

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 167

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



DIE VIERERBANDE

LA BANDE
DES QUATRE

EIN
JACQUES RIVETTE
FILM

MIT
BULLE OGIER



50 Jahre
STUDIO
NORD-SÜD
Limmatquai 16 Tel. 47 44 75

MICHEL BLANC · SANDRINE BONNAIRE
in einem Film von PATRICE LECONTE



DIE VERLOBUNG DES
MONSIEUR
HIRE

Nach dem Roman von GEORGES SIMENON

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 12. November:
FRANZÖSISCHE KUNST
1968–1988



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

Kamera läuft...



Jeannette MacDonald und Maurice Chevalier in ONE HOUR WITH YOU (1932)

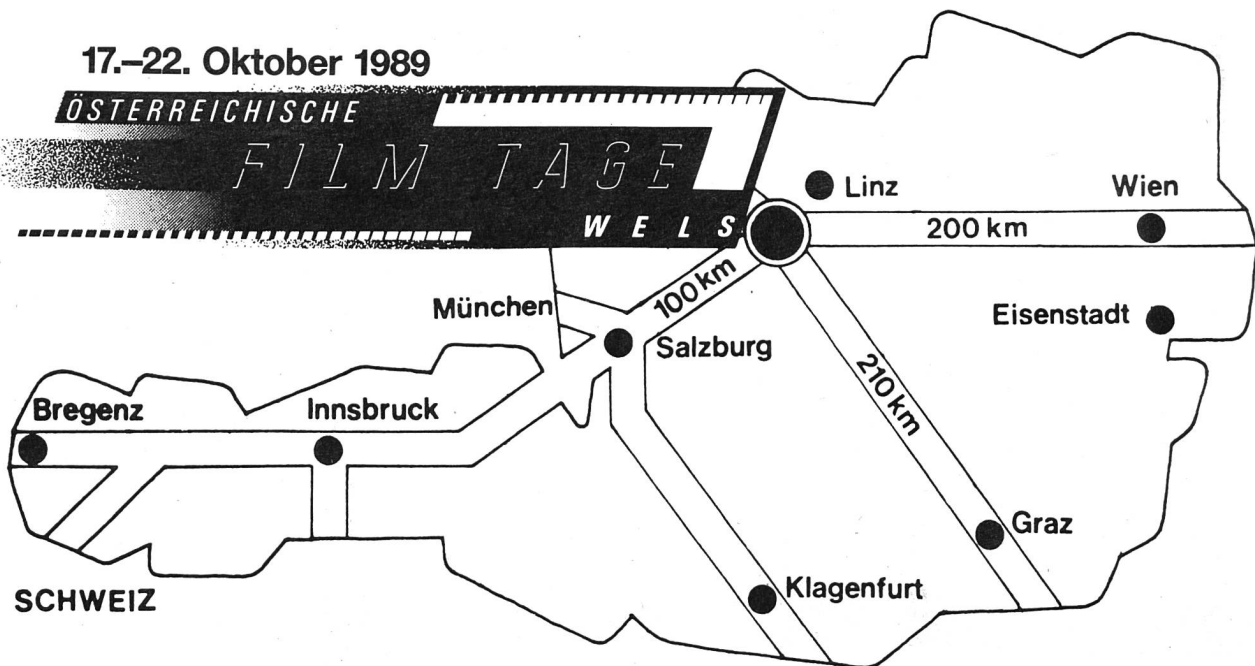
*Wenn man einen Menschen umarmt,
berührt man den Himmel*

17.-22. Oktober 1989

ÖSTERREICHISCHE

FILMTAGE

W E L S



Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

LA BANDE DES QUATRE

Jacques Rivette

PASSION BEATRICE

Bertrand Tavernier

MONSIEUR HIRE

Patrice Leconte

ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES

Tevfik Baser

RUSTLING OF LEAVES

Nettie Wild

MISTERY TRAIN

Jim Jarmusch

UNE HISTOIRE DE VENT

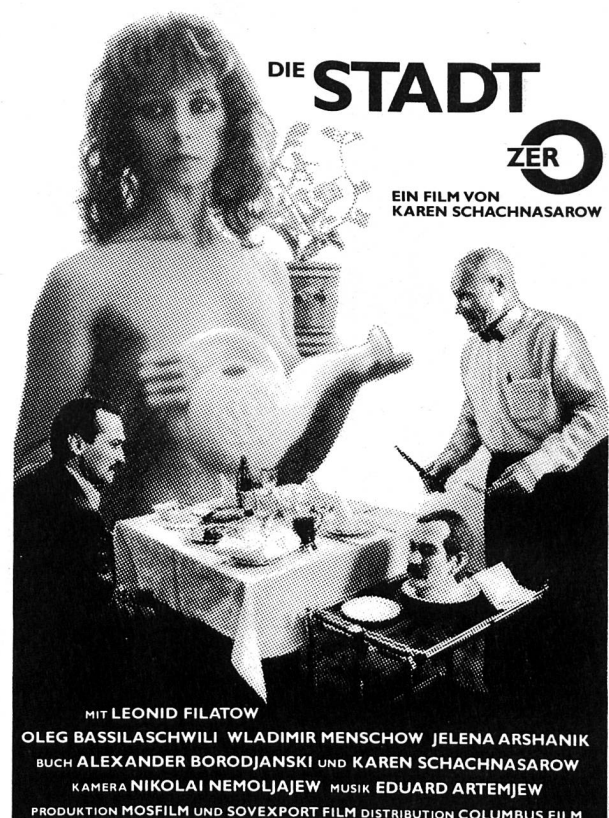
Joris Ivens

CAMERA 1

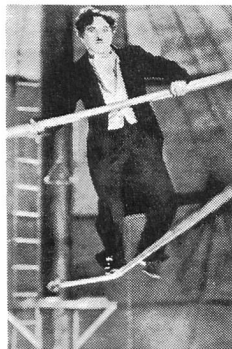
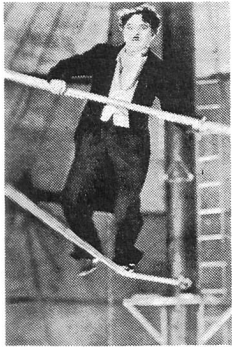
CAMERA 2

ATELIER
KINO

**Die Basler Studiokinos
mit dem vielseitigen Programm**



AB MITTE DEZEMBER IM KINO



filmbulletin wankt.
Jeder Ausgang ist möglich.

Aber:
Noch ist das *letzte* Wort nicht geschrieben.

Walt R. Vian

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
31. Jahrgang

4/89

Heft Nummer 167: Oktober 1989

Gespräch mit Steven Soderbergh 7

MONSIEUR HIRE von Patrice Leconte
Blut von seinem Blut 9

Materialien zum Kino der Sowjetunion

GOROD ZERO von Karen Schachnasarow
Die Absurdität des Normalen 11
Im geschlossenen Kreis 14

Gespräch mit Karen Schachnasarow
«In der Sowjetunion ist das Leben surrealistisch» 15
Kleine Filmographie von Karen Schachnasarow 21

Werkschaugespräch mit Bernhard Wicki



«Marlon Brando hatte auf mir als Regisseur bestanden» 23

DAS SPINNENNETZ
Der Weg nach oben 36
Kleine Filmographie von Bernhard Wicki 38

filmbulletin

REUNION von Jerry Schatzberg 39
THE MODERNS von Alan Rudolph 42
Gespräch mit Alan Rudolph 44
SLAVES OF NEW YORK von James Ivory 49
WHEN HARRY MET SALLY von Rob Reiner 52
Gespräch mit der Drehbuchautorin Nora Ephron 54
YAABA von Idrissa Ouedraogo 56

Zur Theorie des filmischen Blicks

Die Kamera als erzählerische Instanz 59

filmbulletin-Kolumne

Von Wolfgang Gersch (DDR) 68

Titelbild: Michel Blanc und Sandrine Bonnaire in MONSIEUR HIRE von Patrice Leconte

Heftmitte: Ingrid Bergman in THE VISIT (DER BESUCH, 1963) von Bernhard Wicki

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:

Fritz Götter, Andrej Plachow,
Peter Kremski, Johannes Bösiger,
Pierre Lachat, Gerhard Midding,
Robert Müller, Pia Horlacher,
Andreas Furler, Claudia Acklin,
Norbert Grob, Wolfgang Gersch.

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; Roger Meier, Delémont;
20th Century Fox, Citel Films,
Genève; Columbus Film, delay,
Filmbüro SKFK, Filmcoopi,
Monopole Pathé, Neue Cactus,
Rialto Film, Zürich; Argon, Berlin
(BRD); Wolfgang Gersch, Berlin
(DDR); Bernhard Wicki, Anke
Zindler, Concorde, 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. Pyker, 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 Beträgen von Fr. 5000.- oder mehr unterstützt:

**Erziehungsdirektion des
Kantons Zürich**

Migros Genossenschaftsbund

**Röm. kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich**

Schulamt der Stadt Zürich

**AKTION SCHWEIZER FILM
89 / 90**

Das Schweizerische Filmzentrum entrichtet auch dieses Jahr wieder Herstellungsbeiträge an Nachwuchs-Filmautoren im Rahmen der Aktion Schweizer Film. Gesuche um einen Beitrag müssen in sechsfacher Ausführung eingereicht werden und neben dem Anmeldeformular, ein Exposé von höchstens zehn Seiten (keine Drehbücher), ein Budget mit Finanzierungsplan, eine Mitarbeiterliste, Überlegungen zur geplanten Auswertung und ein Curriculum vitae enthalten. Die Frist, innerhalb derer das Projekt finanziert und die Realisation gesichert sein muss, beträgt ein Jahr. Die Bekanntgabe der Entscheide der Vergabekommission erfolgt an den Solothurner Filmtagen 1990. Anmeldeformulare und das Reglement müssen beim Schweizerischen Filmzentrum bezogen werden. Die Gesuche sind bis spätestens 24. November 1989 an das Schweizerische Filmzentrum zu richten (Datum des Poststempels). Verspätet eingegangene oder unvollständige Gesuche können nicht berücksichtigt werden. Schweizerisches Filmzentrum, Aktion Schweizer Film, Münsterstrasse 18, 8001 Zürich, ☎ 01 / 47 28 60.

**RINGVORLESUNG AN DER
ETH ZÜRICH**

Die Lehrveranstaltung über Film innerhalb der Abteilung für Geistes- und Sozialwissenschaften an der ETH Zürich im kommenden Wintersemester trägt den Titel *Sowjetunion: Revolutionsfilm und Kino der Perestrojka*. Sie will den neuen sowjetischen Film, wie er in der Entwicklung zur Perestrojka und als Ausdruck einer Veränderung entstanden ist, in grössere kultur- und filmhistorische Zusammenhänge stellen. Die historisch ausgerichteten Vorlesungen werden von Viktor Sidler, der auch die Leitung der gesamten Veranstaltungsreihe innehat, gehalten, während die Auseinandersetzung mit dem heutigen Film durch Gastreferenten aus der Sowjetunion, BRD und DDR erfolgt. Zu erwähnen wären aus dem deutschsprachigen Raum Hans-Joachim Schlegel (21. und 22.11.89), Klaus Eder (13.12.89 und 10.1.90), Wolfgang Beilenhof (24.1.90), Klaus Kreimeier (31.1.90) und Oksana

Bulgakowa (7.2.90), während die sowjetischen Regisseure Andrej Smirnow (29.11.89), zugleich Sekretär des Verbandes der Filmschaffenden, und Marina Goldowskaja (6.12.89) aus erster Hand über die Auswirkungen von Glasnost und Perestrojka auf den Spiel- respektive Dokumentarfilm referieren werden.

Begleitet wird die Veranstaltungsreihe von einem umfangreichen Filmprogramm der Filmstelle VSETH. Es umfasst zwei Zyklen, nämlich einerseits das eigentliche Begleitprogramm zur Vorlesungsreihe, in dem die Meisterwerke des Revolutionsfilms aus den zwanziger und frühen dreissiger Jahren, verbunden mit Namen wie Eisenstein, Kuleschow, Wertow, Pudowkin, Dowschenko, Kosinzew und Trauberg, Romm, interessanten neueren und neusten Tendenzen gegenübergestellt werden. Der zweite Zyklus ist eine Retrospektive der in der Sowjetunion gedrehten Filme von Andrej Tarkowski.

Die Lehrveranstaltung, die allgemein zugänglich ist, findet jeweils mittwochs von 18.15 - 19.00 (teilweise auch mit Verlängerung) statt, und zwar im ETH-Hauptgebäude, Rämistrasse 101, Auditorium F 7, und beginnt am 1. November. Das detaillierte Veranstaltungsprogramm ist erhältlich bei: Filmstelle VSETH, Vorlesung, ETH-Zentrum, CH-8092 Zürich.

**FILMSTELLE VSETH IM
WINTER 1989 / 90**

Anfangs November beginnt das neue Semesterprogramm der Filmstelle an den Zürcher Hochschulen, das diesmal zwei Schwerpunkte in drei Zyklen umfasst: einerseits das sowjetische Filmschaffen mit einer Gegenüberstellung des Revolutionsfilms der zwanziger und frühen dreissiger Jahre und neueren Tendenzen sowie eine Retrospektive des in der Sowjetunion realisierten Werkes von Andrej Tarkowski. Den zweiten Schwerpunkt bildet ein grossangelegter Zyklus zum Thema Animationsfilm, der gut sechzig Werke dieses ungemessen vielfältigen Genres, dessen Spektrum von der kommerziellen Grossproduktion bis zum Experimentalfilm reicht, umfasst. In intensiver Kleinarbeit wurden Kostbarkeiten zusammengetragen, die sonst zumeist in irgendwelchen Vorprogrammen zusammen mit Werbespots «verbraten» wer-

«pro filmbulletin» wird regelmässig erscheinen und à jour gehalten. Aufgelistet ist, wer einen Unterstützungsbeitrag 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, ☎ 052 27 38 58, oder mit Walt R. Vian, ☎ 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.

den. Höhepunkt bildet sicherlich ein Programm mit Filmen von *Tex Avery*, des genialsten Animationsfilmers in den USA. Aber auch Produktionen aus West- und Osteuropa sowie Kanada werden gezeigt. In gedrängter Form wird beinahe das gesamte Spektrum des Genres durchlaufen. Da kann eigentlich nur gesagt werden: Wer den Zyklus verpasst, ist selber schuld. Die gezeigten Filme werden in einer umfangreichen Dokumentation, die zum Selbstkostenpreis abgegeben wird, besprochen. Das detaillierte Programm mit den genauen Daten und Anfangszeiten ist erhältlich bei: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, CH-8092 Zürich.

FILME AUS DER DDR

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt in seinem Oktober-Programm neuere DDR-Filme aus dem Zeitraum von 1979 – 1988. Gezeigt werden von Lothar Warneke *ADDIO, PICCOLA MIA* (1979) und *EINER TRAGE DES ANDERN LAST* (1988), von Günter Reisch und Günter Rucker *DIE VERLOBTE* (1980), von Roland Gräf *HAUS AM FLUSS* (1986) und *FALLADA – LETZTES KAPITEL* (1988), von Konrad Wolf *SOLO SUNNY* (1979), von Heiner Carow *BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET* (1979) und von Hermann Zschoche *BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR* (1981). Das Spielfilmprogramm wird ergänzt durch die Dokumentarfilme von Karl Gass *DAS JAHR 1945* (1985) und Helke Misselwitz *WINTER ADE* (1988). Das detaillierte Programm kann bezogen werden bei: Filmpodium der Stadt Zürich, Stadthaus, 8001 Zürich.

FILMFÖRDERUNG DER STADT UND DES KANTONS ZÜRICH

Die Filmförderungskommission der Stadt und des Kantons hatte im Anschluss an den dritten Eingabetermin dieses Jahres (15. Juli) 19 Beitragsgesuche zu behandeln. Sie entsprach sieben Gesuchen und bewilligte Produktionsbeiträge von insgesamt 545 000.– Franken. Unterstützt wurden sechs Dokumentar- und ein Spielfilmprojekt und zwar: *ANGELES CON HAMBRE* von Eduard Wini-gger, *DIE LETZTEN FREIEN MENSCHEN* von Oliver M. Meyer, *PALAUVER*, *PALAUVER* von Alexander J. Seiler, *DER BRANDSTIFTER* von Paolo Poloni, *DIE WAHL* von

Tobias Wyss, *ADOLF DIETRICH* von Friedrich Kappeler und *REISE DER HOFFNUNG* von Xavier Koller. Als nächster Einreichungstermin für Gesuche um Produktionsbeiträge an Projekte des Zürcher Filmschaffens gilt der 15. Oktober dieses Jahres. Die entsprechenden Eingaben sind zu richten an: Präsidialabteilung der Stadt Zürich, Filmförderung, Postfach, 8022 Zürich.

STUMMFILME IN PORDENONE

Schwerpunkt der diesjährigen *Giornate del Cinema Muto* in Pordenone (I) vom 14. bis 21. Oktober wird die dem russischen Kino von 1908 bis 1918 gewidmete Retrospektive sein. Das Festival feiert den hundertsten Geburtstag von Charles Chaplin unter anderem mit einer grossen Ausstellung (100 Jahre, 100 Fotos, 100 Dokumente), der Aufführung von *CITY LIGHTS* mit Musikbegleitung auf Grund der Originalpartitur von Chaplin und einer Reihe von Filmen, die beeinflusst wurden durch *A WOMAN OF PARIS*. Weiter kann das umstrittene Werk von Augusto Genina (1892 – 1957), Autor von Filmen unter der faschistischen Diktatur und dem Maria-Goretti-Film *CIELO SULLA PALUDE* (1949), in seiner vollen Breite gesehen und diskutiert werden. Informationen bei: La Cineteca del Friuli, Le Giornate del Cinema Muto, Via Osoppo 26, I-33014 Gemona (UD), ☎ 0039 / 432 980 458.

VIPER 89

Die 10. *Internationalen Film- und Videotage Luzern* vom 23. bis 29. Oktober präsentieren dieses Jahr rund 170 Produktionen aus 16 Ländern, die allesamt dem experimentellen und nicht-kommerziellen Bereich des visuellen Schaffens zuzuordnen sind. Das internationale Film- und Videoprogramm setzt sich aus einer Auswahl aus rund 500 gesichteten Filmen und Videos zusammen und vermittelt einen Überblick über das europäische und aussereuropäische Schaffen im experimentellen Bereich. Diese kreativen Low- und No-Budget-Produktionen haben aufgrund ihres formalen Anspruchs auch in den hiesigen Off-Kinos kaum eine Chance, gezeigt zu werden und sind daher meist nur an *VIPER* zu sehen.



**Bernd Eichinger zeigt einen Uli Edel Film
nach dem Buch von Hubert Selby**

Schauspieler

**Stephen Lang, Jennifer Jason Leigh,
Burt Young, Peter Dobson, Jerry Orbach**

Musik

Mark Knopfler (Dire Straits)

Brooklyn, New York, 1952. In Korea wird gekämpft, im Viertel Red Hook gestreikt. In den Kaschemmen und Kneipen treffen sie aufeinander – GI's und Matrosen, Arbeitslose und Arbeitsscheue, Transvestiten und Mädchen, deren Körper ein paar Drinks kosten. In dieser nächtlichen Welt, die ihre Bewohner wie ein Gefängnis umschlossen hält, liegen Liebe und Verrat, Sehnsucht und Verzweiflung, Zärtlichkeit und Brutalität, Tod und Geburt nur ein Bier, einen Dollar, einen Fausthieb, einen Schuss auseinander. LETZTE AUSFAHRT BROOKLYN ist Geburtsort und Endstation der menschlichen Suche nach Glück und Liebe, ist konkreter und mythischer Ort zugleich – ein Tal der Tränen mit einem Hoffnungsschimmer am Horizont.

THE NEW HIT COMEDY BY ROB REINER

Can two friends
sleep together
and still
love each other
in the morning?



BILLY CRYSTAL MEG RYAN

When Harry Met Sally...

CASTLE ROCK ENTERTAINMENT IN ASSOCIATION WITH NELSON ENTERTAINMENT PRESENTS

A ROB REINER FILM BILLY CRYSTAL MEG RYAN

"WHEN HARRY MET SALLY..." CARRIE FISHER BRUNO KIRBY

EDITED BY ROBERT LEIGHTON PRODUCTION DESIGNER JANE MUSKY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY BARRY SONNENFELD

MUSIC ADAPTED AND ARRANGED BY MARC SHAIMAN PRODUCED BY ROB REINER AND ANDREW SCHEINMAN

WRITTEN BY NORA EPHRON DIRECTED BY ROB REINER

CASTLE ROCK
ENTERTAINMENT

ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK ALBUM
AVAILABLE ON COLUMBIA RECORDS
CASSETTES & COMPACT DISCS

NELSON
ENTERTAINMENT INTERNATIONAL

AB MITTE OKTOBER
IM KINO

Die vierte Videowerkschau Schweiz vermittelt mit den 32 (von 61 eingereichten) ausgewählten Arbeiten den einzigen repräsentativen Überblick über das unabhängig produzierte Videoschaffen aller Sparten in der Schweiz. Aus diesem Grund können auch die von der Jury abgelehnten Arbeiten während der ganzen Woche in der Videothek gesichtet werden. Der Videokünstler Hans Peter Ammann wird zudem ein Werkstattgespräch mit verschiedenen Videoschaffenden durchführen. Erstmals werden von der Jury auch zwei Preise vergeben.

Die Retrospektive ist anlässlich des 10-Jahre-Jubiläums von VIPER dem Experimentalfilmschaffen von Frauen 1960 bis 89 gewidmet. Diese umfangreiche Retro ist in Zusammenarbeit mit Christine Noll Brinckmann (der ersten Professorin für Filmwissenschaft in Zürich) und Heide Schlüpmann (der Herausgeberin der Zeitschrift «Frauen und Film») entstanden und wird von beiden auch in Form von Einführungen und Diskussionen persönlich betreut. Die Retro konzentriert sich auf zwei thematische Schwerpunkte: «Bedeutung und Funktion der Farbe» und «Männerdarstellungen».

In der Info-Reihe werden unabhängige Film- und Videogenossenschaften aus vier Ländern vorgestellt. Die Programme werden von Vertretern und Vertreterinnen der jeweiligen Institution eingeführt und anschliessend diskutiert (London FilmMakers Co-op, Medien-Operative Berlin, Medienwerkstatt Wien und The Danish Video-Art-Data-Bank).

In der BOA-Fabrik werden erstmals Sonderprogramme stattfinden, die sich im Grenzbe- reich des «Multimedialen» be- wegen. «Luzern international» – ein Film-, Performance- und Konzert-Programm, das Luzerner Künstler und Künstlerinnen zusammenführt, die in ver- schiedenster Hinsicht den Aus- bruch aus der innerschweizeri- schen Enge geschafft haben (Rolf Winnewisser, Christoph Rütimann, Valerian Mali / Klara Schilliger, Ruedi Schill, Walter Fähndrich und Burri / Doran / Koch / Schütz).

Die elektronische Auseinander- setzung mit Tanz und Theater wird in den Sonderprogram- men «Art Video Danse» (Frank- reich), «VideoAmbiente» und «VideoTeatro» (Italien) doku- mentiert. Zudem hat sich Ro- man Signer mit einer umfas- senden Werkschau, die als

post-atomares Szenario konzi- piert ist, im Keller der BOA ein- genistet.

Das detaillierte Programm ist zu beziehen bei: VIPER, Post- fach 4929, 6002 Luzern, ☎ 041 / 51 74 07.

ÖSTERREICHISCHE FILM TAGE

Die aktuelle alljährliche Lei- stungsschau des österreichi- schen Filmschaffens, findet vom 17. bis 22. Oktober in Wels statt. Die rund 120 Kurz- und Langfilme, Spielfilme, Doku- mentationen, Avantgarde- und Experimentalfilme, Videopro- duktionen und TV-Filme wer- den begleitet von Workshops, Diskussionsforen, Sonder- schauen, einer Retrospektive des Österreichischen Filmarchivs und natürlich auch Film Partys. Informationen bei: Österreichisches Filmbüro, Col- umbusgasse 2, A-1100 Wien, ☎ 0043 / 222 604 0126.

EFDO VERLEIHFÖRDERUNG

Am 25. August traf sich das Gremium des Europäischen Filmbüros zur vierten und letz- ten Förderungssitzung im Rah- men der 18-monatigen Pilot- phase der ersten Europäischen Vertriebsförderung. efdo wird vom Media 92 Programm der Europäischen Gemeinschaft, dem Schweizer Bundesamt für Kulturpflege und von den Schweizer Filmverbänden fi- nanziert und arbeitet mit Unter- stützung der Freien und Hanse- stadt Hamburg. Gefördert wurde bei dieser Sitzung der Vertrieb von acht Filmen aus sechs verschiedenen Ländern Europas. Aufgrund der sehr gu- ten Einspielergebnisse der er- sten von efdo geförderten Filme konnten viele Verleiher die Förderungssummen inklu- sive der zehnprozentigen Er- folgsbeiträge zurückzahlen. Bereits nach neun Monaten konnte der Förderungsfond so- mit um rund 1 600 000.- Fr. auf- gestockt werden. Mit einer Ver- triebsförderung wurden neu unterstützt: LA FEMME DE ROSE HILL von Alain Tanner (CH-Ver- leih: Sadfi), LA FILLE DE QUINZE ANS von Jacques Doillon (BRD-Verleih: NEF 2), FLAMBE- REDE HJERTER des Dänen Helle Rysling (CH-Verleih: Elite, BRD-Verleih: Pandora), HERBSTMILCH von Joseph Vils- maier (CH-Verleih: Rialto), HI- STOIRES D'AMERIQUE von Chantal Akerman (BRD-Verleih: Mega Film), DER PHILOSOPH

von Rudolf Thome, RESURRECTED des Briten Paul Greengrass (BRD-Verleih: Edition Salzgeber) und YAABA von Idrissa Ouedraogo (CH-Verleih: Filmcooperative, BRD-Verleih: Pandora). Nach einem Jahr Förderungspraxis konnten mit Hilfe der efdo-Vertriebsförderungsmittel 25 Filme aus zehn Ländern der EG sowie aus der Schweiz in die europäischen Kinos kommen. Die Ergebnisse der Pilotphase werden von efdo bis Ende des Jahres ausgewertet.

GUCKLOCH-KINO

Das Guckloch-Kino Villingen-Schwenningen (BRD) zeigt im Oktober ein attraktives Programm mit Filmen älteren und neueren Datums aus der Sowjetunion. DAS ENDE VON ST. PETERSBURG von Wsewolod Pudowkin und Michail Doller (1927) macht am 4. Oktober den Anfang, gefolgt von BAHNHOF FÜR ZWEI von Eldar Rjasanow (1983) am 9. Oktober, DER MANN MIT DER KAMERA von Dziga Vertov (1929) am 12. Oktober und dem Dokumentarfilm TSCHERNOBYL – CHRONIK SCHWERER WOCHEN von W. Schwetschenko (1986) am 17. Oktober. Das Programm wird am 23. Oktober mit KOMM UND SIEH! von Elem Klimow (1985) abgerundet. Informationen bei: Guckloch-Kino, Arbeitsgemeinschaft Kommunales Kino e. V., Villingen-Schwenningen, Kastanienweg 3, D-7730 VS-Villingen, ☎ 0049 / 7721 24074.

FILMKLUB WOHLN

Der Filmklub Wohlen (AG) zeigt im Kino Rex jeweils mittwochs um 20.30 Uhr LA VIE EST UN LONG FLEUVE TRANQUILLE von Etienne Chatiliez (25. Oktober), YEELEN von Souleymane Cissé (15. November), DSHAMILJA von Irina Poplawskaja (13. Dezember), DAS GEFRORENE HERZ von Xavier Koller (17. Januar 1990), RUNNING ON EMPTY von Sidney Lumet (14. Februar), CAMORRA von Lina Wertmüller (14. März) und THE HOUSE OF GAMES von David Mamet (4. April). In einem besonderen Reprisen-Programm jeweils sonntags um 10.00 Uhr sind zu sehen: ALEXIS SORBAS von Michael Cacoyannis (29. Oktober), THE MALTESE FALCON von John Huston (5. November), ZERT von Jaromil Jires (12. November) und CASABLANCA von Michael Curtiz (19. November). Informationen bei:

Filmklub Wohlen, Dieter Kuhn, Bankweg 3, 5610 Wohlen, ☎ 057 / 21 91 05.

VERANSTALTUNGEN

Mannheim: Das älteste Filmfestival der BRD, die Internationale Filmwoche Mannheim, geht vom 2. bis 7. Oktober zum 38. mal auf Talentsuche unter neuen Erstlingsspiel- und Dokumentarfilmen. Eine Sonderreihe ist anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens des National Film Board of Canada dem kanadischen Filmschaffen gewidmet. Das traditionelle Seminar über Fragen des interkulturellen Dialogs zwischen Nord und Süd, wie auch Süd und Süd, beschäftigt sich mit Fragen der Koproduktion. Konstantin Lopuschanski, Mitglied der Jury, wird in einer Sonderveranstaltung seinen neuesten Film, DER MUSEUMSBESUCHER, vorführen, und den Abschluss des Festivals macht, anlässlich der Preisverleihung, die Vorführung von René Clairs Komödie UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE mit Orchesterbegleitung nach einer neuen Partitur von Benedict Mason. Informationen bei: Internationale Filmwoche Mannheim, Collini-Center-Galerie, D-6800 Mannheim 1, ☎ 0049 / 621 293 27 45.

München: Clip, Clip, Hurra! heisst die Filmreihe zur Geschichte des Videoclips, die vom 10. bis 14. Oktober bei Feierwerk in der Hansastrasse 39 einen Überblick über fast hundert Jahre Musikfilmgeschichte bieten will. Informationen bei: Medienzentrum des Institut Jugend Film Fernsehen, Rupprechtstrasse 25, D-8000 München 19, ☎ 0049 / 89 129 60 80.

Nyon: Das 21. Festival du cinéma documentaire findet vom 14. bis 21. Oktober statt. Die Retrospektive ist der Sowjetrepublik Armenien gewidmet. Rund vierzig Dokumentarfilme aus dem Zeitraum von 1926 bis heute werden in Anwesenheit einer gewichtigen Delegation von Regisseuren gezeigt. Informationen bei: Festival international du film documentaire de Nyon, Case postale 98, 1260 Nyon, ☎ 022 / 61 60 60.

Lausanne: Zum fünften Mal findet am Wochenende vom 27. bis 29. Oktober La fête du cinéma in allen Kinos der Kantonshauptstadt der Waadt und in der Cinémathèque suisse statt. Informationen bei: Association La fête du cinéma, case

postale 2731, 1002 Lausanne, ☎ 021 / 311 15 25.

Stuttgart: Europäisches Filmfestival: Polen nennt sich die vom 28. Oktober bis 7. November dauernde Veranstaltung des Kommunalen Kinos Stuttgart. Dank Zusammenarbeit mit der Staatlichen Filmhochschule Lodz, Partnerstadt von Stuttgart, ist eine umfangreiche Werkschau des polnischen Filmschaffens zu sehen, die von ersten Nachkriegsfilmen bis hin zu neuesten Produktionen und Erstaufführungen reicht. Studentenfilme von gestern und heute, Kinderfilme, eine kleine Werkschau um den in diesem Frühjahr verstorbenen Doyen des polnischen Films, Jerzy Bossak, und Workshops, Diskussionen und Gesprächsmöglichkeiten mit rund drei Dutzend polnischer Filmleute runden das Programm ab. Informationen bei: Kommunales Kino Stuttgart, Neckarstrasse 48 B, D-7000 Stuttgart 1, 0049 / 711 22 13 20.

STEVEN SODERBERGH

Einige Fragen an den Autor von SEX, LIES AND VIDEOTAPE



Wieviele Drehbücher haben Sie verfasst, bevor Sie SEX, LIES AND VIDEOTAPE realisieren konnten? Und wie arbeiten Sie an einem Drehbuch?

Ich hatte fünf Bücher geschrieben und mehrere Auftragsarbeiten. Die Arbeit am Buch ist unterschiedlich. SEX, LIES AND VIDEOTAPE wurde sehr rasch geschrieben. Normalerweise skizziere ich mir einen Handlungsfaden, notiere die einzelnen Schritte auf Indexkarten und lege mir das Ganze zum Überblick auf dem Boden aus. Hier startete ich auf Seite eins und schrieb an einem Stück durch, alles bereits in Drehbuchform. Das war noch nie zuvor so, und ich glaube auch nicht, dass es sich wiederholen wird. In der Regel habe ich eine Idee, aus der heraus ich eine

Geschichte zu entwickeln suche. Wenn ich diese mal habe, dann ergeben sich die Dialoge darin sehr rasch. Schreiben ist ein klassischer Fall von handeln statt reden.

Die Dialoge sind sehr präzise ausgearbeitet und stark darauf angelegt, zusammen mit dem



Ausdruck der Schauspielerinnen und Schauspieler die Dinge zwischen den Zeilen sprechen zu lassen. Wieweit haben Sie noch auf dem Drehplatz an den Dialogen gearbeitet?

Wir haben eine Woche lang geprobt, bevor wir mit dem Drehen begannen. Aber die Änderungen waren minim – hier eine Zeile ausgetauscht, dort ein Wort verändert. Ich habe nach der High-School mit dem Schreiben von Dialogen begonnen, und fünf Jahre lang habe ich geschrieben, ohne dass etwas Gutes dabei herausgekommen wäre. Die Kunst, eine Szene zu schreiben, in der der Subtext klar und doch nie erwähnt ist, braucht viel Übung und die Erkenntnis, dass jede Szene eine eigene Struktur hat, die Teil einer ganzen Filmstruktur sein muss. Man versucht im Endeffekt, Umstände eines wirklichen Lebens neu zu schaffen, aber dazu braucht es ganz einfach Übung und noch einmal Übung. In der Schweiz ist eine grosse Drehbuchdiskussion im Gang, McKee war da...

... ich habe davon gehört. Ich habe Kursen gegenüber gemischte Gefühle, da es mir nie passte, unterrichtet zu werden. Wenn ich in ein Klassenzimmer gehen soll, und jemand will mir etwas beibringen, so «fuck me». Ich glaube, dass es wichtig ist, zu wissen, was für eine Struktur ein Buch haben sollte. Aber ob man das bewusst machen kann? Ich glaube, man muss diese Dinge spüren. Wenn du ein Drehbuch liest und auf Seite soundsoviel angekommen bist und nichts hat sich ereignet, dann ist etwas schief. Du brauchst keine Klasse dafür, um das zu erkennen. Du siehst ja, nichts passiert. Wenn ich ein Script schreibe, so versuche ich, mich ins Publikum zu versetzen und

zu schauen, was passiert. Ich bin das Publikum. Ich glaube, das Publikum sollte sich nie einer Struktur bewusst werden. *Wären Sie einverstanden damit, dass das Schreiben eines Drehbuchs näher beim mündlichen Erzählen liegt als das Schreiben eines Romans?*



(überlegt) Ich weiss nicht – ein Drehbuch schreiben ist für mich nicht wirklich schreiben. Prosa ist schreiben. In diesem Sinn entspricht ein Drehbuch sehr stark dem Erzählen einer Geschichte in Bildern. Man muss so konzise wie möglich sein. Ich sehe ein Drehbuch sicherlich nicht als literarisch an, und wenn, dann ist ein Drehbuch wie Jedermanns-Literatur. Jeder kann sich hinsetzen und ein Script schreiben, jetzt mal rein formal gesprochen. Zweihundert Seiten Prosa sind etwas anderes. Allein die Menge an Konzentration, die es dafür braucht, ist bedeutend grösser. Irgendwie ist Drehbuchschreiben ein «fake writing» (gefälschtes Schreiben). Das Gute am Schreiben eines Skripts liegt darin, dass du gezwungen bist, deine visuellen Ideen zu klären und kohärent zu machen. Du musst mit dir



ins Reine darüber kommen, wie du eine Geschichte erzählen möchtest. Die erzwungene Disziplin macht die Sache wichtig. Doch, ich glaube das stimmt, dass es näher beim mündlichen Erzählen einer Geschichte liegt als beim schriftlichen.

Wenn alle ein Drehbuch schreiben können – warum gibt es nicht mehr spannende Scripts? Hier in Europa? Ich weiss es nicht. Ich kann nur sagen, dass wir eine Menge guter Scripts in den USA haben, es sieht sogar so aus, als ob in den Staaten alle schon einmal ein Script geschrieben hätten. Damit habe

ich nicht gesagt, dass alle ein gutes Drehbuch schreiben könnten. Wenigstens können alle eines schreiben, und darin liegt ein Unterschied. *Was ist denn ein gutes Drehbuch?*

Ich weiss es nicht – Talent. Talent lässt sich nicht lernen. Wenn du Cutter werden möchtest und nicht instinktiv ein Gefühl für Rhythmen hast, so glaube ich nicht, dass irgendjemand dir das beibringen kann. Das gleiche gilt meiner Meinung nach fürs Schreiben, fürs Geschäften, fürs Spielen. Es muss etwas vorhanden sein, an dem du arbeiten kannst, und wenn du dann etwas mitzuteilen hast, werden diese Dinge selbstverständlich. Wenn du während 25 Jahren Drehbücher schreibst, und niemand will eines davon kaufen, so scheint es offensichtlich, dass du keine sehr guten Drehbücher schreibst.



Sie haben nicht nur Drehbücher geschrieben. Sie haben ein eigenes Script auch inszeniert. Es ist ein Buch, das sehr theatral scheint, mit vier Hauptfiguren und einigen wenigen Sets. Welche Aufgabe hat denn der Regisseur?

Wahrscheinlich wären Sie überrascht zu sehen, dass viele Dinge, die im Film filmisch erscheinen, sehr geschrieben sind. Alle Überlappungen des Dialogs beispielsweise sind bis aufs Wort hin im Buch. Es ist allerdings schon ein Film, der auf der Leinwand lebendig wird, denn viele Leute, die das Script



lesen, würden denken: Das ist ein Theaterstück. In mancherlei Hinsicht war das Schreiben des Drehbuchs ein notwendiges Übel in dem Sinn, als ich Bilder und Emotionen in Begriffe fassen musste. Ich habe versucht, das niederzuschreiben mit dem Zweck, dass alle



anderen das auch sehen könnten, was ich gesehen habe. Es war also nicht ein Drehbuch, auf dessen Grundlage ich darüber entschied, wie ich die Bilder gestalten sollte. Ich hatte die Bilder immer in meinem Kopf, und dann hatte ich ein Drehbuch zu schreiben, damit alle anderen diese Bilder auch sehen konnten. Als ich als Teenager begann, Filme zu machen, hatte ich die Idee, sie selber zu drehen, selber zu schneiden: Und die gleiche Situation haben wir hier. Der ganze Prozess ist integriert. Meine Erfahrung als Cutter hat einen Einfluss darauf, was ich drehe, und wie ich eine Szene inszeniere, was ich brauche, und was ich nicht brauche. Das ist genauso ein Ausgangspunkt wie der des Schreibens. Da ist alles miteinander verknüpft.

Wie steht es denn mit den faszinierenden Kamerabewegungen im Film?

Sie sind bestimmt durch die Schauspielerinnen und Schauspieler. Bei diesem Film trat ich nie aufs Set mit einer Einstellungsliste. Ich habe die Szenen mit ihnen geprobt, dann eine Pause eingeschaltet und gesagt: 'Ok, wir lösen diese



Szene so und so auf.' Die Kameraführung wurde also durch die Darsteller bestimmt. Das geschah ganz instinktiv, indem ich sie beobachtete und entschied, wo ich die Kamera haben wollte.

Da liegt doch eine Parallele zu den Videotapes, die Graham macht. Graham beobachtet seine 'Darstellerinnen' mit der Kamera und reagiert auf ihr Verhalten. Auch Sie beobachten die Figuren, und es gibt durch den ganzen Film hindurch diese leisen, sanften Kamerabewegungen, als ob Sie sich um diese vier Figuren immer wieder herumbewegen wür-

den, nicht sicher, ob Sie sie wirklich kriegen.

Das ist richtig. Ich wollte diese Leute ganz langsam einkreisen, näher und näher rangehen und dabei die Perspektive im Fluss lassen. Es gibt ja Momente, in denen man einen Charakter gern mag, und handkehrum verstehst du nicht, warum er etwas Bestimmtes tut. Ich wollte, dass man das auch visuell spürt.

Meine Beziehung zu dem, was im Film geschieht? (überlegt) Nun, ich bin sicher verwandt mit Graham, irgendwie. In diesem Sinn haben Sie vermutlich recht, ich habe mir das nie überlegt. In dem Sinn jedenfalls, als er objektivieren möchte, was auf den Bildschirm gelangt, dass er es kontrollieren möchte. Das ist es, was du als Regisseur tust. Das ist gleichzeitig auch etwas vom Schönen beim Filmemachen, dass du die Bilder kontrollieren kannst und sie so gestalten kannst, wie du sie willst. Du kannst die Zeit einteilen. Der Film hat auch soviel mit meiner Persönlichkeit zu tun, dass es schwierig ist, ausserhalb zu stehen.

Ist die Kommunikation in den letzten zwanzig Jahren aufgrund der Technik schwieriger geworden?

Ja, das denke ich. Wir haben die Idee, dass wir jetzt über Geräte verfügen, die die Dinge schneller erledigen. Der Grund dafür, dass wir diese Maschinen gebaut haben, war der, dass wir mehr freie Zeit für die Beschäftigung mit uns selber haben würden. Aber das Umgekehrte ist passiert: Wir füllen unseren Tag mit doppelt soviel Aufgaben. Was also geschah mit der freien Zeit? Die ging verloren. Irgendwann muss das aufhören, weil es einfach zuviel wird. In dem Moment, da Zeit so wertvoll wird, wird der menschliche Kontakt rarer und rarer.

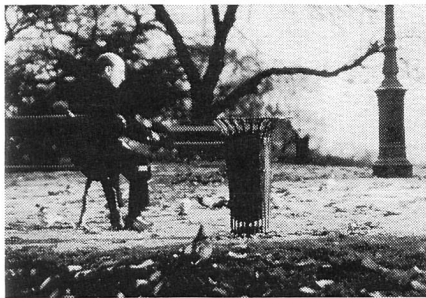
Wie gehen Sie selbst mit diesen Kommunikationsproblemen um?

Ich hasse das Gefühl, mit jemandem am Telefon zu sprechen und zu spüren, dass er in Eile ist. Jetzt passiert es mir laufend, dass jemand anruft und sogleich sagt: Du hast sicher viel zu tun. Ich antworte immer: Nein. Ich weigere mich, meine Kontakte mit anderen Menschen einzuschränken aufgrund irgendwelcher Zwänge. Du musst deine Priorität setzen, und für mich liegt sie hier.

Mit Steven Soderbergh unterhielt sich Walter Ruggie

Blut von seinem Blut

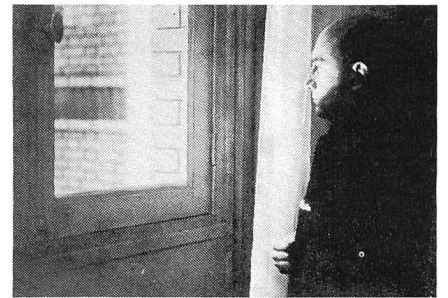
MONSIEUR HIRE von Patrice Leconte



Monsieur Hire, ein Geschöpf, ...



... das man nicht verstehen oder lieben kann,



... also beobachtet man es

Simenon mort.

Von nun an liest man seine Romane anders.

Sein famoser Trick beim Schreiben: in seine Personen, seine Rollen zu schlüpfen. «Und zwar so weit, dass zum Beispiel meine Tochter Marie-Jo einmal, als ich wieder einen Roman anfang, zu ihren Brüdern sagte: 'Dad schreibt sicher etwas Fürchterliches, denn er ist mindestens sechzig Jahre alt.' Und die anderen fragten: 'Wieso?', und sie sagte: 'Er läuft wie ein Mann von sechzig, er spricht wie ein Mann von sechzig.' Während der gesamten Dauer des Romans war ich diese Person, und ich lebte sie Tag und Nacht. Deswegen wurden meine Romane zwangsläufig auch immer kürzer. Ich war einfach nicht mehr fähig, so lange in der Haut eines anderen zu leben.»

Eine eigene Beziehung, wie es sie nicht wieder gab in der Literatur. Weit mehr als die simple väterliche Filiation von Schöpfer und Geschöpf.

Simenon mort.

Von nun an fehlt seinen Personen das zweite Ich. Wie ein Sakrament hat Simenon ihnen Leben gegeben, Fleisch von seinem Fleisch, Blut von seinem Blut. Vivre ses vies. Sie: Teile von ihm, er: Teil von ihnen. Sein Leben war ihre Substanz, sein Tod verdammt sie zur Schattenexistenz, macht sie zu Phantomen.

Monsieur Hire: ein Schattenwesen, aus dem französischen Kino der Dreissiger: der unscheinbare Kleinbürger, der vor sich hinvegetiert, mehr Pflanze als Mensch. Man denkt an Michel Simon, in Renoirs LA CHIENNE oder

in Duviviers Hire-Verfilmung PANIQUE. Den besten Maigret hat Simenon Simon genannt.

Monsieur Hire hat ein Verbrechen gesehen, den Mord an einem Kind. Nun will er, durch sein Schweigen, von einer jungen Frau, die darin verwickelt ist, Liebe erpressen. So scheint die Geschichte zu verlaufen, aber, sagt Simenon, ich interessiere mich nicht für Geschichten, nur für Menschen.

Monsieur Hire war Simenon, Simenon war Monsieur Hire, er hat kein Eigenleben, kein Leben für sich.

Ein ausdrucksloses Geschöpf, der Film über ihn ist wie ein Käfig. Er nimmt ihm seine Zeit. Ewigkeiten scheinen vergangen, bis er reagiert, bis er sich in Bewegung setzt oder spricht.

Kaltes Licht und Cinemascope-Kadrierung, das nimmt der Geschichte die geheimnisvolle Simenon-Atmosphäre, der Nährboden fehlt, der Nebel, der sie wie in einen Mutterschoss hüllt.

Alchimistenkammer vs klinisches Labor: Die Reduktion des Stils, die Einfachheit der Beschreibung hatte bei Simenon einen poetischen Effekt. Der Film betreibt Vivisektion, Leconte orientiert sich in seinen Filmen am Comic-Strip.

Ein Film über die Unschuld der Gefühle, also über ihr Gegenstück, die Zerstörung der Reinheit. Das tote Kind, der besessene Kriminalbeamte, der unschuldig verfolgte Monsieur Hire: die Sehnsucht nach Liebe ist die Sehnsucht nach dem Tod. Das rear window ist Fenster nach innen, ins eigene Ich.

«Die Psychiater sind sich doch einig: viele Verbrechen sind getarnte Selbstmorde. Die Leute haben nicht den Mut, sich selbst zu töten, sondern töten andere, um mit ihren Problemen Schluss zu machen. Sie haben doch einen Freund, der Psychiater ist. Fragen Sie den, der wird das bestätigen.»

Die Besserwisserei, das ist die Kehrseite von Simenons Liebe zu allen Menschen, seines Verständnisses der menschlichen Seele. Seine Teilnahme kaschiert auch eine Ungerührtheit des «So ist das Leben». Er ist Beobachter, das prädestiniert seine Romane fürs Kino.

Monsieur Hire, ein Geschöpf, das man nicht verstehen oder lieben kann, also beobachtet man es.

Michel Blanc, er kann ihn nicht spielen, nur markieren, zusammensetzen aus einzelnen Blicken und Gesten. Er kann sein Warten andeuten, seine Erwartungen. Monsieur Hire auf der Kegelbahn: ein Clown. Das ist monströs, eine Obszönität, wie ein Transvestit des Kleinbürgers. Monsieur Hire, war in einer Kritik zu lesen, das ist das Phantom des Cineasten, Patrice Leconte, des Spezialisten für Komödien, der um jeden Preis sein Image ändern will.

Das Spinnennetz der Blicke: Sandrine Bonnaire, das ist das Leben, das Lecontes Kameraauge immer wieder verfehlt, in seinen Ellipsen. Die Natürlichkeit, mit der sie sich bewegt, der Widerstand, den sie den Blicken entgegengesetzt, des Monsieur Hire, des Zuschauers, ist jenseits von Gut und Böse. Schönheit, Unschuld, Gnade: das ganze Geheimnis des Kinos. Unter unseren abwartenden Blicken ist sie erwachsen geworden.

Nochmals Simenon, im Gespräch mit Chabrol: «Mein Lieber, ich habe eine psychiatrische Bibliothek von über hundert Büchern. Ich kenne das alles. Ich habe etliche Freunde, die Psychiater sind, und auch Ärzte, und ich kenne die Abstufungen all dieser Krankheiten oder dessen, was man Krankheiten nennt, Deformationen, Abweichungen.»

Sandrine Bonnaire und wir, das ist der (Kino-)Voyeurismus als kleiner Tod. Wir haben unsere Unschuld gefunden und wir werden sie wieder verlieren.

Fritz Göttler

Die wichtigsten Daten zu MONSIEUR HIRE (DIE VERLOBUNG DES MONSIEUR HIRE):

Regie: Patrice Leconte; Drehbuch: Patrice Leconte, Patrick Dewolf nach dem gleichnamigen Roman von Georges Simenon; Kamera: Denis Lenoir; Schnitt: Joelle Hache; Ausstattung: Ivan Maussion; Kostüme: Elisabeth Tavernier; Musik: Michael Nyman; Ton: Pierre Lenoir; Mischung: Dominique Hennequin.

Darsteller (Rolle): Michel Blanc (Monsieur Hire), Sandrine Bonnaire (Alice), Luc Thuillier (Emile), André Wilms (Polizeiinspektor).

Produktion: Cinea, Hachette Premiere, FR3 Films Productions. Produzenten: Philippe Carcassone, René Cleitman. Produktionsleitung: Frédéric Sauvagnac. Frankreich 1988. Farbe, Cinemascope, 80 Min. BRD-Verleih: NEF 2, München; CH-Verleih: Citel, Genf.

Die Sehnsucht nach Liebe ist die Sehnsucht nach dem Tod





Die betonte Sachlichkeit gehört zum Wesen dieser geistvollen Komödie

Die Absurdität des Normalen

GOROD ZERO von Karen Schachnasarow

«Sieh, Willem, er gibt zu, er kenne das Gesetz nicht, und behauptet gleichzeitig, schuldlos zu sein.» Franz Kafka, «Der Prozess»

«In der historischen Wahrheit liegt die Quelle unserer Macht.» (Wandspruch in GOROD ZERO)

Ort: Irgendwo in der Union der sozialistischen Sowjetrepubliken. Zeit: Gegenwart. Das ist auch: immer. Ein Mann steigt in der frühen Morgendämmerung aus dem Schlafwagen eines Zuges. Nur er. Der Zug fährt weiter, die Kamera hebt langsam ab: Der Mann bleibt in der Stadt. Ein Taxi bringt ihn zum Hotel, draussen fährt ein Tram vorbei, ein Tag hat begonnen. Es gibt nichts, was

darauf hindeutet, dass dieser Tag kein gewöhnlicher sein soll. Und für alle, denen wir in den kommenden eineinhalb Stunden begegnen werden, scheint alles normal, auch und gerade das scheinbar Ungewöhnliche. Einzig unser Mann vom Zug, Alexei Warakin nennt er sich, hat Mühe, an vieles von dem zu glauben, was er wahrnimmt. Uns geht es gleich wie ihm, und das soll so sein.



Für dreissig Kopeken ein irrer historischer Abriss ...

Neues Klima braucht neue Schalttafeln

Warakin hat einen Auftrag. Er soll, aus Moskau kommend, in dieser Stadt Gespräche führen über Klimaanlage, die seine Fabrik von hier bezieht. Neue Schaltplatten sind erwünscht, doch scheint sich darum kein Schwein zu kümmern. Klimaanlage sollen sie liefern, fragt der Direktor des Betriebs, bei dem Warakin vorspricht. – Ja, seit fünfzehn Jahren schon. – Und jetzt wolle seine Fabrik neue Schalttafeln? Ja, um der Gottlosigkeit willen, warum denn?

Veränderungen sind vielleicht erwünscht, nicht aber gefragt. Das Leben allein gibt jedem und jeder schon genug zu schaffen. Karen Schachnasarow ist ein verhältnismässig junger sowjetischer Filmemacher, der sich mit seinen Filmkomödien zumindest in seiner Heimat bereits einen Namen geschaffen hat. Vor zwei Jahren wurde er am Moskauer Filmfestival verdientermassen für seinen vorletzten Spielfilm KURIER (DER KURIER) ausgezeichnet. Darin erzählt der Moskowiter, selbst Mitglied der Intelligentsja-Kaste, die Geschichte eines Jungen namens Iwan, der die Schule ohne erfolgreichen Abschluss verlassen hat und die Zeit bis zum Dienst fürs Vaterland in Afghanistan mit Botengängen durchbringt. Er arbeitet im Betrieb einer Fachzeitschrift mit «erkenntnistheoretischen Beiträgen» und lernt dabei die Tochter eines gutgestellten Autors kennen. Die beiden verlieben sich ineinander, stossen aber durch ihre gesellschaftliche Herkunft auf allerhand Schwierigkeiten, und dies inmitten einer klassenlosen Gesellschaft.

So eingängig die Geschichte dieses Filmes ist, so erstaunlich der Blick, den Schachnasarow auf die gehobene Schicht wirft, so unverblümt gewisse Dialogpassagen. Es war damals, 1987, noch keine Selbstverständlichkeit, dass einer zeigen konnte, wie gediegen man sich in gewissen Moskauer Kreisen eingerichtet hat, welche Modesorgen man mit Einkäufen in Italien hatte und wie sich die Kinderchen der Edelkaste an japanischem Hightech erfreuen. Da machte sich einer lustig über die jämmerlichen Bürokraten und Apparatschiks, die noch lange nicht alle ihre Sessel geräumt hatten, da führte uns einer eine Gegenklasse vor Augen, deren Konsum – wie immer und überall auf der Welt – auf Kosten der anderen geht. Iwans Kindheit, das wurde unmissverständlich



... bis zurück in die trojanische Zeit

deutlich, hatte sich verändert, und das sowjetische Kino hatte weit mehr zu bieten als die dominante schamvolle Griesgrämigkeit.

Die Geschichte ist im Boden begraben

Nach solchen Filmen, die auf unterhaltsame Art auch zeitkritische Stoffe bearbeiteten, hat Karen Schachnasarow mit GOROD ZERO nun einen Schritt in eine intellektuellere Richtung der Komödie gewagt und ein absurd anmutendes Stück mit nicht minder starker Bindung an die Realität inszeniert. Die Geschichte des Mannes, der in eine Stadt fährt, dort eigenartige Dinge erlebt und nicht mehr rauskommt, hat es in sich. Warakin möchte seiner misslichen Situation möglichst rasch wieder entfliehen, doch das schafft er nicht, kann er nicht schaffen. Was ihm, dem Fremden, in diesem Ort befremdlich vorkommt, erscheint den Leuten als völlig normal. Alltäglich. Aus dieser Spanne bezieht der Film einen schönen Teil seines Reizes. Darüber hinaus wissen Schachnasarow und sein Drehbuchautor Borodianski von der ersten Einstellung an, einen eigenen Rhythmus zu schaffen, mit betontem Hang zu einer der Situation entsprechenden Gelassenheit. In einzelnen präzisen Einstellungen begleiten wir Warakin auf seinem Schicksalsweg, den irgendwann einmal ein kleiner Junge zuende weissagen wird: Geboren 1945, verheiratet, vier Töchter, Todesjahr 2015. Und: «Sie werden diese Stadt nicht mehr verlassen.» Welch eine Aussicht!

Die Stadt steht für die schwierige Situation, in der sich die sowjetische Gesellschaft gegenwärtig befindet. Auf der einen Seite herrscht eine absolute Trägheit, arbeitet jeder und jede gerade das Notwendigste, nimmt ein Fabrikdirektor erst mit acht Monaten Verspätung wahr, dass sein Cheffingenieur ertrunken ist, bedient ein Kellner nur gerade jenen Gast, auf den er sich einmal eingelassen hat. In die Situation hinein kommt eine neue Idee, beflügelt durch die Selbstverwaltung, die andernorts offenbar bereits Fuss fassen konnte. Nur: Neue Ideen haben es schwer, zu sehr lebt man im alten Trott.

Schachnasarow gruppiert auf der kafkaesken Reise des Mannes aus Moskau mehrmals einige Leute in bestimmten Situationen: Das kann im Dekor eines 28 Meter unter der Erdoberfläche gelegenen Wachsfigurenmuseums

stattfinden, wo für dreissig Kopeken ein irrer historischer Abriss bis zurück in die trojanische Zeit zu Gemüte geführt werden kann, das kann in einem Hotelzimmer geschehen, wo neben ein paar Animierdamen, Staatspersonal und eine verstummte Liebhaberin mit ihrem Neffen rasonieren und mit all ihren Wünschen, Träumen, Idealen eine Art lebendiges Wachsfigurenkabinett abgeben. Das kann im Wald sein, wo die lokale Politik und Justiz sich unter einem Baum einfindet und Tiefsinniges von sich geben möchte. Das alte Volkslied, das die Gruppe in Warakins Hotelzimmer singt, hat mit der Unmöglichkeit zu tun, sich von diesem Leben zu lösen. Und die Wehmut, die es ausströmen lässt, ist ihrerseits kennzeichnend für den Seelenzustand eines ganzen Volkes. Da kommt das zentrale Motiv von GOROD ZERO zum Tragen. All die Figuren wissen im Innersten sehr wohl um die Absurdität ihrer Situation, aber sie gestehen sie sich letztlich nicht ein und schaffen es deshalb auch nicht, von ihr loszukommen.

Die betonte Sachlichkeit gehört zum Wesen dieser geistvollen Komödie über den sowjetischen Alltag, der einem von aussen kommenden Betrachter so ungeheuer surreal erscheint, in Tat und Wahrheit aber sehr real ist. Kein Zufall wohl, dass Schachnasarow die Filme von Luis Buñuel mit ihren dauernden Wendungen ins Unerwartete liebt. Wenn er abschweift von seinem erzählerischen Prinzip, dann an Orten, in denen er eine Fülle an Material entfaltet. Das Statische als gestalterisches Element entspricht dem Inhalt voll und ganz. Am stärksten ist der

Film dort, wo er kurz und sec, formal eigenwillig und konsequent bleibt. Zum Beispiel in der Fabrik, oder danach, bei Essen mit Mordfall. Alexei Warakin sitzt als einziger Gast noch im Restaurant, hat sein Essen verspiesen und kriegt auf einem fahrenden Tablett jenen Nachtisch serviert, auf den er nachdrücklich hatte verzichten wollen. Er könne das dem Koch Nikolajew nicht antun, meint der Kellner, hätte der doch all seine Liebe in die Zubereitung dieses Desserts gesteckt. Er, Warakin, sei ihm, Nikolajew, nämlich sympathisch.

Tanz als Ausdruck von freien Gefühlen

Das Dessert ist ein Kuchen, der in Grösse und Aussehen dem Kopf Warakins nachgebildet ist. Der Kellner, ein Yul Brynner-Typ, schneidet die rechte obere Kopfhälfte ab, nachdem er mit der Gabel zünftig hineingestochen hat, und legt sie Warakin auf den Teller. Als der signalisiert, dass er den Kuchen nicht möge, warnt ihn der Kellner: Der Koch wird sich umbringen. Warakin steht auf, im Off knallt's, Grosseinstellungen Warakin und Kellner, und schon fällt Koch Nikolajew, von einem Schuss getroffen, tot zu Boden. Schachnasarow versteht es, Szenen wie diese in wenige, aussagekräftige Einstellungen aufzulösen, die einerseits einen real scheinenden Vorgang vormachen und andererseits das Absurde an der Situation betonen. Einiges später wird er den alten Film, das heisst: diese Passage, noch einmal abspielen, wird sie

Im Dekor eines 28 Meter unter der Erdoberfläche gelegenen Wachsfigurenmuseums



Im geschlossenen Kreis

Von Andrej Plachow

Der weise Ungar Georg Lucács, glaube ich, hat behauptet, dass politische Kunst im Sozialismus nur als Allegorie und Gleichnis bestehen könne. So war es bis zur Perestrojka auch in der Sowjetunion, wovon die Filme der politischen Opposition zeugen. Das krasseste Beispiel ist POKAJANIJE (REUE).

Auch heute noch sind aber Allegorie und Symbolik – vielleicht kraft Gewohnheit – beliebte Strukturelemente vieler sowjetischer Filme. Als Beispiel kann hier GOROD ZERO (DIE STADT ZERO) dienen.

Die Wirklichkeit bei Karen Schachnasarow, eindeutig sowjetischer Provenienz, ist derart verdichtet und konzentriert, dass sie exotisch wirkt, selbst auf sowjetische Zuschauer. Vollen Zugang zur Welt dieses Films fände nur, wer alle Windungen und Schattierungen unserer siebenjährigen Geschichte kennt. Darauf scheint es dem Regisseur aber gar nicht anzukommen; er will fesseln, indem er soziale und psychologische Absurdität schlechthin fühlbar macht.

Zentrales Motiv des Films: das Leben – ein Museum, das viele historische Perioden beherbergt und wo ein geschlossener Kreis von Mythen und Stereotypen entsteht. Solange diese fatale Geschlossenheit fort dauert, kann sich die Gesellschaft nicht weiterbewegen.

Leider verliert auch der Film selbst, finde ich, in der zweiten Hälfte seine Entwicklungsfähigkeit und beginnt gedanklich auf der Stelle zu treten.

Karen Schachnasarow ist bekannt für seine Neigung zu komödialen Formen. Hier jedoch erlag sein Humor dem Einfluss von Soz-Art, einer künstlerischen Richtung – halb und halb Untergrund –, die lange bei uns gepflegt wurde. Es handelt sich um einen recht düsteren, unfrohen «schwarzen Humor».

GOROD ZERO deutet darauf hin, dass sein Schöpfer sich von der leichten, lyrischen Komödie entfernt und zum sozialen Drama tendiert, wenn nicht zu einem noch schwierigeren Genre-Spektrum. Sein neues Projekt – ein Film über die Ermordung der Zarenfamilie – wird zeigen, ob diese Entwicklung konsequent ist, und wie konsequent.

Aus dem Russischen übersetzt von Wera Rathfelder

anhalten und durch eine Variation in Frage stellen: Menschliche Wahrnehmung ist subjektiv und damit relativ. Der Schein kann immer wieder trügen, und in neuen Zusammenhängen kommen einem neue Rollen zu.

Warakin wird hören müssen, er wäre der Sohn Nikolajews gewesen, wird zu Ehren seines Vaters, der der erste Rock'n'Roll-Tänzer des Ortes gewesen war, einen Nikolajew-Tanzclub eröffnen müssen, in Erinnerung daran, dass dieser am 18. Mai 1957 aus dem Rahmen tanzte und damit Aufsehen erregt hatte. Schon einmal frönte sein Heimatland nämlich des freien Tanzes. Inzwischen wird wieder Rock'n'Roll getanzt, gibt es am Bildschirm billige Stripshows zu sehen, hat alles sich wieder gewandelt, nur etwas hinkt hinterher: der einzelne Mensch. Der Staatsanwalt, mit dem Warakin mehrmals und zwangsläufig zu tun hat, gesteht ihm einmal ein, dass er zwar Staatsanwalt sei, im Innersten aber von nichts mehr träume als davon, einmal ein Verbrechen zu begehen. Er beneide seine Delinquenten alle. Später, am Tanzabend, steht der Ärmste allein mit seiner Pistole auf der Bühne, möchte sich eine Kugel in den Kopf jagen und bleibt auch hier erfolglos. Er hat geglaubt, dass der Tanz die Grundfesten des Systems erschüttern könnte.

Bald wird die Sonne wieder scheinen

Auch der Heimatdichter Tschugunow, Präsident des lokalen Schriftstellerverbandes, der 1938 gegen die Volksfeinde dichtete, zehn Jahre später wegen Kosmopolitismus von Stalins Schergen ins Straflager deportiert wurde, ist am Inaugurationsakt anwesend: *«Das ist ein weiterer Sieg der Demokratie. Durch die Ära des Stalinismus, des Voluntarismus, des Subjektivismus und der Stagnation haben wir den heißen Wunsch getragen, jeden Tanz frei tanzen zu können. Der erste hat es immer schwer, doch seinem Beispiel folgt ein zweiter, und darin sehe ich die überwältigende Logik des historischen Fortschritts, der nicht aufzuhalten ist.»* Von ihm haben wir im Wachsfigurenmuseum bereits einige Zeilen aus dem Jahr 1954 vernehmen dürfen: *«Bald wird der Tag anfangen, wird die Sonne aufgehen, und die Sonne wird für uns scheinen.»*

Klar: GOROD ZERO ist nicht nur ein witziger, unterhaltsamer und bisweilen sogar intellektuell verstiegener Film, er ist auch hochaktuell. Das Tanzpaar von 1957, der letzten sowjetischen Tauwetterperiode, hat ein bedauerliches Schicksal erlitten. Wenn die eine Variante zutreffen sollte, so hat der Mann sich erschossen, weil sein eigener Sohn ihn nicht mehr erkennen wollte, während die Tanzpartnerin von einst vor Kummer Essig getrunken hatte und verstummte. Die Zeit der Gleichgültigkeit, die in der Stadt Zero vorherrscht, als Alexei ankommt, sollte überwunden werden, aber wie? Am Ende des Filmes wandeln die Magistraten in den Wäldern und Büschen, die, wie wir zu diesem Zeitpunkt des Filmes ja wissen, die halbe Weltgeschichte unter ihrem Boden aufbewahrt halten. Ob sich Alexei tatsächlich von ihnen absetzen kann, bleibt offen; das Orakel des Knaben deutete in eine andere Richtung. Vielleicht, scheint Schachnasarow zu bedeuten, gelingt ihm die Bootsfahrt ins Ungewisse besser als jene erste Fahrt, die ihn ins vermeintlich Gewisse gebracht hatte. Nur ja die Hoffnung nicht verlieren. ■



All die Figuren wissen im Innersten sehr wohl um die Absurdität ihrer Situation

Gespräch mit Karen Schachnasarow

„In der Sowjetunion ist das Leben surrealistisch“

FILMBULLETIN: Sie haben die Moskauer Filmhochschule besucht – wie gestaltet sich da der Lehrgang?

KAREN SCHACHNASAROW: Das staatliche Filminstitut VGIK bereitet sämtliche Berufstypen fürs Kino vor: Kamera, Regie, Ton, Kritik, Dekoration. Die Ausbildung dauert rund fünf Jahre, und die einzelnen Kurse sind von allem Anfang an fachspezifisch orientiert. Man entscheidet vor dem Eintritt, in welchem Beruf man eine Ausbildung wünscht, sogar dafür, ob man Spielfilm- oder Dokumentarfilmregie machen möchte. Für mich war von

Anfang an klar, dass ich Spielfilm-Regisseur werden möchte. Nach Abschluss des Studiums begann ich für das Mosfilm-Studio in Moskau zu arbeiten. Der Einstieg erfolgt hier über Assistenzen, und ich begann zuerst mit einigen Kurzfilmen. Darunter waren zahlreiche Auftragsfilme, beispielsweise für die Miliz, die den Leuten zeigen wollte, wie man sich richtig verhält auf den Strassen. Mein erster ausgewachsener Spielfilm entstand 1979; er trug den Titel GEMÜTLICHE KERLE und war nach einer bekannten Bühnenkomödie geschrieben. Die Vorlage

war zwar sehr populär, aber nicht sonderlich gut, und auch mein Film war nichts Aussergewöhnliches. Immerhin wurde er massiv geschnitten, weil der Chef von Gosfilm einige Szenen als antisowjetisch empfand. Heute kann ich darüber lachen, dass in dem kleinen Filmchen antisowjetische Szenen enthalten sein sollen. Aber damals war das anders.

FILMBULLETIN: In all diesen Jahren waren Sie beim Mosfilmstudio angestellt. Was für Bedingungen sind das, und inwiefern haben sich diese verändert in den letzten Monaten?

KAREN SCHACHNASAROW: Wir stehen in einem festen Anstellungsverhältnis, werden aber nur dann bezahlt, wenn wir wirklich an einem Projekt arbeiten, das heisst, wenn ein Drehbuch bereit und akzeptiert ist. Das Mosfilmstudio ist in acht Abteilungen unterteilt, und jede einzelne realisiert in etwa fünf Filme pro Jahr. Jede dieser Abteilungen wird von einem Verantwortlichen geleitet, zu meist sind das bekannte Regisseure, manchmal auch Drehbuchautoren. Man muss also mit einem dieser Bereichsleiter einen Vertrag haben und ihm ein Buch schmackhaft machen. Eine weitere Möglichkeit ist die, dass er sich jemanden für die Regie eines Buches sucht. Wenn ich nun eine Produktion beginnen konnte, so erhielt ich jeden Monat mein Gehalt bis zu dem Zeitpunkt, da der Film abgeschlossen war. Danach werden dir während weiteren neun Monaten 66 Prozent des Gehaltes weiterbezahlt. Wenn du dann immer noch kein neues Projekt begonnen hast, ist es aus: Du kriegst bis zum

Start eines neuen Filmes kein Geld mehr. Was hinzukommt, und für uns ist das eine ausreichende Summe, ist die Prämie, die dir aufgrund der dem fertigen Film zugeordneten Kategorie zusteht. Wir haben ja so etwas wie einen künstlerischen Sowjet, der einen Film anschaut und dann darüber befindet, in welcher Kategorie er lanciert wird. In Abhängigkeit von dieser Kategorie werden dann mehr oder weniger viele Kopien gezogen, und du erhältst eine mehr oder minder grosse Prämie. Sie entspricht in etwa dem Geld, das du zum Kauf eines Autos benötigst. Wenn du kontinuierlich arbeitest, so hast du also genug zum Leben; wenn es natürlich fünf Jahre dauert, bis du einen neuen Film realisierst, dann wird es hart.

Dieses System hat sich grundsätzlich gar nicht so sehr verändert. Der Unterschied zu früher liegt darin, dass wir jetzt bereits laut Vertrag prozentual am Erfolg beteiligt sind. Ich habe etwa zwei Prozent der Einnahmen für GO-RÖD ZERO; das ist ein normaler Prozentsatz heute. Vom Verkauf ins Ausland profitiere ich allerdings nicht, es sei denn prestigemässig. Inzwischen bin ich selber verantwortlich für eine dieser Abteilungen, der «Start», bei Mosfilm, und dadurch erhalte ich ohnehin ein fixes Salär.

FILMBULLETIN: Was sind das für Leute, die in Ihrer Abteilung arbeiten?

KAREN SCHACHNASAROW: Das sind junge Filmemacher, die alle ihre Erstlingsfilme realisieren. Sie kommen zu mir oder ich suche die Talentiertesten unter den Schulabschlusskandidaten aus. Gemeinsam bereiten wir uns

Menschliche Wahrnehmung ist subjektiv und damit relativ





Der Schein kann trügen, ...

dann auf ihr erstes Spielfilmprojekt vor. Es ist ja das erste Mal, dass junge Filmschaffende auf demokratischer Basis ihre ersten Filme realisieren können, ohne dass sie jahrelang warten müssen.

FILMBULLETIN: Welches sind die Kriterien für die Aufnahme eines Neulings?

KAREN SCHACHNASAROW: Das wichtigste für mich ist es, den Mann kennenzulernen, mich mit ihm zu unterhalten, seine Ideen kennenzulernen, seine Vorstellungen, was er am Kino, in der Kunst überhaupt liebt. Ich habe sehr unterschiedliche Stile in meiner Abteilung. Am wichtigsten – und ich denke das gilt im Kino, im Leben, in der Liebe, überall – ist die Aufrichtigkeit, dass jemand es ehrlich meint. Ich muss spüren, dass jemand das tut, was er wirklich will, und dass er es nicht so machen will, wie du es vielleicht möchtest, sondern ehrlich nach den eigenen Vorstellungen. Man muss sich nicht gescheiter ausgeben, als man ist, auch nicht dümmer, sondern einfach so, wie man ist. Das erscheint mir als der beste Weg. Die Leute werden dich verstehen, auch im Kino. Die Leute merken genau, ob du etwas ernsthaft gemacht hast oder nicht.

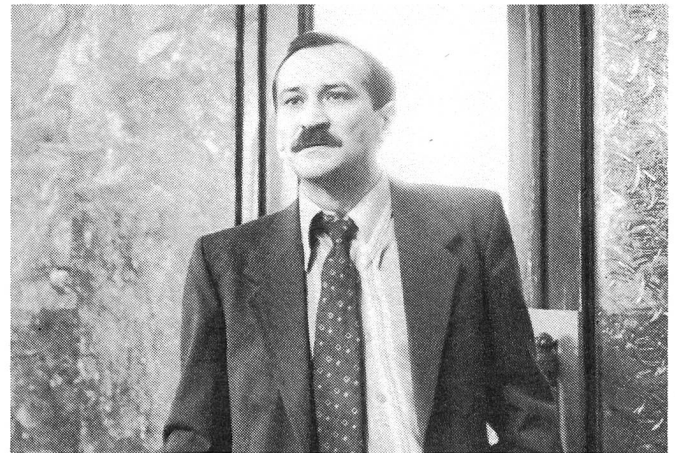
Im Prinzip entspricht meine Rolle der eines Produzenten. Ich habe eine Art künstlerische Kommission, mit der ich über Personen oder Projekte diskutiere. Das sind Freunde von mir, Regisseure, Drehbuchautoren, eine Cutterin, die ich schätze und die ich als talentiert erachte. Die Zusammensetzung dieser Gruppe ändert sich immer wieder. Die Produktion an sich stellt ihre Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen dann aus dem Mosfilmstudio zusammen. Ich denke, dass ich noch weitere zwei Jahre als Verantwortlicher arbeiten werde, das sind dann vier Jahre, und das genügt. Man kann nicht ein ganzes Leben lang Chef sein – da wirst du ganz einfach blöd. Schliesslich bin ich in erster Linie selber Filmemacher.

FILMBULLETIN: Welches Budget steht einer solchen Abteilung zur Verfügung?

KAREN SCHACHNASAROW: Ich kann über rund zweieinhalb Millionen Rubel verfügen (etwa sechseinhalb Millionen Schweizer Franken); das ist vom Staat garantiertes Geld und ermöglicht ungefähr fünf Filme pro Jahr.

FILMBULLETIN: Wieviel Geld muss zurückkommen?

KAREN SCHACHNASAROW: Grundsätzlich muss alles zurückfliessen in unsere Studio-Abteilung, damit wir es dem Staat zurückzahlen können. In Abhängigkeit des



... und in neuen Zusammenhängen kommen einem neue Rollen zu

Rückflusses der Mittel befindet man dann darüber, wie gut wir arbeiten. Wenn sich herausstellt, dass ich zuwenig gut gearbeitet habe, weil zuwenig Geld zurückfloss, dann wird man mich entlassen. Bis jetzt wissen wir allerdings nicht, wie streng das gehandhabt wird, denn das ist ein neues System mit Selbstverantwortung, knapp zwei Jahre alt. Wir kennen also noch nicht einmal die Resultate des Rückflusses; die neuen Filme werden erst jetzt abgeschlossen, sind auf dem Weg in die Kinos. Wir werden sehen, wie das rauskommt (lacht).

FILMBULLETIN: Ist da der Spielraum nicht eingeschränkt, gerade mit jungen Filmerinnen und Filmern?

KAREN SCHACHNASAROW: Nein, denn von den fünf Filmen braucht nur einer kommerziell zu sein, und der trägt mir die anderen. Aber dieser eine, der muss wirklich kommerziell gut auswertbar sein. Die Erfahrung bei uns ist die, dass es auf zwanzig Filme einen bis zwei gibt, die in diesem Sinne kommerziell sind. Das Problem ist also nur, diesen einen zu haben. Natürlich ist dieser Anspruch hoch, wenn du mit jungen Filmschaffenden zusammenarbeitest, denn ihr erstes Anliegen darf ja nicht sein, einen kommerziellen oder nichtkommerziellen Film zu machen; sie wollen ihren ersten Film machen und sollen das auch können. Dafür brauchen sie ein grosses Mass an Freiraum. Ich bin ja an Leuten interessiert, die etwas im Kopf haben, die einen Willen haben. Zurzeit arbeiten wir in der «Start»-Gruppe an einer sozial orientierten Geschichte über Leute, die in die Stadt ziehen und in Fabriken eine Arbeit anfangen, an einer dramatischen Geschichte über die heutigen Zwanzigjährigen, an einer Komödie im professionellen Spielermilieu, an einem historischen Film und am Monolog eines jungen Mannes.

FILMBULLETIN: Sie wurden mir vor zwei Jahren in Moskau als ein Filmemacher geschildert, der so etwas wie gescheiterte Unterhaltungsfilme dreht, und KURIER wie GOROD ZERO sind ja auch schöne Illustrationen dafür. Wie würden Sie Ihre Arbeit selber definieren?

KAREN SCHACHNASAROW: Meine Filme sind tatsächlich sehr populär in der Sowjetunion. Viele meiner Kollegen, ich sag das jetzt ganz offen, mögen das nicht. Sie gehen davon aus, dass gute Filme nicht populär sein können. Ich bin damit gar nicht einverstanden. Das Kino ist tot ohne Publikum. Man kann das nicht für sich selber machen. Die besten Filme sind für mich jene, die künstlerisch interessant sind und gleichzeitig das Publikum er-



Im Wald, wo die lokale Politik ...



... und Justiz Tiefsinniges von sich geben möchte

reichen. Charlie Chaplin ist das beste Beispiel, das dafür im Kino existiert. Andere Beispiele wären sicher Fellinis *LA STRADA*, die Filme von Eisenstein oder *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST*: Filme, die nicht nur vom künstlerischen Standpunkt aus erfolgreich waren, sondern auch beim Publikum ankamen. Mir scheint, das ist der beste Weg, Filme zu machen. Wichtig ist auch hier, ehrlich zu bleiben.

Ich war mit *KURIER* einmal in Mexiko, und nach der Vorführung sind viele Leute zu mir gekommen. Stolz war ich dabei über etwas: Sie sagten mir, ich hätte einen Film ohne Töten, ohne Sex, ohne irgendetwas gemacht, von dem die Leute normalerweise sagen, das Kino brauche es, aber die Leute kommen und mögen den Film. Das war für mich eine Ehre. Es ist einfach, erotische Szenen zu gestalten, Filme, in denen getötet wird: Da kommen die Leute von selber ins Kino.

FILMBULLETIN: Sie haben sich auf Komödien spezialisiert, für uns eher ein ungewohntes Genre des sowjetischen Kinos – abgesehen vom georgischen Film; welche Stellung nimmt die Komödie effektiv ein?

KAREN SCHACHNASAROW: Für uns sind die Filmkomödien auch rar. Niemand will Komödien realisieren, und ich denke, dafür gibt es Gründe: Es ist schwierig. Du kannst ein Drama inszenieren, und die Leute schauen sich das an, vielleicht ist es gelungen, vielleicht nicht besonders, das ist nicht so wichtig. Aber wenn du eine Komödie machst, so müssen die Leute lachen, und wenn sie nicht lachen, so ist es keine Komödie. Der Hauptgrund für eine Komödie liegt darin, die Leute zum Lachen zu bringen. Das ist nicht einfach.

FILMBULLETIN: Worin liegt denn das Geheimnis der Komödie?

KAREN SCHACHNASAROW: Ich weiss es nicht (lacht). Ich glaube, das Geheimnis ist in der Person zu suchen, die Komödien macht, in den Personen. Ich liebe es, die Leute in meinen Filmen lachen zu hören.

FILMBULLETIN: Wieweit lässt sich dieses Lachen denn planen?

KAREN SCHACHNASAROW: Auch das ist schwierig zu sagen. Wenn ich etwas als lustig empfinde, so gehe ich mal davon aus, dass es für viele andere Leute auch lustig sein müsste. Es ist also praktisch, wenn das eigene Gefühl für Humor von vielen Leuten geteilt wird. Zu behaupten, es liesse sich jeder Lacher planen, wäre falsch. Mir

scheint die Improvisation ein wichtiges Element. Es kommt sehr selten vor, dass während dem Dreh auf dem Set jemand lacht. Ich würde soweit gehen zu sagen, dass dann, wenn auf dem Set gelacht wird, die Szene im Kino nicht funktionieren wird.

Ich glaube, dass es einen zentralen Punkt gibt, den man beim Realisieren einer Komödie zu verfolgen hat: Du musst sie sehr ernsthaft machen. Das Spiel, die Inszenierung: alles muss sehr ernsthaft ablaufen. Wenn man aber auf Lustigkeit setzt, dann wird's schief laufen. Deshalb bin ich überzeugt, dass ein Lachen auf dem Set keinem Lachen im Kino entspricht.

FILMBULLETIN: Wann nahm das Projekt von *KURIER* seinen Anfang? Herausgekommen ist der Film 1987, ein Jahr nach dem legendären Umbruchs-Kongress der Filmschaffenden, bei dem die ganze Politik umgekrempelt wurde. So, wie der Film in die Kinos kam, dürfte er niemals durchgegangen sein als Projekt. Wie lange reicht es also zurück, wieweit habt ihr auf dem Dreh Änderungen vorgenommen?

KAREN SCHACHNASAROW: Der Film geht ja auf einen Roman von mir zurück, der 1982 in einer sowjetischen Zeitschrift veröffentlicht wurde. Der Film weicht, bis auf einige Szenen, kaum vom Buch ab. Die Ära Breschnew war zwiespältig in dem Sinn, dass sie einerseits hart war und gleichzeitig die besten Filme wie jene von Tarkowski entstehen konnten. Es gab natürlich auch Filme wie Alexander Askoldows *KOMISSAR*, die völlig unter Verschluss gehalten wurden. Das war derart dumm, weil gleichzeitig für das System weit gefährlichere Filme freigegeben wurden. Dieses System war im Innersten bereits sehr verletzlich, ganz anders als jenes von Stalin, das hart war. Stalins System konnte sich selber verteidigen, mit äusserster Härte, nicht so das System von Breschnew. Das war todgeweiht. Es war die Zeit, da die verrücktesten Witze über Breschnew und seine Bürokratie kursierten. Bei Stalin wäre das unmöglich gewesen. Dieses sterbende System war schwach, mit etwas Glück konnte man überleben. Was mein Buch anbelangt, so war der Text seinerzeit äusserst beliebt, vor allem unter Jungen. Es ist allerdings schon klar, dass wir daraus so einfach nicht einen Film hätten machen können, denn das Kino wird als gefährlicher eingestuft als die Literatur. Das Kino erreicht ein grosses Publikum. Im Theater mag Literatur noch eine Chance haben, aber im Kino.

FILMBULLETIN: Hängt das nur mit der Menge des Publikums zusammen, oder hat es auch noch etwas damit zu tun, dass das im Film Dargestellte als realer wahrgenommen wird?

KAREN SCHACHNASAROW: Ja, die wussten natürlich genau, dass etwas Geschriebenes und etwas Gefilmtes eine verschiedene Wirkung haben würden. KURIER hätte vor Gorbatschow nicht ins Kino gelangen können. Aber 1985 war erst der Anfang von Perestroika, sie waren bei meinem Vorschlag, das Buch zu verfilmen, nicht begeistert, aber es wurde akzeptiert. Als ich dann effektiv zu drehen begann, hatte sich die Situation bereits wieder verändert, das Land bewegte sich mehr und mehr auf einen linken Kurs hin. Ich begann also 1986, als ich drehte, einiges noch zu ändern. Da kamen neue Szenen hinzu, die davor absolut unvorstellbar gewesen wären, zum Beispiel jene Szene über den Kommunismus, in der der Junge sagt, er würde davon träumen, dass der Kommunismus die ganze Welt erobern würde, und man das Gefühl hat, er hätte nicht alle Tassen im Schrank. Das wäre unmöglich gewesen, und als wir die Szene gedreht hatten, meinten alle in der Equipe, dass sie herausgeschnitten würde. Dann die Passage, wo sie einen Ort suchen, um Liebe zu machen, und natürlich das Ende. Das war neu.

FILMBULLETIN: KURIER betrachtet die höhere Moskauer Gesellschaft kritisch – wie reagierte denn das Publikum überhaupt darauf, dass dieses Klassensystem in der klassenlosen Gesellschaft gezeigt wurde?

KAREN SCHACHNASAROW: Der Film kam bei den Jungen sehr gut an; es war damals der beliebteste Film des Jahres. Weniger erfreut waren die Älteren und natürlich ein schöner Teil der Betroffenen, die Mitglieder der «Upper Class». Mich hat das gefreut, denn es ist ja nicht weiter erstaunlich, dass man den Blick in den Spiegel nicht so gern mochte.

FILMBULLETIN: GOROD ZERO erscheint mir punkto Humor ein schönes Stück anspruchsvoller. Ist das ein bewusster Versuch in diese Richtung, oder hat sich das einfach vom Stoff her so ergeben?

KAREN SCHACHNASAROW: Ich hatte Angst davor in bezug auf die Auswertung ausserhalb der Sowjetunion. Das erste Mal, als ich den Film mit westlichem Publikum sah, war in Cannes, und ich sah, dass es lachte und mitging, manchmal nicht an denselben Stellen, wie es die Russen zuhause taten. Dasselbe gilt für die erfolgreiche Projektion des Filmes auf der Piazza Grande in Locarno, wo das Publikum sich offenbar sehr gut amüsierte. Es wird viel gelacht, und es spielt gar keine grosse Rolle, ob das nun ein sowjetisches Publikum ist oder ein westliches. Das Schöne an Filmen wie jenen von Fellini ist es ja, dass sie überall verstanden werden, unabhängig vom Lebensstandard, vom politischen Umfeld. Und das gefällt mir, das wünsche ich mir auch für meine Filme.

FILMBULLETIN: Ich denke auch, dass es Details sind, die etwa in bezug auf das historische Wissen bei gewissen Passagen eine mehr oder weniger starke Reaktion aus-

Ort: Irgendwo in der Union der sozialistischen Sowjetrepubliken, Zeit: Gegenwart



lösen können. Können Sie Beispiele geben für Stellen, bei denen in der Sowjetunion gelacht wird und im Westen nicht oder umgekehrt?

KAREN SCHACHNASAROW: Im Museum zum Beispiel: Der amüsanteste Moment für die Moskowiter geht hier völlig ohne Reaktionen vorüber. Es ist jene Stelle nach Stalin, als ein Chinese ins Bild kommt. Der Text besagt dann, dass dies hier der Bruder von Swerdlow sei und der Stiefsohn von Alexei Gorki, Peschkow, der später französischer Botschafter in China geworden sei. In der Sowjetunion ist das eine Stelle, an der in jeder Vorstellung applaudiert wird, selbst in reinen Unterhaltungskinos. Hier im Westen: keine Reaktion. Für uns ist klar, wir alle wissen, wer Swerdlow war – hier weiss man das offenbar nicht, abgesehen von Intellektuellen. Swerdlow war ein Revolutionär, die rechte Hand Lenins. Gorki war der proletarische Schriftsteller. Die eigenartige Verbindung zwischen den zweien, dass der Bruder des einen der Stiefsohn des anderen war, ist real. Und dieser Mann wurde Bürger des bürgerlichen Frankreichs, mehr als das: Er wurde General in der französischen Legion, und es ist fantastisch, dass der Mann vor dem Zweiten Weltkrieg französischer Botschafter in China wurde. Das ist irr, unglaublich (lacht).

FILMBULLETIN: Und das umgekehrte, dass die Leute im Westen lachten?

KAREN SCHACHNASAROW: Nun, die Leute lachen unheimlich stark in der Szene, in der Nikolajew sich umbringt – da applaudieren die Leute sogar. In der Sowjetunion ist das anders. Sie sehen das, es erscheint ihnen aber nicht lustig, sie wollen das einfach verstehen, und es herrscht Ruhe. Ich weiss nicht, weshalb hier so gelacht wird, obwohl die Stelle auch mich sehr amüsiert (lacht). Ich glaube, irgendwie ist dieser Film sogar für ein westliches Publikum leichter verständlich, denn das Publikum, ich denke vor allem in Europa, ist sich Absurditäten im Kino eher gewohnt. Bei uns hatte das breite Publikum nie die Gelegenheit, die Filme von Buñuel zu sehen. Sie wissen nicht, was Dali ist. Dinge, die einem westlichen Publikum seit Jahren geläufig sind, beginnen sie erst jetzt zu sehen. Das betrifft nicht die Intelligentsja. So mag es kommen, dass dieser Film sogar im Ausland verständlicher ist. Die Sowjets sehen ihn realistisch. In der Sowjetunion ist das Leben so surrealistisch, dass es realistisch wirkt. Es ist normal, und niemand empfindet das

als absurd. Und dann gibt es wenig Hintergrund in Belangen wie Stil. Das hat zur Folge, dass die sowjetischen Kinogänger diese Szene ganz einfach realistisch sehen und sich in einer Detektivgeschichte wähen.

FILMBULLETIN: Das zentrale Motiv des ganzen Filmes ist das Steckenbleiben, die Figuren kommen nicht weg von ihrem Platz. Eine Schlüsselstelle diesbezüglich scheint mir die Sequenz im Hotelzimmer zu sein.

KAREN SCHACHNASAROW: Ja. Im Hotelzimmer versuche ich sie zusammenzubringen, und sie sind wie die Wachfiguren im Museum, nur lebendig. Das Lied ist ein altes, echtes Volkslied. Wer den russischen Charakter wirklich verstehen lernen möchte, sollte alte russische Lieder hören. Es gibt praktisch keine Lieder mit guten Enden. Sie enden alle unglücklich, sind melancholisch. Der Wunsch wegzukommen ist alt. In Tschechows «Drei Schwestern» wollen sie nach Moskau abreisen, sie reden ein ganzes Stück davon, dass sie nach Moskau gehen wollen, nur: Warum gehen sie nicht? Niemand versteht das. Sie können gar nicht. Das ist die zentrale Idee bei Tschechow. Die reden miteinander, haben ihre Beziehungen, ihren Traum nach Moskau zu gehen, weg von ihrem Leben, aber sie können das nicht. Tschechow hat auf geniale Art den Kern des russischen Lebens beschrieben.

FILMBULLETIN: Da spielt letztlich das System gar keine Rolle...

KAREN SCHACHNASAROW: ...natürlich nicht, denn was ist das System? Dieses System wurde von Russen in die Welt gesetzt. Da kam niemand hin und hat uns etwas aufgezwungen. Wir haben dieses System und wir leben damit seit Jahren. Eigentlich will niemand etwas ändern, es wird nur ständig davon gesprochen: Wir wollen dies ändern, wir wollen das ändern – wir wollen leben wie die im Westen. Wenn du die Leute dann fragst, ja wollt ihr denn auch arbeiten wie die im Westen, dann sagen sie: Nein! Das ist doch unmöglich, im Westen arbeiten sie ja nur, sie wissen nicht, wie man es gemütlich hat. Das ist der Lebensstil. Es ist unmöglich, aber das ist ein nationales Phänomen.

FILMBULLETIN: Das ist auch ein Kernproblem bei der Durchsetzung des Perestroika-Gedankens.

KAREN SCHACHNASAROW: Genau. Das Problem steckt eben in uns drin, das ist kein äusserliches. Grundsätzlich will niemand Veränderung. Es sind immer irgendwelche kleinen Dinge, die gerade fehlen, die Seife zurzeit, auf die

Zu Ehren des ersten Rock'n'Roll-Tänzers des Ortes ...



... einen Nikolajew-Tanzclub eröffnen



sich alles konzentriert. Niemand will es allerdings wirklich wahrhaben, dass das Problem in uns drin steckt und dass eine Veränderung bedeuten würde, dass wir uns von innen heraus neu einstellen müssten.

FILMBULLETIN: Welche Chance geben Sie Perestroika?

KAREN SCHACHNASAROW: Das ist eine sehr schwierige Frage. – Ich glaube, es gibt zwei Varianten: Entweder mündet das in einem restriktiven System, oder es entwickelt sich weiter. Das zweite bedeutet aber zwangsläufig, dass das Land aufgeteilt werden müsste, mit einem Zusammenhang von unabhängigen Ländern, nicht nur Republiken. Nur so können sich die Leute daran machen, wirklich ihre eigenen Probleme zu lösen. Ich glaube, als Russe, dass dies gut wäre. Die Russen haben ohnehin das eigenartige Gefühl, dass sie sich um die ganze Welt sorgen müssen (mit Russen meint Schachnasarow hier die Bewohnerinnen und Bewohner der russischen Republik mit Zentrum Moskau, Red.). Das ist der russische Charakter. Sie meinen, sie müssten die ganze Welt glücklich machen – nicht sich selbst: die ganze Welt. Wenn sie mehr an sich selber denken würden, könnten sie die Welt eher glücklich machen (lacht). Ich sehe also die zwei Wege, und es ist klar, dass ich den zweiten Weg vorziehe. Ich hoffe, dass sich Gorbatschows Ideen durchsetzen können.

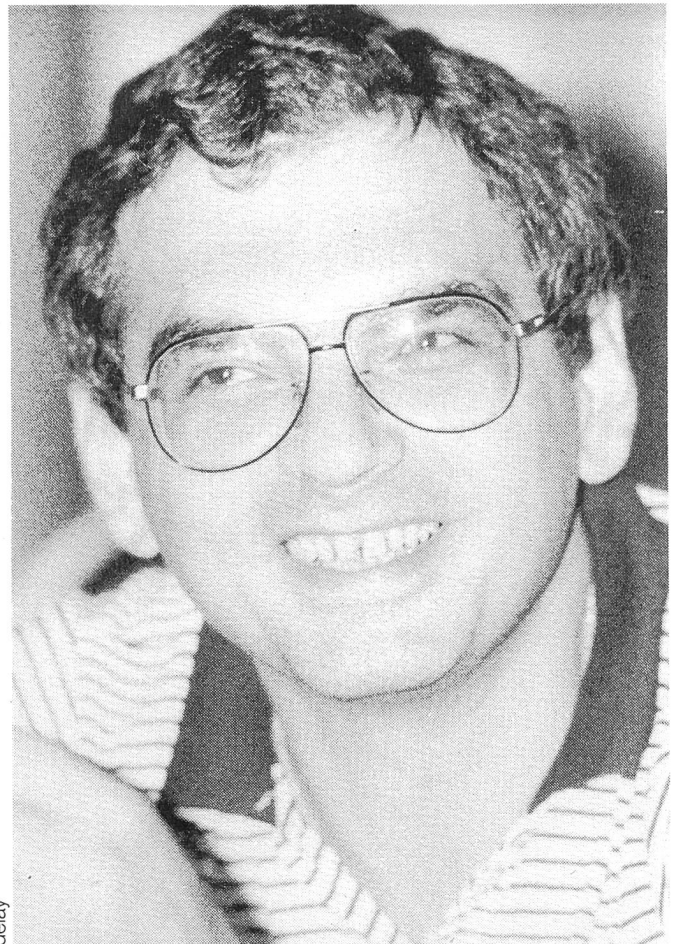
FILMBULLETIN: Was kann ein Intellektueller tun?

KAREN SCHACHNASAROW: Ich glaube, dass wir den Leuten mit unserer Arbeit klarmachen müssen, dass es keine Lösung über die Gewalt gibt, ein wechselseitiges Töten kann uns nicht weiterbringen. Manchmal habe ich gegenwärtig das Gefühl, dass das Land sich am Rande eines Bürgerkrieges befindet, die Leute beginnen, einander ganz einfach umzubringen. Sie töten, weil einer Armenier ist, oder Türke, oder Usbeke. Das Hauptproblem ist ein ökonomisches. Die Leute müssen sich bewusst werden, dass wir bereits einen Bürgerkrieg hinter uns haben, und der war desaströs. Puschkin war es, der sagte, dass es unmöglich sei, sich einen Bürgerkrieg unter Sowjets vorzustellen, denn wenn die einmal beginnen, so können sie nicht mehr aufhören. Ich möchte versuchen, meinen Beitrag in dem Sinn zu leisten, dass die Leute besser miteinander umgehen.

FILMBULLETIN: Wenn wir zum Anfang unseres Gesprächs zurückkehren, so wurde vielleicht klarer, weshalb es wenige Komödien aus der Sowjetunion gibt und dass sie einen schwierigen Stand haben.

KAREN SCHACHNASAROW: Es ist natürlich so, dass das sowjetische Publikum ein grosses Verlangen nach Komödien hat, vielleicht mehr noch als das westliche, denn hier ist ja ohnehin schon mehr los, in gewissen Belangen wenigstens. Das Publikum will etwas, um auszuspannen, aber für einen Filmmacher ist es nicht so einfach, diesen Switch einzuleiten. Komödien nahmen immer einen eigenen Stellenwert ein: Gogol, Bulgakow – da steckt Humor drin, aber es ist ein anderer Typ von Humor. Das ist letztlich auch eine Mentalitätsfrage. Für mich besteht die Welt aus verschiedensten Charakteren von Menschen, und alle müssen auf ihre Art gewissermaßen ihren Beitrag zum Ganzen leisten. Den Russen kommt vielleicht mehr die ernste, grüblerische Rolle zu (lacht).

Mit Karen Schachnasarow unterhielt sich Walter Ruggle



delay

Karen Schachnasarow

wurde 1952 in Moskau geboren, absolvierte die normalen Schulen, diente in der Armee und schloss 1973 die staatliche Moskauer Filmschule VGIK ab. Dort hatte er im Atelier von Igor Talankin die Kurse in Regie besucht. Schachnasarow hat sich von Anfang an der Filmkomödie gewidmet und sich in diesem Bereich einen Namen als Autor geschaffen, der clevere Unterhaltungsfilme realisiert und damit ausserordentlich Erfolg hat beim Publikum wie bei der Kritik.

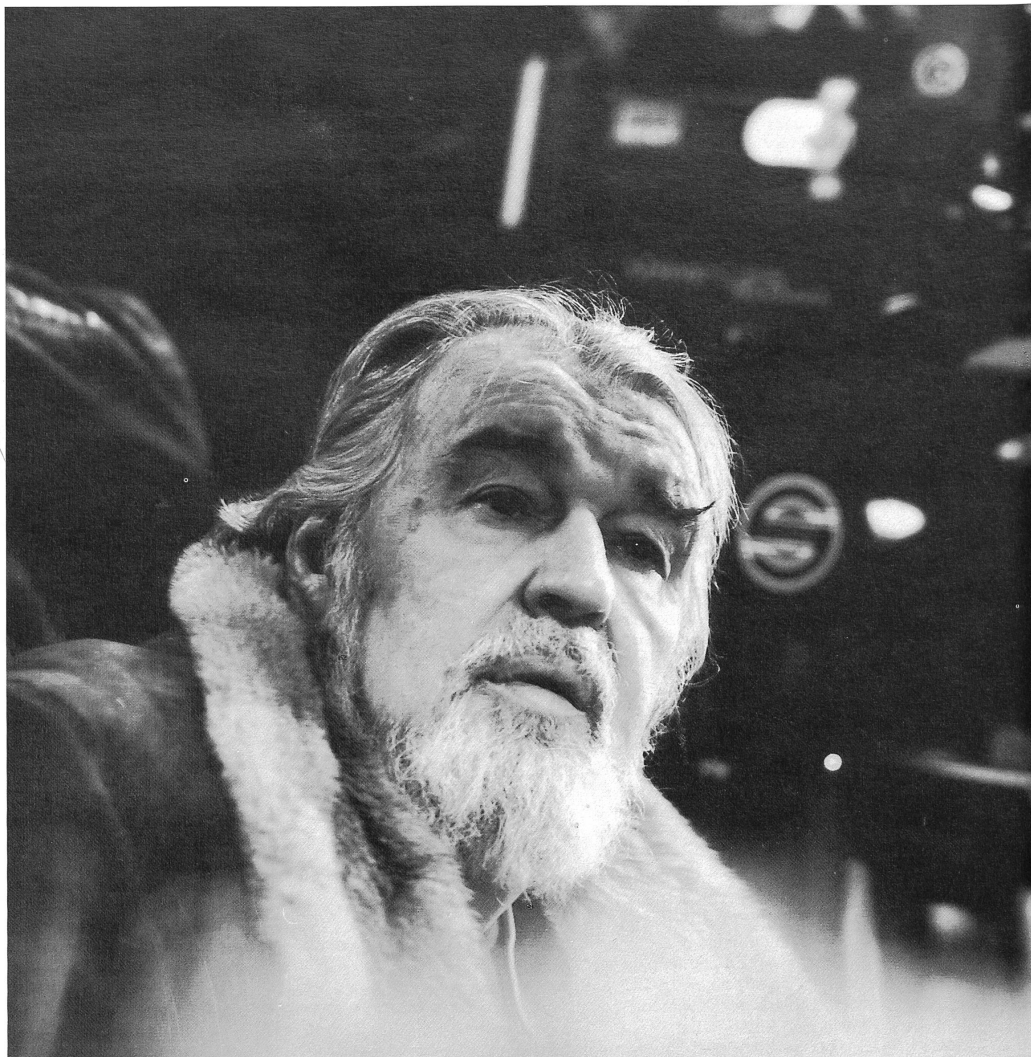
Seine Filme als Regisseur:

- 1975 SCHNELLER, SCHNELLER, MEISTER (Diplom-Kurzfilm)
- 1976 RUF MICH IN DIE LICHTWEITE (Kurzfilm)
- 1977 GLATTEIS (Kurzfilm)
- 1979 GUTMÜTIGE KERLE
- 1983 JAZZBAND
- 1985 EIN WINTERABEND IN GAGRA
- 1987 DER KURIER
- 1989 DIE STADT ZERO

Die wichtigsten Daten zu GOROD ZERO (DIE STADT ZERO):
Regie: Karen Schachnasarow; Buch: Alexander Borodjanski, Karen Schachnasarow; Kamera: Nikolai Nemoljajew; Bauten: Ludmilla Kuskowa; Musik: Eduard Artemjew.

Darsteller: Leonid Filatow, Oleg Bassilaschwili, Wladimir Menschow, Armen Dshigarchanjan, Jewgeni Jewstignejew, Alexei Sharkow, Pjot Stscherbakow, Jelena Arshanik, Tatjana Chwostikowa, Juri Scherstnew.

Produktion: Mosfilm. UdSSR 1989. Farbe, 35 mm, 103 Min.
CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.



Bernhard Wicki als Filmregisseur – porträtiert im Gespräch

„Marlon Brando hatte auf mir als Regisseur bestanden“

Vor der Filmregie stand bei Ihnen die Schauspielerei. Helmut Käutner war es, der Sie zu einem Star im deutschen Film der fünfziger Jahre machte, als er Ihnen 1953 eine Hauptrolle in DIE LETZTE BRÜCKE gab. 1957 besetzte Sie Käutner in DIE ZÜRCHER VERLOBUNG in der Rolle eines Regisseurs. Im Anschluss daran assistierten Sie ihm bei MONPTI. Ein Jahr später inszenierten Sie Ihren ersten eigenen Film WARUM SIND SIE GEGEN UNS?. Fühlen Sie sich dem Einfluss Käutners verpflichtet?

BERNHARD WICKI: Natürlich habe ich von Käutner gelernt. Von Assistenz kann allerdings keine Rede sein. Erica Balqué, seine Frau, hat sich immer selbst darum gekümmert und nie einen anderen gelassen. Genauer gesagt, habe ich nur zugeguckt. Gegen Käutner muss ich sagen, dass fast alle seine Filme etwas Verspieltes, Kunstgewerbliches haben. In dieser Hinsicht habe ich versucht, mich seinem Einfluss zu entziehen, und ich glaube, das ist mir auch gelungen.

Den nachhaltigsten Eindruck hat auf mich der italienische Neorealismus hinterlassen. Das war lange Zeit überhaupt das einzige, was mich am Kino interessiert hat: SCIUSCIA, PAISA, ROMA CITTA APERTA... Die Filme von De Sica und Rossellini habe ich in den Jahren 1945 bis 49 gesehen, als ich noch in Zürich und Basel Theater gespielt habe. Diese Filme sind mir wirklich unter die Haut gegangen und haben mich grundsätzlich beeinflusst, nicht nur in Hinsicht auf meinen Erstling WARUM SIND SIE GEGEN UNS?, den ich auf der Strasse gedreht habe. Auch DIE BRÜCKE und DAS WUNDER DES MALACHIAS habe ich ausschliesslich ausserhalb der Ateliers gemacht. Erst für die Amerikaner habe ich im Studio gearbeitet und nach Hollywood erneut ausschliesslich in Originaldekorationen gedreht.

WARUM SIND SIE GEGEN UNS?, DIE BRÜCKE, DAS WUNDER DES MALACHIAS

Die Anfänge

FILMBULLETTIN: Wie kam es zu dem Regieauftrag zu WARUM SIND SIE GEGEN UNS?

BERNHARD WICKI: WARUM SIND SIE GEGEN UNS? war im Auftrag des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht entstanden, war also eine nicht-kommerzielle Produktion mit grossen ökonomischen Beschränkungen. Die Grundidee, einen Film über Halbwüchsige zu machen, stammte vom Institut beziehungsweise vom Autor K. J. Fischer. Mag sein, dass der Film DIE HALBSTARKEN mit Horst Buchholz auch eine Anregung gegeben hat, diesen Film zu machen. Ich habe den Buchholz-Film aber damals nicht gesehen.

FILMBULLETTIN: Ihr nächster Film DIE BRÜCKE hat Sie in der ganzen Welt berühmt gemacht. Es hat aber auch kritische Einwände gegeben. Kritisiert wurde, dass die Jungen an der Brücke einen Heldentod starben, der nur deshalb als sinnlos erschien, weil die Brücke strategisch unwichtig war. Wie stehen Sie heute zu dieser Kritik?

BERNHARD WICKI: Wie soll ich dazu stehen? Ich fand diese Einwände unsinnig. Da gab es zum Beispiel eine Frau in Frankreich, zu der der Werner Herzog später gepilgert ist... Lotte Eisner! Die sagte glatt, das sei ein später Nazi-Film. Mit ihr zu reden, war völlig zwecklos; so festgefahren war sie in ihrer Meinung.

Meiner Ansicht nach gab es wirklich Tausende von Menschen, die einen sinnvollen Heldentod gestorben sind. Finnische Soldaten etwa, die ihre Heimat gegen die Russen verteidigt haben, waren sicher Helden. Die Jungen an der Brücke aber hätten nie einen sinnvollen Heldentod sterben können. Ein Held kann nur der sein, der für eine moralisch vertretbare Sache kämpft.

FILMBULLETIN: Dass Sie bei DIE BRÜCKE die Regie gemacht haben, ergibt sich für mich schon geradezu logisch aus Ihrer schauspielerischen Mitwirkung in Filmen wie Käutners DIE LETZTE BRÜCKE, Benedeks KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL und Harnacks UNRUHIGE NACHT.

BERNHARD WICKI: Das kann gut sein, dass mir DIE BRÜCKE deshalb angeboten worden ist. Der Vorgang war aber der, dass ich für WARUM SIND SIE GEGEN UNS? einen Bundesfilmpreis bekommen hatte, Jochen Severin diesen Film sah und mir den Roman von Manfred Gregor in die Hand drückte. Ohne Severin hätte ich den Film wahrscheinlich nie gemacht. Hauptproduzent war aber Schwerin, der noch kurz vor Drehbeginn jemanden beauftragte, ein Drehbuch zu entwickeln, in dem die Story national etwas engagierter sein sollte. Der Kampf auf der Brücke sollte überhaupt nicht gezeigt, sondern wie in der griechischen Tragödie mittels Teichoskopie, also als Mauerschau vermittelt werden. Ich sagte: 'Dann machen Sie den Film doch selber!' In Severin hatte ich aber eine grosse Unterstützung, so dass ich den Film schliesslich so machen konnte, wie ich wollte.

Ein Problem war, dass der Film im Hochsommer gedreht wurde. Es war furchtbar heiss, und alles verschwand in

und mir. Von Vivier (Pauck) stammen ein paar Spotlights, so etwa die Anekdote mit der Armbanduhr, die Volker Lechtenbrink der Trantow schenkt oder leiht und die er sich dann wieder von ihr zurückgeben lässt. Die Dialoge waren hauptsächlich von Mansfeld.

Ursprünglich hatte mich Schwerin das Drehbuch mit Felix Lützkendorf schreiben lassen. Als ich während des Schreibens erfuhr, dass Lützkendorf bei der Waffen-SS gewesen war, brach ich die Arbeit sofort ab, obwohl das ein sehr netter, gebildeter, gescheiter Mensch war.

FILMBULLETIN: Manfred Gregor, der Autor des Romans, hat in seinem Buch auf persönliche Kriegserfahrungen zurückgegriffen. Gregor war 1957, als er den Roman schrieb, 28 Jahre alt, zur Zeit, in der die Handlung seines



Bernhard Wicki als Johann Strauss in EWIGER WALZER

Romans spielt, also im gleichen Alter wie die Jungen an der Brücke. Hatten Sie Kontakte zu Gregor?

BERNHARD WICKI: Gregor war Redakteur beim Miesbacher Anzeiger. Kontakte gab es, glaube ich, nur über Schwerin und Severin. Ich wollte diesen Stoff mit Mansfeld ganz neu schreiben.

FILMBULLETIN: Zumindest haben Sie die Handlung umstrukturiert, die im Roman aus einer Rückblende erzählt wird: Der einzige Überlebende kommt zehn Jahre nach Kriegsende noch einmal zu der Brücke und erinnert sich. Der Kampf auf der Brücke steht im Roman von Anfang an im Zentrum der Handlung. Darin eingeblendet werden die zeitlich eigentlich davor liegenden privaten Szenen, die nacheinander von jedem der Jungen ein Porträt liefern sollen. Im Film erzählen Sie das dagegen ganz linear in chronologischem Zeitverlauf und in zwei Akten: erst die privaten Szenen, dann der Kampf an der Brücke.

BERNHARD WICKI: Ich habe das Gefühl gehabt, dass die Geschichte selbst schon stark genug ist. Die dramaturgischen Kunstgriffe des Romans verhindern nur, dass die Gewalt, von der die Geschichte erzählt, voll zur Wirkung kommen kann.

FILMBULLETIN: Wie hat Gregor auf die Verfilmung reagiert?

BERNHARD WICKI: Er hat mir die Schallplatten-Gesamtaufnahme von Beethovens Klavierkonzerten geschenkt.

FILMBULLETIN: Danach drehten Sie DAS WUNDER DES MALACHIAS. Aber der Erfolg von DIE BRÜCKE liess sich nicht wiederholen.



Bernhard Wicki, Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni in LA NOTTE

einem fetten Sommergrün. Die Handlung des Films spielte aber Ende April, wenige Tage vor der Kapitulation. Dazu kam noch, dass man die drei Panzer, die bei der Schlacht um die Brücke beteiligt waren, vor lauter Bäumen überhaupt nicht sehen konnte. Auch die Stellen, wo die Einschläge zu sehen sein sollten, lagen völlig unter Grün. Also musste ich die Bäume entlauben. Ich erinnere mich noch daran, wie Schwerin sagte, wenn noch ein einziger Baum abgezupft wird, schmeisst er mich raus. Ich habe mich aber ganz stur durchgesetzt.

FILMBULLETIN: Das Drehbuch haben Michael Mansfeld und Karl Wilhelm Vivier geschrieben?

BERNHARD WICKI: Vivier war Heinz Pauck. Er hat so gut wie nichts beigetragen. Es war das Buch von Mansfeld

BERNHARD WICKI: Der Film DAS WUNDER DES MALACHIAS lief zwei Monate lang im riesigen Zoo-Palast in Berlin und wanderte dann für weitere drei Monate ins Atelier im Zoo-Palast. Bei seiner westdeutschen Premiere in Gelsenkirchen lief er – mit weniger Erfolg – gerade zwei, drei Wochen, als die UFH, die den Film verlieh, Pleite machte. Der Film kam gleich in die Konkursmasse, und da blieb er. Vor drei Jahren etwa wurde er in Berlin einem jungen Publikum gezeigt, von dem er begeistert aufgenommen wurde. Als der Film 1961 Premiere hatte, war er seiner Zeit einfach voraus, weil die Leute keine Lust hatten mitzudenken.

THE LONGEST DAY, THE VISIT, MORITURI

Hollywood

FILMBULLETIN: Sie gingen dann nach Hollywood. Für die Amerikaner waren Sie durch DIE BRÜCKE aber längst in eine Schublade gerutscht als Spezialist für actiongeladene Kriegsstoffe. Man erwartete von Ihnen solides Handwerk.

BERNHARD WICKI: Das ist schon richtig. Erst kam THE LONGEST DAY, dann MORITURI. Aber es war nicht so, dass ich nur Regie führen sollte, ohne Einfluss auf das Buch nehmen zu können. An THE LONGEST DAY waren mehrere Regisseure beteiligt. Die von mir inszenierten Szenen konnte ich grundlegend ändern. Die Deutschen waren im Originaldrehbuch von Cornelius Ryan nach üblicher Hollywood-Manier zu Karikaturen verkommen. Ich sagte zu Zanuck: Was für einen grossen Sieg haben die Amerikaner eigentlich errungen, wenn die Deutschen bloss Halbdeppen gewesen sind. In Wirklichkeit waren die doch ungeheuer effizient, und es hat immerhin zwei Tage und zwei Nächte gedauert, bis sich die Schlacht am Kanal überhaupt für die Alliierten entschied. Zanuck hat sich daraufhin mit dem Autor Ryan noch einmal hingesetzt und das Drehbuch von Grund auf überarbeitet. Ich habe es natürlich nicht persönlich geändert, weil es auf englisch war, aber mit Zanuck genau durchgesprochen, wie es verändert werden musste. Und daran hat er sich gehalten.

FILMBULLETIN: THE LONGEST DAY war ja eine unglaubliche Mammutproduktion: drei Regisseure, eine internationale Besetzung und jede Menge Stars. Wie koordiniert man einen solchen Film?

BERNHARD WICKI: Das war, Gott sei Dank, nicht meine Aufgabe. Ich wurde koordiniert und benötigte für die Inszenierung meines Parts ungefähr ein halbes Jahr Drehzeit. Als eine Art Gesellenstück hatte mir Zanuck auferlegt, probeweise einen nächtlichen Luftangriff der Alliierten auf die deutschen Bunker zu inszenieren. Ich drehte am Ärmelkanal. Die Szene benötigte einen Wahnsinnsaufwand an Beleuchtung. Hunderte von Statisten standen mir zur Verfügung. Dennoch weigerte ich mich zu drehen, wenn mir nicht auch noch ein voller Munitionseinsatz genehmigt würde. Diese Probeszene wurde so sündhaft teuer, dass sie Zanuck mehr als ein normaler Drehtag kostete. Aber als er in Paris die Muster sah, war er begeistert. Danach wurde mir ausnahmslos alles erfüllt, was ich wollte.

FILMBULLETIN: Laut Credits haben Sie bei dem Film ne-

ben Andrew Marton und Ken Annakin Co-Regie geführt. Und es heisst, dass Sie für den deutschen Teil verantwortlich waren.

BERNHARD WICKI: Nein. Andy Marton galt zwar als grosser Action-Spezialist, seitdem er das Wagenrennen in BEN HUR inszeniert hatte, und sollte bei THE LONGEST DAY den amerikanischen Teil übernehmen, kam aber mit Zanuck überhaupt nicht zurecht. Nachdem Marton schon ein Jahr an dem Film gearbeitet hatte, schmiss Zanuck ihn raus. Das geschah, bevor die entscheidende Partie des Films, die Landung der Alliierten, überhaupt in Angriff genommen worden war. Einen Grossteil der amerikanischen Szenen hat Zanuck dann selbst inszeniert, einen weiteren grossen Teil hat er mir anvertraut. Auch der französische Teil lag nicht in einer Hand. Den haben Ken Annakin und ich gedreht. Die Regisseure haben dabei jeder für sich gearbeitet. Elmo Williams, der den Schnitt koordinierte, hatte für die Szenenübergänge ein Sketchboard angefertigt, damit die von den verschiedenen Regisseuren gedrehten Szenen nicht völlig aneinander vorbei gingen. Aber durch Kürzungen hat es dann später teilweise doch wieder ganz andere Szenenübergänge gegeben.

FILMBULLETIN: Mit welchen US-Stars haben Sie in den von Ihnen inszenierten amerikanischen Szenen gearbeitet?

BERNHARD WICKI: Mit Robert Mitchum hatte ich eine Studio-Szene, die ich in einem durchdrehte, ungefähr drei Drehbuchseiten lang. Zanuck hatte an der Szene, ohne dass Mitchum es wusste, an verschiedenen Stellen noch ein paar Sätze verändert. Mitchum kam völlig betrunken



Robert Mitchum in THE LONGEST DAY (1962)

zu den Dreharbeiten, las sich die Szene mit den Veränderungen ein paarmal durch und spielte sie dann auf den Punkt präzise. Ich wollte das kaum glauben und forderte ihn auf, die Szene noch mal zu wiederholen. Er tat das auch und wie vorher hundertprozentig auf den Punkt. Eine solche Präzision ist mir nie wieder bei einem Schauspieler begegnet. Nachdem die Szene abgedreht war, musste man ihn in die Garderobe tragen.

FILMBULLETIN: Ihre zweite Hollywood-Arbeit nach THE LONGEST DAY war THE VISIT nach Dürrenmatts «Der Besuch der alten Dame».

BERNHARD WICKI: Fünf Drehbuchfassungen hat es gegeben, eine von Nunnally Johnson, der das Stück ins Western-Genre übertragen hat. Ich weigerte mich, das zu

drehen. Zanuck hat dann Ben Barzman beauftragt, ein neues Drehbuch zu schreiben. Barzman hatte unter McCarthy auf der Schwarzen Liste gestanden, Amerika verlassen müssen und lebte damals in Frankreich. Ich fuhr zu ihm und habe mit ihm zusammen das endgültige Drehbuch entwickelt. Mit dem fertiggestellten Film war Zanuck dann sehr zufrieden, und die Filmfestspiele von Cannes haben THE VISIT in den Wettbewerb aufgenommen. Aber dann kam Seymour Poe, der Mann, der die 40-Millionen-Dollar-Produktion CLEOPATRA, die die Twentieth Century Fox in eine schwere Krise gestürzt hatte, so geschickt verkaufte, dass der Film noch halbwegs ein Geschäft wurde. Poe hatte eine unvorstellbare Macht. Er sah sich THE VISIT an und monierte, dass man dem Publikum so auf keinen Fall einen Star wie Ingrid Bergman verkaufen könnte. Zanuck fügte sich und bat mich, eine bestimmte Szene herauszunehmen, was aber nach sich zog, dass auch andere Szenen herausgenommen werden mussten, insgesamt vielleicht sechs. Darunter waren vier Szenen, die mir besonders wichtig waren, zum Beispiel auch die Szene, in der die Bergman in die Kirche geht und sogar den Priester kauft.

FILMBULLETIN: Der Film hat ja ein etwas versöhnlicheres Ende als das Stück von Friedrich Dürrenmatt.

BERNHARD WICKI: Das gehörte zu den Produktionsbedingungen, unter denen der Film entstand. Ich selbst habe den Schluss mit Barzman zusammen so konzipiert. Das war die einzige grundlegende Veränderung gegenüber dem Stück. Mit dem Fritz konnte man über Jahre hinweg nicht mehr darüber reden. Aber er hatte die Filmrechte bedingungslos verkauft, so dass die Produzenten mit dem Stück verfahren konnten, wie sie wollten. Die Abmilderung des Schlusses war für die Verfilmung eine *conditio sine qua non*, sonst hätte sich der Film nicht vermarkten lassen. Abgesehen davon finde ich den Schluss immer noch hart genug, auch wenn Tony Quinn am Ende nicht getötet wird. Immerhin soll er ja mit seinen Freunden, seiner Familie, seiner Frau, all denen, die ihn verlassen und verraten haben, auch in Zukunft weiter zusammenleben. Das ist ein ganz schön zynischer Schluss.

FILMBULLETIN: Bei THE VISIT haben Sie mit Ingrid Bergman und Anthony Quinn gearbeitet, im Anschluss daran bei MORITURI mit Marlon Brando und Yul Brynner, also wieder mit zwei hochkarätigen Stars. Auch das gehörte zu den Produktionsbedingungen, mit denen Sie in Hollywood zurecht kommen mussten.

BERNHARD WICKI: Brando hatte auf mir als Regisseur bestanden. Aber es war schwierig mit ihm. Wir hatten harte Auseinandersetzungen. Brando war gerade in seiner schlimmsten Phase. Vor MORITURI hatte er in MUTINITY ON THE BOUNTY gespielt und den ursprünglich verpflichteten Regisseur Sir Carol Reed rausschmeissen lassen, ohne überhaupt auch nur eine Szene mit ihm gedreht zu haben. Brando versuchte einfach, alles kaputt zu machen. Das war geradezu klinisch. Jede Woche hatte er regelmässig einen Zusammenbruch, weinte wie ein Kind und bat mich um Verzeihung: Er könnte nun mal nicht anders. Dahinter steckte sein unglaublich grosser Hass auf seinen Vater. Ein Regisseur war für ihn so etwas wie ein Übervater, den er unbedingt kaputt machen musste. Mit seinen deutschen Schauspielerkollegen in MORITURI, mit Benrath und Blech, hatte er keine Probleme; die respektierte er. Brynner allerdings mochte er nicht und

liess bei jeder Gelegenheit heraushängen, dass er selbst eine Million Dollar Gage und Brynner nur 400 000 bekam.

Brando hatte einen Freund, der war als Maskenbildner bei allen seinen Filmen dabei, obwohl sich Brando immer selber schminkte, und zwar in fürchterlichster Weise – mal schminkte er sich die Augenbrauen rauf, mal runter. Mit seinem Freund, dem Maskenbildner, ging er aber das Drehbuch durch, das ich mit Dan Taradash ohnehin nach seinen Wünschen geschrieben hatte. Taradash war einer der höchstbezahlten Autoren Hollywoods; er hatte Filme wie FROM HERE TO ETERNITY und PICNIC geschrieben. Aber Brandos Freund sagte: 'Ich bitte dich, Marlon, so wirst du das doch wohl nicht machen.' Da ich mich weigerte, die Dialoge von Taradash zu verändern, schrieb Brando stattdessen mit dem Produzenten Aaron Rosenberg die Szenen um. In dieser Situation nahm ich mir nur eines vor: durchzuhalten, den Film unter allen Umständen zu Ende zu führen, mich nicht rausschmeissen zu lassen. Aber danach hatte ich keine Lust mehr, in Amerika zu arbeiten, und hätte es selbst dann nicht mehr getan, wenn MORITURI ein Erfolg geworden wäre.

FILMBULLETIN: Wie schon THE VISIT basiert auch MORITURI auf der Vorlage eines deutschsprachigen Autors. Hatte Werner Jörg Lüddecke wie zuvor Dürrenmatt die Rechte vorbehaltlos verkauft oder nahm er irgendeinen Anteil an der Verfilmung?

BERNHARD WICKI: Lüddeckes Romanvorlage war zwar ziemlich umfangreich, aber sie war ja nicht Literatur. Nachdem das Drehbuch fertig war, kam Lüddecke nach Hollywood und war anfangs bei den Dreharbeiten dabei. Er stellte sich völlig hinter Brando und versuchte, ihn dazu zu bewegen, noch weitere Änderungen durchzusetzen. Irgendwann wurde es wohl der Produktion zu viel, und nach zwei Wochen war er wieder weg.

TRANSIT, STEPPENWOLF, DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED, DAS BOOT

Die Projekte

FILMBULLETIN: Als Sie 1965 aus Hollywood zurückkamen, gab es in der Bundesrepublik inzwischen die Anfänge des Jungen Deutschen Films. Alexander Kluge hatte Sie 1962, kurz nach dem Oberhausener Manifest, als einen «Vor-Oberhausener» bezeichnet und Sie damit offiziell der Gruppe zurechnen wollen.

BERNHARD WICKI: Nach DIE BRÜCKE wäre vielleicht eine Zugehörigkeit zu der Gruppe nachvollziehbar gewesen, nach DAS WUNDER DES MALACHIAS, THE LONGEST DAY, THE VISIT und MORITURI schien mir das nicht mehr so redlich. Als ich 1965 zurückkam, bestürmten mich zwar Kluge und andere sehr, der Gruppe beizutreten, aber das konnte ich nicht. Was «Oberhausen» bewirkt hatte, war der Zusammenbruch des deutschen Films. «Oberhausen» bedeutete eine Filmproduktion, die um den eigenen Nabel kreiste. Das war Filmemachen für Gleichgesinnte. An die Definition des Autorenfilms habe ich nie geglaubt. Ich spreche jetzt ausdrücklich von den Anfängen, nicht vom Neuen Deutschen Film der späteren Zeit. Und Kluge nehme ich davon aus. Den habe ich immer für einen hervorragenden Mann gehalten. Besonders ABSCHIED VON GESTERN fand ich grossartig.



FILMBULLETIN: War Vesely nicht auch ein grosses Talent? Sein BROT DER FRÜHEN JAHRE zeugte doch von einer grandiosen Virtuosität.

BERNHARD WICKI: Das war mir zu artifiziell-verspielt. Aber ein anderer der Gruppe, Edgar Reitz, hat dafür später mit seiner Fernsehserie HEIMAT ein Meisterstück vollbracht.

Vesely hat 1977 einen Film gedreht, den ich eigentlich machen sollte. Das war DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED, eine Handke-Verfilmung. Den frühen Handke mag ich, den späteren nicht mehr, auch den Filmautor Handke nicht. Der von Handke selbst inszenierte Film DIE LINKSHÄNDIGE FRAU, in dem ich mitgespielt habe, war auch kein guter Film. Aber den Film DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED hätte ich gerne gemacht



Klaus Schwarzkopf in DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE (1984)

und hatte dazu schon Motive in Amerika zusammengesucht. Zu der Zeit, als die InterTel in Produktion gehen wollte, konnte ich aber nicht, weil ich damals gerade enorme Schwierigkeiten mit DIE EROBERUNG DER ZITADELLE hatte. Deshalb habe ich das Drehbuch für 200 000 DM an Vesely und die InterTel abgetreten. Und Vesely hat einen ganz beschissenen Film daraus gemacht. In meiner Kalkulation war der Film unter drei Millionen Mark nicht zu realisieren gewesen. Vesely wollte ihn billiger machen, aber unter ihm ist der Film sogar noch teurer geworden. Mein Buch hat er völlig verändert. Er hat das alles total vergeigt.

FILMBULLETIN: DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED war ein Projekt von Ihnen, das dann ein anderer realisiert hat. 1965, als Sie aus Hollywood zurückkamen, gab es aber ein Projekt, das überhaupt nie realisiert wurde: TRANSIT, nach einem Originaldrehbuch von Max Frisch.

BERNHARD WICKI: Erwin Leiser war als Regisseur verpflichtet, aber nach zwei Tagen rausgeschmissen worden. Frisch und Ernst Schröder, der neben meiner Frau Agnes Fink die Hauptrolle spielte, baten mich, die Regie zu übernehmen, aber ich lehnte ab, weil man aus dem Drehbuch unmöglich einen abendfüllenden Film machen konnte. Frisch setzte sich daraufhin zusammen mit mir einen Monat lang hin, um ein neues Drehbuch zu schreiben. Im November begannen wir mit den Dreharbeiten. Ich kam von Elba und hatte nur leichte Sommerkleidung mit, war überhaupt nicht auf den Schnee-Einbruch vorbereitet, der dann erfolgte. Es fing mit Halsschmerzen

an, wuchs sich aus zu einer eitrigen Angina und schlug auch noch über auf die Lunge, aus der man mir zwei Liter Blut und Wasser pumppte. Drei Wochen fiel ich aus. Schröder war nicht bereit, über die vereinbarte Drehzeit hinaus mitzumachen, weil er Anfang Januar mit Theaterproben zu «Faust II» beginnen wollte, den er am Schiller-Theater inszenierte. Da ich erst fünf Tage gedreht hatte, bot ich Frisch an, mit Hans Christian Blech statt Schröder noch einmal neu anzufangen. Frisch wollte das nicht akzeptieren, weil er das Buch direkt für Schröder geschrieben hatte. Also platzte das Projekt, was mir äusserst leid tat. Immerhin hatte ich Sven Nykvist als Kameramann, und die Muster der ersten fünf Tage waren mit das Beste, was ich überhaupt je gemacht habe. Das Drehbuch, das Frisch anschliessend veröffentlichte, weicht erheblich von dem ab, was ich mit ihm erarbeitet habe, und geht wieder auf die ursprüngliche Kurzfassung zurück.

FILMBULLETIN: Nach MORITURI dauerte es sechs, sieben Jahre, bis Sie mit DAS FALSCHGEWICHT und KARPFS KARRIERE überhaupt wieder Filme drehten. Wieder erst sechs Jahre später kam der nächste Film, DIE EROBERUNG DER ZITADELLE, heraus. Sieben Jahre danach: DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE. Vier Filme in zwanzig Jahren... Wie erklären sich diese langen Pausen?

BERNHARD WICKI: Nach TRANSIT wurde ich sehr krank. Zu der Lungengeschichte kam noch ein Tumor hinzu. Das waren die Anfänge von Krebs, und das war für mich Jahre lang ein Handicap. Fünf Jahre lang oder noch länger wurde ich mit Endoxan behandelt, und ich weiss nicht, ob sich in dieser Zeit eine Versicherung auf ein



DIE BRÜCKE (1959)





Marlon Brando in MORITURI (1964)

grosses Filmprojekt eingelassen hätte. Ich habe damals Theater gespielt und zwischendurch nur mit Helmut Qualtinger den halbstündigen Film DIE TRÄNE gedreht. Das war eigentlich mein persönlichster Film, der einzige, der auf einer Original-Idee von mir basiert, während die Anstösse zu allen meinen anderen Filmen ausnahmslos immer von aussen kamen. DIE TRÄNE war Teil des Omnibus-Films DER PAUKENSPIELER, den Franz Seitz produziert hat und dessen andere Episoden von Rolf Thiele, Volker Schlöndorff und Helmut Meewes stammen. Der Film ist nie veröffentlicht worden und liegt vermutlich immer noch im Keller von Seitz.

Nach DAS FALSCHGEWEICHT gab es wieder ein Projekt: die Verfilmung von Hermann Hesses «Der Steppenwolf». Der Amerikaner Fred Haines hatte ein Drehbuch geschrieben und wandte sich zusammen mit seinen Produzenten, die die Rechte an dem Hesse-Roman besaßen, an Gerhard Freund von der InterTel, weil er keine Firma fand, die den Film finanzieren wollte. Freund gab mir den Roman und das Drehbuch zu lesen, und ich fand das ganz aktuell, ganz zeittypisch. Dreiviertel des Drehbuchs habe ich dann umgearbeitet, und ich bin sicher, das wäre ein guter Film geworden. Unversehens jedoch fanden Haines und seine Produzenten in dem Multimillionär Peter J. Sprague von *Texas Instruments*, einer grossen Elektronik-Firma, einen potenten Geldgeber und verzichteten sofort auf die Zusammenarbeit mit der InterTel und mit mir. Das konnten sie, weil die InterTel schludrigerweise keine Verträge gemacht hatte. Haines hat sich ganz schnell für eine halbe Million Dollar selbst als Regisseur eingesetzt und den Film zum grössten Teil nach seiner ursprünglichen Drehbuchfassung realisiert. Das einzige, was noch von mir stammt, sind die Drehmotive in Basel, die ich ausgesucht habe, und der Hauptdarsteller Max von Sydow, den ich noch engagiert hatte. Letztlich ist von dem, wie ich den Film machen wollte, nichts übriggeblieben, und der Film STEPPENWOLF von Haines wurde ein Totalflop.

Dann habe ich DIE EROBERUNG DER ZITADELLE gemacht, den einzigen Film, den ich selbst produziert habe und bei dem ich ungefähr eine Million Mark verloren habe. Das Projekt DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED musste ich fallenlassen, und ich fing stattdessen mit der Vorbereitung von DAS SPINNENNETZ an, wozu der Anstoss vom ORF gekommen war. Ich habe dann zehn Jahre gekämpft, um diesen Film machen zu können.

Es gab in diesen Phasen immer wieder Angebote, die ich aber nicht angenommen habe, weil sie mich nicht interessierten. Mich muss eine Sache packen, sonst mache ich sie nicht. Zum Geldverdienen wären die angebotenen Stoffe zwar gut gewesen, aber das war für mich noch nie ein Kriterium. Als Regisseur habe ich nie einen Film gemacht, weil ich Geld brauchte. Mit der Schauspielerei war das anders, da war ich nicht so wählerisch. FILMBULLETIN: Eigentlich wäre es konsequent gewesen, einem Regisseur wie Ihnen, mit Ihrer Erfahrung im Kriegsfilm-Genre, mit Ihrer Vorliebe für virtuose Auflösungen gefängnishafter Raumsituationen und mit einer Reputation, die grundlegend durch den aufsehenerregenden Film DIE BRÜCKE geprägt worden ist, eine Grossproduktion wie DAS BOOT anzubieten.

BERNHARD WICKI: Das hat man auch. Der Kompagnon von Dieter Geissler machte mir das Angebot. Wir fuhren mit einem Scheck über 150 000 DM in der Tasche zu Lothar-Günther Buchheim nach Tutzingen, um die Verfilmungsrechte an dem Roman zu erwerben. Buchheim war sehr angetan davon, dass gerade ich sein Buch verfilmen sollte. Dennoch gab er uns den Scheck mit der Begründung zurück, sein Buch würde in den nächsten Wochen in den USA erscheinen, und dann könnte er ein Vielfaches von dem verlangen, was wir ihm für die Rechte bezahlen wollten. Damit war die Sache für Geissler gestorben. Später erwarb die Bavaria die Rechte und holte sich Petersen als Regisseur, der seine Sache gut gemacht hat. Die Fernsehfassung war allerdings mit Abstand besser, weil epischer. Hier nahm sich Petersen die Zeit, den lähmenden Zustand des Wartens ausführlich



Anthony Quinn in THE VISIT (1963)

abzubilden, während sich die Kinoversion mit einer Ansammlung von Höhepunkten selbst zu Tode hetzte. Meine Version wäre ein Mittelding zwischen diesen beiden Fassungen gewesen.

DAS FALSCHGEWEICHT, DIE EROBERUNG DER ZITADELLE, SANSIBAR ODER DER LETZTE GRUND, DAS SPINNENNETZ

Die grossen Epen

FILMBULLETIN: Also gehört auch DAS BOOT zu den von Ihnen nicht realisierten Projekten. Ein Film, den Sie realisiert und mit dem Sie ein finanzielles Fiasko erlebt ha-



ben, war DIE EROBERUNG DER ZITADELLE. Sie haben den Film selbst produziert. Er entstand auf Elba, wo Sie selbst ein Haus haben. Hauptfigur ist ein deutscher Schriftsteller, ein Künstler. Das Bauen der Zitadelle könnte man als eine Metapher fürs Filmemachen, den Film selbst als eine Parabel über das Verhältnis von Filmarbeit und Industrie verstehen. Das alles deutet darauf hin, dass DIE EROBERUNG DER ZITADELLE ein sehr persönlicher Film ist.

BERNHARD WICKI: Das ist sicher richtig. Und partiell identifiziere ich mich wahrscheinlich mit der Hauptfigur des Films, aber eben nur zum Teil. Es gibt keine Figur in irgendeinem meiner Filme, mit der ich mich völlig identifiziere.

DIE EROBERUNG DER ZITADELLE war ein Stoff, der mir von Gunther Witte, dem Fernsehspiel-Leiter des WDR, vorgeschlagen worden war. Günter Herburger, der Autor der Novelle, schrieb selbst das Drehbuch, das aber mit seiner eigenen Vorlage kaum noch etwas zu tun hatte und meinen eigenen Vorstellungen nach Lektüre seiner Erzählung völlig zuwiderlief. Am Ende stand bei ihm so eine Art utopischer Kommunismus. Ich habe das Buch abgelehnt. Witte war meiner Meinung, und mit ihm habe ich das Buch neu geschrieben.

FILMBULLETIN: Ihre Mitarbeit an den Drehbüchern zu Ihren Filmen ist schon wiederholt angeklungen. Sie sind im Vorspann auch fast immer als Co-Autor ausgewiesen. Worin besteht Ihre Mitarbeit genau?

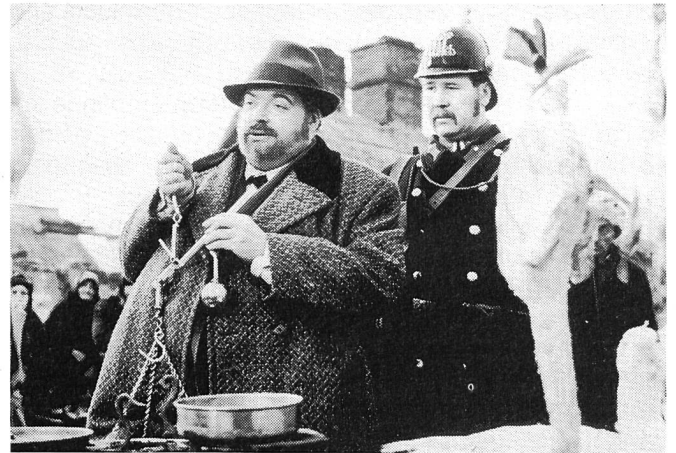
BERNHARD WICKI: Im Reden. Ich sitze mit dem Autor zusammen, spreche mit ihm über den Film, gehe mit ihm jede Szene und die Szenenführung durch. Die Dialoge sind bisweilen zu fünfzig Prozent von mir. Ich habe aber – auch bei meinen amerikanischen Filmen – immer nur Dialogdrehbücher ohne Regieanweisungen zur Grundlage gehabt. Die optische Umsetzung lag allein bei mir. Ausnahme war THE LONGEST DAY. Bei dem gab es bereits Anweisungen im Buch, an die ich mich aber nie gehalten habe. Ansonsten bleibe ich normalerweise schon ziemlich eng am Buch. Allerdings ist es so, dass erst die Schauspieler ein Buch mit Leben füllen und damit also auch zum Buch beitragen – nicht durch Veränderung der Dialoge, sondern durch ihre Rolleninterpretation.

FILMBULLETIN: Um wieder an DIE EROBERUNG DER ZITADELLE anzuknüpfen: Der Film entstand in einer Zeit, als Sie sich vom Kino weg dem Fernsehen zugewandt hatten. DAS FALSCHGE WEGICHT und KARPFS KARRIERE waren Ihre ersten Fernsehproduktionen.

BERNHARD WICKI: DAS FALSCHGE WEGICHT lief auch im Kino. Ich habe nie einen Unterschied gemacht zwischen Film und Fernsehen. Deshalb würde ich nie von Fernsehproduktionen sprechen. Ich habe immer nur Filme gemacht. Bei der Verfilmung des Andersch-Romans «Sansibar oder der letzte Grund», die ich Mitte der achtziger Jahre realisiert habe, waren allerdings die Produktionsbedingungen sehr ungünstig. Der Film ist von vornherein grossen Beschränkungen unterworfen gewesen. Es ist nicht einmal ein Positiv von dem Film gezogen, sondern sofort vom Negativ eine Überspielung fürs Fernsehen angefertigt worden. Mit der DDR war zwar eine Filmversion vereinbart worden. Da man mich aber mit einer unglaublich lächerlichen Gage abfinden wollte, habe ich auf die Kinoversion verzichtet.

FILMBULLETIN: SANSIBAR ODER DER LETZTE GRUND ist mit 165 Minuten ein Film von epischer Länge. Genauso: DAS FALSCHGE WEGICHT mit 145 Minuten, DIE EROBERUNG DER ZITADELLE mit 150 Minuten und DAS SPINNENNETZ mit 195 Minuten. Sie sind dafür bekannt, Drehzeiten zu überziehen und viel Material zu drehen. Waren diese Filme von vornherein auf eine solche Länge hin konzipiert, oder haben sie sich dorthin entwickelt?

BERNHARD WICKI: SANSIBAR war sicher so konzipiert. Die Romanhandlung spielt in dem kleinen Hafenstädtchen Rerik, aber gedreht haben wir in Wismar. Der Hafen stand mir vertraglich acht Tage zur Verfügung. Aber tatsächlich hatte ich ihn nur zwei bis drei Stunden am Tag, denn dann kamen die Zehntausend-Tonnen-Pötte herein. Die Handlung verlangt jedoch einen zunächst men-



Helmut Qualtinger in DAS FALSCHGE WEGICHT (1970/71)

schenleeren Hafen, in dem nur ein Fischerboot und später ein skandinavisches Hochseeschiff liegen. Natürlich haben wir da um vierzehn Tage überziehen müssen.

FILMBULLETIN: Gerade in SANSIBAR lassen Sie sich aber auch für die Entfaltung der Handlung viel Zeit. Sie neigen in diesem Film, wie mir scheint, zu einem naturalistischen Erzählen, indem Sie die Szenen gerne in einem Zeitverhältnis von 1:1 gestalten, mit einer Deckungsgleichheit von erzählter Zeit und Erzählzeit. Manchmal beschreiben Sie einen ganzen Weg, den eine Person zurücklegt, oder lassen auch Dialogszenen mit zuweilen schon unangenehm langen Pausen intakt.

BERNHARD WICKI: Aber das Buch von Andersch ist auch ein grosser epischer Stoff, dem das Zeitmass im Film entspricht. Das ist eine stilistische Frage. Ich wollte eben keinen schnellen Kinofilm drehen.

FILMBULLETIN: Joseph Roths Roman «Das Spinnennetz», zum Vergleich, ist überhaupt nicht episch, sondern recht dünn, fast schon fragmentarisch und sehr skizzenhaft angelegt. Dennoch haben Sie daraus ein Epos von über drei Stunden gemacht. Darüber ist man erstmal überrascht, auch wenn der Film stilistisch weit aus geschlossener, überzeugender ist als der Roman, der zwar aufgrund seiner politischen Weitsicht von historischer Bedeutung, aber literarisch nicht besonders gelungen ist.

BERNHARD WICKI: Zunächst einmal zum Roman. So wie Sie habe ich ihn auch gesehen. Politisch ist er wichtig, als Roman ist er gar nichts. Auch bestimmte Konstruktio-

nen Roths konnte ich nicht nachvollziehen. Aus der Figur des Trebitsch habe ich den Baron von Rastschuk gemacht, denn dass ein Jude eine führende Persönlichkeit in einer nationalistisch-rechtsradikalen Organisation sein soll, hätte mir doch niemand abgenommen.

Die ersten fünfzig Seiten fand ich hinreissend geschrieben, dann musste ich etwas Neues entwickeln. Und das war nicht anders als in dieser Länge zu bewältigen. Wobei die Szenen sogar recht kurz geschnitten sind! Die ursprüngliche Schnitfassung betrug noch vier Stunden! Nur aus kommerziellen Gründen habe ich den Film dann auf drei Stunden heruntergeschnitten. Es wird eine zweiteilige Fernsehfassung geben, die fünfzehn Minuten länger ist und zwei Szenen mehr enthalten wird, die in der Kinofassung fehlen.

FILMBULLETIN: Immerhin sind Sie für DAS SPINNENNETZ von einzelnen Kritikern als Epiker neben Bertolucci und Cimino gestellt worden. Sehen Sie sich selbst auch in dieser Nachbarschaft?

BERNHARD WICKI: Einen solchen Vergleich empfinde ich schon als etwas übertriebene Ehre, denn diese beiden sind absolute Spitze. Von Cimino finde ich besonders THE DEER HUNTER überragend, von Bertolucci IL CONFORMISTA. Mir selbst reicht es schon, wenn man sagt: Das ist ein guter Wicki-Film.

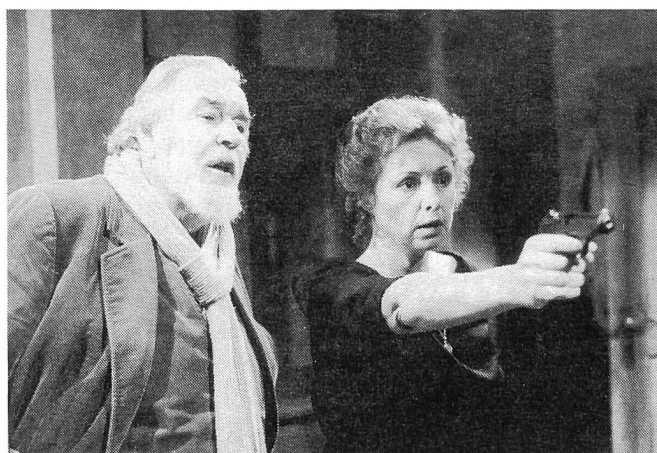
FILMBULLETIN: Als Drehbuchautor für DAS SPINNENNETZ war einmal der DDR-Schriftsteller Wolfgang Kohlhaase im Gespräch gewesen, der für Sie DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE geschrieben hatte.

BERNHARD WICKI: Er hat auch mitgearbeitet. Mit Wolfgang Kirchner habe ich das Drehbuch konzipiert und geschrieben, und Kohlhaase hat ein paar Szenen überarbeitet oder mitgeschrieben. Mehr war nicht möglich, weil er zu der Zeit zu sehr mit dem Film DER BRUCH beschäftigt war.

DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE und SANSIBAR waren in Zusammenarbeit mit der DDR entstanden, und DAS SPINNENNETZ sollte eine Co-Produktion mit der DEFA werden. Das ist aber an finanziellen Gründen gescheitert und auch daran, dass es in der DDR kaum geeignete Drehorte gab, insbesondere um das Berlin der frühen zwanziger Jahre nachzustellen. Das war nur in Prag möglich. Die Hauptrolle wird aber nichtsdestotrotz von dem DDR-Schauspieler Ulrich Mühle gespielt, der schon in SANSIBAR in einer Nebenrolle als Nazi-Funktionär dabei war und auch dort eigentlich die Hauptrolle, den Gregor, spielen sollte, aber für eine so lange Drehzeit wegen seiner Theaterverpflichtungen nicht zur Verfügung stand.

DAS SPINNENNETZ zu machen, dauerte von den ersten Plänen bis zur Fertigstellung insgesamt elf Jahre. 1977, als ich mit den Vorbereitungen begann, lagen die Rechte noch bei Herbert Ballmann, der gerade eine eigene Produktionsfirma gegründet hatte. Einen ersten Entwurf schrieb ich mit Thomas Brasch und arbeitete dann am Drehbuch mit einem Romancier zusammen, mit dem ich nicht zurechtkam. Er wollte nur die erste Hälfte des Romans adaptieren – bis zu der Stelle, an der der Jude Benjamin Lenz, der jetzt im Film von Brandauer als eine Hauptrolle gespielt wird, zum erstenmal auftritt. Der Autor meinte, dass man einen Juden unter keinen Umständen als eine so negativ schillernde Figur präsentieren könnte, wie sie im Roman angelegt ist. Danach blieb der

Stoff erstmal liegen, bis ich ihn dann für Leo Kirch machen wollte. Hier stiess Wolfgang Kirchner dazu, den ich nicht kannte und der dann später auch das Buch zu SANSIBAR für mich schrieb. Kirch überwarf sich aber mit seinem Produzenten, so dass das Projekt abermals gescheitert war. Erst als ich Jürgen Haase von der Provobis dafür interessieren konnte, kam das Projekt endlich in die Gänge. Die Produktionszeit betrug schliesslich drei Jahre. Im November 1986 hatten wir angefangen, in Originaldekorationen in Berlin zu drehen. Kurz vor Weihnachten waren diese Arbeiten beendet, und wir wollten im Juni 1987 in die zweite Drehphase gehen. Wegen meiner schweren Krankheit musste ich aber zwei Monate pausieren. Dann konnten wir nur noch anderthalb Monate an Aussenschauplätzen in der CSSR filmen, weil



DAS SPINNENNETZ: Bernhard Wicki, Elisabeth Endriss



Ulrich Mühle und Andrea Jonasson



Klaus Maria Brandauer und Ulrich Mühle

einige Schauspieler ihren Theaterverpflichtungen nachkommen mussten. So waren wir gezwungen, die Dreharbeiten im Sommer 1988 noch einmal für zweieinhalb Monate aufzunehmen, um den Film endgültig abzdrehen. Dass wir das Team immer wieder zusammen bekamen, ist dem Herstellungsleiter Peter Hahne und dem Produzenten Jürgen Haase zu verdanken. Aber letztlich waren das natürlich keine optimalen Arbeitsvoraussetzungen: Ich musste oft Szenen vordrehen oder auseinanderreißen. Dass der Film fünfzehn Millionen Mark gekostet hat, hängt nicht zuletzt auch mit der langen Produktionszeit zusammen.

Kamera, Musik

FILMBULLETIN: In DAS SPINNENNETZ arbeiteten Sie mit dem Kameramann Gerard Vandenberg zusammen. Abgesehen von den allerersten Anfängen haben Sie jedesmal mit einem anderen Kameramann gedreht. Warum kam es nie zu einer kontinuierlicheren Zusammenarbeit? Hatten Sie hinsichtlich des Kameramanns keine freie Wahl?

BERNHARD WICKI: Mit Ausnahme von THE LONGEST DAY lag die Wahl des Kameramanns immer bei mir. Bei WARUM SIND SIE GEGEN UNS? und DIE BRÜCKE habe ich mit Gerd von Bonin zusammengearbeitet. Bei DAS WUNDER DES MALACHIAS wollte der Produzent aber einen anderen Stil und drängte mir Klaus von Rautenfeld auf. Dem habe ich mich nicht widersetzt und bin mit Rautenfeld auch gut zurecht gekommen. Zu Ende geführt habe ich den Film dann aber doch mit Bonin, weil die Dreharbeiten länger dauerten als geplant und Rautenfeld für die Schlussphase nicht mehr zur Verfügung stand. Bonin hat danach mit dem Produzent Jochen Severin eine Firma gegründet, die zum Beispiel Filme im Rahmen der Berlin-Werbung hergestellt hat. Vielleicht ist es schade, dass sich keine Zusammenarbeit mehr ergeben hat. Bonin ist vor ein paar Jahren gestorben.

Bei dem Film THE VISIT, der in Cinecittà entstand, gehörte ein italienischer Kameramann zu den Auflagen. Ausschuchen konnte ich ihn mir selber. Ich wollte Gianni di Venanzo, der mit Fellini OTTO E MEZZO gemacht hatte und den ich persönlich von Antonionis LA NOTTE her kannte, weil ich da mitgespielt hatte. Aber di Venanzo war nicht frei, und ich habe mich dann für Armando Nannuzzi entschieden, weil er Cinecittà-erfahren war.

Auch bei MORITURI war mir die Wahl des Kameramanns freigestellt. Brando schlug mir den jungen, noch wenig bekannten Conny Hall vor, von dem erst ein paar kleinere Arbeiten vorlagen, die ich mir ansah. Für Hall war MORITURI der Durchbruch. Er bekam für den Film eine Oscar-Nominierung.

Kontinuierlicher zusammengearbeitet hätte ich gerne mit Jerzy Lipman, der in den fünfziger und sechziger Jahren Kameramann von Andrzej Wajda war. Mit Lipman habe ich DAS FALSCHGEWEICHT gemacht. Eine weitere Zusammenarbeit ergab sich nicht, weil Lipman früh gestorben ist.

Aber wenn man in so grossen Intervallen Filme macht wie ich, ergibt sich ohnehin keine kontinuierliche Zusammenarbeit. Die Leute stecken dann meistens gerade in anderen Produktionen.

FILMBULLETIN: Bestimmen Sie bei Ihrer Zusammenarbeit mit dem Kameramann immer den Ausschnitt?

BERNHARD WICKI: Ja, schon. Aber wirklich festlegen kann ich eine Einstellung ja nur, wenn ich eine unbewegte Kamera habe. Ich arbeite viel mit bewegter Kamera, und da ändert sich der Ausschnitt ständig. Ich schaue mir den Anfang und das Ende der Einstellung an, schwenke einmal durch und sage dem Kameramann wie nah, wie weit weg. Zu helfen versuche ich mir, indem ich die Szene vielleicht sechsmal drehe und dadurch verschiedene Versionen einer Einstellung habe.

FILMBULLETIN: Eine Frage zur Musik in Ihren Filmen, die Sie eher zurückhaltend einsetzen. Ich habe den Eindruck, Sie könnten genausogut darauf verzichten.

BERNHARD WICKI: Ich habe eine unmittelbare Beziehung zur Optik, dabei auch zur Malerei. Ich habe auch eine Beziehung zur Dichtung, aber nicht zur Musik. Wenn ich Musik höre, kann ich mir alles mögliche dazu vorstellen. Musik ist so unkonkret, löst nur einen Schwall von Empfindungen aus, legt aber nichts fest, definiert nichts, und das macht mich misstrauisch. Wenn ich mir den Film vorstelle, den ich machen will, kommt Musik in meiner Vorstellung nicht vor. In meinen Filmen könnte ich auf Musik absolut verzichten. Meine frühen Filme habe ich mit Hans-Martin Majewski gemacht, in den siebziger Jahren mit George Gruntz zusammengearbeitet und in den achtziger Jahren hat der DDR-Komponist Günther Fischer die Musik zu meinen Filmen geschrieben. Sie haben mir immer erst Vorschläge zur Musik unterbreitet, wenn der Film bereits fertig war. Bei den Dreharbeiten oder beim Schneiden des Drehmaterials habe ich noch nie einen Gedanken an die Musik verschwendet. Wenn es soweit ist, wähle ich aber die Stellen, an denen Musik hinkommen soll, selbst aus.

FILMBULLETIN: Majewski hat für seine Musik zu DIE BRÜCKE einen Bundesfilmpreis bekommen. Ich kann mich gar nicht daran erinnern, dass es in dem Film irgendeine Musik gibt.

BERNHARD WICKI: Es waren komponierte Geräusche, die Majewski in dem elektronischen Studio von Oskar Sala produzierte, zum Beispiel um das Auftauchen der Panzer zu akzentuieren. Sala war der Mann, der für Hitchcocks THE BIRDS die Geräuschkulisse fabriziert hat.

FILMBULLETIN: Abschliessend noch eine Frage zu einem Projekt. Sie sollen für die Provobis jetzt Thomas Manns «Mario und der Zauberer» verfilmen?

BERNHARD WICKI: Das ist nicht so einfach und von daher noch völlig unsicher. Am Anfang ist die Novelle episch breit; es passiert nichts. Später ist die Handlung sehr komprimiert. Daraus ein packendes Buch herzustellen, ist äusserst schwierig. Dino de Laurentiis wollte schon in Hollywood einen Film daraus machen. Es gibt etliche Drehbuchversuche, die alle nicht überzeugen können. Bei so meisterhaften literarischen Texten wie die von Thomas Mann oder dem späten Joseph Roth etwas hinzufügen zu wollen, ist absurd. So etwas lässt sich nur machen bei einer so unperfekten Vorlage wie «Das Spinnennetz». Haase soll erstmal unabhängig von mir einen Autor verpflichten, um eine Skizze zu entwerfen. Wenn die vorliegt, kann ich immer noch dazukommen.

Das Gespräch mit Bernhard Wicki führte Peter Kremski



DAS SPINNENNETZ von Bernhard Wicki

Der Weg nach oben

Kiel 1918. Am Anfang macht ein Bajonettstich aus einem stolzen Leutnant Lohse einen unscheinbaren Zivilisten, der mit der verlorenen Uniform auch den Respekt vor sich selbst verliert. Doch das Ende einer Karriere markiert nur den Anfang einer neuen.

Berlin 1923. Der unaufhaltsame Weg eines skrupellosen Karrieristen ins Zentrum der Macht. Die Stationen des Theodor Lohse: Jura-Student im siebten Semester und Hauslehrer bei einem reichen jüdischen Bankier; Liebhaber der Bankiersfrau und Geliebter eines schwulen Prinzen; politisch desinteressiertes Mitglied einer rechtsradikalen Geheimorganisation, für die er zum Spitzel, Undercover-Agent und Mörder wird; Beseitigung des direkten Vorgesetzten, um sich selbst an seine Stelle zu setzen; vom Handlanger zum Machtmenschen; vom Kleinbürger zum Ministerialbeamten; Einheirat in die feine, aristokratische Gesellschaft. Fortsetzung folgt.

Ein Bahnhofsaufseher säubert pflichteifrig den menschenleeren, im Dunkel liegenden Bahnsteig. Denn Ordnung muss sein in Deutschland. Mit diesem Bild endet Bernhard Wickis Film DAS SPINNENNETZ. Kurz zuvor sah man, wie von diesem Bahnsteig aus Männer in Ledermänteln, mit Schlägermützen und schweren Stiefeln einen Mann auf die Gleise warfen, dem dann eine heranrollende Lokomotive sauber den Kopf abtrennte. Der Mann war Jude. Er repräsentierte in diesem Moment das Schicksal eines ganzen Volkes.

Ein paar Szenen vorher war Theodor Lohse auf dem Weg ins Ministerium. Seine Mutter hatte Blut an seinem Jackett entdeckt und ihm auf der Stelle ein neues gegeben. Wenn man ins Ministerium geht, sollte man ein sauberes Jackett anhaben.

Ein paar Szenen vorher begleitete Theodor Lohse Staatssekretär Hilper auf eine Jagdpartie. Am Ende der Jagd bildeten die erfolgreichen Jäger einen Kreis um die in Massen zusammengetragenen Hasenkadaver.

Am Anfang des Films spielte der Rohling Klitsche, Funktionär der rechtsradikalen Geheimorganisation, den Propheten: «Wir werden Deutschland vom artfremden Gesindel säubern.»

Ordnung, Pflicht und Sauberkeit. Zurück auf den Bahnsteig. Bevor am Ende des Films besagter Mann auf die Gleise geworfen wird, stehen seine Schergen im Kreis um ihn herum wie die Jäger um die abgeschossenen Ha-

sen. Der Mann macht einen Ausbruchsversuch wie ein Tier. Er ist noch ein Einzelopfer. Erst später werden Kadaver in Massen zusammengetragen werden.

Die Bilder prognostizieren Dinge, die kommen werden, aus dem Wissen heraus, dass sie gekommen sind. Wicki ist kein Prophet, sein Blick ist retrospektiv. Joseph Roths Roman endet anders, offener. Benjamin Lenz, der Jude, stirbt nicht unter rollenden Rädern, auch wenn sein Tod längst geplant ist. Ungewiss bleibt, ob er sich gegenüber seinem Mörder nicht doch immer wieder überlegen zeigen wird. Vielleicht wird er Deutschland verlassen und nach Amerika gehen. Ende 1923, als Roth seinen Roman als Serie in der Wiener «Arbeiterzeitung» veröffentlichte, war ein solcher Ausgang vielleicht noch denkbar. 65 Jahre danach ist der Blick ein anderer.

Vielleicht hat Roth aber auch seinen Roman nur nicht zu Ende geführt. Denn den Antisemitismus der Zeit hat er voll erfasst. Auch bei Roth gibt es, wenn auch nicht in der Ausführlichkeit wie bei Wicki, ein Massaker im Jüdenviertel mit von Soldaten der Reichswehr vergewaltigten jüdischen Frauen.

Roths Analyse ist messerscharf, sein Buch ein unglaublich wichtiges historisches Dokument des verheerenden politischen Klimas in der Weimarer Republik. Es ist auch «interessant als Zeugnis einer hellseherisch anmutenden politischen Intelligenz» (Helmuth Nürnberger). Nur literarisch vermag es wenig zu überzeugen, wirkt sprunghaft in den Gedankengängen und der Handlungsführung, skizziert statt zu erzählen, ist kraftlos in der Dramaturgie und flach in den Charakterisierungen. Stilistisch unentschieden, versandet es zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit und macht durchweg den Eindruck des Fragmentarisch-Unvollendeten, des auch künstlerisch Unfertigen. «Das Spinnennetz» war Roths Erstlingswerk und literarisch wirklich nicht mehr als eine Anfängerarbeit, kaum ein Roman, eher der Entwurf zu einem solchen. Roth war noch zu sehr Journalist und noch zu wenig Epiker.

Das Buch von Roth lässt sich nicht verfilmen, sondern nur benutzen. Als Stoffquelle haben es Wicki und sein Autor Wolfgang Kirchner auch genommen – um den Ent-



Spielerfiguren und Doppelagenten aus *Opportunismus*: wenn sie in die Masken schlüpfen, ist der Verrat schon vorprogrammiert

wurf zu entwickeln, der Skizze epischen Atem zu geben, die Bruchstücke von Aktionen ins Szenische zu verlängern, die Charaktere mit Leben zu füllen und psychologisch nachvollziehbar zu machen.

Roths Benjamin Lenz, der im Roman erst relativ spät in Erscheinung tritt, wird in der Version von Wicki/Kirchner mit der Romanfigur des Anarchisten Thimme zusammengezogen. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, ihn von Anfang an ins Spiel zu bringen und zu einer dem skrupellosen Negativhelden Theodor Lohse gleichwertigen Hauptrolle auszubauen. Der Star Klaus Maria Brandauer und der hierzulande noch unbekannte DDR-Schauspieler Ulrich Mühle liefern sich als Lenz und Lohse ein schauspielerisches Spitzenduell von ungeheurer Brillanz. Sie beherrschen den Film, werden aber unterstützt von einer eindrucksvollen Dekoration, die unübersehbar die dritte Hauptrolle spielt, und von einem ungewöhnlich homogenen Schauspieler-Ensemble, in dem nur die schöne, aber exaltierte Andrea Jonasson in der Rolle einer sex-besessenen jüdischen Bankiersfrau durch ihr übertrieben theatralisches Spiel zum bedauerlichen Ausfall wird.

Lenz und Lohse sind Spielerfiguren und Doppelagenten aus *Opportunismus*. Wenn sie in die Masken der Anarchisten Thimme und Trattner schlüpfen, ist der Verrat schon vorprogrammiert. Selbst im Rollenspiel fangen ihre Namen noch mit demselben Buchstaben an. Sie sind aus dem gleichen Holz geschnitzt, Parallel-, aber

dennoch auch Gegenfiguren, mit scheinbar nur nuanzenhaften, aber letztlich ganz entscheidenden charakterlichen Unterschieden.

Der Verräter Lenz, von dem Verräter Lohse verächtlich als «kleiner jüdischer Geschäftemacher» apostrophiert, hätte nichts dagegen, «ein grösserer Geschäftemacher» zu sein, um sich einen Lebensstandard wie sein Wegbegleiter und Gegenspieler Lohse leisten zu können. Wenn er solche Ambitionen artikuliert, ist das – bei aller ironischen Nonchalance in der Präsentation – sicher auch ernst gemeint, worin das Zwiespältige seines Charakters liegt. Zuletzt übernimmt er bei Wicki/Kirchner aber – im Gegensatz zum Roman, in dem er sich mit grossem Zynismus zum Nihilismus bekennt, – den Part des Moralisten, der seinen jüdischen Landsleuten gerne helfen würde, das grosse Unheil kommen sieht und ein trauriger Zeuge eines im Berliner Scheunenviertel abgehaltenen Pogroms wird.

Im Schlussduell hätte Lenz die Chance, der furchtbaren Karriere des Faschisten Lohse ein Ende zu bereiten. Auch Lenz kündigt mit bitterer Ironie ein widersinniges Pogrom an: «Wir schlagen alle Leutnants tot.» Dann tritt er auf Lohse ein, so wie die SA schon bald mit den Juden verfahren wird, schleift ihn an den Haaren durch den Raum, als wollte er sich bei der Gestapo als Folterknecht bewerben, will Lohse aus dem Fenster stürzen oder vielleicht doch lieber in den Bauch schießen, damit er unter Qualen verendet. Auge um Auge, Zahn um Zahn: Der Jude, der gleiches mit gleichem vergilt und selbst die

Bernhard Wicki

Geboren am 28. Oktober 1919 als Schweizer Staatsbürger in St. Pölten (Österreich). Aufgewachsen in Wien; Abitur in Schlesien. 1938 bis 40 Schauspielausbildung in Berlin (Gustaf Gründgens) und Wien (Max Reinhardt). 1940 bis 53 Theaterschauspieler und -regisseur in Wien, Bremen, Salzburg, Zürich, Basel und München. In den fünfziger Jahren Ausstellungen als Photograph. 1950 Debüt als Filmschauspieler in Harald Brauns *DER FALLENDE STERN*. 1953 filmschauspielerischer Durchbruch als Partisanenführer in Helmut Käutners *DIE LETZTE BRÜCKE*. Filmrollen später unter Antonioni, Kast, Fassbinder, Tavernier, Brasch, Dindo, Wajda, Dembo, Wenders. 1958 Debüt als Filmregisseur. Nach eigenen Angaben rund fünfzig internationale Auszeichnungen, vermutlich der Regisseur mit den meisten Bundesfilmpreisen.

Seine Filme als Regisseur:

1958 WARUM SIND SIE GEGEN UNS?
 1959 DIE BRÜCKE
 1960/61 DAS WUNDER DES MALACHIAS
 1961/62 THE LONGEST DAY (DER LÄNGSTE TAG)
 1963 THE VISIT (DER BESUCH)
 1964 MORITURI (KENNWORT: MORITURI)
 1967 DIE TRÄNE (Episode in DER PAUKENSPIELER)
 1970 KARPFS KARRIERE
 1970/71 DAS FALSCHGEWICHT
 1975/76 DIE EROBERUNG DER ZITADELLE
 1984 DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE
 1985/86 SANSIBAR ODER DER LETZTE GRUND
 1986-89 DAS SPINNENNETZ

Die wichtigsten Daten zu *DAS SPINNENNETZ*:

Regie: Bernhard Wicki; Buch: Wolfgang Kirchner, Bernhard Wicki nach dem gleichnamigen Roman von Joseph Roth; Kamera: Gerard Vandenberg; Schnitt: Tanja Schmidbauer; Ausstattung: Georg von Kieseritzky; Bauten: Götz Heymann, Karel Vacek; Kostüme: Marion Jacobs; Musik: Günther Fischer; Ton: Detlev Fichtner; Tonmischung: Hans-Dieter Schwarz.

Darsteller (Rolle): Ulrich Mühe (Theodor Lohse), Klaus Maria Brandauer (Benjamin Lenz), Armin Müller-Stahl (Baron von Rastschuk), Andrea Jonasson (Rahel Efrussi), Corinna Kirchhoff (Else von Schlieffen), Elisabeth Endriss (Anna), Ullrich Haupt (Baron von Köckwitz), Agnes Fink (Lohses Mutter), Ernst Stötzner (Günter), Andras Fricsay (Klitsche), Peter Roggisch (Prinz Heinrich), Rolf Henniger (Bankier Efrussi), Hans Korte (Hugenberg), Kyra Mladeck (Frau von Köckwitz), Hark Bohm (Dada-Künstler), Klaus Abrahamowsky (Literat), Yvonne Remé (Schauspielerin), Martin Umbach (Schloime), Horst Sachtleben (Kommissar), Alfred Hrdlicka (Maler Klatfen), Josef Tal (Grossvater), Joachim Bliese (Staatssekretär Hilper), Rainer Rudolph (Otto von Köckwitz), Norbert Schwientek (Pisk), Herbert Tennigkeit (Oberst Pauli), Costas Papanastasiou (Isaakson), Dagmar von Thomas (Frau von Schlieffen), Rainer Penkert (von Badewitz), Marta Lachová-Borchert (Lohses Schwester).

Produktion: Provobis mit ZDF, ORF, BetaFilm, RaiDue, TVE, Filmexport Bratislava; Produzent: Jürgen Haase; Produktionsleitung: Jan Kadlec; Herstellungsleitung: Peter Hahne. BRD 1986-89. Format: 35 mm. Farbe: Kodak-Eastmancolor. 196 Min. BRD-Verleih: Concorde, München.

Veranlagung zum Faschisten in sich trägt (eine Anmerkung zur aktuelleren israelischen Geschichte?). Schliesslich aber gibt sich Lenz mit diesem Akt von Psycho-Terror zufrieden, scheut vor der letzten Konsequenz zurück, entdeckt seine eigene Humanität – die ihm selbst den Kopf kosten wird.

Der Aufstieg der Nazis ist deshalb unaufhaltsam, weil der Widerstand nicht radikal genug ist. Shylock verzichtet auf seine Rache und überlässt dem mörderischen Karrieristen Macbeth das Feld. Indem Lenz Lohse nicht umbringt, macht er ihn nur noch stärker. Und Lohse trägt, allzeitbereit, als Wegbereiter des noch «Grösseren», der da kommen wird, das Parteiabzeichen schon unterm Revers.

* * *

Das Duell Lenz/Lohse vermag den Zuschauer über eine epische Länge von mehr als drei Stunden in Bann zu halten, ohne dass der Film eigentlich jemals an Spannung verliert. Der Wirkungsästhet Wicki spinnt die beiden zentralen Charaktere in ein Netz präzise definierter Randfiguren ein, setzt dem psychologischen Kammerspiel furiose Massenszenen entgegen, lässt auf subtilen Dialog und Schauspielkunst ungerührt Action und Erotik, Gewalt und Leidenschaft folgen. Roths spröde-intellektuelles Roman-Traktat, zu dem der Leser nie die Distanz verliert, verwandelt sich unter Wickis kompetenter Kino-Regie in einen emotionalisierenden Polit-Thriller über Macht und Moral.

Die Kraft ist spürbar, mit der Wicki trotz einer lebensgefährlichen Gehirnblutung, die ihn zwischenzeitlich niederwarf und die Drehzeit auf drei Jahre anschwellen liess, den Film zu Ende brachte. Dennoch sind auch Schwächen unübersehbar. Doch ein paar Ungereimtheiten in der Handlungsentwicklung, ein paar Szenen (Dada-Veranstaltung, Ruderklub), die den Eindruck des Musealen oder Gestellten hinterlassen, und das etwas folkloristisch geratene In-Szene-Setzen des Berliner Scheunenviertels können den überragenden Gesamteindruck des Films kaum mindern.

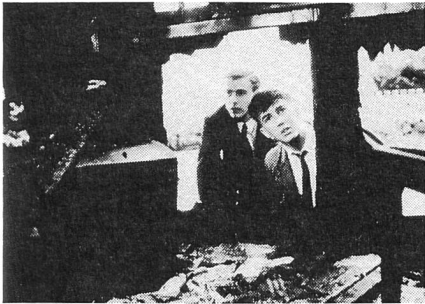
DAS SPINNENNETZ ist fast so etwas wie ein filmisches Testament geworden und Endpunkt einer künstlerischen Entwicklung, die mit *DIE BRÜCKE* dreissig Jahre zuvor begonnen hat. *DIE BRÜCKE* und *DAS SPINNENNETZ*: Filme, die thematisch durchaus etwas miteinander zu tun haben, von der Verführbarkeit des Menschen erzählen und von falschem Heldentum. In Filmen wie *DIE BRÜCKE*, *THE LONGEST DAY*, *MORITURI*, *DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE* und *SANSIBAR* hat sich Wicki wiederholt mit der Zeit des Nationalsozialismus auseinandergesetzt und dabei schon in *DIE BRÜCKE* zu Bildern kompromissloser Gewaltdarstellung gegriffen. *DAS SPINNENNETZ* – dreissig Jahre später – ist eine Spur exzessiver.

Zeitlich geht *DAS SPINNENNETZ* einen Schritt zurück, dringt ein in die Ära des Präfaschismus, in der die geistige Basis geschaffen wurde, auf der das Hitler-Regime seine Macht errichten konnte. Das Dritte Reich wird erst zehn Jahre nach Lohses Aufstieg ausgerufen sein, aber kündigt sich schon in diesem an. Wickis Film, der aktuell ist, ohne zu aktualisieren, ist sicherlich auch als eine Warnung gedacht, politische Tendenzen in ihren Anfängen ernstzunehmen.

Peter Kremski

REUNION von Jerry Schatzberg

Die Kunst der Freundschaft



Bilder der Hinrichtungsstätte am Plötzensee: Eine Gruppe Gefangener wird hereingeführt, mit nackten Oberkörpern. Sie betreten das Podest des dunklen und nur durch ein Fenster auf der Stirnseite beleuchteten Raumes. Nach diesen einfachen, von ihrer Aussagekraft dank der auf kühler Distanz gehaltenen Kamera her eine alpträumliche Stimmung evozierenden Schwarzweissbildern das Gesicht eines alten Mannes, der gedankenversunken auf einer in warmes herbstliches Licht getauchten Bank im Central Park sitzt. Das Geschrei eines Kindes jagt ihn auf. Seine Enkelin wird von einem Schäferhund angefallen. Obwohl dieser mit dem Kind nur spielen will, glaubt der aus seinen obsessiven Tagträumereien gerissene Mann an ein Schockerlebnis. Dann in seinem Büro hoch über den Dächern von New York: Es werden Reisevorbereitungen getroffen. «Germany» ist die Destination. Die Sekretärin drückt ihm eine Liste mit aufgeführten Möbelstücken der «Stuttgarter Versicherung» in die Hand. Ebenso Ticket, Traveller Schecks. Und wieder schieben sich Bilder einer fernen und doch allgegenwärtigen Vergangenheit dazwischen. Es sind verfolgende Augenblicke, optische Schlüsselerlebnisse, die den Prozess des Begreifens eines Heranwachsenden visualisieren: SA-Männer, die an einem Seeufer entlangmarschieren, eine Turnstunde im dunkeldüsteren Gemäuer eines deutschen Gymnasiums. REUNION von Jerry Schatzberg beginnt von einem klassischen Dramaturgiemodell aus-

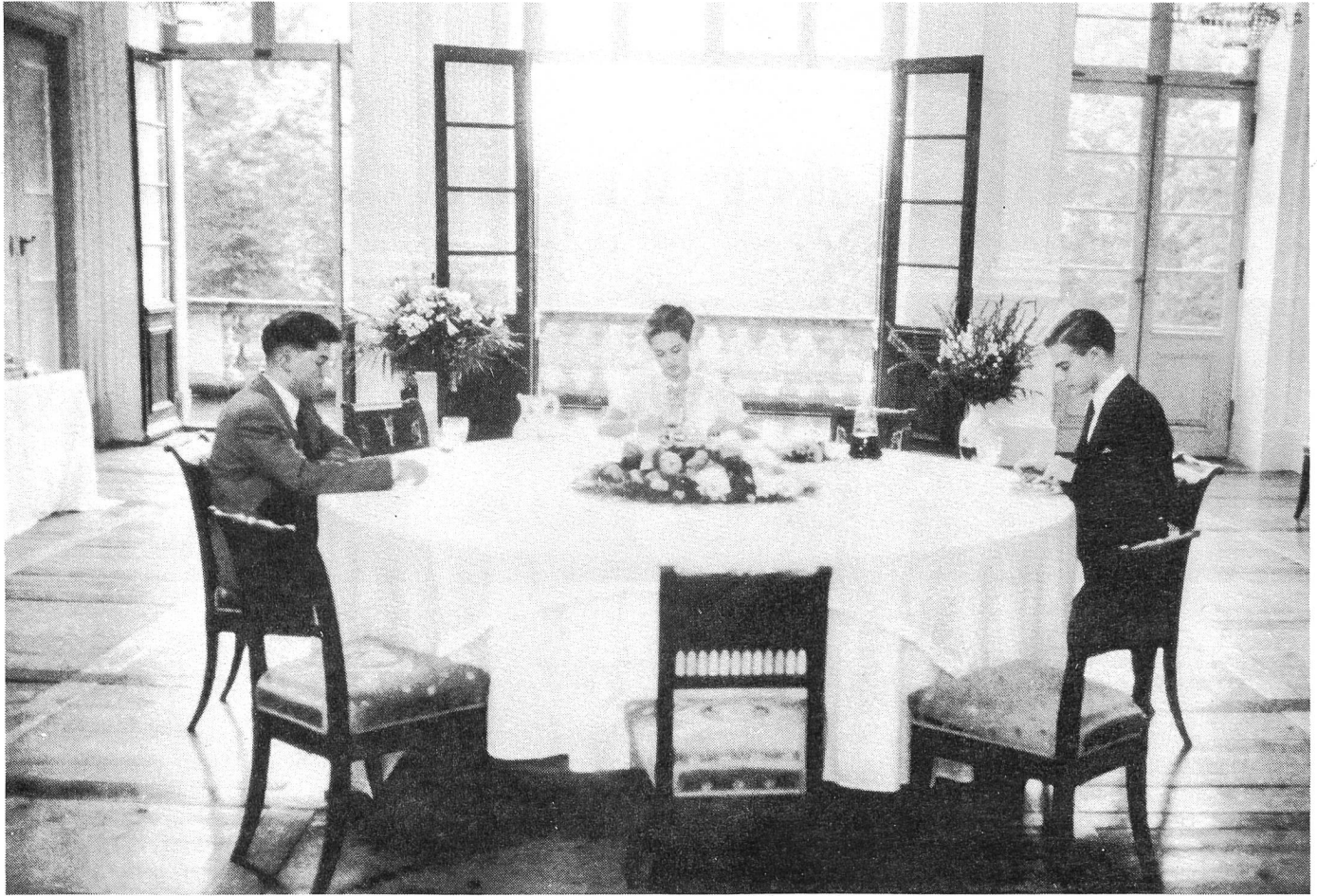
gehend: Verwebung von zwei Zeitebenen und gleichzeitig Vorbereitung auf einen Blick zurück in die Jugend der Hauptfigur.

Je mehr sich der Protagonist, Henry Strauss, dem Schauplatz seiner eigenen Jugend, dem Stuttgart der frühen dreissiger Jahre, nähert, desto schneller bewegt sich die Filmerzählung in die Ausschlüsslichkeit eines langgezogenen einzigen Flashbacks. Wenn der gealterte Henry Strauss schliesslich jenen Platz erreicht, an dem früher das Karl-Alexander-Gymnasium gestanden hat, ist das Ende der eine Klammer bildenden Ebene Gegenwart erreicht. Sie taucht erst am Schluss wieder auf.

Herzstück des Films ist die Schilderung einer Bubenfreundschaft. Die Klassenzimmertüre geht auf, Konradin, Graf von Lohenburg, betritt als neuer Schüler den engen und muffig wirkenden Raum. Von Anfang an hat Hans, so der ursprüngliche Vorname des späteren Henry, sein Augenmerk auf diesen schmalen und hochgewachsenen jungen Mann gerichtet. Währenddem Konradin sein elegantes Lederetui mit einem nicht minder schicken Schreibset hervorkramt, sitzt Hans einige Bankreihen hinter ihm mit gleichsam neidischem wie neugierigem Blick. Die Hand, in der er die einfache Metallfeder hält, voll Tintenflecken. Mit Genugtuung registriert Hans in den nachfolgenden Tagen oder Wochen, dass Konradin, Spross einer berühmten Adelsfamilie, nicht den Erwartungen entspricht, die die Blaublü-

tigen unter den Klassenkameraden an ihn stellen. Langsam bahnt sich so zwischen den scheinbar so verschiedenen, gut siebzehnjährigen jungen Männern eine Freundschaft an. Auf dem Nachhauseweg gehen sie zusammen, man tauscht Wissen, Erfahrungen aus. Es ist vor allem Hans, der Konradin – als wohlbehütetes Botschaftersöhnchen nur mit Privatlehrern aufgewachsen in der Türkei und Südamerika – den Geschmack des Lebens beibringt. Sie machen eine gemeinsame Radtour durch den Schwarzwald, bewundern gegenseitig ihre Münzsammlungen. Immer jedoch schwebt über dieser Männerfreundschaft das Damoklesschwert der Epoche, in der diese stattfindet. Erst ist es Konradins Cousine, die, ohne zu wissen, wer Hans ist, über Juden schimpft und sich zu Hitler bekennt, dann der junge Graf selbst, der in Anwesenheit seiner hochwohlgeborenen Eltern den Freund verleugnet, ihn im Getümmel der Opernbesucher nicht vorstellt. Was gleichsam zur Prüfung für die Beziehung der beiden wird.

REUNION basiert auf der gleichnamigen kleinen Erzählung von Fred Uhlman¹⁾, einem emigrierten deutschen Juden, der darin Erlebnisse seiner Leidensgenossen in sparsamer Prosa zu einem anrührenden literarischen Kleinod verdichtet hat. Der britische Dramatiker Harold Pinter, Autor unter anderem auch der Filme THE SERVANT oder THE GO-BETWEEN von Joseph Losey, hat in seinem Drehbuch die Grundstruktur der Novelle bewahrt, ihr jedoch gleichzeitig – vor



Sitz der Stuttgarter Steuerbehörde? Das Schloss der von Lohenburgs wird zur Lohn-Burg werden

allem durch einen psychologisch feingesponnenen Dialog – eine neue Dimension hinzuge stellt.

Thema der Erzählung ist die Angst vor der Erinnerung beziehungsweise der Möglichkeit, dass diese durch erneute Konfrontation mit der Realität zerstört werden könnte. Unausgesprochen schwebt denn über Henrys Deutschlandreise jener Satz, den Konradin ihm bei ihrer letzten Begegnung gesagt hat: *«I believe in Hitler. (...) He's... totally sincere, you see. He has such... he has true passion. I think that he can save our country.»* Die Verabschiedung endet mit Konradins naiver Hoffnung *«(...) that the Führer will be willing to choose between the good Jewish elements and the... undesirable Jewish elements»*²⁾ und der Versicherung, dass er, der Graf, von ihm, dem jüdischen Arztsohn, das Denken gelernt habe. Ziel der Rückkehr von Henry / Hans in seine alte Heimat ist denn, herauszufinden, was aus seinem ehemaligen Jugendfreund vierzig Jahre später geworden ist. Konsequenter hält das Drehbuch die Antwort auf diese Frage bis zum Schluss zurück. Das Dilemma vieler deutscher Intellektueller, Bewunderung für des

Führers vereinnahmende Dynamik auf der einen, Angst und uneingestandenes Unverständnis für Rassendiskriminierung auf der anderen Seite, wird so nicht als Bestandteil einer Hommage an einen Helden oder der Autopsie eines Versagers abgehandelt. Es gehört zum Selbstverständnis von Erzählung, Drehbuch und Film, dass umgekehrt der Eindruck, Konradin habe nach der Begegnung mit Hans eigentlich nur so und nicht anders, aufrichtig nämlich, enden müssen, in keinem Moment in Frage gestellt wird. Vor der Gefahr, daraus eine sogenannte allgemeingültige Aussage zu machen, rettet sich REUNION durch die Reduzierung auf die subjektive Erzählperspektive Hans / Henry.

Die schon im Titel angesprochene *reunion* spricht also Wiedervereinigung der ehemaligen Freunde findet im Treppenhaus des monoton-betonierten modernen Nachfolgebau des ausgebombten Karl-Alexander-Gymnasiums statt. Henry Strauss steht zusammen mit dem Direktor vor der Gedenktafel mit den Namen der im Zweiten Weltkrieg gefallenen ehemaligen Schüler. Zum Eintrag Konrad von Lohenburg erklärt der über das Unwis-

sen seines Gastes überraschte Schulleiter, dieser sei als Mitglied der Widerstandsgruppe, die versucht hatte, Hitler zu stürzen, hingerichtet worden.

Die Authentizität der literarischen Fiktion – dass es sich um eine solche handelt, stellt der Film nie ausser Frage – hat ihre Wurzeln in der genauen Kenntnis sowohl der Zeit als auch von beispielgebenden Einzelschicksalen. Die von Schatzberg erreichte filmische Authentizität fusst sodann teils auf dem Bemühen von Drehbuchautor Pinter, die Emotion in Beziehung zur Einheit Bild in den Vordergrund zu stellen, sowie auf Besetzung, Ausstattung und Kamera. Die ausgeklügelte Arbeit mit Farbe und Format – Cinemascope wirkt hier geradezu zwingend – hat zur Folge, dass sich die Erinnerung Henrys formal deutlich von dessen Gegenwart abhebt. Die Wahl des Monochrom-Farbsystems für die Szenen aus dem Leben der Jugendlichen gibt diesen zugleich die warme Note der sentimental gefärbten Erinnerung und den Akzent der Auslassungen überspringenden zeitlichen Ferne. Hans und Konrad steigen aus dem See, der Vordergrund ist in sanfte, aber nicht pastellene Far-

ben getaucht. Die Bäume im Hintergrund, am anderen Ufer des Gewässers, kippen über ins Schwarzweiss. Die Schnittsequenzen, deren Aufgabe es ist, die Sommerferien 1932, die die beiden getrennt verbrachten, durch das Einflechten von Zeitgeschehen zu überbrücken, bestehen aus originalem Wochenschaumaterial. Ebenso schwarzweiss sind die – zum Teil nachgestellten – Szenen aus Freisslers Volksgerichtshof gehalten, Bilder, die Henry erstmals am Fernsehen sieht in dem Hotel, in welchem er auf der Suche nach seiner Vergangenheit absteigt.

Die Sorgfalt, die Schatzberg und sein Kameramann, Bruno de Keyzer, auf die Bildgestaltung verwendet haben, findet sich insbesondere auch bei der Ausstattung wieder. Altmeister Alexandre Trauner hat die einzelnen Schauplätze vollkommen aus der Perspektive desjenigen gestaltet, der diese vor über fünfzig Jahren auf seinem Weg zum Erwachsenen durchgemessen hat. Und das bis hin zur Turnhalle des Gymnasiums, die durch die Anordnung der Fenster und damit den Lichteinfall die am Anfang stehende Hinrichtungsszene, welche am Schluss, einer Klammer gleich, nochmals auftaucht, vorwegzunehmen. Freilich nicht ohne dass de Keyzer die Position gewechselt hätte: In der Turnhalle zeigt er die Freunde in einer Totalen vor dem Fenster von links oben. In der Baracke am Plötzensee dann die Todgeweihten von rechts unten. Beginn des Bildes hier, Ende des Bildes dort. Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit spiegeln Trauner und Schatzberg in der Architektur. Das Schloss von Konrads Cousine scheint heute unverändert. Einzig sind weisse Leintücher über die teuren Möbel gestülpt: Der Luxus von einst ist unerschwinglich geworden. Das Schloss der von

Lohenburgs selbst ist zur wahrhaftigen Lohn-Burg geworden: Sitz der Stuttgarter Steuerbehörde. Die Kamera macht uns mit aus gleichem Winkel aufgenommenen Bildern mit dem Wandel dieser Orte vertraut. Erinnerung und Gegenwart aus gleichbleibender Perspektive.

Jason Robards, er spielt den alten Henry Strauss, vermittelt das Bild eines Mannes, der zwar mit Elan seine Gegenwart lebt, dem aber in Gestik und Gesichtsausdruck schon anzumerken ist, dass ihn etwas nicht loslässt, verfolgt. Die Distanz, die er in der deutschen Linienmaschine von New York her mit nach Stuttgart gebracht hat, verliert sich mit zunehmender Annäherung an das Jahr 1932, um in dem Moment, da er auf dem Friedhof von Stuttgart das Grab seiner Eltern wiederfindet, gänzlich verloren zu gehen. Diese hatten sich, nachdem sie ihren einzigen Sohn zum Onkel in die Vereinigten Staaten geschickt hatten, umgebracht. Der Vater, Held des Ersten Weltkrieges und engagierter deutscher Jude, konnte das Unfassbare nicht wahrhaben. Auch das ein Stück Realität deutscher Geschichte. Christian Anhold als Hans und Sam West als Konradin von Lohenburg geben das im Spiel authentische Porträt zweier Freunde, zweier Antipoden, die eine gemeinsame Achse finden und sich für die kurze unbeschwerte Zeit, die ihnen bleibt, um diese drehen. Beide, erstmals auf der Leinwand zu sehen, bleiben in der Charakterisierung ihrer Figuren verhalten, suchen die Mosaiksteine der jeweiligen Psychologien in den Details, nicht in den grossen theatralischen Gesten. REUNION vereinigt so in sich eine beachtliche Zahl jener Qualitäten, die ein kleines Meisterwerk ausmachen. Das Orchester stimmt.

Johannes Bösiger

1) Die englische Ausgabe ist als Penguin pocket erhältlich; eine deutsche Übersetzung hat die in Stuttgart (sic!) beheimatete Deutsche Verlagsgesellschaft herausgebracht.

2) Zitiert nach der weitgehend mit dem Filmtext übereinstimmenden vierten Fassung des Drehbuches von Harold Pinter (Februar 1988)

Die wichtigsten Daten zu REUNION (DER WIEDERGEFUNDENE FREUND):

Regie: Jerry Schatzberg; Buch: Harold Pinter nach der gleichnamigen Novelle von Fred Uhlman; Kamera: Bruno de Keyzer; Kamera-Assistenz: Philippe Brun, Dominique Pinto; Schnitt: Martine Barraqué; Ausstattung: Alexandre Trauner; Kostüme: David Perry; Maske: Karin Bauer-Hurst, Eberhard Neufink; Musik: Philippe Sarde; Ton: Karl Laabs; Mischung: Jean-François Auger, William Flageollet.

Darsteller (Rolle): Jason Robards (Henry Strauss), Christian Anhold (Hans), Sam West (Konrad), Françoise Fabian (Gräfin von Lohenburg), Maureen Kewin (Lisa), Barbara Jefford (Frau Strauss), Bert Parnaby (Herr Strauss), Jacques Brunet (Herr von Lohenburg), Tim Barker (Zimmermann), Struan Rodger (Pompetski), Shebah Ronay (Gräfin Gertrud), Roland Schaefer (Richter Freissler), Frederick Warder (Turnlehrer), Alexandre Trauner (Mann des Möbellagers), Steven Poynter (Frank), Alan Bowyer (Bollacher), Gideon Boulting (Prinz Hubertus), Rupert Degas (Müller), James Ind (Erhard), Lee Lyford (von Hankhofen), Nicholas Pandolfi (Reutter), Dorothea Alexander (Gräfin von Zeilarn), Tim Barker (Zionist), Gerhard Fries (Brossner), Peter Esciff (älterer Herr), Orchester der Staatsoper Stuttgart (Orchester der Oper), Orchester Sherry Bertram (Biergarten-Orchester).

Produktion: Les Films Ariane / FR 3 Films Production (Paris), NEF Filmproduktion / Maran GmbH / Arbo Film (München), C.L.G. Films, TAC Ltd. (Twickenham); Produzenten: Henry J. Bamberger, Vincent Malle; ausführende Produzentin: Anne François. Grossbritannien / Frankreich / BRD 1988. Farbe; Format: 35 mm, Cinemascope. 110 Min. BRD-Verleih: NEF 2, München; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Immer jedoch schwebt über dieser Männerfreundschaft ...



... das Damoklesschwert der Epoche





Wer da nun als berühmt oder als unberühmt zu betrachten ist, erlaubt der Film gar nicht erst zu fragen

THE MODERNS von Alan Rudolph

Profit ist Betrug ist Zerstörung

Von seinen elf Filmen habe noch kein einziger etwas Nennenswertes an klingender Münze eingebracht, versichert Alan Rudolph auf der Terrasse des Excelsior. Halb trotzig, halb bedrückt fügt er hinzu, wenn Produzenten Geld verlieren wollten, müssten sie es bloss in eine seiner Unternehmungen stecken. Rudolph begleitet an der Mostra von Venedig des Jahres 1988 seinen erfolglosen Autorenfilm THE MODERNS, der keinen Preis gewinnen wird und auch von der knallharten italienischen Kritik übergangen wird.

Im Jahr davor war er wegen seines nicht weniger erfolglosen kommerziellen Auftragsfilms MADE IN HEAVEN auf dem Lido. Allerdings desavouierte er damals, unter vorgehaltener Hand, diese Produktion mehr, als dass er sie auftragsgemäss verteidigt hätte. Er war als ausführender Regieprofi engagiert worden, trotzdem hatte die produzierende Major zuletzt noch ganze Teile jenes Films, den wir getrost vergessen dürfen, ummontiert. Ich brauche nicht zu fragen, warum Rudolph seine untadelige Reputation mit derlei

Jobs gefährdet. Man muss schliesslich leben, selbst in einer entlegenen ländlichen Provinz Kaliforniens abseits Hollywoods, wie er es tut.

Rudolph war einmal Assistent, Szenarist und Protégé Robert Altmans, der 1976 seinen Zweitling WELCOME TO L. A. produzierte. Um aus dem langen Schatten seines Beschützers zu treten, hat er lange Jahre benötigt. Noch in seiner vorletzten nennenswerten Arbeit, TROUBLE IN MIND von 1985, waren Altmansche Manierismen zu finden, und zwar ist da besonders an je-



Der bestgeratene unter den schauspielernden Söhnen des alten John Carradine: Keith Carradine in einer der Hauptrollen

nes Gewirr durcheinanderlaufender Figuren zu denken, das der Lehrmeister in seinen besten Stücken ebenso leicht anrichtet, wie er es dann wieder auflöst. Ähnliches gilt für den ein Jahr früher entstandenen, sehr schönen und witzigen *CHOOSE ME. THE MODERNS* jetzt, der von mir aus gut und gern Rudolphs reifster Film ist, erinnert nur noch in einem an Altman, und das ist die Besetzung einer der Hauptrollen mit Keith Carradine.

Der bestgeratene unter den schauspielernden Söhnen des alten John Carradine fiel erstmals 1975 in *NASHVILLE* in der Rolle eines Countrysängers und Songwriters auf, der den fiktiv wie real selbstverfassten Titel *I'm Easy* darbot und mit einer weiteren Eigenkomposition, *It Don't Worry Me*, mindestens in der Handlung jenes besonders denkwürdigen von Altmans Filmen einen Hit landete. Carradine, den Altman seinem Erben vermacht hat, sollte dann in dessen meisten Filmen spielen. Zusammen mit der Kanadierin Geneviève Bujold und der Chaplin-Tochter Geraldine bildete er bald einmal den Kern einer eigentlichen verschworenen *stock company* Rudolphscher Observanz. Derlei Trup-

pen wiederkehrender Akteure scharen sich gern um Autoren, die wie Allen, Bergman, Fellini oder neuerdings auch, im fernen Montreal, Denys Arcand an die Schauspieler glauben und ihnen vertrauen. Rudolph gehört zweifellos mit zu diesem Schlag von Regisseuren, die ihre Darsteller nicht nur bewirtschaften, sondern ihnen etwas von dem, was ihnen genommen wird, auch wieder verzinst zurückerstatten.

Everybody Who is Anybody

Keith Carradine, der ein wenig als Rudolphs anderes Ich gelten darf, entführt uns diesmal, im Habitus eines Kunstmalers, ins Paris der zwanziger Jahre, auf die *rive gauche*, nach Saint-Germain-des-prés und den Montmartre, durch die historischen Künstlerquartiere hinein in den treibhauswarmen Dunst der *bistros*. Gruppiert um Figuren wie Gertrude Stein und natürlich Hemingway, haben sich in diesen Strassen und Lokalen illustre Vertreter der ersten Nachkriegsgeneration amerikanischer Künstler und Intellektueller, aber auch deren namenlose Mächtgern-Exponenten na-

mentlich von der neureichen Sorte in einer Art von selbstaufgelegtem, garantiert originellem und kurzweiligem Exil zusammengefunden – *everybody who is anybody*, wie es so bündig heisst. Einem Überschuss an Geltungsbedürftigen entspricht das übliche krasse Manko an solchen, die wirklich etwas gelten können.

Wer da nun als berühmt oder als unberühmt zu betrachten ist, wer als fiktiv oder nichtfiktiv zu gelten hat oder auch nur wer da wer überhaupt ist, erlaubt der Film gar nicht erst zu fragen. Mit ebenso verspieltem wie spielverderberischem Vorbedacht versetzt Rudolph Fakten und Fiktionen beliebig ineinander und verwischt maliziös die Grenzen zwischen Dichtung und Wahrheit. Die Zeugnisse derer, die damals dabei waren oder dabei gewesen sein wollen – so streicht der Autor im Gespräch mit Bestimmtheit heraus –, seien zwar zahlreich und ausführlich genug, aber sie seien leider auch unentwirrbar widersprüchlich. Da sei ihm nur übriggeblieben, von Grund auf neu zu erfinden, wie es wirklich gewesen sein muss.

Den wahren Stoff des Films geben von daher Geist und Atmosphäre im

damaligen Pariser Amerikanermilieu her, ebenso der eine oder andere möglicherweise typische Lebenslauf, den Rudolph aus dem Zirkel jener Figuren herausgreift, ohne Akkuratess im biographischen Detail anzustreben. Die Bildmotive, die dem Film das optische Gepräge verleihen, sind der Kunst von damals entlehnt, die man die moderne nannte, und ein ganz entsprechendes – ein modernes – Bild zeichnet seinerseits der Film von der Epoche und ihren Protagonisten. Er interpretiert das vorgegebene Material, so liesse sich sagen, auf ähnlich freie Weise, wie ein Modigliani damals seine Modelle malte. Die höchste Kenntlichkeit erreicht er in der Unkenntlichkeit. Verbürgt ist gar nichts, doch ist dafür alles wahrer als wahr. Wenn das Thema eine satirische Darstellung so gut wie unausweichlich macht, so geht Rudolph doch anders vor, als es Altman an nämlicher Stelle wohl getan hätte. *THE MODERNS* nimmt einen Weg, der zwar durch die Satire hindurch, aber dann auch wieder über sie hinausführt.

«F» for Fake

Von Echtheit und Falschheit in der Gruppe geht der Film also aus. Die entscheidenden Anstösse dazu gibt die Figur des Satirikers *l'oiseau*, der die Szene mit Spott überzieht, und zwar tut er das, selbstredend, unter dem Applaus der Verspotteten, die

sich dankbar wichtig genommen fühlen. Darüberhinaus erhebt dann aber Rudolph etwas Weitergehendes zum eigentlichen Thema, nämlich die Frage nach Echtheit und Falschheit in der Kunst unter den Bedingungen des freien Handels mit allem und jedem, sofern es nur Gewinn oder wenigstens eine hinlänglich rationelle Vernichtung der erbeuteten Überschüsse verspricht.

Nick Hart ist weder ein ausserordentlich begabter noch besonders erfolgreicher Maler, dennoch – oder eben gerade darum – bekommt er es mit namhaften Händlern und Sammlern zu tun, die die eigentlichen Freibeuter der Branche sind. Da ist namentlich der neureiche Angeber Stone, der sich eine Verblichene Harts, Rachel, als Zierfrau hält; und da sind die beiden durchtriebenen Mischlerinnen Libby Valentine und Nathalie de Ville. Der Kunstbetrieb braucht schamlose Auf- und Weiterverkäufer so sehr wie seine begnadeten Genies, doch kommt er andererseits auch ohne Fälscher nicht aus, wie sich umgehend erweist. Der Sicherheit zuliebe lässt nämlich Stone seine teuer zusammengekauften Originale von Hart kopieren, der Miete zu zahlen hat. Man muss schliesslich leben, auch in einer schäbigen Dachkammer der *rive gauche*, wie er es tut. Doch muss dann mit tödlicher Logik, sowie die Kopien gezogen sind, die Verderbtheit des kommerziellen Betriebs Verwechslungen übelster Art zeitigen. Die angerichtete Verwirrung

schützt die Originale nicht nur nicht, sondern gefährdet sie erst recht und macht ihre gelegentliche Vernichtung zuerst nur denkbar, bald aber auch wünschenswert. Unter dem Diktat des Marktes und der Krämerinnen und Krämer wird notwendigerweise das Falsifikat zum Inbegriff des Kunstwerks. Dem echten Bild hingegen, das nur Konfusion stiftet, nicht wahr, indem es keinerlei Mystifikation mehr gestattet, erwächst bloss Zerstörung. Wenn Profit und Betrug Synonyme sind, kann es ja auch kaum anders sein.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu *THE MODERNS*:
Regie: Alan Rudolph; Buch: Alan Rudolph, Jon Bradshaw; Kamera: Toyomichi Kurita; Schnitt: Debra T. Smith; Ausstattung: Steven Legler; Kostüme: Renée April; Musik: Mark Isham.

Darsteller (Rolle): Keith Carradine (Nick Hart), Linda Fiorentino (Rachel Stone), Geneviève Bujold (Libby Valentine), Geraldine Chaplin (Nathalie de Ville), Wallace Shawn (Oiseau), John Lone (Betram Stone), Kevin J. O'Connor (Hemingway), Elsa Raven (Gertrude Stein), Ali Giron (Alice), Charlélie Couture (Charley), Ranee Lee (schwarze Sängerin), Michael Rudder (Buffy), Gailard Sartain (New Yorker Kritiker), David Stein (Kritiker), Marthe Turgeon (Eigentümerin), Didier Hoffmann (Priester).

Produzenten: Carolyn Pfeiffer, David Blocker; ausführender Produzent: Shep Gordon; assoziierter Produzent: Stuart Besser; Herstellungsleitung: Barbara Shrier. USA 1988. CH-Verleih: Neue Cactus, Zürich.

Gespräch mit Alan Rudolph

„Wir sind Gefangene einer Kultur, in der es nichts Neues mehr gibt“

FILMBULLETIN: Mr. Rudolph, stimmt es, dass Sie *THE MODERNS* schon seit fünfzehn Jahren verfilmen wollten? Weshalb hat es so lange gedauert?

ALAN RUDOLPH: Es waren zwölf Jahre, nicht fünfzehn Jahre. Weshalb es so lang gedauert hat? Bob Altman und ich unterhielten uns einmal und wir stellten fest, dass man niemals den Film machen kann, den man machen will, immer nur den, den man machen darf. *THE MODERNS* war ein Film, den

ich machen wollte. Ich dachte eigentlich, es würde mein zweiter Film, gleich nach *WELCOME TO L.A.* werden. Das Thema interessierte mich, ich denke, es ist unmöglich, nicht an diesem Thema interessiert zu sein oder sich nicht bewusst zu sein, dass es ein interessantes Thema ist. Das Paris der zwanziger Jahre war in erster Linie eine Erfahrung von Amerikanern, eine, die die Amerikaner geprägt hat. Bisher hatte ich aber noch nie einen Film über

Amerikaner in Paris gesehen, der irgendetwas erhellt oder aufgeklärt hätte, das waren immer nur Filme mit Tyrone Power oder Errol Flynn, die in Hollywood gedreht worden waren.

Das Thema liess mich nicht mehr los, und irgendwie war *THE MODERNS* immer der nächste Film, den ich drehen wollte. 1978 war ich schon einmal sehr nahe dran: ich war mit Keith Carradine, für den ich das Buch geschrieben hatte, in Paris, und wir hatten

schon Mick Jagger für die Rolle des Stone gewonnen. Dann wurde doch nichts daraus. Jon Bradshaw, der ein sehr guter Romanautor und auch ein guter Freund von mir war, fand, dass meinem Drehbuch zwei Dinge fehlten: eine richtige Struktur und... Leichtigkeit. Wir beide fingen ganz neu an, behielten aber das Thema der Fälschung und die Dreiecksgeschichte bei. Der Film besass wirklich diese Leichtigkeit, von der Jon gesprochen hatte, und das war mir sehr recht: mir kam es auf den Geist dieser Epoche an, nicht auf historische Genauigkeit. Und das ist auch eines der Merkmale dieser Zeit: es gibt keine Fakten, alles ist ein Mythos. Das historische Bild, das wir uns gemacht haben, besteht ja aus lauter subjektiven «Geschichten», die eine ganze Anzahl Individuen in ihren Memoiren aufgeschrieben haben.

FILMBULLETIN: Was sind für Sie die entscheidenden Mythen, die mit dieser Epoche verknüpft werden?

ALAN RUDOLPH: Die zwanziger Jahre waren wie eine grosse Party, bei der sich das zwanzigste Jahrhundert zum ersten Mal selbst feierte. Das ist die Ursache eines grossen Missverständnisses: wenn Sie in ein beliebiges modernes Museum gehen, werden Sie

feststellen, dass alle Durchbrüche in der modernen Kunst nicht in den zwanziger Jahren, sondern bereits lange davor stattgefunden haben. Die zwanziger Jahre waren nur die Feier dieser Durchbrüche. Für mich besteht die Kunst der späten zwanziger Jahre nicht in der Malerei, sondern in der Kunst des Kaufens und Verkaufens. Geschäft und Kunst haben in dieser Epoche geheiratet und seither lauter illegitime Kinder gezeugt.

FILMBULLETIN: Empfinden Sie den Schluss – die Protagonisten fahren nach Hollywood – nicht als ein etwas zu klischeeträchtiges Bild für den Ausverkauf der Kunst?

ALAN RUDOLPH: Hollywood, der Film ganz allgemein, scheint für mich die perfekte Verbindung von Geld und Kreativität zu verkörpern. Wenn plötzlich das Kaufen von Kunstwerken illegal würde, würde ein wirklicher Künstler dennoch weitermachen.

Ein wirklicher Künstler – und ich selbst halte mich nicht für einen – ist ein Getriebener, der seine eigene und auch unbekannte Wahrheiten suchen muss. Ich denke wirklich, dass die Heirat von Geschäft und Kunst das wirkliche, das greifbare Erbe der zwanziger Jahre ist.

Zuvor haben beide schon miteinander geflirtet, aber plötzlich hatten sie eine ausgewachsene Liebesgeschichte. Wenn Sie heute lesen, dass ein Bild verkauft wurde, kommt es nicht mehr darauf an, was auf der Leinwand zu sehen ist. Es kommt darauf an, wer es gekauft hat, welchen Berühmtheitsstatus der Maler besitzt und wieviel es gekostet hat. Die Kunst ist zu einem Gebrauchsartikel der Gesellschaft geworden.

FILMBULLETIN: Dennoch haben die Pariser Jahre kreative Spuren bei den unterschiedlichsten Künstlern hinterlassen: Hemingway, Fitzgerald, Cole Porter und viele andere. Die Pariser Jahre sind zu einem Teil der amerikanischen Kultur geworden.

ALAN RUDOLPH: Ja, das Erbe ist vielleicht wichtiger als die damalige Zeit. Denn damals gab es keine Zusammenhänge, es gab keine Bewegung, zu der man sich zusammenschloss. Es gab nur lauter Individuen, die nach Paris gingen. Für jeden Ernest Hemingway gab es vielleicht 20'000 Fred Hemingways, die dort waren und über die niemand mehr spricht. Die Zeit hat eben ihre Legenden nach sich gezogen.

«F» for Fake: Von Echtheit und Falschheit in der Gruppe geht der Film also aus



Ich denke, dass mein Film ein liebevolles, nicht ganz ehrerbietiges und ein rechtmässig humorvolles Bild der Epoche zeichnet. Aber viele konservative Kritiker, denen der Sinn für Humor fehlt, schrieben: «So war es in Wirklichkeit natürlich nicht!» Sie zogen es vor, an die Legenden zu glauben. Fitzgerald blieb weniger als ein Jahr in Paris, er kam nicht klar dort und reiste zurück. Hemingway ist natürlich die legendäre, überragende Figur dieser Zeit. Aber mit dieser Legende wollten wir uns einen Spass erlauben, wir wollten die Hemingway-Statue zeigen, bevor der Zement getrocknet ist. Er wandelt wie ein Geist durch den Film, an dieser Figur ist nichts Wahres: alle Personen um ihn herum geraten ihm zu Erdichtungen seiner Phantasie.

Man nannte Paris damals «the great good place», der Ort, an dem man gewesen sein musste. Das «Kommunistische Manifest» wurde in Paris geschrieben und sehr viele Arbeiten von Hemingway, Fitzgerald und Henry Miller, die zu Manifesten der amerikanischen Kultur geworden sind, entstanden dort oder wurden von der Zeit inspiriert. Die wichtigste Erfahrung für die Amerikaner war jedoch, dass Leute, die völlig unbekannt waren, herüberkamen, ein, zwei Jahre in Paris als Künstler lebten und dann in die USA zurückfuhren. Nick Hart ist in meinem Film die perfekte Verkörperung dieses Prinzips, des Hemingway-Prinzips.

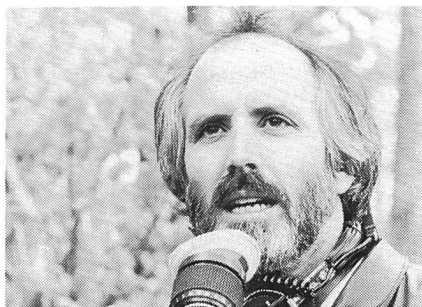
Ich denke, ohne diesen historischen Moment würde die amerikanische Kultur, wie wir sie heute kennen, tatsächlich nicht existieren. Es war für Tausende und Abertausende von Amerikanern die Gelegenheit, wirkliche Kunst kennen zu lernen. Damals waren die USA doch noch ein kulturelles Grenzgebiet, sind es in gewisser Hinsicht auch heute noch.

FILMBULLETIN: Ihr Film vermittelt den Eindruck, dass alle wichtigen Figuren sich in einer Übergangssituation befinden.

ALAN RUDOLPH: Ja, aber ich denke, das ist auch eine ganz allgemein amerikanische Erfahrung, die sich nicht nur auf die zwanziger Jahre bezieht. Aber für die meisten Figuren des Films gilt sicher, dass sie die entscheidenden Lernprozesse durchlaufen, bevor ihr Leben – wie bei Hemingway – zum Mythos wird.

Keith (Carradine) und ich sprachen darüber. Er gehört zu den Schauspielern, die für ihre Rolle eine backstory entwerfen, einen Lebenslauf, auf den im Film vielleicht niemals Bezug genommen wird, der aber für den Schau-

Für mich besteht die Kunst der späten zwanziger Jahre nicht in der Malerei, sondern in der Kunst des Kaufens und Verkaufens. Geschäft und Kunst haben in dieser Epoche geheiratet und seither lauter illegitime Kinder gezeugt.



Alan Rudolph

spieler dennoch wichtig wird, weil er der Rolle eine Dimension der Vollständigkeit gibt. Die Figur, die Keith spielt, wurde geboren, als es noch keine Elektrizität gab, vielleicht in einem kleinen Ort in Ohio, und fünfundzwanzig Jahre später nimmt er an einem Krieg teil, in dem Flugzeuge Bomben abwerfen!

Das scheint mir das Entscheidende an dieser Epoche zu sein: diese Generation wurde zum ersten Mal mit dem zwanzigsten Jahrhundert konfrontiert. Die einzigen bahnbrechenden Dinge, die danach entwickelt wurden, sind das Fernsehen und die Atombombe.

FILMBULLETIN: Die Rast- und Ziellosigkeit der Kamerabewegungen entspricht ein wenig dieser Lebenssituation der Figuren. Dieses Prinzip hat mich an Altmans Chandler-Verfilmung THE LONG GOODBYE erinnert.

ALAN RUDOLPH: Der Film hat keinen richtigen plot, irgendetwas muss sich

doch bewegen! (lacht) Die Kamerabewegungen folgen keinem bewussten Prinzip. Es ist aber interessant, dass Sie an THE LONG GOODBYE denken mussten. Mir war diese Parallele bis zu diesem Augenblick nicht bewusst. Aber Sie haben Recht: ich habe bei THE LONG GOODBYE als Regieassistent mitgearbeitet.

FILMBULLETIN: Haben Sie die Dreiecksgeschichte im Film bewusst so angelegt, dass sie ein Problem darstellt, das in Amerika nicht gelöst wurde und mit nach Frankreich transferiert wurde? Nick und Rachel kennen sich schon aus Amerika, sind sogar verheiratet miteinander.

ALAN RUDOLPH: Das war keine bewusste intellektuelle Entscheidung. Schauen Sie, die Symbolik des Films ist sehr billig und sehr einfach. Stone repräsentiert die Zukunft, also unsere Gegenwart, in der die materiellen Werte die Werte der Kreativität überwiegen. Rachel ist die moderne Frau, die zunächst von einem Mann ausgehalten wird und am Ende völlige Freiheit besitzt. Nick Hart ist ein Künstler (oder besser: ein sogenannter Künstler), der von seinen Visionen und Sehnsüchten getrieben wird, der aber – wie alle zeitgenössischen Künstler – die Verführungen des Kommerzes kennenlernt: er muss den Faust spielen. Wirklichen Sinn ergibt für mich das Dreieck erst, wenn man sieht, dass Rachel zwischen Kunst und Kommerz hin- und hergerissen ist. So betrachtet, bin ich mir nicht sicher, ob das Filmende tatsächlich ein Happy End ist: die beiden gehen nach Hollywood, aber wer weiss, ob Rachel Nick nicht schon am Bahnhof schon wieder verlässt?

FILMBULLETIN: Dem Moment der Übergangssituation, auch einer kunstgeschichtlichen Übergangssituation entspricht auch der Stil des Films, etwa im Übergang von Schwarzweiss zu Farbe. Dennoch nehme ich nicht an, dass für Sie bei THE MODERNS das Verhältnis von Kino und den anderen Künsten ein mimetisches ist?

ALAN RUDOLPH: Der Übergang von Schwarzweiss zu Farbe löst natürlich viele Probleme, auch erzählerische Probleme. Er hat auch etwas zu tun mit Vergangenheit und Gegenwart, vielleicht sogar mit der Fotografie und dem Kino. Die Farbe muss selbstverständlich in einem Film über Malerei eine grosse Rolle spielen. Und die Farbe hat eine umso stärkere Wirkung, wenn der Film zuerst schwarzweiss ist.

Für mich hat es aber auch etwas mit dem Übergang zur Moderne zu tun. Und das Kino reflektiert in idealer

Weise unser modernes Leben: es ist ein bisschen korrupt, nicht ganz wahrheitsgetreu. Die Malerei ist schon per Definition eine viel reinere Kunstform. FILMBULLETIN: Sie haben Paris als einen mythischen Ort in Montreal nachbauen lassen, als eine in sich abgeschlossene Welt. Ist der Verzicht auf den Realitätsanspruch auch ein Reflex auf die damals zeitgenössischen Kunstentwicklungen?

ALAN RUDOLPH: Paris in den zwanziger Jahren war eine Welt, wie sie in sich abgeschlossener nicht hätte sein können. Eine der wichtigsten Bewegungen der Epoche, der Surrealismus, behauptete, dass es keine Realität gibt, dass alles nur ein Traum ist. Diesem Geist wollte ich schon treu bleiben.

Für mich ist allerdings der Kubismus der entscheidende Durchbruch in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Mein erster Impuls war: «Wie gern würde ich daraus einen kubistischen Film machen!» Aber das kann man nicht, oder zumindest ich kann es nicht. Vielleicht hätte ich es zu einem bestimmten Zeitpunkt wirklich versucht, aber ich wollte schliesslich auch einen unterhaltsamen Film machen! Meiner Ansicht nach ist der Stil des Films sehr konservativ, vor allem verglichen damit, wie ich ihn früher gedreht hätte.

Ich würde aber gern noch einmal auf Ihre Frage nach dem Realitätsanspruch zurückkommen. Mir gefielen die Dokumentaraufnahmen von Paris am Anfang sehr gut: sie laufen im Zeitraffer ab, da weiss jeder Zuschauer sofort, dass das nicht real ist. Charli   Couture, der wunderbare Pianist im Film, stammt aus Paris, und er sagte zu mir: «Du wirst eine Menge Ärger mit den Parisern bekommen, denn die werden wissen, dass die Strassen und Schauplätze nicht wirklich so aussehen.» Ich antwortete nur: «Warten wir ab.» Natürlich ist das Paris des Films ein imaginäres Paris. Heute hat die Stadt auch eine ganz andere Fassade. Die Stadt, die wir suchten, existiert gar nicht mehr. Wir drehten den Film in der Altstadt von Montreal, in nur zwei oder drei Strassen (ich fürchte, das sieht man dem Film auch an!). Das alte Montreal ist in vieler Hinsicht eine Kopie von Paris. Als ich Charli   dann den fertigen Film zeigte, sagte er: «Mein Gott, den Film zu sehen, weckte in mir ein Heimweh nach einem Paris, das ich nie erlebt habe!»

FILMBULLETIN: Das Motiv des «trompe l'oeil» zieht sich durch den gesamten Film: allein schon die typisch französi-

Heute kommt es bei einem Bild nicht mehr darauf an, was auf der Leinwand zu sehen ist. Es kommt darauf an, wer es gekauft hat, welchen Ber  hmtheitsstatus der Maler besitzt und wieviel es gekostet hat.



Geraldine Chaplin

schen Wandspiegel sind für Sie in den Caf  szenen st  ndiger Anlass für visuelle Irritationen. Entspringt dies einer blossen Lust am Spiel?

ALAN RUDOLPH: Diese Möglichkeit der Täuschung gilt doch nicht nur für das Kino, auch für die Malerei! Die Malerei hält einen Moment fest, überträgt ihn, wird aber nie einen Moment der Realität widerspiegeln können. Auch die Photographie ist nicht mit der Realität identisch, sie hält nur ein kurzes Aufblitzen im Vergehen der Zeit fest. Sie ist wie eine Erinnerung. Und Erinnerungen verändern sich, wie man sich selbst auch verändert. Die Erinnerungen haben ihren eigenen Schnitt, sie schneiden die Realität so um, wie sie es wollen.

In THE MODERNS wollte ich dem Geist der Epoche gerecht werden. Damals lebte ich zwar noch nicht, aber nach allem, was ich gelesen habe, hatte die Zeit die Qualität eines Traums.

FILMBULLETIN: Kommen wir noch einmal zurück zum Thema der Täuschung und vor allem dem der Imitation: worin besteht für Sie die enge Beziehung zwischen diesen Themen und dem Paris der zwanziger Jahre?

ALAN RUDOLPH: Die Gesellschaft, in der wir leben, ist seit den zwanziger Jahren nicht mehr unschuldig. Es ist eine Gesellschaft der Imitation und Fälschung geworden. Das ist das wahre Erbe dieser Epoche. Was den Stil angeht, verdanken wir der Zeit ungeheuer viel: wenn Sie ein Schwarzweiss-Photo von mir machen würden, vielleicht vor einem etwas veränderten Hintergrund, dann könnte man glauben, dass es in Paris in den Zwanzigern entstanden ist. Nun, wenn ich von «wir» spreche, denke ich natürlich in erster Linie an die amerikanische und die französische Kultur. Ich glaube, für Deutschland etwa war das Berlin der frühen Dreissiger viel entscheidender.

Unsere heutige Kultur wird doch von der Imitation bestimmt. Unsere Generation muss die Überreste einer Generation aufsammeln, die aufgehört hat, zu produzieren. Wir re-interpretieren Dinge, die ohnehin schon sehr wenig Substanz haben. Ein Durchbruch, eine bahnbrechende Veränderung kann nur geschehen, wenn man etwas Originelles macht. Aber wir alle sind Gefangene einer Kultur, in der es nichts Neues mehr gibt.

Der bedeutendste moderne Künstler ist für mich Marcel Duchamp: er hat alles nur einmal gemacht, hat dann aufgehört und nur noch Schach gespielt. Man sagt, dass Andy Warhol bedeutend ist. Sein Beitrag war, dass er den Abfall in den Ausstellungsraum gebracht hat. Duchamp hat das alles schon vor fünfzig Jahren gemacht. Wie Oiseau am Ende meines Films sagt: «Von nun an gibt es nur noch Imitatoren von Imitatoren.» In dieser Hinsicht hat der Film vielleicht mehr über das «Heute» auszusagen als über die zwanziger Jahre.

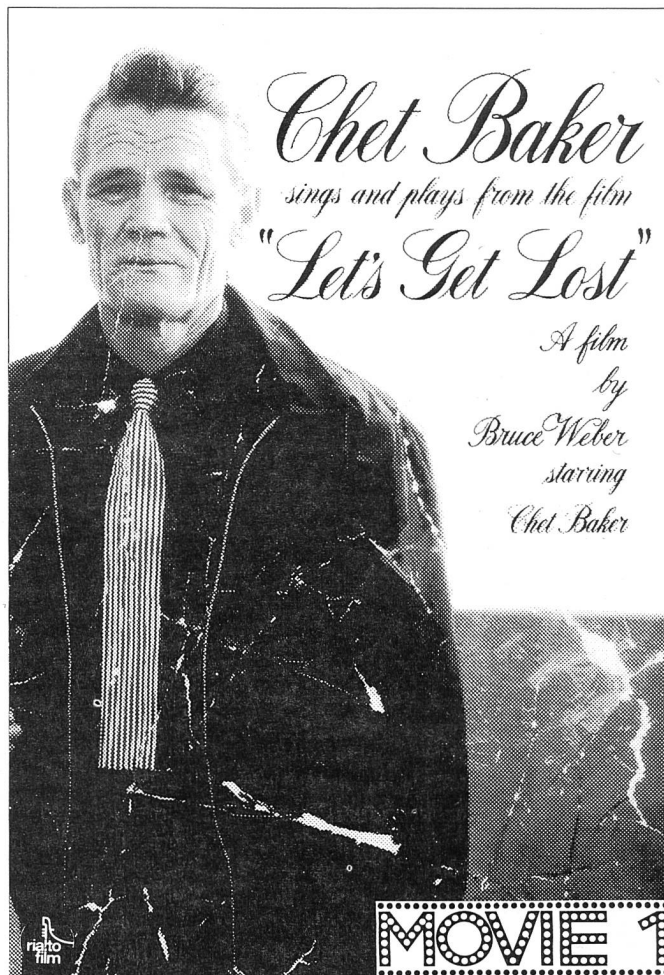
FILMBULLETIN: Das macht der Schwenk in der letzten Caf  szene deutlich: auf einmal sieht man an der Bar ein paar Punks.

ALAN RUDOLPH: Das Schönste, was ich dazu bisher gehört habe, war eine Frage, die mir gestern ein Journalist stellte: «Haben mich da meine Augen nicht getäuscht? Habe ich das wirklich gesehen?» Ich sagte: «Ich weiss nicht, aber ich glaube, ich habe das gleiche gesehen wie Sie. Aber sicher bin ich mir nicht!»

Mit Alan Rudolph sprachen
Gerhard Midding und Robert Müller



Jetzt überall im Kino



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 Filmertolge 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.

SLAVES OF NEW YORK von James Ivory

Metropolis 89

Sie sind junge Wilde, nennen sich Künstler und benehmen sich so, wie der romantische Mythos des Genies es ihnen diktiert: La Bohème, adaptiert auf die ausgehenden achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, Variante «Manhattan» – knallige Klamotten, pittoresk heruntergekommene Lofts, Rock, Drogen, Drinks, Parties, Vernissagen, Shows. Aber weil sie sich damit von der kommenen

Grossstadt-Jugendkultur nicht sonderlich unterscheiden würden, machen sie darüberhinaus in Kunst. Die Männer sind abstrakte Expressionisten oder vielleicht expressionistische Abstrakte. Sie malen grosse Cartoons auf grosse Leinwand – Pluto, Goofy & Co. als Ausdruck postmodernen Pluralismus – oder sie holen beim Metzger um die Ecke Blut und Knochen und malen «traumatisch» – Vergewalti-

gungen und Autounfälle – oder sie träumen vom Bau einer Kapelle im Vatikan mit einem weiblichen Erlöser – La Christa, menstruierend und windelwaschend.

Die Frauen, ein bisschen weniger ernst genommen und sich ein bisschen weniger ernst nehmend, sehen zwar auch wild aus, aber ihr künstlerischer Impetus ist doch eher ein kunstgewerblicher, traditionell genährt von

Die Sklaven von New York sind die Sklaven des alten amerikanischen Traums: Sie wollen Glück, Geld, Erfolg und Ruhm



Heim und Herd. Sie machen japanisch inspirierten Schmuck aus Erbsen, Reis und rohem Fisch, Creation «Sushi» oder «Sashimi», sie nähen aberwitzige Hüte aus undefinierbaren Materialien, entwerfen Mode- und Haushaltaccessoires oder inszenieren sich selbst als aufwendige Kunstwerke. Man sieht ihnen an: In zehn oder zwanzig Jahren werden sie einmal die Woche den Töpferkurs besuchen, falls die Verpflichtungen von Haushalt und Familie es zulassen.

«Slaves of New York» nennt die mittlerweile zu Kultehren gelangte Autorin Tama Janowitz die Repräsentanten der Macher- und Händler-, der Anmacher- und Anhängerszene, die sie in ihrer gleichnamigen Kurzgeschichten-Sammlung eher lakonisch denn satirisch beschreibt. Die Sklaven von New York sind die Sklaven des alten amerikanischen Traums: Sie wollen Glück, Geld, Erfolg und Ruhm und hängen den traditionellen Werten, notdürftig kaschiert in den bunten Fummeln der Subkultur, mit der gleichen Inbrunst an wie weiland ihre Vorfahren in Anzug und Krawatte. Sie sind eine Horde von Kleinbürgern, versteckt unter dem Exhibitionisten-Mantel des «épater le bourgeois», aber der schreckbare Bourgeois in der amerikanisch-puritanischen Variation existiert dort, wo sie ihre Pfade durch den Grossstadtdschungel trampeln, schon lange nicht mehr. Er existiert nur noch in ihnen selbst, und so geben sie sich denn alle Mühe, sich gegenseitig zu erschrecken, so gut es eben geht. Was die Welt ihnen nicht bereits angetan hat, oder was sie ihnen nicht antun mag, tun sie sich eben selbst an. Mal rasten sie aus, mal rasten sie ein. Sie hängen an der Nadel, an der Wohnung, am Geld, am Galeriebesitzer, am Freund oder an der Freundin. Hauptsache, sie hängen an irgendetwas, oder von irgendetwas ab, denn wer nicht hängt, der könnte fallen. Und unter dem Pflaster liegt hier nicht der Strand, hier gähnt die grosse Leere. So rechtfertigen denn diese Abhängigkeiten in allen Bereichen des urbanen Lebens – in den Beziehungen, im Wohnungsmarkt, im Kunstbetrieb – die hektische Betriebsamkeit, mit der die modernen Sklaven durch den Alltag jagen: wie Junkies auf dem Beschaffungstrip nach dem Stoff, der für Momente die Symptome der Abhängigkeit aufhebt, ohne die Abhängigkeit selbst zu gefährden.

Auf den ersten Blick ist dies nicht die Welt von James Ivory, wie wir sie aus seinen Filmen, zumindest den neueren, kennen (obwohl er mit JANE AUSTEN IN MANHATTAN bereits einmal ein



Eine Horde von Kleinbürgern: Was die Welt ihnen nicht bereits angetan hat...



... oder was sie ihnen nicht antun mag, tun sie sich eben selbst an



Werk im heutigen New York ansiedelte). Von den Sittengemälden des neunzehnten Jahrhunderts und der *Décadence* der Jahrhundertwende mit ihren Salonwirren in klugen Literaturverfilmungen wie *THE EUROPEANS*, *A ROOM WITH A VIEW* oder *MAURICE* scheint der Weg lang bis zu Tama Janowitz' literarischem Comic-Strip über die (Sub)Kultur-Schickleria aus Downtown-Manhattan. Auf den zweiten Blick lässt sich der Bogen leichter schlagen: James Ivory, gescheiter Zivilisationskritiker von Fin-de-siècle-Kulturen, liebt die geschlossenen Gesellschaften, und noch mehr liebt er die Zeichen an der Wand, die von deren Untergang kündigen; und vor allem liebt er die Gattung der Tragikomödie, die diese Zeichen am deutlichsten aufnimmt. Denn noch ist die Katastrophe des eigentlichen Untergangs nicht eingetreten, noch herrschen die komischen Äusserungen der Dekadenz vor, bar jeder Selbstironie, noch treibt die zunehmende Verblödung schöne Slapstick-Blüten, aber die Tragödie der sterbenden Gesellschaften lauert hinter den frisierten Hecken des englischen Landadels von anno dazumal ebenso wie in den gekachelten Ausstellungsräumen von New Yorks zeitgenössischen Kunstgalerien. Ein Filmemacher wie James Ivory, der die Notwendigkeit zur Offenheit in allen seinen Filmen thematisiert, der immer wieder und in den unterschiedlichsten Genres das Aufeinandertreffen von Kulturen, die Begegnung zwischen Rassen, Klassen und Nationen durchspielt (Henry James und E.M. Forster gehören bezeichnenderweise zu seinen Lieblingsautoren), ein solcher Filmemacher schaut mit einem lachenden und einem weinenden Auge auf die verzweifelt komischen Zuckungen einer blinden, aufgeblasenen Gesellschaft, aus der die Heissluft entweicht wie aus vielen bunten Luftballons.

In unserem Fin de siècle entweicht die Luft schneller und schriller als am Ende des letzten Jahrhunderts, und so lässt denn James Ivory in *SLAVES OF NEW YORK* die Fetzen fliegen. Die Kamera (von Tony Pierce-Roberts, der bereits für die berückend schöne Fotografie von *A ROOM WITH A VIEW* verantwortlich zeichnete) übernimmt die eifrige Betriebsamkeit dieses Milieus und wütet durch die Grossstadtschluchten, durch die Zimmer ohne Aussicht und durch die Lebensfragmente, die sich darin abspielen, mit einer Hektik und Nervosität, die den Puls der Zeit trifft. Mit rasenden Fahrten und schnellen Schnitten, mit split-screen und falschen Geschwindigkei-

ten, mit kreischender und dröhnender und pumpender Musik jagt uns Ivory durch diesen aufgeschreckten Ameisenhaufen und entlässt uns nudelfertig und mit wackelnden Ohren aus dem Kino. «Le déclin de l'empire américaine» könnte das auch heissen oder, nach Tama Janowitz, «the world on the edge of collapse». Gezeigt werden Männer und Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs, und manchmal geht der Inhalt mit der Form durch, dann wird *SLAVES OF NEW YORK*, so konsequent das auch sein mag, schlicht nervtötend. Dafür trösten die Momente, die uns Manhattan mit dem poetischen Blick eines Woody Allen sehen lassen. Doch sie sind rar, das Verweilen, die Weile sind den Protagonisten fremd. Nichts da von jenem «languor», jener sinnlichen, leicht philosophisch angehauchten Mattigkeit, die zu den Markenzeichen der Merchant-Ivory-Produktionen gehört und die die langjährige Drehbuchautorin Ruth Prawer Jhabvala (ausnahmsweise war sie in *SLAVES OF NEW YORK* nicht mit von der Partie) damit erklärt, dass das typische, anglo-indische Merchant-Ivory-Jhabvala-Projekt normalerweise in der Wüste von Radschastan geplant wird.

Lucy Honeychurch in *A ROOM WITH A VIEW* wird auf ihrer Italienreise von dieser süssigen Mattigkeit befallen, die sie den Blick nach innen richten lässt. Die Introspektion wird sie für die geschlossene Gesellschaft für immer unbrauchbar machen, denn sie ist der Beginn ihres Sich-selber-treu-Werdens (und damit das Kernstück des Forsterschen Imperativs «only connect»), ihrer Rebellion gegen die eigene Klasse. In *SLAVES OF NEW YORK* gibt es in diesem Sinne auch eine Art Lucy-Figur: Eleanor (hervorragend gespielt von einer Judy-Holliday-Nachfolgerin namens Bernadette Peters), Eleanor, die verrückte Hut-Designerin, das naive Kind mit dem mächtigen Minderwertigkeitskomplex ist auf der Suche nach Identität, nach Zugehörigkeit, Liebe, nach einer sinnvollen Tätigkeit und – in New York offenbar noch unmöglicher als in Zürich – nach einer bewohnbaren Unterkunft.

Eleanor ist damit die Verkörperung des modernen Sklaventums schlechthin, und der Weg, den sie geht, ist der rote Faden, an dem sich das Drehbuch, von Tama Janowitz selbst geschrieben, zögernd – und sich gar oft verlierend – entlangtastet. Und schliesslich ist Eleanor auch, wenn schon nicht die Fackel der Hoffnung, so doch der kleine Lichtblick in diesem düsteren Labyrinth, das Glüh-

würmchen inmitten der ununterscheidbaren, wimmelnden und krabbelnden Ameisenmenschen, denen in der Uniform der Auffälligkeit jede Eigenart abhanden gekommen ist. Sie versucht, aller Sehnsucht nach Zugehörigkeit zum Trotz, sich selbst zu sein. Von ihrem Sklavenhalter, einem aufstrebenden Künstler und idiotischen Ekel, kommt sie dank eigener Erfolge schliesslich los. Ob ihr das Ausscheren aus dem Zug der Lemminge endgültig gelingt, bleibt allerdings offen.

Pia Horlacher

Die wichtigsten Daten zu *SLAVES OF NEW YORK* (GROSSSTADTSKLAVEN):

Regie: James Ivory; Drehbuch: Tama Janowitz nach ihren Kurzgeschichten; Kamera: Tony Pierce-Roberts; Schnitt: Katherine Wenning; Ausstattung: David Gropman; Kostüme: Carol Ramsey; Musik: Richard Robbins.

Darsteller (Rolle): Bernadette Peters (Eleanor), Chris Sarandon (Victor Okrent), Mary Beth Hurt (Ginger), Madelaine Potter (Daria), Adam Coleman Howard (Stash), Nick Corri (Marley Mantello), Charles McCaughan (Sherman McVittey), Mercedes Ruehl (Samantha), Jonas Abry (Mickey), Stephen Bastone (Fahrer), Denise-Marie Beaumont (Ballerina), Mark Boone jr. (Mitch), Diane Brill (Jogger), Steve Buscemi (Wilfredo), Michael Butler (Performance Künstler), Richy Cannatta (Saxophonist), Betty Comden (Mrs. Wheeler), Anthony Crivello (Friseur), Raye Dowell (Cheerleader), Christine Dunford («B»), Stash Franklin, Aaron Goodstone (Graffiti-Künstler), Kevin John Gee (Kyoshi), Adam Green (Max), Tammy Grimes (Georgette), Louis Guss (Vardig), Rick Hara (Tetsu), John Harkins (Chuck Dade Dolger), George Harris (Hauswart), Francine Hunter (Friseur), Sakina Jaffrey (Rezeptionistin bei Wilfredo), Tama Janowitz (Abby), Anna Katarina (Mooshka), Ken Kensei (Kiochi), Freddy Korner (Party Gast), Anthony La Paglia (Henry), Kim Larese (Ballerina) u.a. Produzenten: Ismail Merchant, Gary Handler; assoziierte Produzenten: Fred Hughes, Vincent Fremont; Produktionsmanager: Mary Kane. USA 1989. BRD-Verleih: Columbia-Tri-Star, München; CH-Verleih: 20th Century Fox, Genf.



Im Grunde lieben sie es über alles, sich mit sich selbst zu beschäftigen

WHEN HARRY MET SALLY von Rob Reiner

Oraler Sex oder Masturbation?

Als sich Harry und Sally zum erstenmal begegnen, sagt Harry kategorisch: «Women and men can't be friends because the sex part always gets in the way.» Wir schreiben das Jahr 1977, und Harry trägt noch immer Kotletten wie Peter Fonda in *EASY RIDER*. Er ist Mitte zwanzig und der Non-konformismus die Pose, in der er sich gefällt. Als sich der frischgebackene Jurist neben Sally, dem naseweis resoluten Provinztöchterlein, in den Wagen Richtung New York schmeisst, macht er provokativ auf chauvinistische Aufrichtigkeit und schwarze Romantik – und blitzt prompt damit ab.

Denn die «basically happy person» am Steuer weiss, was sie will: eine Journalismusausbildung an einer wegweisenden Schule und keinen verkappten Leinwandhelden: «I wouldn't want to spend the rest of my life in Casablanca married to a man who's running a bar.» «Have a nice life», sagt man sich in New York und biegt um die Ecke. Die Szene sitzt, der Einstieg in den Film ist geglückt, der Grundkonflikt elegant eingeführt. Schliesslich ahnt man ja, dass sich die zwei wieder begegnen und endlich anfreunden werden, auch wenn sie im Moment noch wie Hund und Katze sind. Früher oder

später wird dann auch für Harrys Ausgangsthese der Moment der Wahrheit kommen. So thesenhaft trocken kommt Rob Reiners dritter grösserer Film nach *STAND BY ME* (1986) und *THE PRINCESS BRIDE* (1987) allerdings gerade nicht daher, und das ist natürlich seine eigentliche Qualität. Handwerklicher Schliff eben, wie man ihn am gehobenen amerikanischen Unterhaltungsfilm schätzt: Da sitzt jedes der charakteristischen kleinen Details, an denen man die Figuren erkennt, da stimmen die schauspielerische Nuancierung und das Timing der pointierten Dialoge, da werden treffende

kleine Beobachtungen am Laufmeter eingebracht, in denen wir den eigenen Beziehungsclich wiedererkennen. So bleiben wir neunzig Minuten amüsiert dabei, auch wenn die Geschichte im Grunde wenig Eigenständiges bietet und dramaturgisch simpel ist.

Fünf Jahre später: Sally und Harry stossen zufällig wieder zusammen. Beide sind jetzt liiert, beide etabliert – Yuppies der intellektuellen Spielart, wie wir wieder mit einem Blick erkennen. So hat man sich äusserlich zwar angenähert, doch trampelt Harry erneut im Fettnäpfchen herum, und leisten kann man sich die Beziehung ohnehin nicht. Wieder trennen sich die Wege, wir springen ins Jahr 1987: Die Beziehungen beider sind in die Brüche gegangen. Man ist noch ein wenig geklettert auf der Stufenleiter des Establishments und hat den Geschmack verfeinert. Und natürlich urteilt man nicht mehr so voreilig und absolut wie einst. Warum also nicht ein Dinner zu zweit, nachdem man sich zufällig im Buchladen – zwischen Kisten von Beziehungsliteratur – wieder getroffen hat: Let's be friends. Das Urteil von anno '77 ist vergessen, und es dauert auch eine ganze Weile, bis es die zwei wieder einholt. Dazwischen sehen wir in allen Koloraturen die Spiele, die Frauen und Männer so spielen, wenn sie die erotische Anziehung überspielen: ihre Betupftheit, wenn ihn die Begegnung mit der Exfrau umhaut, seine Eifersucht, wenn sie von einem neuen Traummann faselt, ihre Wut, wenn er sarkastisch Machismo demonstriert, seine Hilflosigkeit, wenn sie über einen dritten heult, ihre verlogene Zuverlässigkeit, wenn sie sich gegenseitig Rendez-vous vermitteln, ihre unendlichen Selbst- und Beziehungsanalysen. Kurz: Die beiden obliegen ausgiebigst sublim-oralem Sex, bis sich die handfeste Erotik endlich ihr Recht verschafft und die Krise der Freundschaft heraufbeschwört. Harry

und Sally müssen sich neu definieren, als Paar: Women and men can't be friends...

Wie gesagt, neu ist die Geschichte nicht. Im Gegensatz zur klassisch romantischen Komödie steht hier allerdings nicht der Plot mit seinen Verwicklungen im Vordergrund. Schon eher fühlt man sich da an die locker episodischen Geschichten eines Woody Allen, an seine gewitzten Reflexionen auf den Liebesreigen unter arrivierten Grossstadttintellektuellen erinnert. Drohte Allen der Gehalt dabei aber stets in den Pointen unterzugehen (weshalb er später wohl die Kehrtwendung zum tierischen Ernst nötig hatte), so orientiert sich Reiner weit weniger am einzelnen Gag. Der Film bleibt dadurch verbindlicher, mangels absurder Zuspitzungen aber auch biederer als Allens Komödien. Weil Harry und Sally zudem vornehmlich als private und kaum je als soziale Personen gezeigt werden, droht die Geschichte ab und zu durchzuhängen. Bezeichnend etwa die pseudodokumentarischen Intermezzi, mit denen sie Reiner auflockert. Da erzählen alte Paare, Spiegel- und Gegenbilder Harrys und Sallys, wie sie sich kennen- und liebelern haben. Ergeben sich dabei auch amüsante kleine Szenen, so bleiben sie im Grunde doch Füllmaterial und eigentlich funktionslos.

Was WHEN HARRY MET SALLY indes über die eindimensionale, kitschig romantische Perspektivik hinwegträgt (bezeichnend dafür, dass New York nur als romantische Kulisse in Erscheinung tritt), sind die treffenden kleinen Beobachtungen, die gewitzten Dialoge und die Schauspieler. Drehbuchautorin Nora Ephron hat genau hingehört: auf das beziehungsanalytische Vokabular, die Etikettensprache einer therapiegeprägten Kultur. Da ist vom «transitional partner» die Rede, von der «mourning phase» und immer sind Sally und Harry schon «over it». Natürlich

sind sie es in Wirklichkeit nicht, denn ihre Fähigkeit, alles benennen zu können, bringt ihnen keine Souveränität, und Distanz zu sich selbst schon gar nicht. Meg Ryan bringt dies genauso treffend zum Ausdruck, wenn sie heult und doch noch voll sprachfähig ist, wie – noch präziser, noch brillanter – Billy Crystal, wenn er einen Wutausbruch mit perfekter Rationalität vorträgt. Selbstrelativierung kommt dabei nicht zustande, Harry und Sally sind ungehemmt egozentrisch, die Exponenten, um mit einem Buchtitel von Christopher Lasch zu sprechen, einer «Kultur des Narzissmus». Im Grunde lieben sie es über alles, sich mit sich selbst zu beschäftigen. Vielleicht können sie denn so lange nicht zusammenkommen, weil sie so sehr in den oralen Sex am Telefon, die selbstanalytische Masturbation verliebt sind.

Zu diesem, narzisstischen, Zug ihres Charakters scheint mir nun auch der Film nicht auf Distanz zu gehen. Vielmehr nimmt er ihn als Selbstverständlichkeit hin. Auch er ist der Kultur des Narzissmus verpflichtet.

Andreas Furler

Die wichtigsten Daten zu WHEN HARRY MET SALLY (HARRY UND SALLY):

Regie: Rob Reiner; Drehbuch: Nora Ephron; Kamera: Barry Sonnenfeld; Schnitt: Robert Leighton; Ausstattung: Jane Musky; Kostüme: Gloria Gresham; Musikadaption: Marc Shaiman.

Darsteller (Rolle): Billy Crystal (Harry Burns), Meg Ryan (Sally Albright), Carrie Fisher (Marie), Bruno Kirby (Jess), Steven Ford (Joe), Lisa Jane Persky (Alice), Michelle Nicastro (Amanda), Gretchen Palmer (Stewardess), Robert Alan Beuth (Fluggast), David Burdick (Junge), Joe Viviani (Richter), Harley Koz (Helen).

Produzenten: Rob Reiner, Andrew Scheinman; Ko-Produzentin: Nora Ephron; Produktionsleitung: Steve Nicolaidis. USA 1989. 35 mm. Dolby Stereo, 91 Min. CH-Verleih: Neue Cactus, Zürich.

Die Liebesdramen unserer Zeit spielen sich im Kopf ab, ...



... äussere Widerstände gibt es für die Liebenden nicht mehr



Gespräch mit der Drehbuchautorin Nora Ephron

„Die meisten Filme handeln von Helden, nicht von Themen“



SILKWOOD hatte absolut keinen ...



... politischen Effekt – da muss man sich ...



... gar keine Illusionen machen

FILMBULLETIN: Sie haben die Scripts für so bekannte Filme wie SILKWOOD, HEARTBURN und jetzt WHEN HARRY MET SALLY verfasst. Im Vergleich zu den Regisseuren dieser Filme ist Ihr Name – mindestens in Europa – aber kein Begriff, weil die Leistung der Drehbuchautoren öffentlich kaum wahrgenommen wird. Ist das nicht etwas frustrierend?

NORA EPHRON: Sicher, man bekommt weniger Anerkennung als der Regisseur, dafür auch weniger Vorwürfe. Viel frustrierender ist es aber, wenn man ein gutes Script geschrieben zu haben meint und im Film kommt überhaupt nichts davon raus. Das geschieht die ganze Zeit, und dann möchte man den Leuten im Kino dauernd zurufen: He, ich bin nicht Schuld – bei mir hat das ganz anders ausgesehen. Im Fall von WHEN HARRY MET SALLY ist es natürlich nicht so, weil dieser Film nicht vom Bild lebt, sondern von Figuren, die den lieben langen Tag quasseln. Für eine Drehbuchautorin gibt es nichts Dankbares.

FILMBULLETIN: In der Schweiz beneidet man die Amerikaner zurzeit sehr um die fest etablierten Lehrgänge für Screenwriting. Haben Sie eine dieser Drehbuchschulen durchlaufen?

NORA EPHRON: Nein, ich war ursprünglich Journalistin, arbeitete zu-

erst bei der «New York Post» und später für Magazine wie «Esquire» und «The New York Times Magazine». Als ich ein erstes kleines Script fürs Fernsehen schreiben sollte, las ich einfach ein paar andere Drehbücher durch, um zu sehen, wie sie gemacht sind. Wie man Drehbücher regelkonform schreibt, weiss ich bis heute nicht. Gelernt habe ich alles in der Praxis.

FILMBULLETIN: Wie sah diese Praxis in den Anfängen aus?

NORA EPHRON: Obwohl aus meinem Fernsehscript ein grauenhaft schlechter Film wurde, bekam ich danach erste Aufträge in der Filmindustrie. Meine ersten paar Bücher wurden aber alle nicht umgesetzt, obwohl sie nicht übel waren. Ungefähr das fünfte war dann die Geschichte Karen Silkwoods, für deren Adaption ich engagiert wurde, weil man da jemanden mit journalistischem Background und Recherchiererfahrung brauchte, ausserdem sollte es eine Frau sein. Der Grund, weshalb dieses Script wirklich verfilmt wurde, war allerdings keineswegs, dass es besser als meine früheren war, sondern dass sich Meryl Streep dafür einsetzte. Das Studio (die unterdessen stillgelegte Filmabteilung von ABC) hatte eigentlich überhaupt keine Lust auf den Film, denn Schereisen mit einigen der grossen und mächtigen amerikanischen Firmen waren so ziemlich das letzte, das man

wollte – wie bei allen US-Studios notabene. Weil Meryl Streep aber auf dem Film bestand, macht man ihn eben; schliesslich wollte man das Geschäft nicht jemand anderem überlassen.

FILMBULLETIN: In der Zwischenzeit sind ja auch Sie abgekommen von politischen Filmen.

NORA EPHRON: SILKWOOD hatte auch absolut keinen politischen Effekt. Da muss man sich gar keine Illusionen machen. Wenn die Nuklearwirtschaft in den USA seit einiger Zeit Probleme hat, so hat das nichts mit SILKWOOD zu tun, sondern ganz einfach mit der Tatsache, dass das Atomgeschäft wirklich gefährlich und äusserst kostenintensiv ist. Neue Kraftwerke gibt es heute kaum mehr, weil die Betreiber schon vor der Fertigstellung bankrott gehen oder, wie bei Three Miles Island, am Widerstand der Bevölkerung scheitern. Wenn Sie mit politischen Filmen also solche meinen, die etwas ändern, so kann ich nur sagen, dass Filme kaum je politisch sind. Oder können Sie mir einen Film nennen, der einen konkreten politischen Effekt hatte?

FILMBULLETIN: Wenn Sie unter «Effekt» Handlungen verstehen, fällt mir natürlich kein Beispiel ein, obwohl es vielleicht vereinzelte gäbe. Die Wirkung eines politischen Films würde ich eher auf der Bewusstseinsebene sehen.

NORA EPHRON: In einem sehr vagen Sinn aber. Ich habe da meine Theorie über die Wirkungsweise von Filmen und Büchern. Ein Buch nämlich, behaupte ich, kann in den USA einen enormen politischen Effekt haben, selbst wenn es nur fünftausendmal verkauft wird. Es kommt nur darauf an, welche Kreise es lesen. Ein Film hingegen, den sich zehn Millionen Leute ansehen, hat gewöhnlich überhaupt keinen politischen Effekt, weil Filme im Grunde fast immer von Helden handeln und diese das Thema, den Inhalt verdrängen. Nehmen Sie SILKWOOD: Das ist nicht nur ein Film über die Atomindustrie, sondern auch über den moralischen Bankrott des amerikanischen Kapitalismus. Anhand eines authentischen Falls wird da ja gezeigt, dass den führenden Leuten der amerikanischen Konzerne ihre Angestellten im Grunde scheisseegal sind. Nun handelt der Film aber auch von einer mutigen Frau, die etwas unternimmt, und so hat der Film auf eine verrückte Art den gleichen Effekt wie ein Film vom Kaliber Rambos, der einen tapferen Mann zeigt und mir nun wirklich durch und durch zuwider ist. In beiden Fällen schaut man sich einen Filmstar an, der etwas tut. Darum sage ich schliesslich, SILKWOOD hatte keinen Effekt, obschon es eigentlich ein guter Film war. Den Schluss auf den apolitischen Film habe ich allerdings nicht gemacht; mein neuestes Projekt handelt vom Koreakrieg.

FILMBULLETIN: Was für eine Entstehungsgeschichte hatte nun WHEN HARRY MET SALLY?

NORA EPHRON: Rob Reiner hatte schon lange die Idee, einmal einen Film über eine Frau und einen Mann zu machen, die eine reine Freundschaftsbeziehung aufbauen und überzeugt sind, dass Sex alles ruinieren würde. Und dann haben die zwei Sex und es ruiniert ihre Beziehung tatsächlich. Ein toller Erzählansatz. Die Ausgangsfrage des Films, ob Frauen und Männer Freunde sein können, interessierte mich weniger. Ich kann sie auch gar nicht beantworten. Viel lag mir dagegen an einem Porträt des Singlelebens, das Rob Reiner und ich damals sehr gut kannten. Irgendwann realisierte ich dabei, dass Rob eine hervorragende Vorlage für die Figur Harrys abgäbe. Fragt man Rob nämlich «Wie geht's», so nimmt er das gern wörtlich und erzählt einem ausführlich von seinem deprimierten Zustand, wobei er aus seiner Depression sofort irgendeine verrückte, komische Geschichte macht und vor Energie sprüht. Die Kombination von Niedergeschlagenheit und Komik irritierte mich sehr, bis

Männer wissen, dass sie Frauen nicht verstehen und akzeptieren das. Frauen wissen genauso, dass sie Männer nicht verstehen, denken aber, wenn sie Männer verstehen könnten, würde alles viel einfacher. Dann könnten sie nämlich etwas unternehmen. Frauen wollen ja immer etwas unternehmen können.



HEARTBURN

ich bemerkte, dass Rob mit seinen deprimierten Stimmungen eigentlich ganz zufrieden war. Er brachte sie als eine Art Code überallhin mit.

FILMBULLETIN: Jetzt sehe ich die Verwandtschaft zur Figur Harrys. Man gefällt sich im Grunde mit seinen kleinen Ticks, die ja immer ein guter Vorwand sind, sich mit sich selbst zu beschäftigen. Sind Ihre Figuren die Exponenten einer Kultur des Narzissmus und empfinden Sie das als Dekadenzerscheinung?

NORA EPHRON: Mit Blick auf die gegenwärtige amerikanische Kultur trifft das wahrscheinlich zu. Im Film aber haben wir ganz einfach das Privatleben der Figuren vom Rest isoliert, weil wir Leute zeigen wollten, die im Beruf absolut erfolgreich sind, aber versagen, wenn es um Liebesbeziehungen geht. Daher täuscht der Eindruck. Harry und Sally sind keine notorischen Egozentriker und im Berufsleben gar nicht mit sich selbst beschäftigt. Nur zeigen wir das nicht, weil das nicht das Thema des Films ist. Natürlich ist aber etwas an der Beobachtung dran, dass die beiden sehr auf sich selbst fixiert sind, und wenn ich an die amerikanische Gesellschaft denke, so ist

die Selbstbezogenheit ja tatsächlich eine ihrer grossen Korrosionserscheinungen. In letzter Zeit allerdings gibt es ein paar Hoffnungszeichen, die Umweltschutzbewegung zum Beispiel, die noch vor fünf Jahren undenkbar war. Die Obsessionen meiner Kinder sind der tropische Regenwald und solche Dinge. Vielleicht bricht mit ihnen eine Zeit neuen Verantwortungsgefühls an, aber für den Moment und im Hinblick auf unseren Film ist der Vorwurf des Narzissmus sicher gerechtfertigt. Nur hoffe ich, dass unsere Figuren so witzig und charmant sind, dass man ihnen verzeiht.

FILMBULLETIN: Ich wollte den Figuren auch gar keine moralischen Zensuren erteilen. Ihre Vorliebe für die Selbstthematization ist mir ganz einfach aufgefallen. Dabei vermitteln sie einem ja sehr witzige Einblicke in die Missverständnisse zwischen Frauen und Männern.

NORA EPHRON: Genau das ist mein Fazit aus dem Film: Wie verschieden Männer und Frauen doch sind und wie wenig sie voneinander wissen. Es geht in meinen Augen letzten Endes auch gar nicht darum, ob Männer und Frauen Freunde sein können, weil Männer nämlich gar nicht besonders versessen sind auf kollegiale Beziehungen zu Frauen. Ihre Männerfreundschaften genügen ihnen gewöhnlich vollauf. Frauen dagegen gäben ihr Leben für die Freundschaft mit einem Mann. Der Grund ist der: Männer wissen, dass sie Frauen nicht verstehen und akzeptieren das. Frauen wissen genauso, dass sie Männer nicht verstehen, denken aber, wenn sie Männer verstehen könnten, würde alles viel einfacher. Dann könnten sie nämlich etwas unternehmen. Frauen wollen ja immer etwas unternehmen können. Schauen Sie sich nur mal all die Frauenmagazine an. Vermutlich gibt es etwa fünftausend davon auf der Welt, und alle handeln sie davon, was man tun kann, um den Männern aufzufallen – vom perfekten Soufflé bis zum Parfüm in der Kniekehle. Natürlich ist das ziemlich dumm, weil man in Wahrheit gar nichts dazu tun kann, ob sich die Liebe ereignet oder nicht. Durch allzu viele Wenns und Abers wird man höchstens handlungsunfähig, und davon handelt WHEN HARRY MET SALLY: von zwei Leuten, die allein wegen ihrer grauen Masse da oben nicht zusammenkommen können. Die Liebesdramen unserer Zeit spielen sich im Kopf ab, äussere Widerstände gibt es für die Liebenden nicht mehr.

Das Gespräch mit Nora Ephron führte
Andreas Furler



Die Kinder überwinden als erste Vorurteile und lernen das selbstgerechte Spiel der Erwachsenen zu durchschauen

YAABA von Idrissa Ouedraogo

Ein Plädoyer für Toleranz

Viel zu interpretieren gibt es bei diesem Film nicht. Er ist einfach da. Für alle zugänglich und unverschlüsselt. Idrissa Ouedraogo aus Burkina Faso erzählt seine Dorfgeschichte so, dass sie für Kinder und Erwachsene, für Westler wie für Afrikaner gleichermaßen verständlich ist. Nicht dass dem Film das Kolorit Afrikas, seiner Steppen, seiner Menschen oder seiner Sprache fehlen würde. Noch nie habe ich zumindest dieses *Pfit* gehört, diesen Laut, bei dem Luft durch die zusammengepressten Lippen zischend entweicht, was so viel bedeutet wie: «Mit dir rechne ich später noch ab» oder «Du Dummkopf, was weißt du denn schon» oder «Mit Typen wie dir rede ich doch schon gar nicht mehr». – Aber wie gesagt: Die Schilderung einiger weniger Tage in einem Dorf irgendwo in Burkina Faso, in dem zwei Kinder, ihre Eltern, Onkel und Tanten, ein Säufer und eine *Yaaba* die Hauptrollen spielen, ist die Umschreibung

einer allseits bekannten alten Geschichte. Es war einmal ein Sündenbock, der für alles herhalten musste... Und Ouedraogos Botschaft ist ebenso universell verständlich: Sie ist ein Plädoyer für Toleranz.

Sana ist eine alte Frau, die ausgestossen am Rande des Dorfes lebt. Man sagt, sie sei eine Hexe. Wenn im Dorf etwas schief läuft, dann wird es stracks auf ihrem Konto verbucht. Die Kinder fürchten sie, aber ein wenig sticht sie doch auch die Neugier. Bei näherem Hinsehen scheint die Alte nämlich ganz verträglich. Der Junge Bila nimmt sie bald einmal in Schutz, prügelt sich mit andern, die Steine nach ihr werfen, klaut für sie grosszügig ein Huhn und nennt sie liebevoll *Yaaba*, was soviel wie Grossmutter heisst. Es sind die Kinder, die als erste Vorurteile überwinden und das selbstgerechte Spiel der Erwachsenen zu durchschauen lernen.

Als in einem Streit Bilas Freundin Nopoko mit einem Messer verletzt wird, warnt Sana vor einer Tetanus-Vergiftung. Eine Warnung, die Nopokos Angehörige in den Wind schlagen. Als die Sache ernst wird, wissen sie nichts Besseres, als Zuflucht zu einem ominösen Wunderheiler zu nehmen. Und der bescheisst sie auch prompt. Seine durch Eigennutz getriebene Diagnose – die alte Hexe habe die Seele des Kindes gestohlen und müsse vertrieben werden – hat nichts mit Heilung zu tun. Sie bestätigt, nichts einfacher als das, vorgefasste Meinungen. Sündenböcke sind ja dazu da, für alle Fälle und für jede Situation als Blitzableiter verfügbar zu sein. Der Zug bornierter Männer marschiert zum Vergeltungsschlag los und brennt Sanas Hütte nieder. Nur: Nopoko geht es davon nicht besser. Als Sana einen «richtigen» Heiler und seine Medizin herbeischafft, überbieten sich die Männer ein weiteres Mal an Voreingenommen-

heit und jagen den Alten fort. Da greift die Mutter Bilas ein, ihre Vorgehensweise: Umgehungstaktik. Sollen die ändern ihr Brett vor dem Kopf doch behalten. Besserwisserei wäre in diesem Fall nur hinderlich.

Es ist kein offen didaktisches Märchen, das uns Ouedraogo erzählt, er weiss vielmehr die Moral von der Geschichte mit Witz und Listigkeit anzureichern. Auch schildert er uns keine Einzelschicksale. Reaktionen und Verhaltensweisen wachsen aus dem System Dorf hinaus, sind bedingt und begrenzt durch die Gruppe. Es geht ihm um die Mechanismen innerhalb einer Gemeinschaft und um das Klima, wie es durch die unterschiedlichen Persönlichkeiten bestimmt wird. Da gibt es beispielsweise die Figur des Säufers, der eine junge hübsche Frau hat. Sie ist vom Eheleben enttäuscht. Wenn sie mit Noaga schlafen will, dann schnarcht der gerade über seinen Alkoholträumen. Koudi beschimpft ihn als impotenten Narren und nimmt sich einen Liebhaber. Zunächst noch heimlicherweise, um Noaga vor der Dorfgemeinschaft nicht blosszustellen.

Noaga, der Säufer, ist die zweite Aussenseiterfigur im Dorf. Obwohl er die falschen von den richtigen Heilern zu unterscheiden weiss, tut man ihn und seine Meinung wie eine lästige Fliege ab. Es sind wieder Bila und Nopoko, die ihn trotz seiner Schwäche lieben und unterstützen. Die Kinder lernen, nicht die Werturteile des Dorfes zu übernehmen. Oder da gibt es das zänkische Weib Pegda samt ihrer Brut, die schliesslich wegen ihres Charakters von ihrem Mann weggeschickt wird. Es wird überhaupt viel gestritten in YAABA. Kinder und Eltern, Erwachsene unter sich gehen ohne grosse Komplimente aufeinander los. Wobei allerdings fein unterschieden wird zwischen bösartiger Streitsucht und alltäglichen Streitigkeiten.

Ich habe es eingangs schon gesagt: Es gibt nicht viel zu interpretieren. Während ich über diesen Film schreibe, kommt mir das im Gegenteil etwas zu simpel vor, als müsste ich mich dafür entschuldigen, dass mich YAABA nicht zu komplexen Analysen hinreisst. Weshalb ist das so? – Ich weiss, dass ich mich damit in die Nesseln setze, aber mein stärkster Eindruck von YAABA ist: dieser Film ist erfrischend un-neurotisch. Er ist lustig und traurig, wuterfüllt und zärtlich... das sind die Adjektive, die mir zu ihm einfallen.

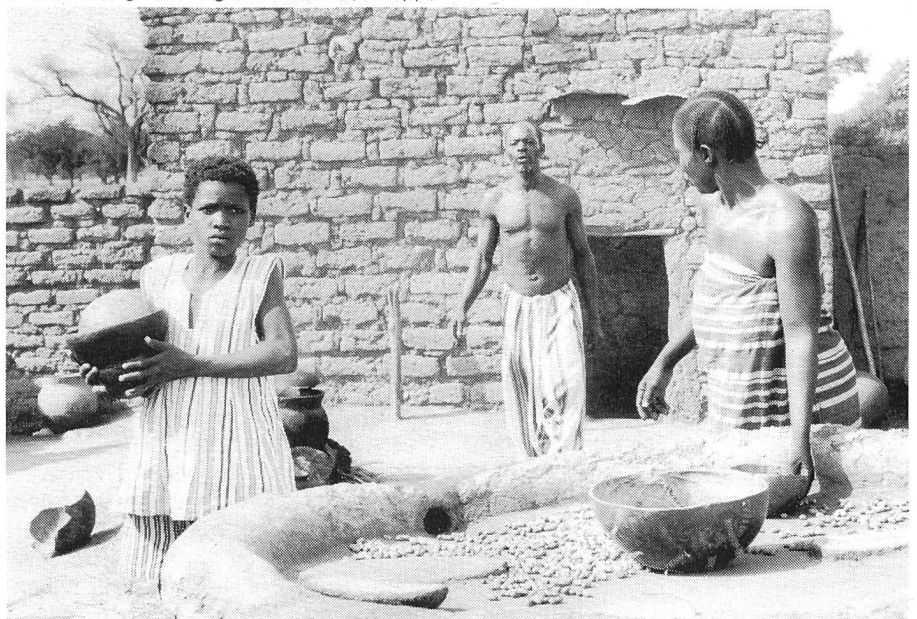
Ohne einen Gegensatz zwischen individualistisch-westlichem und auf die Gemeinschaft bezogenem-afrikani-



Reaktionen und Verhaltensweisen wachsen aus dem System Dorf hinaus...



... sind bedingt und begrenzt durch die Gruppe



schem Kino konstruieren zu wollen, gilt es dennoch folgendes präsent zu halten: In Burkina Faso Filme zu drehen, ist «Luxus». Mit den 1,2 Millionen Franken, die YAABA gekostet und die der Schweizer Produzent Pierre-Alain Meier aufgetrieben hat, hätte man ein Krankenhaus oder eine Schule bauen können. Die Frage der Legitimation, wozu dieser Film nütze sein soll, stellt sich ganz unmittelbar. Für afrikanische Filmemacher, die selbst einer intellektuellen Elite angehören, heisst das, auf die grosse Masse der späteren Kinogänger zu hören, ihnen gute, packende Geschichten zu erzählen, die auch etwas mit ihnen zu tun haben, und sich nicht «präntiös» zu gebärden (Ouedraogo).

Anlässlich einer Podiumsdiskussion zum afrikanischen Film dieses Jahr in Locarno war ausserdem zu hören: Ein Film muss seine Kosten einspielen können. Dazu müssen die panafrikanischen Vertriebsmöglichkeiten verbessert werden. Noch würden die Filme fast nur im eigenen Land ausgewertet und das Potential des afrikanischen Publikums fahrlässig zersplittert. Zum ändern müsste ein Teil der Kosten in westlichen Kinos eingespielt werden. Ouedraogo dazu: «Die Kosten können wir nur dann einspielen, wenn wir dem internationalen Qualitätsanspruch genügen.» Und das heisst, Ko-Produktionen mit europäischen Investoren einzugehen. Das Geld zu YAABA kam vom TSR (Genf), vom ZDF (Mainz), vom Centre National de la Cinématographie (Paris), vom Bundesamt für Kulturpflege und vom Eidgenössischen Departement für auswärtige Angelegenheiten (Bern), von der Amidon Paterson Film (Genf), der Stanley Thomas Johnson Stiftung (Bern), von der Evangelisch-reformierten Kirche des Kantons Bern und von Burkina Faso.

Dass Investitionen von westlicher Seite kaum völlig uneigennützig getätigt werden, liegt auf der Hand. Am Locarner Podium war etwa zu hören, wie einige Produzenten afrikanische Regisseure an der kurzen Leine zu halten versuchen. Indem sie ihnen nicht bares Geld zur freien Verfügung stellen, sondern ihre Beteiligung durch Labor- oder Materialkosten abgelten, Naturalien sozusagen aus westlichen Ländern, die direkt wieder an die erste Welt zurückfliessen. Dennoch wollen und können die Filmemacher Afrikas auf auswärtige Unterstützung nicht verzichten. Eine Filmpolitik, oder überhaupt eine Kulturpolitik besteht in ihren Staaten kaum – Burkina Faso einmal ausgenommen, das einen Filmför-

derungsfonds eingerichtet hat, in den fünfzehn Prozent des Bruttoertrages sämtlicher ausländischer Filme fliesen. Die Regisseure auf dem Locarner Podium wünschten sich deshalb Absprachen auf kulturministerialer Ebene in Europa und eine solidarische anstelle einer primär kommerziell orientierten Politik der Ko-Produktionen.

YAABA war auf den Festivals von Cannes und Locarno äusserst erfolgreich. Das löste neben Freude auch einige polemische Diskussionen aus: Man warf dem Film etwa seine saubere ästhetische Fotografie vor. Ein Schweizer, der Kameramann Matthias Kälin, ist dafür verantwortlich. Auch für den Schnitt oder den Ton sind Techniker aus dem Westen zugezogen worden. Damit sei eine eigenständige afrikanische Filmsprache hintertrieben worden. Und man vermutete dahinter eine unheilvolle Entwicklung, die Einvernahme des afrikanischen Filmes durch westliche Ko-Produktionen. Damit würde afrikanisches Talent an ein von Leere und Langeweile ausgezehtes westliches Publikum verheizt. Selbsternannte Wächter des afrikanischen Films reklamierten die verlorene Unschuld und plädierten für einen Film, der auf eigenem afrikanischem Mist gewachsen ist.

Ich spitze diese Position absichtlich zu. Aber es schwingt so viel falsches Misstrauen in dieser Betrachtungsweise mit, dass hier ausführlich der eigentlich Betroffene, Idrissa Ouedraogo, zur Frage der Ko-Produktion und der befürchteten Verwestlichung zitiert sei: «Als kollektive Kunst, die jedoch ihre materiellen Aspekte nicht ganz vernachlässigen kann, muss der Film bei uns und in anderen afrikanischen Staaten vom ausländischen 'Know How' profitieren können, ohne dass sich das als eine neue Form des Kolonialismus auswirkt. Wir können dadurch nur gewinnen, denn so verschleissen wir unsere schöpferischen Kräfte weniger. Diese Zusammenarbeit verleiht unserer Kultur mehr Aussagekraft und Tiefe. Schliesslich darf man nicht vergessen, dass auch der Zusammenhalt einer Equipe viel zur Anziehungskraft eines Filmes beiträgt. Wir besitzen aber keine vollständigen Equipen... Ich bin Regisseur. Wenn ich einen Film mache, bin ich ganz mich selbst. Die Bilder müssen qualitativ hochstehend und völlig frei von Komplexen sein. Sie gehören nicht Frankreich oder dem Westen. Was die Techniker anbelangt, so sprechen sie ausschliesslich die Sprache des Filmes.»

Zum Schluss noch ein Gedicht von Francis Bebey, des Kameruner Musikers, der auch die Musik zu YAABA komponiert und gespielt hat (bei der übrigens, bei Gott, auch ein E-Piano zu hören ist):

LASST MICH SEIN

Ich will
kein Afrikaner
nach europäischem Bild
eines Afrikaners
sein!

Ich will
der Afrikaner sein,
der ich bin!

Ich will sein
was ein Afrikaner
gegenwärtig ist.
Nicht
was seine Vorfahren
einmal waren!

Claudia Acklin

Die wichtigsten Daten zu YAABA:

Regie und Drehbuch: Idrissa Ouedraogo;
Kamera: Matthias Kälin; Kamera-Assistenz:
Jean Monsigny, Noussa Diakite; Schnitt: Loredana Cristelli; Maske: Nathalie Tanner, Aminata Zouré; Musik: Francis Bebey; Ton: Jean-Paul Mugel; Mischung: Dominique Dalmasso.

Darsteller (Rolle): Fatimata Sanga (Yaaba), Noufou Ouedraogo (Bila), Roukietou Barry (Nopoko), Adama Ouedraogo (Kougri), Amadé Touré (Tibo), Sibidou Ouedraogo (Poko), Adama Sidibe (Razougou), Rasmané Ouedraogo (Noaga), Kinda Moumouni (Finse), Assita Ouedraogo (Koudi), Zenabou Ouedraogo (Pegda), Ousmane Sawadogo (Taryam).

Produktion: Les Films de L'Avenir (Ouagadougou), Arcadia Films (Paris), Thelma Films (Zürich); ausführende Produzenten: Idrissa Ouedraogo, Freddy Denaës, Pierre-Alain Meier; in Koproduktion mit Burkina Faso, TSR (Genf), ZDF (Mainz), La Sept (Paris), Centre National de la Cinématographie (Paris), BKA (Bern), COE (Mailand). Burkina Faso / Frankreich / Schweiz 1989. Produktionsleitung: Aouba Drissa, Karim Sawadogo, Pierre-André Thiebaud, Baba Ouedraogo. 35 mm, Farbe, Format: 1:1.66. 90 Min. BRD-Verleih: Pandora Film, Frankfurt; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.

Die Kamera als erzählerische Instanz

Erläutert an Filmen von: Rudolf Thome, Alfred Hitchcock, Sydney Pollack, Fritz Lang, Samuel Fuller, David Lynch, Bertrand Tavernier, Francis Ford Coppola, Rainer Werner Fassbinder, James Glikenhau und Jonathan Demme.

Der Text handelt von verschiedenen Schichten der filmischen Erzählung – und von den kleinen – oft übersehenen – Beobachtungen, die andeuten, was in der filmwissenschaftlichen Arbeit noch alles zu tun bleibt.

Filmisches Erzählen 1)

Fragen, 1930 von einem der wichtigsten Theoretiker des Films gestellt – von Béla Balázs:

«Wodurch wird der Film zu einer so ganz besonderen Ausdrucksform? Was sehen wir im Film, das wir im Atelier vor demselben Motiv nicht sehen können? Welche Wirkungen sind es, die erst im Filmstreifen primär entstehen? Was ist es, was die Kamera nicht re-produziert, sondern selber schafft? Wodurch wird der Film zu einer besonderen eigenen Sprache?»

Balázs' Antworten und die gelten noch heute: «Durch die Grossaufnahme. Durch die Einstellung. Durch die Montage... (Die Kamera) zeigt nicht nur immer neue Dinge, sondern auch immer neue Distanzen und Gesichtspunkte.» Es ist die Kamera, die zum Ausdruck bringt, worum es in Filmen (im ästhetischen Sinn) eigentlich geht. (Wobei die Montage als zweite Ausdrucksform der Kamera gesehen / genommen werden sollte)

Film: Das ist die Möglichkeit, Äusseres in Bewegung zu zeigen; das Äussere, wie es sich selbst bewegt und wie es in Bewegung gebracht wird durch die fliegende, fahrende, schwenkende Kamera.

Film: Das ist die Möglichkeit, Äusseres in ständig wechselnden Blicken, Distanzen, Standorten zu zeigen; das Äussere erhält dadurch eine konkrete Form im Raum: im Verhältnis von oben und unten, rechts und links, in der Entfernung und in der Tiefe. «Film» ist, wie André Bazin einmal ausführte, «die Freiheit der Handlung in der Beziehung zum Raum (...) und die Freiheit des Blickwinkels in bezug auf die Handlung.»

Film: Das ist die Möglichkeit, konkrete Dinge und Tatsachen in ihrer wirklichen Evidenz zu zeigen, also als Faktum und Prozess zugleich – als Form von Rede und Reden zugleich.

Film: Das ist die Möglichkeit, dass das Gegenständliche über seine Bedeutung dominiert, die physische Präsenz über den Sinn, der Signifikant über das Signifikat.

Und Film ist die Notwendigkeit, in der Artikulation seiner selbst erst seine Sprache zu erfinden. Der Film erzählt, indem er zeigt. Er charakterisiert seine Helden durch Handlung, er rhythmisiert das Geschehen durch Schnitte. Doch wie er charakterisiert, wie er rhythmisiert, das muss jedesmal neu entschieden werden.

Wie im jeweiligen Film dann entschieden wird, dokumentiert die jeweilige Intention des Erzählers. Und es ist die Kamera, die diese Intention ausführt.

Die Kamera als Erzähler, das heisst: eine neue Ordnung in den zehn Eigenschaften der Dinge – in «Helle und Dunkelheit, Farbe und Substanz, Form und Stellung, Entfernung und Nähe, (in) Bewegung und Unbeweglichkeit» (Robert Bresson).

Die Kamera als Erzähler erfüllt eine doppelte Funktion. Sie stellt – als Apparatur – die Filmbilder technisch her. Sie komponiert die Bilder in ihrer Einheit aus Abbild und Blick. Und zugleich konstituiert sie – als strategische Instanz – die Form des Blicks: die Art und Weise, wie die Welt 'richtig' zu sehen ist. «Jedes Bild meint eine Einstellung», sagt Béla Balázs, «jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung.»

Der Blick der Kamera schafft Ordnung, indem er den Bildern ihre Form gibt: den Raum und die Dauer, die Distanz und die Bewegung, den Standpunkt und den Blickwinkel.

Wie das Bild zur Einstellung, die Anschauung der Welt zur Weltanschauung wird, entscheidet also die Arbeit der Kamera. Sie allein organisiert das Verhältnis des Erzählens zum Erzählten. Unterschiedliche Kamera-Strategien bedeuten unterschiedliche erzählerische Strategien.

* * *

Zwei Beispiele aus SYSTEM OHNE SCHATTEN von Rudolf Thome, fotografiert von Martin Schäfer.

Wie zum einen durch Farbe und Licht der kinematographische Ausdruck gelingt, der Standpunkt des filmischen

Die Kamera redet; sie ordnet das Geschehen neu, so genau und richtig, dass das eigentliche Geheimnis des grossen Kinos sich auftut – die Präsenz des Gegenständlichen und das Spiel damit.

Erzählens. Und wie zum anderen durch Blick und Dauer das Innerste nach aussen kommt.

Ein morgendlicher Spaziergang durch noch unberührten Schnee. Ein Mann und eine Frau und wie sie den Unbilden der Natur trotzen – aus betonter Distanz und mit einem ganz langsamen Schwenk beobachtet.

Zu sehen ist: das Weiss des Schnees, zwei Menschen, die darin ihre Spuren hinterlassen, das dunkle Grün der kahlen Bäume, das überaus helle, klare Blau des Winterhimmels. Die beiden gehen nur nebeneinander her. Dann, kurz vor ihrer Hütte, trennen sie sich; sie wendet sich nach rechts, er nach links. Aus dem Off hört man eine Klavier-Phantasie von Dollar Brand.

Die Kamera hat der Aussenwelt fast jede Farbe ausgetrieben. Das Weiss dominiert. So fühlt man, was man sieht: die Kälte, die Schutzlosigkeit. Man fühlt die Gefährdung. Die Distanz, die sonst eher ein Raum ist für offene Aktionen, unterstreicht noch diese frostige Atmosphäre.

Die Kamera redet; sie ordnet das Geschehen neu, so genau und richtig, dass das eigentliche Geheimnis des grossen Kinos sich auftut – die Präsenz des Gegenständlichen und das Spiel damit.

Das zweite Beispiel: die Grossaufnahme eines Gesichts und wie die Rede der Kamera diesem Bild erst seinen Sinn verleiht.

Ein Mann in seinem Auto, nah beobachtet, als der sich nach einem Einbruch, bei dem ein Nachtwächter erschossen wurde, wieder zu sammeln versucht. Ein Gesicht und wie es zur Landschaft wird, doch ohne dass die Aufnahme, wie Eric Rohmer einst schrieb, «paradoxiertweise entfernt, was sie näherbringen soll».

Eine extrem langsame Kamerafahrt, dunkle Farbschattierungen und kleine, aber nachdrückliche Lichtveränderungen: Die Kamera nähert sich dem Gesicht, weiter und weiter, um die Gefühle und Gedanken nach aussen zu kehren. Die Photographie eines Gesichts als Photographie einer Seele.

Die Kamera formuliert so die Vision einer nachdrücklichen Beobachtung.

Die Arbeit der Kamera - grundsätzlich

Die Kamera als erzählerische Instanz. Keine These. Eine Definition. Sie impliziert: im gestalteten Kamera-Blick vor allem das Gestalten zu sehen. Und dieses Gestalten zu begreifen als Resultat erzählerischer Strategie. Diese Definition impliziert auch: die Momente, die dem beobachteten Geschehen allein durch die Kamera hinzugefügt werden, als filmische Artikulation zu würdigen.

Die Kamera arbeitet, um Bilder und Einstellungen zu komponieren. Diese weichen von dem, was vor ihr liegt (an Kulisse, an Inszeniertem, an Realem) um das Mass ab, das die Kamera selbst in die Bilder einbringt (an Bewegung, an Verzerrung, an Begrenzung). Die Kamera nimmt auf und hält fest, was vor ihr in Szene gesetzt ist: Personen und Dinge in Raum und Zeit. Zugleich legt sie ihre eigene Spur in das, was vor ihr in Szene gesetzt ist, indem sie die Personen und die Dinge neu ordnet, indem sie sie in einen anderen, einen ästhetischen Raum und in eine andere, eine ästhetische Zeit versetzt. In diesem Spiel zwischen den Personen und den Dingen in Raum und Zeit gibt es im Kinofilm allerdings nichts, was nicht fiktiv zusammengesetzt, bewusst gestaltet ist. Alles ist inszeniert, vor der Kamera für die Kamera angeordnet.

Nur tun viele Filme so, als seien ihre inszenierten Arrangements nicht erfunden, sondern gefunden: als seien sie als etwas Zufälliges, Nichtinszeniertes, als etwas Reales zu sehen. Einige der besten Hollywoodfilme zählen dazu. Und von den europäischen Autorenfilmen vor allem die der ästhetischen Realisten (von Renoir über Pabst bis zu Visconti).

Die Kamera hält hier alles, was sie aufnimmt, mit der gewissenhaften Genauigkeit und der Gleichgültigkeit fest, die einer Maschine eigen ist. Das verführt dazu, den fiktiven Gestus des Beobachtens, den die Kamera hat, als real zu akzeptieren. Es verführt dazu, die Verführung zu übersehen.

Diese Momente der Verführung sind

Resultat der Strategie, mit der die Kamera alles, was vor ihr ist, weiter fiktionalisiert.

Neben den Filmen, in denen die Kamera völlig eingeht in das, was sie erzählt und zeigt, in denen sie ihre Anwesenheit verschweigt, gibt es andere Filme – das sei hier nur kurz erwähnt, es soll im weiteren nur um die ersten Filme gehen. In diesen anderen Filmen verschweigt die Kamera nicht, dass sie erzählt. Im Gegenteil, sie betont ihre Anwesenheit im Erzählen. Sie betont ihr Erzählen im Erzählten. Indem sie die filmischen Ereignisse nicht nur neu ordnet, sondern auch die Formen ihres Ordners vorzeigt, indem sie ihre eigene Arbeit mit zum Thema des Films erhebt. Viele der wichtigen europäischen Autorenfilme zählen dazu (die von Pasolini und Antonioni, von Bresson und Godard, Resnais und Rivette, von Kluge und Wenders, Koerfer und Tanner). Und auch viele Filme des «New Hollywood» der siebziger Jahre. Es geht da um Filme, die vor allem aus Dissonanzen, Brüchen und Lücken bestehen, die nichts imitieren, sondern ihre Abbilder als Aspekte einer Reihe vorführen, die der Phantasie der Komposition unterliegt. Es geht um Filme, die ihre Zuschauer hindern, dem filmischen Sog, der filmischen Faszination zu erliegen, und sie statt dessen damit konfrontieren, dass sie bloss Teile eines Zusammenhangs sehen, über dessen Wahrheitsgehalt sie selbst entscheiden müssen. Diese Filme habe ich als *Kinematographen-Filme* bezeichnet.

In diesen Filmen werden wir Zuschauer nicht gedacht, um einen Ausspruch von Jean-Luc Godard zu variieren, sondern wir denken, wir werden zum Denken gebracht.

In diesem Text möchte ich von einem anderen Filmtyp sprechen: vom Unterhaltungsfilm, den ich – im Unterschied zum *Kinematographen-Film* – als *Kinofilm* bezeichne, den verbreitetsten Filmtyp, der die Ausdruckskraft des Kinos entscheidend vorangetrieben hat. Nur, und das unterscheidet diesen Filmtyp grundlegend vom *Kine-*

matographen-Film, hier «denken wir nicht; hier werden wir gedacht».

Kinofilm, das meint: Film in der Tradition von Georges Méliès, wo es einzig und allein um Unterhaltung geht. Alle Mittel, die auf dem jeweiligen Stand der technischen Entwicklung zur Verfügung stehen, werden eingebracht, um Geschichten zu erzählen. *Kinofilm*, das meint den Film, in dem jedes Detail in Dienst genommen ist.

Die Schauspieler etwa leben allein in den Rollen, die sie für den Handlungsverlauf verkörpern. Und die Kamera begleitet diese Schauspieler durch den Raum, der vor ihr arrangiert worden ist. Dabei bleibt die Kamera aber ein erzählendes Element. Im Erzählten soll sie so wenig wie möglich bemerkbar sein.

Das Prinzip der *Kinofilme* besteht darin, eine geschlossene, in sich stimmige Illusion von Realität zu gestalten, in der die Fiktion hinter dem Anschein von Realität sich verstecken kann. Höchstes Ziel dieser Filme ist eine lineare Ordnung, die den Fortgang und die Stimmigkeit der Geschichte gewährleistet. Was einzig und allein hier zählt, ist die Integration der Formen im Reich des Fiktiven. Die Helden siegen, und die Helden scheitern. Wichtig ist nur, dass ihre Handlungen zu Schicksalen sich verdichten. Und ihre Schicksale zu ästhetischen Reizen, die Gefühle wecken.

Die zentrale Erzählstrategie des *Kinofilms*: die der identifikatorischen Einbindung des Zuschauers.

Die identifikatorische Arbeit der Kamera

Die Strategie, die Arbeit der Kamera so auszurichten, dass sie die Zuschauer völlig in den Bann zieht, ist so alt wie das Kino selbst. Geschichten zu erzählen mit Helden, in denen die Zuschauer Vorbilder sehen konnten, implizierte von Anfang an auch: die Sicht der Kamera in einer Weise zu gestalten, um damit die Sicht der Zuschauer zu lenken. Jeder Veränderung

des Kamerastandpunktes ging es auch darum, den Blickpunkt der Zuschauer zu verändern.

Das führt in vielen Filmen dazu, dass der Zuschauer zum Mitspieler des Films wird: Indem er alles aus der Perspektive der handelnden Personen erlebt. Die Kamera zwingt ihn geradezu zur Identifikation, sie suggeriert, dass er an den gezeigten Ereignissen unmittelbar beteiligt sei.

Beim Film, schrieb vor über vierzig Jahren der Kunsthistoriker Ernst Panofsky, habe der Zuschauer «nur äusserlich» einen festen Platz inne, «nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus dem selben Grund der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt Gestalt an – so erscheint es durch wohlüberlegte Bewegung und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen...»

Wie kaum ein anderer hat Alfred Hitchcock es verstanden, «ohne Hilfe des Dialogs eine bestimmte dramatische Atmosphäre zu suggerieren» und «dank der eigenen Sensibilität den Zuschauer von einer Emotion zur anderen zu führen». (François Truffaut)

Hitchcock selbst gestand einmal, er verliere das Publikum nie aus den Augen. Für ihn müsse das Rechteck der Leinwand mit Emotionen aufgeladen sein.

Wie das zu machen ist, sei hier in seinen eigenen Worten wiedergegeben: «Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich,

ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den Suspense an. Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiss es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiss, dass die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es fünf Minuten vor Eins – man sieht eine Uhr. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: 'Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!' Im ersten Fall hat das Publikum fünfzehn Sekunden Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall bieten wir ihm fünf Minuten Suspense.»

Bei Hitchcock, schrieben einst Chabrol und Rohmer, «dient die Form nicht der Verschönerung des Inhalts, sie schafft ihn.»

Beispielsweise *ROPE* von 1948, Hitchcocks erster Film in Farbe und sein erster und einziger Versuch, ohne jeden erkennbaren Schnitt zu filmen. (Der einzige deutlich sichtbare Schnitt ist der zu Beginn, der die Aussenwelt radikal von dem Innenraum trennt, in dem dann alles weitere geschieht. Dieser Schnitt setzt den Innenraum in einen Gegensatz zur Aussenwelt, die von nun an nur noch als Hintergrund vorhanden ist. Die Kamera, die danach den Raum nicht mehr verlässt, bezeichnet so das Appartement als Ort, der zum Gefängnis geworden ist.) Die Schnitte beim Rollenwechsel zu kaschieren, erzeugt zudem die Illusion, alles, was vor sich gehe, passe in einer einzigen Einstellung: Filmische Zeit und reale Zeit sind gleichgeschaltet.

Anfangs sieht man, wie in dem Appartement zwei Männer einen dritten ermorden und in eine grössere Truhe legen. Hinter ihrem Tun steht eine zynische Ideologie: «Auch Mord kann eine Kunst sein!» Um ihre Ideologie zu unterstreichen und das Kunstwerk zu vollenden, machen die beiden aus der Truhe, in der die Leiche liegt, das Zentrum einer Cocktailparty: die Tafel fürs kalte Büfett.

Manche Filme wirken wie «Vampire der Realität». Sie mischen das Fiktive mit Bildern des Realen – um das Reale auszusaugen. Das Erzählen verschwindet im Fluss der Bilder.

Auf der Party wird dann ununterbrochen geredet. Der Smalltalk dominiert: Geplauder, Scherze, Sticheleien. Hitchcocks Kamera gleitet, fliegt, schwebt um diese Truhe und um Gäste und Gastgeber herum. Unentwegt wechselt sie ihre Standpunkte. Unentwegt sucht sie neue Einstellungen zu den Personen. So kommt der Raum selbst ins Schweben. Eine Atmosphäre entsteht, die feste Ordnungen auflöst. Sogar das Gesprochene scheint darüber seine konkrete Bedeutung zu verlieren. Es wirkt wie eine Ansammlung von Lauthüllen, die sich der Signifikation verweigern. Hitchcock erreicht damit, was er oft zu erreichen suchte: dass der Dialog zum blossen Geräusch wird, «zu einem Geräusch, das aus den Mündern der Personen kommt, deren Handlungen und Blicke eine visuelle Geschichte erzählen», wie er es selbst einmal formulierte.

In einer Szene (die man als filmische Variation seiner oben zitierten Definition von Suspense lesen kann) verdichtet die Kamera das Geschehen, indem sie die Diktion ihrer eigenen Arbeit radikal kontrastiert. Nach dem kurzen Imbiss konzentriert die Kamera sich plötzlich voll und ganz auf die Truhe – und auf die alte Haushälterin, die den beiden Männern auf dem Fest aushilft. Während eher nebenbei (oft sogar im Off) die Gäste weiter plaudern und scherzen, blickt die Kamera starr auf die Truhe (die links im Vordergrund steht) und beobachtet, wie die Haushälterin die Tafel abräumt: zuerst die Essensreste, dann das Geschirr und die Kerzenständer, schliesslich die Tischdecke. Die Kamera und wie sie die Spannung steigert durch Kontradiktion: Das ständige Fahren, Gleiten, Schweben. Und dann der Gegensatz: die starre, geduldige Beobachtung. Das (und der Zwang des Zuschauers zur Identifikation mit der drohenden Aufdeckung der Tat) sind es, was die Spannung, die vom Gezeigten ausgeht, geradezu explosiv werden lässt.

Als die Frau dann die Truhe öffnen will, um ein paar Bücher zu verstauen,

greift einer der Gastgeber ein und löst die Spannung auf. Und die Kamera kehrt zu ihrer schwebenden Beweglichkeit zurück.

Hitchcock-Filme, das sind Meisterstücke der erzählenden Kamera: Geschichten filmisch erzählt – mit Bildern und mit Effekten, die zwischen den Bildern sich ergeben. Das, was sichtbar, und das, was nur angedeutet wird, stehen im direkten Spannungsverhältnis zu dem, was unsichtbar bleibt. Hitchcocks Auslassungen sind unfassbar kalkuliert. Sie funktionieren als Leere, in die unbewusste Ängste eingehen. Hitchcock bereitet es höchstes Vergnügen, wenn er mit ganz harmlosen Episoden bei seinen Zuschauern ganz versteckte Ängste wachruft. Seine Kameraarbeit ist deshalb immer dramaturgisch gebündelt: angelegt auf Emotionen, die sie als Reaktion provoziert. Deshalb wirken die Bilder auch oft, indem sie uns Zuschauer – wie hilflose Tiere im Laboratorium – konditionieren.

Nirgendwo bei Hitchcock gibt es zudem ein Interesse für den Zustand der Welt. Für ihn sind die realen Dinge des Lebens nur Elemente, die seine Geschichten plausibler machen. Ihm genügt der Schein, der von den Oberflächen ausgeht, der den Sinn garantiert, für den die Dinge eintreten. Zugleich lässt dieser Schein ihm alle Freiheiten, das Doppelbödige als stete Gefahr des Alltags zu inszenieren.

Bei Hitchcock ist die Kamera magischer Spiegel und Trickmaschine in einem. Als Spiegel fängt sie das Alltägliche ein. Als Trickmaschine verdichtet sie das Alltägliche zu Illusionen: Deren Substanz legt Hitchcock stets fest auf Suggestion, auf Verführung, aufs Angstmachen. Dabei sind die Kameratricks für Hitchcock purer Zweck, nicht Ausdrucksmittel.

* * *

Nicht immer greift die Kamera so signifikant in das Geschehen ein – wie bei Hitchcock. Doch neue Eindrücke durch neue Kamera-Operationen wer-

den im Kino unentwegt geschaffen. Diese neuen Eindrücke aufzunehmen, auch im Unterhaltungskino heisst das vor allem: den Spuren der stilistischen Eigenarten zu folgen, den Spuren des ganz eigenen Ausdrucks – den Spuren der Interpretation, der Integration, und (eher am Rande) auch denen der Ornamentalisierung durch die Kamera.

Eine ganz andere Variante der identifikatorischen Erzählstrategie findet man in den sinfonischen Sequenzen, die etwa in Filmen von Sydney Pollack (und auch in manchen Filmen von Walter Hill) zu finden sind.

Bei Pollack sind diese sinfonischen Bilderfolgen stets Kompositionen aus schönen, gleitenden Bildern, die sich zu einem impressionistischen Stimmungsbogen summieren, untermalt und verstärkt durch grosse, emotionalisierende Musik. Wichtige, für das Gefühl der Zuschauer zentrale Ereignisse fügt er zu kurzen, in sich geschlossenen atmosphärischen Beschreibungen. In JEREMIAH JOHNSON etwa den Weg in die Wildnis oder die Serie der Indianerangriffe. In THE WAY WE WERE die ersten Tage der Liebesgeschichte zwischen Streisand und Redford. Oder zuletzt in OUT OF AFRICA die Szenen, in denen Meryl Streep und Redford auf Safari gehen oder mit dem Flugzeug hoch in die Lüfte steigen. Pollacks Kamera verstärkt mit diesen Sequenzen das musikalische Styling der Filme.

Musikalisches Styling, das heisst: Absehen von Einsichten und Erkenntnissen und dagegen den eigenen Raum, die eigene Zeit, die eigene Kausalität setzen, absehen vom Zustand der Welt und dafür den Film zur eigenen Welt erheben. Jenseits des Interesses für Ideen und Entdeckungen steht hier die Lust an Geschichten und Idolen: an Erlebnissen und Erfahrungen von Helden, die – zu Schicksalen geformt – das Publikum völlig in den Bann zieht. Hier geht es nicht um Standpunkte, sondern einzig und allein um Gefühle.

Filmisches Erzählen 2)

Das filmische Erzählen, durch die Kamera realisiert, muss auf verschiedenen Ebenen reflektiert werden:

- da ist zunächst einmal die historische Ebene;

- da ist zum zweiten die essentielle Ebene; hier sind die vorhandenen Filme nach ihren grundlegenden Intentionen zu trennen. Für mich gibt es eine Grenze zwischen Filmen, die in erster Linie ihre Geschichten erzählen und damit unterhalten wollen, und Filmen, die in erster Linie das Erzählen problematisieren und damit neue Ausdrucksformen entdecken, aber auch neue Sichtweisen auf unsere gesellschaftliche und alltägliche Realität eröffnen wollen. Gezogen wird diese Grenze durch die Art und Weise, in der die Kamera ihre Bilder formt und organisiert, sei sie instrumentell, sei sie untersuchend oder erforschend.

- und da ist zum dritten die Ebene der erzählerischen Perspektive; hier geht es um den Grad, in dem das Erzählte vermittelt ist, das heisst um das Ausmass, in dem die Kamera das Geschehen mehr oder minder direkt oder indirekt formuliert, also um das Ausmass der An- oder Abwesenheit des Erzählers. Es geht um die alte Frage, wie das Erzählen im Erzählten geregelt ist, ob neutral, subjektiv, gestisch oder auktorial. Wobei es allerdings nur wenige Unterhaltungsfilme geben dürfte, die gestisch erzählen, und nur wenige Entdeckungsfilme, die neutral erzählen.

- zum vierten schliesslich ist da die strategische Ebene; hier entscheidet sich – unabhängig vom Filmtyp und diesseits der erzählerischen Perspektive – der ästhetische Sinn der Kamera-Arbeit.

Historisch und ästhetisch gesehen, gibt es drei Haupt-Richtungen: die Kamera-Strategien, die an die Montage glauben, die, die an das Bild glauben, und die, die an die Realität glauben.

Für die, die die Montage und ihre Wirkungen bevorzugen, gilt in erster Linie, dass sie auf einen Sinn zielen, den «die Bilder nicht objektiv enthalten und der nur aus ihrer Beziehung zueinander hervorgeht» (man vergleiche dazu etwa die Experimente Kuleschows).

Anderes Beispiel: Eisensteins Ideen-Montage, von André Bazin definiert als «Verstärkung der Bedeutung eines Bildes durch die Gegenüberstellung mit einem anderen Bild, das nicht notwendigerweise zu demselben Ereignis gehören muss» (wo also eine Idee suggeriert wird «durch Vermittlung einer Metapher oder durch Assoziationen zu dieser Idee»). Noch einmal Bazin: «Genau gesagt, wird zwischen das Drehbuch, das eigentliche Objekt der Erzählung und das unbearbeitete Bild ein zusätzlicher Verstärker geschaltet, ein 'Transformator' der Ästhetik. Der Sinn liegt nicht im Bild, er ist dessen durch die Montage in das Bewusstsein des Zuschauers projizierter Schatten.»

Ein weiteres Beispiel bieten die Filme von Griffith (wo die Montage als dramaturgischer Effekt genutzt wird, die Parallelmontage etwa).

Für die Kamera-Strategien, denen es in erster Linie darum geht, die Realität zu enthüllen, gilt: den Bildern einen Sinn zu geben, «nicht um der Realität etwas hinzuzufügen», sondern um ihr ihre zeitliche und räumliche Ordnung zu lassen.

Beispielsweise Flahertys *NANOOK OF THE NORTH*, von dem Bazin sagt, er präsentiere die «Realität der Zeit, um die Dauer des Wartens» zu zeigen, «die Nanook auf sich nimmt, um einen Seehund zu erjagen».

Beispielsweise Friedrich W. Murnau und sein Realitätssinn für den «dramatischen Raum», den sein Kino organisiert «wie die Musik die Zeit» (nach Eric Rohmer).

Beispielsweise Erich von Stroheim und seinen Detailfetischismus. Wo jede Einzelheit stimmen musste, wenn er für *FOOLISH WIVES* das Kasino von Monte Carlo nachbauen liess oder seine Soldaten in seidene Unterhosen

steckte – verziert mit dem Monogramm der kaiserlichen Garde.

Beispielsweise Jean Renoir und dessen Lust, das Leben einzufangen, was «alles ausdrücken kann, ohne die Welt zu zerstückeln, den Sinn enthüllen kann, der hinter den Dingen liegt, ohne die natürliche Einheit zu zerstören».

Beispielsweise die tiefenscharfen Filme von William Wyler und Orson Welles.

Für die Kamera-Strategien schliesslich, die das Bild und die Wirkungen bevorzugen, die vom Bild ausgehen, gilt in erster Linie, dass sie über die Gestaltung der Bilder auf einen expressiven oder analytischen, einen dramatischen oder psychologischen Sinn zielen.

Diese Filme sind Wirkungsfilme. Immer wird hier die Kamera genommen, um bestimmte Absichten zu visualisieren, um Stimmungen, Spannungen, Phantasien, Utopien in bewegte Bilder umzusetzen. Hinter der photographischen Arbeit steht immer eine instrumentelle Funktion: manchmal eine künstlerische Idee (wie etwa im deutschen Expressionismus).

Meistens geht es diesen Filmen aber um Unterhaltung (wie etwa im amerikanischen Genre-Kino: Western, Komödien, Gangster- und Kriminalfilme). In diesen Filmen, denen es um Bilder geht, gelten die konkreten Kamera-Strategien, die ich hier vorstelle: die wichtigste, die der Identifikation, habe ich bereits ausgeführt; es bleiben vor allem noch die der Integration und der Interpretation (und als kurze Anfügung die der Ornamentalisierung).

Die integrierende Arbeit der Kamera

Es gibt das Wirkliche, das die Filmkameras – seitdem es das Kino gibt – unentwegt aufnehmen und festhalten. Es gibt die Geschichten, die die Filmkameras – seitdem es das Kino gibt – unentwegt erzählen.

Und es gibt die Kamera, die etwas schafft, was es zuvor noch nie gab.

So haftet solchen Kamera-Operationen auch etwas Utopisches an: Dass, was noch niemand sich traut, doch längst möglich wäre.

Sie verbindet – unentwirrbar – das Wirkliche, das die Filme sich eingliedern, mit den Geschichten, die sie erzählen. Unentwirrbar, weil sie alles aufnimmt, ohne zwischen dem Realen und dem Fiktiven zu unterscheiden.

Filme, denen es vor allem um Bilder geht, wirken oft wie «Vampire der Realität». Sie mischen das Fiktive (um das es dem *Kino-Film* geht) mit Bildern des Realen (die herzustellen eine Eigenschaft der Apparatur ist) – um das Reale auszusaugen. In diesen Filmen dienen die Abbilder der Realität nur dazu, das Fiktive glaubwürdiger zu machen. Das Erzählen verschwindet im Fluss der Bilder. Und das Fiktive selbst erscheint als selbstverständliche Fortsetzung des Realen. «Das Wirkliche wird umspült, umschmeichelt, durchquert, fortgerissen vom Unwirklichen», schreibt dazu der französische Filmtheoretiker Edgar Morin. Und «das Unwirkliche wird geformt, bedingt, rationalisiert, verinnerlicht durch das Wirkliche».

Die Kamera schafft etwas Neues, indem sie allem, was vor ihr angeordnet ist, ihre Sichtweise beifügt. Die Abbilder der jeweiligen Realität integrieren sich so ganz selbstverständlich in die fiktiven Bilder. Und die fiktiven Visionen des jeweiligen Films erscheinen ganz selbstverständlich als Ergebnis einfacher Beobachtungen.

Beispielsweise Fritz Lang und der Anfang seines *TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1932):

Ein schummriger, schmutziger Raum, erfüllt vom dumpfen Dröhnen einiger Maschinen, die man nicht sieht: Regale, die nur halbgefüllt sind; Kanister und Kartons; Papier, das einfach herumliegt; leere Flaschen, die wackeln und klirren und den Rhythmus der Maschinen ins Bild bringen; fleckige Wände; und allerlei Krimskrams. Und ein Mann mit weit aufgerissenen Augen und mit Schweissperlen auf der Stirn; die Pistole in seiner Hand; seine dreckige, verbeulte Jacke; und eine grosse Kiste, die Wichtiges enthält, hinter der sich der Mann aber auch

verstecken kann. Die Kamera bewegt sich ständig vorwärts, blickt oft in den Raum, ohne jedoch Raum zu schaffen. Allzu vieles steht im Weg. Die entgrenzende Apparatur trifft auf das Begrenzende der Dinge.

Wie eine Demonstration wirkt diese Szene: eine Lehrstunde in Sachen integrierende Kamera-Arbeit.

Dass der Blick alles, was man sieht, zu «Zeug-Dingen» (Sartre) macht, dass für die Kamera die Gegenstände ihre eigenen Geschichten erzählen und dass diese Geschichten genauso wichtig sind wie die der Figuren. Nur die Körper zählen: aus ihrer An- und Zuordnung und aus ihren sichtbaren Verbindungen untereinander kommt der Stoff, aus dem der Blick der Kamera dann die jeweiligen Abenteuer formt.

Das impliziert: Dass der Blick auf die «Zeug-Dinge» begriffen wird als eigenständiges Element der ästhetischen Realität, also als Element der filmischen Darstellung und des filmisch Dargestellten zugleich. Und dass diesem Blick auf die Dinge die gleiche Bedeutung zukommt wie den Dingen selbst. Auch darum geht es im Kino. Darum vor allem geht es in *Langs TESTAMENT DES DR. MABUSE*.

Integration: nicht nur von Realität und Fiktion, sondern auch von Fiktion und Perspektive.

* * *

Im Vergleich dazu eine Szene aus *FORTY GUNS* von Samuel Fuller (1957 gedreht): eine Szene, in einer einzigen Einstellung gedreht, doch so eindringlich und suggestiv, dass sie die Zuschauer ins Geschehen hineinzieht. Fullers Kamera stellt den Raum vor, den es sogar in einer kleinen Stadt im Westen gibt, und zugleich bringt sie die zentrale Gefährdung ins Bild, die über dieser Stadt schwebt. Ein einfacher Gang durch die Stadt. Und der brutale Einbruch in diese Stadt durch die Frau, die mit ihren vierzig Revolvermännern alles beherrscht und nun kommt, um einen Mörder aus dem Gefängnis zu holen.

Die Kamera fängt zunächst zwei Männer ein, die angezogen auf ihren Betten liegen, dann begleitet sie – endlos lange – die beiden und ihren ältesten Bruder auf ihrem Weg zum Telegraphenbüro (wobei sie von einem verdächtig geschwätzigen Sheriff belästigt werden). Ununterbrochen wird geredet. Allein der Wechsel von innen und aussen und diese lange begleitende Kamerafahrt sind für einen Western dieser Zeit schon ungewöhnlich. Doch Fuller schneidet auch danach noch nicht. Er lässt einen der Brüder an das Postbüro treten und ein Telegramm an seinen Vater schicken (seine Kamera wartet unterdessen darauf, dass der Mann sich wieder umdreht). Als das geschieht, fährt die Kamera auf dem Kran zurück, schwenkt nach links und fängt die Frau und ihre vierzig Männer im wilden Galopp ein. Die Kohorte reitet zwischen den Männern vor der Post und der Kamera vorbei, die nach einem Rechtsschwenk nun – zwischen halbnah und halbtot – alles starr beobachtet. Die Staubwolke, die von den Reitern aufgewirbelt wird, taucht das Ganze in Unschärfe. Wenn die Pferde dann wieder weg sind, der Staub sich ganz langsam wieder niedersenkt, fährt die Kamera auf dem Kran nach vorne und – ganz langsam – werden die Männer vor der Post wieder scharf. Fullers Kamera ist wieder genau bei den Figuren, mit denen sie angefangen hatte.

Eine solche Sequenzeinstellung, die im europäischen Autorenkino – etwa bei Antonioni oder bei Tanner – das Prinzip der inneren Montage ermöglichte, dient bei Fuller der Integration. Sie führt die wichtigsten Handlungsstränge an den zentralen Schauplätzen zusammen und stattet sie mit den wichtigsten natürlichen und alltäglichen Dingen aus: mit Bewegung und Beweglichkeit, mit Sonne und Staub, mit Holzhäusern, Pferden und Waffen.

Zugleich erreicht die Kamera in den Bildern eine Tiefe, die den filmischen Raum vorgibt für mögliche Handlungen. Doch was die Kamera formuliert und als Tiefe freisetzt, können Fullers

Figuren nur selten nutzen. Ihnen fehlt die Kraft dazu. Sie entwickeln ihre Handlungsfähigkeit immer nur im Augenblick. So haftet solchen Kamera-Operationen auch etwas Utopisches an: Dass, was noch niemand sich traut, doch längst möglich wäre.

Bei Fuller, schrieb die Filmessayistin Frieda Grafe einmal, solle man sich nicht die Perspektive der Personen im Film zu eigen machen. «Die Leinwand ist das Auge. Der Regisseur zielt ganz direkt ins Publikum.»

* * *

Ein drittes Beispiel: BLUE VELVET von David Lynch (1986).
Mysteriöse Bilder, nicht erfunden, sondern empfunden: Visionen des Unfassbaren im Vertrauten. Kino als «letzter Geisterhauch», als «feinstes Element, aus dem die verborgensten Seelenräume wie aus einem unsichtbaren Bach ihre Nahrung ziehen; es spielt um den Menschen, will nichts und alles...», wie das schon Wilhelm Heinrich Wackenroder wusste.

Momente der Verstörung und Irritation: Imaginationen des Rätsels.
Ein Ohr, leinwandgross, in das die Kamera hineinfährt, die Wände abtastet und nach Spuren sucht. Ein menschlicher Körperteil wird zum Labyrinth – und dann dunkler und dunkler.
Wirklich im Kino sind nur die Schemen und die Schatten – und die Bewegung. Aber die Kamera zaubert diese anderen Momente hervor: Wo man plötzlich beim Schauen verunsichert wird – und zurückgeworfen auf alte Ängste. Wo Bilder immer rätselhafter werden und die Rätsel das Innerste berühren.

Kurz darauf: eine Aussprache im Auto – vor einer Kirche. Aus dem Hintergrund ist laute Orgelmusik zu hören. Während er vom schrecklichen Leid in der Welt redet. Und sie von Rotkehlchen träumt, die das blendende Licht der Liebe bringen. Bild und Ton fallen auseinander. Und die Kamera unterstreicht noch das Trennende zwischen den beiden. Wenn sie schliesslich zu-

sammenfinden zu einer kurzen Umarmung, integriert die Kamera alle Elemente und betont zugleich – durch Licht und Ausschnitt –, wie der Abgrund zwischen ihnen sich dadurch keineswegs schliesst, sondern nur noch tiefer wird.

Etwas später: ein Mann und eine Frau auf der Couch. Er liegt unter ihr, nackt. Sie sitzt auf ihm, bekleidet mit einem langen Morgenrock aus blauem Samt; in der rechten Hand hält sie ein breites Fleischmesser. «Fass mich nicht an! Oder ich bring' dich um!» Der rasanten Bewegung der Gefühle setzt die Kamera ihren ruhigen, beobachtenden Blick entgegen. Als dann die Körper der beiden zur Pose erstarren, vollendet die Kamera ihr Arrangement zu einem irritierenden Gemälde. Das Endliche bekommt einen unendlichen Schein.

Ganz am Anfang schon: ein Hohelied auf die List des integrierenden Blicks. Ein älterer Mann sprengt genüsslich seinen Rasen. L'ARROSEUR ARROSÉ. Plötzlich zuckt er zusammen, greift zum Hals und fällt hin. Ein Baby kommt staunend hinzu. Ein kleiner Hund spielt mit dem herumspritzenden Wasser. Dann bricht der Zusammenhang. Die Kamera verlässt die Szenerie und fährt statt dessen weit nach unten ins Gras. Sie fotografiert das vertraute Grün wie eine Dschungellandschaft. Kleine Halme werden zu gefährlichen Schlingpflanzen. Und mitten in dieser Wildnis, leinwandgross: zahllose schwarze Käfer, die unentwegt surren und ganz aggressiv zappeln. Im Allergewöhnlichsten schlummert das Ungewöhnliche, im Allernächsten brodeln das Fremde, das Bedrohliche.

Aufreizend dabei, dass das Bild der Käfer im gesamten Film nicht in einem anderen, entsprechenden Bild wieder aufgenommen und weitergeführt wird. Es bleibt ganz für sich. So wirkt es wie eine in sich eigenständige Assoziation; wie ein verdeutlichender Hinweis auf die verschiedenen Schichten alles Lebendigen. «Jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich, alles tönt in einem Akkord zusammen, es ist kein

Unten und kein Oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende.» (Philipp Otto Runge)

Kino der Integration: Kino jenseits von Lumière und Méliès. Wenn es nicht nur Spiegel und nicht nur Hokuspokus ist, nicht nur Dokument und nicht nur Illusion. Aber doch auch Beobachtung; und Vision. Wenn es zugleich auf Entdeckung und Unterhaltung zielt.

David Lynch verbindet das photographische Sehen mit dem imaginativen Erzählen, indem er seine Welt romantisiert. Bei ihm hat das Einfache einen hohen Sinn, das Gewöhnliche ein geheimnisvolles Ansehen, das Vertraute die Würde des Unbekannten. Lynch macht ein Kino, das «Geheimnisse erschafft und Träume evoziert durch die Verwendung der banalsten Dinge des täglichen Lebens».

BLUE VELVET endet mit dem Bild eines kleinen Jungen, der in slow motion seiner Mutter in die Arme fällt, der Frau, die zuvor die dunkle Schöne im schwarzen Alptraum war. Danach schwenkt Lynchs Kamera weit nach oben. Wenn man einen Menschen umarmt, berührt man den Himmel.

Die interpretierende Arbeit der Kamera

Die Interpretation der Geschehnisse durch die Kamera ist sicherlich – obwohl offenkundig – die von den meisten am häufigsten übersehene Erzählstrategie (und deshalb für den Cinéasten wie für den Wissenschaftler die spannendste). Hier akzentuiert die Kamera, worum es – hinter der ersten, offensichtlichen Geschichte – eigentlich geht. Hier formuliert die Kamera das ästhetische Abenteuer des Films, das oft einen zweiten oder dritten Blick erfordert, um es voll und ganz zu erkennen. Der Zuschauer erlebt diese Einstellungen, um mit Jan Marie Peters zu sprechen, «so, als ob der Filmregisseur ihn auf irgend etwas aufmerksam machen und seine Wahrnehmung in eine bestimmte Richtung steuern will».

Die Kamera erklärt mit dem Licht: Wo zwei sich finden, müssen sie sich überwinden. Dass die beiden sich schliesslich küssen, ist also auch Folge der Kameraarbeit, nicht nur Ergebnis von Handlung.

Bertrand Taverniers *UN DIMANCHE A LA CAMPAGNE*: Beispiel für eine besondere Atmosphäre, formuliert durch die interpretierende Kamera.

Eine einfache Geschichte. Nichts passiert, jedenfalls nichts, was besonders wichtig wäre. Einige Leute verbringen einen Tag miteinander. Das ist alles. Ein paar Worte. Kurze Spaziergänge. Le déjeuner. Die Mittagsruhe. Der Tee. Ganz gewöhnliche Episoden, aber in Fluss gebracht durch eine unentwegt gleitende Kamera, die mehr auf den Dekor achtet als auf die Helden. Durch diese gleitende Kamera wird alles kompliziert. Die ständige Bewegung sorgt für fließende Grenzen. Alles löst sich auf. Keine festen Linien im Raum, keine klaren Konturen zwischen den Figuren. Manchmal gerät sogar der Übergang zwischen Realität und Imagination ins Wanken.

Eine einfache Geschichte, aber durch schwindelerregende Beweglichkeit verzaubert. Tavernier ist ein Stilist des Nebensächlichen. Er versucht stets, den beiläufigen Augenblick einzufangen und ihn zu feiern – mit einer tiefen Lust am Paradiesischen.

Das Unwichtige wichtig genommen: So gelingt es, das Wichtige ganz undramatisch, die gefährlichsten Situationen ganz selbstverständlich zu machen. Ein Kapaun dreht sich über dem offenen Feuer. Ein Mädchen droht vom Baum zu fallen. Mücken summen. Ein Mann verkündet am Telefon das Ende seiner Liebe. Die Haushälterin kocht. Der Gastgeber erzählt aus seinem Leben. Zwei Jungs töten Insekten und stibitzen Wein. Alles, was sichtbar wird, hat sein besonderes Timbre. Doch nichts bleibt für sich allein. Die Kamera fügt alles zusammen, gewährt den Episoden nur Sinn, indem sie zur Atmosphäre beitragen. Alltag und Feier gehen ineinander über – wie Ruhe und Lärm, Fest und Katastrophe. Die Dinge vermengen sich. Eine dichte Stimmung entsteht – nach und nach. Und die suggeriert Wehmut; und Melancholie.

Tavernier geht es in diesem Film um die Faszination, die von dem Schauplatz ausgeht (dem kleinen Landgut

inmitten eines grossen Gartens, der nicht durchgängig kultiviert ist), von den Bewegungen der Kamera und von den Farben. Zum Licht sagt er selbst, er habe hier den Glanz erreichen wollen, den der Augenblick kurz vor dem Tode hat. So haben auch all seine Farben einen nichtrealistischen Ton. Auf Blau hat er völlig verzichtet. Rot und Grün wirken extrem blass. Gelb, Weiss und Schwarz sind dagegen übertrieben ausgeführt. Tavernier will den natürlichen Anschein durch ein synthetisches Flair erweitern. Alles, was zu sehen ist, hat seine eigene Leuchtkraft, seine besondere Verzauberung. Der Garten funkelt auch in der Sonne nicht; er schimmert nur, ganz weich. Er bevorzugt eine Kamera, die verweilt, forscht, entdeckt, sagt Tavernier, er wolle seine Kamerabewegungen nicht an den Helden orientieren, sondern am Dekor und an der Musik.

Die Interpretationen seiner Kamera erreichen eine gewagte Ebene: sie erzählen eine zweite Geschichte – hinter den vordergründigen Ereignissen. Die Kamera fährt, gleitet, kreist; sie präsentiert einen idyllischen Schauplatz, ohne ihn in einen festen Rahmen zu pressen. Ihre schwebenden Bewegungen sorgen für kontradiktorische Momente. Erfasst werden auch die Widersprüche am Rande, so kommt insgesamt alles Sichtbare ins Schweben. Das Idyll zerfließt, ohne sich völlig aufzulösen.

Taverniers Kamera, betont selbständig, also ohne instrumentelle Absicht, erlaubt einen tiefen Blick in die Magie des Kinematographischen. Sie unterwirft sich nicht der Handlung, sondern schafft sie mit. Wo die Handlung lediglich von einem sonntäglichen Besuch auf dem Lande erzählt, präsentiert die Kamera den eigentlichen Sinn: die Verzauberung des Einfachen, um so vom Zustand der Dinge und der Zeit zu zeugen.

* * *

Zwei andere Beispiele, Interpretationen im Detail, einem Hollywoodfilm von 1971/74 und einem deutschen Film von 1981 entnommen: dem

Gangsterepos *THE GODFATHER* von Francis Ford Coppola und dem Melodram *LOLA* von Rainer Werner Fassbinder.

Die Kamera selbst schafft Bedeutung. Sie begrenzt, akzentuiert, artikuliert, interpretiert, erklärt.

THE GODFATHER: Drei Männer an einem Tisch. Die Kamera stellt sie vor als Gruppe. Im Überblick. Sie essen und trinken und suchen dabei nach einer Antwort. Sollen sie sich dem Terror des Mafioso beugen oder nicht?

Als sie beginnen, kontrovers zu diskutieren, zeigt die Kamera immer den, der gerade redet. Damit ist die Gruppe zerrissen. Die Kamera begrenzt, um das Gegeneinander zu akzentuieren. Schliesslich schlägt ihr bisheriger Wortführer vor nachzugeben. Er spricht in einem Ton, der keinen Widerspruch duldet.

Dennoch widerspricht einer der anderen: Robert De Niro. Die Kamera hebt die Kontroverse auf, sie kehrt zum Überblick zurück. So stellt sie die Gruppe neu zur Disposition. De Niro macht einen anderen Vorschlag: er selber garantiere, die ganze Sache für alle in Ordnung zu bringen.

Mit diesem Vorschlag ist die Gruppe wieder zerrissen. Die Kamera unterstreicht dies, indem sie erneut begrenzt: Sie trennt die drei voneinander. Sie zeigt zunächst den redenden Robert De Niro und seine kompromisslose Haltung, mit der er das Problem der Gruppe zu seiner eigenen Angelegenheit macht.

Dann zeigt sie den Dritten der Gruppe und sein Einverständnis. Und dann den alten Führer und sein Zögern. Schliesslich kehrt sie zu De Niro zurück. Sie akzentuiert, was offensichtlich ist. Der Wechsel der Einstellungen. Das, was die Kamera zeigt, das, was sie nicht zeigt, und die Zeit, in der sie alles zeigt: Die Kamera artikuliert das Abenteuer einer Entscheidung.

Nach einigen Augenblicken der Stille hebt De Niro sein Glas, sagt «Salute!» Durch das leichte Zögern danach interpretiert die Kamera das Geschehen: Sie offenbart dadurch, dass die

Entscheidung, um die es konkret geht, eine tiefere Dimension hat: Es geht um eine Entscheidung, die endgültig ist. Als die anderen De Niro's Trinkspruch erwidern, vereint die Kamera die Gruppe wieder. So erklärt sie die Szene: Die Gruppe hat einen neuen Führer.

Eine einfache Szene. In beliebig vielen Filmen kommt sie beliebig oft vor. Und dennoch zeigt sie – geradezu phänotypisch, wie das Erzählen im Kino durch die Kamera gelenkt wird: Gerade da, wo die Kamera eigentlich nicht spürbar werden soll.

Das zweite Beispiel – LOLA: Ein Mann und eine Frau in einem roten Sportwagen. Sie reden von Korruption, vom Aussen und Innen der Menschen und davon, dass beides oft nichts miteinander zu tun hat.

Unterdessen reden die Farben von nichts anderem als davon, wie wenig die beiden selbst miteinander zu tun haben. Wie fremd sie sich sind. Und wie fern.

Die Kamera trennt die beiden. Lolas Gesicht ist dabei in hellrotes, das Gesicht des Mannes in blaues Licht getaucht. Dann zeigt die Kamera sie zusammen, von vorne, doch auch da trennen die Farben sie noch. Rot und Blau: Das ist im Kino der stärkste Gegensatz. Rot – die Farbe der Nähe und der Leidenschaft. Blau – die Farbe der Ferne, der Noblesse, der Gefühlskälte. Erst als die beiden das Auto verlassen, vereint sie der grelle Scheinwerfer eines Busses – im Gelb verschwindet der Unterschied zwischen Rot und Blau. Es ist die Kamera, die hier die Akzente setzt und die Geschehnisse interpretiert. Ihr Spiel mit dem Licht betont die Gegensätze, zunächst. Und am Ende unterstreicht es, wie die zu befrieden sind – durch Überstrahlung. Die Kamera erklärt mit dem Licht: Wo zwei sich finden, müssen sie sich überwinden. Im zufälligen Strahl eines Fernlichts findet die Szene ihren interpretatorischen Ausdruck. Dass die beiden sich schliesslich küssen, ist also auch Folge der Kameraarbeit, nicht nur Ergebnis von Handlung.

Die ornamentalisierende Arbeit der Kamera

Eher eine Nebenstrategie des filmischen Erzählens: die Ornamentalisierung.

Die Kamera erreicht, wenn sie von ungewöhnlichen, unerwarteten Standorten ihren Blick auf Äusseres, Physisches richtet, oft ornamentale Effekte, wenn dadurch die vertrauten Formen sich auflösen. Die ornamentalisierende Kamera-Strategie nimmt das Allergewöhnlichste und macht es zu abstrakten Gebilden. Sie eliminiert die vorgegebenen Ordnungen und setzt ihre eigene Ordnung entgegen.

Am berühmtesten sicherlich bei Fritz Lang. Dessen leere Bilder und geheimnisvolle Schattenornamente sind geradezu legendär. Das Dekorative als Hinweis auf die reale Macht der Formen. Worum es sich handelt, erkennt man oft erst später. Zunächst hält man es eher für geometrische Gebilde, komponiert aus Linien und Flächen. So etwa die leere Wohnung in *THE BIG HEAT*. Das düstere Treppenhaus in *HOUSE BY THE RIVER*. Oder der kahle Korridor in *WOMAN IN THE WINDOW*. Die gewöhnlichsten Dinge, die doch so vertraut sind, werden bei Lang urplötzlich abstrakt. Die Oberflächen zerreißen. Und eine Welt tut sich auf, die hinter dem liegt, was man sieht.

Die Geometrie architektonischer Formen, als schmückendes Beiwerk benutzt: In *THE EXTERMINATOR* von James Glickenhaus etwa gibt es solche Bilder aus New York bei Nacht. Die Kamera fliegt zwischen den Wolkenkratzen Manhattans hindurch. Ihr Blick deliriert. Das Konkrete erscheint nur noch als irreales Gefüge. Die Umrisse und die dunklen Fassaden der Häuser, einige hell erleuchtete Fenster, die kleinen Lücken zwischen den Gebäuden, da, wo der dunkle Himmel noch durchschimmert: Alles vereint die Kamera zu einem Gemisch aus Geraden, Vierecken und Quader. Doch da sie ununterbrochen in Bewegung ist, ver-

ändern sich diese Figuren, diese Formen in Sekundenschnelle. Ein einziges Übereinander und Ineinander bildet sich, ein Zusammenprall von Schwarz, Dunkelgrau und grellen Lichtpunkten, die von einigen Fenstern kommen.

Plötzlich erscheint die Welt als pure Simulation. Und die Ordnungen zerfließen.

Auch in Jonathan Demmes *MELVIN AND HOWARD* gibt es anfangs eine Bilderfolge, die eine Strasse bei Nacht zeigt. Aber: von einem fahrenden Auto aus gesehen. So erkennt man gerade noch den Asphalt und die Spuren unzähliger Fahrzeuge auf dem Asphalt, auch Steine, Sand und Splitt, Abfälle und Ölflecken. Doch die Geschwindigkeit, mit der die Kamera über die Strasse hinwegrast, und das schwache Licht, das auf diese Strasse fällt, verändern die Sicht. Die Strasse erscheint plötzlich nur noch als ein sich unablässig erneuerndes Ornament aus Linien und Punkten. Wobei es die Rasanz der Bewegung ist, die das jeweilige Ornament von einer Sekunde zur anderen neu zusammensetzt, während das funzelige Licht gleichzeitig alles in blasse Farben taucht, in bräunliche, rötliche, gelbliche Farben.

Ein wenig kommt so der Zeichencharakter des Films zutage – ohne dass die Dinge selbst für anderes benützt würden. Der alte Sinn, dass auch die filmische Strasse zuerst einmal eine Strasse ist, wird variiert durch eine zweite Ebene: dass die filmische Strasse auch zu einem Ensemble der unterschiedlichsten Farben und Formen sich wandeln kann. Und die Kamera so ein genussliches Spiel wagt mit den Grenzen des Filmischen. Ein Spiel. Aber auch eine Erneuerung der erzählerischen Strategie: durch das Konkrete und durch das Flüchtige und dadurch, dass, indem das eine auf das andere trifft, das Filmische zu sich selber kommt – zu einem ganz eigenen Sinn zwischen bewegten Abbildern und abgebildeten Bewegungen. ■



Wolfgang Gersch
Filmhistoriker, Theaterkritiker (DDR)

Standbein oder Spielbein

Es hat sich so ergeben, aber ich bedaure es nicht, dass ich mich mit Film und mit Theater befasse, mal mehr mit dem einen, dann wieder mit dem anderen, aber eigentlich parallel. Man nimmt einen extremen Standpunkt zu den Künsten ein: Beim Film will ich filmische Strukturen sehen und im Theater kein illusionistisches Spiel. Vergleiche sind immer gut; manches gilt für beide Gattungen; und manchmal hilft es einem aus der Verlegenheit, wenn man Standbein und Spielbein wechseln kann.

So geschah es neulich in Wien, als ich auf einem Brecht-Symposium über die Impulse, die der moderne Film von Brecht bekommen hat, reden sollte. Der von mir vorgesehene Titel wurde nicht geliefert: Egon Günthers DEFA-Produktion *DIE SCHLÜSSEL* (1974). Ich werde nicht müde, für diesen Film zu werben, den ich für einen der besten, innovativsten der DDR halte, der blödsinnige Schwierigkeiten hatte, und den ich vergangenes Jahr im Zürcher Filmposium zeigen konnte. Mit seiner tabuverletzenden emotionalen Struktur, in die kräftige argumentative Stellen (und ein über zehnminütiger Frauenmonolog) eingelassen sind, wäre er ein gutes Anschauungsmaterial für die Postmoderne und dem Symposium nützlich gewesen. Die Grazer Autorenversammlung hatte eingeladen, um dem Zeitgeist, der die Aufklärung abgeschrieben hat, auf die Füße zu treten. Man behauptete kühn: «Die Aktualität Brechts».

Also ohne Film dastehend, wechsele ich zum Theater über, in dem mir aktuelle Beispiele zur Verfügung stehen, die es beim Film nicht mehr gibt. Ich plädiere für eine künstlerische Radikalität, die konsequent, sichtbar, betont ihre kritischen Zeichen setzt. Das bekäme auch dem Film nicht übel. Und das ist für mich das Erbe des Dramatikers Brecht. Das szenische Material, das er ins Spiel brachte, ist kaum mehr das von heute, aber Sinn und Anspruch seiner Ästhetik sind geblieben.

Das ist nicht wenig, wie sich herausstellt, als ich in Wien Theater sehe, wie es zufällig im Umfeld des Symposiums zu sehen war. Claus Peymanns jüngste Inszenierung hält den «Wilhelm Tell» mehr zurück, als dass sie mit dem Stück etwas will oder kann. Ist das eine fade Konzession ans alte Burgtheaterpublikum oder das Eingeständnis, dass die Ideen der Zeit über Lokales hinaus nicht mehr ausreichen für eloquente Kunst? Dieses privatisierende

Spiel, dies Genuschel, dieses belanglose Herumstehen, diese Klischees im Gestischen! Als hätte es Brecht nicht gegeben, als hätte Peymann nicht einst die «Hermannsschlacht» hinreissend inszeniert!

Anderntags im gleichen Haus, in einer Nestroy-Aufführung, ficht einen armen Teufel ein Geldschein nicht an, der dann von keinem gewollt auf der Bühne herumliegt, auf der dann umgebaut wird, auf der Muliar zeigt, dass Moser unsterblich ist, und immer noch liegt der Geldschein herum, weil dergleichen in Wien bloss so herumliegt. Dafür sollten die Beteiligten pro Tag eine Seite Brecht lesen. Er ist nicht nur der Mann mit der Wahrheit in der Tasche, sondern der grösste Regisseur und Theaterdenker des Jahrhunderts!

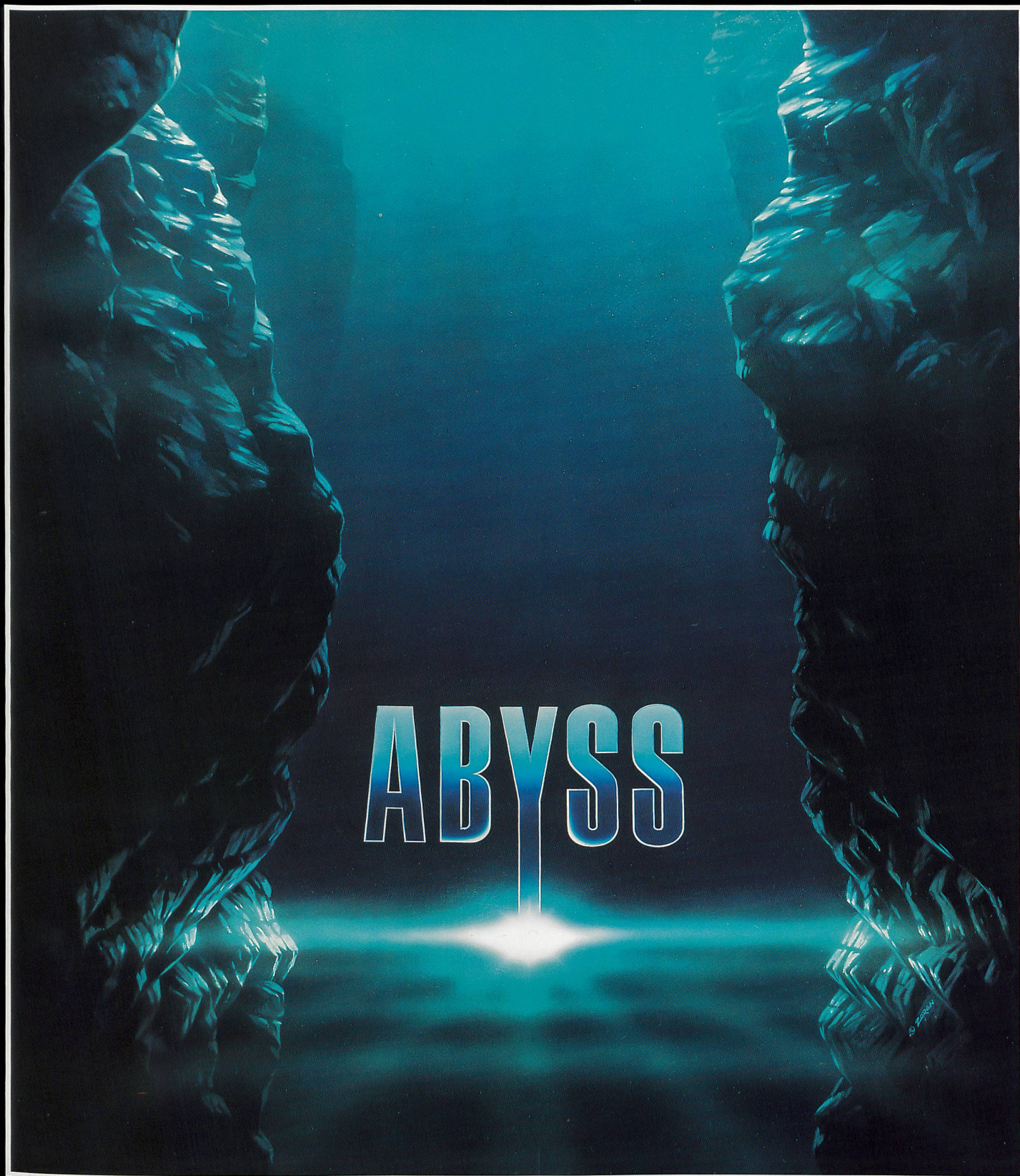
Aber die vom Film sollten nicht triumphieren, sondern zwei Seiten lesen! Das Beliebige breitet sich aus, wofür der Film, in den Fängen des Fernsehens, arg anfällig ist. Ihm will ich von einer Herausforderung berichten, die ich in Wien dann doch erlebte, in einer Institution, die für Filmleute ein bevorzugter Stein des Anstosses ist: In der Staatsoper sehe, höre ich den «Don Giovanni», grossräumig, klarlinig von Zeffirelli arrangiert: Das Wunder des Gesangs, das mit unglaublicher Helligkeit eine Tragödie des Eros entfaltet. Mozarts gewaltige Psychodramatik in einer wie unwirklich erscheinenden und doch ganz bewussten Aufführung. Es klafft ein Abgrund zu den zeitgenössischen Übungen, die der oberflächliche Begriff «Beziehungskisten» treffend beschreibt.

Mich interessiert der ausserordentliche künstlerische Standard der Oper, der anderswo den Bach hinuntergeht. Die festen Formen der Oper erweisen sich in diesen Zeiten als ein Glücksfall: Ob als traditionell oder elitär empfunden, sie schafft, in solchen Häusern mit solchen Besetzungen, retardierende Momente in einer Bilderlandschaft, in der, wie Alain Tanner eben sagte, der eigentliche Herr der Bilder die Werbung ist. Denn wenn die Musik ein «Nachdenken über Bilder» ist (Heiner Müller), ist die Oper der Spielort dafür. Das hat mit der mächtigen Wirkung des Abwesenden, dem reduzierten Bild zu tun. Für die Bildkunst Film ist das nicht ohne weiteres annehmbar, aber des Nachdenkens wert. Das Herkommen des Schweizer Films aus dem «Bilderverbot» ist nur dann eine Chance, wenn es zu Bildern kommt, in die man hineinhören kann.

THE END

EINE PRODUKTION VON GALE ANNE HURD

Ein Film von JAMES CAMERON



TWENTIETH CENTURY FOX ZEIGT EINE **GALE ANNE HURD** PRODUKTION EIN **JAMES CAMERON** FILM
"ABYSS" MIT **ED HARRIS MARY ELIZABETH MASTRANTONIO MICHAEL BIEHN**
MUSIK **ALAN SILVESTRI** AUSSTATTUNG **LESLIE DILLEY** KAMERA **MIKAEL SALOMON**
PRODUKTION **GALE ANNE HURD** DREHBUCH UND REGIE **JAMES CAMERON**

DOLBY STEREO
IN SELECTED THEATRES

Copyright © 1989 Twentieth Century Fox Film Corporation

IM VERLEIH DER TWENTIETH CENTURY FOX SCHWEIZ



PRIX
DE LA CRITIQUE INTERNATIONALE
CANNES 1989

Y A A B A

UN FILM DE IDRISSE OUEDRAOGO



AVEC SANCA FATIMATA / NOUFOU OUEDRAOGO / ROUKIETOU BARRY / RASMANE OUEDRAOGO

IMAGES MATTHIAS KALIN / JEAN MONSIGNY MONTAGE LOREDANA CRISTELLI SON JEAN-PAUL MUGEL MUSIQUE FRANCIS BEBEY UNE COPRODUCTION ARCADIA FILMS / LES FILMS DE L'AVENIR / THELMA FILM AG
AVEC LE BURKINA FASO / LA TELEVISION SUISSE ROMANDE / ZWEITES DEUTSCHES FERNSEHEN / LE CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE / LE MINISTERE DE LA COOPERATION / L'OFFICE FEDERAL DE LA CULTURE / LE C.O.E. DISTRIBUE AVEC LE SOUTIEN DU GROUPEMENT NATIONAL DES SALLES DE RECHERCHE AFCAE.

JETZT IM KINO

Zürich: **Movie** Basel: **Camera** Bern: **Movie**