Gott hat niemals des Teufels Künste, die im Spiegel liegen, sich zu so einer Anmassung versteigen lassen, dass sie das Ebenbild Gottes, das Menschengesicht, so leichten Kaufes in ihre Gewalt bekämen. Nun: derselbe Gott, der seit Jahrtausenden es nie geduldet hat, dass eines Menschen Spiegelbild unvergänglich bestehen bleibt, dieser selbe Gott soll plötzlich seinen urewigen Grundsätzen ungetreu werden und es zulassen, dass ein Franzose in Paris eine Erfindung teuflischster Art in die Welt setzt! Man muss sich doch klarmachen, wie unchristlich und heillos eitel die Menschheit erst werden wird, wenn sich jeder für seine Goldbatzen sein Spiegelbild dutzendweise anfertigen kann. Es wird eine Massenkrankheit von Eitelkeitswütigen ausbrechen.

Diese kirchliche Warnung aus dem Leipziger Stadtanzeiger von 1841 klingt heute übertrieben, aber in ihr wird deutlich, welch eine Umwertung aller Werte die Erfindung der Photographie bedeutete. Denn tatsächlich: die Dinge bekamen ihre eigene, gottlose Logik nach der Erfindung der Kamera. Die Optik verdrängte das beschreibende Subjekt oder den gestaltenden Maler, und es drängte sich die reine Oberfläche nach vorne. Doch was die einen erschreckte, begeisterte andere um so mehr. In Paris feierte man die neue Entdeckung überschwenglich. Und schon bald entsteht das Wort «photogen». Wir gebrauchen den Begriff noch heute. Wenn wir uns

auf einem Photo betrachten, finden wir uns gut getroffen oder nicht. Das Photo unterwirft uns einer geheimnisvollen Aufwertung oder einer Abwertung, es schmeichelt uns oder es verrät uns, es enthüllt etwas Unangenehmes oder es gewährt ein gewisses undefinierbares Etwas. Und indem wir jemanden, der «photogen» ist, als schön betrachten, machen wir uns den Blick der Kamera zu eigen. Wir unterwerfen uns ihrem Urteil, das scheinbar in jedem Photo steckt, und passen unser Äusseres der Photogenität an. Als das Wort geprägt und zuerst benutzt wurde, deutete es eine Veränderung des Sehens an.

Es fragt sich, wieso die genaue Wiederholung der Wirklichkeit die Leute mehr begeistert hat als die Wirklichkeit selbst. Einen Hinweis auf die Beantwortung dieser Frage bekommen wir, wenn wir bedenken, wie intensiv die ersten Photos betrachtet wurden und was man auf ihnen vor allem untersuchte. So zählte man etwa auf einer Aufnahme des dem eigenen Haus gegenüberliegenden Hauses die Dachziegel und die Backsteine, aus denen der Schornstein bestand. Man war entzückt, beobachten zu können, wie der Maurer den Zement zwischen den einzelnen Steinen angebracht hatte. Immer werden winzige, bisher unbeobachtete Details hervorgehoben: Pflastersteine, verstreut herumliegende Bretter, die Form eines Astes, die Spuren des Regens am Mauerwerk. Bei solchen Beschreibungen gewinnt man den Eindruck, dass nicht nur die Exaktheit der Details und die Unparteilichkeit des mechanischen Verfahrens bewundert wurden. Ein weiterer Grund der Begeisterung scheint auch darin gelegen zu haben, dass man viele Dinge der alltäglichen Umwelt in dem Augenblick, in dem sie zum erstenmal abgebildet wurden, überhaupt erst wahrnahm.

Diese Ausführungen von Heinz Buddemeier zeigen, wie sehr die Erfindung der Photographie die Beziehung der Menschen zu ihrer Umwelt veränderte. Worin aber lag der Unterschied, mit dem sie die photographierte und die unmittelbar wahrgenommene Wirklichkeit betrachteten? Die Augen bewegen sich ständig, damit der zu betrachtende Gegenstand in den sehr engen Bezirk unserer höchsten Sehschärfe zu liegen kommt. Die Netzhautempfindlichkeit ist so begrenzt, dass schon bei einer geringen Abweichung von der Sehachse die Wahrnehmungsfähigkeit rapide abnimmt. Dieser selektiven, quasi ständig schweifenden Wahrnehmung nötigt die Photographie eine gleichmässig analysierende Betrachtungsweise auf. Die Aufmerksamkeit, die sich normalerweise auf das gesamte Gesichtsfeld verteilt, konzentriert sich beim Betrachten einer Photographie notgedrungen auf einen Ausschnitt. Dieser Ausschnitt verkleinert darüber hinaus die Wirklichkeit, ohne dass dabei Details verloren gingen, und bündelt so die Welt. So rücken Dinge in den Mittelpunkt der Beobachtung, die bisher in der unmittelbaren Wahrnehmung der Wirklichkeit unbeachtet blieben, also gar nicht gesehen wurden. Die Photographie rückt also Details und Strukturen in den Blick des Menschen, die er vorher in der Wirklichkeit nicht erkannt hat. Einmal auf diese Dinge aufmerksam gemacht, verändert sich der Blick des Menschen. Der photographische Blick entsteht, ein Blick, der die Wirklichkeit betrachtet als eine endlose Kette von Situationen, die einander gegenseitig spiegeln. Die verschiedensten Dinge werden als Formen, Strukturen, Analogien wahrgenommen. Die Wirklichkeit wird den Menschen zu einer Art Schrift, die es zu entziffern gilt. Sie schauen nicht mehr, sie lesen die Realität. Daguerre hatte schon empfohlen, seine Photos mit der Lupe zu betrachten, und bald fand man heraus, dass die neue Erfindung die Möglichkeit bot, mehr zu sehen, als mit blossem Auge zu erkennen war.

Bei der Betrachtung der Abbildung durch eine starke Lupe mit fünfzigfacher Vergrösserung wurde jeder Buchstabe klar und deutlich lesbar, ebenso wie die kleinsten Risse und Linien in den Mauern der Häuser und im Strassenpflaster. Die Wirkung der Lupe auf das Bild entsprach weitgehend derjenigen des Teleskops in der Natur.... Eine von Monsieur Daguerres Platten zeigt eine Spinne.
Die Spinne war nicht grösser als ein Nagelkopf. Aber durch die Lupe betrachtet, wurde ihr durch das Sonnenmikroskop auf die Grösse einer Handfläche vergrössertes und auf der Platte fixiertes Abbild noch stärker vergrössert und zeigte Strukturen von solcher Kleinheit, wie man sie bis dahin noch nie gesehen hatte. Man erkennt, dass diese Entdeckung also im Begriffe ist, ein neues Forschungsgebiet im Bereich der mikroskopischen Natur zu eröffnen. Wir werden bald sehen, ob das Kleinste erkennbare Grenzen hat. Dem Biologen eröffnet sich damit ein neu zu entdeckendes Reich, das ebenso weit über das Mikroskop hinausreicht, wie dieses über das blosse Auge.

So wurde in der New Yorker Zeitung «Observer» zum erstenmal in Amerika über die Entdeckung Daguerres berichtet. Man betrachtete auch hier die Photographie nicht als ein Verfahren, die Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen, wie es noch bei Panorama und Diorama der Fall war, sondern sah sie als ein Mittel, die Wirklichkeit selbst präsent zu machen. Und als eine Möglichkeit und eine Aufforderung, die äussere Wirklichkeit genauer zu betrachten als bisher. Der Einsatz der Lupe offenbart bei der Betrachtung eines Gemäldes nur die Struktur des Pinselstrichs; die Wirkung des Gemäldes löst sich auf. Das Mechanische, das Analoge der photographischen Wiedergabe ermöglichte jedoch, auch andere technische, optische und chemische Erkenntnisse auf sie anzuwenden. So wurden die frühen Unzuläng-

Es war eine photographische Sichtweise, die die Impressionisten zu ihrem Stil brachte.

lichkeiten, wie etwa lange Belichtungszeiten, sehr schnell durch technische Verbesserungen beseitigt. Die Photographie wurde zu einem Gewerbe; bereits 1882 lebten mehr als 40'000 Familien in Frankreich von ihr. Und sie wurde zu einer Industrie, in der aus ökonomischen Gründen Forschung und Innovation der photographischen Technik immer weiter vorangetrieben wurden. Heute ist es uns mit Hilfe der Infrarotphotographie bereits möglich, in der Dunkelheit, also ohne das Vorhandensein von sichtbarem Licht, Bilder zu photographieren. Und die Polaroidphotographie gibt uns die Möglichkeit, Photos zu machen, die schon Sekunden nach der Aufnahme zu fertigen Bildern entwickelt und fixiert sind. War der Abbildungsprozess erst einmal mechanisiert, so unterlag seine Weiterentwicklung ausschliesslich technischen und industriellen Gesetzmässigkeiten. Die Photographie machte Panorama und Diorama durch die neuen Möglichkeiten der Wirklichkeitsdarstellung langfristig überflüssig. Die Leidenschaftslosigkeit des Objektivs befreite die Malerei endgültig von ihrem Ähnlichkeitswahn. Sie erlaubte den Malern jedoch nicht nur, sich wieder auf anderes zu besinnen, sondern die Photographie beeinflusste sie auch in einer anderen Weise und trug so dazu bei, dass die Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unbestritten zur führenden Kunst werden konnte. Es war eine photographische Sichtweise, die die Impressionisten zu ihrem Stil brachte, und es ist sicher mehr als ein historischer Zufall, dass die erste impressionistische Ausstellung im April 1874 im Studio des Photographen Nadar stattfand. Susan Sontag schreibt:

Der beträchtliche Einfluss, den die Photographie auf die Impressionisten ausübte, ist längst zum Gemeinplatz der Kunstgeschichte geworden. Und es ist kaum übertrieben, wenn man wie Stieglitz sagt, dass sich die impressionistischen Maler an einen Kompositionsstil halten, der ganz und gar photographisch ist. Die Übersetzung der Wirklichkeit durch die Kamera in streng polarisierte Bereiche von Licht und Dunkel, das freie, eigenwillige Zurechtstutzen des Bildes in der Photographie, das fehlende Interesse des Photographen an der Sichtbarmachung des Raumes, insbesondere des räumlichen Hintergrunds: das waren die wichtigsten Anstösse für das Bekenntnis der impressionistischen Maler zum wissenschaftlichen Interesse an den Eigenschaften des Lichts, für ihre Experimente mit unräumlichen, unvertrauten Perspektiven und dezentralisierten Formen, die durch den Bildrand abgeschnitten werden.

Die Darstellung des Lichts, der Luft und der Atmosphäre, die Zerlegung der Farbfläche in Flecke und Tupfen, das Spiel der Reflexe und der aufgehellten Schatten und der lockere, offene Pinselstrich im Impressionismus deuten die Dynamisierung der Wahrnehmung an, die die Kamera auslöste. Sie erwecken den Eindruck des flüchtigen, scheinbar unaufmerksamen Hinsehens. In der virtuos gestalteten Vagheit der Bilder vergegenständlichte sich dieser neue Blick auf die Wirklichkeit. Und auch in der Literatur schlug sich dieses neue Sehen nieder. Die Art, in der Balzac in seinen Romanen die zufälligen und trivialen Details des Alltags zu Chiffren verborgener historischer und psychischer Mächte hochstilisierte, zeigt, dass er die Wirklichkeit bereits als eine Folge von Erscheinungen, von Bildern betrachtete. Aber die Photographie veränderte nicht nur den Blick auf die Wirklichkeit, sie brachte mit dem Photo etwas völlig Neues auf die Welt. Die Photographie rief in den Menschen eine seltsame Gegenwärtigkeit der abgebildeten Personen oder Dinge hervor, die sie beim Betrachten eines Gemäldes nie empfunden hatten. Roland Barthes beschrieb diese Haltung, die wir auch heute noch der Photographie entgegenbringen.

Tatsächlich lässt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (von dem, was sie darstellt) trennen, wenigstens nicht auf der Stelle und nicht für jedermann. Den photographischen Signifikanten auszumachen, ist nicht unmöglich, Fachleute tun es, aber es erfordert einen sekundären Akt des Wissens oder der Reflexion. Ihrer Natur entsprechend hat die Photographie etwas Tautologisches: Eine Pfeife ist stets eine Pfeife, unabdingbar. Man könnte meinen, die Photographie habe ihr Bezugsobjekt immer im Gefolge und die beiden seien zu der gleichen Unbeweglichkeit verurteilt, die der Liebe oder dem Tod eignet inmitten der bewegten Welt: sie kleben aneinander, Glied an Glied, wie der Verurteilte, den man bei bestimmten Arten der Folter an einen Leichnam fesselt. Kurz gesagt, das Bezugsobjekt bleibt haften. Und dieses einzigartige Haften bedingt die so grossen Schwierigkeiten, der Photographie auf die Spur zu kommen.

Es ist die mechanisierte Entstehung des Abbilds, die dieses Haften zwischen Objekt und Bild hervorruft. Immer können wir den Weg des Lichts zurückverfolgen, das von dem Objekt auf die photographische Platte fiel, und dann von dem Papierabzug auf unser Auge. Ohne Gegenstand gäbe es kein Photo. Die von dem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen werden eingefangen und festgehalten, und irgendwann später dann treffen sie auf den Betrachter. So könnte man die Photographie als eine Emanation des Bezugsobjekts verstehen. Anders als bei allen anderen früheren Imitationen der Wirklichkeit lässt sich bei der Photographie nicht leugnen, dass die Sache einmal dagewesen ist. Sie ist nicht da, aber sie muss dagewesen sein, und so entsteht eine Verbindung zwischen der Realität des abgebildeten Dings und der Vergangenheit. Das Photo tritt deshalb auch schon bald nach seiner Entdeckung an die Stelle anderer An-

Eine Gesellschaft wird modern, wenn Bilder unentbehrlich werden für die Gesundheit der Wirtschaft.

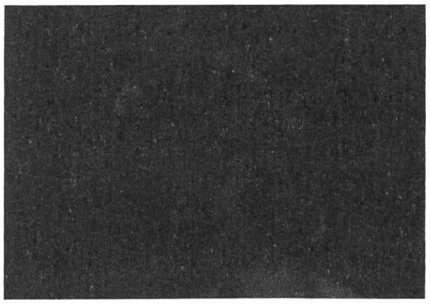
denken. Als Fetisch verdrängt es die anderen Reliquien, wie verwelkte Blumen, sorgsam aufbewahrte Taschentücher, Haarlocken und all die anderen Kleinigkeiten, die als Erinnerungen verwahrt wurden. Das Photo wird zum Andenken par excellence, von nun an verwahrt man das photographische Abbild des Geliebten und des fernen Landes, das man einst besuchte.

Das Portrait war die meist genutzte Möglichkeit in den Anfangstagen der Photographie. Wie die besorgten Priester es vorhergesagt hatten, wollte jeder sein Photo besitzen oder auch verschenken. Es war dieser Wunsch, der in einer ersten Phase die gewerbsmässige Verbreitung der Photographie ermöglichte. Es ging ein so grosser Reiz aus von der Möglichkeit, sich selbst zu sehen, dass die Photographenstudios sich schnell ausbreiteten. Das Photo ermöglichte eine ganz andere Art sich selbst zu sehen, als der Spiegel. Für die ersten Portraitaufnahmen war es notwendig, dass sich der Abzubildende einer langen Prozedur aussetzte. Er musste in einer Sitzung unter einem Glasdach in vollem Sonnenlicht ausharren und unbeweglich eine Pose halten. Um diese Prozedur, die beinahe wie ein chirurgischer Eingriff empfunden wurde, zu vereinfachen, erfand man einen Apparat, der Kopfhalter genannt wurde. Diese Prothese gab dem Körper bei seinem Übergang in die Unbeweglichkeit Halt, ohne für das Objektiv sichtbar zu sein. Sie wirkte wie ein Korsett für das imaginäre Wesen, das auf die Photographie übertragen werden sollte. Roland Barthes hat die Bedingungen des Portraitiertwerdens durch die Kamera beschrieben.

Das photographische Portrait ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Grössen überschneiden sich hier, stossen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. In anderen Worten, ein bizarrer Vorgang: Ich ahme mich unablässig nach, und aus diesem Grund streift mich jedesmal, wenn ich photographiert werde (und photographieren lasse), unfehlbar ein Gefühl des Unechten, bisweilen von Hochstapelei (wie es manche Alpträume vermitteln können). In der Phantasie stellt die Photographie jenen äusserst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: Ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): Ich werde wirklich zum Gespenst. Der Photograph weiss dies sehr gut, und er hat selbst Angst vor diesem Tod, der Einbalsamierung, die er mit seiner Geste an mir vollzieht. Nichts könnte närrischer sein als die Verrenkungen, die Photographen anstellen, um in ihre Bilder «Leben zu bringen».

Balzac wollte sich nicht photographieren lassen, weil er glaubte, dass die Kamera Schichten des Körpers verbrauche, dass bei jeder Aufnahme mit dem Daguerreschen Apparat ein Häutchen, eine Schicht des Körpers abgetragen werde. Noch heute gibt es Menschen in der Dritten Welt, die noch immer ängstlich reagieren, wenn sie photographiert werden, weil sie diesen Akt als eine Übertretung, als eine Unehrerbietigkeit empfinden. Sie betrachten die Photographie als einen Raub der Seele, als den Diebstahl ihrer Persönlichkeit oder ihrer Kultur. Diese Vorstellung erwächst aus der Annahme, die Photographie sei ein materieller Teil des photographierten Ich. In primitiven Gesellschaften waren das Ich und sein Bild nichts anderes als zwei verschiedene physische Manifestationen ein und derselben Energie oder ein und desselben Geistes. Im Zuge der Geistesgeschichte haben die Philosophen seit Plato das Ideal eines bildfreien Erfassens der Wirklichkeit beschworen. Die Bilder wurden als blosse Schatten betrachtet, als ein Schemen, der von dem realen Gegenstand absolut verschieden ist. Im 19. Jahrhundert entsteht durch das naturwissenschaftliche Denken eigentlich die Voraussetzung, die Relativität der Sinneseindrücke und die Trennung zwischen angeschautem Objekt und schauendem Subjekt vollständig zu vollziehen und so das Ideal des bildfreien Erfassens der Realität zu erfüllen. Aber durch die Erfindung der Photographie entstand nicht nur eine erneute und viel stärkere Hinwendung zum Bild, sondern die Verbindung zwischen dem Gegenstand und seinem Abbild wurde durch die mechanische Abbildung wieder emotional aufgeladen. Edgar Morin hat darauf hingewiesen, wie das Entstehen der Photographie den uralten Mythos vom Doppelgänger, vom Double wiederbelebt und wie die in diesem Mythos dem Schatten und dem Spiegelbild zugewiesenen Kräfte auf die Photographie übergehen.

Die Photographie umfasst den ganzen anthropologischen Bereich, der von der Erinnerung ausgeht und beim Phantom endet, denn sie verwirklicht die Verschmelzung der ebenso verwandten wie unterschiedlichen Qualitäten des geistigen Bildes, des Spiegelbildes und des Schattens. Ein phantastischer Lichthof umgibt die Kunst des Photos. Er akzentuiert die latente Phantastik, die gerade in der Objektivität des Bildes beschlossen ist. Tatsächlich haben wir vor der Photographie den Eindruck, ein Analogon, ein Eidolon zu betrachten, dem nichts fehlte als die Bewegung. Es handelt sich wirklich um ein Gemisch aus Widerschein und Schattenspielen, dem wir Körper verleihen, indem wir ihm das Virus der Gegenwärtigkeit einimpfen. Photogenie ist jene zusammengesetzte und einmalige Wirkung von Schatten, Lichtreflex und Double, die es den Gefühlsgehalten des Vorstellungsbildes ermöglicht, sich auf das



durch photographische Reproduktion geschaffene Abbild zu fixieren.

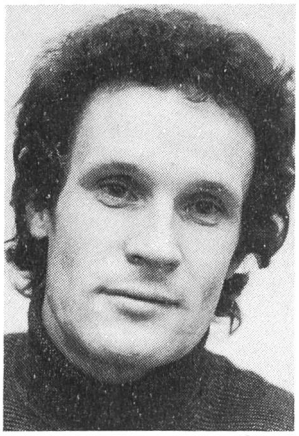
In Jean-Luc Godards Film LES CARABINIERS werden die beiden Hauptdarsteller mit dem Versprechen in die Armee und in den Krieg gelockt, sie könnten den Feind nach Belieben plündern, brandschatzen und töten und würden dabei ganz gewiss reiche Leute. Aber der Koffer voller Kriegsbeute, mit dem sie Jahre später heimkehren, enthält nichts als Hunderte von Ansichtskarten, auf denen die Sehenswürdigkeiten und Kunstschätze aller Herren Länder abgebildet sind. Indem er auf diese Weise die Illusion entlarvt, mit dem Sammeln von Photos liesse sich die Welt sammeln oder besitzen, ironisiert Godard die Magie, die wir auch heute noch dem Photo zuschreiben. Das Mechanische des Abbildungsvorgangs hat die Photographie mit einer geradezu irrationalen Kraft ausgestattet, und es hat die emotionale, gefühlsmässige Haltung des Betrachters gegenüber dem Bild grundlegend verändert. Die Erfindung der Kamera hat auch die Sicht auf die Welt neu strukturiert, wie wir gesehen haben. Ihre emotionale Qualität liess aber die Bilder auch zwischen den Betrachter und die Welt treten. Schon wenige Jahre nach Erfindung der Photographie schrieb Feuerbach, dass diese Epoche das Bild dem Ding vorziehe, die Kopie dem Original, die Darstellung der Realität, die Erscheinung dem Sein, und dass sie sich dessen durchaus bewusst sei. Es entstand eine Welt der Bilder, es entstand eine Bilderwelt neben der Welt der wirklichen realen Erscheinungen. Das ging so weit, dass Emile Zola, einer der Wortführer des literarischen Realismus, erklärte, seiner Ansicht nach könne niemand behaupten, etwas wirklich gesehen zu haben, solange er es nicht photographiert habe. Die Bilderwelt beginnt, sich vor die Realität zu legen. Die Photos vermitteln nicht mehr Realität, vielmehr wird die Realität befragt, überprüft und bewertet, inwieweit sie der Photographie entspricht. Susan Sontag schreibt dazu:

Um das photographische Bild hat man eine neue Bedeutung des Begriffs «Information» konstruiert. Das Photo ist ein schmaler Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit. In einer von photographischen Bildern beherrschten Welt erscheinen alle Grenzen («Rahmen») willkürlich. Alles kann von allem getrennt werden. Es ist lediglich erforderlich, jedesmal einen anderen Ausschnitt zu zeigen. Die Photographie fördert eine nominalistische Sicht der gesellschaftlichen Realität, so als bestünde diese aus kleinen, offenbar unendlich vielen Einheiten – wie ja auch die Zahl von Photos, die von etwas gemacht werden können, unbegrenzt ist. Durch Photographien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel.... Die Kamera atomisiert die Realität, macht sie leicht zu handhaben und vordergründig. Es ist eine Sicht der Welt, die wechselseitige Verbundenheit in Abrede stellt.

Die Photographie bedeutet einen qualitativen Sprung auf dem Weg zur völligen Entfesselung der Bilder. Ihre Erfindung markiert eine Initialzündung, und die daraus resultierenden Veränderungen der Sehgewohnheiten führen direkt zu der uns heute umgebenden Bilderflut. Sie hat in der Folge ihrer technischen und industriellen Entwicklung Möglichkeiten geschaffen, über die kein anderes Bildsystem je verfügt hat. Die Photographie ist als Erfindung ein typisches Kind des 19. Jahrhunderts, das auch als Beginn der Moderne gilt. Und so könnte denn eine Definition einer modernen Gesellschaft auch lauten: Eine Gesellschaft wird modern, wenn eine ihrer Hauptaktivitäten das Produzieren und Konsumieren von Bildern ist, wenn Bilder unentbehrlich werden für die Gesundheit der Wirtschaft, für die Stabilität des Gemeinwesens und auch für das Streben nach privatem Glück. Heute sind wir schon wieder einen Schritt weiter. Die Bilder drohen uns zu überwältigen, uns die Sinne zu rauben. Die Bilder haben sich als realer erwiesen, als irgendjemand hätte ahnen können. Für Platon waren die Bilder noch Schatten, flüchtige, unkörperliche Begleiterscheinungen jener realen Dinge, denen sie ihre Existenz verdanken. Die Photographie leitet einen unumkehrbaren Prozess der Entfesselung der Bilder ein. Sie verlieh ihnen eine neue Macht, liess sie zu unabhängig existierenden Realitäten werden, zu höchst informativen materiellen Ablagerungen.

Daraus erwächst den Bildern die Kraft, den Spiess umzudrehen gegenüber der Realität. Das heisst, dass die Bilder eben die Realität zum Schatten werden lassen. Die Photographie schuf zwar mit dem materiellen Double der Wirklichkeit die Ausgangsbasis für die Entfesselung der Bilder. Und sie vererbte alle ihre beschriebenen Eigenschaften auf die nach ihr entwickelten visuellen Medien. Aber schon bald nach der Erfindung der Photographie begann man, die Bewegung zu vermissen. Das Photo erschien als ein Stück Welt, aber es war ein Stück Welt, das nur isoliert einen bestimmten, sehr kurzen Augenblick festhält, das einen Zustand konserviert oder bewahrt, wie ein Stück Bernstein den intakten Körper von Insekten einer vergangenen Zeit. Der Film brachte dann Bewegung und Dauer in die Bilder und erschien so wie die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit.

Fernsehen und Video machten es später möglich, Bilder gleichzeitig aufzunehmen und zu übermitteln. Indem sie die Bilder unabhängig von Zeit und Raum verfügbar machten, vollzogen sie einen weiteren Schritt in der Entfesselung der Abbilder. Für die heutige Agonie des Realen und der Wirklichkeit, die hinter der Flut von Bildern zu einem Schatten zu werden drohen, steht als bisher letztes Medium der Bildentfesselung: das Fernsehen. ■



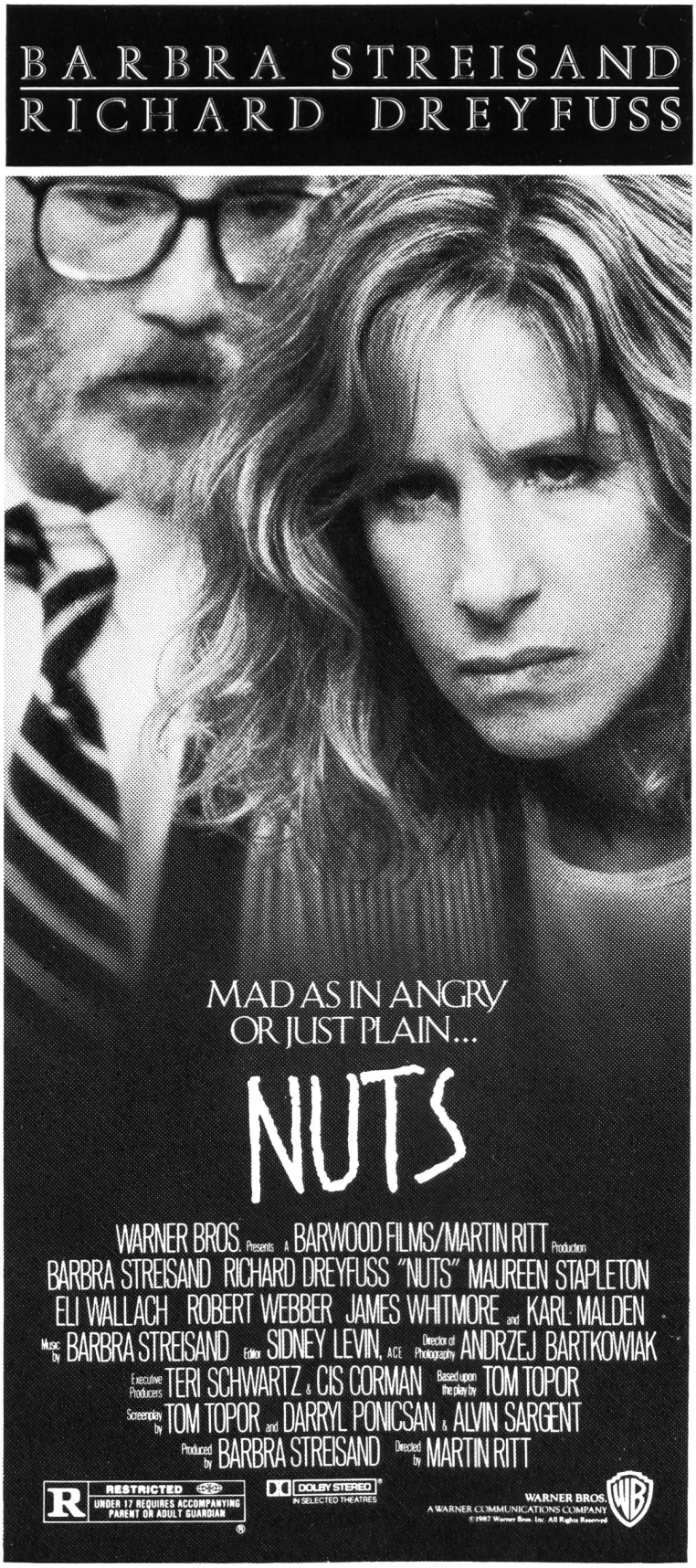
Wolfgang Donner, Filmpublizist

Abwehr gegen die Sintflut aus Hollywood

Die Eurokraten entdecken die Medien. EG und Europäisches Parlament haben 1988 zum Europäischen Film- und Fernsehjahr gekürt. Sie wollen das Publikum Europas animieren, mehr europäische statt amerikanischer Filme und TV-Programme zu sehen, wollen die feindlichen Brüder Bildschirm und Leinwand ins Gespräch bringen, wollen die Schwemme billiger Hollywood-Importe aufzuhalten und die Proportionen im Kino- und TV-Angebot zu korrigieren versuchen. Gesprächsrunden, Seminare, attraktive Kino- und Fernsehveranstaltungen sollen europäisches Bewusstsein, europäische Identität vermitteln. Und im Vorgriff auf den Plan eines freien EG-Binnenmarktes ab 1992 soll der Transfer audiovisueller Produkte intensiviert und erleichtert werden.
Solch gesamt(west)europäisches Engagement aus Brüssel und Strassburg ist nicht ohne Eigennutz. Vom Gründergeist der EG, über die ökonomische den Weg zur politischen Einigung zu ebnen, ist nicht viel geblieben. Das rüde Gezocke nationaler Eigeninteressen in Brüssel hat die schöne Idee eines polyphonen Staatenensembles ausgehöhlt. Europa als Institution hat ein marodes Image bekommen; ein Thema für Festreden, kein Objekt akuter europäischer Politik.
Auch das Euro-Medien-Jahr wird nicht die Fata Morgana der multinationalen Kulturgemeinschaft oder vergangene pan-europäische Träume wiederbeleben. Aber die Grundidee ist gut: nicht synthetische Eurofilme schaffen, sondern die Zirkulation europäischer Filme in Europa erleichtern; jeder nationalen Kinemathographie ihre Eigenheit, ihre Sprache, ihre kulturelle Tradition belassen, aber die Nachbarn in Europa mehr füreinander und für ihre Filmkunst interessieren; der Industrie Denkmodelle einer effektiveren Zusammenarbeit vorführen und allen Hilfe zur Selbsthilfe anbieten.
Es wird einen europäischen Fernsehtag (21. März) und einen europäischen Kinotag (16. Juni) geben, Kolloquien quer durch Europa und übers Jahr verstreut zu Themen wie Ko-Produktion und -Distribution, Piraterie, Ost-West-Beziehungen, Kooperation von Film und Fernsehen, Film in der zeitgenössischen Kultur, europäischer Film im internationalen Markt und ähnliches. Zum Jahresende soll eine Europäische Film- und Fernsehakademie nach amerikanischem Vorbild gegründet werden. Ausgedacht hat all das ein zentraler Lenkungsausschuss unter seiner Präsidentin Simone Veil, und 25 Länder, die Unterzeichner der Europa-Kulturkonvention, ergänzen das Programm mit hunderten eigener Initiativen ihrer nationalen Komitees.

Natürlich ist die Abwehrhaltung gegen die Sintflut aus Hollywood ein Grundimpuls des Film-Fernseh-Jahres, auch wenn das höflich umschrieben wird. Bis zu 80% des Kinoangebots und über 30% der TV-Programme europäischer Länder kommen aus den USA, aber nur knapp 5% der Filme, die dort laufen, sind europäischen Ursprungs. Diese Einbahnstrasse hat militante Vokabeln wie «Medienimperialismus» oder «Amerikanisierung» provoziert und droht tatsächlich, europäische Themen, Traditionen und Fragestellungen völlig zu verdrängen. Das europäische Jahr ist eindeutig ein Aufruf zur Einigkeit im Widerstand gegen die Dominanz der «Major companies».
Das ambitionierteste Projekt kommt aus Berlin, das seit Januar auch «Europäische Kulturstadt 1988» ist. Nach einem komplizierten Verfahren von Nominierungen und Vorauswahlen soll eine prominent besetzte Jury den neuen europäischen Filmpreis vergeben. Die Kategorien sind dem Oscar abgeguckt, aber weniger zahlreich, und die drei ersten (beste Regie, bestes Debut und bestes Skript) sind mit sechsstelligen Summen verbunden. Eurovisionäre Übertragung der Zeremonie im ZDF am 26. November. Ab 1989 soll der Preis mit der jeweiligen Euro-Kulturmetropole wandern. Und natürlich will die Ost-West-Grenzstadt das ganze Europa, vom Atlantik bis zum Ural. Man weiss in Berlin, dass der Preis ohne die Beteiligung der sozialistischen Länder eine Marginalie bliebe.

THE END



Ab 26. Februar im Kino

Besinnungslos vor Wut oder einfach...

NUTS

...durchgedreht.

Claudia Faith Draper (Barbra Streisand) ist eine intelligente, sensible und vielseitig interessierte junge Frau. Sie ist eine wache und zornige Frau. Sie hat ihre gutbürgerliche Kindheit und Jugend überlebt, und die Wunden, die ihr geschlagen wurden in dieser heilen Scheinwelt, hat sie verstanden in Panzerungen umzuwandeln. Sie ist stark, denn sie erträgt die Spannungen zwischen aus Erfahrung erwachsener Bitterkeit und einer eingeborenen Weisheit. Sie sieht, dass ihr Einzelschicksal exemplarisch ist für die Erfahrungen, die jeder Mensch innerhalb einer hierarchisch gegliederten und auf dem Geschlechterkampf fussenden Gesellschaft mehr oder minder intensiv macht. Sie hat den Willen zu kämpfen, und sie hat den Mut, die Wahrheit zu sagen. Sie hat den Mut, sich gegen nahezu alle Konventionen zu stemmen, furchtlos Fragen zu stellen und die Dinge und ihre Zusammenhänge neu und damit adäquater, d.h. der Realität angemessener, zu definieren.

Ein Film der berührt.

Eine Glanzrolle für Barbra Streisand.