

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 31 (1989)  
**Heft:** 166

## 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:** 09.08.2025

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

# film bulletin

Kino in Augenhöhe





TM

27. OKTOBER

# *C'era una volta*



*Sergio Leone 1929 – 1989*

PREMIEREN AM FILMFESTIVAL VON LOCARNO:

Im Wettbewerb:

**Christoph Schaub**

**DREISSIG  
JAHRE**

*"Nur wenige Glückliche  
träumen so tief,  
dass sie sich nicht  
bedrängen lassen."*

Nouveau Cinéma Suisse:

**Christian Schocher**

**LÜZZAS  
WALKMAN**

*"Die kurze Geschichte  
von der Heimkehr  
des verlorenen Sohnes."*

**LOOK NOW!**

Bea Cuttat & Ella Kienast

Postfach 3172 - 8031 Zürich - 01/ 272 03 60 + 01/ 272 04 16

DANA VAVROVA / WERNER STOCKER

**HERBST  
MILCH**



Ein Film von JOSEPH VILSMAIER nach dem Roman „HERBSTMILCH“  
von ANNA WIMSCHEIDER, erschienen im PIPER VERLAG  
Illustration von ERIKA HAUSDÖRFFER

Als Buch ein Bestseller. Als Film ein Meisterwerk.

**Museen in Winterthur**

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



**Sammlung  
Oskar Reinhart  
«Am Römerholz»**

Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr  
(Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern  
sowie internationale Kunst.

bis 3. September:  
SAMMLUNG  
DES KUNSTVEREINS



**Kunstmuseum**

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr  
zusätzlich  
Dienstag 19.30–21.30 Uhr  
(Montag geschlossen)

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



**Stiftung  
Oskar Reinhart**

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr  
(Montag geschlossen)

ALEXANDER CAESAR CONSTANTIN  
Die Geschichte des antiken  
Münzporträts



**Münzkabinett**

Öffnungszeiten: Dienstag bis 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



**Technorama**

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

# filmbulletin

Kino in Augenhöhe  
31. Jahrgang

**3/89**  
Heft Nummer 166: August 1989

Leisten wir uns filmbulletin?

filmbulletin ist nicht billig. Im Gegenteil, es kommt uns alle ganz schön teuer zu stehen. Es kostet uns, neben anderem, Nerven und Schlaf. Es kostet Sie Zeit und Geld. Auch die sogenannte öffentliche Hand ist nicht vollständig aus ihrer Verantwortung entlassen.

Lohnt sich die Anstrengung?

Wir meinen *ja, ja, ja*. Sie, unsere Leserinnen und Leser, meinen *entschieden ja*, und Sie haben dies auch sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Abstimmung mit dem Einzahlungsschein hat geradezu sensationelle Resultate erbracht: mehr als die Hälfte der bislang eingegangenen Abonnementszahlungen entsprechen Solidaritätsabonnements, absolut einmalige zehn Prozent dieser Beitragszahlungen sind sogar als Gönnerabonnements eingelöst worden. Die Manifestation kann eindeutiger kaum noch ausfallen. Die Inserenten meinen, *möglicherweise schon*, entdecken filmbulletin langsam, aber sicher als gepflegtes Umfeld für ihre Imagewerbung und legen leicht zu. Und sogar die um grössere Beiträge angegangenen Institutionen und Stellen meinen zumindest *nicht definitiv und endgültig nein*, signalisieren «keine definitive Absage», sondern «gute Aussichten» und «Verständnis».

Lichtblicke soweit das Auge reicht?

Die Lage ist hoffnungslos ernst. Aktuell kann noch eine Nummer finanziert werden. Alles andere steht in den Sternen. Als notorische Optimisten haben wir aber gerade in der jetzigen Lage die mittel- und längerfristigen Zukunftsperspektiven durchdacht und ein Konzept entwickelt, mit dem wir jenen Budget-Stand erreichen werden, der zur Herausgabe dieser Filmzeitschrift auf Dauer unabdingbar ist. Zur strategischen Umsetzung dieser Ziele sind wir durchaus gerüstet, sofern kurzfristig das Weiterbestehen der Zeitschrift finanziell noch gesichert werden kann.

Bleibt filmbulletin in Sichtweite?

Wir wissen es in diesem Augenblick sowenig wie Sie. filmbulletin soll aber weiterhin seine Funktion als kritisches Forum der Filmkultur in der Schweiz erfüllen. filmbulletin macht uns allen auch Freude. filmbulletin ist etwas wert. Leisten wir uns filmbulletin.

Walt R. Vian

Kurz belichtet

4

Kino in Augenhöhe

NUOVO CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore 13

## Geraubte Küsse

Kino der rätselhaften Poesie

## Jacques Rivette:



## Cineast der Labyrinth

18

LA BANDE DES QUATRE von Jacques Rivette

## System im Chaos

20

## Vom Ineinander der Gegensätze

25

Gespräch mit Jacques Rivette

31

filmbulletin

SEX, LIES AND VIDEOTAPE von Steven Soderbergh 42

ARIEL von Aki Kaurismäki 45

## Gibt es das Drehbuchrezept?

47

Kino der moralischen Unruhe

KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE von K. Kieslowski 50

## Ein Mann, eine Frau und ein Fernrohr

filmbulletin-Kolumne

## Von Madeleine Hirsiger

56

Titelbild: Marco Leonardi als Salvatore in NUOVO CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore

Heftmitte:

Pascale und Bulle Ogier in Jacques Rivettes LE PONT DU NORD

**FILMBULLETIN**  
Postfach 6887  
CH-8023 Zürich  
ISSN 0257-7852

**Redaktion:**

Walt R. Vian  
Büro: Hard 4-6  
Postfach 137  
CH-8408 Winterthur  
☎ 052 / 25 64 44  
Telefax 052 / 25 00 51

**Redaktioneller Mitarbeiter:**

Walter Ruggie

**Mitarbeiter dieser Nummer:**

Michael Esser, Gerhard Midding,  
Karl Saurer, Norbert Grob,  
Karlheinz Oplustil, Pierre Lachat,  
Johannes Bösiger, Peter Kremli,  
Madeleine Hirsiger.

**Gestaltung:**

Leo Rinderer-Beeler  
Gestalterische Beratung  
Titelblatt: Rolf Zöllig

**Satz:**

Josef Stutzer

**Belichtungsservice,  
Druck und Fertigung:**

Konkordia Druck- und  
Verlags-AG, Rudolfstr. 19  
8401 Winterthur

**Inserate:**

Konkordia ☎ 052 / 23 81 21  
Telefax 052 / 23 78 19

**Fotos:**

Wir bedanken uns bei:  
Sammlung Manfred Thurow,  
Basel; Cinémathèque Suisse,  
Lausanne; Filmbüro SKFK,  
Filmcoopi, Monopole Pathé,  
Rialto Film, Zürich; Stiftung  
Deutsche Kinemathek, Holger  
André, Petra Goldmann, Michael  
Esser, Karlheinz Oplustil, Berlin;  
FuturaFilmverlag, München.

**Vertrieb:**

Postfach 6887, CH-8023 Zürich  
Heidi Rinderer,  
☎ 052 / 27 38 58  
Rolf Aurich, Uhdestr. 2,  
D-3000 Hannover 1,  
☎ 0511 / 85 35 40  
Hans Schifferle, Friedenheimer-  
str. 149/5, D-8000 München 21  
☎ 089 / 56 11 12  
S. & R. Pyrker, Columbusgasse 2,  
A-1100 Wien, ☎ 0222 / 64 01 26

**Kontoverbindungen:**

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: Kath. Filmkreis Zürich

Die Herausgabe von filmbulletin wird 1989 von folgenden Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beiträgen von Fr. 5000.- oder mehr unterstützt:

Erziehungsdirektion des  
Kantons Zürich

Migros Genossenschaftsbund

Röm. kath. Zentralkommission  
des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

«pro filmbulletin» wird regelmässig erscheinen und à jour gehalten. Aufgelistet ist, wer einen Unterstützungsbeitrag definitiv zugesichert und/oder auf unser Konto überwiesen hat.

Die für das laufende Geschäftsjahr eingegangenen Geldmittel aus Abonnements, Einzelverkäufen, Inserateverkäufen, Gönner- und Unterstützungsbeiträgen decken das Budget 1989 noch nicht. filmbulletin ist dringend auf weitere Mittel angewiesen. Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer, Tel. 052 27 38 58, oder mit Walt R. Vian, Tel. 052 25 64 44, Kontakt aufzunehmen.

filmbulletin dankt Ihnen für Ihr Engagement im nachhinein oder zum voraus.

filmbulletin - Kino in Augenhöhe -  
macht aus Kino Filmkultur.

**FILMZEITSCHRIFTEN  
STERBEN**

Auch Österreichs Filmkultur wird wieder um eine Facette ärmer: Die Zeitschrift *Filmlogbuch*, die es seit ihrem Start im Frühjahr 1985 immerhin auf 22 Nummern gebracht hat, stellte dieser Tage aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten ihr Erscheinen ein.

**LOCARNO 1989**

Das Programm auf der Piazza wird am Donnerstag (3.8.) mit dem Hollywood-Klassiker von Viktor Fleming, *GONE WITH THE WIND*, eröffnet, der heuer sein 50jähriges Jubiläum feiern kann. Den Freitagabend (4.8.) bestreitet *KROTKI FILM O MILOSCI* von Krzysztof Kieslowski, den Samstagabend (5.8.) eröffnet die schweizerisch-afrikanische Ko-Produktion *YAABA* von Idrissa Ouedraogo, gefolgt vom letzten Werk des Dokumentaristen Yoris Ivens *UNE HISTOIRE DU VENT*. Als Uraufführung wird sonntags (6.8.) *TENNESSEE NIGHTS* von Nicolaus Gessner zu sehen sein, *AMORI IN CORSO* von Giuseppe Bertolucci und *PALM BEACH STORY* von Preston Sturges beschliessen den Montag (7.8.). Nach dem Cannes-Preisträger *SEX, LIES AND VIDEOTAPE* von Stephen Soderbergh (Dienstag, 8.8.) und *GOROD ZERO*, einem sowjetischen Werk von Karen Chakhnazarov (Mittwoch, 9.8.) folgt das Hommage ans Kino, *NUOVO CINEMA PARADISO* von Giuseppe Tornatore (Donnerstag, 10.8.). *ARIEL* von Aki Kaurismäki und *WATER, WIND, DUST* des Iraners Amir Naderi (Freitag, 11.8.) beschliessen mit *MYSTERY TRAIN* von Jim Jarmusch (Samstag, 12.8.) die Woche. Das Piazza-Programm endet traditionsgemäss am Sonntag (13.8.) mit der Projektion des Preisträgers des Pardo d'oro.

Die Sektion *Neue Schweizer Filme* kann eine ganze Reihe von Uraufführungen aufweisen, so etwa den neusten Film des Bündners Christian Schocher *LUZZAS WALKMAN*, *NOCH EIN WUNSCH* von Thomas Koerfer und *JOHNNY STURMGEGWEHR* von Ueli Mamin. Im *Wettbewerb* sind ebenfalls zwei Schweizer Erstaufführungen zu sehen, nämlich *DREISSIG JAHRE* von Christoph Schaub und *PIANO PANIER* von Patricia Plattner.

Die Retrospektive ist dem amerikanischen Regisseur *Preston*

*Sturges* (1891 - 1959) gewidmet, die Länderwoche dem *schwarzafrikanischen Filmschaffen*. Der Filmpionier *Hans Richter* (1889 - 1976) wird mit einem Filmprogramm und einer kleinen Sonderschau im Museum comunale geehrt.

**DREHBUCH-FÖRDERUNG**

Die Kommission der Stiftung *Kulturfonds Suissimage* hat an ihrer Sitzung vom 16. Juni 1989 insgesamt 240'000 Franken zur Förderung von Drehbuchprojekten vergeben. Neun Projekte von Daniel Schmid / Theres Scherer, Jean-François Amiguet, Luciano Gloor / Pierre-Alain Meier, Peter Christian Fueter / P. Reichenbach / N. Ryhiner, Walter Bretscher / Christine Madsen, Martin Schaub / Theres Scherer, Anne Spoerri, Jean-Luc Wey / Claude Mercier, Silvan Schmid wurden mit einem Drehbuchbeitrag und fünf Projekte von Ursula Bischof, Markus Fischer, Marcel Gisler, Samir / Swiss Schweizer, Alex Martin / Pascal Verdosi mit einem Entwicklungsbeitrag gefördert.

Auf den 30. März 1989 hin waren bei der Kulturkommission insgesamt 64 Gesuche eingegangen (49 in deutscher und 15 in französischer Sprache), die von sämtlichen Kommissionsmitgliedern einzeln begutachtet und anlässlich verschiedener Sitzungen gemeinsam diskutiert worden sind.

Nächster und vorläufig letzter Eingabetermin ist der 30. September 1989. Information bei: *SUISSIMAGE*, Stiftung Kulturfonds, Neuengasse 23, Postfach, 3001 Bern, ☎ 031 / 21 11 06.

**ZÜRCHER FILMLEHRSTUHL**

Ab August 1989 hat Zürich eine Filmprofessorin. Die von den zuständigen Gremien zur Wahl für den neuen Zürcher Filmlehrstuhl vorgeschlagene Frankfurter Filmwissenschaftlerin Christine Noll Brinckmann, kann ihre Arbeit bereits im kommenden Wintersemester aufnehmen, da diese Wahl inzwischen vom für eine Berufung zuständigen Gesamteregierungsrat bestätigt wurde. Die auch in praktischen Belangen erfahrene Filmwissenschaftlerin wird die reizvolle und gleichzeitig schwierige Aufgabe haben, den neuen Lehrstuhl für Film von Grund auf aufzubauen. Fürs erste sind ihr dazu neben einer Halbtagssekretariatsstel-

## Der grosse Kritiker- und Publikums- Erfolg des Festivals von Cannes 1989

le eine Assistenz sowie zwei Lehraufträge als Ergänzung zur eigenen Lehrtätigkeit zugebilligt worden.

Frau Christine Noll Brinckmann hat an den Universitäten von Bonn, Berlin und Frankfurt Anglistik, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Latein und Philosophie studiert. 1975 schloss sie, mit einer Dissertation zum Thema «Drama und Öffentlichkeit» ihre Studien ab. Nach der Promotion folgten Forschungsaufenthalte in den USA sowie Lehraufträge in Braunschweig und Münster. Neben der Tätigkeit als akademische Oberrätin am anglistisch-amerikanischen Seminar der Goethe-Universität in Frankfurt arbeitete sie an ihrer Habilitation zum Thema «Subjektivität und die Form der Ich-Erzählung im amerikanischen Film Noir». Als wissenschaftliche Leiterin eines umfangreichen, interdisziplinären Forschungsprojektes hat sie sich in letzter Zeit auch intensiv mit dem amerikanischen Dokumentarfilm befasst.

### REVISION URHEBER- RECHTSGESETZ

Die in *Suissimage* zusammengeschlossenen Urheber und Rechteinhaber erinnern im Zusammenhang mit der aktuellen Diskussion um die Revision des Urheberrechtsgesetzes daran, dass inzwischen in nicht weniger als zehn europäischen Ländern die im Entwurf vorgesehene Leerkassettenabgabe bereits gesetzlich verankert ist. Schweizerische Kulturschaffende sind damit gegenüber ihren Berufsangehörigen in den Nachbarländern Bundesrepublik Deutschland, Frankreich oder Österreich weiterhin benachteiligt. Betroffen von dieser Wettbewerbsverzerrung ist die gesamte schweizerische Film- und AV-Branche, welcher damit im Gegensatz zum Ausland eine gerechte Abgeltung für neue Formen der Werknutzung vorenthalten bleibt. In allen Lebensbereichen gilt ansonsten der Grundsatz, dass jene, welche für unsere Gesellschaft eine nützliche Leistung erbringen, dafür fair entlohnt werden.

Dasselbe gilt für die – trotz Empfehlung des Europarats – in der Schweiz gesetzlich noch immer nicht verankerte Entschädigung für Vermietung und Verleih von Videokassetten. Da sich heute bereits mehr Leute einen Film ab Videokassette

ansehen als im Kino, verspürt die schweizerische Film- und AV-Branche auch das Fehlen einer Verleihabgabe ganz empfindlich. Über die rationale und effiziente künftige Verteilung einer Leerkassetten- und Verleihabgabe durch die Urheberrechtsgesellschaften bestehen jedenfalls klare und realistische Vorstellungen, die bei der heutigen Revision des Verteilungsreglementes von *Suissimage* ihren Niederschlag gefunden haben.

Die Mitglieder der Urheberrechtsgesellschaft *Suissimage* erhoffen sich von den Behörden des Bundes eine Weiterführung der Revisionsarbeiten auf der Basis der von der III. Expertenkommission erarbeiteten Kompromissvorlage und insbesondere die rasche Verwirklichung der lang ersehnten Urheberrechtsentschädigungen auf Leerkassetten sowie Vermietung und Verleih von Videokassetten.

### FILM IN DER WEIMARER ZEIT

Geschichte löst sich auf in Geschichten: Dies ist keine These, keine Aufforderung, sondern eine mögliche Methode. Der amerikanische Filmwissenschaftler Anton Kaes skizzierte sie während einer internationalen Tagung zum *Film in der Weimarer Zeit*, die vom 14. bis 18. Juni 1989 auf Einladung der Clark University (USA), der bundesdeutschen Thomas-Mann-Bibliothek von Luxemburg und der Cinémathèque Municipale de Luxemburg in Luxemburg stattfand. Ein radikal interdisziplinärer Ansatz mit Foucaults Diskursanalyse als Basis könne, so Kaes, die Ambivalenzen des Weimarer Kinos in den Blick bekommen und als Teil einer Sozialgeschichte des Kinos beschreiben: überlieferte Fiktion wäre als Segment der Wirklichkeit zu betrachten. Anything goes: Die Wahrheiten der traditionellen Filmgeschichtsschreibung stehen in Frage, die alten Texte werden neu gelesen. Der Drehbuchautor des Leni-Riefenstahl-Films *DAS BLAUE LICHT* und der Drehbuchautor des Slatan-Dudow-Films *KUHLE WAMPE*: David Bathrick analysierte den Widerspruch zwischen dem unbequemen Marxisten Bela Balázs und dem unbequemen Marxisten Bert Brecht als Widerspruch zwischen Film und Wort, die vergleichende Beschäftigung mit beiden Autoren

SELECTION OFFICIELLE  
CANNES 1989

Brooklyn,  
der heisseste Tag des  
Sommers, schwierig,  
cool zu bleiben.



DO THE

RIGHT

THING



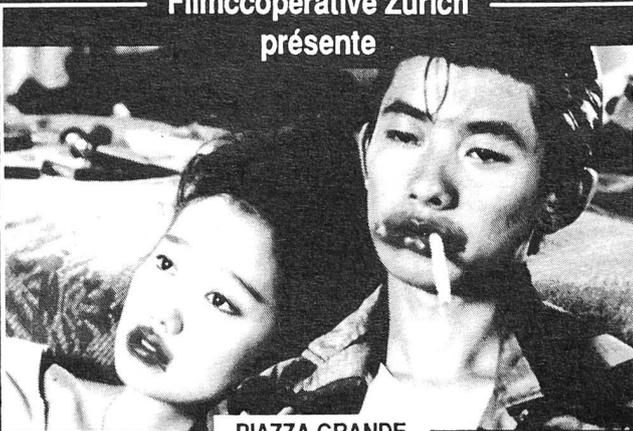
A SPIKE  
LEE JOINT



A UNIVERSAL RELEASE  
© 1989 UNIVERSAL CITY STUDIOS INC.

Jetzt im Kino

Filmccoperative Zürich  
présente



PIAZZA GRANDE

## Mystery Train

Jim Jarmusch

## Yaaba

Idrissa Ouedraogo

## Ariel

Aki Kaurismäki

## Une Histoire du Vent

Joris Ivens, Marceline Loridan

HORS COMPETITION

## La Bande des quatre

Jacques Rivette

## Abschied vom falschen Paradies

Tevfik Baser

SEANCE SPECIALE

## Shadows in Paradise Hamlet goes Business

Aki Kaurismäki

CINEMA SUISSE

## Wald

Friedrich Kappeler

## Georgette Meunier

Tania Stöcklin, Cyrille Rey-Coquais

MARCHE

## Mery per sempre

Marco Risi

FILM COOP I  
ZÜRICH

Kurz belichtet

ERICH POMMER:  
PRODUZENT

bierte den Ansatz zu einer in der Geschichte verborgenen Diskurstheorie.

Geschichte löst sich auf in Geschichten: Dies ist eine mögliche Methode, aber auch ein Angriff auf die einordnende und ausgrenzende Geschichtsdarstellung Siegfried Kracauers. Deren Mächtigkeit zeigte sich etwa in dem fortwirkenden Einfluss auf die psychoanalytisch modifizierte Filmtheorie feministischer Prägung; Heide Schlüppmann zog Murnaus GANG IN DIE NACHT als Beleg für die These heran, dass die männliche Furcht vor Blindheit eigentlich die Angst vor Kastration bedeute. Solche Gewissheiten waren allerdings selten zu hören während der Tagung: Karsten Wittes Kracauer-Rezeption führte zum differenzierenden Blick auf DIE LIEBE DER JEANNE NEY; die unterschiedlichen visuellen beziehungsweise literarischen Strategien des Voyeurs der Neuen Sachlichkeit und des politischen Kolporteurs, des Regisseurs G. W. Pabst und des Vorlagenlieferanten Ilja Ehrenburg wurden transparent.

Geschichte löst sich auf in Geschichten: Dies war letztlich doch eine implizite Aufforderung an die meisten Referenten der Veranstaltung. Denn die subjektzentrierte Autorentheorie ist mit der Methode, vielfältige Diskurse gleichberechtigt miteinander zu vernetzen, kaum in Einklang zu bringen. Doch ob in Wolfgang Jacobsens klugem Referat über den Produzenten Erich Pommer, in Gertrud Kochs Forschungen über den Anteil der Gestaltpsychologie an den Theoremen des Filmkritikers Rudolf Arnheim, in Thomas Elsaessers Analyse des Pabst-Films DIE DREI-GROSCHEN-OPER oder in Barry Salts Versuch, aus Ernst Lubitschs Filmen die Biographie eines Regisseurs zu extrahieren, der in einer äusseren Welt der jüdischen Assimilation und einer inneren Welt der Operetten gelebt habe: die Autorentheorie liefert nach wie vor die kaum reflektierte Grundlage für Untersuchung und Darstellung von Filmgeschichte. Geschichte löst sich auf in Geschichten: In Anbetracht der vorherrschenden Filmtheorie ist Anton Kaes' Konzept vorläufig noch eine These; wissenschaftliche Streitschriften, die erfahrungsgemäss Einfluss auf Filmkritik und Filmschaffen haben werden, sind zu erwarten.

Michael Esser

Die alljährlich von der Stiftung Deutsche Kinemathek ausgerichteten Retrospektiven sind schon traditionell die bestrenzensierte Sektion der Berliner Filmfestspiele. Die sie begleitenden Publikationen zählen darüberhinaus zu den materialreichsten und am sorgfältigsten recherchierten Büchern auf dem deutschen Filmbuchmarkt überhaupt. Wolfgang Jacobsens Monographie «Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte» fügt sich nahtlos in diese Tradition: verschwenderisch illustriert, mit einer detaillierten Filmographie (für die der «cinograph»-Redakteur Jörg Schöning verantwortlich zeichnet) und Bibliographie versehen, entsteht am Beispiel der legendären Produzentenfigur Pommer scheinbar mühelos ein Panorama deutscher und internationaler Filmgeschichte. Jacobsen greift auf eine überraschende Fülle von Textdokumenten zurück (kaum ein Produzent hat sich so häufig in Selbstzeugnissen und Artikeln programmatisch zu seinem Beruf geäussert, und noch 1931 konnte Ernst Jäger anlässlich des Films DIE DREI VON DER TANKSTELLE schreiben: «Erich-Pommer-Filme pflegen die Kritik zur Filmphilosophie anzustacheln.»), die er als Ergänzungen und Querverweise benutzt. (Tatsächlich ist es eine solche Fülle, dass sie die Erstellung eines Inhaltsverzeichnisses unmöglich machten!) Zwar stand bereits 1981 mit Michael Balcon ein Filmproduzent im Mittelpunkt einer Retrospektive, dennoch muss man nach wie vor konstatieren, dass dieses Thema filmpublizistisches Neuland ist. Man gab sich bislang allzu schnell damit zufrieden, den Produzenten als Jemanden zu definieren, der einem anderen (nämlich dem Regisseur) Arbeitsmöglichkeiten und Freiheiten verschafft – oder sie ihm einschränkt. Jacobsens Buch nimmt seinen Untertitel jedoch ernst, zeichnet nach, wie Pommer als Gründer der Decla und Produktionschef der UFA für die Herstellung nahezu sämtlicher Hauptwerke des deutschdänischen Stummfilms verantwortlich war und später in den Ateliers von Babelsberg die Möglichkeiten des frühen Tonfilms ausschöpfen liess. Fast zwangsläufig illustriert Jacobsens «Spurensuche im Pro-

duktionsbereich» die Konzeption des Films als Ergebnis einer kollektiven Kunstanstrengung. Indem er darstellt, wie Pommer den künstlerischen Unterhaltungsfilm in einer bereits florierenden Industrie zu etablieren suchte, gelingt dem Autor vor allem eine Aufwertung des *Handwerks*, sowohl im Sinne der Durchschnittsproduktion als auch im Wortsinne. Kurze biographische Skizzen und ausführliche Schilderungen einzelner Produktionsgeschichten entwerfen ein festkonturiertes Bild vom Funktionieren des engeren Mitarbeiterstabs des Produzenten, bestehend aus Regisseuren (auch solchen der «zweiten Garnitur»), Architekten, Kameraleuten, Szenaristen und Komponisten.

So präzisiert Jacobsen Pommers Position innerhalb des Kontextes einer industriellen Filmproduktion bestimmt (im Rückgriff auf Handelsregistereintragungen, Drehberichte und Protokolle von UFA-Vorstandssitzungen), so vorsichtig spürt er den thematischen Vorlieben und Kontinuitäten nach, die sich im oeuvre des Produzenten offenbaren. Ohne ihn zum «auteur» zu erklären, zeigt Jacobsen auf, wie sich die Biographie Pommers in seine Filmographie eingeschrieben hat (immer im Spannungsfeld Amerika – Deutschland, insbesondere natürlich während der Emigration) und wie vorgeblich marginalen Werken berühmter Regisseure (zum Beispiel JAMAICA INN) im oeuvre des Produzenten ein veränderter Stellenwert zukommt. Hier hätte man sich durchaus eine rigoros-unbekümmertere Interpretation des Pommerschen Filmkanons vorstellen können – etwa eine, die den Dreieckskonstellationen nachforscht, welche in Filmen wie VARIÉTÉ, HEIMKEHR, THEY KNEW WHAT THEY WANTED und viele andere mit geometrischer Abstraktion ausmodelliert sind.

Dem Leser wird rasch deutlich, dass Jacobsen keine Desavouierung des Mythos Pommer im Sinn hat, eher schon eine differenzierte Neubestimmung desselben. Leider bleiben zwiespältigere Facetten des Pommerschen Arbeitstemperaments ausgespart: Emeric Pressburger beispielsweise erinnerte sich an ihn als «a pretty awful sort of chap who waded through human misery and trampled down everything in his way». Ein solches Urteil bleibt in Jacobsens Montage ebenso ausgeklammert wie

eine Schilderung von Pommers Beziehung zu Mauritz Stiller, dem er zwar half, sich in Hollywood zu etablieren (nachdem ihn kurz zuvor Irving Thalberg als Regisseur des Garbo-Films THE TEMPTRESS geschasst hatte) ihn aber seinerseits während der zweiten gemeinsamen Arbeit, BARBED WIRE feuerte und durch Rowland Lee ersetzte. Dennoch gelingt Jacobsen ein überzeugendes Bild eines Produzenten, für den die Notwendigkeit, einerseits einem Budget und Geldgebern verantwortlich zu sein und andererseits den Ansprüchen und Intentionen der Filmkünstler gerecht zu werden, nicht immer ein Dilemma bedeutete.

Gerhard Midding

►«Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte» von Wolfgang Jacobsen. Argon Verlag, Berlin 1989.

#### FILM & VIDEO AUSBILDUNG

«Von einem Studium in den bestehenden Formen kann deshalb im grossen und ganzen nur abgeraten werden.» Zu dieser Schlussforderung kommt eine Studie von Ingo Petzke, seit 1983 Professor für Film und Video an der Fachhochschule Würzburg-Schweinfurt. Vielleicht liegt es an diesem klaren Verdikt, dass diese Untersuchung bislang öffentlich kaum zur Kenntnis genommen oder diskutiert worden ist. Dabei wären die Ergebnisse dieser komparativen Studie (Untersuchungszeitraum 85/86) – die erstmals «einen grundlegenden Überblick über die verworrene Lage der Ausbildungssituation im Bereich Film / Video an Hochschulen der Bundesrepublik Deutschland zu geben versucht», höchst aufschlussreich und nützlich.

Für die Schweiz, die ja immer noch keine Filmhochschule besitzt, wäre zu wünschen, dass bei den Projekten und Plänen in Lausanne und Zürich aus den bundesdeutschen Erfahrungen einige Erkenntnisse für eine bessere Ausbildungspraxis hierzulande gewonnen werden.

#### Entwicklung der Ausbildungsstätten

Im Schatten der beiden Filmhochschulen in München (HFF) und Berlin (dfbb) etablierten sich in den letzten zwanzig Jahren an 12 Kunsthochschulen, 7 Gesamthochschulen und 23

KUNSTMUSEUM LUZERN

# VON DER REVOLUTION ZUR PERESTROIKA

**SOWJETISCHE KUNST  
AUS DER  
SAMMLUNG LUDWIG**

Sommerausstellung 1989 im Rahmen der  
Internationalen Musikfestwochen Luzern

**25. JUNI -  
10. SEPTEMBER 1989**

Öffnungszeiten:  
Täglich 10-17 h, Mittwoch: 10-21 h  
16. 8.-10. 9.: Täglich 10-19 h,  
Mittwoch: 10-21 h

Kunstmuseum Luzern  
Robert-Zünd-Strasse 1  
6002 Luzern, Tel. 041/23 10 24

## SOWJETISCHE FILME 1925 – 1988

Kinofestwochen in Luzern

Anlässlich der Internationalen Musikfestwochen zum Thema «Russland» zeigen die beiden Luzerner Kinos Moderne und Atelier vom 4. August bis 21. September 1989 eine umfangreiche Auswahl des sowjetischen Filmschaffens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Auf dem Programm stehen 41 abendfüllende Spiel-, Dokumentar- und Zeichentrickfilme, für die insgesamt 173 Vorstellungen reserviert wurden. Zu diesem Zyklus erscheint eine Dokumentation, welche für Fr. 5.– bei folgender Adresse bezogen werden kann:

Kino Moderne, Pilatusstrasse 21, 6003 Luzern

Christine Keeler wollte sich nur mal ins Nachtleben stürzen. Drei Jahre später stürzte sie die britische Regierung.



**SCANDAL**

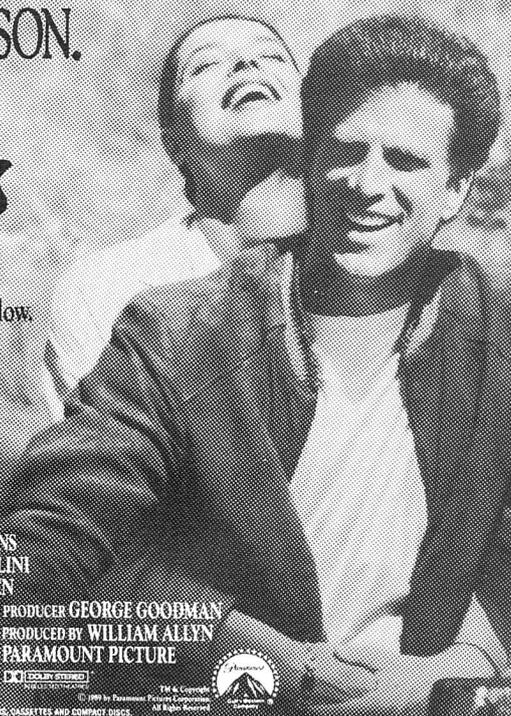
Die Story einer Verführung.

**JETZT IM KINO**

PALACE IN ASSOCIATION WITH BRITISH SCREEN & MIRAMAX PRESENT A PALACE PRODUCTION - SCANDAL  
JOHN HURT - JOANNE WHALLEY - KILMER - IAN MCKELLEN - BRIDGET FONDA - WITH BRITT EXLAND & JEREMY KRABBE AS "TYMORY"  
EXECUTIVE PRODUCERS SUSIE FIGGIS - SIMON HOLLAND - MICHAEL MOLLOY - ANGIUS NEWTON - JANE ROBINSON - CARL DAVIS - HARVEY WEINSTEIN & BOB WEINSTEIN  
PRODUCED BY MIK POWELL & JOE BOYD - REDMOND MORRIS - MICHAEL THOMAS - STEPHEN WOOLLEY - MICHAEL CATON-JONES  
WRITTEN BY  
DIRECTED BY

IT'S THE MOST UNEXPECTED AFFAIR OF THE SEASON.

**Cousins**  
Love at first sight.  
Consequences to follow.



PARAMOUNT PICTURES PRESENTS  
A WILLIAM ALLYN PRODUCTION  
A JOEL SCHUMACHER FILM COUSINS  
TED DANSON - ISABELLA ROSSELLINI  
SEAN YOUNG - WILLIAM PETERSEN  
AND NORMA ALEANDRO EXECUTIVE PRODUCER GEORGE GOODMAN  
SCREENPLAY BY STEPHEN METCALFE PRODUCED BY WILLIAM ALLYN  
DIRECTED BY JOEL SCHUMACHER A PARAMOUNT PICTURE

**JETZT IM KINO**

**TELECLUB**

**Hier** treffen sich Monat für Monat Top-Filmemacher wie Bernardo Bertolucci, Brian De Palma, Steven Spielberg, Sidney Lumet, Louis Malle, Roland Joffé, Woody Allen oder Mike Nichols.

**Hier** gehören Auftritte von renommierten Stars wie Meryl Streep, Jack Nicholson, William Hurt, Glenn Close, Debra Winger, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Melanie Griffith so gut wie zum Alltag.

**Hier** werden der gute Unterhaltungsfilm wie auch das anspruchsvolle Studio-Oeuvre gepflegt, Tag für Tag - 365 mal im Jahr!

Abonnieren Sie Ihren eigenen Spielfilmkanal. TELECLUB ist der einzige Pay-TV-Kanal im schweizerischen Kabelnetz. Als Abonnent können Sie auf Ihrem Bildschirm Tag für Tag die grosse Welt des Kinos geniessen. Nonstop von 11.00 Uhr vormittags bis 03.00 Uhr nachts. 300 internationale Filmerfolge pro Jahr - die meisten davon TV-Premieren.

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal. Täglich 13.30 - 14.00 Uhr und 17.30 - 18.00 Uhr. Information und Anmeldung bei: TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich, Telefon 01 / 492 44 33.

**Anspruchsvolles Kino am TV.**

Fachhochschulen potentielle Ausbildungsmöglichkeiten im Bereich *Film / Video*. Petzkes Recherchen ergaben, dass jährlich über 400 Absolventen eine der 40 existierenden Ausbildungsmöglichkeiten abschliessen.

Zumindest ein Teil der Fachöffentlichkeit dürfte seit dem 1. Vilm-Treff (das V verweist auf den bedeutenden Videoanteil) im Sommer 1984 in Würzburg mit 10 teilnehmenden Hochschulen – dem weitere Treffen mit steigenden Teilnehmerzahlen in Kassel, Offenbach und Köln folgten – davon Kenntnis genommen haben, dass sich da offensichtlich auch abseits der Metropolen München und Berlin in Sachen Film- und Videoausbildung einiges tut. Aber was genau – und auf welchem Niveau?

Diese Treffen machten unter anderem klar – und aufgrund eines Augenscheins bei der Veranstaltung in Kassel teile ich Petzkes Einschätzung – «dass direkte Vergleiche zwischen den teilnehmenden Hochschulen kaum möglich waren». Eine Bestandesaufnahme der personellen, finanziellen und technischen Ausstattung erschien jedoch allen wichtig als Basis für die Diskussion weiterführender Fragen über Ausbildungsziele und methoden, oder auch darüber, welche Freiräume von ausserschulischen Zwängen beibehalten oder gar verstärkt werden müssen, oder darüber, welche Anforderungen für die spätere berufliche Praxis unverzichtbar sind.

Ein Blick auf die Entstehung und Entwicklung der Ausbildungsstätten für Film / Video zeigt, dass es seit der ersten Initiative 1969 an der Gesamthochschule Wuppertal und ein Jahr später in Kassel bei den Gesamthochschulen eine längere Unterbrechung bis zum Jahr 1979 gab, während die Kunsthochschulen ihre Studienmöglichkeiten praktisch ausschliesslich in den Jahren 1972 bis 78 geschaffen haben und andererseits bei den Fachhochschulen der eigentliche Boom der Neueinrichtungen erst 1979 einsetzt (wobei von den sechs Fällen der Jahre 82 bis 84 allein drei auf Bayern und zwei auf Baden Württemberg entfallen, was Petzke zur Vermutung Anlass gibt, «dass damit auf die zunehmende Bedeutung der sogenannten Neuen Medien reagiert wurde»).

Die Frage nach dem Status erwies sich angesichts der «Tücken des föderalistischen Bil-

dungssystems mit seinen nur schwer vergleichbaren Nomenklaturen» als eher unergiebig und brachte nur zu Tage, dass es bei den Kunsthochschulen und Gesamthochschulen eigenständige Fachklassen gibt, die auf ein umfassendes Studienangebot schliessen lassen; bei den Fachhochschulen hingegen gibt es praktisch ausschliesslich die Form des Projekts, das heisst die Ausbildung an thematisch vorgegebenen praktischen Arbeiten, die in aller Regel reinen Angebotscharakter haben.

### «Katastrophale Situation» in Sachen Lehrpersonal

Aufschlussreicher ist der Befund bei der Frage nach dem Lehrpersonal, wobei das Ergebnis Petzke zufolge «eine katastrophale Situation veranschaulicht, auf die gar nicht dringlich genug hingewiesen werden kann». Denn obwohl «der Bereich der Produktion von Film und Video bekanntlich von äusserster Komplexität» sei und «in der Praxis eine Zusammenarbeit hochgradiger Spezialisten» voraussetze, dominiere «im Studium das völlig überholte akademische Modell des einen Meisters, zu dessen Füssen die gelehrigen Studenten hocken». (Noch absurder erscheint ihm die Situation bei den Fachhochschulen, wo es mehr Schulen gibt, «die völlig ohne Dozenten auszukommen scheinen, als solche, die sich den 'Luxus' eines hauptamtlichen Professors leisten».) Was die Lehraufträge anbelangt, sind diese «rein numerisch an Fachhochschulen kein Ersatz für fehlende Dozenten»; dabei «müssten gerade die Kunsthochschulen und Gesamthochschulen wesentlich stärker mit Lehraufträgen arbeiten». Die Situation wird noch dadurch verschärft, dass «mehr als die Hälfte aller Studiengänge ohne einen Techniker auskommen muss» (wobei Petzke auch darauf hinweist, dass zumindest Video-Techniker in der «freien Wirtschaft» monatlich mindestens 1000.– DM mehr verdienen als im starren Besoldungsschema der Hochschulen).

Auch bei der räumlichen Ausstattung muss festgestellt werden, dass mit einer einzigen Ausnahme keine Hochschule den Anforderungen (Richtwert 200 m<sup>2</sup>) entspricht.

Bei der Ausstattung mit Geräten und Finanzen setzt sich das bis anhin gewonnene Bild einer

mehr oder minder grossen Mängelliste fort. Bei den Geräten kommt noch hinzu, dass ein Drittel der Kunsthochschulen und drei Fünftel der Gesamthochschulen ihre 16-mm-Kameras nicht ausleihen und bei den Fachhochschulen – wo nur noch die Hälfte mit 16 mm arbeiten – drei Fünftel ihre U-Matics zurückhalten. Praktiken, die bei Petzke auch unter der Berücksichtigung der heiklen Versicherungsfrage Bedenken wecken, «ob unter diesen Umständen ein sinnvolles Studium überhaupt möglich ist».

### Praktisches Filmstudium: «unmöglich»

Die Analyse der finanziellen Mittel führt zum bitteren Fazit: «Die zur Verfügung stehenden Mittel könnten als ausreichend zur Aufrechterhaltung des Studienbetriebs angesehen werden.» Hingegen ist «nicht eine einzige Studien- oder Abschlussarbeit im Jahr finanzierbar»; was «im Klartext heisst: Ein praktisches Filmstudium ist unmöglich». Dass an den betroffenen Schulen trotzdem Filme zustandekommen, lässt Petzke «vermuten, dass es den Studenten in ihrer verbissenen Vernarrtheit in das Medium Film gelingt, Geld aufzutreiben – unter welchen harten und deprimierenden Bedingungen auch immer»; was für die zuständigen Ministerien jedoch keinesfalls bedeuten dürfte, dass die Zustände an den Hochschulen befriedigend seien. Im Gegenteil: Petzke hält sie schlicht für «untragbar». Betroffen von diesen Zuständen sind immerhin rund 1700 Studenten, deren Berufsperspektive in der Umfrage höchst unterschiedlich eingeschätzt wird: extrem pessimistisch oder extrem optimistisch. Repräsentativer als eine allgemeine Einschätzung wie «Verdienst und Arbeitsmöglichkeiten sind bei entsprechendem Engagement ausgezeichnet» erscheint der auf konkreter Erfahrung beruhende Befund einer Fachhochschule: «50 Prozent der Absolventen studieren weiter, halten sich mit partiellen Jobs über Wasser oder sind arbeitslos, besonders Frauen ohne Berufserfahrung».

Die Frage nach Studienstruktur und Lehrinhalten liefern zwar kein «statistisch aussagekräftiges Ergebnis», einige Tendenzen lassen sich dennoch festmachen: «Um es gleich vorweg zu nehmen: Der deutsche Film / Video-Dozent ist in sei-

nem Bereich ein allround-Genie... Er ist auch dazu gezwungen, wenn man die knappe Personalausstattung berücksichtigt, denn sonst wäre es unmöglich, ein umfassendes Studium anzubieten und zu ermöglichen. Auf die Qualität allerdings lässt dies keine Rückschlüsse zu.» Eine weitere Beobachtung: «Die Filmgeschichte ist – im Vergleich mit Filmtechnik, Filmgestaltung, Filmtrick – eindeutig das Stiefkind».

### Keine Filmschule ist für die Zukunft gerüstet

Obwohl es ihm «fast vermissen erscheint», ein knappes Resümee zu ziehen, wagt Petzke dennoch einen «Versuch», aus dem Kernaussagen zitiert werden sollen, denen es an Deutlichkeit nicht mangelt. Bezogen auf die rund 40 Möglichkeiten des Studiums von Film / Video an bundesdeutschen Kunst-, Gesamt- und Fachhochschulen kommt Petzke aufgrund seiner komparativen Studie zum Schluss: «Es gibt kein Lehrangebot, das als umfassende Ausbildung bezeichnet werden könnte. Die restriktiven Stellenpläne lassen nur kleine, spezielle Ausbildungsangebote zu oder aber eine wischi-waschi Generalität. Das arbeitsteilige Spezialistentum der Praxis findet keinerlei Niederschlag im Studium. Studieninhalte sind zu sehr abhängig vom einzelnen Dozenten und seiner physischen Belastbarkeit. Die finanzielle, apparative und räumliche Ausstattung ist durchgängig als äusserst unbefriedigend zu bezeichnen. Ureigenste Aufgaben der Bundesländer müssen von Studenten getragen werden, und das ausgerechnet in den teuersten künstlerischen Medien: dass kaum Gelder für Filme und nur teilweise ausleihbare Geräte zur Verfügung stehen, um die Studienleistungen zu erbringen, zu denen der einzelne Student verpflichtet ist, kann auf gar keinen Fall hingenommen werden.

Für die vielgepriesene Zukunft der Neuen Medien ist keine Hochschule wirklich gerüstet. Die Unterschiede im Standard zwischen ihnen und der Praxis sind gravierend. Das permanente Nachhinken ist vorprogrammiert, das Defizit an know-how und Technologie uneinholbar. Was aus den vielen Studenten mit Halbbildung einmal werden soll, bleibt rätselhaft.

**SSR  
USA/Kanada**

**Hollywoodyallen**

Hol ihn dir  
den neuen  
USA-Kanada-  
Prospekt

**TREK  
AMERICA**



**SSR-Reisen**

Leonhardstrasse 5/10  
8001 Zürich  
Bäckerstrasse 40  
8026 Zürich  
Dein Ferientelefon  
Tel. 01/242 30 00





Terre  
des hommes  
Kinderhilfe

Ich möchte eine Terre des hommes-Kinderpatenschaft im Betrag von Fr. \_\_\_\_\_ monatlich, über \_\_\_\_\_ Monate übernehmen. Bitte senden Sie mir die nötigen Informationen.

Ich möchte Ihre Tätigkeiten lieber mit einer Spende unterstützen. Bitte senden Sie mir Einzahlungsscheine.

Bitte senden Sie mir Ihre Dokumentation.

Name: \_\_\_\_\_ Vorname: \_\_\_\_\_

Strasse: \_\_\_\_\_

PLZ/Ort: \_\_\_\_\_

Datum: \_\_\_\_\_

Coupon einsenden an: Terre des hommes Kinderhilfe, Postfach 388, 1000 Lausanne 9. 

CANNES 1989

## Das junge Kino im Aufwind

Es drängt sich häufig der Verdacht auf, als würden von den Entscheidungsträgern entsprechende Studienmöglichkeiten geschaffen, weil es gerade im Trend liegt. Ohne Rücksicht auf tatsächliche Bedürfnisse und Erfordernisse. Frei nach der bürokratischen Faustregel 'einmal Erstaussstattung, dann möglichst keine Folgekosten' werden Studiengänge ermöglicht und dann sträflich vernachlässigt.

Von einem Studium in den bestehenden Formen kann deshalb im grossen und ganzen nur abgeraten werden.»

Was wäre zu tun?

«Realistisch erscheint die Annahme, dass nicht alle Hochschulen gleichmässig ausgebaut werden können...; möglich erscheint jedoch das Setzen von Schwerpunkten». Die kritische, reflektierende Auseinandersetzung mit den Medien, die sich auf der Basis praktischer Vermittlung abstützt und auf Berufsbilder wie Künstler, Kunsterzieher oder Designer ausgerichtet ist, könnte nach Petzkes Einschätzung mit relativ geringem Finanzaufwand ausgebaut und damit sinnvoll und befriedigend gemacht werden. Wenn man jedoch «den Einstieg in die Neuen Medien und damit eine stärker berufsspezifische Ausbildung will, so sind erheblich höhere Investitionen notwendig». Diese Feststellung trifft sicherlich ebenso zu wie die damit verbundene Konsequenz: «Je nach Grösse sind ein bis zwei solcher Schwerpunkte in den einzelnen Bundesländern denkbar und sinnvoll.» Konzentration einerseits und differenzierter Ausbau andererseits – eine ebenso wichtige wie schwierige kulturpolitische Aufgabe, die keinen weiteren Aufschub duldet.

Mit dieser Studie – die der Autor im Auftrag des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft durchgeführt hat und für deren Inhalt er die Verantwortung trägt – hat Ingo Petzke wichtige Informationen und kritische Anstösse für eine grundlegende Reform auf dem Gebiet der Film / Video-Ausbildung in der BRD geliefert.

Karl Saurer

«Film und Video an Kunst-, Fach- und Gesamthochschulen – Eine komparative Studie zur Ausbildungssituation in der Bundesrepublik Deutschland» von Ingo Petzke. Im Auftrag des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft, Bonn.

Cannes, das sich in seinem gesunden Selbstbewusstsein schlicht «Le Festival» nennt, liegt zwar schon einige Wochen zurück, doch weil «Le Festival» seinen Namen halt eben zu recht trägt, geben die Filme seines Programms nun langsam auch in den Kinosälen Europas zu reden. Ein bis zum Schluss spannendes, ebenso vielfältiges wie ausgeglichenes Programm prägte die 42. Ausgabe des Festivals. Die Jury unter dem Vorsitz von Wim Wenders hatte keine leichte Aufgabe, ihre Favoriten aus den Filmen in einem Wettbewerb zu bestimmen, wo neben dem perfekten Handwerk nach traditionellem Muster auch eine ganze Reihe von jungen Autorinnen und Autoren eigene Wege suchten. Das Filmschaffen lebt mehr denn je, und es tut dies allem Kinosterben zum Trotz.

Gleich zu Beginn des diesjährigen Festivals an der Croisette war im Rahmen der zahlreichen Veranstaltungen um die Revolution eine Diskussion darüber angesetzt, was denn «Liberté», die Freiheit, für Filmschaffende weltweit bedeute, wieweit das alte Postulat noch immer eine Worthülse darstelle. Im Salon des Ambassadeurs versammelten sich deshalb rund einhundert namhafte Filmschaffende aus aller Welt zu einem «Tag des Kinos und der Freiheit». Alle waren sie da, die Geächteten, die zu den Namen gehören, die die zeitgenössische Filmgeschichte, Autorenfilmgeschichte geschrieben haben und noch immer schreiben. Sie waren vereint wie eine Schulklasse, lauschten unter anderem einer engagierten Rede des Argentiniers Fernando Solanas, der – wieder einmal – darauf aufmerksam machte, dass die Kinowelt zu einem System von Empfängern verkümmert, in dem die US-Amerika-



SEX, LIES AND VIDEOTAPE von Steven Soderbergh



DO THE RIGHT THING von Spike Lee

ner einseitig bestimmen, was zu senden und damit zu sehen ist. Souleymane Cissé aus Mali warnte die Europäer davor, in ihrem gegenwärtigen Kampf der Selbstbehauptung eine zweite Macht aufzubauen, die die Drittweltländer im Kino noch stärker schwächt. Und in einem bewegenden Statement stellte die Witwe des türkischen Autors Yilmaz Güney die rhetorische Frage: «Kann man frei sein, wenn man umgeben ist von Intoleranz und Unfreiheit?»

Schnell einmal hatte sich gezeigt, dass die Fragen der Freiheit im Filmschaffen weit über Behinderungen künstlerischer Aktivität in nah und fern hinausreichen. Zur schöpferischen Freiheit, so die einhellige Meinung, müsste etwa gehören, dass jeder in seiner eigenen Sprache drehen kann, in seiner Sprache des Wortes genauso wie in seiner Sprache des Bildes. Und eben: Dass auch der Empfang der Botschaften aus aller Welt in aller Welt gewährleistet sei. Ein Festival wie dasjenige von Cannes ist ein eindrücklicher Beleg für die Bedeutung des Postulats der Offenheit: Hier lebt die kulturelle Vielfalt facettenreich und im Gesamtangebot frei von Zwängen des Marktes.

Im Anschluss an den eintägigen Débat wurde der Kompilationsfilm LIBERTE gezeigt, den Laurent Jacob, der Sohn des Festivalleiters, aufs französische Jubeljahr hin zusammengestellt hat. Den Revolutionsergebnissen folgend montiert das Werk Ausschnitte von Filmen quer durch die Filmgeschichte, in denen die französische Revolution eine Rolle spielt. Das geht in der Chronologie der Filmgeschichte von Hatots 1897 gedrehten MORT DE ROBESPIERRE bis hin zu Yannes LIBERTE, EGALITE, CHOU-

CROUTE (1985). Klar, dass da einiges Pathos drinsteckt, bewegend zu sehen, welche Kraft das Kino einem Ereignis entlocken kann und atemberaubend, wie starke Auftritte wie jener von Charles Laughton in Jean Renoirs THIS LAND IS MINE (1943), der am Ende von Jacobs Film den Schülern die Menschenrechte vorliest, bevor er von den Nazis verhaftet und abgeführt wird. Beim Verlassen des grossen Saales dann wieder Liberté en Réalité 1989: Fein säuberlich werden die Zuschauerinnen und Zuschauer von einem massiven Polizeiaufgebot nach Klassen getrennt in jene, die kraft ihres Standes, der sich in der Uniform des Kostüms manifestiert, die grosse Treppe hinuntergehen dürfen, und die anderen, deren Freiheit sich auf kleinere Stiegen beschränkt: Vive la Révolution!

Nach dem enttäuschenden Eröffnungsfilm NEW YORK STORIES, der bereits in den Kinos angelaufenen Gruppenarbeit, die Martin Scorsese zu einer kleinen Fingerübung nutzt, für die Francis Coppola das Feld offenbar seiner kleinen Tochter überlassen hat, um den Märchenonkel zu spielen, und in der Woody Allen einen Witz eine halbe Stunde lang erzählt, nach einem unsäglich schludrigen Fernsehfilmchen aus der Berlusconi-Küche mit der Signatur Lina Wertmüllers und Hugh Hudson penetrant inszeniertem Wettbewerbsbeitrag LOST ANGELS, der sein Thema der verlorenen Kindheit inmitten von Konsumterror und Beziehungsunfähigkeit verschenkt, prägte die Auseinandersetzung mit Mechanismen der Beziehung in moderner Welt einen schönen Teil des Programmes. Ein Film wie TROP BELLE POUR TOI vom Franzosen Bertrand

Blier gehörte genauso dazu wie der Erstling SEX, LIES AND VIDEOTAPE von einem 26jährigen Amerikaner namens Steven Soderbergh. Blier lässt Gérard Depardieu zwischen einer Ehe mit der schönen Carole Bouquet und der intensiven Liebschaft mit seiner mütterlichen Sekretärin (hervorragend gespielt von Josiane Balasko) pendeln und am Schluss allein mit Schubert auf der Strasse stehen. Bei Soderbergh, der überraschend vielleicht aber durchaus konsequent und verdientermassen mit der Goldenen Palme geehrt wurde, ist die Ausgangslage ähnlich: Der Ehemann treibt es dort während der Arbeitszeit mit der attraktiven Schwester seiner Frau, bis ein ehemaliger Schulfreund dazwischenfunkelt und so ziemlich alles, was es umzukehren gilt, umstülpt.

Bewegt sich Blier, der sehr viel aufs Spiel der Darstellerinnen und des Darstellers sowie den Einsatz der Musik setzt, immer wieder am Rand zum Psychokitsch, fasziniert Soderbergh mit einem ausgeklügelten Szenario, das mit Sichtweisen geschickt zu spielen weiss und auf eine raffinierte Struktur setzt. Er liebt seine vier Hauptfiguren, was man etwa von der Australierin Jane Campion nicht sagen kann, obwohl auch sie in ihrem Erstling SWEETIE genau die schwierigen Beziehungen innerhalb einer Familie ins Zentrum stellt. Verbindend bleibt diesem jungen Filmschaffen der spürbare Wille zu neuen Formen, zu Formen der Verknappung, der harten Schnitte, der fotografisch anmutenden Bilder, sorgsam cadriert.

Ein Meister in diesem Fach bleibt Jim Jarmusch, der mit MYSTERY TRAIN seinen dritten

Spielfilm vorlegt und damit, wie er sagt, auch gleich eine Trilogie abgeschlossen hat. Wie dem auch sei: Jarmusch besucht für ein paar Stunden Memphis Tennessee und betrachtet dort in drei Episoden Figuren in einer amerikanischen Landschaft. Kern und verbindendes Element ist eine billige Abstiege, wo ein japanisches Pärchen, eine junge italienische Witwe und ein Trio schräger Einheimischer eine Nacht verbringen. Das erste Drittel des Filmes ist so umwerfend irr gestaltet und gespielt, dass die beiden anderen fast zwangsläufig das Nachsehen haben, etwas müde hinterherhinken. Jarmusch versteht die Reduktion des Geschehens auf signifikante Worte und Bilder wie kein anderer hier, und dies für einmal auch betont farbig. Wenn ich von schwierigen Beziehungen geschrieben habe, die die Filme auffallend stark prägen, so gilt das auch für den Denys Arcands JESUS DE MONTRÉAL. Der Kanadier, der mit seinem letzten Film (LE DECLIN DE L'EMPIRE AMERICAIN) 1985 eher enttäuscht hatte, sicherte sich diesmal die Ovationen. Er erzählt, wie eine Gruppe von fünf Schauspielerinnen und Schauspielern im Auftrag eines Pfarrers das Markus-Evangelium in einer attraktiven Theaterinszenierung einstudieren. Diese Arbeit nutzt Arcand mit viel Geschick gleichzeitig zu einer Leidensgeschichte in der modernen Welt. Die Parallelen zur Passion lassen sich sehr wohl ausmachen, aber Arcand schafft es fast durchwegs, sie so zurückhaltend zu führen, dass er die Gefahr der Banalisierung umgeht und aus einem alten Stoff ein packendes, irrwitziges und ganz schön böses Stück Kino gestaltet. Sein zeitgenössischer Jesus begegnet den Versuchungen der Mo-

derne, den Mechanismen der medialen Vermarktung – «Je veut sa tête», meint eine Fernsehfrau gleich am Anfang des Filmes. Über diese Begegnungen gelingt es Arcand auf ebenso tiefsinnige wie unterhaltsame Weise, alte Grundfragen neu aufzuwerfen. Es sind auch hier wieder Fragen der Beziehungen zur Mitwelt, und die ist heute mehr denn je eine vermittelte Welt.

An der Croisette gähnte eine immense Lücke in der Häuserzeile mit den Nobelhotels dort, wo bis vor kurzem das alte Festivalpalais gestanden hatte. Die Realität machte vor Ort deutlich, was gleich zwei neue italienische Produktionen im Wettbewerb thematisierten: Die in Gang befindliche und von der Branche nur mit sehr viel Widerwillen wahrgenommene und kaum eingestandene Zerstörung einer alten, traditionsreichen *Kinosaalkultur*. Dreimal war das Kinosterben damit in Cannes in diesem Jahr ein Thema, dreimal wurden mit dem Verschwinden von Kinos Hoffnungen auf die Unsterblichkeit des Filmes verbunden. Überzeugender als die Realität kann das die Fiktion, und weit besser noch als Altmeister Ettore Scola es in seinem Wettbewerbsbeitrag *SPLENDOR* schafft, besingt Giuseppe Tornatore, ein junger Landsmann von ihm, mit *NUOVO CINEMA PARADISO* die Einzigartigkeit der Filmkunst. Tornatores Kino Paradiso hat seinen Namen über die Jahre hinweg zurecht getragen: Hier strömte die Bevölkerung hin, um unter Aufsicht des Pfarrers Emotionen der siebenten Art zu durchleben, paradiesisches Glück, paradiesische Versuchungen. Tornatore, der mit seinem zauberhaften Blick auf die besseren Kinotage erst seinen zweiten Spielfilm vorlegt, bleibt hautnah am Leben und schafft dennoch die wichtigen Überhöhungen, von denen starke Filmgeschichten leben. Tornatore wählt seine Perspektive aufs Kino, auf die grossen Geschichten über die kleinen Leute, und das macht seinen stimmungsvollen Film so alltäglich, so liebevoll. Darüber hinaus lässt er seine Erzählung in einem langen Schmus durch die Kinogeschichte münden, eine traumhafte Liebeserklärung, unmissverständliches Plädoyer fürs ewige Leben des Kinos.

Es ist natürlich kein Zufall, wenn im gleichen Jahr zwei Italiener den Niedergang des Kinogewerbes beschreiben und

damit den Verlust an Aura, an Liebe für die filmische Kreation bewusst machen wollen. Italien durchlebt mit seiner offenen Medienpolitik wie kaum ein zweites Land eine Krise, die das Filmschaffen heute mitprägt und die warnend sein sollte. Der Fernseh- und Video-boom der letzten Jahre hat den Kinos die Zuschauerinnen und Zuschauer genommen, das Schielen der italienischen Produzenten auf den Weltmarkt hat dem Kino die Wurzeln im eigenen kulturellen Humus genommen. Die Hälfte der italienischen Filme im Programm von Cannes waren englisch gesprochen, darunter *FRANCESCO* von Liliana Cavani über das Leben und Wirken des Franz von Assisi (gemimt vom Amerikaner Mickey Rourke). Italien hatte eine derart ganzheitliche Filmtradition, da war das Kino neben der Kirche und der Bar am Hauptplatz der Treffpunkt schlechthin, dass das doppelte Auffrischen der Erinnerung verständlich wird. Der Verlust der eigenen Sprache gehörte aber auch auf andere Art zu den zentralen Themen des diesjährigen Festivals: Denis Arcands *JESUS DE MONTREAL* macht die elektronischen Medien zu den modernen Pharisäern, Fred Schepisis *CRY IN THE DARK* zeigt dramatisch zugespitzt auf, wie die heile neue Medienwelt in ihrer sich rasch verbreitenden Boulevardisierungstendenz Individuen verketzert, *SEX, LIES AND VIDEOTAPE* von Steven Soderbergh zielt ebenso treffsicher auf die entartete Kommunikation wie *SPEAKING PARTS* des in Kanada ansässigen gebürtigen Ägypters Atom Egoyan. Bei ihm hat die elektronische Kommunikation die direkte, zwischenmenschliche weitgehend ersetzt, wenn er uns mit einer verzwickten Liebesgeschichte in einem Hotel über Räume und Bilder nachdenken lässt, die da entstehen, über Bilder, die bleiben und damit auch vereinnahmt werden können.

Einer, der auch mit dem verpönten Medium Fernsehen geschickt umzugehen versteht, ist der Pole Krzysztof Kieslowski, Mitglied der diesjährigen Internationalen Jury. Zu seinen Ehren wurden drei Beispiele aus dem eben fertiggestellten *Dekalog* gezeigt, drei einstündige Fernsehfilme von höchster Perfektion. Kieslowski hat zu jedem Gebot eine kleine Geschichte aus dem heutigen Warschauer Alltag gestaltet, ohne Zeigefinger, ohne

aufdringliche Moral. Der zehnte Beitrag der Serie gerät ihm sogar zur Komödie, wenn er zwei Brüder den wertvollen Nachlass des Vaters in seinem immateriellen Wert schätzen lässt: ein Wert, nebenbei, der in der anhaltenden Mondanität von Cannes, wo das Äussere zählt, wenig Platz findet. Dabei spiegelte Cannes, traditionell das Festival der grossen Namen, dieses Jahr definitiv den in Gang befindlichen Generationenwechsel wider. Von den 91 Filmen in offiziellen Programmen waren ein Drittel Erstlinge und eine lange Reihe weiterer Filme Frühwerke. Unter ihnen einige Entdeckungen wie die der jungen Französin Patricia Mazuy, die mit *PEAUX DE VACHES* im Programm des *Certain Regards* ein ländliches Drama von geradezu körperlicher Ausdruckskraft vorlegte, oder die hervorragend dichte, stimmungsvolle *Simenon-Adaptation MONSIEUR HIRE* von Patrice Leconte, in der Sandrine Bonnaire und Michel Blanc eine unheimlich präzise entwickelte tragische Beziehung pflegen. Aber auch Bestätigungen wie die des schwarzen Amerikaners Spike Lee: Er rapt in *DO THE RIGHT THING* durch einen Strassenzug in New Yorks Brooklyn, lässt aus der anfänglich etwas gar oberflächlich und clipartig skizzierten Stimmung gegen Ende ein Pulverfass werden, in dem der latente Rassismus im Alltag zur Explosion kommt. Wie sein Landsmann Jim Jarmusch ist Lee ein Komponist perfekter Bilder, ein Schreiber treffsicherer Dialoge und ein Schöpfer prägnanter Stimmungen. Lee gelingt es diesmal obendrein, aus einer alltäglichen Situation ein ruinöses Bild der Konsequenzen intoleranten Verhaltens aufzuzeigen. Am Ende von *DO THE RIGHT THING* wird klar, dass Rassismus auf die Dauer keine Gewinner haben kann, weil psychologische Gewalt zwangsläufig die handfeste hervorbringt.

Mit dem Jugoslawen Emir Kusturiza und dem Japaner Shohei Imamura figurierten auch zwei frühere Gewinner der Palme d'Or im Wettbewerb. Kusturiza hat die Ruhe seines *PAPA IST AUF DIENSTREISE* verlassen und ein aufwendiges Gemälde über das Zigeunerleben inszeniert. Zwei Stunden lang pulsiert eine Familiengeschichte voller Lebenskraft zwischen Jugoslawien und Italien, aufdringlich und redundant zuweilen, und doch überwältigend.

Imamura hat den entgegengesetzten Schritt vollzogen: Nach seiner wuchtigen *BALADE VON NARAYAMA* ist er zu einem beschaulichen, schwarz-weiss und ganz im Stil der japanischen Filme der vierziger Jahre gestalteten Stück zurückgekehrt, das an seinen einstigen Lehrmeister Ozu erinnert. *KUROI AME (DER SCHWARZE REGEN)* schildert die Morgenstunden des 6. August 1945, als um 8.14 Uhr in Hiroshima die Atombombe nicht nur Leben ausraderte sondern auch Überleben zur Qual machte, ein Sterben in Raten begann. Imamura greift das Schicksal einer Familie heraus, betrachtet ihr langsames Sterben bis in die frühenfünfziger Jahre hinein und macht in einem Wechsel aus erschütternden und besinnlichen Bildern klar, dass radioaktive Strahlung nicht nur Opfer im Moment eines Ereignisses hat. Mit Filmen wie *YAABA (DIE GROSSMUTTER)* von Idrissa Ouedrigo (Burkina Faso), *DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN? (WARUM IST BODHI-DHARMA RICHTUNG ORIENT ABGEREIST?)* von Yong-Kyun Bae (Süd-Korea) oder Paul Leducs *BAROCO (Kuba)* waren auch Themen von Drittweltländern stark vertreten. In ihnen geht es genauso um Werte, die aus der Tradition herauswachsen, um die Beziehung zwischen einem Knaben und einer alten, von der Dorfgemeinschaft ausgestossenen Frau in *YAABA*, um die Suche nach Halt in einem meditativen Leben im meisterlichen Erstling *DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN?* oder um das barocke, dialogfreie Gemälde der anhaltenden Kolonisation in *BAROCO*. Leduc führt uns opulent vor Augen, dass Kolonisation jedwelcher Art immer Gewaltanwendung, eine Unterwerfung, eine Verdrängung des Gewesenen und Gewachsenen darstellt, Ouedrigo zeigt uns, wie leichtsinnig scheinbar Schwächere verstossen werden, und Bae schliesslich versteht es, die Suche nach Halt eines Jungen in ausgesprochen starke, meditative Bilder zu kleiden. Filme wie diese, die ihre Kraft nicht aus immer mehr Spezialeffekten schöpfen, sondern vielmehr von innen heraus und mit eigenen Bildern bestehen, verstärken den Wunsch, eine Forderung wie jene von Solanas nach einem offeneren kulturellen Austausch möge solange nicht verhallen, bis sie sich erfüllt.

Walter Ruggie



NUOVO CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore

Von Walter Ruggle

## **Geraubte Küsse**

Ich spürte, es war entscheidend, dass sie sich nicht trennten, die Umarmung nicht lösten. Ich spürte auch, dass die Kamera, die den Zuschauer vertrat, als dritte Person bei diesem Kuss mit zugelassen sein musste. Ich gab dem Zuschauer die Gelegenheit, Cary Grant und Ingrid Bergman zugleich zu küssen. Es war eine Art momentaner Ehe zu dritt. Alfred Hitchcock

Im Kino wird geküsst, im Saal wie auf der Leinwand, seit es das Kino gibt, diese Dunkelkammer der Gefühle. Die Erlebnisse sind intensiv, prägen die Erinnerung, gehören dazu, zum Kino wie zum Leben. Der Kinematograph bewegt sich, ist bewegt, bewegt. Motion Pictures heissen die bewegten Bilder; (E)Motionen lösen sie aus. Dementsprechend hat Hitchcock recht: Der Zuschauer, die Zuschauerin küsst mit, wenn es der Regie gelingt, einen

Kuss so ins Bild zu kriegen, dass das, was zwischen zwei Kusspartnern auf der Leinwand geschieht, auch zwischen der Leinwand und ihren Partnern im Kino passiert. Das Unbeschreibliche, das Emotionale. Und jetzt kommt einer, der sich gleich durch die ganze Filmgeschichte hindurchschmust, der dem Kino mit geraubten Küssen seine Liebe erklärt in einer Zeit, da es seine fortgeschrittene Erkrankung zu beklagen gilt. Der knapp

dreissigjährige Italiener Giuseppe Tornatore will nicht aufgeben; Kinosterben hin, Publikumsschwund her: Dem Film gebührt die Liebe, dem Kino erweist er seine Reverenz. «Auch wenn die Kinosäle mit Dynamit zerstört werden,» hat er gesagt, «die Filme werden nie sterben.» Das ist mehr als ein Glaubensbekenntnis; das weiss man.

Ein Leintuch hängt schon in der ersten, langen Einstellung von Tornatores zweitem abendfüllendem Film NUOVO CINEMA PARADISO im Wind. Der Blick öffnet sich daneben auf die glitzernde Bläue des Mittelmeers, und während die Titel sich folgen, bewegt sich die Kamera langsam zurück, schnappt das Mikrophon die Äusserung auf: «Ja, Salvatore di Vita», und hält das Bild inne auf einer älteren Frau, deren Tochter feststellt, dass ihr Sohn Salvatore seit zwanzig Jahren nicht mehr heimgekehrt sei. Es ist der zweite Mann, den die alte Sizilianerin verloren hat, nachdem der Ehemann bereits aus dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr heimgekehrt war und sie ihre beiden Kinder allein aufziehen musste. Mit Salvatore, dem Buben, den alle Totò nannten, hatte sie nur eine Sorge: Er drückte sich ständig im örtlichen Kino herum, das sinnigerweise *Paradiso* hiess und in dem ein Operateur namens Alfredo so etwas wie sein zweiter Vater, ein guter Freund geworden war. Alfredo half dem Knaben, wenn die Mutter sich mal wieder erzürnte, weil er mit dem Geld für die Milch ein Kinobillet gekauft und sich einen Film angeschaut hatte. Alfredo nahm den Knaben auf dem Velo mit, wenn er gerade mal wieder zu faul zum Gehen war. Und Alfredo hütete vor allem eines: den Schatz herausgeschnipselter Filmbilder, die der klerikalen Zensur und ihrer verlogenen Moral zum Opfer gefallen waren. Im *Paradiso* von Giancaldo sollte es zu keiner Verführung kommen. Hierin liegt die zündende Idee von Tornatores Film, jener umwerfende Gedanke, der NUOVO CINEMA PARADISO so lebendig macht und Ettore Scolas hübschen SPLENDOR zum intellektuellen Trauerlied degradiert.

### Von der Kirche ins Paradies

---

Das alte *Paradiso* gehörte der Kirche. So kam es auch, dass der Pfarrer sich jeweils nach der Messe ganz allein von Alfredo den neusten Film vorführen liess. Mit der Glocke in der Hand sass er in den leeren Reihen des Kinosaales und läutete immer dann – und er tat dies zuweilen ganz heftig –, wenn sich auf der Leinwand vorne auch nur eine Andeutung von Kuss-Szene anbahnte. Seine Schäfchen, denen er am Sonntag von der Kanzel Zucht und Enthaltsamkeit predigte, sollten sowas Teufliches in seinem *Paradiso* nicht zu sehen bekommen. Tornatore greift das Motiv des Glockenklangs ziemlich am Anfang auf, indem er es als Wechsel von der Gegenwartsebene in die Vergangenheit, in der der grösste Teil seines Filmes spielt, benutzt. Das Bimmeln der im römischen Gewitterwind von heute sich streifenden chinesischen Metallstäbchen leitet aus der Gegenwart mit einem Schwenk hinab in die Vergangenheit, hinüber vom erwachsenen Salvatore zum kleinen Knaben, der beim Ministrieren in der Kirche immer dann einnickte, wenn er läuten sollte. Mit einer Glocke läutet sodann der Pfarrer

im Kino, es läuten seine Turmglocken, sie geben den Ton an im Leben der italienischen Kleinstadt, wo Kirche, Schule und Kino sich nahe sind. Die Kabine Alfredos befindet sich hinter einem Löwenmund, aus dem jenes Licht strahlt, das vorne ein Bild auf die Leinwand wirft. Verstohlen späht der kleine Totò hinter dem Vorhang hervor, um wenigstens einmal mitzukriegen, wie Jean Gabin sich in LE JOUR SE LEVE Jacqueline Laurent nähert oder Bogey und Bergman in CASABLANCA zum innigen Kuss ansetzen, und zwar bevor der Pfarrer der Lust den Gar aus gemacht hat.

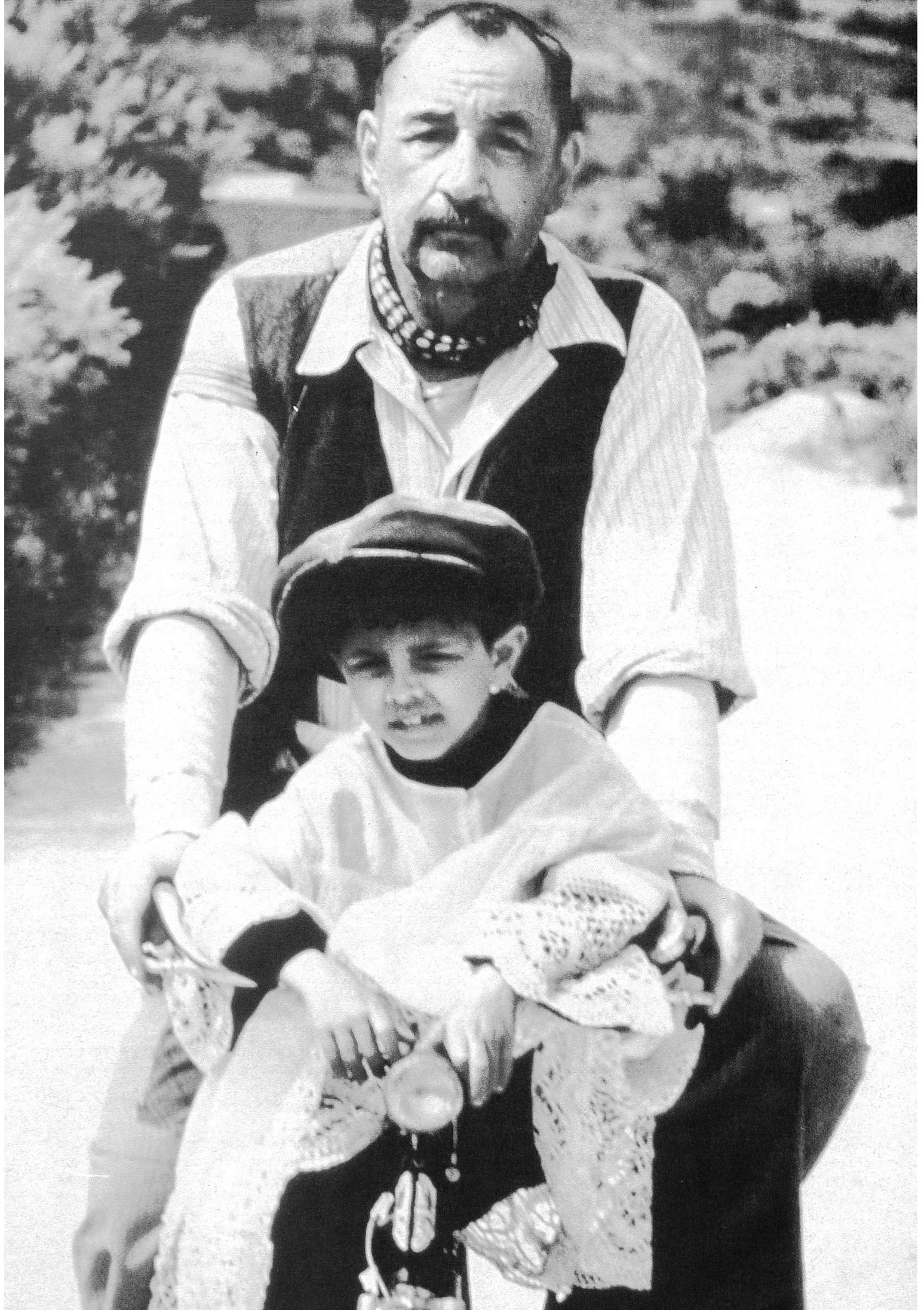
Hinten in der Kabine muss Alfredo all die schönen Szenen rausschneiden. Der Bub nimmt Schnipsel mit und schaut sie sich daheim nächtlicherweise an, gestaltet seine eigenen Dialoge dazu, erfindet Geschichten, die das Kino schrieb. Und Tornatore führt uns über die Perspektive des Knaben Totò und über dessen Beziehung zum Operateur Alfredo gewissermassen mitten aus dem Volk heraus auf ein Kino zu, in dem Emotionen eine Rolle spielen, selbst da, wo sie geschnitten sind. Er lässt uns teilhaben an der Beziehung zwischen dem Knaben und dem Operateur, und gleichzeitig führt er uns vor Augen, was Kino alles bedeuten kann, was mit der Zerstörung der Kinokultur zugrunde gerichtet wird.

### Ein Dorf lebt im Entzug der schönsten Momente

---

Die Episoden, in denen er uns das nahebringt, sind mit jener Liebe ausgedacht und inszeniert, von der die grossen Filme beflügelt sind. Während der STAGECOACH-Trailer über die Leinwand des *Paradiso* flimmert, kommt einer grossspurig in den vollen Saal getrampelt und ruft wie in der Beiz: «Saluto a tutti!». Während unten das Volk sich versammelt, nehmen oben auf dem Balkon jene Platz, die sich etwas mehr leisten können und dies auch an den Tag legen. Als die Wochenschau anläuft, schreit der Saal: «Abbrechen!» In der vordersten Reihe wandert eine Zigarette von einer Knabenhand zur anderen, und wenn Totò zum Löwenmund der Kabine hinaufschaut, so bewegt er sich manchmal so, als wäre er der MGM-Löwe. Gezeigt wird Viscontis LA TERRA TREMA, und zwei Analphabeten stellen fest, dass sie beide den Text auf der Leinwand nicht verstehen können. Mit offenem Mund staunen die Jungen zur Leinwand hoch, die alles soviel grösser erscheinen lässt, als es in ihrem wirklichen Leben ist. Und wenn es dann mal wieder zu einem der bestbekanntesten Sprünge im Bildablauf kommt, dann geht ein Raunen durch den Saal, stellt schon mal einer fest, dass er jetzt zwanzig Jahre ins Kino gehe und noch nie einen Kuss zu sehen bekommen habe. Alles Szenen, die das sizilianische Kinoleben im Verlauf einiger Jahrzehnte schrieb, Szenen, die Tornatore mit Nostalgie in seine Erzählung eingeflochten hat.

Die Küsse, die das Salz des Melodrams sind, fehlen immer. Sie landen zwangsläufig bei Alfredo im Korb, ob «Klarke» Gable daran beteiligt ist, die Monroe oder Charlie Chaplin: Das katholische Gewissen kennt kein Pardon. Erstaunlich eigentlich, dass bei dem fehlenden emotionalen Potential der Saal des *Paradiso* immer voll ist, dass der Löwenmund am Ende der Vorführung im Licht zu rauchen scheint. Totò, der es trotz Verboten sei-



ner Mutter immer wieder schafft, einen Grund zu finden, um Alfredo in seiner Kabine zu besuchen, bekreuzigt sich beim Betreten des heiligen Ortes jedesmal. So gross ist die Faszination, die der geweihte Ort mit all den Fotos und Plakaten auf ihn ausübt.

### **Totò wandert ins Freie**

---

Gegenüber dem kleinen Projektionsfenster in Alfredos Kabine liegt das grosse Fenster des Raumes, das auf die Piazza hinausgeht. An jenem Abend, an dem I POMPIERI DI VIGGIÙ von Mario Matoli mit dem unvergesslichen Komiker Totò in der Hauptrolle gezeigt wird, steht das Publikum Schlange, ist das Gedränge so gross, dass bei weitem nicht alle Platz finden im Paradiso. Es ist die Zeit der einheimischen Filmstars: «Sie werden das Paradiso kaputtmachen», befürchtet man, und Alfredo meint in den Worten Spencer Tracys aus FURY: «Una folla non pensa», eine Menge denkt nicht. Dann hat er die schliesslich im wahrsten Sinn des Wortes zündende Idee: Er will das Bild des Projektors gleichzeitig ins Freie hinaus spiegeln, auf die Hauswand gegenüber.

Totò, der Komiker, wandert zum Volk, sein Bild streift langsam der Mauer der Vorführrkabine entlang hinaus ins Freie, wo die Menge sich freut und Nuncio auch schon die Tickets verkaufen will: Halber Tarif! Tornatores Film zeichnet sich just durch das gelungene Spiel mit den Elementen des Kinos aus, durch das Spiel mit den Bildern, mit der Bewegung, mit den Überraschungen, mit der Passion. Ausgerechnet Alfredo, der Operateur, wird beim Brand des Kinos das Augenlicht verlieren, er, der mit den Bildern sein Leben verbracht hat, der für die Bilder gelebt hat. Das *Nuovo Cinema Paradiso* wird aufgebaut mit einem wesentlichen Unterschied zu früher: Die Kirche gibt den Segen nur noch bei der Einweihung; das Sagen hat fortan der Napolitano, der mit seinem Lottogewinn («Die im Norden haben immer Glück») den Saal neu aufbauen konnte. «Musica!» ruft er, und es folgen nicht nur heisse Sambaklänge, dem Pfarrer bricht das Herz, als er bei versammeltem Publikum die erste Liebeszene auf der Leinwand erblickt. Während die Menge klatscht, entscheidet er: «Ich sehe mir keine pornografischen Filme an». Eine neue Zeit ist angebrochen mit einem neuen Gott: dem Geld.

### **Seit Keaton kein besserer Operateur im Film**

---

NUOVO CINEMA PARADISO zieht sich immer wieder in die Kabine zurück, wo seit Buster Keatons SHERLOCK JUNIOR sich kaum mehr eine Geschichte entwickelt und abgespielt hat. Alfredo wird hinaufgeführt, und er fragt: «Gibt's einen Platz für mich im neuen Paradies?» Er streicht dem Knaben Totò übers Haar, und als er loslässt, sind ein paar Jahre ins Land gezogen, ist aus dem kecken Buben ein junger Mann geworden, der bald ins Militär eingezogen wird und danach seiner Heimatstadt und dem Nuovo Paradiso den Rücken kehrt, um selber Karriere als Regisseur von Filmen zu machen, die andere bewegen.

In einer gelungenen Montage aus Szenen seiner Filmerszählung und Szenen, die die Filmgeschichte schrieb,

führt uns Tornatore durch die Faszination dessen, was Kino heisst, was weltweit eine Sprache kennt und seit kaum hundert Jahren das Leben bereichert. Kino, das war einmal ein Saal voll von Leuten, die in einer Filmgeschichte aufgingen, die mitliebten, mitlitten, mitbangten, wenn vorne auf der Leinwand ihre Stars die Emotion bewegten. Kino, das war ein Saal mit der stillenden Mutter, dem liebenden Paar, dem trinkenden Papa, den grölenden Kindern, die heimlich eine Zigarette rauchten und dem chronischen Schnarcher, dem immer wieder mit neuen Mitteln der Garaus gemacht wurde. Kino, das ist auch etwas, was den Bereich des Übersinnlichen, des Unerklärbaren streift, etwa dann, wenn während der Projektion von SCARFACE bei einem Schuss auf der Leinwand ein Mann im Kino getroffen zusammenbricht und fortan eine Blume seinen Sessel zielt.

Kino, das heisst für den jungen Totò bald einmal, selber eine Kamera in der Hand zu haben und zu filmen, was ihm vors Objektiv kommt – die Schlachtszene genauso wie die schöne Elena, die eines Tages am Bahnhof von Giancaldo eintrifft und in die er sich Hals über Kopf verliebt. Hier beginnen sich die Gefühle, die er bislang auf der Leinwand miterlebte, real zu regen. Für die schöne Elena holt er sich ein blaues Auge, die Bilder, die er von ihr, seiner vorderhand platonischen Liebe gemacht hat, schaut er sich mit dem blinden Alfredo an, während im Saal der Film läuft. «Übers Gefühl!», das ist die einzige Erklärung, die ihm der alte Projektionist für seine Verwirrung geben kann, «übers Gefühl gibt's nichts zu sagen und nichts zu fragen.» Sagt es und ergänzt: «Das hat John Wayne gesagt.» Filme kommen, Filme gehen, bessere und weniger gute, erfolgreiche und weniger erfolgreiche: In Giancaldo bleibt das Publikum seinem Paradiso treu, und bald einmal richtet der Napolitano eine Zweigstelle im Nachbardorf ein, lässt die Filmspulen einzeln von einer Vorführung zur anderen radeln, damit beide Dörfer miteinander in den Genuss der grossen Emotionen gelangen. Und es gibt Filme, die man sich immer und immer wieder ansieht, auch wenn man längst jede Dialogpassage kennt, jede Träne x-mal mitvergossen hat, bis zum bitteren Ende.

### **Auch Tornatore weiss seine Kusszene zu gestalten**

---

Was Tornatore auf wunderbare Weise gelungen ist: Er hat den Zauber der Leinwand in einen eigenen Filmzauber verwandelt, hat all die Kleinigkeiten, die das Kinoleben ausmachen, in Episoden einer einzigen, vielleicht eine Spur zu lang geratenen Geschichte gegossen, die im Publikum situiert ist und vom Projektionisten lebt. Dass Ennio Morricone dazu als Komponist seinen Beitrag geleistet hat, mit einer schönen Liebesmelodie, die wie so oft in seinen Stücken das unfassbare Motiv der Erinnerung in Klänge fassen kann, gehört mit zu den Reizen von Tornatores Film.

Wenn es endlich zur grossen Kusszene zwischen Elena und Salvatore kommt, so erinnert man sich wieder an die Feststellung von Hitchcock, und es ist klar, dass starke Kinomomente noch immer geschaffen werden, dass die Emotion sich weiterpflanzen lässt, auch wenn die schöne Elena bald vom eigenen Vater dem Liebhaber

geraubt wird und er sich mit Briefen und der Ulisse-Projektion unter freiem Himmel begnügen muss. Alfredo hat es ihm vorausgesagt: «Im Leben ist alles schwieriger als im Kino.»

Am Ende kommt der älter gewordene Salvatore nach zwanzig Jahren abgekämpft heim nach Giancaldo, um am Begräbnis von Alfredo teilzunehmen. Die Mutter ist am Stricken, als es klingelt, sie geht hinaus, währenddem die Kamera auf ihrem sich langsam abwickelnden Wollknäuel verharrt. Irgendwann hält der Faden inne: Die Mutter ist unten an der Türe angekommen, und gleichzeitig bewegt sich die Kamera zum Fenster, um die Bestätigung dafür zu erspähen. Das ist eine jener Einstellungen, die mit ihrem Sinn für filmisches Erzählen deutlich machen, dass Tornatore etwas von dem begriffen hat, was er in diesem Film besingt. Der Höhepunkt aber folgt am Schluss, wenn sich Salvatore jene Filmrolle in seinem römischen Studio anschaut, die Alfredo ihm hinterlassen hat. Es ist ein Kompilat aus all den Schnipseln, die er seinerzeit aus den Filmen entfernen musste, ein Liebesfilm, ein Kussfilm ohnegleichen. NUOVO CINEMA PARADISO küsst sich damit selber durch die Filmgeschichte, läuft auf einen Höhepunkt zu, der jedem wieder einmal spürbar macht, welch emotionales Potential im Kino verborgen liegt.

### Die passende Besetzung einer schwierigen Rolle

Neben Philippe Noiret, der in der Rolle des Operateurs Alfredo einen rührigen Part innehat, musste Tornatore für die Besetzung des kleinen Salvatore einen Knaben finden. Kinderrollen zu besetzen, die als Hauptrollen konzipiert sind, gehört zum schwierigsten im Film. Über seinen Totò, den kleinen Marco Leonardi hat Tornatore in Cannes folgende Episode erzählt: «Die Figur des kleinen Salvatore hiess im Szenario schon immer Totò. Als wir einen Darsteller suchten und nach der Durchsicht von unzähligen Fotos einige Knaben zum Vorsprechen einluden, tauchte auch Marco Leonardi auf. Ich fragte ihn, wie er heisse, und er sagte: 'Ich heisse Marco Leonardi, aber alle nennen mich Totò.' Für mich war das ein Zeichen des Himmels. Das genügte natürlich noch nicht. Wir haben die Knaben nach dem Inhalt der ersten Szene gefragt. Während einer darauf von einer mechanischen Fabrik sprach, erläuterte Totò: 'Diese Szene spielt sich in einer Fabrik ab, wo das Kino fabriziert wird. Da gibt es einen Knaben, der in dieser Fabrik arbeiten möchte, und man will ihn nicht arbeiten lassen.' Ich habe ihn dann gebeten, die Szene zu spielen, seinen Dialog, den er schon zuhause studieren konnte, aufzusagen. Das hörte sich folgendermassen an: 'Szene Fünf, Kabine Cinema Paradiso, innen, Tag...' Er hatte alles bereits auswendig gelernt, die linke wie die rechte Kolonne im Drehbuch, seine Passagen wie jene der anderen Darsteller. Damit war er gewählt – mir schien, das genügte.» Dass die Wahl eine treffliche war, lässt sich jetzt nachvollziehen. NUOVO CINEMA PARADISO ist eine Liebeserklärung ans Kino, eine Liebeserklärung an die Filmkunst und damit auch eine Liebeserklärung ans Leben. Das Kino weiss sich bei Tornatore im Gegensatz zu Scola noch selber zu retten. ■



### Giuseppe Tornatore

ist in Bagheria in der Provinz Palermo auf Sizilien geboren. Er hat sich in jungen Jahren schon für die Fotografie begeistert und mit seinen Aufnahmen verschiedene nationale Preise gewonnen. Im Kino hat er mit Kurzfilmen begonnen, darunter IL CORRETTO. Für die RAI hat er ab 1979 verschiedene Filme realisieren können, unter anderem Porträts von Francesco Rosi und die sizilianischen Dichter Verga, Pirandello, Brancati und Sciascia.

Für den Film LES MINORITÉS ÉTHNIQUES EN SICILIE erhielt er 1982 am Festival von Salerno den Preis für den besten Dokumentarfilm. Als Präsident der Cooperative CLCT hat Tornatore zwischen 1978 und 1985 unter anderem CENTO GIORNI A PALERMO mit Lino Ventura produziert und gleichzeitig am Szenario mitgearbeitet und die zweite Equipe geleitet. 1987 war es soweit, dass Tornatore einen ersten abendfüllenden Spielfilm realisieren konnte: IL CAMORRESTA, der mit Ben Gazzarra und Laura del Sol in den Hauptrollen nach einem Buch von Giuseppe Marazzo gestaltet war. NUOVO CINEMA PARADISO hat Tornatore in seiner Geburtsstadt auf Sizilien realisiert.

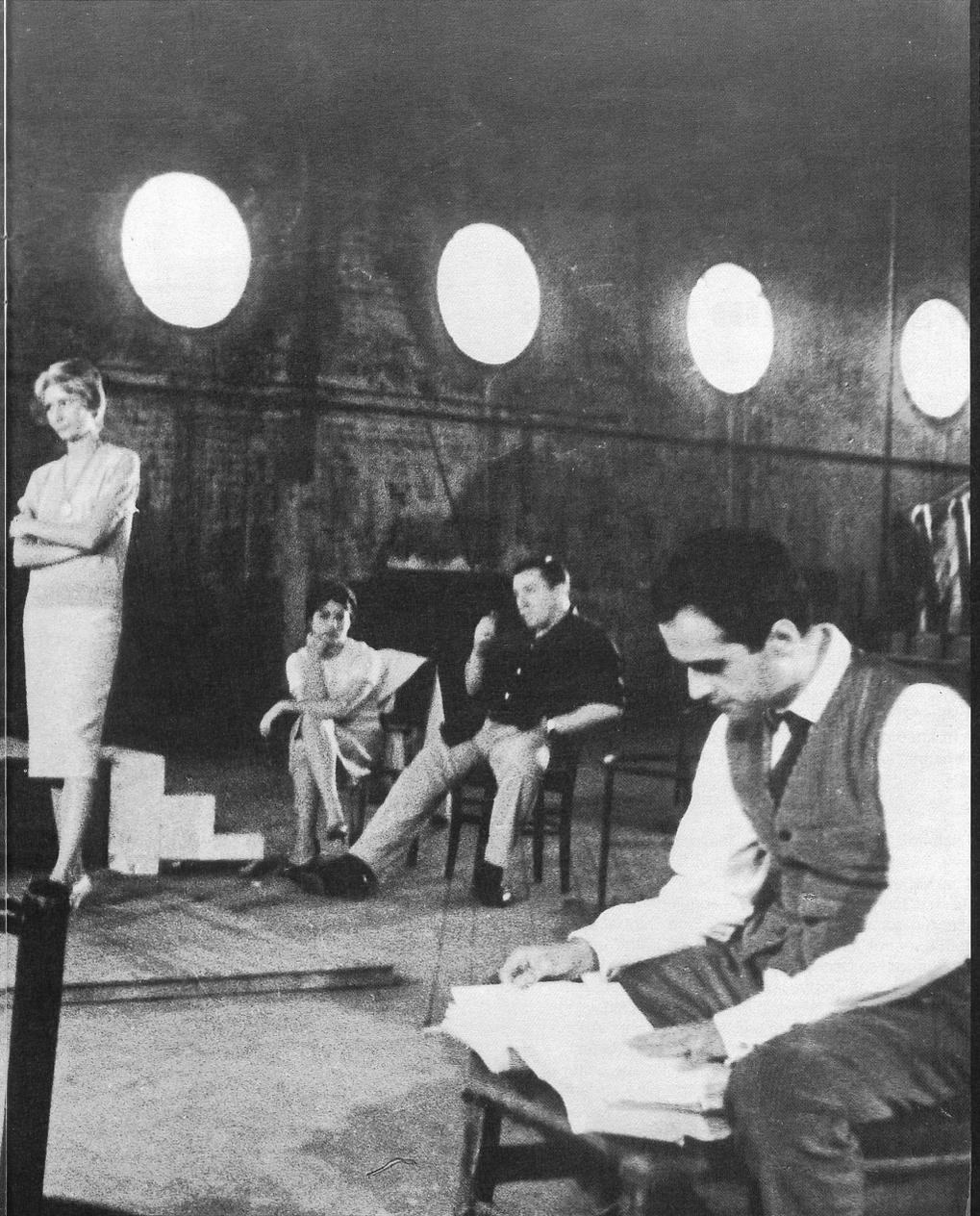
Die wichtigsten Daten zu NUOVO CINEMA PARADISO:

Regie und Buch: Giuseppe Tornatore; Kamera: Blasco Giurato; Schnitt: Mario Morra; Dekor: Andrea Crisanti; Kostüme: Beatrice Bordone; Maske: Maurizio Trani; Musik: Ennio Morricone.

Darsteller (Rollen): Philippe Noiret (Alfredo), Jacques Perrin (Salvatore, erwachsen), Marco Leonardi (Salvatore, Kind), Agnese Nano (Elena), Isa Danielli (Anna), Antonella Attili (Maria, junge Mutter), Pupella Maggio (Maria, alte Mutter), Leopoldo Trieste (Vater Adelfio), Enzo Cannavale (Spaccafico), Leo Gullotta (Plakatkleber), Tano Cimarosa (Schmied), Nicolo die Pinto (Verrückter), Roberta Lena (Lia), Nino Terzo (Peppino's Vater).  
Produktion: Franco Crisaldi. Crisaldifilm (Rom) mit Les Films Ariane (Paris), TF1 Film Production und RAI Tre; ausführender Produzent: Mino Barbera; assoziierte Produzenten: Riccardo Caneva, Alexandre Mnouchkine. Italien/Frankreich 1989. 35 mm, Farbe, 123 Minuten. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

**JACQUES RIVETTE**

**CINEAST DER LABYRINTHE**



## LA BANDE DES QUATRE von Jacques Rivette

Von Norbert Grob

# System im Chaos

### I

Damit von Anfang an keine Missverständnisse entstehen: Wenn es ein Ereignis gibt, in diesen Tagen und Wochen, das niemand verpassen darf, dann ist es Jacques Rivettes filmische Phantasmagorie LA BANDE DES QUATRE.

Oder, in der Diktion des grossen Marktschreiers: Vergessen Sie das Theater und ihre momentane Lektüre, Steffis Tennis und Ihre aufregenden Vernissagen, wenigstens für einen Tag, und machen Sie sich die Mühe, begeben Sie sich auf die Suche nach den drei, vier Kinos, die Ihnen den schönsten Film des Jahres bieten.

Oder noch anders, in der Diktion eines geschätzten, leider fast vergessenen Kollegen: Selbstverständlich kennt die Kunst keine Ranglisten. Aber dieses Werk von Jacques Rivette ist gewagt und glänzend, geheimnisvoll, zärtlich, kraftvoll, fiebrig, «und ein Beispiel dafür, dass die Filmkunst kein Traum ist. Es gibt sie. Ab und zu gibt es sie.»

### II

Ein Tisch im Café: ein Buch, eine Tasse. Und eine Frau, die liest, trinkt, ein paar Münzen hinwirft. Kurz danach steht sie auf und geht.

Draussen schlendert sie durch eine abgelegene Nebenstrasse. Sie schaut hoch und lächelt. Eine Treppe, eine breite Tür, rostrot mit blauen Fenstern, sie betritt einen engen Flur, weisse Decken, rote Wände, ihr gelber Rock leuchtet. Noch eine Treppe, noch eine Tür, schwarz mit gelben Fenstern, dann ist sie in einer anderen Welt.

Auch hier dominiert Rot; dazu Weiss und Schwarz. Aber alles wirkt weit, hoch, offen. Die Frau betritt ein Podest, ihr gelber Rock glänzt. Sie wirft ihre Jacke zur Seite, bleibt danach ruhig stehen. Hinter ihr tritt eine andere Frau hinzu, übereifrig, hektisch. Sie legt ihren Rucksack ab, er ist blau, springt dann, in Bluejeans und Lederjacke, auf das Podest und eröffnet den Dialog: «So hören Sie doch...» / «Sie stören.» / «Etwas Vernunft.» / «Nein, keinesfalls.» / «Jedoch.» / «Jedoch will ich keins». Die Frau in Gelb, weiter: «Ich hasse die Gesundheit, bin gerne krank. Will kein Mittag-, kein Abendessen. Will wütend sein, euch hassent allesamt, bis ich Arlequin sehe, den ihr mir nehmt... Wollt Ihr meinen Wahnsinn, so predigt mir Vernunft...»

Plötzlich greift eine Stimme aus dem Off ein, sie ermahnt und korrigiert. So erkennen wir, was so seltsam wirkte an

dieser Szenerie: Das Gespräch entpuppt sich als Bühnenprobe. Die Heldin im Film wird – ohne Übergang – auch zur Theaterheldin, ihr Spiel ein doppeltes. Sie präsentiert eine Figur *und* eine Rolle, die sie – als Figur – zur Darstellung bringt.

Hier, am Anfang, sind die Grenzen verwischt, die theatrale Diktion setzt die filmische Rede fort, noch ganz selbstverständlich. Später werden die Übergänge dann deutlich markiert. Was den Film verdichtet, ihn vorantreibt und zugleich kommentiert – durch die Reflexion über das Theatralische.

Der Film verharrt so nicht im Präsens der Erzählung – nicht im Präsens der Präsentation, sondern im «ontologischen Präsens», wo «alles *erscheint*, festgehalten im Augenblick selbst, in einer unendlichen Ausdehnung des Augenblicks.»

In den Farben bleibt LA BANDE DES QUATRE auch später im Rahmen von Rot und Blau – mit gelegentlichen Akzenten von Gelb. Diese Farben leuchten – ganz eigen, nur für sich. Und strahlen doch zugleich das «Klima» aus, das seit jeher mit ihnen verbunden ist: das Rot der Nähe, der Leidenschaft, der aufgerührten Gefühle; das Blau der Kälte, der Gefahr; und das grelle Gelb der Intuition, der wahren Empfindung.

Auch bei Rivette sind die bunten Wände eben nicht nur bunte Wände. Und ganz und gar nicht nebensächlich: die Farben der Kleider, die die Heldinnen charakterisieren.

### III

«Ein Film sollte ein Abenteuer sein: für die, die ihn machen, und später für die, die ihn sehen.» Erklärte Jacques Rivette vor Jahren einmal. Seither ist ihm dieser Satz Anspruch und Devise zugleich. Dieses Abenteuer hat aber nur wenig mit den Geschichten zu tun, die seine Filme – auch – erzählen.

Seine Geschichten funktionieren atopisch. Sie sind frei von literarischer Ambition, so stiften sie weder Sinn, noch rühren sie daran. Sie bilden keine Ordnung, die leitet und zu der am Ende zurückzukehren ist, bloss Widerspiele, die am Ende «in die Zeit zurückkehren wie der Fluss ins Meer.»

Diese Geschichten bleiben dem Lebendigen verhaftet, sie helfen nur dem Zufall ein wenig auf die Sprünge. Die



Das Theater ist der Ort der Diktion: hier ist zu üben und zu lernen

Geschichten sorgen für Evidenz, sie zeigen. «Der Augenblick an seinen Quellen, das Universum bei seiner Geburt.»

Paul Valéry: «Der Blick schweift, wie er will. Nichts ist natürlicher und der *Wahrheit* näher als dieses Schweifen, denn die *Wahrheit* ist das vom Zufall Gegebene.» Und auch Rivettes Helden beweisen nichts, sie handeln.

Im Mittelpunkt: fünf junge Frauen, Schülerinnen der Schauspielerin Constance Dumas, «der besten ihres Fachs». Vier wohnen in einem Haus zusammen, irgendwo in einem Vorort von Paris: Anna, Claude, Joyce und Lucia, die fünfte: Cécile, gerade ausgezogen, ist in eine mysteriöse Geschichte verwickelt, in die nach und nach auch die vier anderen sich verheddern. Worum es geht, wird nie so recht klar. Irgendwie ist da Céciles Freund, den wir kaum sehen, über den alle nur unentwegt reden: über den Polizei-Skandal, den er vor Jahren auslöste, über seine Verhaftung, seine Verurteilung, seine überraschende Flucht.

Den vier Frauen und ihrem Haus nähert sich ein undurchsichtiger Mann, der sich zunächst Henri, dann Lucien, schliesslich Thomas nennt. «Kenne ich Sie?» fragt ihn eine der Frauen. Seine Antwort: «Jeder kennt mich.» Kurz darauf: «Keiner kennt mich.» Es wird rasch klar, wie sehr dieser Mann das Paradox als trunkenen Zustand genießt. «Ich bin weder pro noch contra, ich stehe daneben.»

Er fälsche Ausweise und drucke Kataloge, erklärt er der ersten Frau. Der zweiten sagt er, er lebe im Untergrund und handle mit Waffen. Der dritten gegenüber, der er auch von Liebe spricht, behauptet er schliesslich, er suche und jage gestohlene Kunstwerke. Als herauskommt, dass er Polizist ist, gesteht er nur: Er liebe den Zufall, helfe ihm gern nach. Aber er liebe auch die Ordnung. Und ein Skandal schaffe Unordnung.

Um sein Ziel zu erreichen, hält er sich an die Frauen. Er nistet sich in ihrem Haus ein, flirtet mit ihnen, setzt sie unter Druck. Lucia dazu: «Sie vergeuden hier Ihre Zeit.» Seine Antwort: «So gewinne ich sie.»

Der ganze Kuddelmuddel, den er anrichtet, ist der rote Faden des Films. Der Mann ist der zweite Regisseur, Rivettes Stellvertreter im Bild. Stein für Stein errichtet er das Bauwerk, das System, die geheime Ordnung, die



Das Haus ist der Ort der Aktion: hier kommen die Dinge in Bewegung

hinter dem Chaos der Geschehnisse steht, alles Provisorische, Zufällige, Diskontinuierliche zusammenhaltend, ohne es zu bändigen.

Die direkteste Verbindung zwischen zwei Punkten, für Rivette, ist dies: das Zickzack. Und der Polizist sorgt für diese Umwege, die uns Zuschauer schneller dahinbringen, wohin Rivette uns führen möchte.

«Ich erklär's!» Bietet der Mann kurz vor Schluss an. Die Antwort der Frauen, so kühl wie endgültig: «Bloss das nicht!»

#### IV

Das Haus, in dem die Frauen wohnen, und die Probebühne in der Stadt: das sind die Schauplätze in LA BANDE DES QUATRE.

#### Oben

Das Haus ist der Ort der Aktion. Hier kommen die Dinge in Bewegung; die nebensächlichen wie die zentralen. Hier handeln die Frauen, kämpfen, lieben, träumen, weinen, erzählen und lachen. Wobei vieles explodiert: die Gefühle, auch die Intrigen, auch die Kämpfe und der Tod. Die Frauen klären ihre Absichten, ihre Wünsche, ihre Rollen füreinander. Claudes Kritik an Lucia, die gegen kleine Lügen nichts hat: «Schauspielen heisst: nicht lügen, sondern die Wahrheit suchen.» Woraufhin Joyce erwidert: «Warum sollen wir uns belügen?» Kurze Pause. «Oder uns die Wahrheit sagen?»

#### Unten

Das Theater ist der Ort der Diktion. Hier ist zu üben und zu lernen, wie erst die Zwischentöne den Ausdruck schaffen, wie «die unerklärliche Schönheit der Modulation plötzlich eine Aussage insgesamt» rechtfertigt.

«Hier denkt man nicht, man fühlt; man lässt es spüren.» Erklärt die Schauspielerin ihren Schülerinnen. «Theater ist eine Folge von Erlebtem.» Selbstverständlich sind die Anleitungen zum Theater immer auch Kommentare zum Kino. Darauf verweist schon die CinemaScope-Leinwand, die im Hintergrund der Bühne installiert ist. «Zerstörung und Zweifel; daraus müsst ihr aufbauen, schöpfen, erfinden.» Und: «Spürt man die Situation nicht, dann sieht man auch nichts!»

Selbst wenn Constance direkt übers Theater-Spielen redet, genügt eine kleine Korrektur (statt Verse: Bilder),



schon redet sie auch übers Kino: «Du intonierst! Du schreist! Man versteht nichts! Das ist die Lautstärke des Bazar. Du denkst nur an dich. Vertraust nicht den Versen. Feilst nicht die Diktion!»

Aussen / Innen

Das Haus bietet Gewalt und Leidenschaft: die Abenteuer der Tat. Und das Theater gewährt Einblicke in die untere Seite des Knüpfwerks: in die Abenteuer der Strategie.

Zwischenspiele

Zwischen den beiden Schauplätzen schneidet Rivette Bilder von Zugfahrten, die er mit Wind- und Sturmgeräuschen unterlegt. Auf der ersten Ebene zeigen sie nur die Hin- und Herreisen der Frauen. Auf der zweiten gliedern sie den Film; gewähren die Pausen, die uns erlauben, noch einmal durchzuatmen vor dem nächsten Akt. Drittens suggerieren sie eine Aussenwelt, die ansonsten keine Rolle spielt. Rivette verhehlt nicht, dass er ausgrenzt, dass etwas existiert, wovon er nicht redet. Und er provoziert: All diese grau-blauen Bilder von Gleisen, Zügen und verhuschten Landschaften, so kalt und fern, oft noch durch schmutzige Fenster gespiegelt – wem wäre da nicht die traute Welt lieber, wo Schauspieler Mairivaux, Racine und Corneille rezitieren, wo schöne Frauen schöne Dinge tun: lieben und hassen und Männer töten?

## V

Typisch, dass der Film mit dem Blick auf Alltagsdinge beginnt. Die Objekte sind ja nicht nur Requisiten, sie sind penetrant und tückisch, ein Eigenleben führen sie, erzählen ganz eigene Geschichten: als Indikator *und* Träger von Handlung, wodurch den Menschen manchmal nur die Nebenrolle bleibt, die des ausführenden Gehilfen.

Schon in CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU genügte ein Lollipop, und den Frauen gelang der Übergang ins Imaginäre. Es sind oft die ganz einfachen Dinge, die aus dem Spiel mit der Phantasie ein phantastisches Spiel werden lassen.

«Was ist das Kino, wenn nicht das *Spiel* von Akteur und Actrice, von Held und Dekor, von Wort und Gesicht, von Hand und Objekt?»

Die Orange, die *hingeworfen* und dann *zurückgegeben* wird. «Ich bin doch deine Freundin?» / «Sicher, du bist auch meine Freundin.»

Und natürlich die «Schlüssel, die Gespenster wachhalten». Sie bilden den Kern der Krimigeschichte. Danach suchen alle, dafür kämpfen alle, deswegen passiert der Mord. Das heisst, es scheint nur so. Natürlich passiert *deswegen* nicht der Mord. Er passt deswegen nur gut ins Konzept. Im Grunde sind die Schlüssel nur blosser Anlass für Verwicklungen, die Finte, der Trick, der Dreh – wie der nebensächliche, doch so überaus wichtige MacGuffin bei Hitchcock.

Andererseits: Warum fallen die Schlüssel, als eine der Frauen seltsamen Geräuschen in ihrem Zimmer nachspürt, plötzlich aus dem Kamin? Und warum sind danach die Geräusche verschwunden?

Die stummen Objekte spielen bei Rivette eine doppelte Rolle: Sie sind konkret und geheimnisvoll zugleich.

Beispielsweise die Mordtat: Viermal versuchen die

Frauen den Polizisten zu töten. Die erste versucht es mit einem grünen Fleischklopper. Die zweite versucht es mit dem Messer. Beides ohne Erfolg. «Das gehört doch in die Küche.» Die dritte versucht es mit Gift. Vergeblich. Erst der vierten, die ohne Plan vorgeht, einfach nach dem greift, was gerade in der Nähe liegt: eine Hantel, gelingt die Tat. Was alle erstaunt, aber niemanden so recht kümmert. Ganz selbstverständlich gehen sie danach wieder ihren Übungen nach. (Und uns bleibt nur die Frage, was sucht eine schwarze Hantel auf dem Sims?)

## VI

Was den Film, vor allem seine musikalische Erzählstruktur sprengt: die gespielte Gerichtsszene, mit der die Frauen einen – realen, zur Zeit der Dreharbeiten aktuellen – Prozess kommentieren.

Ein einziger Fremdkörper ist diese Szene.

Hier wird das Spiel ganz direkt. Und ihre Regeln: das System – treten offen zutage. Man kann die Absichten einfach ablesen.

Es wirkt wie ein Schock, wenn inmitten all dieser Verwirrungen, Rätsel, Geheimnisse, inmitten all dieses Mysteriösen und Unerklärlichen plötzlich das Eindeutige hervorlugt, ganz schlicht, ganz platt, ganz banal.

Rivette selbst hat das wohl gespürt. In seinem Gespräch mit «Le Monde» fand er es wichtig, erklärende Hinweise dafür zu geben. «Die Sequenz, in der die Frauen in ihrem Haus eine Gerichtsverhandlung inszenieren, bezieht sich sehr präzise auf das, was Roger Knobelspiess passiert ist, der von der Justiz in einem Musterprozess geopfert wurde. Ich empfand das als einen Skandal. Meine Co-Autoren Pascal Bonitzer und Christine Laurent wundern sich darüber, dass ich diese Episode in dem Film haben wollte. Aber... ich hielt es für wichtig, unserer Mischung aus fiktiven Elementen wenigstens eine konkrete Situation des Jahres 1988 beizugeben...»

## VII

Lange bevor er seinen ersten Film drehte, wusste Rivette schon, was das Kino für ihn bedeutete: «In erster Linie geht es darum, die Kamera aufs engste in Kontakt mit dem Konkreten zu bringen – mit einem Höchstmass an Zufälligkeiten... jedes Detail hält unsere Aufmerksamkeit fest, begeistert uns gleichermassen; wir leben und nehmen teil; alles *existiert*... Film, das sind Leute, die gehen, sich küssen, trinken, prügeln; Menschen, die vor unseren Augen handeln und uns zwingen, sie in ihrem Handeln zu begleiten, ihr Leben zu teilen, an den tausend kleinen Begebenheiten teilzunehmen, die eine Existenz ausmachen und uns von nun an mit gleichem Recht *interessieren*.»

Bevor Jacques Rivette selbst Bilder machte, machte er sich zunächst ein Bild von den Geheimnissen der Bilder. Vokabeln, die sein Nachdenken übers Kino begleiten, von Anfang an:

zum einen: melodisch, geheimnisvoll, graziös, sublim, arabesk;

zum zweiten: evident, zufällig, provisorisch, linkisch, diskontinuierlich, atonal;

zum dritten: roh, kraftvoll, nervös, überspannt, fiebrig, paroxystisch.

Diese adjektivischen Reihen würdigen drei unterschiedliche Seiten des Kinos. In Rivettes LA BANDE DES QUATRE



Den vier Frauen und ihrem Haus nähert sich ein undurchsichtiger Mann, der sich zunächst Henri, dann Lucien, schliesslich Thomas nennt

finden sie zusammen. Das Geheimnisvolle, Melodische, Sublime der Abenteuer im Haus. Und die Evidenz, das Provisorische und Diskontinuierliche der Theaterproben. Und die Kraft, die Überspanntheit, der Paroxysmus der filmischen Vision insgesamt.

### VIII

Und all diese Irrungen und Wirrungen: Was ist mit Claude? «Ich will ja gar nicht jeden Tag Liebe spüren. Nur ab und zu; ein wenig.» Zunächst leidet sie unter der Lieblosigkeit einer Frau, die sie innig liebt, dann aber verfällt sie um so leidenschaftlicher dem mysteriösen Polizisten. Er, schon enttarnt: «Ich liebe dich!» Sie: «Hör' auf damit. Ich höre es noch zu gerne.» Und etwas später, lauter: «Hör' endlich auf, mich zu verwirren!»

Wie kommt es zum Überfall auf Anna nach der Vernissage? Zufall oder Arrangement?

Was ist das Rätsel um Anna, die eigentlich Laura heisst und so oft mit einem Mann in den USA telefoniert?

Was ist das Geheimnis der Regeln? Constances Regeln für ihre Schülerinnen? Der Regeln fürs Erzählen? Der Spielregeln dazwischen? Gibt es ein System dahinter? Und überhaupt: Was ist mit Constance Dumas? Warum nimmt sie keine Männer mehr in ihre Kurse? Warum lebt sie, wie ein Einsiedler, in ihrem Appartement über dem Theater?

«Wir suchen nach Geheimnissen», sagt dazu eine der Frauen, «doch sie erschliessen sich nicht. Man hat sie oder hat sie nicht.»

### IX

Die anderen lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind; abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes. Die junge Claude lag unruhig auf ihrem Lager, und gedachte des Fremden und seiner Erzählungen.

frei nach Novalis

### X

Mit seiner LA BANDE DES QUATRE ist Rivette wieder auf Verzauberung aus. Seine Mise en scène kreiert filmische Phantasmen: die ausgehen von trügerischen Helden in trügerischen Spielen, durch konkrete Räume aber mit einer neuen Klangfarbe versehen. Eine doppelte Vision

entsteht, ein unterirdischer Strom, der das Sichtbare in einen seltsamen Schwebezustand versetzt.

Immer ist ein Raum vorgegeben, in den hinein sich die Dinge ereignen. Eine Frau allein, vorm Tisch in der Küche oder auf dem Sofa im Wohnzimmer, dann treten die anderen hinzu, lange Blicke, kurze Gespräche, ihre Welt gerät aus den Fugen oder kommt wieder in Ordnung, danach gehen sie wieder, jede für sich. Am Ende bleibt derselbe Raum zurück – seltsam verändert: poetisiert: durch die Taten und die Worte, die in seiner Leere nachklingen.

Jacques Rivette, dieser *agent provocateur* der Phantasie, spielt mit den Imaginationen seiner Zuschauer, er nutzt sie als Teil der Erzählung. Die Magie seines Films rührt auch daher, dass wir Zuschauer offener assoziieren, ihn weiterspinnen und erst *fertigstellen* müssen. Rivette macht uns ganz direkt zu Filmemachern. Sein Film ist ein Traum, der uns zum Träumen bringt.

### XI

Um Rivette-Filme zu geniessen, muss man sich im Zustand der Gnade befinden. Als sässe man vor einem leeren Spiegel. «Ruhig sitzen, nichts tun. / Der Frühling kommt, und das Gras wächst von selbst.»

Entweder man erschauert – und spürt das Leben. Oder man gähnt – und verschläft alles. ■

Die Zitate zu Rivettes Kino sind einem der aufregendsten Filmbücher der letzten Zeit entnommen: «Jacques Rivette: Schriften fürs Kino». Revue Cicim 24 / 25; herausgegeben vom Institut Français München und dem Münchener Filmzentrum e. V. Redaktion: Heiner Gassen, Fritz Göttler. (184 Seiten, DM 12.–)

---

## LA BANDE DES QUATRE von Jacques Rivette

Von Karlheinz Oplustil

# Vom Ineinander der Gegensätze

Am Anfang weiss man nicht genau, wann das Spiel beginnt, am Ende nicht, wann es aufhört.

Am Anfang verlässt eine junge Frau ein Café, geht eine ruhige Strasse entlang und betritt ein Haus. Sie wartet etwas, dann kommt eilig eine andere junge Frau hinzu, und es beginnt ein heftig geführtes Gespräch. Als das Gespräch stockt, gibt es eine Einmischung von aussen. Erst jetzt merkt man, dass es eine gespielte Szene ist, eine Theaterprobe. Würde man Marivaux sehr gut kennen, dann hätte man allerdings den Text erkannt: *La double inconstance*, Unbeständigkeit auf beiden Seiten, I. Akt, 1. Szene. Silvia, Trivelin.

Am Schluss wird wieder Marivaux gespielt, jetzt sind die Schauspielerinnen in Bühnenkostümen. Ein Mädchen tritt auf und spricht verzweifelt. Es dauert eine Weile, bis man merkt, dass seine Verzweiflung nicht zum Stück gehört, sondern sich auf die Situation bezieht, in der die Gruppe sich befindet: Sie müssen ohne ihre Lehrerin auskommen.

### **Türen. Treppen. Räume.**

---

Dunkle Flure, schalldichte Türen, gedämpftes Licht: das ist der eine Ort, an dem der Film spielt, das Theater an der Place de Clichy, in dem Constance Dumas ihren Kurs abhält. Die Wände, die Zuschauerstühle und die Türen sind von einem dunklen Rot. Auch durch die Kleidung der Schauspielerinnen ist das Rot die dominierende Farbe der Szenen im Theater. Nur hinter dem Podest, auf dem die Proben stattfinden, hinter einigen schwarz ausgeschlagenen Sitzreihen, ist eine grosse Filmleinwand angebracht, die bläulich schimmert. Die roten Schwingtüren sind die Grenzmarkierungen zwischen dem Theaterraum und der Welt ausserhalb. Sie schliessen den inneren Raum ab und versperren den Blick nach draussen. Öffnen sie sich, dann kommt jemand von aussen hinzu und setzt eine neue Entwicklung in Gang. Schliessen sie sich, dann hat jemand den inneren Raum verlassen, der auch eine geschützte Sphäre ist. Einmal bleibt Constance allein im Theater zurück. Still, sehr geheimnisvoll, verlässt sie den Probenraum und geht eine Treppe empor, im Treppenhaus umfängt sie helles, blaues Licht. Der andere Raum ist das Haus der Mädchen. Er ist nicht so klar gegliedert wie der Theaterraum, es gibt die vier

Zimmer der Mädchen und einen von allen benutzten Raum mit einem Kamin, auf dem das Modell eines altmodischen Dampfers mit zwei Schornsteinen steht. Die hauptsächliche Farbe – in der Bemalung des Kamins, in den Gardinen, im nächtlichen Licht – ist das Blau. Das Haus ist von einem Garten umgeben, in den hinaus sich die Handlung manchmal verlagert. Obwohl mehr nach aussen geöffnet, definiert das Haus doch eine Sphäre, die nur den Mädchen gehört. Der Mann, der an die Geheimnisse des Hauses herankommen möchte, muss sich viel Mühe geben, in diese Sphäre einzudringen. Als er sich dann im Haus festgesetzt hat, geht auch er einmal dort die Treppe hoch. Die Wand des Treppenhauses hat hier ein sehr intensives Blau.

### **Dazwischen**

---

Zwischen den beiden Orten, dem Theater und dem Haus, gibt es eine Verbindung. Blicke aus einem Vorortzug auf kalte, neblige Vorstädte, mit dem Geräusch eines eisigen Windes unterlegt, geben dem Film räumliche wie zeitliche Struktur. Der Zug ist das Verkehrsmittel, mit dem die Mädchen vom Stadtrand zum Theater kommen: Eine Szene, wenn Claude angesprochen wird, spielt auf dem Bahnhof. Die Aufnahmen aus dem Zug haben zugleich die Funktion von Zäsuren, auch von Leerstellen, in denen die inneren Bewegungen vorausgegangener Szenen ausschwingen. Zusammenhänge können gerade durch eine Unterbrechung betont werden: «... und das zweite?», möchte Cécile von Constance wissen, doch bevor sie antwortet, ist eine Zugfahrt eingeschnitten. Daneben gibt es mehrmals in dem Film Hinweise auf Verbindungen, bei denen man nicht weiss, wohin sie führen. Telefonate, bei denen unklar bleibt, mit wem gesprochen wird, Anrufe, die Constance über ihr drahtloses Telefon sogar im Theater erreichen. Die verhuschte Raphaëlle mit den kurzen blonden Haaren kommt immer zu spät zu den Proben – woher? – und stiehlt sich bald wieder davon. Sie wäre nicht da, wenn sie spielt, vielleicht sei sie auf ihrem Motorrad, wirft Constance ihr vor. Es geht immer auch darum, wie das Leben ausserhalb des Theaters in das Spiel der Mädchen auf der Bühne eingeht, doch dabei gibt es kein festes Prinzip. Das Verhältnis der Ereignisse draussen zu denen im Theater ist in



jeder Szene anders, und dieses Wechselspiel ist dadurch noch komplizierter, dass ja ohnehin alles von Darstellerinnen vor der Kamera gespielt wird. Den jeweiligen Anteil der «wirklichen» Persönlichkeit, der Filmfigur oder der Theaterrolle auszumachen, macht die Probeszenen trotz der Wiederholungen so spannend: Ein Mädchen, das zum Vorsprechen kommt, schlüpft aufregend in die Rolle der «Esther» und verwandelt sich wieder zurück in eine unauffällige Zeitgenossin. Die Szene aus Racines «Iphigenie», die Lucia und Corinne proben, wird durch die Spannung zwischen Corinne und Constance bestimmt, die Marivaux-Szene, die Joyce spielt, geht in ausgelassenes Herumalbern über. Weil Cécile betrübt ist, spielt sie Marivaux als Tragödie und kommt mit einer anderen Szene nicht zurecht. Aber dieselbe Szene als Eurydice (Corneilles «Suréna» I. Akt, 3. Szene) spielt sie wenig später, obwohl doch ihr Freund gerade verurteilt worden ist, souverän und voll Konzentration.

### Die Spielregel

---

Constance Dumas ist eine aufmerksame und strenge Lehrerin, die den Schülerinnen noch Ermahnungen auf den Weg mitgibt. Früh ins Bett gehen, wenn möglich keinen Tabak, keinen Alkohol. Ihr Kurs ist teuer und muss im Voraus bezahlt werden. Sie hat Regeln aufgestellt, die willkürlich erscheinen können. Eine davon ist: Nur Frauen dürfen an ihrem Kurs teilnehmen. Eine andere ist wohl, dass sie sich nur in den Farben Schwarz und Weiss kleidet, weiße Bluse, schwarzer Rock oder schwarze Hosen. Rivettes Filme handeln immer auch von Versuchen, Ordnungen in einer konfusem, wirren, chaotischen Welt zu finden. Es gibt in ihnen eine Sphäre des Unübersichtlichen, Ungewissen, Ungeordneten, deren häufigstes Sinnbild einfach die Stadt in ihren verwirrenden Erscheinungsformen ist, und einen abgeschlossenen Bereich, in dem eine relative Ordnung herrscht, für den oft das Theater steht. Das Theater bietet immerhin die Sicherheit eines vielleicht fragilen, doch immer wieder auffindbaren Sinnzusammenhangs. Die Mädchen in LA BANDE DES QUATRE haben im Theater jedenfalls die Sicherheit der überlieferten Texte, die sie proben. In ihrem Haus sind sie dann, als sie auf den Eindringling Thomas reagieren müssen, vor viel schwierigere Entscheidungen gestellt, weil sie dafür auf keine vorgegebenen Kriterien zurückgreifen können.

### Agenten der Ordnung

---

Dass er Orientierungssinn habe, sagt Thomas, als er mit Anna nachts zielsicher durch labyrinthisch verschachtelte Vorstadtstrassen fährt. Sowohl Thomas wie Constance (!) stehen mit Ordnungsvorstellungen in Verbindung. Sie sind auf je unterschiedliche Weise Agenten von Ordnungen: Constance, die als Lehrerin die Regeln des Spiels vertritt und über die Ordnung der Texte wacht, besteht auf der richtigen Wortfolge, als die geistesabwesende Cécile ihren Text verwirrt («Eure Pflicht erstaut meine Anwesenheit...»). Aber sie weiss auch, wann eine Ordnung trügerisch ist, etwa wenn in ihrer Geschichte die Qualität des Spiels an der Länge des Applauses ge-

messen wird. Thomas hingegen, der sich selbst als Protagonist der Ordnung bezeichnet, ist einer der vielen Komplotteure bei Rivette. Er inszeniert die Ereignisse, weil er sie dabei beherrschen kann. Der Unüberschaubarkeit der Welt setzt er mit seinen Intrigen selbsterrichtete Zusammenhänge entgegen, zugleich fasziniert von dem an ihren Rändern zügelnden Chaos.

Genausowenig wie Constance Dumas aber ist Thomas Stellvertreter Rivettes. Eine solche Rollenzuweisung ist dem Film fremd, er lässt sie nur als Variante eines Spiels zu. Thomas spricht Sätze aus, die als Aussagen von Rivette gelten könnten: «Ich liebe den Zufall, und ich liebe auch die Ordnung.» Und doch ist er der Schurke.

Constances Anweisungen können manchmal auf das Kino bezogen werden, meist aber nicht, wie: «Das Theater ist gross, man muss alles noch hinten sehen können.» Und sie sagt: «Zerstörung und Zweifel, damit müsst ihr etwas aufbauen, schaffen, erfinden. Euch das zu lehren, nur dafür bin ich da.»

### Gestörtes Gleichgewicht

---

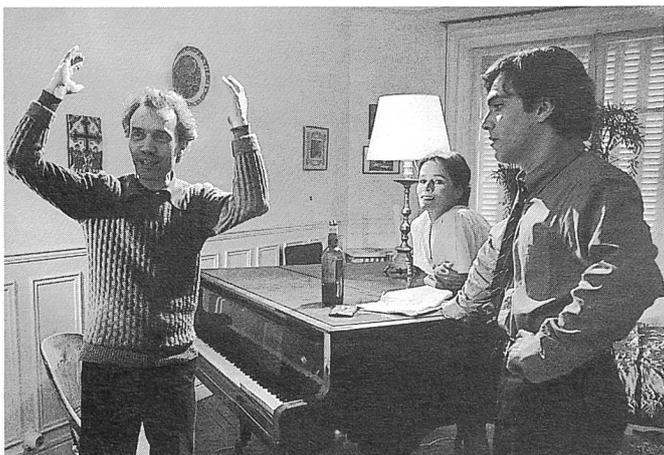
Eine eigenartige Form entspannter Wachheit, eine besondere Intensität der Wahrnehmung, die Aufmerksamkeit für jedes Detail, dies erreicht Rivette durch viele Irritationen. Etwa die unvermittelten Anfänge seiner Filme: Man braucht immer eine Weile, um sich zu orientieren. Auch in LA BANDE DES QUATRE weiss man zunächst nicht, wer welches Mädchen ist und wer im Haus ein- oder ausgezogen ist. Später fällt es schwer, sich in den Theaterszenen zurechtzufinden, schon weil dieselben Rollen von verschiedenen Mädchen gespielt werden. Oder die Montage irritiert: In Lucias Erzählung über die Logik ist die telefonierende Anna eingeschnitten, in eine Probenzene die wieder einmal zuspätkommende Raphaëlle.

«Meine Absicht ist es nicht, den Zuschauer zu verwirren. Ich möchte ihn vielmehr in eine Lage versetzen, in der er sich laufend Fragen stellt... Ich möchte beim Zuschauer so etwas wie ein permanent gestörtes Gleichgewicht erzeugen, so, als wenn er auf einer Pyramide aus Stühlen sitzt, die in jedem Augenblick einstürzen kann.» Es gibt bei Rivette keine Sicherheiten, auch nicht die, dass die Farben ein bestimmtes Klima schaffen, das seit jeher mit ihnen verbunden ist. Das Spiel mit den Farben, mit Rot und Blau, hat keine festen Regeln. Dass im Theater Rot vorherrscht wie im Haus Blau, gehört zu diesem Spiel, und dass Anna einen leuchtend roten Pullover trägt, wenn sie mit dem Messer auf Thomas losgeht. Aber auch, dass Anna und Lucia schwarze Kleider tragen, nur weil sie gut zu ihrem dunklen Haar passen. Die eine hat übrigens vertrauten Umgang mit Gespenstern, die andere greift ganz praktisch zum Tennisschläger, um sich zu wehren. «Ich kann mir nicht denken, dass Goethes Bemerkungen über die Charaktere der Farben und Farbzusammenstellungen für den Maler nützlich sein können; kaum für den Dekorateur. Die Farbe eines blutunterlaufenen Auges könnte als Farbe eines Wandbehangs prächtig wirken. Wer vom Charakter einer Farbe redet, denkt dabei immer nur an *eine* bestimmte Art ihrer Verwendung.» (Ludwig Wittgenstein, «Bemerkungen über die Farben»)

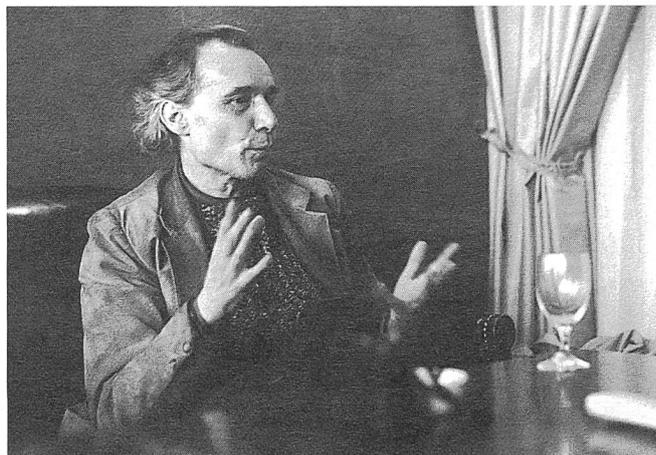


**YAMATO TAJIMA**  
**L'OMBRE DU GUERRIER**

GEORGE LUCAS et FRANCIS FORD COPPOLA présentent  
un film d'AKIRA KUROSAWA • une production TONO-KUROSAWA  
YAMATO TAJIMA "L'OMBRE DU GUERRIER" avec TATSUYA NAKAE  
et avec KEN-ICHI HAGIWARA  
avec les acteurs AKIRA KUROSAWA • TOMOYUKI TANAKA • mis en scène par  
AKIRA KUROSAWA • musique de SHINICHI KUSU • assistante de M. Kurosawa P.  
Distribué par TWENTIETH CENTURY FOX



Jacques Rivette bei der Arbeit



Jacques Rivette beim Gespräch

## Das einzige Sujet

Jacques Rivette 1968 in einem Interview mit den «Cahiers du Cinéma» zu seinem Film L'AMOUR FOU: «Alle Filme sind über das Theater, es gibt kein anderes Sujet... Wenn man ein Sujet nimmt, das mehr oder weniger mit dem Theater zu tun hat, ist man bei der Wahrheit des Kinos, man wird davon getragen... Es ist das Thema von Wahrheit und Lüge, und im Kino gibt es kein anderes: Es ist zwangsläufig eine Untersuchung der Wahrheit mit Mitteln, die zwangsläufig un wahr sind. Darstellung als Sujet. Wenn man dies direkt als Sujet eines Films nimmt, ist man nur ehrlich, also muss man es machen.» LA BANDE DES QUATRE handelt virtuos und berückend noch einmal von den Möglichkeiten, die diese Äusserung enthält. Auf den verschiedensten Ebenen geht es um Gegensätze, die sich nicht ausschliessen, sondern durchdringen, um etwas, das im scheinbar ganz anderen erkennbar ist. Am Schluss wird noch gefragt, ob jemand echten oder falschen Kaffee haben will. Theater ist dabei zunächst Spiel, Verstellung, Maskerade, eine Wirklichkeit, die sich auf eine andere Wirklichkeit bezieht. Bei einer Diskussion am Frühstückstisch sagt Claude: «Spielen heisst nicht lügen, sondern nach der Wahrheit suchen.»

Dass die Mädchen Theater spielen, ist ihr Metier. Aber auch der Mann, der sich schliesslich als Polizeibeamter herausstellt («flic philosophe» allerdings), spielt dauernd Rollen. Alles sei wahr, beteuert er, und er sagt nie ganz die Unwahrheit, ohne doch die Wahrheit zu sagen. Er hätte nicht gefunden, was er gesucht hat, teilt er Claude mit, was stimmt, nur weiss sie nicht, was er suchte.

Ordnung und Zufall, Lüge und Wahrheit, Schuld und Unschuld, Spiel und Wirklichkeit: der ganze Film ist von diesen Gegensatzpaaren bestimmt wie von den Farben Rot und Blau.

Die zugleich sehr komische wie bitterböse Gerichtsszene ist in ihrer Widersprüchlichkeit ein Höhepunkt, eines der Zentren des Films. Sie ist einerseits sehr dicht an der Wirklichkeit, indem sie einen echten Justizskandal nachstellt, den Fall des Roger Knobelspiess, der sich bei der Polizei unbeliebt gemacht hatte und 1987 wegen angeblicher Beteiligung an einer Schiesserei nur aufgrund fraglicher Zeugenaussagen zu einer langen Freiheitsstrafe verurteilt wurde. Andererseits ist sie extremes

Spiel: Die Mädchen parodieren gekonnt die Prozessbeteiligten und wechseln dabei die Rollen, sind sowohl Richter wie Staatsanwalt, Zeuge wie Angeklagter, die jeweils Sprechenden setzen sich Tassen auf den Kopf. Die haben die französischen Nationalfarben: blau, weiss, rot. Immer ging es bei Rivette um die Überlagerung unterschiedlicher Prinzipien: Offenheit und Planung, Improvisation und Festlegung, Theater und Film, Fiktion und Wirklichkeit. Die Gerichtsszene spitzt das Ineinander der Gegensätze noch zu. Der beste Schuldige sei doch der Unschuldige, singen die Mädchen am Ende der Szene.

Ob Thomas die Wahrheit sagt oder nicht, wenn er für Céciles Freund einen Handel anbietet, auf diese Entscheidung, die die Mädchen beinahe auseinanderbringt, läuft die Geschichte hinaus. Als sie getroffen ist, sind nicht alle Rätsel des Films gelöst, wen wundert das bei Rivette. Geheimnisse sollte man nicht erklären, hat es geheissen, entweder man hat sie oder man hat sie nicht.

## Constance Anna Claude Joyce Lucia Cécile...

Postscriptum: Ich bin nicht zufrieden mit diesem Text über Ordnungen, Räume und Spielregeln.

Es wäre wichtiger gewesen, nur von den Schauspielerinnen dieses Films zu sprechen. Von ihren Stimmen, Blicken und Gesten, von ihren Launen und Geheimnissen. Von dem Vergnügen, ihnen zuzusehen, und der Faszination, die von ihrem Spiel ausgeht.

Von der Utopie, die sie zeigen. ■

# ”Die bisherigen Filme waren Skizzen, Entwürfe – der nächste wird immer der erste, wirklich seriöse sein”

FILMBULLETIN: In einer Ihrer Schriften sagen Sie, da man in Europa nie den Glanz und den Reichtum des Hollywoodkinos wiederholen könne, müsse man andere Filme machen, andere Geschichten erzählen. Zur Zeit sehe ich eher die Tendenz, im Film und in den TV-Produktionen hollywoodsche Klischees nachzuahmen.

JACQUES RIVETTE: Es war schon zur Zeit des Stummfilms falsch, Hollywood nachzuahmen, und es bleibt auch jetzt ein Irrtum. Es wäre aber ebenso falsch, etwa japanisches Kino nachahmen zu wollen. Selbstverständlich muss man sich damit auseinandersetzen, was in anderen Filmkulturen geschieht, und sich anschauen, was andere Cineasten machen. Aber man muss die Filme anschauen, nicht nachäffen, denn es gelingt nie, die Leute zu erreichen, die man zu imitieren versucht.

FILMBULLETIN: Das Hollywood-Kino ist nicht nur ein nationales Kino...

JACQUES RIVETTE: Es ist eine Maschine, aber es ist mehr noch das Fernsehen als das Kino, das alles verallgemeinert hat. Gegenüber diesen gleichförmigen Serien bewahren sogar die am stärksten beeinflussten Kinofilme mehr Autonomie.

FILMBULLETIN: Kennen Sie das heutige französische Kino? Haben Sie Kontakte zu französischen Regisseuren?

JACQUES RIVETTE: Wissen Sie, in Frankreich arbeitet jeder Regisseur ein wenig isoliert, mit seiner Equipe, seinen Schauspielern. Man begegnet sich zwar ab und zu, und es gibt Kollegen, denen man gerne begegnet, man redet, manchmal schreibt man sich einige Worte, aber es gibt keinen Ort in Paris, wo sich die Cineasten versammeln.

FILMBULLETIN: Gibt es keinen Gedankenaustausch mehr, wie Sie ihn einst mit Truffaut, Godard, Rohmer pflegten?

JACQUES RIVETTE: Das war eher, bevor wir Filme machten. Als wir eigene Filme zu drehen begannen, ist jeder gezwungenermaßen weggegangen, hat mit seinen Gefolgsleuten die Richtung seiner eigenen Arbeit verfolgt. Um jeden Cineasten scharf eine Gruppe von Leuten, und manchmal gibt es einen Gedankenaustausch, der von einer Gruppe zur andern springt, vor allem über die Schauspieler und manchmal über die Techniker. Aber schliesslich gibt es auch Berufskollegen, denen man lieber nicht begegnet. Ich habe mehr Lust, den neuen Film

von Jacques Doillon oder von André Téchiné zu sehen, als Filme gleichaltriger Kollegen – die ich jetzt nicht aufzähle –, weil ich weniger an ihrer Arbeit interessiert bin. Gerade mit André und Jacques gibt es etwas mehr Kommunikation – und sei es nur über bestimmte Schauspieler oder Schauspielerinnen – als etwa mit anderen Filmemachern, die mit Schauspielern drehen, mit denen ich nicht arbeiten mag.

FILMBULLETIN: Sind die Beziehungen zu den Kollegen von der Nouvelle Vague ganz abgebrochen?

JACQUES RIVETTE: Die Nouvelle Vague war eine Erfindung von Journalisten. Aber sie hat etwas Realem entsprochen, es gab einerseits die kleine Gruppe bei den Cahiers du Cinéma, François, Jean-Luc, Eric, Claude. In den zwei Jahren, in denen wir unsere ersten Filme machten, gab es auch die ersten Filme von Resnais, von Franju, der viel älter war als wir, von Louis Malle, den man nicht kannte. Es war eine Zeit, die geradezu nach Veränderung schrie. In der Geschichte der Malerei sieht man das auch, etwa die Revolution, die man Impressionismus nannte: plötzlich gibt es Maler, unterschiedlichen Alters – Manet war viel älter als Monet, Van Gogh viel jünger –, die alle an der gleichen Bewegung teilhaben. Nachher macht jeder wieder sehr verschiedene Dinge – nichts Unterschiedlicheres als Cézanne und Van Gogh. Das war auch so bei der Nouvelle Vague. Dreissig Jahre später ist es zu Ende, einige sind gestorben, andere drehen nicht mehr, alle sind wir älter geworden.

FILMBULLETIN: Wie ist die Freundschaft mit Eric Rohmer, dessen Firma «Les Films du Losange» viele Ihrer Filme produziert und in Paris verleiht? Da sind doch Kontakte vorhanden.

JACQUES RIVETTE: Ja, aber man sieht sich sehr selten. Man steht in Kontakt über dazwischengestellte Personen.

FILMBULLETIN: Sprechen Sie mit ihm noch übers Kino?

JACQUES RIVETTE: Oh nein. Eric ist jemand, der im Gespräch sehr kurze Sätze macht, sehr schnell spricht, zurückhaltend und scheu ist. Mit François war es ähnlich. Man sprach von allem Möglichen, aber selten übers Kino. Wenn François jemandem wirklich etwas sagen wollte, schrieb er.

FILMBULLETIN: Sehen Sie sich viele Filme an?

JACQUES RIVETTE: Weniger als früher, aber ich sehe noch immer die wichtigsten oder die rätselhaftesten Filme, die



herauskommen. Vor allem Filme, von denen man nicht im vorneherein weiss, wie sie sein werden, Filme von denen man hoffen kann, dass sie einen überraschen werden.

FILMBULLETIN: Gehen Sie auch viel ins Theater?

JACQUES RIVETTE: Sehr selten.

FILMBULLETIN: Aber Sie arbeiten jetzt auf dem Theater?

JACQUES RIVETTE: Ich arbeite gerade mit einigen jungen Schauspielerinnen und Schauspielern mit klassischen französischen Texten. Momentan geht es nur darum: wie spricht man den Text, nur Diktion, nichts anderes. Wir arbeiten mit einem Stück von Racine, einem von Marivaux und einem von Corneille. Ob man wirklich eine Inszenierung machen wird, wird man später sehen, das ist noch nicht entschieden.

FILMBULLETIN: Ihre letzten Filme sind nicht so stark mit Paris verbunden, es gibt nicht mehr so viele Aufnahmen in den Strassen von Paris.

JACQUES RIVETTE: Mit LE PONT DU NORD ist man sehr viel durch Paris spaziert. Danach wartet man besser zehn Jahre bis man wieder mit der Kamera einen Bummel durch Paris macht. Jetzt wird zwar recht viel gebaut, aber ich weiss nicht, ob die neuen Gebäude es wert sind, gefilmt zu werden. (Lacht!)

FILMBULLETIN: Verändern sich die Hoffnungen, die Poesie, die Beweggründe auch, mit diesen neuen Quartieren draussen am Rande von Paris, wo etwa L'AMI DE MON AMIE spielt?

JACQUES RIVETTE: Rohmer hatte wirklich Lust, gerade diese Neue Stadt von Herrn Bofill zu filmen. Er findet es schön. Ich sehe das anders, aber es ist noch zu früh für eine gültige Beurteilung. Man muss zuwarten bis die Leute, die sie bewohnen, Gewohnheiten entwickeln, die Architektur Sinn, Bedeutung annimmt. Wenn in zehn Jahren die Menschen in den neuen Städten glücklich sind, ist die Architektur gelungen, wenn sie unglücklich sind, misslungen.

In der Architektur ist das offensichtlich, aber es gilt für alles, was man im allgemeinen Kunst nennt. Ich mag die Vorstellung, dass auch Filme ein Organismus sind, der lebt, geboren wird, älter wird, eventuelle Abenteuer besteht, degeneriert und – gut, vielleicht auch sterben wird. Deshalb mag ich eben Filme, die ein bisschen unsicher sind. Sie sind anpassungsfähiger, nicht zu starr. Man weiss doch von Tieren, die ausstarben, weil sie sich nicht anzupassen vermochten, als es Klimaveränderungen gab. So sind die Dinosaurier gestorben. Filme mit etwas biegsameren Skeletten haben bessere Möglichkeiten sich anzupassen, sich ans Publikum in Berlin, aber vielleicht auch, man kann träumen, ans Publikum von Tokio zu adaptieren. Aber das ist richtig für vieles, sogar für die Malerei – als Cézanne zu malen begann, hatte er noch die Idee, die Bewegung des Lichts zu fixieren.

FILMBULLETIN: Haben Sie keine Lust mehr, einen Film zu improvisieren?

JACQUES RIVETTE: Nein. L'AMOUR FOU war sehr improvisiert, obwohl es da eine Geschichte, einen ziemlich genauen Entwurf von einfachen Situationen – vor allem zwischen Bulle Ogier und Jean-Pierre Kalfon – gab, die ich geschrieben hatte, und bei OUT ONE war die Improvisation wirklich enorm. Es war amüsant, das zu machen, aber warum es wiederholen? Danach war es interessanter, etwas anderes zu versuchen.

CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU ist ein Film, den man begonnen hat, ohne genau zu wissen, wohin er uns führt. Wir – Bulle Ogier, Juliet Berto, Dominique Labourier, Marie France Pisier und ich – haben uns die Geschichte ausgedacht. Zu Beginn haben wir noch etwas improvisiert, aber sehr schnell hatten Juliet und Dominique Lust, jeden Abend aufzuschreiben, was man am nächsten Tag drehen würde. Zwar nicht die Details, aber die Grundlinien, um nicht irgendetwas zu machen, sondern mit präzisen Vorstellungen zu arbeiten.

Von DUELLE an habe ich dann einen Drehbuchautor gebeten, während den ganzen Dreharbeiten dabeizubleiben. Zuerst war dies Eduardo de Gregorio, und jetzt ist diese Aufgabe an Pascal Bonitzer übergegangen. Die Verhältnisse wechseln jedoch von Film zu Film.

FILMBULLETIN: Einerseits sind Ihre Filme stark strukturiert, andererseits aber auch von Improvisation geprägt.

JACQUES RIVETTE: Es braucht beides. Damit Improvisation überhaupt möglich wird, braucht es Anhaltspunkte, Regeln, Struktur, so etwas wie ein Skelett. Sogar das Wasser hat das Bedürfnis, dirigiert zu werden – braucht eine Richtung. Und da wird es interessant, da gleicht Improvisation eben dem Lauf des Wassers: der Fluss trifft auf ein Hindernis, das Wasser ändert seine Richtung, aber das Ziel bleibt erhalten, der Fluss – ich bleibe bei der schlechten Metapher – drängt weiter in dieselbe Richtung, die grossen Kraftlinien bestimmen: was von diesem Berg gestartet ist wird in jenes Meer fliessen.

FILMBULLETIN: Es gibt einen durchgehenden Faden in ihrem Werk...

JACQUES RIVETTE: Den gibt es gegen meinen Willen. Bei jedem Film versucht – wie ich glaube – jeder Cineast etwas Neues, etwas, das ganz anders ist – und dann fällt man in Gewohnheiten zurück, in Automatismen, und das Resultat unterscheidet sich schliesslich von den bisherigen Arbeiten weit weniger als man es sich erhofft hatte.

FILMBULLETIN: In LA BANDE DES QUATRE sagen die Mädchen, Constance Dumas habe Regeln, auch willkürliche Regeln. Und Sie, haben auch Sie solche Regeln?

JACQUES RIVETTE: Jeder hat Regeln, der eine mehr die andere weniger, Regeln, die oft unbewusst oder willkürlich sind. Man kann ohne drei bis vier Prinzipien nicht arbeiten. Regeln beim Drehbuch sind etwa: Es gibt keine Dialoge, die im vorneherein festgelegt sind; der Dialog wird von Tag zu Tag geschrieben von einer oder zwei Personen, zusammen mit mir und den Schauspielern; die Dialogschreiber sind Teil der Equipe, wie der Kameramann, wie der Ton.

FILMBULLETIN: Kennen Sie jeweils den Schluss, die Schlüsse Ihrer Geschichten?

JACQUES RIVETTE: Den allerletzten Schluss nicht immer. Man hat den Anfang, die grossen Linien, die Konstruktion, die Dekors. Gerade weil es arme Filme sind, muss man das wissen.

FILMBULLETIN: Und bei LA BANDE DES QUATRE?

JACQUES RIVETTE: Man wusste, die letzte Szene wäre die, in der sich die Schauspielschülerinnen, nachdem Constance Dumas sie verlassen hat, fragen: Fährt man weiter oder hört man auf? Im Hinblick auf das, was im Haus zwischen den vier Mädchen und Thomas passiert, war man noch nicht entschieden und hat bis während des Drehens gezögert.

FILMBULLETIN: In HURLEVENT stand der Schluss von Anfang an fest!

JACQUES RIVETTE: Da die Leute das Buch gelesen haben war es unmöglich das Ende der Geschichte zu verändern. Wir haben das Projekt HURLEVENT mit der Vorstellung begonnen, wirklich nur die Prinzipien des Romans von Charlotte Brontë beizubehalten und die Figuren in eine andere Epoche, in ein anderes Frankreich zu transponieren, nach dem gleichen Prinzip zu verfahren wie etwa Cocteau mit Tristan und Isolde in L'ETERNEL RETOUR, als ob es Geschichten gäbe, die in andern Umständen wiederkehrten. In der ersten Hälfte des Films sind die Figuren zwar die gleichen wie im Roman, stehen auch im gleichen Verhältnis zueinander, aber in den Details ist der Film doch ziemlich verschieden, die Ereignisse kommen nicht in der gleichen Art vor wie im Roman. In der zweiten Hälfte, ab dem Augenblick, wo die Figur des Heathcliff wieder auftaucht, war es unmöglich, etwas zu verändern. Die Logik der Geschichte treibt gezwungenermaßen gegen den Tod von Catherine. Übrigens gibt es in der ersten Hälfte ganz wenige Sätze aus dem Roman, in der zweiten viele: je mehr der Film fortschreitet umso mehr stammen die Dialoge aus dem Roman. Da waren wir ein wenig in unserer eigenen Falle gefangen.

FILMBULLETIN: In LA BANDE DES QUATRE gibt es diese Geschichte des Mannes, der ins Gefängnis geworfen wurde, aber man sieht sie nicht direkt, sondern gespiegelt durch die Abenteuer, die Hoffnungen der jungen Schauspielerinnen.

JACQUES RIVETTE: Der Stoff war nicht die Geschichte von Antoine Lucas, sondern die Reaktionen der Mädchen, die durch diese Geschichte brüsk mit der Frage konfrontiert werden, was zu tun sei. Sie leben in ihrer Welt, ziemlich bequem zwischen den Kursen und dem Haus, mit ihren kleinen Intrigen. Aber plötzlich passiert hinsichtlich einer ihrer Freundinnen etwas, das sie zwingt, sich Fragen zu stellen, Antworten zu finden und zu reagieren – auch wenn sie schliesslich nicht viel anderes tun können als den Eindringling anzugreifen, der sie belästigt.

FILMBULLETIN: Sie müssen ihre Rollen akzeptieren, die Spielregeln einhalten wie auf dem Theater.

JACQUES RIVETTE: Nein, der Zusammenhang ist ein anderer. Im Theater sind die Regeln, die Texte von vorneherein gegeben, und man ändert sie nicht. Es ist nicht wie ein Filmdialog, den man notfalls im letzten Moment umschreiben kann. Wenn man ein Stück von Marivaux spielt, versucht man eher zu verstehen, weshalb Marivaux dieses Wort vor jenes andere gesetzt hat, als zu sagen, es sei besser umgekehrt. Im täglichen Leben aber gibt es, wenn eine schwerwiegende Frage kommt, gerade keinen Text von Marivaux, der sagt: die Ordnung der Wörter ist diese, die Ordnung der Dinge ist so. Im Gegenteil. Man muss sich fragen: was ist die Ordnung, die logisch, die gerecht wäre? Deshalb finde ich, dass es eher... nicht die Kehrseite, aber das Entgegengesetzte ist, wie im Spiegel.

FILMBULLETIN: Das Theater ist in LA BANDE DES QUATRE stärker Teil der Handlung als etwa in OUT ONE oder L'AMOUR FOU.

JACQUES RIVETTE: In L'AMOUR FOU, in OUT ONE proben Schauspieler für eine bestimmte Vorstellung, nach die-

ser oder jener Methode, während LA BANDE DES QUATRE früher ansetzt, schon vor solch spezifischer Probearbeit situiert ist. Die Schauspielerinnen arbeiten, weil sie ganz jung sind, Anfängerinnen sind, mit Texten von Marivaux und Racine, um *für sich* etwas zu lernen und nicht, um sie für Zuschauer zu spielen. Vielleicht habe ich den Unterschied zu wenig zu zeigen vermocht, aber es ist vor dem Theater – strenggenommen: vorvorher.

FILMBULLETIN: Die Mädchen sind noch keine Schauspielerinnen und deshalb ist in diesem Film Spielen vielleicht stärker Teil des Lebens.

JACQUES RIVETTE: Vielleicht. Sie haben den Film gesehen, *also* haben Sie recht. Vielleicht haben die Mädchen eine stärkere, eine intimere Beziehung zur Materie des Theaters als erfahrene Schauspieler, weil sie diese Reflexe, diese Gewohnheiten erst zu assimilieren und zu erwerben versuchen, die jene durch Routine der Wiederholung bereits befangen machen.

FILMBULLETIN: In Ihren letzten Filmen haben Sie mit jungen Schauspielern und vor allem sehr jungen Schauspielerinnen gearbeitet. Ist das eine andere Arbeitsweise?

JACQUES RIVETTE: Die Tatsache, dass sie jünger sind oder weniger Erfahrung haben und zum ersten oder zweiten Mal bei einem Film mitwirken, macht ganz zwangsläufig einen Unterschied, aber es gibt manchmal ähnliche Unterschiede zwischen Schauspielerinnen, die schon viel gedreht haben. Meine Gespräche mit Jane Birkin und Geraldine Chaplin bei den Dreharbeiten zu L'AMOUR PAR TERRE etwa waren ganz unterschiedlich. Zu Geraldine sagte man drei Worte, und sie antwortete, gut ich habe verstanden, du brauchst mir nicht mehr zu erklären. Jane dagegen hatte es gern, wenn man oft und ausführlich mit ihr sprach. Geraldine mag auch meist die erste Aufnahme während Jane dagegen am liebsten jedesmal deren zwanzig machen möchte.

FILMBULLETIN: Der deutsche Titel von L'AMOUR PAR TERRE ist THEATER DER LIEBE.

JACQUES RIVETTE: Das Wortspiel ist unübersetzbar, es macht nur Sinn im Französischen. L'AMOUR PAR TERRE ist der Titel eines Gedichts von Paul Verlaine, mit *l'amour* ist die Statue des Cupido gemeint, die auf die Erde gefallen ist. Das ist der Titel. Man sucht einen Titel, findet keinen, blättert durch ein Buch und poff: L'amour par terre. Die Szene mit der Statue war nicht vorgesehen, sie wurde wegen dem Gedicht angefügt, es gibt sie einzig wegen Verlaine – Verlaine hat sie erfunden.

FILMBULLETIN: In der gemischten Besetzung von LA BANDE DES QUATRE finden sich erfahrene Schauspieler neben blutjungen.

JACQUES RIVETTE: Dass jeder Schauspieler, jede Schauspielerin erwartet, dass man individuell mit ihnen spricht, anders als mit den andern, fasziniert mich an der Inszenierung eines Films. Es gelingt nicht immer, genau die Worte zu finden, die dieser Person gefallen und dann wieder die andern, die der andern Person entsprechen, aber es macht jedenfalls die Arbeit spannend. Die Herausforderung bleibt, individuell die Dinge zu finden, die in jedem Schauspieler, in jeder Schauspielerin die Phantasie, die Erfindungsgabe auslösen.

FILMBULLETIN: War die Gerichtsszene in LA BANDE DES QUATRE, die mich sehr beeindruckt hat, von Anfang an vorgesehen oder kam sie später dazu?



JACQUES RIVETTE: Sie war ganz am Anfang noch nicht vorgesehen, ist aber sehr schnell dazugekommen, weil es ein starkes Verlangen gab, plötzlich in der Mitte des Films zehn Minuten zu haben, die ganz verschieden sind, als ob sie von woanders kämen. Einige Monate vor Drehbeginn fand in Frankreich dann ein Prozess statt, auf den sich diese Szene sehr genau bezieht. Ich las davon in den Zeitungen und diese Berichte haben mich stark berührt. Damit hatte ich das fremde Element gefunden, das ich unbedingt in unsere kleine Geschichte von der kleinen Gruppe der Schauspielerinnen mit den kleinen Intrigen untereinander einbauen wollte. Als fremdes Element wurde diese Szene auch anders gedreht als alle andern. So gibt es etwa nur einen Platz für die Kamera, die den Standpunkt von Ines einnimmt, die als Lucia eine Zuschauerin darstellt. Die äussere Welt ist natürlich transponiert, denn sie wird gespielt. Andererseits sollte die Szene sehr ernst werden und sehr gewichtig. Für mich ist es schwierig zu beurteilen, ob das gelungen ist, denn die Mädchen spielen die äussere Welt wie eine Parodie. Vielleicht steht das Spiel zu sehr im Vordergrund, vielleicht nimmt das der Szene den Ernst.

Es gibt aber einen Moment gegen das Ende der Szene hin, den ich sehr mag. Laurence Cote spielt als Claude eine Zeugin, eine alte Frau, die behauptet – weil sie, das ist unterstellt, von der Polizei bezahlt ist – alles gesehen zu haben, obwohl sie völlig blind ist. Laurence macht viele Grimassen und gleich darauf besteigt sie den kleinen Tisch, um als Angeklagter zwei sehr schöne Sätze zu sagen, die wirklich aus dem Prozess sind. Diesen Moment, wo sie sich einerseits vergnügt und andererseits sehr gravierende Dinge sagt, habe ich sehr gern, obwohl ich nicht weiss, ob es gelungen ist.

Es gibt ungefähr dreissig Szenen, zwei davon sind mir die wichtigsten. In der einen spricht Constance von Zerstörung und Zweifel. Die liegt zu Beginn der Mitte, wenn man so sagen darf. Die andere ist die Gerichtsszene am Ende der Mitte. Diese beiden Szenen sind für mich zentral – der Rest organisiert sich in meinem Kopf um diese beiden Zentren herum, wie bei einer Ellipse, bei der die beiden Brennpunkte die Kurve definieren.

FILMBULLETIN: Diese Aussage von Bulle Ogier über Zerstörung und Zweifeln, die nötig seien, um etwas zu erschaffen, entspricht also auch Ihrer Auffassung?

JACQUES RIVETTE: Das war eines der Dinge, die man von Anfang an sagen wollte. Da ich kein Schauspieler bin, fühlte ich mich nicht fähig, den Aufzeichnungen der Lehrgänge von Louis Jouvet – ein Schauspieler, der nach dreissig Jahren Erfahrung bewundernswert vom Theater sprach – etwas Gleichwertiges beizufügen, und habe das gar nicht erst versucht. Die einzige Szene, die ein bisschen von der Technik spricht, die Szene mit dem Blick von Joyce, ist komödiantisch angelegt, weil sie keinesfalls als didaktische, seriöse Szene über Theater-technik wirken sollte. Wir wollten, dass Constance von Lebensregeln mehr genereller Natur spricht, denn junge Schauspielerinnen brauchen, wie übrigens alle Leute, Regeln, die ihnen nicht nur während sechs Monaten sondern während zwanzig, dreissig, vierzig Jahren, ein ganzes Leben als Basis dienen. Das sind Aussagen, die hoffentlich auch Zuschauer berühren, die ganz andere Be-

rufe ausüben, denn auch in Berufen, die nichts mit dem Theater zu tun haben, ist man mit Zerstörung und Zweifel konfrontiert.

FILMBULLETIN: Die Mädchen spielen sehr intensiv, sehr stark in dieser Szene. Haben Sie anders gearbeitet?

JACQUES RIVETTE: Nein, die Mädchen haben anders gearbeitet. Sie haben zwar den Text wie immer am Vorabend bekommen, da es aber nur einen Standort für die Kamera gab, wurde das Licht kaum verändert und die Einstellungen wurden schneller hintereinander gedreht. Das war viel ermüdender für sie, weil es doch kontinuierlicher als übliche Schauspielerarbeit war. Sie hatten den ganzen Tag gedreht und waren am Ende wirklich müde als das kleine Chanson aufgenommen wurde, das sie für das Publikum singen. Das Lied nach der Melodie von «Cadet Roussel» hat die Funktion der Songs in den Stücken von Brecht. Damit es aber nicht zu stark nach Brecht, zu seriös klingt, hat man «Cadet Roussel» – ein Kinderlied, das in Frankreich jeder kennt – genommen und den Text verändert. Sie hatten vorher vier bis fünf Stunden hintereinander den Rest der Szene gespielt, deshalb sind sie müde und das sieht man: es ist nicht fehlerlos, sie suchen die Worte, es ist nicht geprobt und nicht mechanisch.

FILMBULLETIN: Ich glaube, man hört den Wind.

JACQUES RIVETTE: Dieses Geräusch habe ich nachträglich hinzugefügt. Die Sequenz ist so verschieden vom Rest des Films, dass ich mich oft gefragt habe, ob sie richtig plaziert sei und ob sie nicht doch zu verschieden wirke. Den Wind habe ich schliesslich hinzugefügt, um sie sanft mit dem Rest zu verbinden. Es ist das einzige Mal im Haus, wo ein so willkürlicher Ton hinzukommt, den man sonst nur bei den Einstellungen mit dem Zug hört.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie die Mädchen ausgewählt?

JACQUES RIVETTE: Ich hatte seit einigen Jahren ein anderes, vages Projekt, um eine berühmte Schauspielerin, in einem gewissen Alter, die aus privaten Gründen ihren Beruf aufgab und sich einige Jahre später entschliesst, eine Schauspielschule zu eröffnen. Nach und nach erfuhr man, dass sie das Theater verliess, weil sie eine Liebesbeziehung mit einer der jungen Schauspielerinnen hatte, einer Schülerin noch im Prinzip. Dieses Drehbuch war, im Gegensatz zu LA BANDE DES QUATRE, ganz auf das Privatleben dieser Schauspielerin ausgerichtet, die Handlung spielte zwischen dem kleinen Theater, wo sie die Lektionen erteilt und in der Wohnung, wo sie ihr Leben führt. Die Frau war einige Jahre älter und viel steifer, viel strenger auch, als Constance Dumas jetzt. Ich habe während einiger Jahre von Zeit zu Zeit an das Projekt gedacht und ein Jahr daran gearbeitet. Gestorben ist das Vorhaben, weil die Schauspielerin, an die ich dachte, schliesslich keine Lust mehr hatte.

Auf der Suche nach der Besetzung der jungen Schülerin, die eine sehr wichtige Rolle in der Geschichte dieser Schauspielerin spielt, hatte ich aber recht viele Produktionen gesehen, viele Versuche mit jungen Schauspielerinnen gemacht und so ungefähr achtzig Videos aufgenommen. Jedesmal wenn ich eine junge Schauspielerin sehen wollte, bat ich sie mit einer kleinen Tirade von Racine aufzutreten, und wenn es interessant wurde, hat man ungefähr fünf bis zehn Minuten mit Video aufgezeichnet. Als man das Projekt verliess, hatte ich Lust mit





einigen der jungen Schauspielerinnen weiter zu arbeiten, die ich einige Monate vorher mit den Videos kennengelernt hatte, und beschloss nun von den Schülerinnen auszugehen, die Lehrerin würde nur im Kurs zu sehen sein, und man wüsste nicht, was geschieht, wenn sie in ihre Wohnung geht.

FILMBULLETIN: Ist das Projekt LA VIE PARALLELE für immer gestorben?

JACQUES RIVETTE: Das ist ein dreizehn, vierzehn Jahre altes Projekt. 1975 wurden zwei Teile gedreht, aber gleich zu Beginn der Dreharbeiten für den dritten Teil gab es ein Jahr Unterbruch, weil ich krank wurde: Nervous break down. Mein Fehler war, alle Dreharbeiten mit nur vier bis fünf Wochen Unterbruch hintereinander zu legen, und dazwischen noch an der Montage zu arbeiten. Schon der erste Dreh, DUELLE mit vielen Nachtszenen im Winter, war ermüdend. Für die Dreharbeiten zu NOROÎT war man vier Wochen lang in der Bretagne. Das war zwar sehr amüsant – mit Geraldine und allen –, aber man ist noch müder heimgekehrt und hat versucht den dritten Film, eine Liebesgeschichte mit Leslie Caron und Albert Finney zu beginnen, der mich sehr interessierte. Man hat während zwei oder drei Wochen in Paris bei Leslie mit Albert zusammen gearbeitet. Dann hatte man gerade eine Szene gedreht mit den beiden...

FILMBULLETIN: Gibt es die Szene noch?

JACQUES RIVETTE: Ich weiss es nicht, es war keine wichtige Szene des Films, aber es gab da eine sehr komplizierte Kamerabewegung. Weil ich nicht wusste, was ich sagen wollte, hatte ich mir eine sehr komplizierte Bewegung ausgedacht.

FILMBULLETIN: Haben Sie die Absicht mit diesem Projekt fortzufahren?

JACQUES RIVETTE: Keinesfalls. Wenn sich etwas nicht machen lässt, muss man sich damit abfinden. Ich glaube nicht, dass man ein Projekt wiederaufnehmen kann. Der vierte Film, der das Vorhaben abgeschlossen hätte, wäre noch komplizierter zu realisieren gewesen, noch teurer geworden – mit Tanzszenen und nicht nur mit Musik. Kurz: sehr kompliziert.

FILMBULLETIN: Lieben Sie die komplizierten Dinge?

JACQUES RIVETTE: Ja, man darf nur nicht zu müde sein, denn sie sind interessant, wenn man nicht ganz erschöpft ist. Es kann aber nicht darum gehen, komplizierte Travellings aus Selbstzweck zu machen. Im Prinzip drehe ich gerne fortlaufend, weil das für die Schauspieler günstig ist. Die Schauspieler werden besser. Schauspieler, die gezwungen sind, sich zu bewegen, zu rennen sogar, verlieren ihre Automatismen und schlechten Gewohnheiten. Nicht ich habe das erfunden: als ich Max Ophüls drehen sah, liess der auch sehr komplizierte Kamerabewegungen ausführen, aber einzig und allein um den Schauspielern ganz nah zu folgen. Natürlich habe ich bald gemerkt, dass er das viel besser machte als ich, und erst noch in einer viel systematischeren Art, obwohl er sie rennen liess und herumhetzte. Erinnern sie sich an LE PLAISIR von Ophüls? An die zentrale Episode mit Gabin? Gabin, der ein sehr grosser Schauspieler der Vorkriegszeit war, wurde damals gerade ein langsamer Schauspieler, der sich nicht mehr gern bewegte. Durch Ophüls' Inszenierung ist er gezwungen, herumzurennen

– und er ist genial. Gabin ist wirklich gezwungen vor der Kamera herzurennen und das gibt ihm auf einen Schlag Einfallsreichtum und Kraft, obwohl er doch eigentlich nur sitzen bleiben wollte.

FILMBULLETIN: Wer bestimmt die Aufnahmewinkel? Sie?

JACQUES RIVETTE: Ja, das ist sehr einfach und nimmt im allgemeinen wenig Zeit in Anspruch. Was am meisten Zeit kostet, ist, herauszufinden, was man drehen will, wie die Szene werden soll. Manchmal diskutiert man noch über die Dialoge, wenn man am Drehort ankommt, und die Equipe bereits etwas ungeduldig wartet. Aber es ist wichtig, den Dialog einmal mit den Schauspielern festzulegen. Sobald das aber geschehen ist, soll es schnell gehen, habe ich es gerne, wenn Kameramann und Equipe zügig arbeiten.

FILMBULLETIN: Machen Sie beim Drehen viele Wiederholungen?

JACQUES RIVETTE: Das variiert sehr stark. Lieber sind mir wenige. Wozu eine zweite Aufnahme, wenn die erste gelungen ist? Im allgemeinen habe ich beim Schnitt zwei oder drei Takes, die kopiert wurden, das heisst, man hat etwa fünf bis sechs Aufnahmen gemacht. Da es aber meistens ziemlich lange Einstellungen sind und ich nicht durch die Kamera schaue – auf keinen Fall verwende ich Video-Monitore, um Cadrages und Kamerabewegungen zu kontrollieren – muss ich mich auf die Techniker verlassen. Wenn der Kameramann unsicher ist, ob alles gut gelaufen ist, muss die Einstellung wiederholt werden. Bei festen Einstellungen stellt sich dieses Problem kaum, das ist ein Vorzug. Aber im allgemeinen nehme ich gerne die ersten Takes, wenn es keine technischen Probleme gibt.

FILMBULLETIN: Man weiss, dass Sie Jean Renoir mögen, der das Theater ebenfalls liebte und dort gearbeitet hat.

JACQUES RIVETTE: Wahrscheinlich gibt es hier einen partiellen Einfluss für viele Filmemacher.

FILMBULLETIN: Was halten Sie von der Methode Renoirs, die er, glaube ich, die italienische Methode nannte?

JACQUES RIVETTE: Das war eine Methode, Schauspieler so an ausgearbeitete Texte heranzuführen, dass sie die Texte assimilieren, ohne ihnen sofort Intentionen zu geben, denn Schauspieler möchten zuerst immer Gefühle in die Texte einfliessen lassen. Ich glaube, dass das eine richtige, aber schwierige Methode ist. In meiner Theaterarbeit versuche ich danach vorzugehen, mit Stücken von Racine oder Marivaux, wo man den Text als Text nimmt, ohne zu wissen was er bedeutet, erarbeitet, was er bedeutet und sich erst dann die Frage nach den Emotionen, den Gefühlen stellt. Es gelingt natürlich nicht immer, ich bin schliesslich nicht Renoir. Jouvét sagte übrigens die ganze Zeit das gleiche wie Renoir – Jouvét sagte in seinen Konservatoriumskursen: der Text, der Text, der Text, wenn du deinen Text auswendig, auswendig, auswendig weisst wie ein Gebet, dann erst beginnt man mit den Gefühlen und dem Rest.

FILMBULLETIN: Und diese Methode ist auch etwas in L'AMOUR FOU.

JACQUES RIVETTE: Bei L'AMOUR FOU war das anders. Es war Kalfon, der alles machte, ich war wirklich nur Reporter – aber davon will ich nicht reden.

FILMBULLETIN: In Ihren Filmen hat man keine Chance, sich nicht zu verirren. Um Ihr Kino auf den Begriff zu brin-

gen, würde ich sagen, Sie sind der Cineast der Labyrinth.

JACQUES RIVETTE: Als Zuschauer habe ich es – wie ich schon sagte – gerne, wenn die Filme am Anfang nicht zuviel verraten, wenn ich nicht alles erraten kann, was folgen wird. Aber bereits wenn man einen Stoff erarbeitet, wenn man das Prinzip der Geschichte entwickelt, habe ich es gerne, wenn der Film plötzlich in eine Richtung geht, die vielleicht gar nicht vorgesehen war und die dann bei der Projektion des Films auch für den Zuschauer überraschend kommt. Das ist vielleicht die labyrinthische Seite, von der Sie sprechen. Es sind aber keine Labyrinth, es gibt immer einen Ausgang und sogar wenn die Filme sehr lang sind einen Schluss. Nach zwei, nach vier, meinerwegen nach zwölf Stunden kommt man aus den Verwicklungen heraus. Für mich ist es eher eine Art Weg. Ich mag die Idee der geraden Linie nicht, wo man, wenn man am Anfang steht, das Ganze schon bis zum Ende überblicken kann. Ich mag Kurven, sanfte Biegungen, bruske Wendungen. Manchmal glaubt man, man gehe nach links, plötzlich taucht etwas auf, das einen nach rechts zu gehen zwingt. Man denkt sich, man sei in einer lustigen Sequenz und hopp ist man in einer dramatischen. Man glaubt etwas wird geschehen, aber nein, plötzlich taucht die Person auf, die man in diesem Moment niemals erwartet hätte. Gut, rückblickend mag dies den Eindruck eines verworrenen Weges hinterlassen.

FILMBULLETIN: Der Weg ist wichtiger als das Ziel.

JACQUES RIVETTE: Absolut, immer. Und zugleich, das was man in den Filmen zeigt, die Arbeit der Schauspieler. Es ist sehr schön das Ergebnis der Arbeit mit Schauspielern zu sehen, aber was mich – jedenfalls beim Film – interessiert und was ich auch für interessanter halte als etwas Fertiges vorzuweisen, ist, Momente, Etappen zu zeigen.

FILMBULLETIN: Haben Sie, individuell, den professionellen Stand erreicht, den Sie sich vor 35 Jahren erträumt haben?

JACQUES RIVETTE: Zunächst weiss ich nicht, ob ich je einen genauen Stand erträumt habe, aber ich habe ihn sicher nicht erreicht. (Lacht!) Auch wenn man neunzig Jahre lang Filme macht, hat man immer das Gefühl, dass man beginnt: die bisherigen Filme waren Skizzen, Entwürfe – der nächste wird immer der erste, wirklich seriöse sein. Sollte es aber einmal gelingen, den wirklich seriösen Film zu machen, wird sehr wahrscheinlich genau der ganz schlecht.

FILMBULLETIN: Ist es wahr, dass man die dreizehnstündige Fassung von *OUT ONE* sehen kann?

JACQUES RIVETTE: Es scheint so, aber es fehlt eine Stunde Ton, die verloren ging, und man hofft, dass man sie wiederfindet. Es ist idiotisch, man hat effektiv die dreizehn Stunden Bild, aber es fehlt eine Stunde Ton. Ich habe aber die neu gezogene Kopie noch nicht gesehen.

FILMBULLETIN: Kommen wir zum Schluss auf das amerikanische Kino zurück. Sie haben immer gesagt, amerikanisches Kino sei einerseits Hollywood und andererseits Hollywood: die Geschäfte und die Individuen. Gibt es für Sie heute noch *auteurs*, Persönlichkeiten im amerikanischen Kino?

JACQUES RIVETTE: Sehr wenige. Man spricht weiterhin von Hollywood, aber die Art wie heute Filme gemacht

werden, ist sehr verschieden vom Studio-System der vierziger Jahre. Was in den grossen Studios vor vierzig Jahren zu Freiheit verhalf, gibt es nicht mehr. Damals wurden effektiv nur die grossen Produktionen durch die Producers, die Executifs, stark überwacht. Bei den kleinen Produktionen schauten sie nur, dass die Kosten nicht überschritten wurden, dass die und die Schauspieler beschäftigt wurden, eine Geschichte aus diesem Genre erzählt wurde: sie überwachten die Regisseure nicht alle Tage, die ganze Zeit. Bei den Filmen die wenig kosteten, gab es einen erstaunlichen Einfallsreichtum und viel Freiheit, relative Freiheit sicherlich, aber doch grosse Freiheit in den Details. Schliesslich waren die Studios gezwungen, jedes Jahr eine gewisse Anzahl Filme zu machen. Wenn sie wenig Geld investiert hatten, war es ein Film der ersten Hälfte eines Doppelprogramms. Die Bosse waren möglicherweise vom Resultat überrascht, aber akzeptierten viel mehr. Ich denke etwa an Filme die Val Lewton produzierte, wie *CAT PEOPLE* und *I WALKED WITH A ZOMBIE* von Jacques Tourneur, kleine Filme, B-Filme, keine bekannten Schauspieler. Wenn die Filme vier bis fünf mal mehr Geld gekostet hätten, mit den Stars, wäre es schwieriger gewesen.

Heute sind es entweder enorme Dinger, wo alles verplant ist – die neuen Regisseure, wie etwa Spielberg, Lucas, sind doch eigentlich Produzenten –, oder ganz kleine unabhängige Filme. Zwischenstufen gibt es praktisch nicht mehr, oder man bekommt sie in Europa nicht zu sehen, jedenfalls nicht in Paris.

FILMBULLETIN: Aber es gibt etwa Alan Rudolph, David Lynch, Cronenberg...

JACQUES RIVETTE: David Cronenberg hat grosse Freiheiten, weil er in Toronto sitzt und nicht in Los Angeles. Rudolph hat beinahe alle seine Filme, soweit ich weiss, in Kanada gemacht, obwohl er nicht Kanadier ist. Aus Verleihgründen mit amerikanischen Schauspielern, aber ich glaube nur einer auf drei oder vier seiner Filme wird in den USA wirklich verliehen. Ich möchte nicht an ihrer Stelle sein.

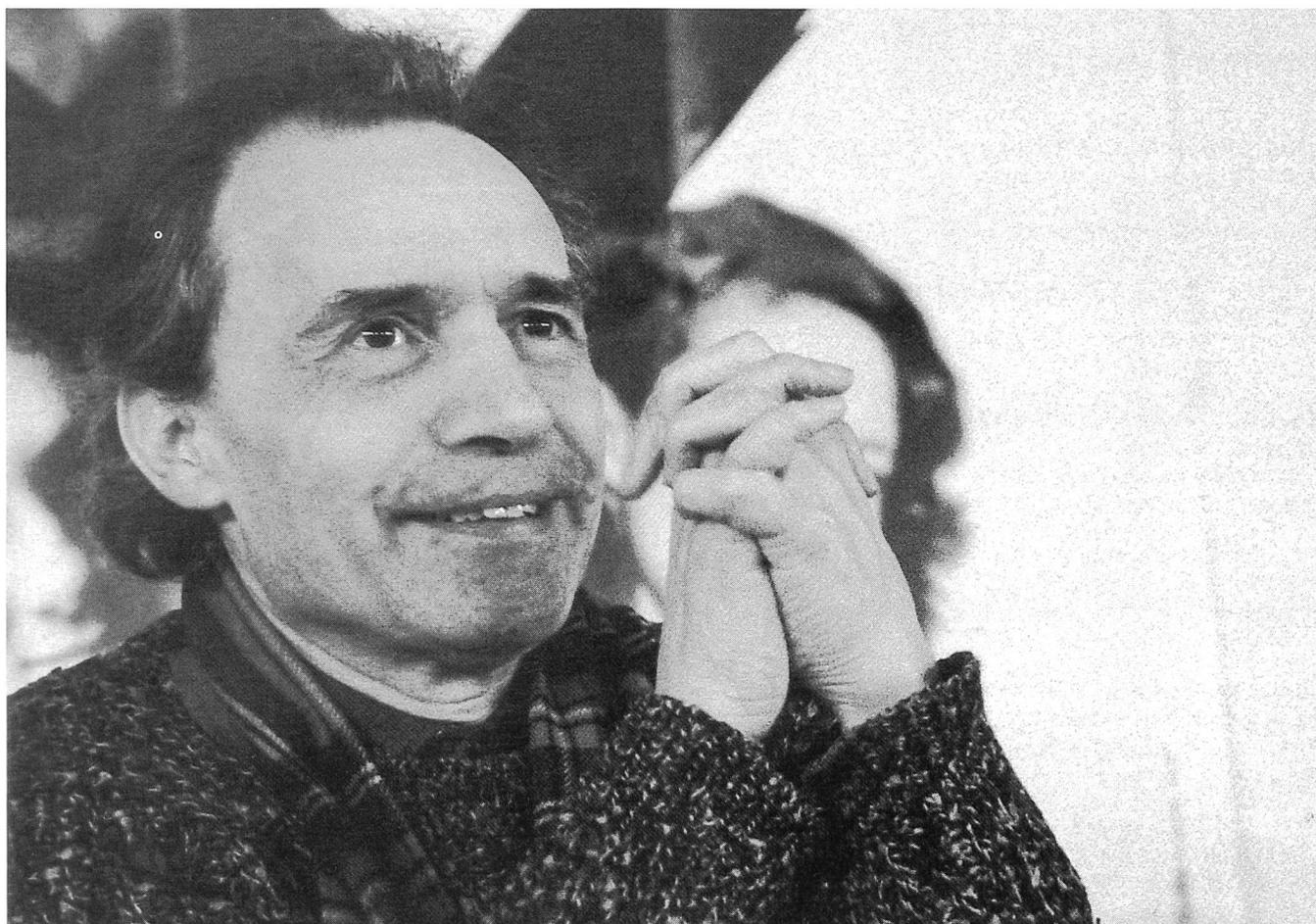
FILMBULLETIN: Ist es auch für Sie schwierig?

JACQUES RIVETTE: Nein, in Europa, in Frankreich jedenfalls, gelingt es noch, Filme zu machen, und ich hoffe, dass das so bleiben wird. Wenn man einen Film von zehn Milliarden machen will, wird es zwar schwierig, es braucht Stars und jedermann mischt sich ein, aber wenn man einen relativ billigen Film macht, findet man hier ein bisschen Geld, da ein bisschen Geld, etwas Fernsehen, etwas Schweizer Geld. So hat man *LA BANDE DES QUATRE* oder *HURLEVENT* gemacht. Wirklich, wenn ich «Notre Dame de Paris» machen wollte, hätte ich mehr Probleme. Aber ich habe keine Lust, «Notre Dame de Paris» zu machen.

FILMBULLETIN: Wozu hätten Sie Lust? Auf das grosse Werk?

JACQUES RIVETTE: Ich weiss es eben nicht. Das ist die Frage, die schwierige Frage. Ich glaube, ich werde es nie machen.

Das Gespräch mit Jacques Rivette führten Karlheinz Oplustil, Norbert Grob, Fritz Göttler, Michael Althen und Andreas Kilb.



### Jacques Rivette

wurde am 1. März 1928 in Rouen geboren. Ab 1950 Zusammenarbeit mit Eric Rohmer und Jean-Luc Godard zunächst bei der «Gazette du Cinéma», dann ab 1952 an den «Cahiers du Cinéma», deren Chefredaktor er von 1963 bis 1965 war.

#### Filme als Regisseur:

- 1949 AUX QUATRE COINS (Kurzfilm)
- 1950 LE QUADRILLE (Kurzfilm)
- 1952 LE DIVERTISSEMENT (Kurzfilm)
- 1956 LE COUP DU BERGER (Kurzfilm)
- 1958 PARIS NOUS APPARTIENT
- 1965 LA RELIGIEUSE
- 1967 L'AMOUR FOU
- 1970 OUT ONE (760 Min.) Co-Regie: Suzanne Schiffman
- 1971 OUT ONE: SPECTRE (260 Min.)
- 1973 CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU
- 1976 DUELLE
- 1976 NOROÏT
- 1978 MERRY GO ROUND
- 1981 LE PONT DU NORD
- 1982 PARIS S'EN VA (Kurzfilm)
- 1984 L'AMOUR PAR TERRE
- 1986 HURLEVENT
- 1988 LA BANDE DES QUATRE

#### Die wichtigsten Daten zu

LA BANDE DES QUATRE (DIE VIERERBANDE):  
Regie: Jacques Rivette; Buch: Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent; Kamera: Caroline Champetier; Schnitt: Catherine Quesemand; Ausstattung: Emmanuel de Chauvigny; Kostüme: Laurence Struz; Maske: Susan Robertson; Musik: Monteverdi; Ton: Florian Eidenbenz.  
Darsteller (Rolle): Bulle Ogier (Constance Dumas), Benoît Régent (Thomas), Laurence Côte (Claude), Fejria Deliba (Anna), Bernadette Giraud (Joyce), Ines de Medeiros (Lucia), Nathalie Richard (Cécile), Karine Bayard (Sophie), Dominique Rousseau (Pauline), Caroline Gasser (Raphaëlle), Irène Jacob (Marina), Françoise Muxel (Louise), Pascale Salkin (Corinne), Agnès Sourdillon (Jeanne), Irina Dalle (Bewerberin).  
Produktion: Pierre Grise Productions mit Limbo Film, La Sept, Canal Plus, CNC, EDI, Sofica Investimage; Produzentin: Martine Marignac. Frankreich/Schweiz 1988. Farbe, Format: 35 mm, 1:166; 165 Min. BRD-Verleih: Prokino, München; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.

## Bücher aus dem Limmat Verlag

**Michel Bühler: Das gestohlene Wort** Der lange Winter in Sainte-Croix Roman

Drohende Fabrikschliessung im Neuenburger Jura: Eine Gruppe von Arbeitern und Arbeiterinnen versucht sich zu wehren, für ihre Existenz zu kämpfen. Aus dem Französischen von Barbara Traber. Broschiert, 320 Seiten, 34.–

**S. Corinna Bille: Ländlicher Schmerz** Erzählungen

Corinna Billes Aufmerksamkeit gilt den Einzelgängern, den Missverstandenen, den Verzweifelten, die mit ihrem Leid alleine sind. Mit einem biographischen Nachwort von Anne Cuneo. Aus dem Französischen von Elisabeth Dütsch. Broschiert, 210 Seiten, 26.–

**Niklaus Meienberg: Vielleicht sind wir morgen schon bleich u. tot** Chronik der fortlaufenden Ereignisse, aber auch der fortgelaufenen Reportagen, Kritiken, Erinnerungshilfen – wider das selektive Gedächtnis, die kollektive Gedächtnisvernichtung. Broschiert, zahlreiche Abbildungen, 296 Seiten, 36.–

**Aleks Weber: Rückwärtssein** Bilder, Zeichnungen und Tagebuchskizzen aus dem Gefängnis

Isolation, Untersuchungshaft, Gefängnis werden aus direktem Erleben bildnerisch dargestellt. Mit einer Kraft und Dichte erfahren Betrachterin und Betrachter eine Realität, die mit Worten nur unzulänglich zu schildern ist. Mit einem begleitenden Text von Jürg Wehren. Gebunden, 96 Seiten, 20 farbige und 74 s/w Abbildungen, 32.–

**Max Frisch: Schweiz ohne Armee? Ein Palaver**

In diesem Buch nimmt Max Frisch ein Thema auf, das ihn seit fünfzig Jahren beschäftigt, die Schweiz und ihre Armee: In einem nächtlichen Gespräch unterhalten sich der Grossvater und der Enkel über die Armee, ihre Geschichte und ihre mögliche Abschaffung. Zugleich Diskurs und ein witzig-ironisches Palaver des Veteranen mit dem Nachgeborenen. Broschiert, 96 Seiten, 14.–

Erhältlich in allen guten Buchhandlungen

## Limmat Verlag

Genossenschaft  
Quellenstrasse 25, 8031 Zürich  
Verlangen Sie Verlagsverzeichnisse

## SEX, LIES AND VIDEOTAPE

von Steven Soderbergh

# Kopf, Herz und Unterleib

*Well, I guess it's all downhill from here.* Von nun an, versetzte Steven Soderbergh strahlend, könne es nur noch abwärts gehen; das war im Mai, als man ihm den Canner Goldwedel aushändigte, und zwar bekam er ihn, zum Erstaunen aller, gleich für seinen ersten abendfüllenden Spielfilm. Das sechszwanzigjährige Bürschchen aus Baton Rouge, Louisiana, könnte tatsächlich schon auf dem Abstieg vom erklommenen Gipfel sein, denn Soderbergh hat sich mittlerweile auf ein Multimillionen-Projekt eingelassen. Ohne sich mit weiteren billigen genialen Filmen wie SEX, LIES AND VIDEOTAPE aufzuhalten, geht er zu den teureren über, die so leicht nur kostspielig geraten – aber ich greife vor.

### Gesagtes und Ungesagtes

Es ist ein Film um etliches, aber mit nichts. Gedreht wurde mit sage und schreibe neun Schauspielern an vielleicht zehn Schauplätzen in Soderberghs *home town*, dem Krähwinkel unter den amerikanischen Städten. Die Kamera besucht nicht einmal eine Disco oder wenigstens ein Einkaufszentrum, höchstens begeht sie zwei öffentliche Lokale, aber sogar das tut sie zu den frequenzschwachen Zeiten. Selbst mit den Autofahrten wurde sichtlich gespart, von den Bettszenen – ungeachtet des Titels – ganz zu schweigen, denn nicht einmal der Sex,

den der Film nun allerdings zum Thema hat, ist richtig zu sehen. Zwei, drei Minis ausgenommen, bleiben Ann und Cynthia, die beiden Frauen, höchst sittsam gewandt, und nur einmal verdeckt John, der eine der beiden Männer im Quartett der Hauptfiguren, seine allzeit bereite Tumeszenz mit einer Zimmerpflanze. Schon lange hat die Leinwand nicht mehr so viel konsequent zur Tugend gemachte Not gesehen.

Was aber bleibt, wenn so vieles fehlt? Es bleiben Dialoge innen, vorwiegend zu zweit – kunstvoll aufgebaute, umsichtig voranschreitende Gespräche, in denen das Ungesagte so viel besagt wie das Gesagte. Die Gesichter von Andie MacDowell, Laura San Giacomo, James Spader und Peter Gallagher spiegeln, individuell und kollektiv, den *stream of consciousness*, jenes stete Fliessen der Gefühle, Empfindungen und Gedanken, das man mit dem unmittelbaren Dasein gleichsetzt. Wie sensible Apparate sprechen die Darsteller auf jede Schwankung in der Atmosphäre und den kleinsten Fort- oder Rückschritt im Stand eines Gesprächs an. Jeder Satz zieht ein Schweigen, jeder zweite Schritt vorwärts einen Schritt zurück, jeder verbale einen mimischen und gestischen Ausdruck nach sich. Das beste wäre, statt eine Kritik zu schreiben, die Dialoge zu drucken.

Das Überflüssige ist so wichtig wie das Wesentliche, wenn zum Beispiel



So umkreisen und beobachten, befühlen, bewerten und belauern, bereden, beschweigen und belügen sie einander



VON DEN PRODUZENTEN DES FILMS  
"FEIVEL, DER MAUSWANDERER"

Am Anfang unserer Zeit,  
im Land der Dinosaurier.

Einsam und allein machen sich Littlefoot  
und seine Freunde auf die Reise ihres Lebens.



Sie sind die zwei cleversten  
Cops der Stadt. Der eine ist nur  
etwas schlauer als der andere.



**JAMES BELUSHI**

**K-9**

**MEIN PARTNER  
MIT DER  
KALTEN SCHNAUZE**

MIT JERRY LEE IN SEINER ERSTEN ROLLE.

**DOLBY STEREO**  
HI-FI SYSTEM

**JETZT IM KINO**

Graham erstmals die Wohnung der ihm bis dahin unbekanntenen Ann betritt. Verzweifelt verlangt er, zur Toilette gewiesen zu werden, von wo er noch desparater, etwas von *false alarm* murmelnd, zurückkommt, um nun die Bekanntschaft der wartenden Hausherrin in aller Form zu machen. Restlos aufgelöst beendet er die nun folgende Konversation mit der Erklärung: *I'm finally ready to use your bathroom now.*

### Extra- und Introvertierte

So umkreisen und beobachten, befühlen, bewerten und belauern, bereden, beschweigen und belügen einander Ann und Cynthia, Graham und John. Die beiden Männer sind Freunde aus gemeinsamer Schulzeit, die beiden Frauen sind Schwestern. John ist mit Ann verheiratet, legt aber mit Hilfe seines bereits erwähnten unfehlbaren Instruments routinemässig alle paar Tage Cynthia aufs Kreuz. Graham deckt die Labilität des Dreiecksverhältnisses auf, mehr noch die fundamentale Verkehrtheit der eingegangenen Beziehungen. Denn nicht die Frage von Treue oder Untreue, Liebe oder Nichtliebe bildet das Problem, sondern es geht um die Charaktere. John hat die falsche Schwester geheiratet, die schönere von den beiden, und er bumst – um kein falsches Wort zu brauchen – die richtige, nämlich die lebenslustigere. John und Cynthia sind das extravertierte Paar, oberflächlich-unverklemmt, mit einer noch ganz kindlichen Freude am Sex, besonders wenn er sich mit raffinierter Heimlichkeit der betrogenen Ann gegenüber verbindet. Sie lieben einander nicht besonders und sind's mit zwei Orgasmen je Mal ganz zufrieden. Graham und Ann dagegen sind das therapiebedürftige Paar, das aus allem etwas Kompliziertes macht und hinter allem und jedem etwas Tragisches wittert. Nicht nur von seiner schwachen Blase her wirkt er, Graham, – jedenfalls neben dem strahlend stierhaften John, dessen Hosen-träger in die Filmgeschichte eingehen werden – deutlich feminin angehaucht.

*So you're in therapy? – Yes, aren't you?* So lautet der stärkste Wortwechsel in Anns und Grahams zweitem Dialog, nach der Szene mit der Toilette. Es stellt sich heraus, dass er a *miserable failure in therapy* gewesen ist, ein Therapieversager. Seitdem hat er diese penible Angewohnheit entwickelt, Frauen beim Reden über Sex zu videofilmen, und gibt sich für zeitweise impotent aus. Cynthia stellt sich ihm

gern für ein Interview vor der Kamera zur Verfügung und findet nach Art der Extravertierten nichts dabei, dem Reden über die Sache ein bisschen praktische Demonstration folgen zu lassen, von der wir allerdings nur reden hören; zu sehen ist sie selbstverständlich nicht.

### Wo man es hat

Ann ist schockiert, vom gestörten Videofilmer Graham wie von ihrer schamlosen Schwester Cynthia, und ist auch überzeugt, um Grahams Impotenz beizukommen, müsse sein Voyeurismus geheilt werden – und umgekehrt. Dagegen kann sie ihre Schwester Cynthia und deren geliebten John – ihren, Anns Gatten – ohne schlechtes Gewissen für unverbesserlich halten, als dann unvermeidlicherweise auffliegt, wer da eigentlich wen die ganze Zeit über gebumst hat. Die beiden Extravertierten sind unverbesserlich. Sie denken sich einfach nichts dabei. Sie denken sowieso nicht viel. Sie haben es anderswo.

Wo es einer hat, das ist in diesem Film die Frage, und dass er lernen muss, es überall zu haben, wo es wirklich gebraucht wird, nämlich im Kopf, im Herzen und im Unterleib – das ist die Moral. Ann und Graham ahnen etwas davon und sind vielleicht schon auf dem Weg dorthin. Cynthia und John sind derlei Dinge wurst. Sie brauchen nicht nur keine Therapie. Sie brauchen keine Filme.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu  
SEX, LIES AND VIDEOTAPE:

Regie und Buch: Steven Soderbergh; Kamera: Walt Lloyd; Art-Direction: Joanne Schmidt; Kostüme: James Ryder; Musik: Cliff Martinez; Ton: Paul Ledford.

Darsteller (Rolle): James Spader (Graham Dalton), Andie MacDowell (Ann Millaney), Peter Gallagher (John Millaney), Laura San Giacomo (Cynthia Bishop), Ron Vawter (Therapeut), Steven Brill (Macker), David Foil (Johns Kollege), Earl Taylor (Vermieter), Alexandra Root (Frau auf Video).

Produktion: Outlaw Production; Produzenten: Robert Newmyer, John Hardy; ausführende Produzenten: Nandy Tenenbaum, Nick Wechsler, Morgan Mason. USA 1989. 101 Min. BRD-Verleih: Concorde, München; CH-Verleih: Rialto, Zürich.

ARIEL von Aki Kaurismäki

# Ein amerikanisches Cabrio und Eisschollen

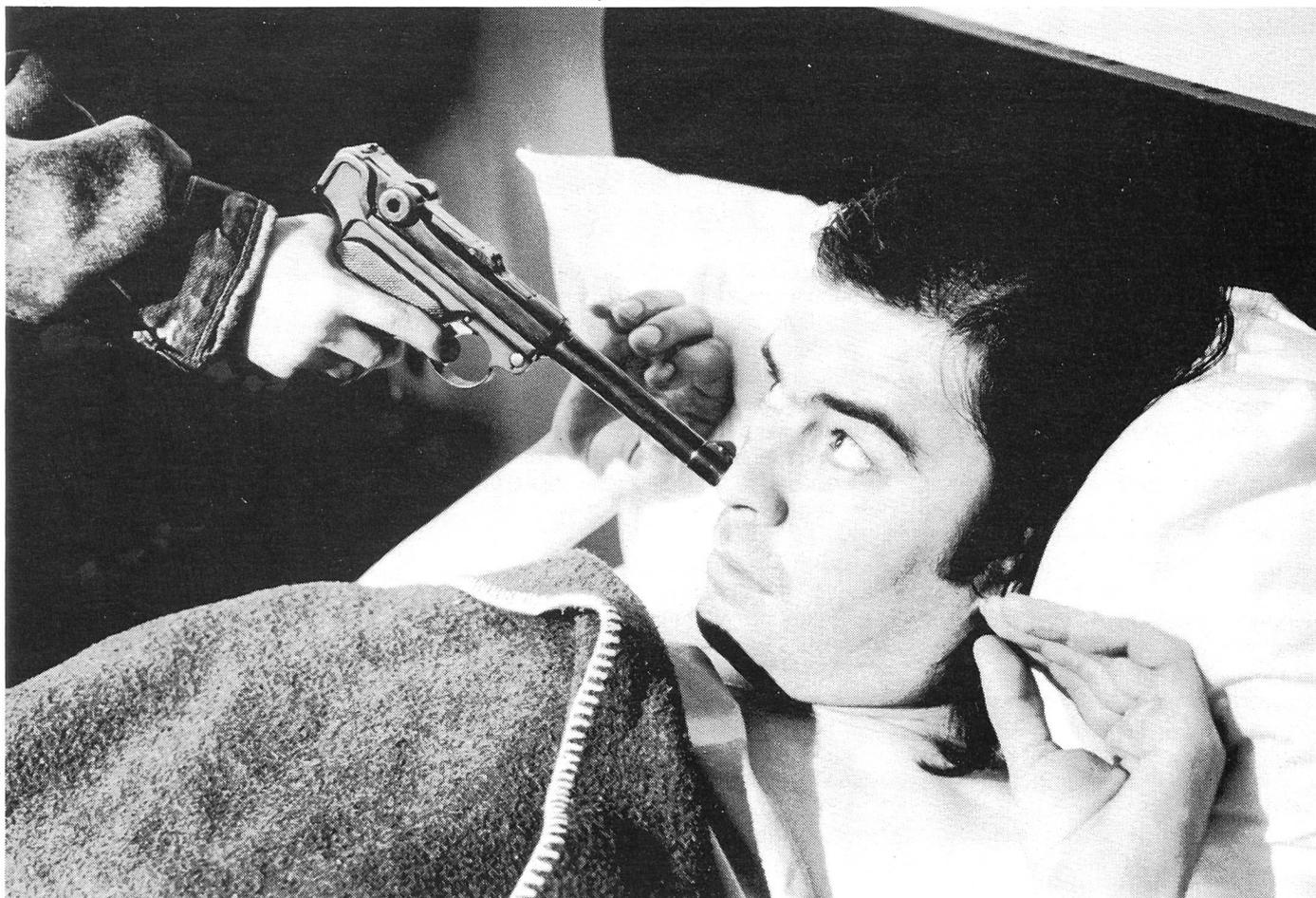
Zwei Männer sitzen sich in einer Cafeteria gegenüber. Der Jüngere hat wohl von dem Bergwerk gesprochen und davon, dass dort nichts mehr läuft, dass der Stollen gesprengt wurde und er jetzt keinen Job hat; vielleicht hat der Andere das alles auch ohne Worte verstanden. Auf die Tischplatte zwischen ihnen fällt kaltes Tageslicht. Der Ältere steht auf, gibt dem Jüngeren einen Bund Autoschlüssel und sagt ihm, er solle es nicht wie er machen und er solle in den Süden fahren. Er geht zur Toilette, spannt den Verschluss einer Pistole, lässt hinter sich die Tür unver-

riegelt. Der Jüngere bleibt sitzen und zündet sich eine Zigarette an. Nach dem Schuss nimmt er noch einen Zug, zögert, geht schliesslich nachschauen.

Der jüngere Mann, der keinen Job mehr hat, heisst Taisto Kasurinen. Er hebt sein Geld von der Sparkasse ab. Später holt er das Auto des Älteren, das jetzt sein Auto ist. Es ist ein grosses elegantes weisses amerikanisches Cabriolet. Der Wagen steht in einem Schuppen. Kaum hat Taisto Kasurinen den Wagen ins Freie gefahren, bricht der Schuppen zusammen.

Ein grosses elegantes weisses amerikanisches Cabriolet auf einer Strasse Richtung Süden: ein bisschen wie der Ford Galaxy, mit dem Pierrot le Fou an die Côte d'Azur fuhr. Taisto fährt nach Helsinki, denn diese Geschichte spielt in Finnland. Es ist Winter. Über den Äkern liegt eine dünne Schneedecke. Taisto versucht vergeblich, das Verdeck des Cabriolets zu schliessen. Er bindet sich einen Schal um den Kopf. An einer Imbissbude wird er niedergeschlagen, zwei Gauner stehlen ihm das Geld. Später fährt Taisto weiter in seinem offenen Wagen. Taisto jobt im

Die Sehnsucht ist der Glanz, der den bröckelnden Putz eines Kinofoyers überstrahlt



Hafen von Helsinki; Kollegen zeigen ihm das Obdachlosenasyll. Er hat die Wahl zwischen einer Pritsche mit Bettzeug und einer Pritsche ohne Bettzeug.

ARIEL ist ein Film von Aki Kaurismäki. Aki Kaurismäki macht lakonische Filme, sein Bruder Mika Kaurismäki hat den pathetischen Film HELSINKI – NAPOLI – ALL NIGHT LONG gedreht. Aki Kaurismäki macht lakonische Filme, er liebt die Abblenden. Aki Kaurismäkis Filme könnte man auch als poetisch-realistische Filme bezeichnen. So wie man Filme von Jim Jarmusch und einige Filme von Rudolf Thome als poetisch-realistische Filme bezeichnen könnte. Solchen Filmen kommt es weniger auf Aktionen an und nicht auf eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, sie handeln von der Erfahrung einer Wirklichkeit, von deren Licht, deren Geruch, deren Geschmack. Mit solchen Filmen lässt sich «die Poesie auf eine sehr allgemeine Weise als Suche nach dem nicht entfremdbaren Sinn der Dinge verstehen».

ARIEL ist der zweite Teil einer Trilogie. Der dritte Teil soll sich in Produktion befinden und eventuell DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK heissen. Der erste Teil hat den deutschen Verleihtitel SCHATTEN IM PARADIES; der finnische Titel lautet VARJOJA PARATIISISSA. Man darf nicht vergessen, dass die Filme von Aki Kaurismäki finnische Filme sind. Nicht nur wegen der Landschaft und der Hauptstadt, und nicht nur wegen der Sprache und den Gesten und den Physiognomien der Figuren: mehr noch wegen der Sehnsucht, der melancholischen Ironie. Die Traumkontinente der Figuren heissen Afrika oder Südamerika oder Union der sozialistischen Sowjetrepubliken.

SCHATTEN IM PARADIES erzählt die Geschichte vom Müllmann Nikander, der nach der Arbeit noch zwei Worte mit seinen Kollegen wechselt, dann heimfährt und sich ein schnelles Abendbrot zubereitet; jetzt steht er mit dem Teller in der Hand am Fenster, um einfach nur zu schauen, ohne Erwartung. Später lernt er Ilona kennen, eine Verkäuferin in einem Supermarkt. Einmal überredet ihn sein Freund, gemeinsam auszugehen. Auf Nikanders Frage, was sie denn machen sollen, antwortet der: «Das Übliche, erst ins Kino, dann vollaufen lassen.» Weil Ilona ihn versetzt, bleibt der Klappstuhl neben Ikander leer, und der alte Italo-western macht ihm auch keinen Spass.

Die Sehnsucht ist der Glanz, der den bröckelnden Putz eines Kinofoyers

überstrahlt oder das Leuchten der Farben in einer schäbigen Absteige.

In ARIEL geht Taisto nach der Arbeit in eine Diskothek. Es ist noch früh, er sitzt allein und trinkt ein Bier. Später hat er einige Biere getrunken, und er sitzt immer noch allein. Noch später stehen auf dem Tisch vor ihm viele leere Bierflaschen, und ein paar unternehmungslustige Mädchen sitzen um Taisto herum, und Taisto ist schon längst eingeschlafen. Bald danach begegnet er Irmeli. Taisto schläft bei Irmeli. Irmeli ist bereits aus dem Bett aufgestanden und fortgegangen, weil sie in einer Fleischfabrik arbeitet. Taisto wird von Irmelis kleinem Sohn mit einer Pistole geweckt. Die Pistole ist eine richtige Waffe, die, wenn sie auf eine gläserne Tischplatte gelegt wird, ein ähnliches metallisches Klirren laut werden lässt wie die Waffe in Jacques Rivettes LA BANDE DES QUATRE. Die Pistole von Irmelis Sohn ist nicht geladen und ausserdem defekt.

SCHATTEN IM PARADIES erzählt eine Liebesgeschichte, ARIEL erzählt eine Gangstergeschichte. SCHATTEN IM PARADIES erzählt von der Liebe zwischen einem Müllmann und einer Verkäuferin, ARIEL erzählt von dem Banküberfall eines Arbeitslosen und seines Freundes. Die Filme von Aki Kaurismäki geben die Geschichten des Kinos denen zurück, für die das Kino ein Versprechen ist, so wie es das Panama in Marcel Carnés QUAI DES BRUMES einmal war.

Der Banküberfall ist eine Sache, die sich ergibt. Denn es ergibt sich, dass Taisto für anderthalb Jahre ins Gefängnis muss, weil er einen der Gauner wiedertraf, die ihm das Geld gestohlen hatten. Und im Gefängnis wird er in die selbe Zelle gesteckt, in der auch Mikkonen einsitzt. Einmal wirft Mikkonen eine Schachtel Zigaretten zu Taisto hinüber, und Taisto fängt sie auf; als Mikkonen dann die Schachtel Streichhölzer hinterherwirft, greift der Darsteller des Taisto daneben, und die Schachtel fällt auf den Fussboden. Die meisten Regisseure hätten die Szene neu gedreht.

Es sind nicht oft Filme im Kino zu sehen, die sich uns durch distanzlose Beziehung verbinden. Die Präsenz dieser Filme ist «die Frucht einer Einbildungskraft, die mit Stoffen arbeitet, die ursprünglich schon in der gewöhnlichen Erfahrung angelegt sind. Ein solches Werk, das auf jeder Ebene mit menschlichen Mitteln geschaffen worden ist und dessen Wirken dennoch ein Geheimnis bleibt, gewinnt eine Realität, die nicht nur diejenige der in ihnen verarbeiteten Stoffe übersteigt,

sondern einem auch intensiver vorkommt als die meisten Alltagswirklichkeiten.»

Der Darsteller des Mikkonen in ARIEL ist Matti Pellonpää, er ist auch der Darsteller des Nikander in SCHATTEN IM PARADIES. Vielleicht scheiterte Nikanders Liebe, und er kehrte unter anderem Namen nach Helsinki zurück. Jedenfalls schickt Irmeli eine Geburtstagsstorte ins Gefängnis, aber die Feile ist in einem Kinderbuch versteckt. Nachdem sie den Kuchen aufgegessen haben, hauen Taisto und Mikkonen aus dem Gefängnis ab, und später ergibt sich dann der Banküberfall. Und die Flucht gelingt, obwohl der Rückwärtsgang des Fluchtwagens klemmt. Mikkonen wird von einem Gauner erstochen. Taisto legt den sterbenden Mikkonen in das grosse elegante weisse amerikanische Cabriolet, und Mikkonen fragt, wozu eigentlich dieser Knopf an der Seitenlehne der Rückbank gut sei. Es ist der Knopf, mit dem sich das Verdeck des Cabriolets schliessen lässt. Am Ende gleiten Taisto und Irmeli und das Kind mit einem Koffer voller Comic-Hefte und einer Plastiktüte voller Banknoten über das ölige, lichterblitzende Hafenwasser zu dem Schiff Ariel, und die Zukunft ist ein Kinovorhang, der sich langsam senkt.

SCHATTEN IM PARADIES sei ein paar Küsse und Meereswellen, die ans Ufer schlagen, hatte Aki Kaurismäki versprochen. ARIEL ist ein amerikanisches Cabriolet und Eisschollen, die auf einem Fluss treiben.

Michael Esser

Die wichtigsten Daten zu ARIEL:

Regie und Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Kamera-Assistenz: Timo Markko, Heikki Ortamo; Schnitt: Raija Talvio; Ausstattung: Risto Karhula; Requisite: Simo Sulva; Kostüme: Tuula Hilikamo; Musik: Olavi Virta, Rauli Somerjoki, Melrose, Bill Casey, Esko Rahkonen, Peter Tschaikowski, Taisto Tammi, Dimitri Schostakowitsch; Ton: Jouko Lumme.

Darsteller (Rolle): Turo Pajala (Taisto Kasurinen), Susanna Haavisto (Irmeli), Matti Pellonpää (Mikkonen), Eetu Hilikamo (Riku), Erkki Pajala (Bergarbeiter), Matti Jaaranen (Räuber), Hannu Viholainen (Komplize), Jorma Markkula (Tallymann), Tarja Keinänen (Frau am Hafen), Eino Kuusela (Mann am Strand), Kauko Laalo (Nachtportier), Jyrki Olsonen (Mann in der Herberge).

Produktion: Villealfa Filmproductions; Produzent: Aki Kaurismäki. Finnland 1988. Farbe, Dolby Stereo; Format: 35 mm, 1:1.85; 74 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.

# Gibt es das Drehbuchrezept?

In einer Filmszene, die sich bis dato stets als «Filmmanufaktur» verstand, als ein Betrieb, der vor allem durch Autodidakten, durch Eigenbrötler vorangetrieben wurde, sind weder der Beruf des Drehbuchautors, des Regisseurs noch der des Produzenten wirklich definiert. Ein Berufsbild existiert nicht. Man tut es einfach. Das beständige und manchem Aussenstehenden oftmals uferlos erscheinende Wachstum dessen, was einst «Filmwunder Schweiz» genannt wurde, heute aber häufig nur noch dessen inflationärer billiger Abklatsch ist, hat zu Veränderungen auf verschiedenen Ebenen geführt. Die Zeit, da ein Anliegen wie Identitätssuche in einem verlogenen Land alleine ausreichte, um die Festivalpalais an Croisette, Lagune und Spree zu erobern, scheinen vorbei.

Je mehr sich diese Erkenntnis hat durchsetzen können, tauchte das Wort Aus- und Weiterbildung auf. Reicht der gute Wille allein nicht mehr aus, braucht es – erlernbares – Handwerk, und Lehrer, die es vermitteln. Die Saga von Daniels Lehrmethode in Sachen Drehbuch war schon ins Land gedrungen. Man hatte gehört davon, dass Filme wie *CRAZY LOVE* von Dominique Derrudere, *LES NOCES BARBARES* von Marion Hänsel oder *AFTER HOURS* von Martin Scorsese auf Drehbüchern basierten, die er auseinandergenommen beziehungsweise durch Analyse mit den Autoren weiterentwickelt hat, dass er im Prag der sechziger Jahre der Lehrer und Produzent von Milos Forman und Jiri Menzel war, dass er Direktor von Robert Redfords *Sundance Institute* und Boss des Filmdepartments der *University of Southern California* ist. Suissimage hat im Mai zu einem zweiwöchigen Seminar mit Frantisek Daniel – wie er sich auch zwanzig Jahre nach seiner Emigration aus der Tschechoslowakei immer noch nennt – geladen. Ein Ba-

siskurs für Drehbuchautoren im fernen Engelberg. Wissend, dass man in den nächsten elf Tagen ernsthaft arbeiten müssen, reisten die 24 Teilnehmer mit voller Ausrüstung an. Personalcomputer um Personalcomputer wurden die ausgetretenen Stufen des ehemals alt-ehrwürdigen, heute nur noch entfernt frühere Eleganz erahnenlassenden Hotels Europäischer Hof hinaufgetragen. Pascal Lohnay und Mark Daniel, den zwei jungen Herren, die der alte Herr als seine Dozenten mitgebracht hat, stand man anfangs genauso skeptisch gegenüber wie dem «maestro» selbst.

Die erste Übung: Eine Szene, in der ein Protagonist an einen Ort kommt und dort eine zweite Person antrifft. Drei Variationen sollten hintereinander erarbeitet werden. Erstens: Der Protagonist kommt an einen Ort, der ihm unbekannt ist, scheint verunsichert und begegnet jemandem, den er kennt und ihn mit der Geographie des Schauplatzes vertraut macht. Zweitens: Der Ort ist bekannt, die zweite Figur dafür fremd. Drittens: Figur bekannt und Ort bekannt. Gefordert war eine Szene ohne Dialog, nur mit nonverbaler und sichtbar gemachter Kommunikation. Der Ort musste genau beschrieben werden und durch das Zusammenspiel von «sight» und «sound» die richtige Stimmung evozieren. Bilder also, keine Gedanken. Obendrein musste diese Szene, wie alle anderen dramatischen Szenen eines Drehbuches, einen vollständigen Aufbau aufweisen: Anfang, Mitte, Ende. Eine einfache Übung? Man sass zusammen, las vor und hörte zu. Genüsslich, mitzuerleben, welche dürftige Resultate bei den anderen Mitgliedern meiner Gruppe zu Tage kamen. Ich räkle mich auf meinem Stuhl und fühle mich wohl. Dann ist die Reihe an mir. Mit Pathos und

beiläufig mitschwingender Zufriedenheit rezitiere ich meinen englisch geschriebenen Text. Erwartungsvoll schaue ich in die Runde und auf den Dozenten, warte auf Lob. Nichts. Stattdessen Fragen. Sind Ton, Licht und Umwelt für die Darstellung der Figur richtig und ausreichend genutzt worden? Ist dem Zuhörer kalr, in welcher Situation wir uns befinden? Und und und.

Am Nachmittag eine Lektion in Analyse. Frank Daniel hat vor den Bildschirmen im grossen Saal des Hotels die drei Teilnehmergruppen vereint. *NORTH BY NORTHWEST* von Alfred Hitchcock steht auf dem Programm. Nocheinmal dürfe man sich den Film als Film betrachten, dann, nach der Stück-für-Stück-Demontage werde man nie mehr einen solchen ohne Suche nach der Struktur anschauen können. Man werde sich immer auf die Jagd begeben nach Erklärungen für Schwachstellen, für Unklarheiten.

Das Prozedere in den folgenden Tagen ist fast durchgehend gleich. Am Morgen Gruppensitzung, am Nachmittag Filmanalyse. Zerlegt werden *THE APPARTMENT* von Billy Wilder, *MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE* von Stephen Frears, *GLORIA* von John Cassavetes, *THE THIRD MAN* von Carol Reed und – krönender Abschluss ohne anwesenden Frank – *AMADEUS* von Milos Forman. Es ist nicht die Einzelanalyse, die die Wahrnehmungsfähigkeit für strukturelle Eigenarten in einem Film schärft, sondern die Aneinanderreihung mehrerer solcher Demontagen. Erst sieht man den ganzen Film, dann das gleiche nochmals mit Unterbrüchen und dem Kommentar von Frank Daniels. Je mehr man mit den Möglichkeiten und Eigenheiten der Dramaturgie vertraut ist, desto mehr spielt Daniel den Ball zu seinen Zuhörern.

## Will man sich Einblick verschaffen in die Praxis des Drehbuchschreibens, muss man sich erst einmal von der Illusion befreien, dieses habe etwas mit Literatur gemein.

Von dem überraschend-frischen Entdeckungsfilm, Frears MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE, bleibt nach der Analyse nicht mehr viel übrig. Im Detail zu erfahren, warum die Zeichnung der Hauptfigur unbefriedigend ist, gleicht einem Déjà-vu. Daniel betont, dass einer der Gründe für die überwältigende Rezeption wohl in der Treue der Wirklichkeit gegenüber zu suchen sei, denn da haben der Drehbuchautor und der Regisseur gute Arbeit geleistet. Zu begreifen und zu akzeptieren hat man, dass eine hervorragend strukturierte Geschichte noch lange kein Garant für den Erfolg an der Kinokasse ist. Dafür hat das Publikum schon zu oft bewiesen, dass es *auch* anderen Kriterien folgt – der Popularität einer Thematik oder eines Schauspielers zum Beispiel. Auch der Film folgt im Angesicht seines Publikums den Gesetzen der Moden und Tendenzen – Struktur hin oder her. Nicht davon abhalten dürfe einem solch eine Erkenntnis bei der Entwicklung einer story stets an sein späteres Publikum zu denken, diesem bereits in diesem Stadium mit Respekt zu begegnen. Bei den praktischen Übungen: Nach der Szene ohne Dialog, jene mit. Dann verschiedene Strukturbeispiele und schliesslich die «outlines». Auf einer A-4-Seite soll man eine Geschichte aufschreiben, durchgehender Text für drei Akte eines fünfzehnminütigen Kurzfilms. Nachts laufen Computer und Gehirne heiss. Durch die Gänge des alten Hotels huschen der Lärm der klappernden Tastaturen und die durchsichtigen Figuren der in Arbeit befindlichen Filmgeschichten. Hinter jeder Türe ein neues Universum. Versuche entstehen und werden verworfen. Neustrukturierungen werden unternommen und bleiben doch erfolglos. Zum «outline» gesellt sich das «stepoutline», die Auflistung der einzelnen Szenen und ihres für den Lauf der Geschichte wichtigen dramatischen Gehalts. In der zweiten Woche dann entfällt die Filmanalyse; man

braucht die Zeit für das Schreiben der ersten Drehbuchfassung: the first draft. Immer wieder das Erstaunen über die Vielfalt der Geschichten, über die Einfälle, die menschliche Phantasie als solche. Horrorgeschichten, Psychodramen, Mysterienspiele und und und. Lernprozesse werden nachvollziehbar. Der, der anfangs noch fein säuberlich im Stil des Literaten – im Film bekanntlich unsichtbare – Gedanken seines Protagonisten niederschrieb, Gegenwart durch Vergangenheit zu bereichern versuchte, bemüht sich jetzt um den Präsens und die Visualisierung. Dann erneut Gruppensitzung. Wieder die Erkenntnis, dass es eben doch nicht so perfekt ist, wie man nachts um vier noch glaubte.

Will man sich Einblick verschaffen in die Praxis des Drehbuchschreibens, muss man sich erst einmal von der Illusion befreien, dieses habe etwas mit Literatur gemein. Daniels «Methode», die strenggenommen eben dadurch hervorsteht, dass sie keine ist, basiert auf den Klassikern des Theaters, auf jenen «Gesetzen», die bereits ein Aristoteles in seiner «Poetik» festgehalten hat. Frank Daniels Empfehlung lautete denn auch, sich nicht mit den Bergen an Literatur über die Frage «Wie schreibe ich ein Drehbuch» abzugeben, sondern stattdessen lieber Shakespeare und all die anderen Bühnenklassiker zu lesen. Für Autoren des deutschsprachigen Raumes muss noch die «Hamburgische Dramaturgie» von Lessing angeführt werden. Neben diesen Lektüreempfehlungen sei das wiederholte Betrachten von Filmklassikern die Hauptübung nicht nur für einen angehenden Autor. Die Vertiefung in die Struktur von Filmen wie CASABLANCA, THE APARTMENT, AMADEUS oder aber auch von misslungenen beziehungsweise in der Struktur nicht gänzlich überzeugenden Beispielen aus der Geschichte der siebenten Kunst bildet demnach gewissermassen das ABC für jeden

Autor. Empfohlen wird von Daniel das Anlegen einer eigenen Videothek, erlaube es diese doch problemlos, einen Film wieder und wieder anzuschauen, ihn anzuhalten, stückweise zu sezieren.

Daniel weist immer wieder auf die enge Zusammenarbeit von Drehbuchautor und Regisseur hin. Die Beispiele Wilder und Hitchcock zeigen denn auch deutlich, dass das Alternieren der kreativen Potenz zwischen Autor und Regisseur nicht nur funktionieren kann, sondern oftmals auch besonders einheitliche und stimmige Resultate zeitigt. Frank Daniels «Philosophie» weist somit einen Weg, der nicht vom Autorenkino wegführt, dieses vielmehr in seiner ursprünglichen Form zu re-etablieren versucht. «Le cinéma d'auteur» wie es die Kritiker der «Cahiers du cinéma» in Hitchcock, Lubitsch und Ford – um hier nur einige Beispiele zu nennen – entdeckten, Autorenkino, wie es aber im deutschsprachigen Raum durch den Anspruch der alleinigen Urheberschaft einer Einzelperson oftmals missverstanden wurde. Ist es nicht so, dass «Autorenkino» bereits den Plural beinhaltet? Müsste es für jene, die immer noch daran glauben, dass die Personalunion von Drehbuchschreiber, Regisseur und häufig auch noch Produzent die Regel und nicht die Ausnahme sein müsste, nicht heissen «Kino des Autors» oder eben «Autor-Kino»? Wenn hier die Etablierung der Regel gefordert wird, heisst das nicht, die Ausnahme sei in Zukunft zu verbannen. Nicht vergessen soll und darf man, dass die Filmgeschichte solche immer wieder gekannt hat, diese aber nicht programmierbar sind. Worum man sich bemühen kann und soll, ist die Herstellung einer Alchemie zwischen den einzelnen Kräften, die für die Herstellung eines Films massgeblich sind. Das heisst aber auch, dass der Drehbuchautor sich nicht mit seiner Rolle der Distanz bescheiden kann. Er muss verstehen und wissen,

was ein von ihm niedergeschriebener Satz in visualisierter Form bedeutet. Er muss das Handwerk und die Technik des Filmemachens kennen, wissen, welche Möglichkeiten die Kamera hat, welches sprachliche Potential der Schnitt besitzt. Und und und. Daniel erinnerte unter anderem daran, dass das im alten Studio-System Hollywoods kaum ein Problem darstellte. Damals, in den dreissiger und vierziger Jahren, waren die Autoren Angestellte, hatten ihre Büros direkt auf dem Studiogelände und wurden so täglich mit der praktischen Umsetzung ihrer Stoffe konfrontiert, kannten die Eigenheiten und Möglichkeiten der jeweiligen Regisseure. Ein Vorteil, der selbstredend auch zahlreiche Nachteile in sich barg, heute jedoch fast gänzlich verloren ist. Einzig in Grossbritannien hat man mit den «workshops» von Channel Four ähnliches wiederzuerfinden versucht. Fordern muss man also den direkteren Einbezug des Autors in die Filmarbeit, die Konfrontation dieses mit dem Prickeln des Sets, mit dessen Problemen. Wieder physisch spürbar werden muss, dass der Film auch ein Tanz auf der Schneide des Messers Ökonomie ist. Was kann es in einem Land wie dem unseren bringen, Stoffe zu entwickeln, mit denen sich keiner der Regisseure wirklich identifizieren kann? Regisseur und Drehbuchautor sind, so schliesslich Daniels Schlussfolgerung, ein Gespann. Zu zweit lässt sich – im Regelfall – die komplexe Materie Film besser unter Kontrolle halten als allein. Ausnahmen wie zum Beispiel ein Preston Sturges, der in den vierziger Jahren seine eigenen Bücher verfilmte, ausgeschlossen. Aber sogar für jemanden wie Sturges gilt, dass der Weg zum Ziel über das Lernen und die Konfrontation führt. Erst war er nur Autor, hatte zu kämpfen mit Regisseuren, die nicht das aus seinen Büchern machten, was er sich vorgestellt hatte. Durch Praxis lernte er das «business» Film kennen, lernte zu hassen, lernte

zu lieben, lernte zu kämpfen. THE GREAT MCGINTY (1940), sein Erstling als Regisseur, CHRISTMAS IN JULY (1940) und THE LADY EVE (1941) sind drei der Filme, die mir recht eindrücklich zeigen, dass das Nebeneinander von Regie und Schreiben funktionieren kann. Wichtig scheint mir bei Sturges allemal, dass er den Schritt zum damals einzigen «writer-director» Hollywoods erst hat vollziehen können, nachdem er verschiedene Vorlagen für andere geschrieben hatte. In dem Band «Five Screenplays by Preston Sturges» von Brian Henderson (University of California Press, 1986) gibt es als Frontispiz eine Photomontage, die besonders deutlich Sturges' Eigenart zu illustrieren scheint: Vor einer Kamera und einem Scheinwerfer sitzen zwei Männer. Der rechts, in kurzem offenem Hemd und mit aufgeschlagenem Drehbuch auf dem Schoss, ist zu dem links sitzenden, in sich zusammengefallenen Herrn in geschlossenem Zweireiher und mit eng gebundener Krawatte gewandt, gestikuliert engagiert. Der Herr links scheint deprimiert. Bildlegende: *Being a writer-director is not easy: Sturges the director tells Sturges the writer what he thinks of his script.* Frank Daniel und Preston Sturges verkörpern in diesem Sinn die gleiche Philosophie: Es kommt nicht darauf an, wer was alles macht, sondern einzig und allein wie.

Zwölf Tage sass man also in dem abgeschiedenen Engelberg. Auf der Heimreise dann die bange Frage, was das alles denn gebracht habe. Wo sind sie nun, die Gesetze und Regeln? Was sind die Bausteine, die ich für eine gute Geschichte brauche? Wer ist die Hauptfigur, was die Hauptgeschichte? Funktionieren die einzelnen Charaktere, sind sie in ihrem Handeln und Denken für den Zuschauer als Menschen von Fleisch und Blut einsehbar? Drehbuchschreiben heisst Zweifeln, Zweifeln und nochmals

Zweifeln. Immer wieder den Röntgenblick ansetzen, immer wieder Distanz gewinnen zu dem, was man gerade vorher erst für gut befunden hat. Frantisek Daniel, von dessen verschmitztwohlwollendem Grinsen man sich gut vorstellen kann, dass es einen für den Rest des Lebens begleiten kann, lehrt nicht mehr und nicht weniger. Er und seine zwei «Verlängerungen», der Sohn Martin und der Belgier Pascal Lonhay, machen nichts anderes, als eine jede Geschichte für das zu nehmen, was sie ist. Sie stellen Fragen, einfache Fragen, die in der Praxis oft schwer zu beantworten sind. Begreifen muss, wer sich diesem auf jegliche bekannte Form von Didaktik verzichtenden Programm aussetzt, dass Drehbuchschreiben mehr mit Kommunikation als mit Kunst zu tun hat. Die zu Papier gebrachten Sätze müssen als Bilder für einen Aussenstehenden nachvollziehbar sein. Dramatische Funktionsweisen kann man – weder mittels Schablone noch durch didaktisch strukturierte Schnellbleichen vermittelt – nicht lehren, man kann nur auf sie aufmerksam machen.

Womit Suissimage sicherlich Recht hatte, ist die – erstmalige – Organisation eines parallel verlaufenden viertägigen Kurses nur für Kommissionsmitglieder, die von und mit Frank Daniel lernen sollten, Drehbücher zu analysieren und zu lesen. Will man die Qualität der Filmproduktion verbessern, gehört dazu zweifelsohne nicht nur die Normalisierung beziehungsweise Schaffung des Berufsbildes Drehbuchautor, sondern ebenso die Professionalisierung derer, die dessen Produkte zur Beurteilung auf den Tisch bekommen. Will man bessere Stoffe, braucht es bessere Partnerschaften, weniger Berührungsängste und mehr Pragmatismus im Umgang mit dem, was man allgemein ein Projekt zu nennen pflegt.

Johannes Bösiger

## KROTKI FILM O MILOSCI (KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE)

von Krzysztof Kieslowski

# Ein Mann, eine Frau und ein Fernrohr

Der neunzehnjährige Tomek arbeitet als Schalterbeamter bei der Post, dem Amt für Kommunikation. Dort sitzt er täglich schweigsam hinter einer dicken Scheibe und beobachtet seine Kunden durch ein kreisrundes Guckloch.

Tomek wohnt zur Untermiete bei der schon etwas ältlichen, offenbar einsamen Mutter eines Freundes. Nach dem Dienst verschaut er sich hinter dem Fenster seines Zimmers und richtet ein Fernrohr auf die Wohnung gegenüber. Dort wohnt Magda, eine etwa 35jährige Künstlerin, und stellt ihr Leben zur Schau. Die Räume ihrer Wohnung sind Zimmer mit Einsicht, in die Tomeks Blick ungestraft eindringen kann. Sie erzählen ihm zwar beständig Anekdoten aus Magdas Leben, diese kolportieren aber im Grunde immer nur das gleiche: Magda ist blond, attraktiv, meist halbnackt oder gerade dabei, sich ausziehen, trägt gerne schwarze Dessous und ist im Umgang mit ihren Liebhabern von erfrischender Direktheit. Tomek wendet sich diskret ab, was beim Zuschauer wie eine verschämte Abblende ankommt.

Magda ist mit ihrem natürlichen Sinn fürs Exhibitionistische die ideale Partnerin für die voyeuristischen Interessen Tomeks. Tomek macht sie, ohne dass sie es weiss, zu seinem Star in einem Szenarium, in dem er selbst die Rolle des zurückhaltenden Erzählers übernimmt und bei dessen optischer Aufbereitung er stets die künstlerische

Oberleitung hat. Für Tomek wird das Fernrohr zum erzählerischen Gestaltungsmittel wie für den Filmemacher die Kamera.

Er zoomt vor und zurück, geht von der Totalen in die Naheinstellung, schwenkt mit der Person mit oder wendet sich um, setzt damit einen Schnitt, blendet ab. Die drei vorhanglosen Fenster, durch die Tomek in Magdas Wohnung Einblick nehmen kann, produzieren Einstellungen, die sich zu einer Geschichte montieren lassen. Es ist, als ob Aufnahme und Projektion identisch würden. Die Fenster addieren sich zur superbreiten Leinwand. Tomek macht sich sein eigenes Kino. In seiner dokumentierenden Inszenierung wird Magda zum Objekt, zum Kunstwerk, zum zweidimensionalen, stummen Bild, über das er auf seine Art verfügen kann, das er mit dem bewundernden Blick des Kunstliebhabers betrachtet.

Drei Fenster, drei Räume, drei Schauplätze, die sich wie in *splitscreen*-Technik zum Triptychon formieren. Nicht das Schlafzimmer steht im Zentrum dieser Anordnung, es liefert neben der Küche nur einen Seitenflügel. Den Mittelteil bildet Magdas eigene künstlerische Arbeit: ein unvollendeter Gobelin, in den sie einer ihrer Liebhaber einmal kunstvoll integriert. Im Zentrum also: die Kunst. Kieslowskis Film ist eine ironische Reflexion über Kunst und Leben, Film und Wirklichkeit, das Verhältnis des Filmemachers zum filmischen Objekt.

Die Kunst blendet über in die Erotik. Ein paar Stöckelschuhe und eine Flasche Milch auf dem Küchentisch ergeben ein kalkuliert arrangiertes Stillleben, das im Blick des Betrachters zum allegorisch entschlüsselbaren Kunstwerk mit erotischer Konnotation wird. Später wird Magda in einem Moment privater Depression mit den Fingern durch die dann verschüttete Milch streichen.

Tomeks Fernrohr wiederum ist ein eindeutiges Phallus-Symbol. Das Eindringen in Magdas Intimsphäre, der Blick in ihre Räume bekommt phallische Bedeutung. Magda wird, ohne es zu wissen, zur Akteurin einer Peepshow. Später wird sie Tomek fragen, ob er dabei masturbiert. Und sie wird ihn so stimulieren, dass es zur Ejakulation kommt.

\*

Die Rollenverteilung in Voyeur und beobachtetes Objekt wird im Laufe der Handlung aufgebrochen beziehungsweise umgedreht; die Konstellation verschiebt sich. Zunächst ist es Tomek, der Magda mit dem Fernrohr beobachtet. Später, wenn er Magda enthüllt hat, was er von ihr weiss, und ihr gestanden hat, dass er sie beobachtet, versucht sie herauszufinden, von wo aus sie bespitzelt wird, wo der heimliche Beschauer steckt. So wird sie gewissermassen selbst zum Voyeur – mit bescheideneren Mitteln und unbefriedigenderen Ergebnissen. Durch das Wissen, beobachtet zu wer-



Für Tomek wird das Fernrohr zum erzählerischen Gestaltungsmittel wie für den Filmemacher die Kamera

den, sind ihrer Unbefangenheit, mit der sie sich in ihren vier Wänden frei bewegt, auf die Dauer Grenzen gesetzt. So ist für sie der Blick aus dem Fenster erst einmal ein Akt der Gegenwehr, des Selbstschutzes. Sie benutzt – ganz unprofessionell – die Hand, um besser sehen zu können. Tomek auf der anderen Seite zieht sich zurück, will zwar beobachten, aber nicht beobachtet werden.

Nach ihrer ersten laienhaften und fruchtlosen Betätigung als Voyeur geht Magda in die exhibitionistische Offensive, was ihr leichter fällt. Sie macht das Bett zum Mittelpunkt eines simulierten Leinwandgeschehens und inszeniert in bewusstem Rollenspiel mit ihrem nichts ahnenden Liebhaber eine Live-Show für einen Zuschauer, den sie selbst nicht sehen kann. Ein Schauspielakt für den pornographischen Blick.

Erst später, wenn die Handlung längst eine Wende in die Katastrophe vollzogen hat und Tomek, ohne dass Magda es weiss, einen Selbstmordversuch unternommen hat, forciert sie ihre voyeuristischen Anstrengungen und versucht, mit einem Opernglas deutlicher hinter sein Fenster zu sehen, näher an ihn heranzukommen. Dass ihr Kieslowski ausgerechnet ein Opernglas in die Hand drückt, betont nicht nur die Theatralik und Melodramatik des Augenblicks, sondern verweist auch auf die Schaubühne des Fenstertheaters als Topos einer angestrebten Medienreflexion. Der selektive Blick konzen-

triert sich auf das, was ihn anzieht, seine Neugier weckt, ihn erregt, ihm geheimnisvoll erscheint. Wie in der Oper, im Theater und im Kino, so im Leben.

Zwischendurch enthüllt sich auch Tomeks Zimmerwirtin als Voyeur. Nicht nur, dass sie Tomek vor die Flimmerkiste zu locken versucht, weil dort gerade Bilder von der Miss-Polen-Wahl übermittelt werden (was Tomek nicht sonderlich interessiert, weil er eine andere, für ihn viel realere schöne Frau im Visier hat, von der er sich ein eigenes Bild machen kann). Als Tomek zu Magda in die Wohnung geht und dort eine eher unangenehme sexuelle Erfahrung (vorzeitige Ejakulation) macht, gibt seine Zimmerwirtin ihren Stammplatz vorm Fernseher vorübergehend auf, um die beiden durchs Teleskop zu beobachten. Dadurch, dass alle drei – zumindest zeitweilig, und wenn auch aus unterschiedlichen Motiven – die Schlüsselloch-Perspektive einnehmen, nimmt Kieslowski dem Voyeuristischen das Individuell-Pathologische und deutet es als etwas Allgemein-Existentielles.

Zuletzt steigert Kieslowski den Voyeurismus ins Visionäre, macht ihn zum zentralen Motiv eines aufs Utopische zielenden Lehrstücks. Magda, die sich selber die Schuld an Tomeks Selbstmordversuch anlasten muss, betritt zum erstenmal sein Zimmer. Der aus dem Krankenhaus zurückgekehrte Tomek liegt in apathischem Schlaf auf dem Bett. Magda, die zuvor noch von

ihrer Wohnung aus Tomeks Zimmer mit dem Opernglas abgetastet hat, blickt nun durch sein Teleskop in ihre eigene Wohnung. Dort sieht sie sich selbst mit der Milchflasche in der Küche, dann im Zustand tiefer Depression weinend am Küchentisch, so wie sie vorher von Tomek gesehen worden war. Hände legen sich tröstend auf sie. Sie gehören Tomek. Sie schmiegt ihren Kopf an seine Hand und streichelt ihn.

Magda sieht diese Szene in Zeitlupe, womit Kieslowski das Gesehene als irreal charakterisiert, als Vorstellungsbild, als einen bedeutsamen Moment von Bewusstwerdung. Der Blick durchs Teleskop wird für Magda zum Blick auf sich selbst, führt aber von der Erkenntnis der eigenen Einsamkeit weiter zu einem utopischen Gegenbild menschlicher Solidarität, wie es auch hätte sein können. Ein Blick, der allerdings dem Voyeuristischen das Erotische nimmt und ihm eine Unschuld zuspricht, die dem letzten Bild von Zwischenmenschlichkeit zwar eine geistig-seelische Dimension verleiht, es aber auch auf den hehren Stand einer christlichen Ikone hebt.

\*

Die unkonventionelle Beziehung zwischen Tomek und Magda regelt der Blick. Entscheidende Bedeutung kommt also dem Standort, der Perspektive und der Entfernung zu. Kieslowski erzählt in seiner Geschichte über Tomek und Magda, wie sich



Die unkonventionelle Beziehung zwischen Tomek und Magda regelt der Blick – Kieslowski erzählt nicht nur von einer Auseinandersetzung, sondern ...

Standort, Perspektive und Entfernung verändern und was das für Folgen für Tomek, Magda und für ihre Beziehung hat.

Tomek blickt von seinem Fenster aus auf Magda in der Wohnung gegenüber: eine einseitige Angelegenheit, ein unerwidelter Blick und eine Scheinannäherung mittels Objektiv bei in Wirklichkeit statischer Position. Magda kann erst reagieren, wenn sie weiss, dass sie beobachtet wird. Dann wechselt der Kamerastandort auch in ihre Wohnung; Magda wird vom Objekt zum Subjekt. Der Zuschauer solidarisiert sich nicht mehr ausschliesslich mit Tomek, identifiziert sich nicht mehr nur mit dessen Blick. Vielmehr verlässt er Tomek zwischendurch, gibt seine Komplizenschaft auf, erweitert seine Perspektive, wechselt die Seite, um mit Magdas Augen zurückzublicken – auf das Haus, in dem Tomek wohnt. Es ist ein Blick von unten nach oben, so wie Tomek umgekehrt Magda immer aus einer leichten Obersicht beobachtet. Damit ist deutlich gemacht, wer in der über- und wer in der unterlegenen Position ist, was vor allem in Tomeks besserer Ausrüstung (Fernrohr contra blosses Auge, Opernglas) begründet ist, also in der Überlegenheit der «Waffen», die ihm mehr Macht in die Hand gibt.

Dass Magda reagiert, zum Gegenzug ansetzt, bedeutet einen Schritt aus der Einseitigkeit in den Dialog, ins Wechselspiel, in die durchaus strategische Auseinandersetzung, führt wei-

ter zur Aufhebung der Rollenverteilung, zum Aufbrechen von Distanzen, zur Neuorientierung. Tomek verliert seine Überlegenheit, muss seine zunächst unantastbare, weil unbekannte Stellung aufgeben, die Beobachtersituation verlassen, begibt sich in eine Situation, in der er gefordert wird, muss Niederlagen einstecken, kapituliert, will sich das Leben nehmen.

Am Anfang hat er alles im Griff, hat die Übersicht und die Allmacht, sieht mehr, weiss mehr, greift sogar ein, nimmt Einfluss, führt Magda, die nichts durchschaut, manchmal wie eine Marionette. Um das Liebesspiel Magdas mit ihrem Liebhaber zu beenden, alarmiert er die Gaswerke; während er noch dem Liebesspiel zusieht, sieht er gleichzeitig schon die Gas männer vor Magdas Wohnungstür stehen. Tomek macht das Spiel und genießt seinen Sieg. Sein Blick ist immer etwas von oben herab, also anmassend, hybrid, gottähnlich. Wenn das Gaswerk-Auto mit Blaulicht vorfährt, registriert er das aus der extremen Obersicht – ein Blick wie auf eine Spielzeugwelt. Aus der Vogelperspektive beobachtet er später auch, wie Magda dem Auto ihres Liebhabers entsteigt und nach einem Streit ins Haus läuft. Und noch etwas später blickt er auf den Liebhaber Magdas herab, als dieser, auf den unerwünschten Voyeur aufmerksam geworden, den Liebesakt unterbrochen hat, um von der Strasse aus Tomek aufzufordern, herabzusteigen von seinem

Olymp. Tomek kommt tatsächlich herunter; damit beginnen seine Niederlagen. Magdas Liebhaber schlägt Tomek zu Boden, was eine Umkehrung der Perspektive zur Folge hat: Auf Tomek, der am Boden liegt, wird nun herabgeblickt.

Wenn schliesslich Magda Tomek die entscheidende Niederlage zugefügt hat und Tomek nach der vorzeitigen Ejakulation enttäuscht und peinlich berührt aus Magdas Wohnung flieht, sieht sie aus ihrem Fenster, aus der Position des Siegers, von oben herab, wie Tomek die Strasse überquert, um sich wie ein geprügelter Hund ins gegenüberliegende Haus zurückzuziehen. Und wieder später beobachtet sie aus der Vogelperspektive, wie ein Krankenwagen Tomek mit Blaulicht abtransportiert. Zuletzt hat sich Magda die Beobachterrolle erobert, Tomek hat seine ausgespielt. Am Ende befindet sich Magda in Tomeks Zimmer, blickt durch sein Fernrohr, während er kaum erkennbar im Hintergrund auf seinem Bett liegt. Die Vermieterin versperrt die Sicht auf ihn.

\*

Zwar erkämpft Magda von Tomek die Aufgabe seiner Position, zieht ihn herunter, lockt ihn in ihre Wohnung, demütigt ihn, erobert sich selbst eine Position, die sie ihm überlegen macht, aber Kieslowski geht es letztlich überhaupt nicht um die Geschichte einer kaltschnäuzigen Strategie, die ihr Ziel im Triumph der einen über die andere



... von einer Annäherung, einem Aufeinanderzugehen

Partei findet. Er erzählt nicht nur von einer Auseinandersetzung, einem Gegeneinander, sondern auch von einer Annäherung, einem Aufeinanderzugehen. Seine beiden Protagonisten sind in gleicher Weise sympathisch. Und die abgezielte Ästhetik seines Films ist abgestimmt auf eine ethische Problemstellung mit religiösen Bezügen. Tomek hat sich längst in das Bild verliebt, das er sich von der Frau gemacht hat. Der Beobachtungsvorgang mit dem Fernrohr ist so weit zum künstlerischen Akt avanciert, dass Magda – so wie er sie sieht (beziehungsweise sehen will) – zu seinem Geschöpf geworden ist, das er zu formen, also noch mehr zu idealisieren beginnt. Er fängt an, das Bild von allem, was seiner Vorstellung im Wege steht, zu befreien, radiert Magdas Liebhaber hinaus, schafft sich eine saubere Leinwand. Wenn er Magda irgendwann in ihrer Wohnung aufsucht, projiziert er sich sozusagen in seine eigene Vision, wird Teil des Bildes, das er selbst geschaffen beziehungsweise betrachtet hat, und wird selber zum (von seiner Zimmerwirtin) betrachtbaren Bildobjekt. Dadurch gerät er aber – was er nicht will – in die von ihm gänzlich unbedarft ausgefüllte Rolle von Magdas Männerbesuchen.

Tomek steigt von seinem Olymp herab, wird vom Erzähler/Betrachter zum Akteur, hebt damit die Distanz auf und begibt sich auf eine gemeinsame Handlungsebene mit Magda. Er verliert damit seine Übersicht und Überle-

genheit, entmachtet sich selbst, verlässt seine gottähnliche Position, um sich einem Prozess der Menschwerdung zu unterwerfen, Teil der betrachteten Welt und dadurch berührbar, angreifbar, zerstörbar zu werden. Tomeks Weg wird zur Passionsgeschichte.

Kieslowskis KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE entstand wie schon sein KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN (KROTKI FILM O ZABIJANIU) als erweiterte Kinofassung einer Folge seiner zehnteiligen Fernsehserie zum *Dekalog*, worin er in zeitgenössischen Paraphrasierungen die biblischen Zehn Gebote auf ihren Aktualitätsgehalt abklopft. Auch wenn von dem Gebot «Du sollst nicht ehebrechen», das seinem Film zugrunde liegt, in Kieslowskis Bearbeitung auf den ersten Blick nicht viel übrig geblieben zu sein scheint – womit Kieslowski der veränderten gesellschaftlichen Realität Rechnung trägt, in der die Institution Ehe immer mehr an Bedeutung verloren hat –, so lässt sich in seinem Film bei näherer Betrachtung doch immerhin ein dialektisches Spiel um monogame Vorstellungen (Tomek) und praktizierte Promiskuität (Magda) erkennen.

Vor diesem Hintergrund erhält das Erotische zunächst einmal einen mythischen Beigeschmack. Das Fenster-Triptychon, in dessen Rahmen sich Magda den Blicken Tomeks darbietet, wird für Tomek zu einem Ort der Anbetung, zur Kapelle, hat für ihn den Stellenwert eines Altarbildes, aus dem er

jeglichen Anschein von Lüsterheit und Unkeuschheit zu tilgen versucht. Das Fernrohr verhängt er wie ein heiliges Instrument mit einem roten Tuch – ein Phallus-Kult von ziemlicher Schamhaftigkeit. Ob sich dahinter ein zu beargwöhnender Appell zur Asexualität und mönchischen Askese verbirgt, sei dahingestellt. Sicher zeichnet sich aber darin eine Sakramentalisierung des Geschlechtlichen ab – ganz im Sinne einer christlich-katholischen Konzeption. Wenn Magda Tomek fragt, warum er sie beobachte, antwortet er: «Weil ich Sie liebe». Wenn sie ihn fragt, ob er mit ihr schlafen wolle, sagt er (erst einmal) nein.

Tomek wird auf diese Weise zum Repräsentanten einer Ideologie, zum messianistischen Heilsbringer, der kommt, um Magda die frohe Botschaft zu verkünden, wobei sie die Zeichen zunächst einmal nicht zu interpretieren versteht, sondern aufgrund ihrer entgegengesetzten Sichtweise falsch auslegt. Erst als der scheinbar verdorbene Voyeur sich immer mehr als wahres Unschuldslamm herausstellt, Tomek auf seinem Leidensweg in die Heiligkeit unauffällig bis zu dem Moment voranschreitet, in dem er für die Sünderin Magda (von einem ihrer Liebhaber einmal als Maria Magdalena titulierte) sein Blut vergießt, mag sich diese bekehren, Demut üben und den Weg der Reue einschlagen, der sie herab aus ihrem hochgelegenen Domizil, in das Haus gegenüber und in Tomeks Zimmer



Kieslowskis moderne Bibelexegese kreist um christliche Grundbegriffe wie Sünde, Leiden, Schuld, Scham, Demut, Reue, Mitleid und Erlösung

führt – damit Tomeks Beispiel folgend, der einen entsprechenden Weg zu ihr gegangen war. Dort liegt nun der Heilsverkünder unter andächtiger Anwesenheit zweier Frauen (neben Magda Tomeks mütterliche Zimmerwirtin) aufgebahrt. In dem Haus gegenüber lernt Magda jetzt die Gegenperspektive kennen, qualifiziert sich zur Seherin, hat bei ihrem Blick durchs Teleskop wie in einem wundersamen Akt göttlicher Eingebung die Vision von einem besseren Leben.

\*

Kieslowskis moderne Bibelexegese kreist um christlich-katholische Grundbegriffe wie Sünde, Leiden, Schuld, Scham, Demut, Reue, Mitleid und Erlösung. Tomeks Vermieterin belehrt ihren Schützling, dass man einen Schmerz am besten dadurch überwinden kann, indem man sich selber einen noch grösseren Schmerz zufügt, worin sich der katholische Masochismus artikuliert, im Leiden einen Sinn, wenn nicht sogar die höchste Erfüllung des menschlichen Lebens zu sehen. Tomek nimmt als Märtyrer der Liebe das Kreuz auf sich. Und Kieslowski greift in seiner sakralisierenden Farb- und Lichtsymbolik mit prophetischer Signalwirkung die Passionsthematik auf. Die Buntglaswand im Treppenflur vor Magdas Wohnung, vor der sich Tomek wiederholt ins rechte Licht rückt, leuchtet in den Erlösungsfarben Rot (das vergossene Blut; die durch

den Tod besiegelte Liebe) und Weiss (Reinheit, Unschuld, Verklärung). Tomek hat schon, bevor er sich die Pulsadern aufschneidet, vorankündigend immer wieder mal ein bisschen Blut vergossen. Das rote Leuchten ist in Kieslowskis Film ein symbolisches Leitmotiv.

Es gibt zwei Schlüsselbilder, deren Bedeutsamkeit Kieslowski betont, indem er sie wiederholt beziehungsweise variiert, um Entscheidendes erweitert. Anfangs betrachtet Tomek durch sein Teleskop mitleidig die weinende Magda. Später sieht sie sich durch Tomeks Teleskop selbst in ihrem Leid. Aber in einer Gebärde des Trostes legt sich Tomeks Hand auf sie.

Schon in der ersten Einstellung seines Films setzt Kieslowski mit einem anderen Bild, das aber mit dem eben beschriebenen in Zusammenhang steht, ein Zeichen: Diesmal ist Tomek der Leidende; und Magda spendet ihm Trost, legt ihm die Hand auf. Doch das Bild formuliert das abstrakt: Ein Arm, das Handgelenk verbunden; eine Frauenhand, die sich darauf legt; eine andere Hand, die nach der vorherigen greift.

Ein Bild, das Kieslowski am Ende seines Films – erst da in zeitlich richtiger Einordnung, erst da konkret verständlich – wiederholt. Am Anfang dient es ihm als prophetischer Vorverweis, Markierung des Zielpunktes und als Exposition von äusserster Verdich-

tung, in der die drei Hauptfiguren synekdochisch – stellvertretend durch einen Körperteil – eingeführt werden. Auf einen Schlag, ohne sie als Person ins Bild zu rücken, ohne ihnen einen persönlichen Hintergrund zu geben. Über die Beziehung der Personen zueinander ist damit zwar eine Aussage gemacht. Doch die Personen selbst erscheinen in dieser aufs Allgemeinmenschliche zielenden Symbolisierung unwichtig, austauschbar, bloss repräsentativ für eine Idee. Was zählt, ist die Gebärde.

Die Einstellung markiert nicht nur einen dramaturgischen Schlüsselmoment, sondern enthält den allegorischen Sinngehalt des ganzen Films; als Emblem der Handlung vorangestellt, formuliert sie die Botschaft des Films in komprimierter Form. Das verbundene Handgelenk – Verweis auf eine äussere Verwundung, innere Verletzung, Selbstaufgabe; Zeichen für Leid und Schmerz. Die Hand, die sich darüberlegt – eine Geste der Zuwendung, Ausdruck von Anteilnahme, Mitgefühl, Trost. Eine weitere Hand zieht die Aufrichtigkeit dieses Gefühls in Zweifel, deutet die Geste anders, will den Verletzten in Schutz nehmen. Ein christliches Sinnbild, das Thema, Tonart und Erzählstil des Films vorgibt.

\*

Kieslowski bestreitet die Religiosität seines Films: «Die Zehn Gebote als christliche Anstandsregeln sind für

mich unwichtig, aber sie interessieren mich unter dem Aspekt ethisch moralischer Grundwerte im Zusammenhang mit unserem heutigen Leben».

In den Personen Tomek und Magda stellt Kieslowski zwei verschiedene moralische Verhaltensmuster einander gegenüber. Die Frage ist, wieweit man Tomek am Ende als den moralischen Sieger, Magda als die bekehrte Sünderin verstehen muss, die zuletzt den Weg der Einsicht findet. Man wird den Verdacht nicht los, dass Kieslowski sich durch die durchgängige Symbolisierung, die visionäre Erhöhung, durch Handlungsentwicklung und Ausgang des Films in ideologische Abhängigkeit von seinem Sujet bringt. Versinkt sein vom Anspruch her dokumentierender Blick auf diese Weise im Sumpf moralistischer Wertung, die es sich leicht macht, dem einen recht, dem anderen unrecht zu geben? Hebt der sachlich-kühle *point of view* eines sich am liebsten neutralisierenden dokumentarischen Geschichtenerzählers (wie sich Kieslowski wohl selbst sieht) unversehens ab in die Gefilde persönlicher Glaubensbekenntnisse? Es muss offenbleiben, wieweit Kieslowski nur moralische Vorstellungswelten dokumentiert, wieweit er sich mit der katholischen Konzeption identifiziert, wieweit man ihm von seinem Film transportierte Ideen als möglicherweise reaktionär ankreiden kann. Auf jeden Fall wirkt KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE wie das Musterbeispiel eines religiösen Films und wird von der konfessionellen Filmkritik nicht umsonst über die Massen gerühmt.

Kieslowski erzählt seine facettenreiche Geschichte zweifellos thematisch komplex, ästhetisch stringent. Zu dem vorausgegangenen Film KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN setzt sich KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE schon im Titel in Beziehung. «Beide Filme stehen in enger dialogischer Verbindung: ging es im einen Film um den Mangel an Liebe, der zum Töten führt, geht es in dem anderen um die Suche nach Liebe, die an den Rand des Todes führt» (Peter Hasenberg).

Mit dem Gleichklang der Titel formuliert sich auch ein für diese Filme programmatisch zutreffender Genrebegriff. Kieslowski macht keine Kurzfilme, sondern «Kurze Filme» – gemessen an der zeitlosen, im Sinne immer wieder neuer Variierbarkeit komplexen Thematik, als Kontradiktion auch zu oft in Überlänge ausufernden, seichten Unterhaltungsfilmern. Und man kann die Selbstkategorisierung «Kurzer Film» sogar in dem Sinne als Genrebegriff verstehen, dass hiermit

auf die Eigenheiten einer Erzählkunst aufmerksam gemacht wird, die ohne Umschweife zur Sache geht und sich mit äusserster Ökonomie auf die Darstellung des Notwendigen und Wesentlichen beschränkt. In dieser Hinsicht wirken Kieslowskis «Kurze Filme» wie filmische Formen der Novelle, und wie diese arbeiten sie in ihrer Dramaturgie auch ganz klassisch mit Wende- und Höhepunkt.

\*

Kieslowski ist ein akademischer Regisseur. Er hat gelernt, aus den Visionen anderer Regisseure zu übernehmen, was er für seine eigenen gebrauchen kann.

Aus *Hitchcocks* REAR WINDOW übernimmt er das Voyeur-Motiv, das Abtasten fremder Fenster im Leinwandformat, die dem Zuschauer stumme Geschichten erzählen. Auch Hitchcocks Film ist in seinem Spiel mit der Zuschauerrolle eine Reflexion über Kunst (Film) und Moral.

Von *Tarkowskij* stammt die intensive Symbolik sich ergießender Milch. Auch Tarkowskij ist ein Moralist, der die Weltläufigkeit verachtet und in symbolistischen Visionen mit messianistischem Nachdruck die Weltverbesserung predigt.

An *Bresson* erinnert der Katholizismus der Thematik, der moralische Verwurf einer Welt der Oberflächenreize und des gedankenlosen Konsums, die frohe Botschaft der Askese, dann natürlich auch die stilistische Prägnanz einer lakonisch-schlichten, aber pointierten Erzählweise, die novellistische Reduktion auf das Wesentliche.

Wie *Rohmer* konstruiert Kieslowski strikt moralische Geschichten, ohne Abschweifungen, ohne Firlefanz, ganz menschenzentriert, anscheinend kühl beobachtend im Sinne eines dokumentarischen Erzählkinos. Mit LE RAYON VERT, in dem der selbst völlig nüchtern-sachliche Rohmer von den symbollastigen, katholisch-moralischen Visionen des monogamen Mädchens Delphine erzählt, liesse sich Kieslowskis Film vergleichen. Die Zehn Gebote dienen Kieslowski als Proverbien, die seinen Filmen einen zyklischen Zusammenhang geben, wobei jeder einzelne Film über eines dieser längst zu Sprichwörtern herabgesunkenen Religionsgesetze wie über ein Motto mit Initialzündung frei paraphrasiert.

Mit Hitchcock, Tarkowskij, Bresson, Rohmer befindet sich Kieslowski im Kreis der grossen Moralisten des Kinos.

Peter Kremiski

### Krzysztof Kieslowski

wurde am 27. Juni 1941 in Warschau geboren. Er absolvierte 1969 die Polnische Film- und Theaterhochschule in Lodz. Bereits als Student drehte er Dokumentarfilme für das polnische Fernsehen. Nach Beendigung des Studiums ging er als Regisseur zum Dokumentarfilmstudio Warschau, für das er auch heute noch tätig ist und in dessen Warschauer Studio er seine Spielfilme dreht. 1973 realisierte er einen mittellangen Spielfilm für das polnische Fernsehen. Von 1979 bis 1982 arbeitete er als Dozent an der Fakultät Radio und Fernsehen der Schlesischen Universität in Katowice. Von 1978 bis 1981 war er Vizepräsident des Polnischen Filmverbandes. Kieslowski erhielt 1975 den Preis des Vorsitzenden des Komitees für Radio und Fernsehen, 1976 den Preis «Don Quichotte» des Präsidiums der Polnischen Filmclubvereinigung für sein Gesamtschaffen. 1981 erhielt er ein Diplom des Polnischen Aussenministeriums für Verdienste um die Propagierung der polnischen Kultur im Ausland. 1988 wurde mit dem Europäischen Filmpreis für KROTKI FILM O ZABIJANIU (KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN) ausgezeichnet.

Die wichtigsten Daten zu KROTKI FILM O MILOSCI (KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE):  
Regie: Krzysztof Kieslowski; Buch: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski; Kamera: Witold Adamek; Kamera-Assistenz: Piotr Jaszczuk; Schnitt: Ewa Smal; Chef-Beleuchter: Jerzy Tomczuk; Dekor: Halina Dobrowolska, M. Dipont; Kostüme: Malgorzata Obloza, Hanna Cwiklo; Musik: Zbigniew Preisner; Ton: Nikodem Wolk-Laniewski.  
Darsteller (Rolle): Grazyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwinska (Vermieterin), Piotr Machalica (Roman), Artur Barcis (junger Mann), M. Chojnacka, Stanislaw Gawlik, T. Gradowski, R. Imbro, J. Piechocinski, K. Koperski, J. Michalewska, E. Rozniatowska, E. Ziolkowska.  
Produktion: Zespoly Filmowe, Produktionsgruppe TOR (Krzysztof Zanussi); Herstellungsleitung: Ryszard Chutkowski. Polen 1988. Format: 35 mm, 1:1.66, Farbe, 86 Min. BRD-Verleih: FuturaFilmverlag, München; CH-Verleih: Rialto, Zürich.



*Madeleine Hirsiger, Redaktionsleiterin «Film top»*

## *Schönes Cannes*

«Du hast es schön, jetzt kannst du wieder nach Cannes», sagen jeweils meine Freunde anfangs Mai. Cannes. Als ich vor drei Jahren zum ersten Mal ans wichtigste Filmfestival der Welt reiste, hatte ich ein mulmiges Gefühl. Wie werde ich mich in dieser riesigen Ansammlung von Menschen zurechtfinden? Werde ich – abgesehen von meinen Journalistenkollegen aus der Schweiz – überhaupt jemanden kennen? Wie kann man dort arbeiten?

Auch drei Jahre später hat sich der Bekanntenkreis in Cannes kaum erweitert. Das Schweizer Fernsehen ist, wie andere Stationen auch, eine *quantité négligeable*, zu klein, um ins grosse Geschehen einbezogen zu werden, zu unwichtig, als dass man auf grosse Empfänge eingeladen würde. Die Österreicher und die Deutschen mögen noch an die Schweizer denken, aber ganz sicher nicht Herr Golan oder andere international Tätige. Cannes ist bekanntlich nicht nur ein Festival, sondern auch ein ganz grosser Marktplatz. Da geht es um Millionen.

Rund 15 000 Akkreditierte tummeln sich während zweier Wochen an der Côte d'Azur, aber «nur» 3 000 sind Journalisten. Darunter vier vom Fernsehen DRS, zehn Leute vom Tessiner Fernsehen (Journalisten und Techniker) und ein paar Kollegen aus Genf. Mit den Tessinern arbeiten wir seit Jahren zusammen. Sie nehmen jeweils einen mobilen Schnittplatz mit Kameraausrüstung mit, postieren ihren Wagen hinter dem Palais des Festivals neben ähnlichen Fahrzeugen. Ausser den Schweizern sind noch etwa hundert weitere Fernsehstationen in Cannes anwesend – alle auf der Pirsch nach Aussergewöhnlichem. Der Konkurrenzdruck ist gross. Heute müssen die meisten Stationen gegen die Franzosen antreten, die das Sagen haben. Sie machen die Exklusiv-Interviews, die die andern Anstalten dann kaufen können: Ganz vorn mit dabei ist die private französische Firma Sigma. Da kommt etwa Meryl Streep nach Cannes, zeigt sich nur an der Pressekonferenz, wo sich Dutzende von Teams auf einem schmalen Podest den Platz streitig machen, und dann gibt sie noch *ein* Exklusiv-Interview. So ist das. Checkbuch-Journalismus, der auch hier Blüten treibt. Und was bleibt den andern? Sogenannte allgemeine Aufnahmen, Leute, die ins Kino gehen, Girls am Strand, die gerne unter die Fittiche genom-

men werden möchten, abends die Herrschaften in Gala und viel gewöhnliches Volk, das den Strassenrand in der Hoffnung säumt, einen echten Star zu sehen. Sogar um Aufnahmen im Kino – ein vollbesetztes grosses Kino kann doch immerhin ein Fernsehbild sein – muss man kämpfen, weil da bestimmt auch schon irgend jemand die Rechte gekauft hat. Und wie kommen Nicht-Franzosen gleichwohl zu ihren Interviews? Man steigt im Palais in den vierten Stock, besucht Frau Pereira, sagt, wir sind vom Schweizer Fernsehen und möchten gerne ein Interview mit Herrn XY machen. Dann kommt man auf eine Liste, vielleicht auf Platz 4, vielleicht auch 18. Dann wird mitgeteilt, wann man sich beim sogenannten «TV-Call» einzufinden hat, ja, und dann wartet man einmal eine Runde, genauso wie mehrere andere TV-Equipen, die sich auch eingerichtet haben, alle bereit, gleich loszulassen, wenn's soweit ist. Endlich. Der Star wird von einer Begleitperson hereingeführt – der speziell für diese Aufnahmen vorgesehene Balkon ist selbstverständlich abgeschlossen und bewacht –, nimmt Platz, und man stellt die erste Frage. Im Hinterkopf tickt bereits die Uhr, denn nach *genau* zehn Minuten ist die Zeit abgelaufen, und der Star wird zur nächsten TV-Einheit geführt. So ist das. Aber immerhin: Wir konnten ein Interview mit Herrn XY machen.

Und warum sind die Filmausschnitte in den Fernsehberichterstattungen aus Cannes immer so kurz, immer die gleichen? Nun, in einem anderen Büro sitzt eine andere Dame und verwaltet die Kassetten mit den Filmausschnitten. Manchmal sind drei Minuten von einem Film erhältlich, manchmal dreissig Sekunden und manchmal eben keine, ganz nach Lust und Laune von Unbekannt. Die Organisation von Cannes bestimmt den Inhalt einer Sendung. Und neben dem Rumrennen und Informationen Zusammenkratzen möchte man auch noch Filme sehen, muss eine Sendung geschnitten und betextet werden, denn am Sonntag sind wir mit dreissig Minuten im Programm. Man gewöhnt sich an diese Art zu arbeiten, man weiss mittlerweile, was drin liegt, und dann denke ich jeweils: Es gibt ja noch andere, weniger hektische Festivals, etwa dasjenige von Locarno, wo Schauspieler und Regisseure in den Cafés sitzen oder auf der Strasse anzutreffen sind – wo Begegnungen noch möglich sind.

**THE END**

# 14. **Altstadt Open-air**

Winterthur 25. 8. - 10. 9. 89

1.9. **Nina Hagen**



New Model Army  
Steve Thomson

8.9. **Stray Cats**

Der Sandbote

Roger Chapman

9.9. **The Mission**

TV - VIDEO - HI-FI - PC  
REDIFFUSION

Gun

10.9. **Gilberto Gil group**

winterthur  
versicherungen

SR-Reisen

**17 Tage gratis  
Altstadt-Spektakel**

**amnesty international/Türkei  
2./3. September, Frankophonie,  
Kleinkunst, Kinderprogramm,  
Klassik, Kino, Beizenprogramm**

**Programm, Infos:**

Verkehrsbüro Winterthur, Tel. 052 22 00 88  
Alle Vorverkaufsstellen

**Tickets per Post:**

Ticket Service, Tel. 01 481 77 00 / 052 22 90 00

**Vorverkauf:**

Ticket Service und alle üblichen Vorverkaufsstellen

**Vorverkauf Mitglieder:**

Verkehrsbüro Winterthur (kein Postversand)

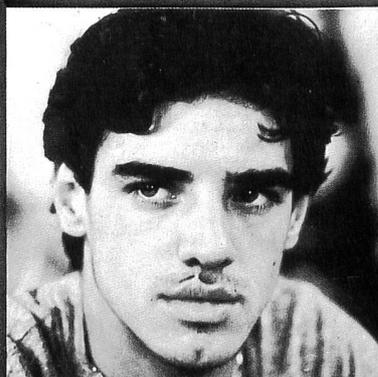
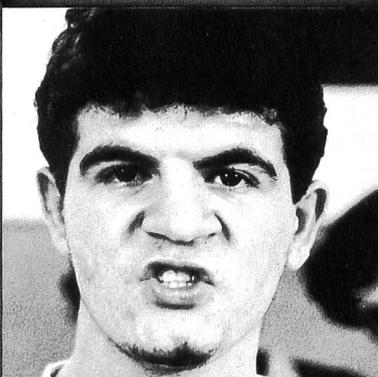
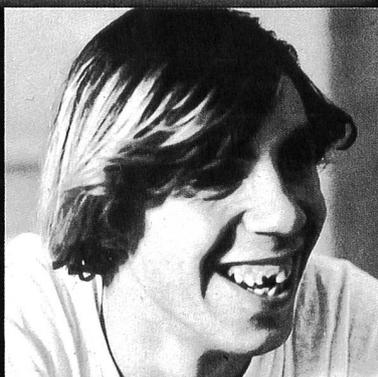
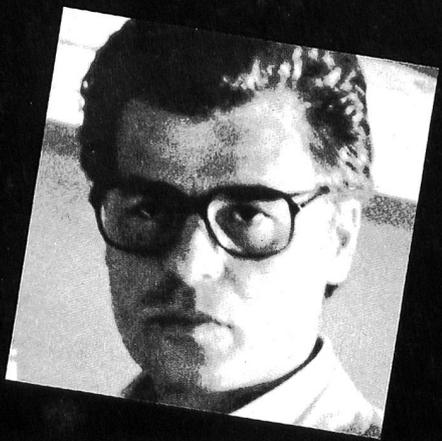
Kein Wiedereintritt möglich bis 22.30 Uhr

Programmänderungen vorbehalten

winterthurer musikfestwochen

CLAUDIO BONIVENTO presenta

un film diretto da  
**MARCO RISI**



**MICHELE PLACIDO** in

# MERY per sempre

**CLAUDIO AMENDOLA**

**FRANCESCO BENIGNO • ALESSANDRO DI SANZO • TONY SPERANDEO • ROBERTO M**

**MAURIZIO PROLLO • FILIPPO GENZARDI • GIOVANNI ALAMIA**

**ALFREDO LI BASSI • SALVATORE TERMINI • con la partecipazione di GIANLUC**

soggetto di **AURELIO GRIMALDI** tratto dal romanzo "Meri per sempre" Casa Ed

sceneggiatura e dialoghi **SANDRO PETRAGLIA** e **STEFANO P**

musiche originali di **GIANCARLO BIGAZZI** - edizioni musicali **ABO**

una produzione **NUMERO UNO INTERNATIONAL Srl** - prodotto da

 **DOLBY STEREO**  
IN TEATRI SCELTI

regia di **MARCO RISI**

FILM  
SCUOLI  
ZUBER  
CCH

**SONY**  
ab 1. Sept.