

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 170

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.08.2025

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

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 8.- DM 8.- öS 70.-

2 · 90

«Das Licht hat immer auch eine

dramaturgische Funktion» – Gespräche mit

den Kameramännern Giorgos Arvanitis,

Vilmos Zsigmond, Michael Ballhaus

MILOU EN MAI von Louis Malle

THE FABULOUS BAKER BOYS von Steve Kloves

MUSIC BOX von Costa-Gavras

Christian Metz und die Filmsemiologie



3 Oscars: Beste Kamera, bester Nebendarsteller, bester Ton



Glory

MATTHEW BRODERICK DENZEL WASHINGTON CARY ELWES AND MORGAN FREEMAN

TRI-STAR PICTURES PRESENTS A FREDDIE FIELDS PRODUCTION AN EDWARD ZWICK FILM "GLORY"

CO-PRODUCER PIETER JAN BRUGGE MUSIC BY JAMES HORNER EDITED BY STEVEN ROSENBLUM PRODUCTION DESIGNER NORMAN GARWOOD
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY FREDDIE FRANCIS SCREENPLAY BY KEVIN JARRE PRODUCED BY FREDDIE FIELDS DIRECTED BY EDWARD ZWICK



ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK ALBUM AVAILABLE ON MOVIE MUSIC, CDS, CASSETTES AND LPs

A TRI-STAR RELEASE

© 1989 TRI-STAR PICTURES, INC. ALL RIGHTS RESERVED.



Mastrosiani bringt einen Rhythmus mit
Lied ganz einfach nicht hat. Lieder haben
ten, und das scheint mir in der Art der
stroses Problem. Sie bringen eine Klarheit,
fligkeit mit, durch ihren Gesichtsausdruck
enden. In Filmen wie den meissenen aber

Rhy
stut
nt w
les ge
o stät
erwerb
e hoch
in ich
GALAX
von es
se habe
ert, um
sieren.
en umg
snehre
LORDLO
das mit
war extre
häusern, k
und gesch
ich wenn
ich ausübte
sternmal w
s. Du hast
die Können
einen Scher

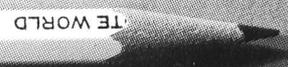
LORDLO Ich versuche zuerst einmal mit
den das Kind zu schaffen, das für ihn ist
einem Schauspieler das, was ich ihm einfach
geben muss, aber so, wie wenn es sich um eine
richtige Handlung würde. Ich möchte damit zu
eine magische Atmosphäre schaffen, damit
Schauspieler ganz natürlich in sie eintritt, damit
ten, seine Worte, seine Bewegungen, in sei
ruck von eben dieser Atmosphäre kommen.
die Einstellung geschaffen ist, ich möchte die
beim logischen Sinne funktionieren, also sagen
und zu das, was das dem und dem entspricht.
Es geht ganz einfach darum, eine Stimmung
zu, in der der Schauspieler arbeiten kann.
funktioniert ich das, wenn ein Darsteller nicht auf
steht, da kann ich eine Reaktion erzeugen, um
lung zu steigern, die dem Film dann beson
beruht war es tatsächlich oftmals so. Die Müde
ungen entstehen, die für sich standen und aus
dem Film einfließen. Mit Mastrosiani war das
sendig, weil er von Anfang an meinen Vorstel
recht wurde und sich auch verständnisvoll



FILMBULLETIN
eins/ die Erste

vom Licht und den
Kameramännern

für die
die darüber
schreiben oder
lesen



N.B. Grüße an
Walter R.

trigon-film

Filmverleih Dritte Welt
CH-4418 Rodersdorf



Dao ma tse (Der Pferdedieb)

Ein Film von
Tian Zhuangzhuang, China/Tibet

Unvergleichlich starke Cinemascope-Bilder von magischer Kraft machen Dao ma tse zum überragenden Meisterwerk des chinesischen Kinos: Das fast wortlos vermittelte, kühne Gleichnis über die Bestimmung des Menschen versetzt uns durch seinen Rhythmus und durch seine archaische Schönheit in einen Traum, ja in Trance.

Bruno Jaeggi

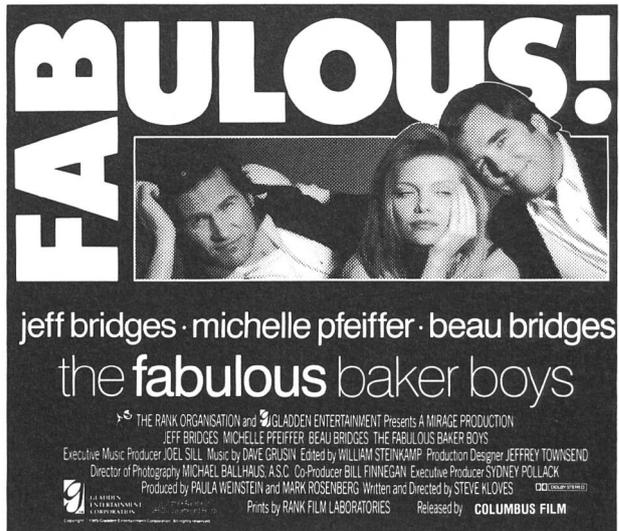
Wir zeigen Ihnen schon heute
das Kino von morgen
Neue Bilder und
andere Geschichten
für eine eine und ganze Welt

Demnächst in Ihrem Kino

4 OSCAR
NOMINATIONEN

GOLDEN GLOBE
GRAMMY AWARD

Ausgezeichnet mit den wichtigsten US-Kritiker-Preisen!



AB ENDE APRIL IM KINO

Evangelisch-reformierter Synodalverband der Kirchen Bern und Jura

Filmideen-Wettbewerb

Zur Erlangung eines Drehbuches für eine Film- oder Videoproduktion wird ein Wettbewerb ausgeschrieben.

Im Blick auf CH-91 wird ein filmischer

Diskussionsbeitrag zur Bedeutung der Präambel in der Bundesverfassung (Im Namen Gottes des Allmächtigen)

erwartet. Der Film (erlaubte Maximallänge 30 Minuten) soll zur Auseinandersetzung über die politischen und ethischen Wertvorstellungen in der Schweiz von heute und morgen beitragen.

Gesucht werden Ideenskizzen oder Exposés im Umfang von 4 – 10 Seiten. Die eingereichten Beiträge werden von der Medienkommission begutachtet. Deren Entscheid ist endgültig.

Für die Prämierung der besten Projekte stehen Beträge von Fr. 12'000.- und zweimal Fr. 4'000.- zur Verfügung.

Sollte keines der eingereichten Projekte überzeugen, erfolgt keine Ausrichtung der Preise.

Die Preise sind bestimmt für die Ausarbeitung produktions-

reifer Drehbücher. 50% der Preise werden nach der Jurierung, 50% bei Einreichung des Drehbuches ausbezahlt.

Die Medienkommission hat die Möglichkeit, später die Realisierung des Projektes massgebend mitzufinanzieren.

Die Wettbewerbsarbeiten können dokumentarisch oder fiktiv sein.

Sie sind, versehen mit einem *Kennwort* (Name und Adresse in einem verschlossenen Couvert), bis *spätestens 30. April 1990* einzureichen an die

Medienkommission des Evangelisch-reformierten Synodalverbandes der Kirchen Bern und Jura, Postfach 75, 3000 Bern 23.

Unser redaktioneller Mitarbeiter Walter R. hat ein Buch geschrieben. «Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft» erscheint in der *edition filmbulletin*, die damit lanciert ist. Das Werkbuch vertieft die Auseinandersetzung mit dem griechischen Regisseur, wie sie von Walter Ruggle gerade auch in dieser Zeitschrift kontinuierlich geführt wurde, und rundet sie für die bisherige Schaffensphase von Theo Angelopoulos ab.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe reagiert auf das Erscheinen des ersten Bandes in der Reihe *edition filmbulletin*, indem es einen Aspekt aufgreift und vertieft, der vom Konzept her im Buch nicht entsprechend berücksichtigt werden sollte: die Kameraarbeit des langjährigen Kameramannes von Angelopoulos, Giorgos Arvanitis.

So ergänzen und verstärken sich Zeitschrift und Buchreihe, die aus der selben Überzeugung für die kulturelle Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit dem Filmschaffen und der selben Liebe zum Kino geschrieben, gestaltet und realisiert werden. Bei dieser ideellen Übereinstimmung allerdings endet die Gemeinsamkeit. Die *edition filmbulletin* ist finanziell, produktionstechnisch und administrativ eigenständig und in keiner Weise mit der Zeitschrift verflochten. Etwas anderes könnten wir uns zum jetzigen Zeitpunkt gar nicht leisten.

Ausser dem Filmbulletin-Gespräch mit dem Angelopoulos Kameramann Giorgos Arvanitis vertiefen und verbreitern Gespräche mit den Kameramännern Vilmos Zsigmond und Michael Ballhaus die Einsicht in die Kameraarbeit, die Lichtgestaltung und die Zusammenarbeit mit der Regie. Aus dem geschaffenen Zusammenhang schälen sich Gemeinsamkeiten und Abweichungen, grundsätzliche Aspekte und individuelle Arbeitstechniken leicht heraus und erschliessen sich dem aufmerksamen Leser – nicht minder selbstverständlich: der geeigneten Leserin – auch ohne vermittelnden Kommentar.

Was *Filmbulletin* punktuell hier bietet, bietet es auch in Kontinuität – verwiesen sei nur auf die Gespräche mit den Kameramännern Henri Alekan (Heft 5/87) und Nestor Almendros (Heft 5/83). Denn genau dies ist die Stärke einer *Zeitschrift*: sie kann ihre Themen einkreisen, im Laufe der Zeit unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchten, Aussagen relativieren, Auslassungen nachtragen oder Festgeschriebenes aufbrechen, aber auch Ideen über Jahre hinweg verfolgen und entwickeln.

Die Produktion für alle Leinwände, aber auch alles Papier dieser Welt, wäre nichts ohne die Produktion in den Köpfen der Menschen. Der Semiologe und Filmtheoretiker Christian Metz in einem Exklusiv-Gespräch mit *Filmbulletin*: erst im Moment des Lesens oder Zuschauens entsteht «das Aussagen» in den vorgefertigten Werken. Hält man sich diesen prinzipiellen Sachverhalt vor Augen, gerät der zufällige Passant mit dem schwarzen Regenschirm in O THIASOS gar nie in Widerspruch mit «der Aussage», die ihm die griechische Kritik zugeschrieben haben soll.

Im metzschen Sinne dann: gut Produktion von *Filmbulletin* zwei / neunzig.

Walt R. Vian



Kino in Augenhöhe

2 '90

32. Jahrgang

Heft Nummer 170

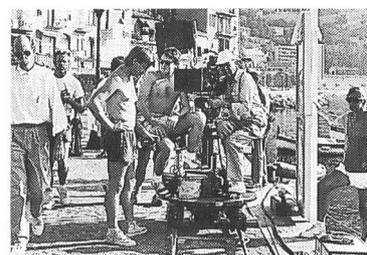
April/Mai 1990

Kino in Augenhöhe

MILOU EN MAI von Louis Malle
Das Gespenst der Befreiung
 Kleine Filmographie Renato Berta

8
10

Kamera-Gespräche



Gespräch mit Giorgos Arvanitis

«**Momente der Arbeit mit dem Licht ergeben sich immer aus dem Thema**»
 Kleine Filmographie

12
17

Gespräch mit Vilmos Zsigmond

«**Man muss die dritte Dimension erst schaffen, mit Licht, mit Schatten, mit Farbe**»
 Kleine Filmographie

18
25

Gespräch mit Michael Ballhaus

«**Das Licht hat immer auch eine dramaturgische Funktion**»
 Kleine Filmographie

26
34

Filmbulletin

THE FABULOUS BAKER BOYS von Steve Kloves 36
 MUSIC BOX von Costa-Gavras 38
 BLUE STEEL von Kathryn Bigelow 40
 CRIMES AND MISDEMEANORS von Woody Allen 43

Filmtheorie

Christian Metz und die Filmsemiologie

Sensibilisierung für die Konstruktion der Filme

47

Gespräch mit Christian Metz

«**Ich habe nie gedacht, dass die Semiologie die Massen begeistern würde**»

51

filmbulletin-Kolumne

Von Lukas Strebel

56

Titelbild: SHADOW MAKERS von Roland Joffé; Heftmitte: THE FABULOUS BAKER BOYS von Steve Kloves; Rückseite: TOPIO STIN OMIHLI von Theo Angelopoulos

FILMBULLETIN
Postfach 137
Hard 4
CH-8408 Winterthur
ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian
☎ 052 / 25 64 44
Telefax 052 / 25 00 51

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:

Jürgen Kasten, Beat Glur, Lars-Olav Beier, Gerhard Midding, Johannes Bösiger, Rolf Aurich, Pierre Lachat, Dominique Blüher, Margrit Tröhler, Lukas Strebel.

Gestaltung:

Leo Rinderer-Beeler
Titelblatt und eins/die Erste:
Rolf Zöllig

Satz:

Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:**

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

Inserate:

Leo Rinderer ☎ 052 / 27 38 58
Telefax 052 / 27 30 73

Fotos:

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Sadfi, Genève; Walter
Ruggle, Niederweningen; Colum-
bus Film, Monopole Pathé,
Rialto-Film, UIP, Zürich; Stiftung
Deutsche Kinemathek, Berlin;
Concorde-Film, Nef2, Anke
Zindler, München.

Vertrieb:

Postfach 137, CH-8408 Winterthur
Leo Rinderer,
☎ 052 / 27 38 58

Aussenstellen:

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

R. & S. Pyrker, Columbusgasse 2,
A-1100 Wien, ☎ 0222 / 604 01 26
Fax 602 07 95

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich:
PC-Konto 80-49249-3

Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805

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

Die Herausgabe von FILM-
BULLETIN wird von folgenden
Institutionen, Firmen oder
Privatpersonen mit Beiträgen
von Franken 5000.– oder
mehr unterstützt:

1989:

Bundesamt für Kultur, Sek-
tion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des
Kantons Zürich

Migros Genossenschafts-
bund, Zürich

Präsidialabteilung der Stadt
Zürich

Röm. kath. Zentralkomis-
sion des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

1990:

Central Film CEFI AG, Zürich

Röm. kath. Zentralkomis-
sion des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Stanley Thomas Johnson
Stiftung, Bern

Stiftung Kulturfonds Suis-
sime, Bern

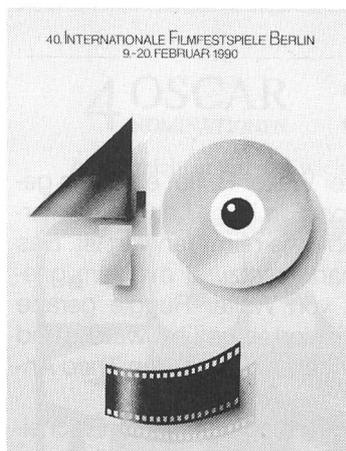
Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro FILMBULLETIN» erscheint
regelmässig und wird à jour ge-
halten. Aufgelistet ist, wer einen
Unterstützungsbeitrag auf unser
Konto überwiesen hat.

Die für das laufende Geschäfts-
jahr eingegangenen Geldmittel
aus Abonnements, Einzelver-
käufen, Inserateverkäufen, Gön-
ner- und Unterstützungsbeiträ-
gen decken das Budget 1990
noch nicht. Obwohl wir wieder
optimistisch in die Zukunft blik-
ken, ist FILMBULLETIN auch 1990
dringend auf weitere Mittel ange-
wiesen. 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, Kon-
takt aufzunehmen.

FILMBULLETIN dankt Ihnen für Ihr
Engagement – zum voraus oder
im nachhinein.

FILMBULLETIN – Kino in Augen-
höhe gehört zur Filmkultur.



Berlinale '90

Der General ist besessen vom Gedanken an die Sicherheit – Sicherheit an sich, Sicherheit als eigener Wert. Peinlichst genau kontrollierte Kontrolle noch der unscheinbarsten Details ist sein Lebenselixier, absolut absolute Kontrolle sein höchstes Ideal. Die Grösse des von General Leslie R. Groves gesicherten Projektes und die Summe der auf das Unternehmen konzentrierten Finanzen lassen Groves scheinbar auch gar keine andere Wahl, geschweige denn das Wohl der Nation. Allein: Sicherheitsmassnahmen und Kontrollen beschäftigen nur die Verwaltung, produzieren aber keine Waren und schon gar keine neuen Produkte. Dabei ist nichts weniger als die Erfindung der ersten A-Bombe gefragt.

Der wissenschaftliche Leiter des Unternehmens, Dr. J. Robert Oppenheimer, der im Kreis seiner Kollegen ein freies Forschen, ein spontanes und kreatives Arbeiten gewohnt ist, kommt mit Arbeitsbedingungen, die jeden freien Gedankenaustausch unterbinden, jeden Meinungs austausch wenigstens in kontrollierte Bahnen lenken wollen, nicht zu recht. Die erwünschten Resultate bleiben vorerst aus.

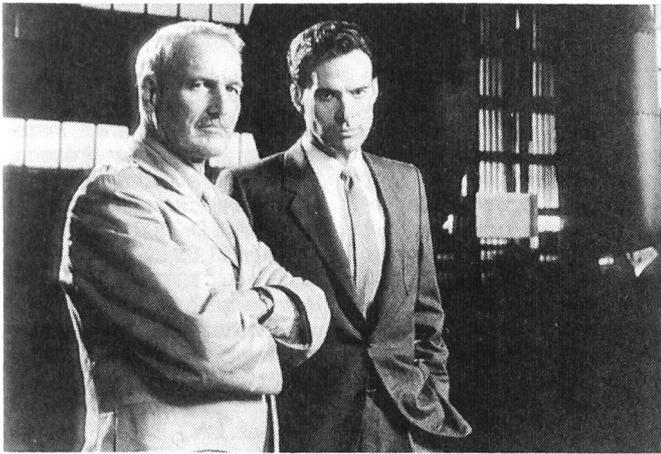
Freiheit und Sicherheit, pedantische Ordnung und kreatives Chaos liegen sich in den Haaren, Gedankenfreiheit und Geheimhaltung, personifiziert durch Oppenheimer und Groves, liefern sich ein Duell. Der Zusammenprall der beiden Weltanschauungen entspricht dem dramaturgischen Konzept von Roland Joffés THE SHADOW MAKERS.

Freie und spontane Eindrücke, kreatives Chaos wären Qualitäten, die ein grosses A-Festival

dem neugierigen, offenen Filmkritiker freiwillig bieten könnte. Allein: die Grösse der Veranstaltung, die auf das Unternehmen konzentrierten finanziellen Mittel rufen das Bedürfnis nach Ordnung, Kontrolle und Sicherheit schon mal vorzeitig verlässt und Zeit fände, einem anderen Lichtspiel seine Aufmerksamkeit zu schenken. Er ist stattdessen voll gegen unterstellten Kartenmissbrauch programmiert. Die ordentliche Vergabe der verfügbaren Karten fordert vom Kritiker in der Konsequenz strategische Planung des Tagesablaufes für mindestens drei Tage im voraus.

Ordnung soll schon sein. Zum Glück für alle «Freiheitsdurstigen» ist sie aber längst noch nicht lückenlos und perfekt. Noch ist es möglich, eigentlich unbeabsichtigt und eher zufällig etwa am selben Tag THE SHADOW MAKERS und THE HOUSE ON 92ND STREET (1945) von Henry Hathaway zu sehen und mit der massiven Umwertung der gesellschaftlichen Vorstellungen konfrontiert zu werden, die in Sachen Überwachung durch die Geheimdienste erfolgte.

Die wahre Grösse eines Festivals zeigt sich auch darin, wieviel Filmkultur es sich neben den handfesten wirtschaftlichen Interessen noch leistet. General Groves lässt die von «Oppi» geforderte freie Diskussion nicht freiwillig zu, sie wird ihm – in der Interpretation von Joffé – abgerungen. Wie die Mächtigen mit den Machtlosen verfahren, zeigt ihre wahre Natur.
Walt R. Vian



THE SHADOW MAKERS von Roland Joffé



O.K. von Michael Verhoeven

Die Geschichtlichkeit der Film-
bilder: Gern werden Filme auf-
grund ihrer wirklichkeitssugge-
rierenden Abbildungskraft als
beredte, da sichtbare Zeitzeu-
gen herangezogen. Spätestens
seit Siegfried Kracauer gelten
auch Spielfilme aufgrund ihrer
kollektiven Phantasieproduktio-
n und massenpopulärer Re-
zeption als Erkenntnisquelle für
chiffrierte gesellschaftspsy-
chologische Strömungen und
Dispositionen. Doch nur selten
untersuchte man die Produktio-
n eines einzelnen Jahres als
Spiegel unmittelbarer und eng
umgrenzter zeitgeschichtlicher
Ereignisse. Dies versuchte eine
von der Stiftung Deutsche Kine-
mathek organisierte Retrospek-
tive der Internationalen Filmfest-
spiele Berlin bereits im
letzten Jahr, als ein historisches
Datum reflektiert werden sollte:
das Jahr 1939. Konsequenterweise
folgte nun das Jahr, in dem der 2.
Weltkrieg endete: 1945.

Daneben meinte die Berlinale-
Leitung heuer auf ihre eigene
40-jährige Geschichte zurück-
blicken zu müssen, weshalb das
Forum des Jungen Films, das 20
Jahre besteht, nicht zurückstehen
wollte (was wird man im Jahre
2000 veranstalten, wenn die
Berlinale 50 und das Forum 25
Jahre alt werden?). Eine Reihe
mit in den Jahren 1965/66 verbotenen
Filmen der DDR war Schwerpunkt
des diesjährigen Forum-Programms
und setzte ein weiteres zeitgeschichtliches
Schlaglicht.

Angesichts der atemberaubenden
gesellschaftlichen Entwicklung
in der DDR verwundert es nicht,
dass deren sogenannte Regal-
filme am begierigsten aufgenommen
wurden. Denn diese Filme – allen voran

Frank Beyers grandioses, aktio-
nsgeladenes Kinoerlebnis SPUR
DER STEINE, aber auch Kurt Maet-
zigs dagegen fast kammer-
spielhaft wirkender Film DAS
KANINCHEN BIN ICH oder Egon
Günthers vorsichtig als Märchen
und durch Cinemascope camou-
flierte Parabel WENN DU GROSS
BIST, LIEBER ADAM – geben lu-
zide Einblicke in ein erstarrtes
(und nun hinweggefegtes) gesell-
schaftliches System, das angetre-
ten war, die humanistische Ent-
wicklung des Menschen zu voll-
enden, und das doch nur zu des-
sen allseitiger Reduzierung bei-
getragen hat. Dieser Widerspruch
begegnete den Menschen, die in
diesem Staat leben, noch in ihren
intimsten Beziehungen. Seine
alltäglichen Persistenzformen,
die daraus resultierenden Verbie-
gungen und Defekte führen die
Regalfilme zum Teil mit schonungs-
loser Offenheit, zum Teil verdeckt
als Parabel vor. Für die heutige
Rezeption der zu ihrer Entstehungs-
zeit verbotenen, verstümmelten
oder vernichteten Filme ergab
sich der glückliche Umstand,
dass die Geschichtlichkeit ihrer
Aussagen und Wahrnehmungen
als Triebkraft eingegangen war
in einen unmittelbar vor Ort
erlebten Prozess der Liquidation
dieses Systems – und damit einer
gesellschaftlichen Erneuerung.
Obwohl die im November 1989
einsetzenden weltpolitischen
Veränderungen in beträchtlicher
Masse von den Realitäten aus-
zugehen haben, die das Ende
des 2. Weltkrieges schuf, erhielt
die Rezeption der Filme, die
das Jahr 1945 reflektieren sollten,
von diesem realpolitischen
Brückenschlag kaum neue
Impulse. Zu sehr sind die
Dokumentarfilme so ausgewie-

sener Regisseure wie Frank
Capra, Anatole Litvak oder Don
Siegel aus der *Why We Fight*-
Serie (1944/45) in ihrem – zu
diesem Zeitpunkt notwendigen
– propagandistischen Gestus
Relikt eines zu Vergrößerungen
und Feindbildern gezwungenen
Zeit- und Produktionsumfeldes.
Die merklich kühlere, aber auch
illusionslosere Inszenierung
von John Hustons Kriegsbericht
THE BATTLE OF SAN PIETRO
(1943/45) erinnert dagegen an
den Gestus seiner Spielfilme aus
der *Schwarzen Serie* und zeichnet
dabei ein bis dato kaum vorstell-
bares Bild eines Massenvernich-
tungskrieges.

Wie sehr Filme im historischen
Klima ihrer Zeit befangen sein
können, zeigt Henry Hathaways
THE HOUSE OF 92ND STREET
(1945), der ein Loblied auf die
detailgenau vorgeführten Aus-
spähungsinstrumente des FBI
singt. Das in Anbetracht der
Nazi-Spionage verständliche
Bemühen, die US-Bürger einer-
seits zu sensibilisieren, anderer-
seits aber auch zu beruhigen,
mündet in eine heute kaum noch
verständliche, fast groteske
Hymne auf die Effizienz von
Überwachungssystemen.

Völlig anderer Art ist das
Ideal, das Leopold Lindtberg in
DIE LETZTE CHANCE (1944/45)
entfaltet. Er zeigt den völkerüber-
greifenden, persönlichen Kampf
gegen das faschistische Regime,
wenn er eine bunt zusammengewürfelte
Gruppe und ihre abenteuerliche
Flucht vor deutschen Truppen
in die Freiheit verheißende
Schweiz verfolgt. Der Film
besticht heute weniger in den
formalen Mitteln seines poetischen
Realismus oder durch die schau-
spielerischen Leistungen, bei

denen die genaue gestische
Spielweise Therese Giehses
neben naiv-unbekümmerten
Figurenzeichnungen zweier
junger alliierter Offiziere steht.
Was einen anrührenden Bogen
von 1945 zu heute spannt,
ist der – damals noch selbstver-
ständliche – Appell an die
«Brüderlichkeit und Kameradschaft,
welche sich aus der Not zwischen
Menschen gebildet hatte... und
die Gemeinschaft derer, die den
Bedrängten Hilfe gewährten,
auch auf die Gefahr, ihr Schicksal
zu teilen» (Lindtberg).

Der eindringlichste Anti-Kriegs-
film war im Rückblick auf die
Geschichte der Berlinale zu
sehen. Es ist nicht Michael Cimino
Vietnam-Aufarbeitungsvorhaben
THE DEER HUNTER, wegen dem
1979 die sozialistischen Staaten
ihre Festivalbeiträge zurückzogen.
Sondern es ist Michael Verhoevens
1970 entstandener Film O.K.,
der, obwohl er die Berlinale
damals sprengte, nie in die
Kinos kam und auch in der
Geschichte des Neuen Deutschen
Films zu unrecht vergessen ist.
Das in elf Tagen abgedrehte
Epos schildert in einer Art
Hyperrealismus, in nur schwer
erträglichen Verisimilituden die
Vergewaltigung und Ermordung
eines vietnamesischen Mädchens
durch verrohte und frustrierte
US-Soldaten. In der Diskussion
versuchte der Regisseur behutsam,
die historische Entstehungszeit
zu vergegenwärtigen, verwies
auf die ohnmächtige Wut der
Vietnam-Prottestbewegung
ob des in Europa gleichgültig
betrachteten Vernichtungskrieges
in Fernost. Doch der Film
bietet in seinen artifiziellen
filmästhetischen Mitteln selbst Refle-

xions- und Analysemöglichkeiten, die in den genau bezeichneten hierarchischen Verhaltensweisen und Befehlsstrukturen eine Art Betriebssystem des Krieges offenbaren. So stellen sich die Schauspieler, die später in scheinbar brutalster Rollenaufwendigkeit agieren, zu Beginn mit ihrer Biographie vor, sprechen ihre gewohnte Mundart und bauen das Kriegsgelände in einem kahlgeschlagenen deutschen Waldgebiet auf und übersetzen so den schockierenden Vorfall ins allgemeine. Die menschenverachtende Brutalität des Mordes erscheint nicht mehr als Ausnahme, als Verfehlung einzelner Soldaten, sondern als systemimmanente Regel. Rezeptionsprobleme offenbaren sich erstaunlicherweise bei den Filmen, die in der Filmgeschichte bereits aufgearbeitet erschienen: den deutschen Produktionen der Jahre 1940 – 1945. Es waren vor allem Filme, die nicht – wie etwa KOLBERG (1943-45) – offenkundig intolerante Führerbilder und nibelungentreue Vasallenehre deklamieren. In der Retrospektive auf das Jahr 1945 wurden besonders «eskapistische» deutsche Filme herangezogen, die zumeist erst nach Kriegsende in die Kinos kamen.

Viele Autoren und Regisseure, die zwischen 1933 und 1945 im deutschen Film arbeiteten, haben nach 1945 wiederholt erklärt, propagandistische NS-Spielfilme hätte es kaum gegeben, sie hätten überwiegend an Unterhaltungs- oder sogar unterschwellig subversiven (eben eskapistischen) Filmen mitgewirkt. Nun ist es seit längerem kein filmwissenschaftliches Geheimnis, dass das Filmkonzept des Propagandaministeriums ideologische Indoktrination überwiegend in Stoffe, Motive und opulente Bildformen verpacken liess, denen der Zuschauer unbefangen entgegentritt. Verwundern mussten deshalb Bewertungen – erstaunlicherweise von Organisatoren der Retro –, die etwa in den Morden des Heiratschwindlers Lanski in Hans Schweikarts Hochstapler-Melodram DIE NACHT DER ZWÖLF (1944/48) bereits einen versteckten Verweis auf den Kollektivmord des Krieges erkennen wollten. Ausgeblendet wird dabei unter anderem das stramme Führerbild eines Staatsanwaltes, der den betrogenen Frauen den rechten Weg weist, und der latente Antisemitismus in den Figuren des mörderischen Schwindlers (ge-

spielt von Ferdinand Marian, dem Darsteller des JUD SÜSS) oder eines schmierigen Erpressers (in Gestalt von Oskar Sima).

Helma Sanders-Brahms erkennt in Leni Riefenstahls TIEFLAND (1940-44, fertiggestellt 1954) sogar eine Art ästhetischen Protest, in dem die Regisseurin andeute, dass sie Hitler anfangs dienstbar war, ihm nun aber den Tod wünsche. Sanders-Brahms leitet dies aus dem in der Tat für einen NS-Film ungewöhnlichen Motivwurf eines Tyrannenmords ab (der – das sei hinzugefügt – aus der Opernliteratur entnommen ist, aber in ähnlicher Ausformung und Funktion auch in Josef von Bakys VIA MALA, 1943/48, den melodramatischen Grundstoff abgibt). In TIEFLAND wird ein despotischer adliger Grossgrundbesitzer (in schlanker, herrscher Askese gespielt von Bernhard Minetti) von seinem Schafhirten ebenso erwürgt, wie dieser in der Anfangssequenz einem Wolf den Garaus macht. Zwar bricht das Finale diese Tat nicht unmittelbar, der Hirte und die gequälte Tänzerin Marta (gespielt von Leni Riefenstahl selbst) schreiten, von Lichtstrahlen geleitet, der Sonne entgegen. Doch hat der Film zuvor in Ehrfurcht gebietenden Hochgebirgsbildern und selbst in den zuweilen dämonisch helldunkel schimmernden (Studio)Tälern und Hütten eine Pathetik der Reinheit um den Hirten gewoben, so dass seine eigentlich befreiende Tat in diesem Kontext den Beigeschmack eines blutbefleckten Mords bekommt, der eherne Prinzipien verletzt. Gerade in den filmbildnerisch überzeugenden (und deshalb manchmal: überwältigenden) NS-Produktionen erscheint – wie bei allen Filmen aus entlegenen Entstehungszeiträumen – eine genaue Rekonstruktion des historischen Werkzusammenhangs, eine Einbeziehung der zeitgenössischen Bild- und Erzählkonventionen und ihrer Funktionen notwendig, um sie als Produkt und Faktor eines bestimmten filmgeschichtlichen und gesellschaftlichen Prozesses kenntlich zu machen. Eine Analyse, die unzweifelhaft vorhandene filmästhetische Qualitäten kontextlos goutiert oder ahistorisch bewertet, bereichert zwar die Interpretationsskala, ist aber geneigt, den historisch-kritischen Blick eher zu verstellen.

Jürgen Kasten

LATERNA MAGICA

Das *Museum of the Moving Image* in London widmet vom 15. Mai bis 31. Juli eine Sonderausstellung der Kunst der Zauberalaterne, der «Laterna Magica». Mit Hilfe einer einfachen Lampe und optischen Linsen werden durch bemalte oder fotografische Glasplatten Bilder gross projiziert. Von Athanasius Kircher Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt, gehört die Laterna Magica zur Vorgeschichte des Kinos. In der viktorianischen Zeit war sie eine der beliebtesten Familienunterhaltungen, und reisende Lanterner gaben ausserordentlich populäre öffentliche Vorstellungen. Besonders beliebt waren eigentliche Serien mit zwei bis sogar drei Projektoren. Informationen bei: *Museum of the Moving Image*, South Bank, GB London SE1 8XT, Öffnungszeiten: Di – Sa 10 – 20 Uhr, So 10 – 18 Uhr.

VERANSTALTUNGEN

Selb: Die 19. *Internationalen Grenzland-Filmtage* stehen vom 19. bis 22. April ganz im Zeichen der politischen Umwälzungen in Osteuropa. Eine Werkschau ist dem sowjetischen Filmregisseur Eldar Rjasanow gewidmet. Informationen bei: *Grenzland-Film-tage*, Postfach 307, D-8592 Wunsiedel, ☎0049/09232 4770.

München: Das 5. *Internationale Dokumentarfilmfestival* bietet vom 25. April bis 3. Mai eine breite Übersicht über die herausragenden Dokumentarfilmproduktionen des Vorjahres. Informationen bei: *Internationales Dokumentarfilmfestival München*, Gudrun Geyer, Trogerstrasse 46, D-8000 München 80, ☎0049/89 470 32 37.

Lin: *Querspur*, das einzige Videofestival in Österreich, findet vom 3. bis 5. Mai im Programmkinofilmtheater statt. Informationen bei: *Querspur*, Dametzstrasse 30, A-4020 Linz, ☎0043/732 66 27 303.

Karlsruhe: *Cinevideo*, die dritten Tage des unabhängigen Films, stellen vom 22. bis 27. Mai aktuelle Film- und Videoproduktion aus dem deutschsprachigen Raum vor. Ein zweitägiges Seminar unter der Leitung von *Ernst Schreckenberger*

zur filmischen Erzähltradition setzt sich mit den Gestaltungsmitteln filmischer Inszenierung auseinander. Informationen bei: *AG Cinevideo e.V.*, Gottesauer Strasse 13, Postfach 2040, D-7500 Karlsruhe 1, ☎0049/721 69 96 93.

Hamburg: Zum sechsten Mal veranstaltet die LAG FILM Hamburg, vom 31. Mai bis 4. Juni, das *Hamburger No Budget Kurzfilmfestival*. Informationen bei: *LAG FILM Hamburg e.V.*, No Budget Büro, Glashüttenstrasse 27, D-2000 Hamburg 36, ☎0049/40 439 27 10.

Québec: Die internationale Vereinigung «Domitor» widmet ihren zweiten Kongress unter dem Titel «Cinema 1895-1915. An Invention of the Devil. Moving Pious Pictures» den vielfältigen Beziehungen des frühen Kinos und der Institution Religion. In einer Schlusskonferenz stehen auch Beiträge von *Christian Metz*, Semiologe, und *Janet Staiger*, Präsidentin der *Society for Cinema Studies USA* auf dem Programm. Informationen bei: *Domitor*, Martine Pagé, Département des littératures, Université Laval, Québec, Canada, G1K 7P4, ☎001 418 656 3218.

Köln: Die 5. *Feminale*, das *FrauenFilmFest Köln*, stellt vom 4. bis 8. Juli Film- und Videoproduktionen von 1988 bis 1990, die unter der Regie von Frauen entstanden sind, vor. Informationen bei: *Feminale e.V.*, Luxemburger Strasse 72, D-5000 Köln 1.

WEITERBILDUNG FÜR FILMPRODUZENTEN

Ende April findet erstmals eine Veranstaltung des MEDIA-92-Programms der EG in der Schweiz statt. Vom 23. April bis zum 1. Mai treffen sich in Interlaken/Bönigen Filmproduzenten aus den zwölf Ländern der EG sowie der Schweiz zu einem europäischen Fortbildungs-Seminar im Rahmen des Projektes EAVE (*Entrepreneurs de l'audiovisuel européen*). Zahlreiche europäische Filmexperten kommen für diese Zeit als Referenten und Kursleiter nach Interlaken.

Noch nie waren so viele prominente MEDIA-92-Vertreter gleichzeitig in der Schweiz anwesend. Erstmals wird Holde Lhoest, die Leiterin des EG-

MEDIA-Projekts, das im Hinblick auf den grossen europäischen Binnenmarkt das audiovisuelle Schaffen in Europa unterstützen und fördern will, in der Schweiz sprechen. Unter andern sind aus dem EG-Raum auch Dieter Kosslick, Präsident von EFDO, und Rudi Barnet, Generalsekretär von EURO-AIM, als Referenten eingeladen. Aus der Schweiz werden Alfred Defago, Chef des Bundesamtes für Kultur, und Christin Zeender, Chef der Sektion Film, reden.

Als Teilnehmer am EAVE-Seminar sind aus der Schweiz der Berner Produzent Rolf Schmid (Fama Film AG) und der Zürcher Regisseur und Produzent Werner Swiss Schweizer (Dschoint Ventschr AG) eingeladen. Als ständiger Experte und Gruppenleiter nimmt der Zürcher Produzent Luciano Gloor (Limbo Film AG) teil. Das neuntägige Seminar in der Schweiz ist der zweite Teil eines dreiteiligen Fortbildungszyklus, der letzten Herbst in Villeneuve-Lez-Avignon (Frankreich) begonnen und im September in Lissabon (Portugal) abgeschlossen werden wird.

Die Schweiz konnte als einziger Nicht-EG-Staat im Januar 1989 dem Projekt EAVE beitreten und kann nach einem ersten dreiteiligen Zyklus im letzten Jahr jetzt erstmals selber teilnehmen. Der Weiterbildungskurs wird in der Schweiz vom Schweizerischen Verband für Spiel- und Dokumentarfilm (SDF) organisiert.

Beat Glur

DDR IN DER DISKUSSION

Vom 17. bis 22. April will die Rote Fabrik in Zürich der Kultur jener DDR eine Plattform geben, die «angesichts der grossdeutschen Bananeneuphorie in der hiesigen Öffentlichkeit kaum Platz hat». In Anwesenheit der Autoren, Studenten der Hochschule für Film und Fernsehen in Babelsberg, werden die zwei Dokumentarfilme *ES LEBE DIE R...* und *AUFBRUCH '89 – DRESDEN* – beides Zeugnisse der Aufbruchstimmung des Herbst 1989 – gezeigt (Dienstag, 17. April, 20.00 Uhr). Thomas Grimm, Dokumentarfilmer und Journalist hat unter teilweise schwierigsten Bedingungen Videointerviews mit Zeitzeugen aus der DDR geführt. Er stellt unter dem Titel «Spurensicherung in der DDR» Ausschnitte aus diesen Arbei-

ten (unter anderem mit Walter Janka und Wolfgang Harich) vor und stellt sich der Diskussion (Donnerstag, 19. April, 20.00 Uhr). Informationen bei: Rote Fabrik, IGRF, Seestrasse 395, 8038 Zürich, ☎01/481 91 43.

Gelegenheit die Vorgänge in der DDR und ihre Auswirkungen auf die politische und kulturelle Situation bei uns zu diskutieren, bietet auch das «Akademische Gespräch» *Woran wir uns erinnern* vom 14. Mai. Der Titel der Veranstaltung stammt von einem «Jubiläumfilm» des DDR-Dokumentaristen Roland Steiner der 1979 Dreissigjährige zu ihrer Befindlichkeit befragte. 1989 befragte er in *UNSERE KINDER* jugendliche Aussenseiter, Skinheads und Gruffies, die mit diesem Staat gebrochen haben. In Auseinandersetzung mit diesen beiden Filmen und im Gespräch mit Roland Steiner soll über drängende Fragen im Umfeld der Veränderungen in Osteuropa nachgedacht werden. Informationen bei: Gottlieb Duttweiler Institut, Kultur und Gesellschaft, Langhaldenstrasse 21, CH-8803 Rüschlikon, ☎01/724 61 11.

FILMFÖRDERUNG VON STADT & KANTON ZÜRICH

Die Filmförderungskommission von Stadt und Kanton Zürich unterstützt «Blutspiegel» von Anne Kasper Spoerri mit 70'000 Fr., «Traumzeit» von Franz Reichle mit 80'000 Fr. und «Der Tross – Tour de Suisse» von Peter Aschwanden mit 200'000.– Fr. Markus Fischer erhält für sein Spielfilmprojekt «Die Brandnacht» 250'000.– Fr.

BUCHHINWEISE

In der *Heyne Filmbibliothek* sind in bekannter und bewährter Art Bände zu den Schauspielern Cher (Bd. 138, von J. Randy Taraborrelli), Harrison Ford (Bd. 139, von Paul Honeyford) und Charles Laughton (Bd. 141, von Andreas Missler) erschienen, jeweils mit ganz nützlichen Filmographien. Rolf Giesen, Spezialist für den fantastischen Film, publiziert mit «Sagenhafte Welten. Der fantastische Film» (Bd. 140) einen Abriss über Geschichte und Themen des Genres.

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

STADTKINO BASEL Montagsfilme im Kino Camera



THEO ANGELOPOULOS

9.4.: *Die Tage von '36* (1972; 20.00 Uhr)
in Anwesenheit von Theo Angelopoulos

16.4.: *Die Jäger* (1977; 20.00 Uhr)

23.4.: *Alexander der Grosse* (1980; 19.30 Uhr)

30.4.: *Die Reise nach Kythera* (1984; 21.00 Uhr)

Die Wanderschauspieler, Der Bienenzüchter und Landschaft im Nebel stehen im Mai auf dem normalen Spielplan des Kino Camera.

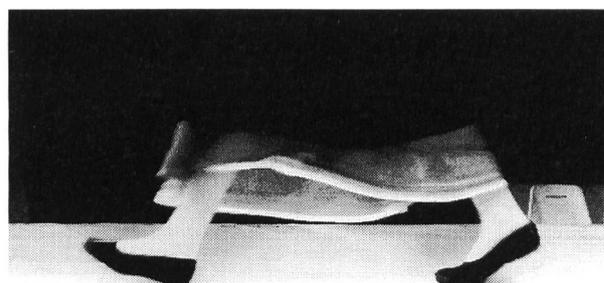
Öffentliche Vorstellungen
organisiert von LE BON FILM, Postfach, 4005 Basel

CAMERA 1

CAMERA 2

ATELIER KINO

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm



EIN FILM VON WIM WENDERS
MIT YOHJI YAMAMOTO

AUFZEICHNUNGEN ZU KLEIDERN UND STÄDTEN



Michel Piccoli als Milou

MILOU EN MAI von Louis Malle

Das Gespenst der Befreiung

Ein Gespenst ging um in Europa. Im Mai des Jahres 1968 spukte vielen Menschen die Vorstellung einer herrschaftsfreien Gesellschaft durch den Kopf. Um die Gesellschaft auch in Wirklichkeit von der Herrschaft zu befreien, wurden die Intellektuellen handgreiflich. Da wurde es erst richtig gespenstisch: «Sonst ganz vernünftige Leute verloren den Kopf. Louis Malle, ein guter Freund, teilte als Leiter irgendeiner Aktionsgruppe seine Truppe für die grosse Schlacht ein und befahl meinem Sohn

Jean-Louis, auf jeden Polizisten zu schiessen, der sich an der Strassenecke zeigte», erinnert sich Buñuel in seiner Autobiographie. Den Waffennarren Buñuel mutete es seltsam an, dass der Filmemacher Malle den Objektivrevolver gegen einen echten Revolver eingetauscht hatte: «Der Film ist eine wunderbare und gefährliche Waffe, wenn ein freier Geist ihn handhabt.» Malle blieb auf freiem Fuss, weil er sich diese Erkenntnis rechtzeitig zu eigen machte, die Kugeln im Magazin liess und stattdes-

sen wieder Zelluloid verschoss. Bis zum heutigen Tag, bis zu seinem wunderschönen neuen Film MILOU EN MAI. Beschwört Louis Malle über zwanzig Jahre später den Geist von '68 herauf?

Der Film spielt weit ab vom Schuss, auf einem Weingut in der Nähe von Toulouse. Während sich das Rad der Geschichte auf Hochtouren dreht, poliert Milou Vieuzac die Speichen seines Rennrades. Nachts nimmt er das Rad mit in sein Schlafzimmer, wie ein kleiner Junge braucht er die ständige Nähe seines Lieblingsspielzeuges, um sich geborgen zu fühlen. Milou ist ein Spielkind im Rentenalter, das den Ernst des Lebens erst begreift, als seine Mutter (Paulette Goddard, die Lisette in Jean Renoirs LA REGLE DU JEU) stirbt. Auf einem Sofa, das über und über mit Puppen bedeckt ist, erliegt sie einer Herzattacke. Als Milou abends im Bett sitzt und weint, sieht er eine Eule auf dem Fensterbrett, die ihn anstarrt. Der Flug der Minerva beginnt in der Dämmerung, für Milou bricht ein neues Zeitalter an.

Zur Beerdigung und zur Aufteilung des Erbes kommen die Verwandten zusammen. Milous Tochter Camille mit Familie; sein Bruder Georges mit seiner Frau Lily; seine Nichte Claire mit Freundin. Als der Anwalt den Wunsch der Verstorbenen verkündet, muss die Familie feststellen, dass die Zeiten sich geändert haben. Das alte Testament sah eine Drittelung des Erbes vor, das neue Testament macht das Dienstmädchen Adèle zur Vierten im Bunde. Wird die Umverteilung, für die sich die Studenten an der Sorbonne einsetzen, von einer alten Frau an der

Garonne vollzogen, indem sie eine Bedienstete als Erbin einsetzt? Eignet sich die wahre Revolution in der Provinz?

In Renoirs LA MARSEILLAISE (1937) zieht ein Bataillon von fünfhundert Freiwilligen am 2. Juli des Jahres 1792 von Marseille nach Paris. Sie haben nicht nur das revolutionäre Ideal im Gepäck, sondern auch: Tomaten. In Louis Malles MILOU EN MAI hat der Lastwagenfahrer Grimaldi nicht nur Tomaten geladen, sondern auch einen echten Revolutionär: den Studenten Pierre-Alain, Sohn von Georges. Der Student, der für die Arbeiter kämpft, und der Arbeiter, der nur für sich selbst kämpft, sind auf dem Weg zum Weingut der Vieuzacs. Mit dieser Fahrgemeinschaft übersetzt Louis Malle die soziale Bewegung in eine räumliche: Während die Kamera bisher nur in langsamen, gleitenden Fahrten Haus und Landsitz der Vieuzacs erkundete, folgt sie hier dem Tempo des Lastwagens, der mit dem Rückenwind der Revolte über die Landstrasse saust.

Als sie ankommen, ist es Nacht. Bei den Vieuzacs ist zum ersten (aber nicht zum letzten) Mal der Strom ausgefallen. Dann geht ihnen plötzlich ein Licht auf: die grellgelben Scheinwerfer des LKW's streifen wie Signallichter des urbanen Lebens durch die ländliche Idylle, die tagsüber von milden Sonnenstrahlen beschienen wird. Die Revolution ist da, in Fleisch und Blut, und nicht mehr nur in Wort und Ton, die wie ein fernes Echo der Pariser Ereignisse aus einem klapprigen Radio zu vernehmen sind.



Renato Berta

1945 in Bellinzona geboren. Nach der Ausbildung am Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom von 1964 bis 1966 begann er als Kameramann für das Tessiner Fernsehen (RTSI) zu arbeiten.

Einige seiner Filme als Kameramann:

- 1968 VIVE LA MORT Regie: Francis Reusser
CHARLES MORT OU VIF Regie: Alain Tanner
- 1969 OTHON Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet (Kamera-Assistenz)
ALGERIE Regie: Francis Reusser
SCHWARZENBACH Regie: L. Yersin
OPERATION CANARIS Regie: L. Yersin
- 1970 MARIE PLEINE DE GRACE Regie: José Varela
ANNE-MARIE JEUDI Regie: Francis Reusser (Kurzfilm)
LA SALAMANDRE Regie: Alain Tanner
- 1971 IN PUNTO DI MORTE Regie: Mario Garriba
INCLUSIF TOUR Regie: G. Moser
- 1972 SARTRE PAR LUI-MEME Regie: Alexandre Astruc
HEUTE NACHT ODER NIE Regie: Daniel Schmid
GESCHICHTSUNTERRICHT Regie: Straub / Huillet
LE RETOUR D'AFRIQUE Regie: Alain Tanner
DER TOD DES FLOHZIRKUSDIREKTORS
Regie: Thomas Koerfer
WHAT A FLASH Regie: Jean-Michel Barjol
- 1973 LES VILAINES MANIERES Regie: Simon Edelstein
LA PALOMA Regie: Daniel Schmid
- 1974 LE MILIEU DU MONDE Regie: Alain Tanner
PAS SI MECHANT QUE ÇA Regie: Claude Goretta
SCHATTENREITER Regie: George Moorese
- 1975 LE GRAND SOIR Regie: Francis Reusser
DER GEHÜLFE Regie: Thomas Koerfer
SCHATTEN DER ENGEL Regie: Daniel Schmid
- 1976 JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000
Regie: Alain Tanner
FORTINI / CANI Regie: Straub / Huillet
A. CONSTANT Regie: Christine Laurent
- 1977 SAN GOTTARDO Regie: Villi Herman (Spielfilmteil)
LES INDIENS SONT ENCORE LOIN
Regie: Patricia Moraz
VIOLANTA Regie: Daniel Schmid
REPERAGES Regie: Michel Soutter
ALZIRE Regie: Thomas Koerfer
- 1978 MESSIDOR Regie: Alain Tanner
- 1979 RETOUR A MARSEILLE Regie: René Allio
- 1980 SAUVE QUI PEUT (LA VIE) Jean-Luc Godard (mit William Lubchansky und Jean-Bernard Menoud)
SEULS Regie: Francis Reusser
- 1981 DAS HAUS IM PARK Regie: Aribert Weis
MAX FRISCH JOURNAL I-III Regie: Richard Dindo (mit Rainer Trinkler)
- 1983 L'HOMME BLESSE Regie: Patrice Chéreau
HECATE Regie: Daniel Schmid
VIVE LES FEMMES Regie: Claude Confortes
- 1984 IL BACIO DI TOSCA Regie: Daniel Schmid
LES NUITS DE LA PLEINE LUNE Regie: Eric Rohmer
- 1985 RENDEZ-VOUS Regie: André Téchiné
HURLEVENT Regie: Jacques Rivette
L'HOMME AUX YEUX D'ARGENT
Regie: Pierre Granier-Deferre
- 1986 L'ANNEE DES MEDUSES Regie: Christopher Frank
DER TOD DES EMPEDOKLES
Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet
CORPS ET BIEN Regie: Benoît Jacquot
- 1987 JENATSCH Regie: Daniel Schmid
AU REVOIR LES ENFANTS Regie: Louis Malle
- 1989 CHIMERES Regie: Claire Devers
MILOU EN MAI Regie: Louis Malle

In den modernen Zeiten zählen Lastwagenfahrer gewiss zum dritten Stand. Malle zeigt Grimaldi als einen proletarischen Faun, an dem Renoir seine helle Freude gehabt hätte. Grimaldi nimmt kein Blatt vor den Mund, unverblümt prahlt er mit seinen sexuellen Grosstaten: «Dann stieg eine Frau mit ihrer Tochter bei mir ein. Und da sagt doch die Frau zu ihrer Tochter...» Dann wurde der Lastwagen zum Lustwagen, doch das ist nichts für unsere Ohren – Malle beendet die Szene an dieser Stelle mit einem harten Schnitt. Indem Malle dem Lastwagenfahrer das Wort abschneidet, schaltet er unsere Phantasie in den dritten Gang. Das ist genau die Art von Diskretion, die Buñuel übte, und sie diente allein dem Zweck, die unglaublichesten Indiskretionen im Kopf des Zuschauers freizusetzen. Diese Indiskretionen setzt Grimaldi auch bei den Vieuzacs frei, doch er lässt sie nicht nur an die freie Liebe denken, sondern auch von ihr sprechen, und fast würden sie sie sogar praktizieren: in der freien Natur, auf einer Landpartie, die des diskreten Charmes der Bourgeoisie nicht entbehrt.

Bisher wagten die Vieuzacs nur Seitensprünge mit kurzem Anlauf: die Lust machte zwei Schritte nach vorn, das schlechte Gewissen einen Schritt zurück. Weil den kulinarischen Genüssen im Gegensatz zu den sexuellen nicht die Gesellschaft, sondern allenfalls der Koch Grenzen setzt, geht die Liebe in diesem Film durch den Magen. Unter dem Vorwand, Eier zu holen, trifft sich Camille zu einem Schäferstündchen mit dem Anwalt; Milou nimmt Lily mit in den Weinkeller: «Schon der Geruch be rauscht!» In der Küche, wo die Frauen unter sich sind, wird über die Pille gesprochen wie über ein neues Gewürz. Doch erst Grimaldi, der Tomaten «Liebesäpfel» nennt, macht das Thema bei einem gemeinsamen Picknick öffentlich: dann erzählt die Dienstmagd von ihren Orgasmusproblemen, und Milou bekennt, dass die Ehe ein Gefängnis ist. Als Claire Grimaldi anbietet, ihre Brüste zu berühren, schweigt die gesamte Familie gebannt, als würde nun eine Grenze überschritten, hinter die es kein Zurück gibt. Als die beiden am Abend nach einer ausgelassenen Feier vor allen anderen miteinander schlafen wollen, herrscht die gleiche atemlose Stille. – Ist es die Ruhe vor dem Sturm, den zwei plötzlich auftauchende Nachbarn aufgeregt verkünden? Weil die Vieuzacs Übergriffe von streikenden Fabrikarbeitern fürchten, verlassen sie fluchtartig das Anwesen.

Während die Revolution scheinbar voranschreitet, müssen die Vieuzacs mehrere Entwicklungsstufen in der Evolutionsgeschichte zurück. Noch im Haus ging zum zweiten Mal das Licht aus, so dass sie sich mit Kerzen behelfen mussten; auf der Flucht müssen sie ihre Pfadfindererfahrungen mobilisieren, um Fallen zu bauen. Als sie hektisch aus ihrem Jäger- und Sammlerdasein flüchten, weil einige Waldarbeiter auftauchen, bleibt die Kamera statisch: Die Vieuzacs verschwinden nach links aus dem Bild, die Arbeiter treten von rechts hinein. Wenn der Klassenkampf kampfflos entschieden wird, reicht eine Einstellung. Am Ende des Tages landen die Vieuzacs in einer Höhle. Nach diesem letzten Rückschritt erfahren Louis Malles moderne Höhlenmenschen, dass der Fortschritt aufgehalten werden konnte: de Gaulle ist nach Paris zurückgekehrt. Nun können die Vieuzacs in Ruhe ihre Familienangelegenheiten erledigen, der Film erledigt dies in wenigen Minuten.



Miou-Miou als Camille

Louis Malle hat einen Film gedreht, in dem die satirische Schärfe und der schwarze Humor eines Buñuel mit der Herzenswärme und Philanthropie eines Renoir abgemildert werden. Er handelt von der Ausser- und Inkraftsetzung gesellschaftlicher Spielregeln und davon, dass es viele Leute gibt, die ihre guten Gründen haben. So kämpft auch Louis Malle für die Gleichberechtigung. Oft staffelt er die Familienmitglieder im Raum, in den Szenen im Haus blickt man durch Türen und Durchgänge in Hinterzimmer. Immer gibt es ein Vordergrund- und ein Hintergrundgeschehen, doch vorne zu stehen, ist ein «zufallsbedingtes und ständig bedrohtes Privileg» (André Bazin über den «fast völligen Schwund der Montage» bei Renoir).

Die Zukunft liegt ausserhalb des Hauses. Als Claire in schwarzer Trauerkleidung Klavier spielt, blickt sie aus dem Fenster und muss mit ansehen, wie ihre unterwürfige (lesbische) Freundin sich im Garten von Pierre-Alain die Spuren der Polizeiknüppel zeigen lässt, die Orden der Aufständischen. Die beiden erscheinen wie ein Versprechen der herrschaftsfreien Liebe, deren Beziehung nur auf Zuneigung und nicht auf Abhängigkeit beruht.

Ein Geist geht um in Louis Malles Film. Es ist der Geist der toten Mutter, mit der Milou am Ende des Films durch die leeren Räume tanzt. In der Familie ist nichts wie zuvor, bleibt in der Gesellschaft alles beim alten?

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu
MILOU EN MAI (EINE KOMÖDIE IM MAI):

Regie: Louis Malle; Buch: Louis Malle, Jean-Claude Carrière; Kamera: Renato Berta; Kamera-Assistenz: Jean-Paul Toraille; Schnitt: Emmanuelle Castro; Ausstattung: Willy Holt; Kostüme: Catherine Leterrier; Maske: Joel Lavau, Françoise Chapuis; Frisuren: Christiane Berroyer, Laurence Le Bourvellec; Original-Musik: Stephane Grapelli; Ton: Jean-Claude Laureux; Mischung Dominique Hennequin.

Darsteller (Rolle): Michel Piccoli (Milou), Miou-Miou (Camille), Michel Duchaussoy (Georges), Dominique Blanc (Claire), Harriet Walter (Lily), Bruno Carette (Grimaldi), François Berleand (Daniel), Martine Gautier (Adèle), Paulette Dubost (Madame Vieuzac), Rozenn Le Tallec (Marie-Laure), Renaud Danner (Pierre-Alain), Jeanne Herry-Leclerc (Françoise), Benjamin und Nicolas Prieur (die Zwillinge), Marcel Bories (Léonce), Etienne Draber (Monsieur Boutelleau), Valérie Lemerancier (Madame Boutelleau), Hubert Saint-Macary (Paul), Bernard Brocas (der Pfarrer), Georges Vaur (Delmas), Jacqueline Staup (Nachbarin), Anne-Marie Bonange (Nachbarin), Denise Juskiwenski (Madame Abel), Stephane Broqueois (junger Mann), Serge Angeloff (Verlobter von Adèle).

Produktion: Nouvelles Editions de Films, TF1 Films Productions, Ellepi Films; ausführender Produzent: Vincent Malle; Produktionsleitung: Gérard Molto; Aufnahmeleitung: Jean-Yves Asselin. Frankreich 1989. Format: 35 mm, 1:1,66; Farbe; 107 Min. BRD-Verleih: Nef 2, München; CH-Verleih: Sadfi, Genève.



„Momente der Arbeit mit dem Licht ergeben sich immer aus dem Thema“

Gespräch mit dem Kameramann Giorgos Arvanitis

FILMBULLETIN: Giorgos, du bist Grieche, hast dir mit griechischen Produktionen als Kameramann einen Namen gemacht und Ansehen erreicht. Weshalb lebst du seit kurzem nun in Paris?

GIORGOS ARVANITIS: Das Kino ist eine Kunst ohne Grenzen. In Griechenland bin ich an Grenzen gestossen und habe mich auf die Dauer eingeschlossen gefühlt. Im griechischen Kino gibt es nicht genügend Autoren, die Filme realisieren, die mich interessieren. Jene zwei, drei Regisseure, die ich mag und mit denen ich gerne arbeite, realisieren vielleicht alle drei Jahre einen Film. Davon kannst du nicht leben und schon gar keine Familie mit drei Kindern ernähren – und mit Werbefilmen will ich mir nicht den Lebensunterhalt verdienen. Nach Paris übersiedelt bin ich aber auch, weil ich vermehrt mit anderen Regisseuren zusammenarbeiten möchte, was ja nicht ausschliesst, weiterhin die Kamera für jene griechischen Autoren zu führen, die mir wichtig scheinen. Die Möglichkeiten hier in Frankreich sind vielfältiger als in Griechenland. Das ganze europäische Kino interessiert mich, und es würde mich beispielsweise auch reizen, einmal für einen Schweizer Film zu arbeiten. Ich habe keine Schwierigkeiten, reizvolle Aufgaben zu finden, weil es genügend Filmemacher gibt, die meine Arbeit kennen und schätzen. Und der Preis am Festival von Venedig für die Kameraarbeit in AUSTRALIA hat mir den Start hier in Paris zusätzlich erleichtert. Um den Film von *Elia Kazan* machen zu können, musste ich mehrere andere Angebote ablehnen. Die Schwierigkeit liegt also eher darin auszuwählen. Man sollte die Leute, die einen Film mit dir machen wollen, zuerst kennen. Ich entscheide mich nach der Persönlichkeit des Regisseurs. Und dann nach dem Drehbuch, denn ich bin überzeugt, dass sich daraus erkennen lässt, ob jemand etwas zu sagen hat.

FILMBULLETIN: Die Filme, bei denen du bisher die Kamera geführt hast, sind sehr unterschiedlich. Ihr Spektrum reicht von den frühen kommerziellen Produktionen der griechischen Produktionsgesellschaft Finos-Film in

den sechziger Jahren über die verschiedenen Autoren des sogenannten Neuen griechischen Kinos in den siebziger Jahren, allen voran *Theo Angelopoulos* und *Pantelis Voulgaris*, bis zur kostümierten Antike von *Cacoyannis*. Wiederum völlig verschieden davon ist etwa AUSTRALIA vom Belgier *Jean-Jacques Andrien* und jetzt natürlich das Projekt mit Kazan.

GIORGOS ARVANITIS: Diese Unterschiede sind genau das, was mich interessiert. Ich will nicht einfach eine einzelne Linie, etwa jene von Angelopoulos verfolgen. Lange Zeit meinte man, ich könne nur die Art von Kameraarbeit leisten, wie sie von Angelopoulos' Filmen her bekannt wurde. Aber das ist nicht so. Ich habe sehr verschiedene Filme gemacht, Filme auch, wie etwa IPHIGENIE von Cacoyannis, die ich schliesslich nicht mochte. Mit Cacoyannis habe ich mich dauernd gestritten, weil er unbedingt mit Teleobjektiven arbeiten wollte, um die Bewegungen zu verlangsamen. Doch das ist Fernsehen.

FILMBULLETIN: Der Zoom findet sich selten in deinen Arbeiten, auf jeden Fall selten offensichtlich. Eher findet sich eine Brennweitenkorrektur, die das Cadre hält.

GIORGOS ARVANITIS: Ich mag das Zoom eigentlich nicht, aber es ist tatsächlich so, dass bei einem langen Travelling wie jenem in O MELISSOKOMOS auf Nadja und Marcella hin, wenn sie an der Bar stehen, das Zoom gleichzeitig mit dem Travelling gefahren werden muss, um diese Nähe zu den Figuren schliesslich zu erreichen. Das ist eine Frage des Gefühls, das sich darin ausdrücken lässt.

FILMBULLETIN: Wenn man die Farbdramaturgie von AUSTRALIA vergleicht mit den meisten Filmen von Angelopoulos, so springen die Unterschiede ins Auge: Eine auf unterschiedliche, aber immer satte Töne setzende Arbeit bei Andrien, der Hang zu transparenten Farben bei Angelopoulos. Wie wird jeweils über die Farbgestaltung entschieden?

GIORGOS ARVANITIS: Im Gespräch mit einem Regisseur versuche ich zu erfahren, was er in Sachen Licht denkt.

Andrien hat mir über das Licht den Charakter seiner Figuren beschrieben. Bei ihm war das auch insofern interessant, weil sein Film in drei sehr verschiedenen Ländern spielt: England, Belgien und Australien. Ich habe hier versucht, für jedes Land das passende Licht zu finden.

FILMBULLETIN: Das ist einfach gesagt, aber wie muss man sich das praktisch vorstellen? Diese Charakterisierung über das Licht, das von sehr grellen, gelblichen Farbtönen in Australien geprägt ist, eher dunkle, braune in England zeigt und gräulich-grüne in Belgien – wie geschieht diese Umsetzung?

GIORGOS ARVANITIS: Ich bin überzeugt, dass die Leute in unterschiedlichen Regionen verschieden voneinander sind, weil sie in verschiedenen Lichtverhältnissen leben. Von daher ist das zuerst einmal naturgegeben. Wenn die Menschen im Süden sich in ihrem Wesen von den Menschen im Norden unterscheiden, so lässt sich dies auch über das Licht erklären. Im Süden variiert das Licht im Verlauf eines Tages sehr stark, so dass du mehrere voneinander gänzlich verschiedene Stufen erhältst. Im Norden ist das anders, da herrscht mehr oder weniger das gleiche Licht: Am Morgen grau, am Mittag grau, am Abend grau. Das überträgt sich auch auf die Menschen, sie schwanken emotional viel weniger.

FILMBULLETIN: Wie bringst du – technisch gesehen – diese Farbstufen auf den Film?

GIORGOS ARVANITIS: Wenn ich arbeite, denke ich kaum an die Technik. Schwierige Dinge lassen sich sehr oft ganz einfach realisieren. Deshalb mache ich mir in technischer Hinsicht vor einem Film keine grossen Gedanken und entscheide immer dann, wenn es etwas zu lösen gilt. Wenn ich beispielsweise in dieser Wohnung eine Szene drehen müsste mit jemandem, der allein ist, sich ganz allein fühlt, so kann ich mit dem Licht, das durchs Fenster einfällt, arbeiten. Es gibt immer wieder die Momente, die genau dem entsprechen, was es für die benötigte Szene braucht. Natürlich gibt es Filter und all diese Dinge, aber so viel braucht es überhaupt nicht. Wenn du dich wirklich auf den Augenblick einlässt, an dem du eine Szene zu drehen hast, dann erweist sich immer wieder das vorhandene Licht als das beste – genauso wie einer, der auf der Strasse durchs Bild geht, wichtig sein kann. Es ist der letzte Augenblick, der zählt.

FILMBULLETIN: Nun gibt es doch Entscheidungen, die im voraus gefällt werden. Etwa die, dass mit Angelopoulos zumeist im Morgengrauen oder am späten Nachmittag gedreht wird, um dieses aquarelle Licht zu kriegen, während bei Andrien die Szenen beim Einnachten eine wichtige Rolle spielen. Wo liegt denn der Unterschied, dass Szenen, die gegen Abend in Griechenland gedreht werden, und andere, die gegen Abend in Belgien entstehen, ein so verschiedenes Resultat ergeben?

GIORGOS ARVANITIS: Das ist keine Frage der Technik, das ist der Ort, die Landschaft, das Dekor. In Belgien ist der Boden grün, in Griechenland ist er bräunlich. Das allein ergibt schon eine ganz andere Atmosphäre.

FILMBULLETIN: Wann und weshalb entscheidest du dich für Kunstlicht bei einer Aussenaufnahme am Tag? In TOPIO STIN OMICHLI habt ihr etwa die Sequenz, wo die Hand aus dem Meer geborgen wird und im Hintergrund die Kinder aus dem Hotel kommen, mit künstlichem Licht gedreht.

GIORGOS ARVANITIS: Solche Entscheidungen sind sehr oft durch die Notwendigkeit bedingt, eine Verbindung zwischen den Aufnahmen gewährleisten zu müssen. Da war es zum Beispiel so, dass die Morgensonne in der Einstellung auf die Bucht von Saloniki scheint. Um eine innere Licht- und Farbkontinuität zu gewährleisten, mussten wir Kunstlicht einsetzen.

FILMBULLETIN: Wer entscheidet sich dafür, der Kameramann oder der Regisseur?

GIORGOS ARVANITIS: Das ist verschieden, mal der eine, mal der andere. Mit Theo ist es so, dass wir uns oft gar nicht mehr unterhalten müssen, wir sind so eingespielt.

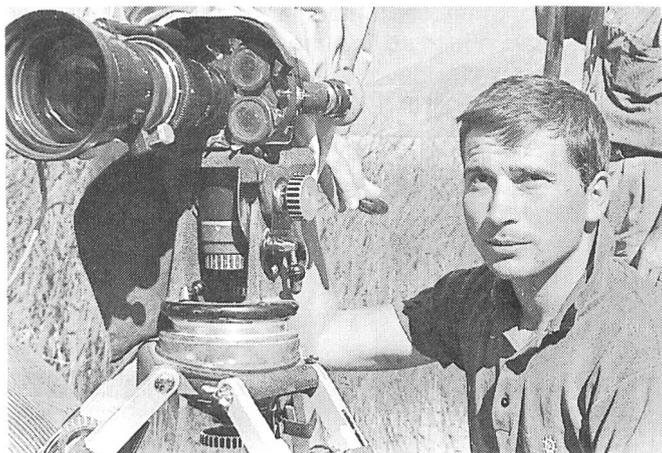
FILMBULLETIN: Lässt sich diese enge Zusammenarbeit, wie sie zwischen euch beiden stattfindet, näher beschreiben? Inwiefern unterscheidet sie sich von einer gelegentlichen einmaligen Zusammenarbeit mit einem andern Filmemacher?

GIORGOS ARVANITIS: Es gibt Regisseure, die sich keinen Deut ums Bild kümmern. Sie lassen den Chefkameramann machen, was er will. Dementsprechend gibt es auch Kameraleute, die rein technisch vorgehen und sich überhaupt nicht für gefühlsmässige Beziehungen in der Geschichte interessieren. Ich ziehe die Beschäftigung mit den inhaltlichen Aspekten vor. Es gibt heute so viele Filme, bei denen das Bild rein technisch gesehen perfekt erscheint, aber es fehlt ihm das Gefühl. Ich sage immer wieder, im Prinzip kannst du mit einer Kartonschachtel einen Film aufnehmen, du brauchst nicht mal eine Kamera, und du brauchst bestimmt nicht den letzten technischen Schrei oder hochempfindliches Filmmaterial. Wenn du etwas zu sagen hast, wenn du etwas zu machen verstehst, so kommt das auch ohne rüber.

Es gab zum Beispiel in TAXIDI STA KITHIRA eine Nachtszene am Hafen von Saloniki. Theo kam und sagte, was ist los, da warten die Leute und wir könnten doch noch diese und jene Einstellung drehen. Das ganze Beleuchtungsmaterial war aber bereits nach Athen verladen und abgefahren. Kein Problem, keine Aufregung! Wir nehmen die Autos, die herumstehen, und richten ihre Scheinwerfer aufs Dekor. Einige mussten wir schräg aufbocken, aber das war keine Sache: Das Licht war perfekt, und wir konnten die Szene filmen. Ich habe mir denn auch bereits den Ruf eingehandelt, ohne technisches Material zu arbeiten. Das ist etwas, das ich in Griechenland gelernt habe, denn da musste ich, mangels Geld, immer wieder Dinge ohne technische Hilfsmittel erreichen. Von daher habe ich mir angewöhnt, mit einfachen Mitteln zu arbeiten, und habe dabei begriffen, dass gerade die einfachen Vorgehensweisen viel stärkere Momente hervorbringen können als die kompliziertesten. Die einfachen Dinge sind rar.

Was mir darüber hinaus gar nicht liegt, ist jene Kameraarbeit, die sich so in den Vordergrund drängt, dass der Film dahinter verschwindet, in der ein Kameramann dauernd zeigen möchte, was er alles kann – was zu zeigen im Grunde sehr viel einfacher ist. Mir scheint es dagegen wichtig, dass das Publikum sich der Fotografie nicht bewusst ist, denn wenn der Zuschauer sagt: Ah! diese Aufnahme!, dann ist das Spiel schon verloren. Ich wünsche mir, dass die Zuschauer in einen Film zwar über das Bild eintreten, aber ohne daran zu denken. Das ist etwas, was danach kommen soll.

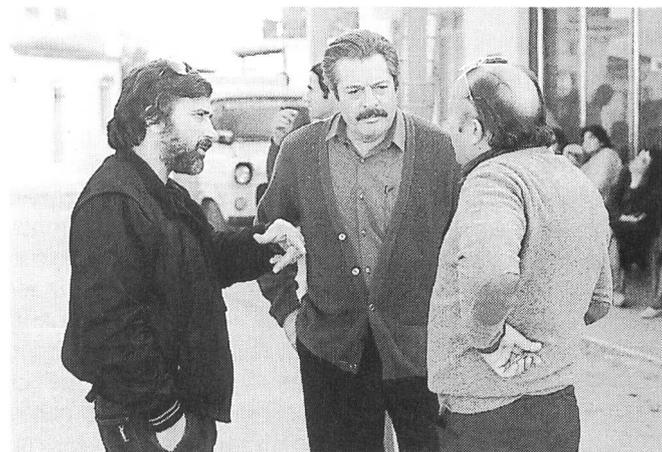




Giorgos Arvanitis



mit Omero Antonutti



mit Marcello Mastroianni und Theo Angelopoulos



mit Fanny Ardant

FILMBULLETIN: Kann man in diesem Fall die Bewegungen der Kamera als eine Art Hilfe zum Eintreten in Bilder und Geschichten betrachten?

GIORGOS ARVANITIS: Mir scheint die Bewegung der Kamera – zusammen mit der Cadrage – die wichtigste Rolle im Film zu spielen. Nur gilt auch hier, und zwar für beides: Der Zuschauer darf sich weder der Bewegung noch der Cadrage bewusst werden. All diese Elemente sollten zweitrangig bleiben, sollen dem Film dienen und ihm helfen, sich den Leuten zu vermitteln.

FILMBULLETIN: Wie spielen sich denn die Entscheidungen über die Bewegungen der Kamera im einzelnen ab? Nehmen wir etwa die Strandszene in *TOPIO STIN OMICHLI*, wo das Mädchen nach einem Tanzschritt mit Orestes wegrennt gegen das Meer und die Kamera eine phänomenale Kombination von Travelling, Zoom, Kran und Schwenk vollzieht – wer hat da was entschieden?

GIORGOS ARVANITIS: Wir haben bei dieser Einstellung allein einen halben Tag benötigt, um die Kamerabewegung auf den Punkt zu bringen. Zuerst war die Kamera auf dem Travelling montiert, aber man sah im Schwenk die Schienen und obendrein wirkte die Bewegung sehr mechanisch, weil die Kamera nach dem Tanz des Mädchens so schnell mitschwenken musste. Das war eine Bewegung, die der Gefühlsebene nicht entsprach. Sie war zu mechanisch und wirkte künstlich. Auf meinen Vorschlag wurde die Kamera dann auf den Kran montiert. Dadurch entstand der Eindruck, dass die Kamera im Raum schwebt, wie wenn sie mit der Seele des Mädchens abheben würde. Das wirkte von innen heraus, und das ist etwas, was ich mir grundsätzlich wünsche. Ich denke, da haben wir mit technischen Mitteln etwas erreicht, ohne dass es die Zuschauer direkt sehen – man spürt es in der Wirkung unbewusst. Aber, wie immer: Die Entscheidung fiel im letzten Moment auf dem Set, aus der Stimmung der Szene heraus.

FILMBULLETIN: Wenn so viel direkt vor Ort entschieden wird – was geschieht dann auf denn Repérages?

GIORGOS ARVANITIS: Im Fall von Angelopoulos ziehen wir zusammen los: er, der Ausstatter *Mikés Karapiperis* und ich. Theo erklärt uns an den einzelnen Orten, was er sich vorstellt, und dann beginnt ein Gespräch, in dessen Verlauf er auch auf unsere Vorschläge und Ideen eingeht, selbst wenn sie über das rein technische hinausgehen und einzelne Szenen inhaltlich und formal betreffen. Im Gegensatz zu anderen Regisseuren ist Theo imstand, auch unsere Ideen zu adaptieren, ohne dass er sich in seiner Autorenschaft verletzt fühlt.

Wenn wir dann für den Dreh an einem Ort eintreffen, so finden wir nicht nur das natürliche Dekor vor, es werden immer wieder auch Veränderungen vorgenommen. Theo beginnt dann, die Schauspieler anzuweisen, und allmählich kriert er eine Atmosphäre, in die alle eintreten, die auf seinem Film arbeiten. Aus dieser Atmosphäre heraus beginnt auch er daran zu denken, wie wir eine Szene im Detail realisieren wollen. Ich arbeite genauso aus dieser Atmosphäre heraus, lasse mich von ihr tragen und versuche mit den zur Verfügung stehenden Mitteln das einzufangen, was wir alle spüren.

FILMBULLETIN: Bei dieser Arbeit in natürlichen Dekors und den Bewegungen der Kamera dürfte es oft Probleme geben mit Dingen, die zufällig ins Bildfeld gelangen. Wie arbeitest du da?

GIORGOS ARVANITIS: Das gibt es tatsächlich oft, und wir haben uns schon köstlich amüsiert über die Wirkung, die eine diesbezügliche Entscheidung haben kann. Bei O THIASOS gab es eine Szene mit einem Schwenk über die Türe eines Kaffeehauses, in dessen Verlauf eine Coca-Cola-Tafel sichtbar wurde. Der Wirt wollte diese Tafel nicht entfernen, und wir wollten sie nicht im Bild haben. Also haben wir uns gefragt, was wir tun sollten. Ich habe dann einen Passanten, der mit einem schwarzen Regenschirm vorbei kam, gebeten, sich mit dem aufgespannten Schirm so zu plazieren, dass er während des Schwenks der Kamera die Coca-Cola-Tafel verdeckt. Nachher hat die griechische Kritik Abhandlungen darüber geschrieben, weshalb in dieser Szene, in der es nicht regnet, ein Mann mit geöffnetem Schirm steht – und was er bedeuten mag.

FILMBULLETIN: Bei Angelopoulos hat sich nach O MEGAL-EXANDROS, der 1980 entstand, eine Änderung in dem Sinn vollzogen, dass er sich von explizit politischen Stoffen ab- und stärker dem Individuum zugewandt hat. Habt ihr darüber im voraus gesprochen, gab es da konsequente Entscheidungen?

GIORGOS ARVANITIS: Grundsätzlich ist für mich jeder Film politisch, und von daher haben wir auch nicht so direkt über einen Wandel gesprochen. Ich bin aber überzeugt, dass Momente wie die Arbeit mit dem Licht sich immer aus dem Thema ergeben. Bei O MELISSOKOMOS habe ich beispielsweise zu erreichen versucht, dass dieser Bienenzüchter allein bleibt auf seiner Reise, indem ich auch von meiner Seite nichts hinzufügte, kein Licht oder ähnliche Dinge, sondern eher wegnahm, reduzierte. Auch damit sollte die Vereinzelung des Mannes sichtbar werden.

FILMBULLETIN: Ich habe den Eindruck, dass die Kamera in den Filmen von Angelopoulos, bis einschliesslich TOPIO STIN OMICHLI, immer näher rangeht an die Figuren...

GIORGOS ARVANITIS: ... ja, und ich bin überzeugt, dass diese Entwicklung noch weiter gehen wird. Sie hängt sehr mit der Tatsache zusammen, dass Theo heute Kinder hat. Früher hatte er den Leuten nicht in die Augen geschaut, wenn er sich unterhielt. Und heute ist er völlig offen. Es gab eine Zeit, da er damit kämpfte.

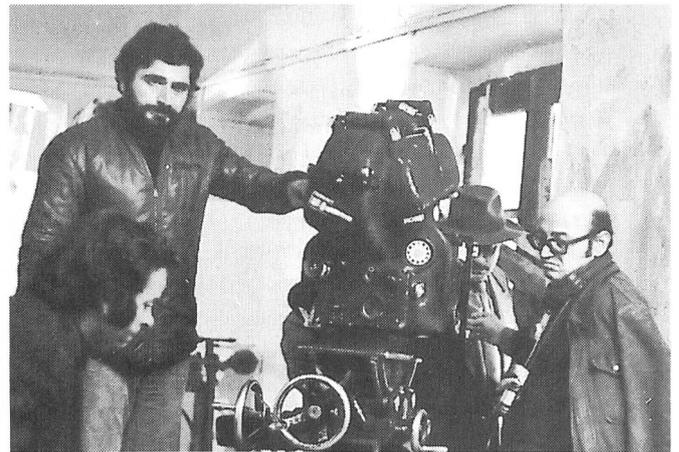
FILMBULLETIN: Das wäre aber doch um 1980 herum gewesen...

GIORGOS ARVANITIS: Ja. Nach O MEGALEXANDROS, wo er sich verliebt hatte, ist diese Veränderung eingetreten.

FILMBULLETIN: Worin siehst du den Unterschied zwischen dem Kameramann und dem Regisseur?

GIORGOS ARVANITIS: Der Regisseur macht den Film als Ganzes, ich liefere einen Beitrag dazu. Wenn ich mit jemandem zu arbeiten beginne, so versuche ich immer gut zuzuhören, damit ich den Film mit seinen Augen sehen kann, denn ich glaube, dass es meine Aufgabe ist, das zu erreichen, was er will. Ich muss zu verstehen versuchen, weil der Autor seinen eigenen Traum in Bildern realisiert sehen möchte – und ich muss das umsetzen. Ich sehe mich von daher als Mitarbeiter: Der Autor ist gewissermassen der Architekt, und ich beteilige mich am Bau seines Gebäudes, indem ich die Mauern errichte.

Das Gespräch mit dem Kameramann Giorgos Arvanitis führte Walter Ruggle in Paris



Giorgos Arvanitis

geboren am 20. Februar 1941 in Athen. Er hat als Elektrotechniker im Kino zu arbeiten begonnen und ist durch den Kameramann Giorgos Karayas, dessen Assistent er war, in die Kunst der Fotografie eingeführt worden. Von 1965 bis 1970 arbeitete Arvanitis als Chefkameramann für Finos-Film; sein erster Film trug den Titel DER BARFÜSSIGE PRINZ. Das war für ihn eine Zeit, in der er das Handwerk erlernte; die Filme selber waren nicht von künstlerischem Belang. Seit I EKPOMBI hat er bei sämtlichen Filmen (inklusive Kurz- und Fernsehproduktionen) von Angelopoulos mitgearbeitet, nachdem er in den sechziger Jahren zur Gruppe um Angelopoulos, Voulgaris und Mavrotis gehört hatte. Sechsmal erhielt Arvanitis bisher am Filmfestival von Saloniki den Preis für die beste Kamera zuerkannt; für TOPIO STIN OMICHLI war er im November 1989 in dieser Kategorie für den Europäischen Filmpreis nominiert. Im Sommer 1990 wird er für Elia Kazan auf Zypern hinter der Kamera stehen.

Einige seiner Filme als Kameramann:

- 1968 I EKPOMBI Regie: Theo Angelopoulos (Kurzfilm)
- 1970 ANAPARASTASI Regie: Theo Angelopoulos
- 1972 MERES TOU '36 Regie: Theo Angelopoulos
- 1973 TO POSKRANIOU Regie: Konstantinos Aristopoulos
- 1974 ASSAULT ON AGATHON Regie: Laszlo Benedek
LE FILS D'AMR EST MORT
Regie: Jean-Jacques Andrien
- 1975 O THIASOS Regie: Theo Angelopoulos
IPHIGENIE Regie: Michali Cacoyannis
- 1977 I KYNIGHI Regie: Theo Angelopoulos
- 1978 A DREAM OF PASSION Regie: Jules Dassin
- 1980 O MEGALEXANDROS Regie: Theo Angelopoulos
- 1983 ATHENES, RETOUR SUR L'ACROPOLE
Regie: Theo Angelopoulos (Dokumentarfilm)
- 1984 TAXIDI STA KITHIRA Regie: Theo Angelopoulos
- 1985 PETRINA CHRONIA Regie: Panthelis Voulgaris
- 1986 O MELISSOKOMOS Regie: Theo Angelopoulos
- 1987 DOXOBUS Regie: Fotos Lambrinos
BEIRUT Regie: Maroun Bagdadi
- 1988 TOPIO STIN OMICHLI Regie: Theo Angelopoulos
THE SHADOW OF FEAR Regie: Giorgos Karipidis
- 1989 AUSTRALIA Regie: Jean-Jacques Andrien

P.S. Seine Frau Angela erzählt, dass Giorgos immer auch das zweite Auge offenbehalte, wenn er das eine am Sucher hält, und zwar um darauf zu achten, dass ausserhalb des Bildfeldes nichts passiert, was das Geschehen im Bildfeld stören könnte, oder dass für eine bevorstehende Kamerabewegung der Raum neben dem Bildfeld auch tatsächlich frei ist von störenden Elementen für die Bewegung.



„Man muss die dritte Dimension erst schaffen, mit Licht, mit Schatten, mit Farbe“

Gespräch mit dem Kameramann Vilmos Zsigmond

FILMBULLETIN: Mister Zsigmond, *THE SHADOWMAKERS* ist, wie viele Ihrer Filme, ein *period picture*: der Zuschauer betrachtet eine vergangene Epoche wie auf einer alten Fotografie. Haben Sie ein Faible dafür?

VILMOS ZSIGMOND: Ich mag *period pictures*, denn sie sind eine wunderbare Abwechslung von den üblichen Gegenwartsfilmern. Ich bemühe mich auch immer, unterschiedlich an die verschiedenen Epochen und die verschiedenen Filme heranzugehen.

FILMBULLETIN: Wieviel geht an Recherche in die visuelle Konzeption eines solchen Films ein? Ich denke etwa an das erstaunliche Gelb von Oppenheimers *Cabriole*.

VILMOS ZSIGMOND: Ein Grossteil dieser Dinge geht auf den *production designer* zurück. An solchen Entscheidungen ist ein Kameramann meist nur beteiligt, wenn er schon monatelang vor Beginn der Dreharbeiten an dem Projekt gearbeitet hat. Meist ist es aber so, dass gewisse Entscheidungen schon getroffen worden sind, wenn man engagiert wird.

In *THE SHADOWMAKERS* wollten wir die Atmosphäre von Santa Fe, New Mexico, rekonstruieren: die Berge, die Wüste, den Sand und den Erdboden, der etwas orange-farben ist. Ich weiss aber nicht, ob diese Dinge wirklich so wichtig sind: würde es für den Film einen grossen Unterschied bedeuten, wenn wir diese Farben nicht drin gehabt hätten?

FILMBULLETIN: Ich denke, doch: der Film ist von einer leuchtenden Helligkeit und Klarheit, die der düsteren und grauenvollen Geschichte, die er erzählt, widerspricht.

VILMOS ZSIGMOND: Ich verstehe. Es ist schön, wenn das Publikum so reagiert. Meist spiele ich diese ästhetischen Entscheidungen herunter, denn häufig fallen sie dem Publikum und den Kritikern nicht auf.

FILMBULLETIN: Stimmt es, dass *THE SHADOWMAKERS* nicht in New Mexico, sondern in Mexico gedreht wurde?

VILMOS ZSIGMOND: Wir haben alle Aussenaufnahmen in Mexico gedreht und das war eine sehr gute Entscheidung, denn die Wetterverhältnisse waren ganz ähnlich.

Ausserdem existiert, wie Sie sich vorstellen können, das Los Alamos des Jahres 1945 längst nicht mehr, es ist eine grosse Stadt geworden. Wir hätten dort nicht mehr drehen können, und seltsamerweise hatte unser tatsächlicher Drehort sehr grosse Ähnlichkeit mit der Gegend, in der Los Alamos ursprünglich gebaut worden war. Nur den Erdboden mussten wir aus fünfzig Meilen Entfernung herbeischaffen, ganze Wagenladungen voll, um den richtigen Farbton auf den Strassen zu erzielen, denn die waren eigentlich eher schwarz dort unten. Das war das einzige, das nicht nach New Mexico aussah.

FILMBULLETIN: Zu den visuellen Qualitäten von *THE SHADOWMAKERS* gehört auch, wie Innen- und Aussenaufnahmen miteinander kombiniert und ausbalanciert sind. Haben Sie das zusammen mit Roland Joffé ausgearbeitet?

VILMOS ZSIGMOND: Nein, das ist gewöhnlich die Arbeit des Kameramannes. Diese Balance zwischen Innen und Aussen sieht auch bei jedem Kameramann unterschiedlich aus. Viele Kameraleute bleichen die Fenster so sehr aus, dass man gar nicht weiss, was draussen los ist, ob es Morgen, Mittag oder Abend ist. Das wird häufig gemacht, wenn man *on location* dreht, aber eigentlich ist es nicht der richtige Schauplatz. Die einfachste Lösung ist dann zu sagen: Vergessen wir die Aussenwelt einfach! Ich hingegen verwende immer sehr viel Sorgfalt darauf, dass man durch die Fenster sehen kann: wo wir uns im Augenblick befinden, ist immer auch ein Teil der Geschichte! Es trägt vielleicht nicht zum Thema oder zum Dialog bei, aber für das Publikum ist es wichtig, das Gefühl zu haben, an einem realen Ort zu sein. Das Auge ist schliesslich eine grossartige Kamera: es kann im Dunkeln sehen, und in der Helligkeit, das Auge hat keine Anpassungsprobleme. Und um diesen Effekt bemühe ich mich auch in meinen Filmen: die Kamera soll das zeigen, was auch das Auge in einer gegebenen Situation sehen könnte.

FILMBULLETIN: Wie war es im konkreten Fall von THE SHADOWMAKERS, haben Sie sich da mit dem production designer abgesprochen, um diese Transparenz der Räume zu gewährleisten?

VILMOS ZSIGMOND: Auch der production designer war sich der Tatsache bewusst, dass wir an einem der schönsten Flecken der Erde drehen, mit den prächtigen Wolken und Bergen im Hintergrund. Es wäre eine Schande gewesen, wenn der Zuschauer *nicht* durch die Fenster hätte sehen können!

FILMBULLETIN: Das vermittelt einen Eindruck der Tiefe des Bildes, genau wie die Totalen einen Eindruck der Weite vermitteln. Wie kommt es, dass Sie so viele Momente – ich denke da etwa an die frappierende Szene, in der Oppenheimer die Nachricht vom Tod seiner Geliebten bekommt – in Totalen erzählen?

VILMOS ZSIGMOND: Dafür habe ich eine grosse Vorliebe, man muss die Totalen aber sehr sparsam verwenden. Es ist vielfach auch schwierig, einen Regisseur dazu zu bewegen, eine Szene in einer Totalen aufzunehmen. Viele Regisseure sagen sich: «Okay, fange ich erst einmal mit einer Totalen an.» Aber in diesen Totalen passiert nichts, die erfüllen nur die Funktion eines *establishing shots*. Bei den Dialogen wählt man eine nähere Einstellung. Und da die meisten Filme beim Schnitt noch viel zu lang sind, landen die Totalen immer als erstes auf dem Boden des Schneiderraums – einfach, weil es in den Einstellungen keinen Dialog gibt, weil in ihnen «nichts erzählt wird». Aber da wird etwas erzählt, die meisten Leute merken es nur nicht!

Man muss in den Gesprächen mit Regisseuren immer sehr aufpassen, damit in den Totalen etwas Interessantes passiert.

FILMBULLETIN: Die meisten Ihrer frühen Filme sind im Breitwandformat, nicht wahr?

VILMOS ZSIGMOND: Alle meine frühen Filme waren im Breitwandformat, heute ist das nicht mehr so häufig der Fall. Damals habe ich immer mit anamorphotischen Linsen gedreht, im Panavision-Format. Ich hatte immer das Gefühl, dass man bei einer Panavision-Aufnahme, auch in einer nahen Einstellung, die Weite des Raumes *hinter* den Figuren spürt, selbst wenn man nicht mit Weitwinkelobjektiven dreht.

FILMBULLETIN: SCARECROW von Jerry Schatzberg und Ihre Filme mit Robert Altman erwecken sehr stark den Eindruck der Improvisation. Wie reagieren Sie mit der Kamera auf diese Arbeitsweise?

VILMOS ZSIGMOND: Ich habe mit sehr vielen Regisseuren gearbeitet, deren Stil auf der Improvisation beruht. Diese Regisseure richten eine Einstellung nicht lange vorher ein, sie machen keine langen Stellproben mit den Schauspielern. Da muss man als Kameramann eben schnell auf das reagieren, was vor der Kamera passieren wird! Bei SCARECROW wussten wir zum Beispiel nicht genau, wie die Eröffnungseinstellung aussehen sollte. Wir wussten, dass sich Gene Hackman und Al Pacino in der ersten Szene auf einer Landstrasse treffen sollten, das war alles. Es war unser erster Drehtag. Wir hatten keinen Wind für diese Szene eingeplant, der überraschte uns einfach. Aber ich finde, wir hatten grosses Glück damit. Als sich die Wolken zusammenzogen, hatte Jerry

Schatzberg gerade noch genug Zeit, Gene Hackman auf den Hügel zu schicken, von dem er herabsteigen sollte. Es gab keine Zeit mehr für Proben und gar nichts. Ich stand hinter der Kamera und wartete. Während Gene hinabstieg, wurde der Wind immer stärker. Gene hatte Schwierigkeiten dabei, durch den Zaun zu klettern und die Strasse herunter zu gehen. In solchen Fällen bediene ich die Zoomlinse immer selbst, um sie immer aufs Neue der Situation anzupassen.

FILMBULLETIN: Gerade in SCARECROW scheint die Kamera wie zufällig auf die Schauspieler zu reagieren, aber die Kompositionen sind alles andere als zufällig. Wessen Idee war es beispielsweise, in der Szene, wo Pacino seine Ex-Frau anruft, darauf zu achten, dass man das Kreuz an der Wand immer im Hintergrund sieht?

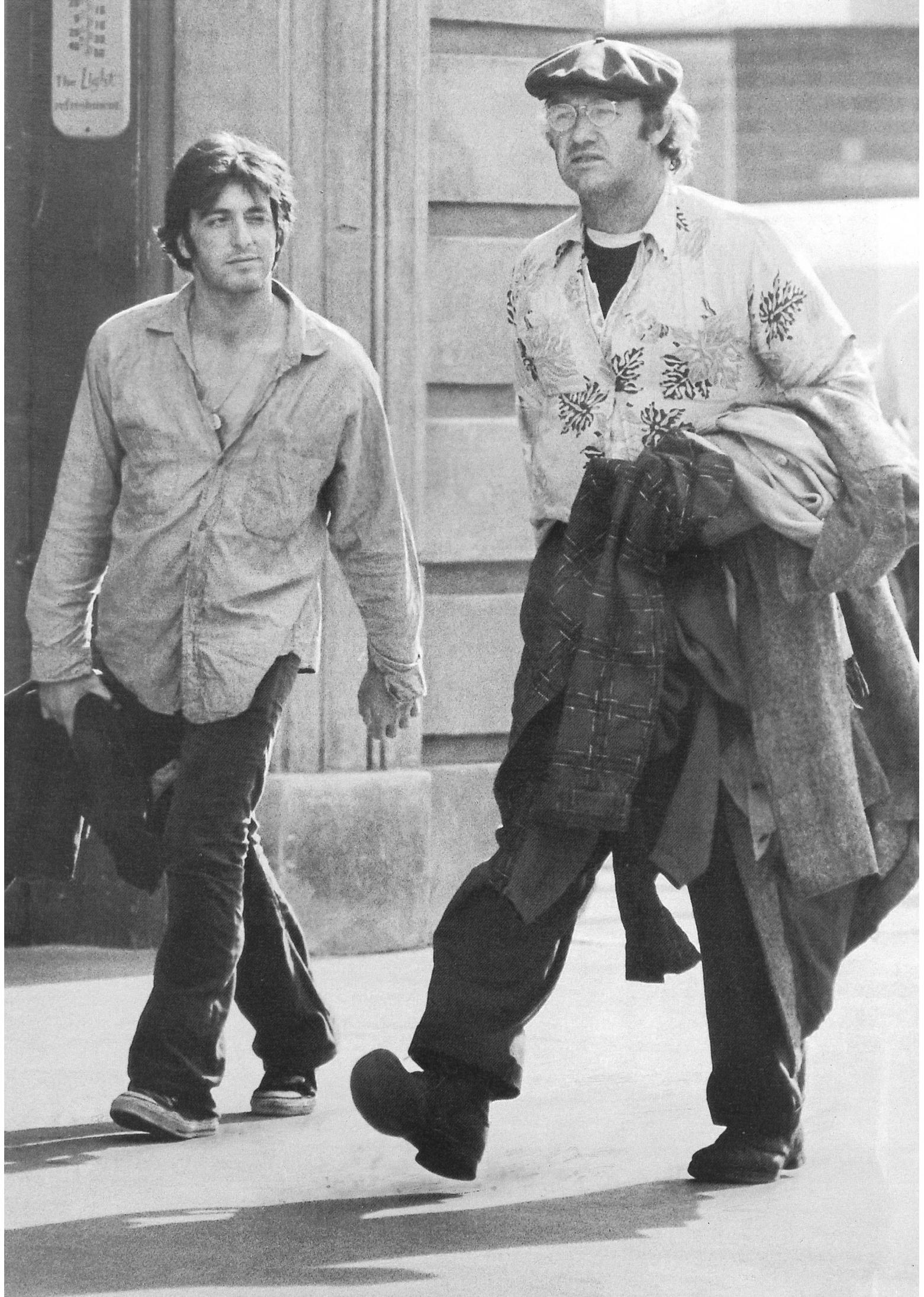
VILMOS ZSIGMOND: Das war Schatzbergs Entscheidung. Schauen Sie, man muss immer wieder betonen, dass Film eine Gemeinschaftsarbeit ist. Man tauscht sich aus, viele gute Ideen stammen vom Regisseur oder vom production designer. Ich finde, dass meine besten Filme – die, die am besten aussehen – immer in Zusammenarbeit mit den besten *production designers* oder *art directors* entstanden sind. Wenn eine Menge Überlegungen hinter einem Set stecken, etwa, was die Auswahl der Farben betrifft, kann ich als Kameramann gar nicht mehr so viel machen. Ich kann etwas durch die Ausleuchtung verändern, aber nicht viel mehr.

FILMBULLETIN: Wie wichtig ist bei dieser improvisierten Arbeitsweise, dass die Szenen in ihrer chronologischen Reihenfolge gedreht werden, wie es zum Beispiel bei MCCABE AND MRS MILLER der Fall war?

VILMOS ZSIGMOND: MCCABE AND MRS MILLER wurde mehr oder weniger in *continuity* aufgenommen, aber dafür gab es auch einen Grund: das Drehbuch war anfangs noch nicht zufriedenstellend, Warren Beatty und Altman waren noch nicht glücklich damit und schrieben es Tag für Tag um. Wenn wir an einem Tag eine Sequenz abgedreht hatten, gingen sie nach Haus und überlegten sich, was wir am nächsten Morgen machen sollten. Natürlich hatten sie die Hauptlinien der Geschichte im Kopf, aber sehr viele Dinge «erträumten» sie von Tag zu Tag. Und wir hatten bei MCCABE AND MRS MILLER grosses Glück: die Stadt war eine echte Stadt, die wir für diesen Film gebaut haben, und die Schauspieler lebten auf dem Set in den Häusern. Das war im Grund die Situation wie mit einem Theaterensemble, Robert musste einfach nur alle Leute zusammenrufen, um ihnen zu erzählen, was für den jeweiligen Drehtag geplant war. Deshalb war es bei diesem Film sehr leicht, zu improvisieren. Auf diese Weise entstand zum Beispiel die Friedhofsszene, bei der die Mädchen aus dem Bordell anfangen zu weinen. Da gab es keine Probleme, das haben wir kurz auf dem Set geprobt und dann gedreht. Ich glaube, das ist auch der Grund, weshalb alles in dem Film so frisch und spontan wirkt.

FILMBULLETIN: Haben Sie im Gegensatz dazu auch schon mit Regisseuren gearbeitet, die vor Drehbeginn bereits alles auf *storyboards* festgelegt hatten?

VILMOS ZSIGMOND: Ja, mit Steven Spielberg, als wir CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND drehten. Die meisten Spezialeffects-Szenen entstanden nach *storyboards*, da wussten wir genau, was wir tun würden. Das





gilt natürlich nicht für alle Szenen, denn CLOSE ENCOUNTERS wurde on location gedreht. Oft bekommt man aber nicht die idealen Drehorte, oder sie haben sich verändert. Selbst Steven musste eine Menge improvisieren! Brian De Palma ist ein anderer Regisseur, der schon im vornherein genau festlegt, was er tun wird: er macht storyboards von jeder einzelnen Einstellung eines Films. FILMBULLETIN: Welche von beiden Arbeitsweisen ziehen Sie vor?

VILMOS ZSIGMOND: Ich ziehe die Improvisation vor, denn sie ermöglicht es mir, etwas auszuprobieren, zum Beispiel mit dem Licht.

Es entspricht einfach nicht meinem Arbeitstempament, die Lichtquellen auf einem Diagramm festzulegen – hier ein 5k Scheinwerfer, dort ein 4k etcetera – und dann weiss der Regisseur nicht einmal genau, wie er die Szene drehen will. Meist kann man sich auch nicht an die Beschreibung der Szene im Drehbuch halten, vielleicht möchte einer der Schauspieler nicht aus dem Schlafzimmer kommen, sondern doch lieber aus der Küche, weil er es richtiger findet, wenn seine Figur sich einen Kaffee kocht. Wenn man also nicht alles bis ins Detail vorherbestimmen kann, warum sollte ich mich dann auf etwas festlegen und dadurch dem Regisseur vorschreiben, wie wir es machen sollten? Zu dieser Art von Kameraleuten gehöre ich nicht, ich bin bereit, mich in den Dienst des Regisseurs zu stellen: was er will, versuche ich ihm zu geben.

FILMBULLETIN: In bezug auf die Kameraarbeit ist THE LONG GOODBYE einer der aberwitzigsten Filme der siebziger Jahre, die Kamera...

VILMOS ZSIGMOND: ... bewegt sich unaufhörlich! (lacht)

FILMBULLETIN: Und die Bewegungen scheinen nirgendwohin zu führen, wie die Ermittlungen des Detektivs.

VILMOS ZSIGMOND: Richtig, die Kamerabewegungen ergeben ganz bewusst keinen Sinn. Zuerst hat mich das auch etwas verstört. Das ist ein «gimmick», und von so etwas gehe ich nicht gern aus.

Aber ich habe etwas sehr Wichtiges entdeckt, während wir den Film drehen. Aufgrund der Beweglichkeit der Kamera hatten wir ein unglaubliches Gefühl der Tiefe, und der Film bekam eine dritte Dimension. Denn die feststehende Kamera kennt nur zwei Dimensionen, man muss die dritte erst schaffen, mit Licht, mit Schatten, mit Farbe. Dadurch, dass sich die Kamera bewegt, hat man augenblicklich die dritte Dimension. Die Beziehung der Gegenstände untereinander verändert sich. Und wenn sich die Kameraarbeit nicht verselbständigt, kann man auf diese Weise ungemein viel zum Erzählen der Geschichte beitragen. Das hat auch Roland Joffé gemerkt, der bewegt die Kamera ebenfalls sehr viel.

FILMBULLETIN: Wie wählen Sie die Filme aus, an denen Sie mitarbeiten? Ist die Abwechslung für Sie da ein Kriterium? Ihre Filme aus den siebziger Jahren unterscheiden sich ja mitunter radikal voneinander: ein Film wie OBSESSION besitzt eine traumähnliche Qualität, ein Film wie DELIVERANCE verlangt Realismus.

VILMOS ZSIGMOND: Mein Interesse an einem Film wird meist vom Drehbuch geweckt und von der Aussicht, mit einem bestimmten Regisseur arbeiten zu können. Die Abwechslung ist Resultat davon: Themen und Regisseure unterscheiden sich voneinander, da geht man auch als Kameramann unterschiedlich an sie heran. Je-



THE DEER HUNTER von Michael Cimino



THE LAST WALTZ von Martin Scorsese



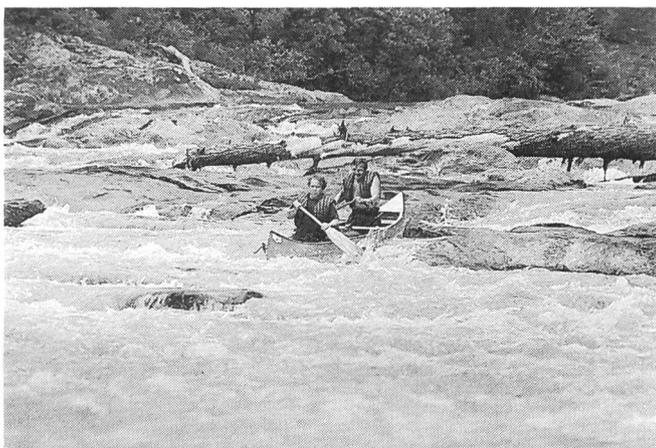
OBSESSION von Brian De Palma



MCCABE AND MRS MILLER von Robert Altman



SCARECROW von Jerry Schatzberg



DELIVERANCE von John Boorman



CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND von Steven Spielberg



THE ROSE von Mark Rydell

der Film entwirft seine eigene Welt und verlangt seinen eigenen Stil. Das ist natürlich ideal, weil man manche Dinge sehr schnell leid wird. Früher habe ich oft Filme in einem diffusen, weichen Licht gedreht, das Negativ wurde geflasht, und das ergab den Eindruck verblassender Pastellfarben. MCCABE AND MRS MILLER war der erste Film, bei dem ich diese Sünde begann. (lacht) Irgendwann war ich das leid, jeder hatte sich in diesen Stil verliebt, und deshalb hatte ich mein Interesse daran verloren.

FILMBULLETIN: Sind physische Herausforderungen für Sie ein Kriterium? Ich denke an eine Linie, die sich an DELIVERANCE, THE DEER HUNTER und THE RIVER entlang durch Ihr Werk zieht.

VILMOS ZSIGMOND: Herausforderungen dieser Art sind gut für Filme, sie machen sie «filmischer». Bei DELIVERANCE folgten wir – meine Assistenten, der camera operator und ich – den Schauspielern in einem Schlauchboot den Fluss hinab. Das war die einzige Möglichkeit, von Punkt A zu Punkt B zu gelangen. Wenn wir einen guten Drehort fanden, hielten wir an und fingen an zu drehen. Die Schauspieler fanden das offenbar grossartig, die wollten gar nicht, dass sie in den gefährlicheren Szenen gedoubelt wurden. Wir hatten Stuntmen für die Szenen in den Stromschnellen, aber die Schauspieler verliebten sich in die Herausforderung und machten alles selbst. Im ganzen Film gibt es vielleicht eine Einstellung mit einem Double, eine Totale.

THE DEER HUNTER war eine grosse Herausforderung, weil wir so viele Schauplätze hatten – so viele, dass sie für zehn Filme gereicht hätten: die Hochzeit in der Kirche, Szenen in Cleveland, die Jagdszenen in den winterlichen Bergen, die Vietnamszenen, die wir am River Kwai drehten. Ich mag Filme, die mir die Möglichkeit geben, visuell so viele unterschiedliche Dinge zu tun.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie immer noch häufig mit Ihrem Landsmann Laszlo Kovacs zusammen?

VILMOS ZSIGMOND: Wir haben THE LAST WALTZ zusammen gemacht, aber da gab es auch noch acht andere Kameraleute, weil es ein Konzertfilm war. Bei THE ROSE war Laszlo mein camera operator.

Es passiert häufig, dass nach dem Schnitt eines Films noch Szenen nachgedreht werden müssen, es werden noch *retakes* und *pick-up-shots* benötigt. Wenn ich dann nicht mehr verfügbar bin, weil ich schon an einem anderen Projekt arbeite, rufe ich Laszlo an und bitte ihn, das für mich zu übernehmen. Ich weiss, dass er es genau so machen wird, wie ich es getan hätte. Und umgekehrt ist es genauso, auch ich helfe ihm gern aus.

FILMBULLETIN: Ist es nicht immer problematisch, einen anderen Kameramann abzulösen, zum Beispiel weil man sich dem Stil eines anderen anpassen muss? Wie war das etwa bei CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, an dem eine Vielzahl von Kameraleuten beteiligt war?

VILMOS ZSIGMOND: Im Fall von CLOSE ENCOUNTERS drehte ich etwa neunzig Prozent des Films. Aber zwei Jahre später wollte Steven eine «special edition» des Films drehen. Er war offensichtlich mit dem ursprünglichen Film nicht zufrieden, denn aus Budgetgründen hatte er gewisse Szenen, die ihm wichtig waren, nicht drehen können – beispielsweise die Szenen im Sandsturm, die Anfangsszenen des Films, die dann William Fraker gedreht hat. Da musste nichts einem vorgegebe-

nen Stil angepasst werden, das waren ganz andere Szenen. Natürlich riefen mich die anderen Kameraleute an, die nach mir am Film arbeiteten, und ich erzählte ihnen, welche Filter ich benutzt hatte, welches Licht und so weiter. Da gibt es also schon ein Interesse, sich einem Stil anzupassen.

Ich selbst habe es mir zur Regel gemacht, einen Kameramann nur dann abzulösen, wenn er selbst mich darum bittet. Es kommt oft vor, dass Regisseure und Produzenten ohne das Wissen des ursprünglichen Kameramannes einen neuen engagieren. Auf eine solche Situation will ich mich nicht einlassen.

Im Übrigen sind aber heutzutage die Grenzen nicht mehr so einfach zu ziehen. Viele Szenen werden von Kameraleuten des zweiten Stabes, von *second-unit*-Kameraleuten gedreht. Und oft, ohne dass sie dafür einen credit erhalten! Wie in *OUT OF AFRICA*. Da gab es so wunderbare Szenen, die der *second-unit*-Kameramann gedreht hat. Aber David Watkin hat den Oscar dafür bekommen, wahrscheinlich sogar wegen der Szenen, die ein anderer gefilmt hat! So wird heutzutage gearbeitet, nur der Regisseur ist meist von Anfang bis Ende bei einem Film dabei.

FILMBULLETIN: Wie war es bei *JINXED*: haben Sie da auch an den *second-unit*-Szenen mitgearbeitet, die Sam Peckinpah inszeniert hat?

VILMOS ZSIGMOND: Ja, das war ganz grossartig für mich, denn der war ein wirklich guter Action-Regisseur. Er wusste, was er wollte.

FILMBULLETIN: Ich nehme an, die Arbeit mit ihm unterschied sich sehr von der Arbeit mit Don Siegel, dem eigentlichen Regisseur des Films.

VILMOS ZSIGMOND: Die besten Szenen haben wir mit Peckinpah gedreht! Don Siegel und Peckinpah waren befreundet, und Don hatte ihn engagiert, weil niemand zu diesem Zeitpunkt mit ihm arbeiten wollte. Er hatte einen sehr schlechten Ruf. Ausserdem war er krank, er hatte einen Herzschrittmacher bekommen. Aber bei der Arbeit an *JINXED* war er wieder fit und wollte beweisen, dass er wieder arbeiten konnte. Don Siegel war nicht sehr am Film interessiert, vor allem, weil Bette Middler mitspielte. Die hat er ganz furchtbar gehasst. Er war auch leider schon sehr alt damals, und physisch nicht mehr auf der Höhe. Vor allem störte ihn, dass ich zu schnell für ihn war. (lacht) Er gab mir immer Einstellungen, von denen er glaubte, sie seien für mich sehr schwer auszuleuchten, aber tatsächlich waren die dann immer ein Klacks. Er fragte mich: «Wie lange brauchst du, um das auszuleuchten?» «Etwa eine Dreiviertelstunde». «Jesus, kannst du das nicht langsamer machen?» «Na, mal sehen, was ich da tun kann.» Er ging dann in seinen Wohnwagen und legte sich schlafen. Meist war ich sehr schnell fertig. Wenn dann der Produzent auf dem Set war, wurde es schwierig: er sah, dass wirklich niemand auf dem Set mit irgendetwas beschäftigt war, und ich konnte ihn am Ende nicht mehr anlügen. Ich bat mir dann immer fünf Minuten aus und ging schnell los, um Don zu wecken. Der war immer sauer, weil er viel zu früh geweckt wurde. Wie gesagt, er war nicht sehr an dem Film interessiert.

Das Gespräch mit Vilmos Zsigmond führten Gerhard Middling und Lars-Olav Beier in Berlin



Vilmos Zsigmond

am 16. Juni 1930 in Ungarn geboren. Er besuchte 1951 bis 1955 die Filmhochschule in Budapest. Emigrierte 1956 mit seinem Studienkollegen Laszlo Kovacs in die USA. Arbeitete als Fotograf und im Kopierwerk, bevor er über Aufträge für Lehrfilme und Arbeiten als Fernsehkameramann Mitte der sechziger Jahre Filmkameramann werden konnte.

Einige seiner Filme als Kameramann:

- 1963 THE INCREDIBLY STRANGE CREATURES WHO STOPPED LIVING AND BECAME MIXED-UP ZOMBIES Regie: Dennis Steckler (Kamera: Joseph U. Mascelli, Kamera-Operator: Vilmos Zsigmond)
- THE SADIST Regie: James Landis
- 1964 THE TIME TRAVELERS Regie: Ib Melchior
- 1965 DEADWOOD '76 Regie: James Landis (mit L. Guinn)
- 1967 THE NAME OF THE GAME IS KILL Regie: Gunnar Hellström
- 1969 THE MONITORS Regie: Jack Shea
- FUTZ Regie: Tom O'Horgan
- THE SKY BUM Regie: Bruce Clark
- 1970 THE HIRED HAND Regie: Peter Fonda
- RED SKY AT MORNING Regie: James Goldstone
- MCCABE AND MRS MILLER Regie: Robert Altman
- 1971 DELIVERANCE Regie: John Boorman
- HORROR OF THE BLOOD MONSTERS Regie: Al Adamson
- FIVE BLOODY GRAVES Regie: Al Adamson
- IMAGES Regie: Robert Altman
- 1972 THE LONG GOODBYE Regie: Robert Altman
- 1973 SCARECROW Regie: Jerry Schatzberg
- THE SUGARLAND EXPRESS Regie: Steven Spielberg
- CINDERELLA LIBERTY Regie: Mark Rydell
- THE GIRL FROM PETROVKA Regie: Robert Ellis Miller
- OBSESSION Regie: Brian De Palma
- 1976 SWEET REVENGE Regie: Jerry Schatzberg
- 1977 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND Regie: Steven Spielberg
- 1978 THE LAST WALTZ Regie: Martin Scorsese
- THE DEER HUNTER Regie: Michael Cimino
- 1979 THE ROSE Regie: Mark Rydell
- WINTER KILLS Regie: William Richert
- 1980 HEAVEN'S GATE Regie: Michael Cimino
- 1981 BLOW OUT Regie: Brian De Palma
- THE BORDER Regie: Tony Richardson (mit Ric Waite)
- 1982 JINXED Regie: Don Siegel
- 1983 TABLE FOR FIVE Regie: Robert Lieberman
- 1984 THE RIVER Regie: Mark Rydell
- NO SMALL AFFAIR Regie: Jerry Schatzberg
- 1985 REAL GENIUS Regie: Martha Coolidge
- 1987 THE WITCHES OF EASTWICK Regie: George Miller
- 1989 THE SHADOW MAKERS Regie: Roland Joffé



„Das Licht hat immer auch eine dramaturgische Funktion“

Gespräch mit dem Kameramann Michael Ballhaus

FILMBULLETIN: Herr Ballhaus, eine Initialzündung für Ihre Laufbahn als Kameramann waren die Dreharbeiten zu *LOLA MONTEZ*, bei denen Sie anwesend waren. Besteht ein besonderer Zusammenhang zwischen den eleganten, raumgreifenden Bewegungen, in denen *Max Ophüls* und sein Kameramann *Christian Matras* quasi delirierten, und Ihrem eigenen Faible für Kamerabewegungen?

MICHAEL BALLHAUS: Ich glaube, dass es eher eine Geistesverwandtschaft ist. Natürlich habe ich später alle Filme von Ophüls gesehen und bin ein grosser Bewunderer seines Werkes. Aber er ist sicher nicht der einzige, der meine Arbeit beeinflusst hat. Ausserdem habe ich es nicht darauf angelegt, einen bestimmten Stil zu kreieren. Ich möchte, dass jeder Film von mir anders aussieht. Die Leute sollen nicht schon nach wenigen Minuten sagen können: «Aha, den hat der Ballhaus fotografiert!»

FILMBULLETIN: Dennoch sind Sie ein wiedererkennbarer Kameramann. Ist die 360-Grad-Fahrt, die in fast jedem Ihrer Filme vorkommt, nicht schon eine Art Signatur?

MICHAEL BALLHAUS: (lacht) Gut, ich gebe zu, dass die 360-Grad-Fahrt eine *trademark* von mir ist. Doch Wie-

dererkennbarkeit ist kein Wert an sich, und daher setze ich die 360-Grad-Fahrten auch nur an dramaturgisch zentralen Stellen ein. In *RECKLESS* umkreist die Kamera Darryl Hannah und Aidan Quinn genau in dem Moment, als sie das erste Mal miteinander tanzen, und zwar neun Mal. – Die Kamera hat etwas Dienendes, wenn sie sich verselbständigt, lenkt sie oft von der Geschichte ab. Der Stil sollte sich nach der Geschichte richten und nicht die Geschichte nach dem Kameramann. Wenn also Ähnlichkeiten zwischen den Filmen bestehen, die ich fotografiert habe, dann hängt das mit Verwandtschaften der Geschichten zusammen – und ich habe Präferenzen für bestimmte Geschichten. Bisher habe ich noch keinen Actionfilm gemacht und nur wenige Komödien (die mir allerdings viel Spass bereitet haben).

FILMBULLETIN: Inwieweit unterscheiden sich denn Komödien, beispielsweise *DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS*, für einen Kameramann von anderen Genres?

MICHAEL BALLHAUS: Bei Komödien darf man die Kamera nicht soviel bewegen. Man muss immer die Möglichkeit



haben, den Rhythmus zu verändern. Bei Komödien kommt es vor allem auf das richtige Timing an. Wenn man merkt, dass die Pointe nicht ankommt, der Witz nicht funktioniert, muss man das Tempo kurzfristig noch ändern. Daher muss man von vornherein etwas statischer inszenieren. Bei der Montagesequenz, in der Michael Caine Steve Martin beibringt, wie sich ein Gentleman verhält und kleidet, haben wir die Kamera fest installiert und mit einem *stop trick* gearbeitet. So kann man die Figuren jeden Moment verschwinden und wieder auftauchen lassen, man kann schneiden, wann man will. Komödien haben schon besondere Gesetzmässigkeiten. So haben wir die Figuren in DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS ähnlich wie im Theater eingeführt.

FILMBULLETIN: Meist sieht man zuerst den Hinterkopf, den Nacken.

MICHAEL BALLHAUS: Genau. Man sieht jemanden von hinten, hört ihn reden, dann dreht er sich um, und wir sehen sein Gesicht – das ist wie ein Auftritt im Theater. Wenn das Mädchen im Hotel erscheint, fällt sie ja auch erst hin, dann hebt sie langsam den Kopf mit dem riesigen Hut – das ist ja auch sehr lustig. Es ist natürlich schön, wenn man Figuren spannend einführen kann, wenn man die Neugier der Zuschauer weckt.

FILMBULLETIN: In den Fassbinder-Filmen haben Sie die Räume häufig durch Fenster, Türen oder andere innere Rahmen verengt, in Ihren amerikanischen Filmen findet man vergleichbare Kompositionen kaum noch. Hat dies auch thematische Gründe?

MICHAEL BALLHAUS: Natürlich. Die Fassbinder-Geschichten hatten ja viel mit Enge, oft sogar mit Gefangensein zu tun. Die visuellen Kompositionen wurden sehr stark durch das Drehbuch vorbestimmt.

FILMBULLETIN: In den USA scheinen Sie eher ein Faible für weite Räume entwickelt zu haben, wenn man an den Billardsaal in THE COLOR OF MONEY, die Empfangshalle in BROADCAST NEWS oder den Bahnhof in THE HOUSE ON CARROLL STREET denkt. Mögen Sie dies lieber als die hermetische Abgeschlossenheit einer GLASS MENAGERIE?

MICHAEL BALLHAUS: Das kann man so generell nicht sagen. Auch das hängt wiederum von der Geschichte ab. Manchmal verlangt eine Geschichte nach einem grossen Raum. Wenn Newman am Ende von THE COLOR OF MONEY den riesigen Saal betritt, mit den dreissig, vierzig Tischen, ist das ein Höhepunkt der Geschichte. Der Zuschauer weiss, dass der Zweikampf zwischen den beiden unmittelbar bevorsteht. Ich kann aber nicht sagen, dass ich diese grossen Räume lieber mag. Es ist natürlich atemberaubend, spektakulär, weil diese Räume auf der Leinwand besonders gut zur Geltung kommen. Aber manchmal ist auch gerade die räumliche Beschränktheit spannend.

FILMBULLETIN: Anstrengender und schwieriger?

MICHAEL BALLHAUS: Anstrengender und schwieriger. Die eigene Phantasie wird viel mehr gefordert, wenn man – wie in der GLASS MENAGERIE – zwei Leute fotografieren muss, die sich zwanzig Minuten vor dem Kamin unterhalten. Dies ist eine viel grössere Herausforderung, als in einem riesigen Saal den Kran hoch- und wieder auf Paul Newman herunterfahren zu lassen.

FILMBULLETIN: Die Inszenierung der Räume ist ja ganz wesentlich von der Wahl des Objektivs abhängig. In ICH WILL DOCH NUR, DASS IHR MICH LIEBT und DEATH OF A SALESMAN haben Sie den Vertigo-Effekt verwendet, einen mit einer Fahrt kombinierten Zoom.

MICHAEL BALLHAUS: Diesen Effekt setze ich in Momenten ein, in denen sich etwas verändert, an Drehpunkten der Geschichte. Eigentlich bleibt alles dasselbe, nur der Hintergrund ändert sich. So wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers für Veränderungen geschärft, die im Augenblick kaum spürbar sein mögen, aber später schwerwiegende Folgen haben. In MARTHA habe ich diesen Effekt zum ersten Mal eingesetzt. Erinnern Sie sich an die Szene, in der Karlheinz Böhm und Margit Carstensen sich das erste Mal begegnen?

FILMBULLETIN: Als die beiden im Hof aneinander vorbeigehen.

MICHAEL BALLHAUS: Die beiden drehen sich, die Kamera umkreist sie, und dann kommt der Vertigo-Effekt hinzu. Die Kamera macht aufmerksam auf eine dramaturgisch wichtige Stelle: Hier ist etwas passiert, genau an diesem Punkt.

FILMBULLETIN: Alle drei Filme, in denen Sie dieses Stilmittel verwandt haben, sind Fernsehproduktionen, doch die räumliche Wirkung kommt erst auf der Leinwand richtig zur Geltung. Machen Sie stilistisch keinen Unterschied zwischen Kino- und Fernsehfilmen?

MICHAEL BALLHAUS: Eigentlich nicht. Ich habe denselben Effekt in GOOD FELLAS eingesetzt, den ich mit Scorsese im letzten Sommer gedreht habe. Das war meine Idee. Scorsese hatte das vorher noch nie gemacht und wusste nicht so genau, wie es aussehen würde. Wir haben es dann einfach ausprobiert, und Scorsese war begeistert.

FILMBULLETIN: Komplizierte Kameraoperationen wie der Vertigo-Effekt oder die 360-Grad-Fahrt kosten doch sicher viel Zeit. Sind Sie dennoch ein schneller Kameramann?

MICHAEL BALLHAUS: Ja, ich bin ein schneller Kameramann. Ich versuche, auf das vorbereitet zu sein, was mich an einem Drehtag erwartet. Ich mache meine Schularbeiten. Ich bereite nicht nur mich selber gut vor, sondern auch meine Crew, indem ich mit ihr vorher zu jedem Motiv hinfahre und genau erkläre, was dort gemacht werden muss. Ich informiere sie bereits bei der Motivbesichtigung über Details, die sie dann schon vorbereiten können. Nehmen wir die Ballsaal-Szene in THE FABULOUS BAKER BOYS als Beispiel. Einen so grossen Raum auszuleuchten, dauert gute acht Stunden. Also schicke ich einen Tag vorher ein Team hin, das nach meinen genauen Angaben das Licht einrichtet. Am Drehtag gehen wir dann in den Raum, schalten das Licht ein, nehmen kleine Korrekturen vor, und schon kann's losgehen.

FILMBULLETIN: Bei THE FABULOUS BAKER BOYS haben Sie mit dem Regisseur die Einstellungen anhand präziser Skizzen geplant, für DEATH OF A SALESMAN haben Sie sich sogar ein Modell der Räumlichkeiten anfertigen lassen. Wie verlaufen diese Vorarbeiten im einzelnen?

MICHAEL BALLHAUS: Steve und ich haben mit dem Grundriss eines Raumes gearbeitet. Dann überlegt man sich, wie die Szene verläuft, wo jemand auftritt, in welchem Teil des Raumes die Szene spielt. Das nennt man





THE FABULOUS BAKER BOYS von Steve Kloves



AFTER HOURS von Martin Scorsese



BROADCAST NEWS von James L. Brooks



GLASS MENAGERIE von Paul Newman

blocking. Es handelt sich dabei praktisch um eine Stellprobe, bei der die Bewegungen und die Achsen der Schauspieler festgelegt werden. Meistens werden diese Bewegungen stark durch den Lauf der Handlung bestimmt. Ein Mann kommt ins Hotelzimmer, packt seine Sachen aus. Also spielt sich das Geschehen am Bett und am Schrank ab. Der Mann nimmt seine Sachen aus dem Koffer, der auf dem Bett liegt, und geht zum Schrank. Das sind die Gegebenheiten. Danach überlegt man, welche Einstellungen man braucht.

Bei Schlöndorff haben wir das anhand eines Modells gemacht, weil es da so unglaublich kompliziert war. Diese ständigen Brechungen zwischen Wirklichkeit und Einbildung, diese halbreale Dekoration, die sich plötzlich auflöst, weil eine Wand verschwindet, die Kamera hindurchfährt und auf einmal ganz woanders ist. Eine Szene spielt im Büro, dann geht die Tür auf, und wir stehen im Garten. Daher brauchten wir ein Modell, bei dem man viel besser als bei einem Grundriss abschätzen kann, was im Hintergrund zu sehen sein wird.

FILMBULLETIN: Würden Sie es als Einschränkung Ihrer Freiheit betrachten, wenn Ihnen ein Regisseur ein fertiges storyboard hinlegte?

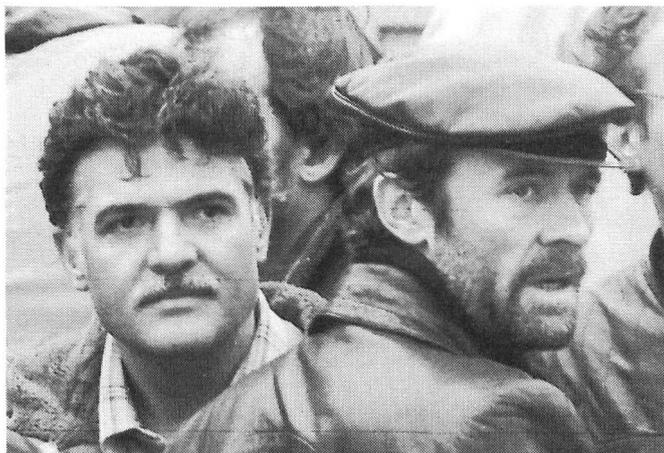
MICHAEL BALLHAUS: Es kommt darauf an, um wen es sich handelt. Scorsese – und der ist sehr gut vorbereitet – gibt mir vier Wochen vor Drehbeginn eine *shotlist*. Das heisst er markiert am Rand des Drehbuchs die Einstellungsgrößen: *wide shot* bei diesem Satz, *close-up* beim nächsten. *Tracking-shot from left to right*. Damit signalisiert er mir den Rhythmus einer Szene. Mein Spielraum liegt zum einen darin, den Raum zu finden, in dem das stattfindet, zum zweiten in der Beleuchtung, in die sich Scorsese überhaupt nicht einmisch, und zum dritten in der Bewegung der Kamera. Da kann ich natürlich die Einstellungsgrösse noch sehr variieren. Bei Scorsese macht es Spass, seinen Vorstellungen nachzuspüren und zu versuchen, ihnen so nahe wie möglich zu kommen. Ich fühle mich nie eingeengt, wenn Scorsese mir seine *shotlist* vorlegt. Andere Regisseure sind aber offener und lassen mir mehr Freiheiten.

FILMBULLETIN: Sie haben ja nicht nur mit so profilierten Regisseuren wie Fassbinder oder Scorsese gearbeitet, sondern vor allem auch mit Debütanten wie James Foley, Marisa Silver und nun mit Steve Kloves. Welche Art der Zusammenarbeit ist Ihnen lieber?

MICHAEL BALLHAUS: Ich mag beides. Gerade die Abwechslung gefällt mir ganz ausgezeichnet. Auf der einen Seite gibt es Regisseure wie Scorsese und Fassbinder, die ganz genau wissen, was sie wollen, die eine Vision von einem Film haben. Beim nächsten Film arbeitet man dann mit einem Debütanten, dem man helfen kann, einen Film zu realisieren. RECKLESS war mein zweiter amerikanischer Film, doch ich hatte viel Freiheit, weil James Foley noch sehr unerfahren war und mir in allem gefolgt ist. Auf der anderen Seite war er sehr fordernd. Er fragte immer: «Ist das wirklich das beste? Kann man da nicht noch mehr rausholen?» Dann hab ich mich angestrengt und mir noch etwas anderes überlegt. Foley hat immer wieder nachgefragt und mich so ständig zu Experimenten angespornt.

Bei THE FABULOUS BAKER BOYS war der Regisseur des Films ja auch gleichzeitig der Autor, also hatte er eine





Michael Ballhaus

am 5. August 1935 in Berlin geboren. Nach dem Abitur macht er eine zweijährige Fotografenlehre und arbeitet dann als Bühnenfotograf. Sein Interesse für den Film erwacht, als er 1955 bei den Dreharbeiten zu Max Ophüls' *LOLA MONTEZ* zuschaut. 1959 wird er beim Südwestfunk in Baden-Baden fest angestellt: drei Monate Arbeit als Kamera-Assistent, Laufbahn als Kameramann, schliesslich Chef-Kameramann bis 1966. Dozent für Kamera an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (1967-69, 1982) und an der Hochschule für Fernsehen und Film in München (1978).

Einige seiner Filme als Kameramann:

- 1969 *DEINE ZÄRTLICHKEITEN* Regie: Peter Schamoni
- WIR – ZWEI* Regie: Ulrich Schamoni
- 1970 *WHITY* Regie: Rainer Werner Fassbinder
- WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE*
Regie: Rainer Werner Fassbinder
- 1972 *TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE*
Regie: Hark Bohm
- DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT*
Regie: Rainer Werner Fassbinder
- 1973 *MARTHA* Regie: Rainer Werner Fassbinder
- 1974 *FAUSTRECHT DER FREIHEIT* Regie: Fassbinder
- 1975 *SOMMERGÄSTE* Regie: Peter Stein
- 1976 *CHINESISCHES ROULETTE* Regie: Fassbinder
- 1977 *BOLWIESER* Regie: Rainer Werner Fassbinder
- VALESKA GERT* Regie: Volker Schlöndorff
- 1977 *DESPAIR – EINE REISE INS LICHT* Regie: Fassbinder
- 1978 *DIE EHE DER MARIA BRAUN* Regie: Fassbinder
- BOURBON STREET BLUES* Regie: Douglas Sirk
- 1980 *DER AUFSTAND* Regie: Peter Lilienthal
- LOOPING* Regie: Walter Bockmayer, Rolf Bührmann
- 1982 *DEAR MR. WONDERFUL* Regie: Peter Lilienthal
- BABY, IT'S YOU* Regie: John Sayles
- RECKLESS* Regie: James Foley
- 1983 *EDITHS TAGEBUCH* Regie: Hans W. Geissendörfer
- OLD ENOUGH* Regie: Marisa Silver
- 1984 *HEARTBREAKERS* Regie: Bobby Roth
- 1985 *AFTER HOURS* Regie: Martin Scorsese
- DEATH OF A SALESMAN* Regie: Volker Schlöndorff
- 1986 *UNDER THE CHERRY MOON* Regie: Prince
- THE COLOR OF MONEY* Regie: Martin Scorsese
- THE HOUSE ON CARROLL STREET* Regie: P. Yates
- GLASS MENAGERIE* Regie: Paul Newman
- 1987 *BROADCAST NEWS* Regie: James L. Brooks
- 1988 *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* Regie: Martin Scorsese
- DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS* Regie: Frank Oz
- WORKING GIRL* Regie: Mike Nichols
- 1989 *THE FABULOUS BAKER BOYS* Regie: Steve Kloves

ganz bestimmte Geschichte im Kopf. Diese Geschichte umzusetzen in einen Film, hat mir ungeheuren Spass gemacht, weil ich wirklich alle Erfahrungen, die ich gesammelt hatte, einbringen konnte, um einem jungen Regisseur zu helfen, einen guten Film zu machen.

FILMBULLETIN: Gerade bei *THE FABULOUS BAKER BOYS* hat man das Gefühl, dass viele Schnitte schon beim Drehen durch die Bildkompositionen festgelegt wurden.

MICHAEL BALLHAUS: Absolut. Dieser Film wurde sehr, sehr stark auf Schnitt gedreht. Ich hatte bei diesem Film die Möglichkeit, den Regisseur dahingehend zu beeinflussen, nur das zu drehen, was wir brauchten. Somit wussten wir genau, was hinterher im Film zusammenkommt. Das ist überaus wichtig. Wenn man das dem Zufall überlässt, wenn man alles dreht – master shots, close-ups etcetera –, weiss man ja nie, was später beim Schnitt verwendet wird – und was dabei herauskommt. Das habe ich zu vermeiden versucht. Ich wollte bessere, kalkulierte Bildübergänge schaffen.

FILMBULLETIN: Diese Einflussnahme auf die endgültige visuelle Gestaltung des Films ist doch aber nur bei Debutanten möglich. Jim Brooks hat bei *BROADCAST NEWS* eine über drei Stunden lange Rohschnittfassung erstellt. Macht das die Arbeit für einen Kameramann nicht überaus schwierig, wenn er nicht weiss, welche Einstellungen den Schnitt überleben?

MICHAEL BALLHAUS: Bei *BROADCAST NEWS* hatte ich keine Ahnung, wie der fertige Film aussehen würde. Ich war von Brooks' Arbeitsweise überrascht, auch angenehm überrascht. Es war total neu. Ganze Charaktere sind dem Schnitt zum Opfer gefallen. Die mussten aus der Geschichte irgendwie entfernt werden, weil der Film zu lang war.

Ich mag es lieber, wenn geplant wird, und ich weiss, wie der Film aussieht. Man kann viel genauer arbeiten, Bildübergänge austüfteln. Wenn etwas ausgedacht ist, steckt auch ein höheres Mass an Gestaltung drin. Alles, was zufällig ist, kann gut sein, muss aber nicht gut sein. Wenn man es plant, wird es besser.

FILMBULLETIN: Sehr durchgestaltet sind in *BROADCAST NEWS* aber die Tiefenkompositionen. In einer Einstellung sieht man William Hurts Ohr mit einem Ohrhörer gross im Bild, und Holly Hunter, die ihm den Text souffliert, im Hintergrund. Wie ist diese Einstellung entstanden?

MICHAEL BALLHAUS: Das war eine Idee von Jim Brooks, der das bereits im Drehbuch so beschrieben hatte. Das ist ein ganz entscheidender Punkt in der Geschichte. In dieser Szene wird klar, dass da jemand vor den Fernsehkameras sitzt, der selber keine Ahnung hat, der alles durch den Ohrwurm gefüttert kriegt, aber in der Lage ist, diese Informationen so gut zu verkaufen, als habe er sie selbst recherchiert. Das ist der Kernpunkt der Szene, und diese Einstellung hatte Brooks im Drehbuch genau beschrieben. Es macht viel Spass, mit Regisseuren zu arbeiten, die selber sehr viele visuelle Einfälle haben, denen es gelingt, eine Szene in einer Einstellung, die eine eigene kleine Geschichte erzählt, auf den Punkt zu bringen.

FILMBULLETIN: *BROADCAST NEWS* besticht durch eine äusserst sorgfältige Farbdramaturgie mit den beiden dominanten Rot und Blau. Wie stark war Ihr Einfluss auf die Farbgebung?

MICHAEL BALLHAUS: Als ich Jim Brooks zum ersten Mal

traf, hat er mir Bilder von einem Fotografen gezeigt, den wir beide sehr schätzen: *Mirowitz*. Der hat mehrere Foto-bände herausgegeben, und in allen seinen Bildern taucht ein bestimmter Rot-Ton auf. Bei unserem ersten Gespräch hat mir Jim das gezeigt und gesagt: «Wenn wir den Film drehen, achte doch darauf, dass wir möglichst oft dieses Rot im Bild haben. Sag rechtzeitig Bescheid, damit wir gegebenenfalls noch ein Requisit oder den Dekor anstreichen können.» Das haben wir auch einige Male gemacht. In der Schulhofszene haben wir die Treppe rot angestrichen.

FILMBULLETIN: Manchmal hängt auch nur ein roter Bademantel im Hintergrund.

MICHAEL BALLHAUS: Ein Bademantel, genau. Das sind alles bewusste Entscheidungen. Der Regisseur gibt zu Beginn einen Anstoss, dann betätigt man sich als sein Erfüllungsgehilfe. Während des Drehens kamen die Ideen dann von mir – ich habe halt gesagt, dass ich gern eine rote Treppe hätte.

FILMBULLETIN: In *OLD ENOUGH* werden den beiden Mädchen, die aus verschiedenen sozialen Schichten stammen, auch ganz verschiedene Farben zugeordnet.

MICHAEL BALLHAUS: Das ist ganz wichtig. Manchmal habe ich fast den Eindruck, dass die Farbdramaturgie vernachlässigt wird. Man kann mit Farben – auch mit farbigem Licht natürlich – die Emotionen enorm unterstützen, und zwar auf ganz simple Weise. Man kann Personen bestimmte Farben zuordnen, mit Farben verbinden. Das ist wie wenn einer Figur ein bestimmtes musikalisches Motiv zugeordnet wird.

FILMBULLETIN: Offenbar arbeiten Sie gern mit einem genau festgelegten visuellen Konzept. Wie verhalten Sie sich, wenn Sie einen Film fotografieren, den ein anderer Kameramann begonnen hat?

MICHAEL BALLHAUS: Man kann sich mit seinem Stil nicht dem schon vorhandenen Material angleichen, man kann nur versuchen zu verhindern, dass es einen Bruch gibt.

FILMBULLETIN: Wenn Sie nicht durch die äusseren Umstände dazu gezwungen werden, improvisieren Sie also so wenig wie möglich?

MICHAEL BALLHAUS: Ich weiss immer, was ich will. Ich muss nicht hundert Sachen ausprobieren, sondern mache genau das, was mit dem Regisseur vorher abgesprochen wurde. Die Idee zu der 360-Grad-Fahrt um das Klavier in den *FABULOUS BAKER BOYS* ist bereits vier Wochen vor Drehbeginn entstanden. Ich hab aus Spass zu Steve Kloves gesagt: «Können wir nicht irgendwo so eine Fahrt einbauen? Wäre das nicht eine geeignete Szene?» Er fand die Idee toll, und nun wurde die Szene für diese Fahrt richtiggehend choreographiert. Eine Choreographin wurde engagiert, nur um Michelle Pfeiffers Bewegungen auf dem Klavier einzustudieren. So haben wir die Szene in vier Stunden abgedreht, obwohl das eine ganz schön komplizierte Angelegenheit war. Wenn man auf so eine Szene nicht vorbereitet ist, sondern sie erst beim Drehen erfindet, geht mindestens ein ganzer Tag dabei drauf.

FILMBULLETIN: Warum wird diese Fahrt denn durch einen Zwischenschnitt unterbrochen?

MICHAEL BALLHAUS: Die ging ganz rum, wurde aber geschnitten. Die haben sich tausendmal entschuldigt, aber sie mussten diesen Zwischenschnitt machen, weil Jeff Bridges am Klavier asynchron war. Seine Handbewegun-

gen stimmten nicht mit der Musik überein. Von uns aus hatte die Fahrt geklappt, da war alles perfekt.

FILMBULLETIN: Solche komplizierten Fahrten auszu-leuchten, ist doch wahrscheinlich eines der grössten Probleme eines Kameramannes.

MICHAEL BALLHAUS: Natürlich. Man kann ja kein Licht auf den Boden stellen, man sieht den ganzen Raum. Es gibt keine Ecke, die nicht im Bild ist. Ich habe den Zuschauer-raum von den Balkonen aus beleuchtet, mit versteckten Lichtquellen, und habe einen Spot auf Michelle Pfeiffer gesetzt. Als drittes kam noch ein Kameralicht hinzu, mit dem wir herumgefahren sind – aber das war auch schon alles. Damit mussten wir auskommen. Das war schon ganz schön *tricky*.

FILMBULLETIN: Glauben Sie angesichts dieses engen Wechselverhältnisses zwischen Kameraführung und Lichtgebung nicht, dass der *lighting cinematographer* Michael Ballhaus etwas unterschätzt wird, wo Sie doch vornehmlich für die Wendigkeit Ihrer Kamera bekannt sind?

MICHAEL BALLHAUS: Das gehört natürlich zusammen, man kann es nicht trennen. Das Licht gehört genauso dazu wie die Bewegung. Natürlich bewege ich die Kamera gerne. Ich arbeite auch mit Regisseuren, die das gerne tun. Die kennen natürlich meine Arbeit. Niemand, der mich kennt, würde mich für einen Film engagieren, der nur statisch sein soll. Dass ich jedoch als Spezialist auf diesem Gebiet gelte, hängt sicher auch damit zusammen, dass Kamerabewegungen viel stärker ins Auge fallen als eine ausgefeilte Lichtgebung. Doch für mich ist das Licht genauso wichtig, weil es die Spannung im Bild ausmacht.

FILMBULLETIN: Atmosphärisch oder dramatisch?

MICHAEL BALLHAUS: Atmosphärisch *und* dramatisch. Das Licht hat immer auch eine dramaturgische Funktion. Zwar gibt es eine realistische Gegebenheit für jede Szene. Wenn eine Szene draussen am Tag spielt, kann man bestimmte Dinge eben nicht machen. Innerhalb dieser Gegebenheiten aber hat man immer die Möglichkeit zu verändern oder zu beeinflussen. Und da versuche ich eben alles auszuschöpfen, was möglich ist.

FILMBULLETIN: Sehr exponiert ist die Beleuchtung in *AF-TER HOURS*. Der Held (gespielt von Griffin Dunne) schreckt sehr häufig vor dem Licht zurück, wie im film noir signalisiert das Licht eine andere Welt. Da Scorsese sich in die Lichtgebung nicht einmischt, muss das ja Ihre Idee gewesen sein.

MICHAEL BALLHAUS: Stimmt, das war mein Konzept. Der Held sollte jemand sein, der Angst hat, ins Licht zu treten, dem im Licht auch immer wieder Misslichkeiten widerfahren, der sich lieber in der Dunkelheit verbirgt. Dieses Konzept habe ich Scorsese vor Drehbeginn vorge-schlagen, und er war einverstanden. Er würde mir dort aber nie reinreden. So haben wir mit starken Hell-Dun-keL-Kontrasten gearbeitet, und da ist der film noir natür-lich ein gutes Stichwort. Es sollte nur Inseln von Hellig-keit geben, in die Leute eintreten und aus denen sie wie-der verschwinden. Ich habe sehr viel mit gerichtetem Licht, mit Spots gearbeitet. Aber nicht zum Selbstzweck, sondern stets im Dienst der Geschichte.

Das Gespräch mit Michael Ballhaus führten Gerhard Midding und Lars-Olav Beier in Berlin

THE FABULOUS BAKER BOYS von Steve Kloves

That's really romantic!



Es gibt sie also doch noch, die Spielfilmerstlinge, die einem vor lauter handwerklicher Perfektion in bares Staunen versetzen. Was Steve Kloves mit *THE FABULOUS BAKER BOYS* geleistet hat, ist natürlich kein Geniestreich à la *CITIZEN KANE*, natürlich kein intellektuelles Spielchen im von uns Europäern doch so modisch favorisierten «Jarmusch»-Stil, wie es *SEX, LIES AND VIDEOTAPE* war. Aber der Film fordert Respekt. *THE FABULOUS BAKER BOYS* ist so solide und gut gebaute cinematographische Unterhaltung, wie es die beiden Männer liefern, von denen uns der Film erzählt, dass sie seit fünfzehn Jahren zusammen als Piano-Entertainer durch schummrige Hotelbars im «Hilton»-Stil zockeln. Sie sind Kloves Helden. Abschätzig betrachtet kann man diesem Film vorwerfen, konventionell zu sein, auf einer Klaviatur zu spielen, die mindestens so abgegriffen ist wie das ewig gleiche und seichte Repertoire der im Mittelpunkt stehenden «Baker boys». Musik, die man schon zum Tausendundeintemal gehört hat, Musik zum Einschlafen, zum Träumen zumindest.

Aber mit der Konventionalität verhält es sich bekanntlich wie mit einem guten Pizzarezept: Je besser der Koch, desto besser die Pizza. Hinzu kommt die Qualität der Zutaten. *THE FABULOUS BAKER BOYS* ist der Realität dessen, was der Film in sein Zentrum stellt, weit entrückt. Kloves, ein hier als Regisseur debütierender Drehbuchautor, baut seinen Film geschickt auf Klischees auf, die er beständig wieder zu brechen versucht. Er vertraut nicht der Originalität seiner Geschichte, setzt vielmehr von allem Anfang deutlich auf die Emotionen, die diese transportiert.

THE FABULOUS BAKER BOYS ist ein typisch amerikanischer Film. Mythen werden da beschworen, die wenig mit Realität, aber viel mit Wunschdenken zu tun haben.

Das Publikum von Jack und Frank Baker – wahrhaftig eine schauspielerische Glanzleistung des hier erstmals gemeinsam vor der Kamera agierenden Brüderpaars Jeff und Beau Bridges – ist seit Jahren das gleiche. Ebenso ihr Repertoire, ihre kleinen scherzhaften Zwischeneinlagen. Während Frank den Eindruck macht, im ganzen nur noch das bequem vor sich hin dösende Geschäft zu sehen, sitzt Jack mit sichtlicher Unlust hinter seinem Flügel. Während sein Kettenrauchen zum Symbol wird für die Frustration des Feiglings, erscheint Franks Streben nach materieller Sicherheit und Kontinuität für Heim, Weib und Kind als *middleclass* Kleinkrämertum. Natürlich muss der Tag kommen, da den beiden ein Manager offenbart, es werde Zeit für eine Pause. Seit dreizehn Jahren immer wieder das gleiche Gastspiel, das ginge nicht. Er, der Manager, habe das Restaurant zu füllen. Problem Nummer Eins wird durch Frank gelöst. Schon auf der Heimfahrt kommt prompt der Lösungsvorschlag: Das Programm muss anders werden; etwas Neues muss her. Und was wäre da besser als eine attraktive Sängerin?

Der Rest des Filmes erzählt sich fast von selbst: Die *audition* spricht Suche nach geeignetem weiblichem Talent bringt im ersten Moment nicht das erhoffte Resultat. Die siebenunddreissig angetretenen Frauen, von der dicken Italo-Mamma über die komplex-ange-

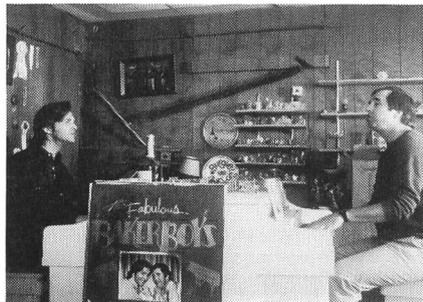
reicherte Serviertochter Blanche bis hin zur quasi Opern-Diva, sie alle erfüllen nicht die Anforderungen. Die beiden Brüder sind entmutigt. Aber – nicht vergessen: wir befinden uns in einem amerikanischen sprich auf publikumswirksame Effekte schielenden Film! – die Wendung zum Guten ist nicht fern. Eine junge blonde Lady kommt verspätet ins Probelokal gestürzt. Ihr Haar steht in alle Richtungen; ihre Kleidung ist ungeordnet und ihr Betragen so lässig-unpassend wie die Kaugummispuren auf ihren Lippen. Na klar, dass sie nach einigem zaghaftem Widerstand des müden Frank doch noch singen darf. Klar auch, dass sie den Vogel abschießt, genau das ist, worauf die beiden «fabulous baker boys» schon immer gewartet haben. Und so nimmt die Erfolgskurve des zum Terzett herangewachsenen Duos die Kurve nach oben. Das Publikum nimmt sie wieder wahr, die dort oben auf der Bühne ihr Bestes zu geben versuchen, vergisst wieder, dass vor ihm ein dampfendes Mahl oder ein Glas prickelnder Flüssigkeit steht. Susie Diamond strahlt im Licht des Scheinwerfers – nun, der Name besagt schon wie. Absehbar auch, dass diese Erfolgsstory so nicht weitergehen kann. Schliesslich haben wir da den spürbar frustrierten Jack, der an freien Abenden ins «O'Henry» geht, sich dort das freie improvisierte Jazz-Spiel der Schwarzen anhört, gar selbst dort seine eigentlichen Qualitäten austoben darf. Den Jack auch, dessen Beziehungen zu Frauen sich auf kurze Hotelzimmer-Intermezzi beschränken, dessen melancholischer Blick durch den Rauch der im Mundwinkel steckenden Zigarette nur holde

weibliche Äusserlichkeiten wahrzunehmen scheint. Und all das geht Susie mit der Zeit natürlich hübsch auf den Geist. Sie will mehr. Nicht unbedingt Ruhm und Reichtum. Ein eigenes Leben vielmehr, ein Einverständnis zwischen dem, was man will und dem, was man tut.

Klar somit, dass es erst einmal zu einer Lovestory kommen muss, dass Susie und Jack, der von seinem gut verheirateten Bruder Frank noch davor gewarnt worden war, eines Nachts zusammenprallen. Sich an «new year's eve» Lippen und Körper zu etwas zusammenfinden, das Jack nur schwer als den üblichen kurzen Flirt abtun kann, das für Susie den unausgesprochen abgeschlossenen Nichtangriffspakt durchbricht. Klar somit auch, dass sie das Weite suchen muss, dass sie als Verkörperung des Wunsches nach Selbst-Verwirklichung dem Mann, in den sie sich selbstredend ernsthaft verliebt hat, vorleben muss, wie Leben wirklich sein könnte: Überwindung der Angst, der Feigheit. Ende des zweiten Aktes. *THE FABULOUS BAKER BOYS* ist deutlich und transparent als Dreiakter zu erkennen: der Tiefpunkt ist erreicht. Jack will sein Glück nicht, kehrt mit seinem Brüderchen Frank, das ihm in angetrunkenem Zustand doch einmal so treuherzig gestanden hat, dass er, Jack, es sei, der Brillanz besitze, mit ihm also kehrt er zurück auf die Bühne der kleinen Mittelklasshotels. Niemand mehr hört ihr Spiel; die Töne, die sie ihren beiden Konzertflügeln entlocken, sind *background music*. Und doch: Das Happy End naht.

Der Fall scheint klar: *THE FABULOUS BAKER BOYS* ist ein einziges grosses Déjà-vu. Oder doch nicht? Zurück zu unserem Pizzarezept: Das Rezept ist klassisch. Nichts Neues im Westen. Doch Kloves zeigt, dass man bis zum letzten Biss mit Spannung und Neugierde solch einen *evergreen* trotzdem in sich hineinschlingen kann.

Drehbuch: Kloves hat wohl gewusst, dass es ihm bei solch einer Story schlecht bekommen würde, wenn er hinginge und durch Präntention behaupten wolle, er mache etwas gänzlich Neues, bis dato so nie Gesehenes. Mit einem überraschenden Gespür für *timing* und Rhythmus setzt Kloves Pointen, Höhen und Tiefen. Mit nur wenigen Einstellungen gelingt ihm eine klare Charakterisierung der beiden Hauptfiguren, wenn auch für Frank gelten muss, dass der Zuschauer doch etwas gar spät den biographischen Hintergrund dieser Figur



kennenlernt. Das gleiche gilt für Susie Diamond, deren Vergangenheit, sprich Herkunft, fast gänzlich verschwiegen wird. Sie bleibt als Figur auf das für Jack wichtige Funktionieren der Geschichte ausgerichtet, ist in einem dramaturgischen Sinne seine «Dienerin». Eigenleben wird ihr nur dann zugestanden, wo dies als Widerstand für Jack hilfreich sein kann oder muss.

Steve Kloves hat diese seine Geschichte spürbar mit einer Vorliebe für die männlichen Charaktere inszeniert. Jack bildet nicht nur in einem rein dramaturgischen Sinne für die Regie den Mittelpunkt. Schauplätze, Szenenauflösung und Besetzung sind auf ihn hin ausgerichtet. Weder Michelle Pfeiffer – eine Schauspielerin, die ich persönlich als Eisschrank einstufe, die mir aber für ihre grosse Fähigkeit, auch Tiefkühltruhen zum Schmelzen zu bringen, durchaus Bewunderung abverlangt – noch Beau Bridges werden in jenem Ausmass als Nachempfingungen wahrer menschlicher Charaktere spürbar, die *THE FABULOUS BAKER BOYS* eine Dimension mehr hätten verleihen können. Mag sein, eine tragische. Kloves hat sein Drehbuch auf dessen Stärken hin inszeniert, hat es aber nicht verstanden, die diesem eigenen Schwächen zu überspielen.

Eskapismus ist eine Erscheinung unserer Zeit. Und auch der Filmkunst unserer Tage. Man kann zwar die Existenz von sozialen und individuellen Tragödien nicht leugnen. Aber man kann sie marginalisieren. Kino, hiess es einmal in den Anfangstagen, sei zum Träumen da, habe zur Aufgabe, den Zuschauer seinen Alltag vergessen lassen. Doch um diesen Effekt voll aususchöpfen, bedarf es etlicher Widersprüche, Gegensätze. Weder die vermeintlich schummrigen Bars der Mittelklasshotels mit ihren liebevoll plazierten Bananenbäumen noch das Jazz-Lokal «O'Henry», in dem Jack seine wahre Berufung besuchsweise findet, bieten diese Antipoden. *THE FABULOUS BAKER BOYS* schwabbert dahin, ohne wirklich dieses Spannungsfeld auszukosten.

Was aber, bleibt als Frage zurück, macht es denn aus, dass man so bewegt wird von solch einer kleinen romantischen Lovestory? Sicher ist es die von Drehbuch und Regie konsequent ausgenutzte und bekanntlich universelle Sehnsucht nach einer Harmonie, die dazu beiträgt, jene kleinen Frustrationen zu überwinden, die auch den Alltag eines Jack prägen. Einverstanden. Doch wäre das wohl alles nur halb so spannend, hätte Kloves für diesen seinen Erstling nicht eine so hervorragende Equipe zur Verfügung

gehabt. Was Jeff Bridges, sein Bruder Beau und Michelle Pfeiffer beitragen, um den Figuren jene zusätzliche Dimension zu verleihen, die ihnen das Drehbuch nur zum Teil zugesteht, ist wahrlich beachtlich. Noch beachtenswerter allerdings ist die Kameraarbeit von Michael Ballhaus. Obwohl sie den Zeitgeist-Charakter des Films nicht aufheben kann oder vielleicht auch gar nicht aufheben will, gelingt es ihr, Beziehungen und zwischenmenschliche Spannungen in Räumen, in Positionen und Lichteffekten gekonnt widerzuspiegeln. Die Kamera ist beständig in Bewegung, schleicht sich wie ein hungriges Raubtier um die Figuren herum, fährt nach oben und wieder nach unten – immer auf der Suche nach dem Gefühl des jeweiligen Protagonisten einer Einstellung. Freilich – aber das mag Geschmacksache sein – scheint mir Ballhaus da zu übertreiben, wo er seine Kamera in Vogelperspektive durch den grossen Saal des Luxushotels schweben lässt, in dem das Trio sein erstes grosses Engagement hat. Langsam nähert sich die Kamera über die Köpfe der noblen Klientel hinweg der Bühne, fährt hinter dieser langsam nach unten, erfasst die im Kegel eines Punktscheinwerfers stehende Sängerin Susie und die beiden links und rechts neben ihr aufgestellten Flügel von hinten. Wie schon in einer ähnlichen Konstellation in *THE COLOR OF MONEY* von Martin Scorsese greift Ballhaus hier zu einer Geste, die der wahrhaftigen Seelenlage der Figuren nur schwer entsprechen kann. *THE FABULOUS BAKER BOYS* ist das, was ich einen klassischen Kamerafilm nennen würde, einen Film, in dem die Spannung zu einem Grossteil über die gekonnten Fahrten der Kamera nicht vermittelt, sondern überhaupt erst hergestellt wird.

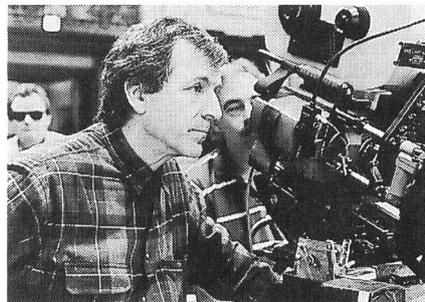
Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zu *THE FABULOUS BAKER BOYS*:

Regie und Buch: Steve Kloves; Kamera: Michael Ballhaus; Schnitt: William Steinkamp; Ausstattung: Jeffrey Townsend; Kostüme: Lisa Jensen; Musik: Dave Grusin. Darsteller (Rolle): Jeff Bridges (Jack Baker), Beau Bridges (Frank Baker), Michelle Pfeiffer (Susie Diamond), Ellie Raab (Nina), Jennifer Tilly (Monica Moran), Xander Berkeley (Lloyd), Dakin Mathews (Charlie), Gregory Itzin (Vince Nancy), Wendy Girard (Donna Baker), David Coburn (junger Mann beim Tierarzt), Jensen Daggett (Jenny). Produktion: Mirage Production; Produzenten: Paula Weinstein, Mark Rosenberg; ausführende Produzent: Sydney Pollack. USA 1989. 35 mm, Farbe, Dolby Stereo, 114 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.

MUSIC BOX von Costa-Gavras

Ein Spiel gegen die Zeit



Costa-Gavras

Was für eine Art Uhr ist eine Spieluhr? Bei der Zeitmessung werden lineare Bewegungen in Kreisbewegungen übersetzt: während die Uhr sich dreht, schreitet die Zeit voran. Auch Spieluhren drehen sich, doch sie gehen *nicht* mit der Zeit. Sie spielen noch fünfzig Jahre später das alte Lied, auch wenn es keiner mehr hören will. Erinnerungen werden trübe, Bilder verblassen, Papiere vergilben – die Zeit arbeitet für das Vergessen, doch die Spieluhr arbeitet gegen die Zeit.

Die erfolgreiche Chicagoer Anwältin Ann Talbot muss eines Tages in eigener Sache ermitteln. Ihr Vater Mike Laszlo wird schwerer Kriegsverbrechen in seinem Geburtsland Ungarn beschuldigt. Eigenhändig soll er Juden gefoltert und ermordet haben. Wird er überführt, verliert er seine Staatsbürgerschaft und muss zurück an den Ort seiner Verbrechen. Doch Mike ist das Leben in den USA zur zweiten Natur geworden: als es zu Übergriffen auf sein Haus kommt, verteidigt er sich mit einem Baseballschläger. Schon früher erwarb er sich mit antikommunistischen Aktionen einen guten Ruf. Steckt in diesem aufrechten Demokraten ein ungebrochener Faschist? Ann Talbot kann der

Wahrheit nicht ins Gesicht blicken, weil sie stets das Gesicht ihres Vaters vor Augen hat, auch wenn sie von ihm getrennt ist. Diese Nachbildwirkung kennt keine räumliche, sondern nur eine zeitliche Grenze: Sie dauert bis zum Lebensende.

Ann Talbot ist befangen. Doch auch das nominell unbefangene Genre des Gerichtsfilms glaubt an das Gute im Menschen. Traditionell geht es eher darum, Unschuldige zu entlasten, als Schuldige zu entlarven. In den Gerichtsfilmen der letzten Jahre besteht nun immer weniger die Gefahr, dass Unschuldige hinter Gitter landen, doch immer häufiger werden Schuldige auf freien Fuss gesetzt. Die zentrale Frage lautet nicht mehr: «Kommt er frei?», sondern: «Hat er es getan?» Der Schwerpunkt hat sich noch stärker von der Urteilsfindung zur Wahrheitsfindung verlagert, der Gerichtsfilm ist noch näher an den Detektivfilm herangerückt.

Joe Eszterhas, der Drehbuchautor von *MUSIC BOX*, ist an dieser Entwicklung nicht ganz unschuldig. Er schrieb *JAGGED EDGE* (1986; Regie: Richard Marquand), in dem sich eine Anwältin in ihren Mandanten verliebt. Liebe macht blind, und so erkennt sie nicht, dass er der Mörder ist. In ein ähnliches Dilemma gerät die Heldin in *BETRAYED* (1988; Buch: Eszterhas; Regie: Costa-Gavras). In diesem Film wird jedoch nicht Recht gesprochen, sondern hingrichtet: Der Täter, der einen Schwarzen liquidierte, wird am Ende selbst Opfer einer Exekution. Eszterhas' Heldinnen müssen nicht gegen Ankläger oder Richter kämpfen, sondern gegen ihre eigenen Gefühle. Mit *MUSIC BOX* hat Eszterhas diesen inneren Konflikt noch weiter zugespielt: Der Ange-

klage ist nicht nur der Liebhaber, sondern der eigene Vater. Wer will schon wahrhaben, dass der engste Blutsverwandte für das schlimmste Blutvergiessen verantwortlich ist?

Diese emotionale Nähe zum Tatverdächtigen setzen Eszterhas und Costa-Gavras gegen die räumliche und zeitliche Distanz zur Tat. Das Verbrechen ereignete sich auf einem anderen Kontinent, vor fast fünfzig Jahren. Die Morde sind nicht verjährt, aber die Mörder sind in die Jahre gekommen. Können die Zeit-Zeugen der Anklage – meist selbst Opfer der Verbrechen – ihren Augen trauen? Die Erinnerungsbilder, die sich mit dem Nachdruck der Leidenserfahrungen eingepägt haben, sind immer noch scharf. Sie lassen sich mit dem Foto eines damaligen Militärausweises ohne jeden Zweifel zur Deckung bringen, aber nicht mit dem Mann auf der Anklagebank, an dessen Gesicht das Leben ein halbes Jahrhundert lang gearbeitet hat. Das Alter macht die Menschen nicht besser, aber oft verleiht es ihnen den Anschein von Güte. Die harten Gesichtszüge werden weich, die schneidende Stimme wird stumpf – verdient dieser Mann nicht Mitleid, statt für das Leid anderer bestraft zu werden? Oder: wird Mike Laszlo durch seinen Blick verraten, der immer noch kalt und stechend ist? Letztlich fehlt ihm ein unverwechselbares Merkmal wie die Narbe, mit dem das Drehbuch (wenig originell) einen der bereits verstorbenen Täter stigmatisiert. Gegen die Banalität des Bösen kommt auch das beste Gedächtnis nicht an. Die Zeugen können mit Sicherheit lediglich sagen, dass der Mann auf dem Foto der Mörder ist. So muss noch bewiesen werden, dass Mike Laszlo der Mann auf dem Foto ist. Die Glaubwürdigkeit der Zeugen spielt dann keine Rolle mehr, sondern nur noch die Echtheit des Dokuments. Die Opfer sind ein zweites Mal machtlos.

Doch die Zeugenaussagen sind Umrisszeichnungen, die wir im Verlaufe des Prozesses mit unserer Phantasie immer mehr ausmalen. Am Ende haben wir uns ein Bild von der Vergangenheit gemacht, das sich wie eine Folie über die Aufnahmen des gegenwärtigen Budapest legt: Dann fließt nicht nur das Wasser der Donau, sondern auch – über vierzig Jahre später noch einmal – das Blut der Menschen, die an ihren Ufern erschossen wurden. Wir sehen die noch warmen Hülsen der Patronen, die längst verrottet sind, die noch frischen Spuren der Soldaten, die längst gestorben sind. Diese Doppelbelichtung unserer Vorstellungskraft kann von keinem Schnitt beendet



Jessica Lange als Ann Talbot und Armin Mueller-Stahl als Mike Laszlo



werden. Als eine zentrale Zeugenaussage von Ann entkräftet werden kann, scheint sie gewonnen zu haben. Durch Zufall stösst sie in Budapest beim Besuch einer Bekannten ihres Vaters auf ein Foto des Mannes mit der Narbe: er und Mike waren gute Freunde...

Über die Bekannte gelangt Ann an die Music Box, die dem Film den Titel gibt. In ihrem Uhrwerk hat sich die Vergangenheit verfangen, die Stück für Stück freigegeben wird, wenn die Musik spielt. Dann kommen versteckte Fotos zum Vorschein, die Mike bei der Verrichtung seiner blutigen Arbeit zeigen: eine Endlosschleife der Greuelthaten. Der Prozess ist vorbei, die Music Box spielt, der Prozess der Erinnerung dauert an.

Lars-Olav Beier

Einige Filme des Kameramannes Patrick Blossier:

SANS TOIT NI LOI (1985, Regie: Agnès Varda); MISS MONA (1986, Regie: Mehdi Charef); SALE DESTIN! (1986, Regie: Sylvain Madigan); CAMOMILLE (1987, Regie: Mehdi Charef); AVRIL BRISE (1987, Regie: Liria Begjaja); L'HOMME VOILE (1987, Regie: Maroun Bagdadi); MARAT (1987, Regie: Maroun Bagdadi); LA VALLEE FANTOME (1987, Regie: Alain Tanner); BETRAYED (1988, Regie: Costa-Gavras); LA VENGEANCE D'UNE FEMME (1989, Regie: Jacques Doillon); MUSIC BOX (1989, Regie: Costa-Gavras)

Die wichtigsten Daten zu MUSIC BOX:

Regie: Costa-Gavras; Buch: Joe Eszterhas; Kamera: Patrick Blossier; Cadreur: Gerrit Dangremond; Kamera-Assistenz: Steven V. Hiller, William R. Nielsen Jr.; Schnitt: Joele van Effenterre; Art-Director: Bill Arnold; Ausstattung: Erica Rogalla; Dekor: Jeannine Claudia Oppewall; Bauten: Bill Arnold; Kostüme: Rita Salazar; Maske: Steve LaPorte, Dorothy Pearl; Frisuren: Deborah Dee, Jerry Turnage, Lyndell Quiyou; Musik: Philippe Sarde; Ton: Pierre Gamet, Gerard Lamps, William Flageolet.

Darsteller (Rolle): Jessica Lange (Ann Talbot), Armin Mueller-Stahl (Mike Laszlo), Frederic Forrest (Jack Burke), Donald Moffat (Harry Talbot), Lukas Haas (Mikey Talbot), Cheryl Lynn Bruce (Georgine Wheeler), Mari Torocsik (Magda Zoldan), J. S. Block (Richter Silver), Sol Frieder (Istvan Boday), Michael Rooker (Karchy Laszlo), Elzbieta Czyzewska (Melinda Kkalman), Magda Szekeley Marburg (Judith Hollo), Felix Shuman (James Nathanson), Michael Shillo (Geza Vamos), George Pusep (Vladimir Kostav), Mitchell Litrofsky (Sandy Lehman), Albert Hall (Mack Jones).

Produktion: Carolco Pictures; Produzent: Irwin Winkler; ausführende Produzenten: Hal W. Polaire, Joe Eszterhas; assoziierter Produzent: Nelson McCormick. USA 1989. 35 mm, Cinemascope; Farbe; Dolby; 125 Min. BRD-Verleih; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

BLUE STEEL von Kathryn Bigelow

Der Film ohne Inszenierung

Eine junge Frau wird als Polizistin vereidigt, Megan ist nun Cop in Manhattan. Megan Turners Familie scheint sich darüber zu freuen, bis auf den Vater. Später wird sie ihn verhaften: «You'r under arrest.» Aber sie bringt es letztlich doch nicht fertig, den eigenen Vater den Kollegen auszuliefern, obwohl er die Mutter wieder einmal geprügelt hat. Also stoppt sie den Wagen und fragt ihn nach einem einzigen vernünftigen Grund, ihn nicht der Polizei zu übergeben. Reuig sackt der Vater zusammen. Wieder zuhause, empfängt sie die Mutter, die bei der Wegfahrt der beiden noch weinte, jetzt ganz aufgeregt und freudig – so, als ob nichts gewesen wäre. Denn etwas anderes ist inzwischen geschehen: Besuch sei im Hause, ein Freund von Megan. Es ist die Figur, die alles auf den Kopf stellt in BLUE STEEL, die Megan neue Perspektiven auf ihre Stadt gewährt, aus dem Helikopter und bei Nacht. Die Suspense-Figur vor allem aber, der Megan immer weniger trauen darf, nachdem sie zuerst sogar noch an Liebe zu Eugene dachte. Aber dann machen beide Jagd aufeinander. *Lonely hunters.*

Eugene Hunt ist Zeuge des Supermarkt-Überfalls gewesen, den Megan, noch keinen ganzen Tag im Dienst, blutig beendete. Er nahm den Revolver des erschossenen Gangsters an sich – heimlich. Die Zwickmühle für die unerfahrene Polizistin, die, wie es nun aussieht, wild um sich schießt, verengt sich noch, als einige Morde geschehen mit Revolverkugeln, in die ihr Name geritzt ist. Eugene erschiesst Leute. Darüberhinaus ist er Händler an der Wall Street, ein Monster, ein kranker Yuppie. Seine Anfälle kommen schubweise, zu kontrol-

lieren vermag er sie schon längst nicht mehr. Eugene scheint mehrere Leben zu haben, vergleichbar einem *living dead*.

Der hartgesottene Thriller von einer Frau, mit einer Frau in der Hauptrolle, gedreht, provozierte an der Berlinale verstörtes Gelächter angesichts seines ganz und gar unironischen, todernten Charakters. Tiefe Irritation schon am Beginn von Kathryn Bigelows drittem langem Film (nach THE LOVELESS, zusammen mit Monty Montgomery 1981 und NEAR DARK, 1987): Megan pirscht sich mit gezücktem Revolver auf einem Flur zu einer Tür, stösst sie kraftvoll auf und bedroht einen Mann mit ihrer Waffe, der wiederum eine andere Frau mit seiner Waffe bedroht. Dead End Street? Mitnichten, nur eine Polizeiprüfung, nach der Megan die ersehnte Dienstmarke erhält. BLUE STEEL funktioniert manchmal wie ein Teilchenbeschleuniger, bis zur Raserei überstürzen sich dann Montage und Soundsplitter. Was aber eigentlich aus dem Film immer wieder eine druckvolle «Attacke» gegen den Zuschauer macht, ist, und das mag paradox klingen, die Schutzlosigkeit seiner Figuren. In einer fast unaufhörlichen Verkettung von Grossaufnahmen zeigt er Gesichter ohne Umgebung. Zu den Rändern des Bildrahmens gibt es wenig Luft, eine Tiefe des Raumes ist nicht vorhanden. Nur Gesichter, nah und verletzlich, und das *blue steel*: der Polizeirevolver, dieses bellende Ungeheuer, das schon zum Vorspann en détail präsentiert wird, in der Art eines mikroskopisch vergrösserten Rätselbildes.

Fehlende Räume bedeuten Vermeidung von Inszenierung. Dies wie-

derum bedeutet die Option auf stete Überraschung und Bedrohung: Der Zufall steckt nicht mehr im Bild selbst, er muss erst noch eindringen und wird so zum Schock. Natürlich ist BLUE STEEL überhaupt kein realistischer Film. Was die Kamera Bild für Bild macht, den Leuten die Luft zum Atmen abzdrehen, das wiederholt die Story getreu: Irgendwann, fast schleichend, gerät Megan Turner in die shoot-out-Situation, wo es nur noch Reaktion und Gegenreaktion gibt, wo es ums nackte Überleben geht in einer lauten, dreckigen Stadt. Aber dass sie mit der Erfüllung ihres Traums vom Polizisten in einen Kampf gehen würde, das wusste Megan von Anfang an, ein Blick von Jamie Lee Curtis hat das verraten: Vor ihrem ersten Einsatz kauft Megan in einem Drugstore ein und inspiziert dabei die andere Strassenseite, lässt den aufmerksamen Blick über eine Häuserzeile schweifen und bleibt hängen an dem verdächtig scheinenden Supermarkt. Genau dieser Blick ist neu an ihr. Er heisst: ich habe jetzt staatliche Autorität, bin offiziell vereidigt, und eine meiner wichtigsten Aufgaben ist der Schutz von Eigentum. Er heisst aber auch: Abschied von der Unschuld.

Rolf Aurich

Filme des Kameramannes Amir Mokri:
SLAM DANCE (1987, Regie: Wayne Wang);
BLUE STEEL (1989, Regie: Kathryn Bigelow).

Die wichtigsten Daten zu BLUE STEEL:
Regie: Kathryn Bigelow; Buch: Kathryn Bigelow, Eric Red; Kamera: Amir Mokri; Schnitt: Lee Percy; Ausstattung: Toby Corbell; Kostüme: Richard Shissler, Musik: Brad Fiedel.

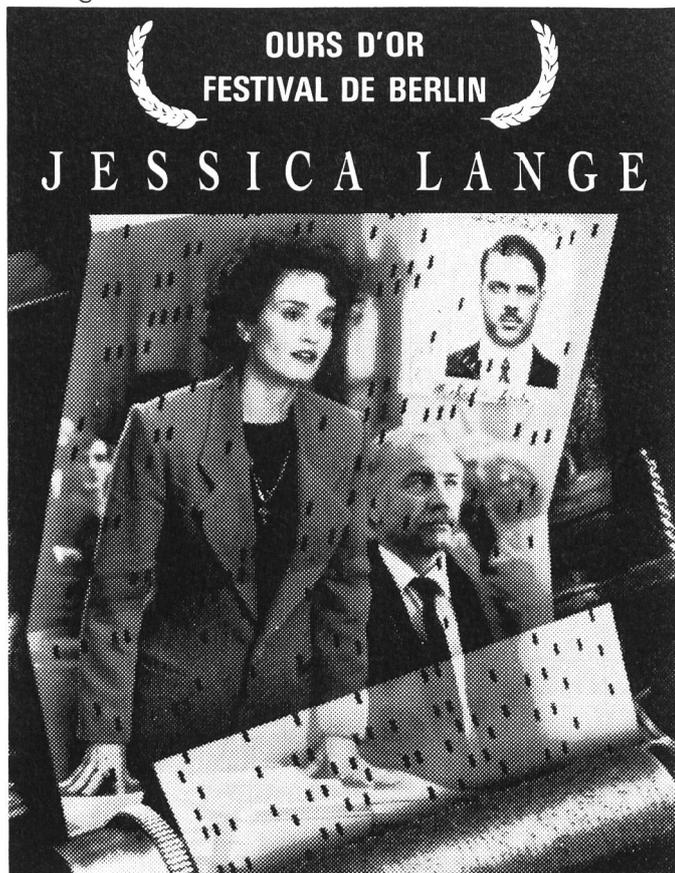
Darsteller (Rolle): Jamie Lee Curtis (Megan Turner), Ron Silver (Eugene Hunt), Clancy Brown (Nick Man), Elisabeth Pena (Tracy Perez), Louise Fletcher (Shirley Turner), Philip Bosco (Frank Turner), Kevin Cunn (Lieutenant Hoyt).

Produktion: Lightning Pictures in Zusammenarbeit mit Precision Films und Mack-Taylor-Productions; Produzenten: Edward R. Pressman, Oliver Stone; ausführender Produzent: Lawrence Kasanoff; assoziierte Produzenten: Michael Flynn, Diane Schneier; Co-Produzent: Michael Rauch. USA 1989. 35 mm, Farbe; 102 Min. BRD-Verleih: Concorde, München; CH-Verleih: Rialto-Film, Zürich.



Jamie Lee Curtis als Megan Turner





MUSIC BOX

DIE GANZE WAHRHEIT

Ein Film von COSTA-GAVRAS

«In diesem Film triumphieren
die Schauspieler
COSTA-GAVRAS – ein Meister!»

LOS ANGELES TIMES

«Oscar-Nominierung für
JESSICA LANGE
als beste Darstellerin.»

NEWSWEEK

«ARMIN MÜLLER-STAHL
ist beeindruckend und aufregend.»

WASHINGTON POST



Museen in Winterthur

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

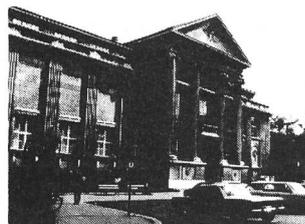


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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

Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

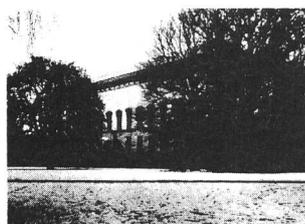
bis 26. August 1990:
Gesammelte Werke
vom Impressionismus
bis zur Gegenwart



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)

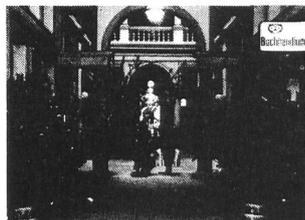
GELD AUS TIBET
Sammlung Dr. Karl Gabrich
bis 12. August 1990



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

bis 30. April 1990
«Die heißen Stühle»



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

CRIMES AND MISDEMEANORS von Woody Allen

Die Schurken schlafen bestens

Am Ursprung seines zwanzigsten Films, sagt Woody Allen, sei die Überzeugung gewesen, es gebe im Leben die einen, die sich für ihre Sache mit den landläufigen erlaubten Mitteln wehrten – und von daher meistens mit geringem Erfolg; und es gebe die andern, die ausgewachsenen Schurken, die das gleiche auf verbrecherische Weise täten und es dementsprechend weiter brächten. Wie sagt doch Al Capone in *THE UNTOUCHABLES* von Marmet und De Palma so treffend? – *You get further with a kind word and a gun than with just a kind word.* Mit einem freundlichen Wort und einer Pistole, heisst das, komme man weiter als mit bloss einem freundlichen Wort. *CRIMES AND MISDEMEANORS* führt nebeneinander zwei Figuren ins Feld – und führt sie und ihre Geschichten erst in der letzten Szene zusammen –, die für den einen und für den andern Typ stehen. Psychologen würden vermutlich von jemand Aggressionsfähigem und jemand Aggressionsgehemmtem sprechen.

Einmal mehr spielt Allen gleich selber den Woody, der diesmal Cliff heisst: einen von Fiasko zu Fiasko redlich sich mühenden engagierten Sozialdokumentaristen mit lobender Erwähnung am Festival von Cincinnati und einer Vorliebe für besonders publikumsfreundliche Themen wie Leukämie. Woody hat sich des selbstgefälligen und rücksichtslosen Lester zu erwehren, eines Trivialproduzenten, der aus Begabung keine Energie schöpfen kann, aber umso mehr aus dem täglichen Zusammenscheissen seiner gesamten Umgebung. Lester hat jenen ganz andern Weg im Leben eingeschlagen, dem vielleicht auch Woody hätte folgen können.



Mia Farrow als Halley Reed



Sven Nykvist

am 3. Dezember 1922 geboren in Moheda, Schweden. Er lernte sein Handwerk in der schwedischen Filmindustrie, wo er als Kameraassistent arbeitete und zum Kameramann ausgebildet wurde.

Einige seiner Filme als Kameramann:

- 1953 GYCKLARNAS AFTON Regie: Ingmar Bergman
 1959 JUNGFRUKÄLLAN Regie: Bergman
 1961 SASOM I EN SPEGEL R: Bergman
 1962 NATTVARSGÄSTERNA R: Bergman
 1963 TYSTNADEN Regie: Bergman
 FÖR ATT INTE TALA OM ALLA
 DESSA KVINNOR R: Bergman
 1966 PERSONA Regie: Ingmar Bergman
 1967 VARGTIMMEN Regie: Bergman
 SKAMMEN Regie: Ingmar Bergman
 1968 RITEN Regie: Ingmar Bergman
 1969 EN PASSION Regie: Bergman
 AN-MAGRITT Regie: Arne Skoven
 1970 BEORINGEN Regie: Bergman
 FIRST LOVE Regie: Maximilian Schell
 1971 ONE DAY IN THE LIFE OF IVAN
 DENISOWICH Regie: Caspar Wrede
 1972 VISKNINGAR OCH ROP Regie:
 Ingmar Bergman
 1973 SCENER UR ELT ÄKTENSCAP
 Regie: Ingmar Bergman
 1974 THE DOVE Regie: Charles Jarrott
 1975 DIE ZAUBERFLÖTE R: Bergman
 1976 ANSIKTE MOT ANSIKTE R: Bergman
 BLACK MOON Regie: Louis Malle
 LE LOCATAIRE Regie: R. Polanski
 1977 DAS SCHLANGENEI R: Bergman
 PRETTY BABY Regie: Louis Malle
 1978 LA PETITE Regie: Louis Malle
 HÖSTSONATEN Regie: Bergman
 KING OF THE GYPSIES Regie: Frank
 Pierson (mit Edward Lachman)
 1979 HURRICANE Regie: Jan Troell
 STARTING OVER Regie: Alan Pakula
 1980 WILLIE & PHIL Regie: Paul Mazursky
 AUS DEM LEBEN DER MARIONET-
 TEN Regie: Ingmar Bergman
 1981 THE POSTMAN ALWAYS RINGS
 TWICE Regie: Bob Rafelson
 1982 FANNY OCH ALEXANDER Regie:
 Ingmar Bergman
 UN AMOUR DE SWANN Regie: Vol-
 ker Schlöndorff
 CANNERY ROW Regie: D. S. Ward
 1983 STAR 80 Regie: Bob Fosse
 LA TRAGÉDIE DE CARMEN Regie:
 Peter Brook
 1985 DREAM LOVER Regie: Alan J. Pakula
 1986 AGNES OF GOD Regie: Norman
 Jewison
 OFFRET Regie: Andrei Tarkowski
 1987 THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF
 BEING Regie: Philip Kaufman
 1989 CRIMES AND MISDEAMENORS
 Regie: Woody Allen

Aus lästiger schwägerlicher Verpflichtung hält zwar Lester dem bedauernswerten Woody einen bescheidenen Auftrag zu, doch spannt er ihm andererseits die schöne Produktionsassistentin Halley aus, in die sich Woody unkluger-, aber begreiflicherweise verliebt. Aus Rache kujoniert er seinen Rivalen durch einen filmischen Vergleich mit Mussolini. Doch mehr als persönliche Befriedigung hat er von dem letztlich harmlosen Streich kaum. Denn selbstverständlich wird er auf der Stelle entlassen. Früher oder später feuert jemand wie Lester jeden ausser sich selbst. Er hat das Talent, andere zu treten, ohne selbst getreten zu werden, wiewohl nebst diesem kein weiteres. Sogar mit tödlicher Lächerlichkeit ist der viel zu dickhäutige Mistkerl nicht umzubringen.

Woody müsste ihm physisch den Gar aus machen, um wirklich zu gewinnen. Doch kommt gerade das bei ihm gar nicht erst auf. So scheitert er nicht bloss an diesem einen Widersacher, sondern wird immer wieder auf einen Lester da oder einen Lester dort aufzulaufen. Dafür, dass er sich selbst nach der Art solcher Menschen gebärden könnte, ist Woody schlicht zu kompliziert.

Mord macht glücklich

Der angesehene Augenarzt Judah hält sich zusammen mit Familie, Praxis und Stiftung auch eine Geliebte namens Dolores. Sie hat eines Tages lange genug gewartet; falls er sich nicht scheiden lasse, droht sie, ihn samt gewissen fragwürdigen Finanzmanipulationen blosszustellen. Die Aggression, die Woody nicht leistet, fällt nun zwar auch Judah zuerst schwer. Möglicherweise wäre er aus eigenem Antrieb gar nicht imstand, genügend Egoismus aufzubringen. Doch vermag da sein Bruder Jack zu helfen, der wie das abgründige Gegenstück oder der dunkle Schatten seiner selbst wirkt – eine alpträumhafte Gestalt, völlig fremd und doch nur zu sehr vertraut. Jack hat im Leben jenen ganz andern Weg eingeschlagen, dem vielleicht auch Judah hätte folgen können.

Die erprobten Verbindungen des unheimlichen Bruders zur Unterwelt steuern aus dem fernen New Orleans mühelos einen Berufsmörder herbei, der ohne eine Spur zu hinterlassen für Judah die gefährlich gewordene Dolores aus dem Weg räumt. Aus praktischen Gründen muss der Auftraggeber alles, was am Tatort auf ihn hinweisen könnte, eigenhändig beiseite-

schaffen, und dabei lässt es sich leider auch nicht umgehen, der Toten ansichtig zu werden, die mit geweiteten Augen auf dem Boden ihrer Wohnung in ihrem Blut liegt.

Doch strafft dieser Anblick Judah allenfalls mit einem kurzen Schrecken. Jede weitere Verfolgung bleibt ihm dagegen erspart, und es wird ihm auch keinerlei Sühne auferlegt. Ein bestimmter Drang, sich zu bekennen, schwächt sich mit der Zeit ab, und eine Beichte sieht Judahs ohnehin schwankender Glaube nicht vor. So bald mag er keine andere Mätresse mehr haben wollen, aber sonst schläft es sich als Schurke besser denn je zuvor. Der Mord hat mehr als nur seine Existenz gesichert, nämlich sein Leben glücklicher gemacht.

Falls nötig töten

Binnen etwa Jahresfrist verflüchtigt sich der Fluch der bösen Tat in die fiktive Form eines Films. Judah trifft am Rand einer Party auf Woody, der ihm von ferne als Filmemacher bekannt ist, und erzählt ihm vom perfekten Mord an der unglücklichen Dolores, als hätte er die Geschichte erfunden, nicht selbst erlebt. Sein Zuhörer schöpft keinerlei Verdacht.

Denn der düstere Jack hat wohl seinen Bruder Judah anstiften, um nicht zu sagen anstecken können; und in einer mehr komischen Tonlage hat das eingebildete Ekel Lester vergleichbar auf seinen hilflosen Schwager Woody gewirkt. Doch kann es nun zwischen den beiden Angestifteten, Judah und Woody, zu keiner weiteren Übertragung von der nämlichen Art mehr kommen. Woody, der ewig versagende Hamlet-Typ, denkt nicht im mindesten daran, auch nur niederzuschreiben, was ihm die unzimperliche Macbeth-Natur Judah mit der vagen Erwartung vorskizziert, es könnte sich ein Drehbuch daraus machen lassen; davon ganz abgesehen, dass der Angesprochene ja eigentlich Dokumentarist und kein Spielfilmregisseur ist.

Der Verlierer Woody und der Sieger Judah sind also zum Glück inkompatibel, was weiteres Unheil von der argen wie von der ridikulösen Art vermeidet. Kommt der *looser* nicht über unreife *misdemeanors* hinaus, so werden seine Niederlagen von der Lächerlichkeit gemildert, mit der er sich danebenbenimmt. Der *winner* andererseits liefert sich dem *crime* aus, darum muss ihm irgendwann später Tragik die Erfolge vergällen. Wo der eine sich noch öfter ohnmächtig ducken wird, wird der andere hemmungslos von

neuem zuschlagen, nicht anders eben als Macbeth. Oder er gleicht in dieser Hinsicht auch Patricia Highsmith' Helden Ripley, der bekanntlich – wie die grosse Poetin des Verbrechens so schlüssig formuliert – nur dann tötet, wenn es ihm unbedingt notwendig erscheint.

Aber die Notwendigkeiten des Lebens haben leider die fatale Neigung, sich zu wiederholen.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu CRIMES AND MISDEMEANORS (VERBRECHEN UND ANDERE KLEINIGKEITEN):

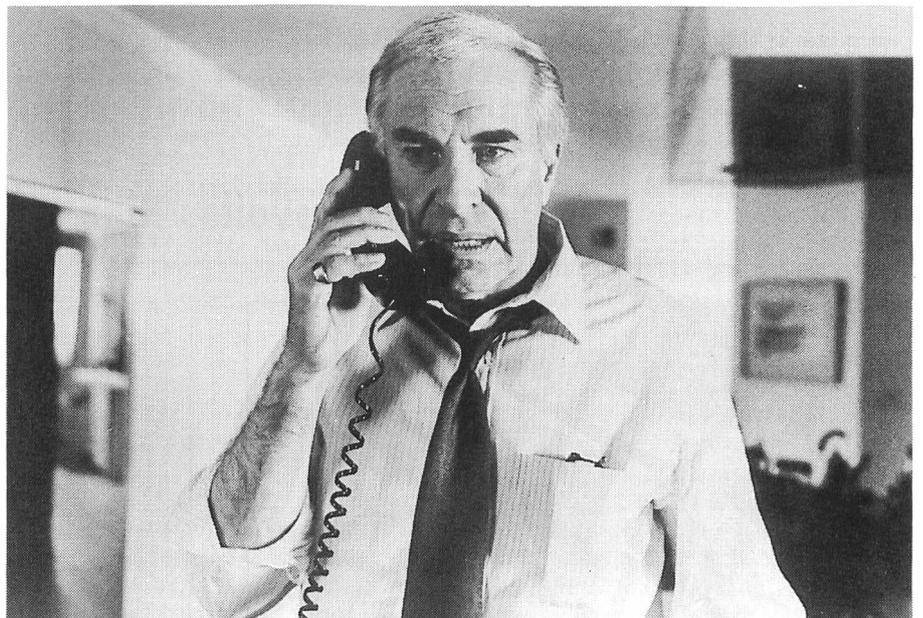
Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Sven Nykvist, A.S.C.; Kameraführung: Dick Mingalone; Kamera-Assistenz: Michael Green, Michael Caracciolo; Schnitt: Susan E. Morse, A.C.E.; Art Director: Speed Hopkins; Produktionsdesign: Santo Loquasto; Ausstattung: Susan Bode; Kostüme: Jeffrey Kurland; Frisuren: Romaine Greene, Anthony Cortino; Maske: Fern Buchner, Frances Kolar; Musik-Koordination: Joe Malin; Ton: Frank Graziadei; Tonmischung: James Sabat.

Darsteller (Rolle): Woody Allen (Cliff Stern), Martin Landau (Judah Rosenthal), Claire Bloom (Miriam Rosenthal), Stephanie Roth (Sharon Rosenthal), Jerry Orbach (Jack Rosenthal), Anjelica Huston (Dolores Paley), Mia Farrow (Halley Reed), Alan Alda (Lester), Sam Waterston (Ben), Martin Bergmann (Professor Louis Levy), Bill Bernstein (Zeuge), Gregg Edelman (Chris), George Manos (Fotograf), Jenny Nichols (Jenny), Joanna Gleason (Wendy Stern), Zina Jasper (Carol), Dolores Sutton (Judahs Sekretärin), Joel S. Fogel, Donna Castellano, Thomas P. Crow (Fernsehproduzenten), Caroline Aaron (Barbara), Kenny Vance (Murray), Jerry Zaks (Mann auf dem Campus), Barry Finkel, Steve Maidment (Fernsehautoren), Nadia Sanford (Alva), Chester Malinowski (Killer), Stanley Reichman (Chris' Vater), Rebecca Schull (Chris' Mutter), David S. Howard (Sol Rosenthal), Garrett Simowitz (Judah als junger Mann), Frances Conroy (Hausbesitzer), Anna Berger (Tante May), Sol Frieder, Justin Zaremby, Marvin Terban, Hy Anzell, Sylvia Kauders (Seder-Gäste), Victor Argo (Detektiv), Lenore Loveman, Nora Ephron, Sunny Keyser, Merv Bloch, Nancy Arden, Thomas L. Bolster, Myla Pitt, Robin Bartlett (Hochzeitsgäste), Grace Zimmerman (Braut), Randy Aaron Fink (Bräutigam), Rabbi Joel Zion (Rabbiner), Major Halley Jr., Walter Levinsky, George Masso, Charles Miles, Derek Smith, Warren Vache (Jazzband), Pete Antell, Anthony Gorruso, Gary Allen Meyers, Lee Musiker, Tony Sotos, Tony Tedesco (Hochzeitskapelle).

Produktion: Orion Pictures; Produzent: Robert Greenhut; ausführende Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe; Co-Produzenten: Thomas Reilly, Helen Robin; Produktionsleitung: Joseph Hartwick. USA 1989. 35 mm, Format: 1:1,37; Farbe: DuArt; 104 Min. BRD-Verleih: Twentieth Century Fox of Germany, Frankfurt; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.



Woody Allen als Cliff Stern und Mia Farrow als Halley Reed



Martin Landau als Judah Rosenthal



Alan Alda als Lester und Mia Farrow als Halley Reed



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

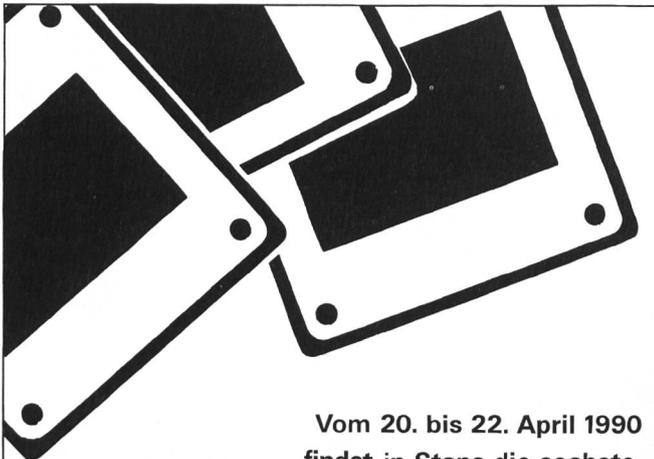
Hier gehören Auftritte von renommierten Stars wie Meryl Streep, Jack Nicholson, William Hurt, Glenn Close, Debra Winger, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Melanie Griffith so gut wie zum Alltag.

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

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

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal. Täglich 10.30, 13.30 und 17.45 Uhr
Information und Anmeldung bei:
TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich, Telefon 01 / 492 44 33.

Anspruchsvolles Kino am TV.



Vom 20. bis 22. April 1990 findet in Stans die sechste, nationale Werkschau des Dia-AV-Schaffens statt. Das Programm umfasst thematische Blöcke mit didaktischen Tonbildschauen, offenes Programm mit Multimedias und Rahmenveranstaltungen.
Programm: 041 66 83 09.
Vorschau in der Sendung Schauplatz im Fernsehen DRS vom 18. April, 21.30.

STANSER TONBILDtage

ANJELICA HUSTON · LENA OLIN · RON SILVER

Enemies, A Love Story



Based on Nobel and Pulitzer Prize-winner Isaac Bashevis Singer's classic tale of comedy, love and passion. In the years immediately following World War II, a man living in New York City becomes emotionally involved with three

women at the same time: his second wife whom he married because she saved his life; a woman he has fallen in love with, now his mistress, and his first wife believed dead, who creates havoc when she comes back into his life.

The film stars Anjelica Huston (*PRIZZI'S HONOR*), Ron Silver (*SILKWOOD*), Lena Olin (*THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING*), and Margaret Sophie Stein. Produced and directed by highly acclaimed filmmaker Paul Mazursky (*DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS, AN UNMARRIED WOMAN, MOSCOW ON THE HUDSON*).

— Ende April im Kino —



Sensibilisierung für die Konstruktion der Filme

Seit vor nunmehr fünfzehn Jahren die deutsche Übersetzung des berühmtesten Werkes «*Sprache und Film*» von Christian Metz, dem «Vater» der Filmsemiologie, erschienen ist, prägt anhaltende Stille den deutschsprachigen Raum – obwohl man heute zur Filmsemiologie weltweit an die siebzig bis achtzig Buchpublikationen, tausend Artikel und hundertfünfzig Forscher und Forscherinnen zählen kann. Mit dieser Skizzierung der Entwicklung und der charakteristischsten Arbeiten von Christian Metz sowie dem nachfolgenden Gespräch – dem ersten in deutscher Sprache – soll dieses Schweigen gebrochen und ein wenig Licht auf die «ominöse» Filmsemiologie und deren vielfältige Entwicklung nach den ersten dogmatisch-harten Jahren geworfen werden. Die Bedeutung von Christian Metz als Begründer der Filmsemiologie liegt darin, dass er das komplexe Phänomen «Film / Kino» mit Hilfe *wissenschaftlicher* Ansätze wie der Semiologie, der Linguistik und der Psychoanalyse untersucht. Seine Reflexion unterscheidet sich von der Filmkritik (die, wie die Arbeiten von Arnheim, Balazs oder Bazin zeigen, durchaus theoretische Anstöße geben kann) dadurch, dass sie nicht innerhalb der Institution Film / Kino stattfindet, innerhalb welcher sie zu «informieren», «beurteilen», «fördern» oder zu «entwickeln» hätte. Sie unterscheidet sich ebenfalls von der Filmgeschichte, da sie ihre eigenen Gruppierungskriterien ständig überprüft und es ihr nicht darum geht, möglichst viele Filme nach Kategorien wie Land, Epoche oder «Meisterwerk» zu ordnen und aufzuführen.

Das Paradoxon einer Filmwissenschaft besteht aber darin, dass es für sie keine spezifische, das heißt filmwissenschaftliche Methode gibt. Sie hat nur ein – immer noch und immer wieder zu bestimmendes – spezifisches «Objekt» *Film / Kino*, das sie in seinen vielfältigen Erscheinungen so genau wie möglich zu beschreiben sucht.

Zur Vorgeschichte:

Filmologie, Mitry

In den fünfziger Jahren beginnt in Frankreich die *Filmologie*, den Film wissenschaftlich zu untersuchen. So findet man Arbeiten zur Wahrnehmung des Films, zum Realitätseindruck oder zu den psychosomatischen Wirkungen des Films (wie dem *phi*-Effekt). Von Jean Mitry, dem unmittelbaren Vorläufer und Zeitgenossen von Christian Metz, sind in unserem Zusammenhang vor allem seine beiden Bände zur *Ästhetik und Psychologie des Films*¹ interessant, die eine umfassende Bestandsaufnahme und Klassifikation der filmischen Ausdrucksformen enthalten. Mitry behandelt, in Verbindung mit filmtheoretischen Schriften, aber auch mit den damals aktuellen Theorien zur Phänomenologie, Semiologie und Logik, eingehend ihre ästhetische und psychologische Wirkung. Metz hat dieser «ersten allgemeinen Abhandlung über den Film» zwei lange Besprechungen gewidmet.

Christian Metz versteht sich als «Nachfolger» von Filmtheoretikern wie den russischen Formalisten, Sklowski,

Tynjanow und Eichenbaum, wie Eisenstein, Arnheim, Balazs, wie den französischen Filmologen, Bazin, Morin und Mitry. Und obwohl er zweifelsohne den bislang fruchtbarsten Ansatz zu einer wissenschaftlichen Filmtheorie verkörpert, hält er sich in seiner selbstkritischen Art nur für den ersten Filmtheoretiker, der explizit vom Attribut «semiologisch» Gebrauch machte. Doch mit Christian Metz erhielt ein leidenschaftlicher Kinogänger, diplomierter Linguist und verheirateter Psychoanalytiker, der die nötige Leidenschaft für den Film mit einem rigorosen Vorgehen verbindet, die Möglichkeit, den Film in einem universitären Kontext zu erforschen – was durch das Aufkommen des Strukturalismus oder besser der Semiologie innerhalb der Geisteswissenschaften in den sechziger Jahren bestimmt erleichtert wurde.

Die sechziger Jahre:

Strukturalismus, Linguistik und Semiologie

Die Entwicklung der Filmsemiologie in engem Zusammenhang mit dem sogenannten «Französischen Strukturalismus» hat ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum zweifellos nicht erleichtert. Ohne auf die Polemik um diese «Mode» – wie man den neuen Ansatz damals gern abklassieren wollte – einzugehen, möchte ich nur auf die Vielfalt und Reichhaltigkeit der Erkenntnisse verweisen, die durch das semiologisch-strukturalistische Denken in so unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen wie der Ethnologie

„Ich bin ein abstrakter Mensch, ich funktioniere in Konzepten. Wenn ich von einem konkreten Film ausgehe, bin ich wie gelähmt. Meine Liebe zum Film kann sich so nicht äussern.“

(Lévi-Strauss), der Literaturwissenschaft (Barthes), der Psychoanalyse (Lacan) oder der Kulturgeschichte (Foucault) erzielt worden sind.² Inzwischen wurde jedoch, um mit Barthes zu sprechen, «die strukturalistische Tätigkeit» (Zerlegen, Benennen und Rekonstruieren) auch im deutschsprachigen Raum als entscheidende Methode der «Semiotik» alias «Semiologie» anerkannt.

Ferdinand de Saussure verwandte Anfang dieses Jahrhunderts den Begriff *Semiologie*³, um eine Wissenschaft zu bezeichnen, «welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht; diese würde einen Teil der Sozialpsychologie bilden und infolge dessen einen Teil der allgemeinen Psychologie»; die Sprachwissenschaft sollte darin nur einen Teilbereich darstellen. Das Projekt einer «Wissenschaft aller Zeichensysteme» griff dann Roland Barthes in seinem grundlegenden Artikel, «*Éléments de sémiologie*», programmatisch wieder auf. Der Text erschien 1964 in derselben Nummer der Zeitschrift «*Communications*», in welcher auch der erste Artikel von Christian Metz zur Filmsemiologie, «*Le cinéma: langue ou langage?*» veröffentlicht wurde.

In diesem Beitrag nimmt Metz die verbreitete Vorstellung einer *Filmsprache* ernst und untersucht diese «Sprache» mittels der damals erst kürzlich entwickelten Methoden zur Beschreibung der natürlichen, der verbalen menschlichen Sprache. Ausgehend von der Saussureschen Unterscheidung zwischen *langue* und *langage*⁴, legt er dar, inwiefern der Film mit der Sprache zu vergleichen, aber auch von ihr zu unterscheiden sei. Metz kritisiert, dass der Film, indem man die Bilder mit Worten, und die Anordnung der Bilder in einer Sequenz mit der von Wörtern in einem Satz gleichsetzt, als *Sprache (ciné-langue)* aufgefasst wird und räumt «mit der Metapher *Filmsprache*» auf. Denn die Möglichkeiten sowie die Art und Weise der Anordnung einer Sequenz in der «Bilder-sprache» Film unterscheiden sich grundlegend von denen eines Satzes in der verbalen Sprache (*langue*). Metz

kommt zum Schluss, dass der Film eine *langage* ohne *langue* sei, dass der Film «Sprache» nur im übertragenen, metaphorischen Sinne den Status einer Sprache habe. Der Film ist sehr wohl *langage*, *Sprache-als-System*, aber keine «natürliche» Sprache (*langue*), da es zum Beispiel keine kodierten, festgelegten Korrespondenzen zwischen dem «Bild» und dessen «Bedeutung» gibt.

Bei Metz werden in keinster Weise bloss sprachwissenschaftliche Begriffe auf den Film übertragen (wie man es durchaus in *Film-Grammatiken* findet), sondern im Gegenteil gerade die Unterschiedlichkeiten nebst den eventuellen Entsprechungen der jeweiligen «Sprache» herausgestellt: das Zeichensystem *Film* wird dem Zeichensystem «Sprache» der natürlichen Sprache *gegenübergestellt*. Auf der Aufarbeitung dieser Unterschiede beruht der weltweite Ruhm von Christian Metz seit der Publikation von «*Langage et cinéma*» (1971). Denn im streng wissenschaftlich aufgebauten Werk überprüft Metz die Anwendbarkeit der linguistisch-semiologischen Begriffe auf den Film – wozu er dank seiner linguistischen Ausbildung bestens gerüstet ist –, definiert anschliessend semiologisch-filmische Grundbegriffe, wie *Kode*, *Textsystem*, *filmisch / kinematographisch*, *spezifisch / nicht-spezifisch* und entwickelt *pertinente Merkmale des Ausdrucks-materials*.

Als Beispiel möchte ich hier nur auf die Unterscheidung *filmisch – kinematographisch* eingehen. Seit den Metz-schen Spezifizierungen des Begriffspaares *Film(isch) – Kino(matographisch)*, das vom französischen Theoretiker Gilbert Cohen-Séat eingeführt wurde, wird mit *filmisch* all das bezeichnet, was im Film vorkommen kann, ohne typisch für das Medium Film zu sein (zum Beispiel Schauspieler oder Fiktionen). *Kinematographisch* dagegen betrifft «die Maschine Kino» als sozioökonomische und politisch-kulturelle Erscheinung, das heisst alles, was *vor* (Produktion und Technik), *nach* (Publikum und Rezeption) und *neben* (Saal und Projektions-

bedingungen) dem Film geschieht: all das ist genauer das *Kinematographisch-nicht-Filmische*. Zum anderen bezeichnet man damit aber auch das, was ausschliesslich im Medium Film / Kino vorkommen kann, was für dieses Medium *spezifisch* ist: dies ist dann das *Kinematographisch-Filmische*.

Damit gibt Metz eine erste wissenschaftliche Beschreibung des «Objekts» Film. Man kann dieses statische, deskriptive Modell des «Kinos» mit den Modellen in den Naturwissenschaften vergleichen, wo ein bestimmtes Modell (unter vielen anderen zum selben Gegenstand) dazu beiträgt, bestimmte Erkenntnisse über das zu untersuchende Objekt zu formulieren, ohne dass hierbei das «Modell» mit dem realen Gegenstand, in unserem Falle dem Kino, verwechselt würde.

Der bekannteste von Metz entwickelte Ansatz eines solchen deskriptiven Modells findet sich bereits in «*La grande syntagmatique du film narratif*» (1966), wo er versucht, die Montagecodes des narrativen Kinos der klassischen Periode zu formalisieren. Die tiefgreifendste Kritik dieses Modells, welcher Metz im übrigen voll zu stimmt, ist von seinem leider inzwischen tödlich verunglückten Schüler und Kollegen Michel Colin geäussert worden. Colin zeigte durch Darlegung der implizierten Segmentierungs- und Kategorisierungskriterien, dass das Modell nur scheinbar explikativen Charakter besitzt, tatsächlich aber nur beschreibt.⁵ Ein deskriptives Modell müsste für die jeweiligen Zwecke modifiziert, erweitert und differenziert werden, was am erfolgreichsten von der sogenannten filmischen Textanalyse betrieben wird, die die immanenten Bild- und Toninformationen zu benennen sucht.

Die siebziger Jahre:

Filmsemiologie plus Psychoanalyse

Auch in Frankreich und bei den Semio-
logen selbst ist die «erste Generation
der Filmsemiologie» umstritten. Die

Wende zur «zweiten Generation» zeichnet sich vor allem durch die zusätzliche Auseinandersetzung mit dem Werk von Sigmund Freud aus. Auch dieser jüngeren Entwicklung ging eine ganze Reihe von Autoren voraus, man denke an Morin, Baudry, Oudart oder Bellour und Küntzel⁶, aber wiederum wurden die theoretischen Überlegungen von Christian Metz entscheidend. 1977 erschienen seine gesammelten Studien zu «Kino und Psychoanalyse» unter dem Titel «*Le signifiant imaginaire*». Nachdem Metz also die erste Filmsemiologie geschaffen hatte, indem er die «Filmsprache» mit sprachwissenschaftlichen Methoden auf ihren Gehalt hin untersuchte, leitete er auch die zweite Generation ein, indem er das Kino einer «Psychoanalyse» unterzog. «*Langage et cinéma*» war der Beitrag der Linguistik zur Filmsemiologie, «*Le signifiant imaginaire*» stellt die Frage nach dem Beitrag der Psychoanalyse (vor allem der Freudschen) zur Untersuchung des Phänomens Kino. Doch ebensowenig wie Metz die Linguistik benutzte, um *Worte* oder *Sätze* der «Sprache» Film zu erfassen, so wenig möchte er die Psychoanalyse zur Erforschung der Seelengeheimnisse der Regisseure oder Szenaristen missverstanden wissen.

Allein schon das Inhaltsverzeichnis der Publikation – die sich mit der Analyse der «Maschinerie» Kino, dem «imaginären» Charakter dieses technischen Industrieprodukts des Kapitalismus und seines Konsums durch den Zuschauer befasst – gibt einen Eindruck von der Vielfalt der behandelten Themen: so stellt er (im gleichnamigen Artikel) allgemeine Betrachtungen an über *l'imaginaire* des Forschers: dessen Beziehung zum «Objekt» Kino, im Sinne von Melanie Klein, und des Zuschauers; dessen Identifizierung mit der Kamera und mit den Figuren, dessen Schaulust und die Bedeutung der Frage, ob er an die filmische Illusion glaubt, beziehungsweise diese verleugnet, um sein Vergnügen zu gewährleisten (hierin wäre er mit den Fetischisten vergleichbar). In «Histoire /

Discours (Note sur deux voyeurismes)» stellt Metz fest, dass die beiden von Benveniste eingeführten sprachtheoretischen Begriffe, die auch entscheidende Anstöße zur Entwicklung einer semiologischen Literaturanalyse (Genette) gaben, mit zwei Formen des Voyeurismus in Verbindung gebracht werden können. «Le film de fiction et son spectateur» ist eine «metapsychologische Studie» über Ähnlichkeiten zwischen Film, Traum, Halluzination und Phantasie. Und in «*Métaphore / Métonymie, ou le référent imaginaire*» entwickelt er die bereits von Lacan gesehene Parallele zwischen den rhetorischen Figuren *Metapher* und *Metonymie* und den Freudschen Begriffen der *Verdichtung* und *Verschiebung* weiter. Metz vergleicht die zu vollziehenden geistigen Operationen der beiden fundamentalen Figuren der Rhetorik (nach den Definitionen Jakobsons) mit denen der Traumarbeit und beschreibt filmische Erscheinungsformen solcher Prozesse, wie die unzähligen Möglichkeiten, durch Montage «Vergleiche» und «Verschiebungen» vorzunehmen, sowie die verschiedenen Formen, welche solch «sekundäre Bearbeitung» annehmen können.

Anschließend begann Christian Metz, ausgehend von Freuds Studie über «Den Witz und seine Beziehung zum Unterbewusstsein», eine bis heute unveröffentlichte sprachtheoretische Arbeit über den «Witz». Dabei interessieren ihn, als Linguisten und Freudianer, vor allem die symbolischen Prozesse, die «Techniken des Witzes» unter ihren sprachlichen Aspekten (zum Beispiel der phonetischen oder der semantischen Mehrdeutigkeit).

Und während sich der «Vater» der Filmsemiologie mit anderen, nichtfilmischen «Objekten» beschäftigte, haben sich seine «Schüler» selbständig gemacht und entwickeln auf ihre eigene, semiologisch inspirierte Weise die Erforschung des Films weiter. Heute lehren die meisten dieser neuen Filmwissenschaftler am DERCAV (Département d'études et de recherches cinématographiques et audiovisuelles), dem filmwissenschaftlichen Institut der Sorbonne Nouvelle, (Paris III). Die wahrscheinlich schönste Bestätigung seiner filmtheoretischen Bedeutung erhielt Christian Metz wohl letztes Jahr, als sich Forscher aus aller Welt anlässlich des zu seinen Ehren organisierten Symposiums «Christian Metz und die Filmtheorie» in Cerisy trafen.⁷

Die achtziger Jahre:

Eine Rhetorik der filmischen Aussageformen

Als Christian Metz wieder zum «Objekt» Kino zurückkehrte, fand er nunmehr eine reichhaltige filmwissenschaftliche Literatur vor, die er jetzt in seine aktuellen Forschungen zur *Énonciation*, zu den filmischen «Aussageformen» einarbeitet. Unter anderem bezieht er sich auf die Arbeiten von Odin, Jost, Vernet, Aumont in Frankreich, Casetti in Italien, Branigan, Bordwell in den USA und Gaudreault in Canada. Seit 1986 setzt er sich mit Aussageformen des Films auseinander, die er im weiteren Verlauf auch mit denen der Literatur und des Theaters vergleichen möchte. Wieder geht Metz von sprachtheoretischen Forschungen aus, und zwar diesmal zur *Énonciation*, wo man, vereinfacht gesagt, die «Spuren» untersucht, welche die Tätigkeit des Aussagens (*énonciation*) im Ausgesagten (*énoncé*) hinterlässt. Und Metz zeigt nun, dass sich im Film (ähnlich wie im Roman oder im Theaterstück) diese «Tätigkeit» nicht nur durch eine «textuelle» Präsenz des Regisseurs, des Autors oder des Erzählers manifestiert, sondern ebenfalls durch viele verschiedene filmische «Figuren», wie *Film im Film*, *Blick in die Kamera*, *Voice over* oder «*subjektive*» *Einstellung*. Insofern dürften seine (film-)semiologischen Erkenntnisse die *Énonciation*-Theorie in der Sprach- oder Literaturwissenschaft modifizieren.

So leisten Metz, die Filmsemiologie und deren Weiterentwicklung durch seine «Schüler» den wohl umfassend-

sten Beitrag dazu, dem «*ärgersten Versäumnis der Wissenschaft*» entgegenzuwirken, das Béla Balazs einmal wie folgt bezeichnet hat: «... vor fünfzig Jahren, ja vor dreissig Jahren, wurde eine völlig neue Kunst geboren. Haben die Akademien Forschungsstationen errichtet? Haben sie von Stunde zu Stunde ihre Tagebücher darüber geführt, wie sich das Neugeborene entwickelt und in seinen Regungen die Gesetze seines Lebens verrät? Die gelehrten Akademiker haben dies versäumt. Obwohl seit Jahrhunderten zum erstenmal mit freiem Auge eines der seltensten Ereignisse der Kulturgeschichte zu beobachten gewesen wäre: die Entstehung neuer künstlerischer Ausdrucksformen, nämlich der Ausdrucksformen der einzigen Kunst, die in unserem Zeitalter, in unserer Gesellschaftsordnung geboren wurde, deren materielle und geistige Vorbildungen wir daher alle kennen.»⁸

Dominique Blüher

Anmerkungen:

- 1 Mityr Jean, «*Esthétique et psychologie du cinéma*», Band 1 «*Les structures*» (1963), Band 2 «*Les formes*» (1965), Paris, Editions Universitaires.
- 2 Man lese dazu zum Beispiel «*Der französische Strukturalismus*» von Günther Schiwy, rororo Verlag, 1969.
- 3 Ungefähr zur gleichen Zeit und unabhängig voneinander verwenden Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) den Begriff *Semiotik* und Ferdinand de Saussure (1857-1913) den Begriff *Semiologie*, um eine selbständige Wissenschaft der Zeichen zu bezeichnen.
Im weiteren Verlauf der Entwicklung einer solchen Wissenschaft führen in Frankreich die unterschiedlichen Forschungen von Barthes und Greimas zu der Unterscheidung *Semiologie* (Barthes) und *Semiotik* (Greimas), wobei man zu letzterer ebenfalls die Forschungen von Eco zählt. Im Januar 1969 beschliesst die gerade in Paris gegründete «*Internationale Semiotische Gesellschaft*», dass der Begriff *Semiotik* allgemeiner sei und folglich alle Auslegungen des Begriffs (und somit die *Semiologie*) umfasse.
- 4 In den romanischen Sprachen gibt es, im Gegensatz zu den germanischen oder anglo-amerikanischen, eine für die Linguistik

und Semiotik bedeutsame und folgenreiche Unterscheidung zwischen *langue* und *langage*. Seit der Unterscheidung durch Saussure versteht man unter *langage* die menschliche *Sprach- und Sprechfähigkeit* überhaupt und somit als den umfassenderen Oberbegriff für *Zeichensystem*. *Langue* dagegen bezeichnet das überindividuelle und konventionelle Sprachsystem einer Muttersprache (Deutsch, Französisch, undsoweiter) als ein Inventar oder «*Wörterbuch*» von Zeichen und Regeln, das der aktual-konkreten Rede zugrunde liegt. Es charakterisiert sich unter anderem durch eine kodierte, festgelegte Korrespondenz zwischen den «*akustischen Bildern*» und den «*Begriffen*».

- 5 Michel Colin, «*La grande syntagmatique revisitée*» (1985) in «*Nouveaux actes semiologiques*», Trames, Universität Limoges, Nr. 1, 1989.
- 6 Übersetzt wurde bislang nur: Edgar Morin, «*Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*», Paris, Editions de Minuit, 1956, auf deutsch: «*Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*», Stuttgart, Klett, 1958.
Doch sind jetzt Übersetzungen von Raymond Bellour, Thierry Kuntzel und Christian Metz in Vorbereitung.
- 7 Die Veröffentlichung der Vorträge ist für Anfang 1991 vorgesehen: «*Christian Metz et la théorie du cinéma*» in «*Iris*», Nr. 10, Paris, Armand Colin – Méridiens Klincksieck.
- 8 Béla Balazs, «*Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*», erweiterte Ausgabe von 1949, Globus Verlag, Wien, 1972, Seite 12.

Die wichtigsten Veröffentlichungen von Christian Metz:

- 1964 – «*Le cinéma: langue ou langage?*» «*Communications*» Nr. 4, Paris wiederaufgenommen in *Essais sur la signification au cinéma I*.
– «*Das Kino: 'Langue' oder 'Langage'?*» in «*Semiologie des Films*».
– «*Une étape dans la réflexion sur le cinéma*»
Besprechung des ersten Bandes «*Les structures*» (1963) von «*Esthétique et psychologie du*

cinéma von Jean Mityr» wiederaufgenommen in «*Essais sur la signification II*».

- 1966 – «*La grande syntagmatique du film narratif*»
Festival von Pesaro
auf französisch «*Communications*» Nr. 8, Paris
wiederaufgenommen in «*Essais sur la signification au cinéma I*»
– «*Welche Sprache spricht der Film?*» in «*Film*» (Jahrbuch 1966)
- 1967 – «*Problèmes actuels de la théorie du cinéma*»
Besprechung des zweiten Bandes «*Les formes*» (1965) von «*Esthétique et psychologie du cinéma*» von Jean Mityr,
wiederaufgenommen in «*Essais sur la signification II*».
- 1968 – «*Essais sur la signification au cinéma I*»
Paris, Klincksieck
– «*Semiologie des Films*», München, Fink, 1972
- 1971 – «*Langage et cinéma*»
Paris, Larousse, wiederaufgelegt bei Albatros, 1977
– «*Sprache und Film*», Frankfurt, Athenäum, 1973
- 1972 – «*Essais sur la signification au cinéma II*»
Paris, Klincksieck
- 1977 – «*Le signifiant imaginaire*»
Paris, Union Générale d'Editions, wiederaufgelegt bei Christian Bourgeois Editeur, 1984.
– «*Essais sémiotiques*»
Paris, Klincksieck
unveröffentlicht seine Arbeit «*Sur le mot d'esprit*» (über «*Den Witz*»)
- 1985 – «*Photography and Fetish*»
– «*Foto, Fetisch*», in «*Kairos*», Nr. 1-2 / 1989, «*Körper, Schrift, Bilder*», Wien
- 1987 – «*L'énonciation impersonnelle ou le site du film*»
Paris, «*Vertigo*» Nr. 1
- 1989 – «*L'écran second, ou le rectangle au carré*»
Paris, «*Vertigo*» Nr. 4
in Vorbereitung seine Arbeiten über die *filmischen Aussageformen*

Gespräch
mit Christian Metz

„Ich habe nie gedacht, dass die Semiologie die Massen begeistern würde“

FILMBULLETIN: Christian, was wir dich schon lange mal fragen wollten: Woher stammt eigentlich dein Interesse an der Kinotheorie?

CHRISTIAN METZ: Eines Tages kamen zwei Dinge zusammen, die beide aus meiner Jugend stammen: Zum einen bin ich seit dem Alter von fünfzehn, sechzehn Jahren ein Kinonarr; bereits zur Zeit der Befreiung Frankreichs gehörte ich einem Kinoclub an in der kleinen Provinzstadt im Süden Frankreichs, wo ich aufwuchs. Zum anderen begann ich mich schon sehr früh für die Sprachwissenschaft zu interessieren, angeregt durch meinen Vater, der Germanistikprofessor war. Er war gebürtiger Deutscher, und ich bin eigentlich zweisprachig aufgewachsen, nur habe ich das gesprochene Deutsch später verlernt – das hat mit ödipalen Faktoren zu tun... Mein Vater gab mir also linguistische Werke zu lesen, ins-

besondere Meillet und Vendryes, und ich war ganz fasziniert. Im Grunde sind solche Bücher für einen Jugendlichen leichter verständlich als Literatur, Marcel Proust etwa.

Ich hatte demnach zwei starke Interessen, die aber lange in meinem Kopf völlig getrennt blieben. Und eines Tages habe ich meinen Hang zum Theoretischen und meine Leidenschaft für das Kino zusammengebracht. Ich war damals dreissig Jahre alt. Und als ich dann mit meinen Arbeiten begann, wurde der Einfluss von Roland Barthes, aber vor allem seine Art des menschlichen Umgangs, sehr wichtig für mich.

Semiologie und Theorie des Films

FILMBULLETIN: In Frankreich spricht man heute eher von «Theorie des Films (*théorie du cinéma*)» als von «Semiologie des Films» (wie zum Beispiel der Titel des Kolloquiums von Cerisy «Christian Metz et la théorie du cinéma» zeigt). Handelt es sich dabei um Synonyme?

CHRISTIAN METZ: Um Synonyme sicher nicht. Die Semiologie ist nur *eine* mögliche theoretische Orientierung. Die beiden Bezeichnungen waren jedoch während der sechziger und siebziger Jahre in Frankreich fast gleichbedeutend, da die Semiologie innerhalb der Theorie dominierte. Doch das ist heute nicht mehr der Fall: Die Semiologie hat den Anstoss gegeben zur Entwicklung von theoretischen Arbeiten in verschiedene Richtungen. So gibt es heute viele theoretische Ansätze, die nicht semiologisch sind – und das ist sehr gut so.

FILMBULLETIN: Wodurch kennzeichnet sich der semiologische Ansatz?

CHRISTIAN METZ: In erster Linie durch die besondere Aufmerksamkeit, die die Semiologie dem *signifiant* (Signifikanten) des Films widmet. Sie unterscheidet sich von den andern Ansätzen vor allem dadurch, dass sie, bevor sie sich für die Intrige, die Psychologie der Figuren, die Darstellung des sozialen Milieus in einem Film interessiert,

die Art und Weise untersucht, wie die Bilder und Töne im Film eingesetzt werden: die Montage, das Zerlegen in Filmsequenzen (*découpage*), die Bewegungen der Kamera undsoweiter. Semiologie bedeutet für mich somit vor allem die Untersuchung des Signifikanten, und dies im Sinne von Barthes, dem ich mich, wahrscheinlich als einzigem, geistig verpflichtet fühle. Dazu kommen noch zwei andere, untergeordnetere Merkmale, wie die Bereitschaft, Erkenntnisse aus der Sprachwissenschaft als einer Wissenschaft des Signifikanten zu berücksichtigen, und die Offenheit bezüglich der Psychoanalyse, da diese – wie es Lacan in seiner verrückt genialen Art formulierte – eine Reflexion über den Signifikanten beinhaltet, oder (wie er hätte sagen können) selbst *ist*.

FILMBULLETIN: Ich würde den semiologischen Ansatz auch als einen wissenschaftlichen bezeichnen. Bist du damit einverstanden?

CHRISTIAN METZ: Ich benutze das Wort «wissenschaftlich» nicht gern. Erstens, weil dies voraussetzen würde, dass die Semiologie eine bereits verwirklichte Wissenschaft darstellt, was nicht der Fall ist (dasselbe gilt übrigens für alle Geisteswissenschaften). Und zweitens kann das Argument der «Wissenschaftlichkeit» dazu missbraucht werden, den dogmatischen, normativen Druck einer «Schule» und einer intellektuellen Diktatur zu rechtfertigen, und auch darum mag ich das Wort «wissenschaftlich» nicht. Aber natürlich charakterisiert sich die semiologische Vorgehensweise durch ein Bemühen um «Wissenschaftlichkeit». Ich persönlich ziehe es jedoch vor, von einer Haltung, einem «Bemühen um Genauigkeit» (*effort de rigueur*) zu sprechen.

FILMBULLETIN: Was bedeutet dieses «Bemühen um Genauigkeit» im Konkreten?

CHRISTIAN METZ: Dass man sich über jeden Schritt, den man tut, im klaren ist. Zum Beispiel kann man eine ganz abenteuerliche Hypothese aufstellen unter der Bedingung, dass man sich dessen bewusst ist, und es auch sagt. Ich verstehe darunter auch eine mora-

”Doch ist die Semiologie, so wie ich sie verstehe, eine «bescheidene» Wissenschaft, die lange nicht alle Bereiche abdeckt: Die Geschichte des Films, beispielsweise, sollte mit historischen Methoden angegangen werden.“

lische Haltung im wissenschaftlichen Umgang; nämlich, dass man Meinungsverschiedenheiten sachlich austrägt, ohne persönlich zu werden, und dass man auch die Namen und Quellen, auf die man sich stützt, angibt. Dann gehört auch dazu, dass man eine Idee bis zu Ende denkt, im wahren Sinne des Wortes, mit der grösstmöglichen Kohärenz. Ich für meinen Teil habe jede «Idee» über Jahre hinweg verfolgt: über das «Aussagen im Film» arbeite ich nun schon vier Jahre, und ich bin damit noch lange nicht fertig.

FILMBULLETIN: Für mich gehört zu einem Bemühen um Genauigkeit in der wissenschaftlichen Arbeit auch die Entwicklung einer Terminologie.

CHRISTIAN METZ: In der Praxis bin ich gegen eine Terminologie, die schwieriger zu verstehen ist, als der behandelte Gegenstand. Aber selbstverständlich ist man gezwungen, das Beobachtete zu benennen, denn ohne das Wort gibt es das Phänomen nicht; wenn es die Bezeichnung «voice-over» nicht gäbe, könnte man die verschiedenen Erscheinungsformen dieser Stimme nicht behandeln.

FILMBULLETIN: Ins Kino gehen und das Kino theoretisch angehen – handelt es sich dabei noch um dasselbe?

CHRISTIAN METZ: Ja natürlich! Nur, dass man im einen Falle konsumiert, genießt und wahrnimmt und im anderen den Film anschliessend analysiert. Es ist im Grunde wie im Leben: Man geht mit seinem Liebhaber ins Bett, und nachher analysiert man seinen Charakter: eine Art Verlängerung des Vergnügens.

Geschichte, Ökonomie und Filmanalyse

FILMBULLETIN: Ich möchte nochmals auf die Unterschiede in den theoretischen Ansätzen zurückkommen: Welche Aspekte des Films oder des Kinos beschreibt die Semiologie, und welche Bereiche müssen durch andere Ansätze erfasst werden?

CHRISTIAN METZ: Ich denke, die Semiologie kann all das erklären, was

Saussure «interne Analyse» nennt, das heisst die Konstruktion des Films, die Beziehungen zwischen den Motiven, die Form des Signifikanten, die Form des Signifikats, des Inhalts und so weiter. Alles, was mit der internen Struktur des Films zusammenhängt.

Doch ist die Semiologie, so wie ich sie verstehe, eine «bescheidene» Wissenschaft, die lange nicht alle Bereiche abdeckt: Die Geschichte des Films, beispielsweise, sollte mit historischen Methoden angegangen werden. Sie scheint mir einer der wesentlichsten Ansätze zu sein, um die äusseren Aspekte des Films zu erforschen, wie die Beziehung von Film und Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit: Was bedeutete es, als 1936 die Kommunistische Partei in Frankreich einen Film von Jean Renoir finanzierte?...

Weiterhin die Bedeutung der ökonomischen Faktoren des Kinos: Der Kreislauf des Geldes ist eine äusserst komplizierte Sache, und das Kino verhält sich darin überhaupt nicht wie die anderen Industrien. (In Frankreich arbeitet zum Beispiel René Bonnel oder in den USA Douglas Gomery auf diesem Gebiet.)

Als weiteren Ansatz möchte ich noch die Psychoanalyse erwähnen. Hier kann man zwei Tendenzen unterscheiden: Eine externe Forschung, die sich um die Psychoanalyse der Figuren, der Intrige des Films beziehungsweise des Autors kümmert und somit etwas über die soziale Bedeutung des Films aussagen kann (wie dies in der Literaturwissenschaft geschieht). Oder die Richtung, die ich selbst einschlug (und ich bin bei weitem nicht der einzige): Die Psychoanalyse der Institution Kino, das heisst der Kamera, des Projektors, der Kinositze, der Leinwand – des gesamten Dispositifs, der *Maschine Kino* also. Diese Richtung ist mit der Semiologie verwandt, denn es ist die Psychoanalyse des «Kodes»: Insofern gehört sie zur inneren Studie. In den siebziger Jahren habe ich, zusammen mit Jean-Louis Baudry, Anstösse zu dieser Forschung gegeben. Heute wird sie in Frankreich weniger verfolgt. Es gibt zwar noch Marc Vermet, der daran arbeitet, doch sind es

vor allem die anglo-amerikanischen, feministischen Filmtheoretikerinnen, die hierin grossartige Arbeit leisten, wobei sie beide Möglichkeiten der Anwendung der Psychoanalyse aufs Kino manchmal auch kombinieren.

FILMBULLETIN: Nun gibt es auch eine weitere, nicht unbedingt theoretische, semiologische «Tätigkeit»: die Filmanalyse. Kannst du ein paar Worte dazu sagen?

CHRISTIAN METZ: Die filmische Textanalyse, wie man sie auch nennt, untersucht im Idealfall jede einzelne Einstellung eines Films. In Frankreich begannen etwa zur gleichen Zeit Marie-Claire Ropars und Raymond Bellour den Film auf diese Weise zu analysieren. Wobei Marie-Claire Ropars sich dabei immer mehr an den Arbeiten von Derrida orientierte und Raymond Bellour sich weitgehend von der Semiologie inspirieren liess. In Frankreich hat die filmische Textanalyse seit den siebziger Jahren eine weite Verbreitung gefunden.

Im Grunde arbeitet sie aber an denselben Fragestellungen wie die Filmtheorie. In «*Langage et cinéma*» sagte ich, dass man entweder einen Film in allen seinen «Kodes» erforschen (Filmanalyse) oder einen «Kode» durch mehrere Filme hindurch verfolgen kann (Filmtheorie). Im grossen und ganzen bin ich heute noch dieser Meinung. In meiner aktuellen Arbeit zum Beispiel habe ich während mehrerer aufeinanderfolgender Seminare von der «subjektiven Einstellung» in ihren verschiedenen Formen gesprochen. Dabei gehe ich von den theoretischen Möglichkeiten im Sinne eines logischen Kalküls aus, um dann verschiedene konkrete Filmsequenzen hinsichtlich ihrer subjektiven Einstellungen zu analysieren. Für mich sind die Filme ein Korpus (aber auch ein Körper, den ich liebe), in welchem ich nach Beispielen fische. Ich bin ein abstrakter Mensch, ich funktioniere in Konzepten. Wenn ich von einem konkreten Film ausgehe, bin ich wie gelähmt. Meine Liebe zum Film kann sich so nicht äussern.

Doch eigentlich handelt es sich bei der theoretischen und der analytischen

Tätigkeit um dasselbe. Ich glaube, man betont die Unterschiede oft zu sehr, doch die eine kommt nicht ohne die andere aus. Ein Beispiel für eine Verbindung der beiden Tätigkeiten ist die bemerkenswerte Arbeit von Pierre Sorlin in «*Sociologie du cinéma*» (Aubier, 1977), die aber leider nicht weiterverfolgt wurde. Seine Absicht war es, die Soziologie des Kinos auf die Textanalyse zu stützen.

FILMBULLETIN: Kann man somit sagen, dass die Semiologie Interdisziplinarität voraussetzt?

CHRISTIAN METZ: Man spricht wohl von Interdisziplinarität, doch in der Praxis ist sie nicht einfach zu realisieren. Allein schon um die nötigen Gelder zu bekommen... Ich selbst bin jedoch auch sehr skeptisch; meines Erachtens ist Interdisziplinarität nur möglich, wenn die Forscher auf mindestens zwei Wissenschaftsgebieten sehr gute Kenntnisse besitzen, sonst findet die Diskussion auf einem sehr tiefen Niveau statt. Aber natürlich ist die Semiologie als solche interdisziplinär, denn sie setzt sich aus mindestens drei heterogenen Erkenntnisgebieten zusammen: Sprachwissenschaft, Filmtheorie und Psychoanalyse.

FILMBULLETIN: Deine Arbeiten charakterisieren sich ja gerade durch eine Auseinandersetzung mit der Sprachwissenschaft und der Psychoanalyse. Warum diese Ansätze? Wo liegen ihre Gemeinsamkeiten, und welchen Bezug haben sie zum Kino?

CHRISTIAN METZ: Ich beginne mit der letzten Frage: Sie haben *keinen* besonderen Bezug zum Kino. Es sind zwei Disziplinen, die mit allem in Bezug stehen, nicht nur mit dem Kino, sondern auch mit der Literatur, der Malerei oder dem täglichen Leben schlechthin.

Nun, was sie gemeinsam haben: Sie sind die beiden Disziplinen, die sich für die Bedeutung als solche interessieren. Natürlich kümmern sich alle Wissenschaften um die Bedeutung («meaning»), doch sind sie die einzigen (wobei die Psychoanalyse keine Wissenschaft im eigentlichen Sinne ist), die sich mit dem «meaning of

meaning» beschäftigen. Sie sind sich also wider allen Anscheins sehr nahe. Die Sprachwissenschaft – mit ihren Fortführungen in der Rhetorik oder in der Narratologie – deckt den «sekundären Vorgang» im Sinne Freuds ab, und die Psychoanalyse den «primären».

FILMBULLETIN: Sollte man nicht auch daran denken, die Semiologie des Kinos auf eine generelle Theorie der audio-visuellen Medien auszudehnen?

CHRISTIAN METZ: Doch, ich glaube, dass das absolut notwendig ist, so wie sich unsere Gesellschaft entwickelt. Ich möchte aber hinzufügen, dass eine Semiologie der audio-visuellen Medien, oder auch der Comics, von der Semiologie des Kinos profitieren kann. Um die Unterschiede zu erarbeiten, können die Untersuchungen im Bereich des Kinos sehr hilfreich sein (denn die Kinotheorie existiert schon länger und ist somit weiter entwickelt), und es gibt trotz all den Unterschieden viele Gemeinsamkeiten.

Das «Aussagen» im Film

FILMBULLETIN: Seit vier Jahren arbeitest du nun über ein neues Gebiet: Das Aussagen im Film (*l'énonciation au cinéma*): Was hat man unter «Aussagen» zu verstehen, und worin bestehen die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede zwischen dem sprachlichen und dem filmischen Aussagen?

CHRISTIAN METZ: Ich werde mit deiner zweiten Frage beginnen: Es gibt einen fundamentalen Unterschied. Was das sprachliche Aussagen (*énonciation*) betrifft, so denkt man immer an die Sprechsituation, wie sie Benveniste und Jakobson untersucht haben. In einem Gespräch gibt es deiktische Zeichen (*Zeigwörter*). Es gibt viele davon, doch die wichtigsten sind «ich» und «du»: Sie beinhalten einen echten Austausch der Sprechrollen; eine Person wird je nachdem mit «ich» oder mit «du» bezeichnet. Und das Gesagte beeinflusst den Verlauf des Gesprächs, das sich dadurch immer wieder neu programmiert. Im Gegensatz dazu stehen alle vorgefertigten Werke

wie der Roman, der Film, das Gemälde. Hier ist diese Neuprogrammierung nicht möglich: Ein Filmzuschauer kann den Film entsetzlich finden, dennoch läuft dieser wie vorgesehen ab. Ebensowenig besteht die Möglichkeit eines Austausches der beiden Pole.

Das Aussagen entspricht der Tätigkeit, dem abstrakten Prozess, der den wahrnehmbaren Text erzeugt: Jeder Text beinhaltet einen Produktionsprozess, der Wörter oder Bilder undso weiter hervorbringt. So setzt das Ausgesagte (*énoncé*) den Akt des Aussagens (*énonciation*), des Hervorbringens, voraus.

Das Aussagen lässt sich dem Ausgesagten entgegenstellen: Wenn Jean sagt «Pierre ist gekommen», dann ist Jean das Subjekt des Aussagens und Pierre das Subjekt des Ausgesagten. Mit dieser Problematik beschäftigen sich die Pragmatik, die Narratologie, die ganze Sprachwissenschaft. Wenn wir zum Beispiel einen Roman von Jules Verne lesen, so ist die Person Jules Vernes beim Lesen des Romans nicht anwesend, und dennoch ist da eine Kraft, die das Geschehen vorantreibt, eine Produktion – ja, ich meine Produktion, denn ich bin Materialist –, die zum Leser spricht, sonst würde dieser den Roman nicht lesen. Doch hat der Leser kein Gegenüber, mit dem er sprechen könnte. Natürlich hat Jules Verne, materiell gesehen, dieses Buch geschrieben, doch auf der symbolischen Ebene ist er nicht dessen Produzent, denn das Symbolische, das Soziale geschieht jetzt: im Moment des Lesens durch den Leser entsteht das Aussagen in den vorgefertigten Werken. So auch im Film, hier manifestiert sich das Aussagen im Moment, wo jemand den Film sieht, ohne dass er auf das Ausgesagte Einfluss nehmen kann.

Und wenn sich das Aussagen in der Situation des lebendigen Austausches im Gespräch vor allem in der Deixis ausdrückt, so zeigt es sich in den vorgefertigten Werken in metasprachlichen Merkmalen: Wir haben nur noch den *discours* an sich, der sich als solcher zu erkennen gibt, indem er sich auf sich selbst bezieht. Dies geschieht

„Wenn wir zum Beispiel einen Roman von Jules Verne lesen, so ist die Person Jules Vernes beim Lesen des Romans nicht anwesend, und dennoch ist da eine Kraft, die das Geschehen vorantreibt, die zum Leser spricht.“

durch einen autoreferentiellen Rückgriff (*repli autoréférentiel*), der vielfältige Formen annehmen kann.

FILMBULLETIN: Wie erkennt man diese metasprachlichen Merkmale im Film?
CHRISTIAN METZ: Das Aussagen hinterlässt Spuren, aber es ist ihm wesentlich mit dem Film verschmolzen und trägt den Text. So können wir eigentlich nur einen ganz kleinen Teil des Aussagens *direkt* wahrnehmen. Die Sprachwissenschaftler nennen solche Spuren *marques* (Merkmale – englisch «markers»). Um Missverständnisse zu vermeiden, ziehe ich es vor, sie Konfigurationen (*configurations*) zu nennen. Im Französischen wird *marque* zu sehr mit einem kleinen isolierten Detail assoziiert, das sich in einer Ecke des Bildes befindet. «Konfiguration» scheint mir geeigneter zu sein, denn oft zeigt sich das Aussagen in der gesamten Organisation einer Einstellung, sozusagen in den Kräftelinien. Es gibt allerdings Beispiele, die das Wort *marque* rechtfertigen, wie die Schwarzabblende oder die Überblendung, überhaupt jede lokalisierbare Interpunktion des Films. Doch in der subjektiven Einstellung, zum Beispiel, gibt es keine lokalisierbaren Merkmale; denn wodurch entsteht das Subjektive dieser Einstellung? Es entsteht durch die Kräftelinien der ganzen Einstellung, die Kadrierung (*cadrage*), die Orientierung des Bildes durch den Blick einer Figur.

FILMBULLETIN: Kannst du noch ein paar konkrete Beispiele geben?

CHRISTIAN METZ: Da könnte ich über hundert Konfigurationen aufzählen. Ich kann sie aber auch ein wenig gruppieren, wenn auch nur provisorisch. Eine erste Gruppe beträfe alles, was mit der Anrede (*adresse*) an den Zuschauer zusammenhängt: Die Anrede als Blick in die Kamera; als *voice-in*, wenn die Person im Bild uns anspricht (hier kann man noch zwischen schwacher und starker Anrede unterscheiden, das heisst mit oder ohne Anwendung der zweiten Person); als *voice-off* und als geschriebene Anrede (zum Beispiel Zwischentitel). Dann alles, was auf das Bild als solches (als Rechteck) oder auf die Leinwand hin-

weist (Fenster, Gemälde, Spiegel und-soweiter), oder auch der Film im Film mit seinen unzähligen Erscheinungsformen – das ist die Konfiguration par excellence der Selbstreflexivität des Films. Wieder ein anderer Block wären alle Momente, die das Dispositif des Kinos in Szene setzen: Das Zeigen einer Kamera, eines Scheinwerfers, wie es das avantgardistische Kino praktizierte, um den Film als Film zu kennzeichnen. Weiterhin alles, was Michel Chion als subjektiven Ton bezeichnet und andererseits als die «Ich-Stimme» (*voix-je*), das heisst die Figur, die ihre eigenen Erlebnisse als *voice-over* erzählt.

Aber auch das, was Francesco Casetti das «objektive, irreelle Bild» nennt, und was ich lieber als «objektiv-orientiert» bezeichne: Das sind stark gekennzeichnete Konfigurationen des Films, die man aber nicht einer Person der Erzählung zuordnen kann (brutale Montage, stark angeschnittene Bilder, Vogel- und Froschperspektiven oder die «entfesselte Kamera»). Das wär's in etwa, obwohl ich sicher im Moment noch einige vergesse.

Aussageformen oder Erzählformen?

FILMBULLETIN: Worin unterscheidet sich die Theorie des Aussagens von der Theorie des Erzählens? Oder anders gefragt: Worin unterscheiden sich «typische Aussageformen» von «typischen Erzählformen»?

CHRISTIAN METZ: Die beiden Begriffe decken sich selbstverständlich nicht, denn die Erzähltheorie lässt sich nur auf narrative Werke anwenden. Doch in diesen Werken fallen die beiden Formen zusammen, denn hier besteht das Aussagen im Erzählen. An sich lässt sich das Erzählen vom Aussagen auf zwei Achsen unterscheiden: Wenn ein Werk nicht-narrativ, nicht-erzählend ist, wie gewisse Dokumentarfilme oder besser Experimentalfilme (zum Beispiel die 45 Minuten anhaltende schwarze Leinwand von Peter Gidal), wo es sich ganz offensichtlich dennoch um ein Aussagen handelt.

Zweitens unterscheidet man traditionellerweise bei geschriebenen Texten zwischen den Phänomenen, die zur Sprache (*langue*) gehören (Personen, Tempus, Verben, und dies entspräche dann dem Aussagen), und der Kunst und Technik des Romanschreibens (wie die Wahl des narrativen Standpunktes; die An- oder Abwesenheit eines expliziten Erzählers; die Zeit, in der die Erzählung wiedergegeben wird). Letztere wären Erzählformen im engeren Sinne. Wenn man aber genauer hinschaut, wird das Ganze komplizierter, denn der Autor benutzt ebenfalls Sprache, um den Roman zu schreiben. So lassen sich die Erzählformen nur durch den Einsatz sprachlicher Mittel realisieren (wie das Tempus der Verben, die Adverbien, den Gebrauch von «ich» oder «er / sie / es» und-soweiter). Doch prinzipiell lassen sich diese beiden Achsen unterscheiden.

Kommen wir aber zum Film zurück: im Fall eines narrativen Films haben wir ein Werk vor uns, das nicht sprachlich ist, das also auf keiner Sprache aufbaut – denn der Film ist keine Sprache (*langue*), von den im Film gesprochenen Worten mal abgesehen. Das «Erzählen» kriecht im Film die Gliederungsformen und somit auch das Aussagen. Andererseits ist das Aussagen einzig und allein damit beschäftigt, eine Geschichte zu erzählen. Kurz, das Aussagen wird zum Erzählen, und das Erzählen wird zum Aussagen. Aber nur in diesem Fall. In den nicht-sprachlichen narrativen Werken ist das Erzählen somit mit dem Aussagen deckungsgleich. Das Aussagen ist aber der umfassendere Begriff, da hierdurch auch nicht-narrative Werke miteinbezogen werden.

Neutrales Bild und Transparenz

FILMBULLETIN: Wenn nun in allen Bildern, wie du sagst, ein Aussagen steckt, so gibt es eigentlich kein Bild, das neutral oder «objektiv» wäre. Und trotzdem sprichst du oder sprechen andere von der Konfiguration des neutralen Bildes (*image neutre*).

CHRISTIAN METZ: Das entscheidendste Merkmal des neutralen Bildes ist, dass es in Wirklichkeit gar nicht existiert, denn jede Filmeinstellung setzt immer eine Wahl von Parametern voraus. Doch wenn man ein Bild definieren möchte, kann man nicht umhin, es in Bezug auf das neutrale Bild zu beschreiben. Das neutrale Bild ist jedoch ein Mythos und hierin mit der Null in der Mathematik vergleichbar. Jede Konfiguration lässt sich nur als Abweichung von einem impliziten, nicht gekennzeichneten, mythischen und präzisen Punkt erfassen. Wenn man die «voice-off» für etwas Besonderes und Beachtenswertes hält, bedeutet das doch, dass die «voice-in» als das Normale, das Neutrale angesehen wird. Dasselbe gilt für den Blick in die Kamera, der immer als ein Merkmal des Aussagens aufgefasst wird, das heisst, dass man es als unmarkiert, «neutraler», empfindet, wenn eine Figur woanders hin als in die Kamera schaut. Trotzdem erkennt ein Kinomaneur sehr wohl, was ein neutrales Bild ist, das in diesem Falle historisch bedingt und in Bezug auf Epoche und Genre definiert ist. Nehmen wir das Ende eines klassischen Western: Unser Held, im Dreiviertel-Profil, reitet auf steinige Hügel zu, und im *off* hört man eine Männerstimme singen – anders kann es nicht sein. Das ist ein neutrales Bild. Eine Frauenstimme an dieser Stelle würde diese Einstellung völlig verändern, würde sie kennzeichnen, und es wäre kein neutrales Bild mehr. In diesem Sinne ist das neutrale Bild eine Konvention in Bezug auf ein Land, eine Epoche, ein Genre – empirisch aber existiert es als solches nicht.

FILMBULLETIN: Aber wenn das Hollywood-Kino nun versucht, seine Bilder nicht als solche zu kennzeichnen, so könnte man doch sagen, dass es damit Anspruch auf die Neutralität oder, wie man auch sagt, «Transparenz» seiner Bilder erhebt?

CHRISTIAN METZ: Ja, nur ist diese «Transparenz» kein objektives Konzept. Sie entsteht als subjektiver Eindruck beim Zuschauer, und sie ist als

solcher sehr bedeutsam, auch wenn es sich im Grunde um einen falschen Eindruck handelt. Es stimmt zwar, dass die Transparenz als ein Ziel auch von gewissen Filmemachern, von einem gewissen Kino angestrebt wird. Nur kann dieses Ziel, wie David Bordwell gezeigt hat, nie erreicht werden. Und wie er ebenfalls zeigte, wurde diese Transparenz auch nicht von allen klassischen Hollywoodfilmen angestrebt.

FILMBULLETIN: Glaubst du andererseits an die Möglichkeit der «Verfremdung», wenn man zum Beispiel das Dispositif im Film zeigt?

CHRISTIAN METZ: Die Verfremdungseffekte sind ebenfalls Merkmale des Aussagens. Aber ich denke, dass der Zuschauer sie oft «diegetisiert», das heisst er gibt ihnen eine Bedeutung auf der Ebene der Geschichte, denn die Lust an Geschichten ist stärker. Um *wirklich* zu «verfremden», muss die Struktur des ganzen Films auf Verfremdung hin angelegt sein. Es genügt nicht, eine Kamera oder einen Scheinwerfer zu zeigen.

FILMBULLETIN: Noch eine sehr allgemeine Frage zum Schluss: Als du am Anfang der sechziger Jahre mit der Semiologie des Kinos begonnen hast, waren die Filmwissenschaften allgemein noch nicht sehr entwickelt. Seither hat sich die Bewegung ja unglaublich ausgebreitet und in verschiedene Richtungen entwickelt, doch frage ich mich, ob die semiologische Denkweise nicht immer noch sehr auf die Universität beschränkt bleibt.

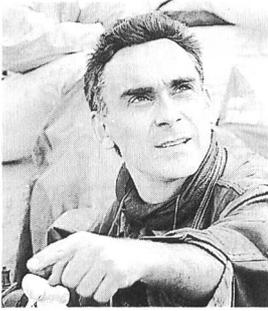
CHRISTIAN METZ: Es stimmt, dass die Semiologie sich vor allem auf universitärem Gebiet entwickelt hat. Doch verschiedene Aspekte der Semiologie, wie die stärkere Beachtung des Signifikanten oder der Struktur der Werke, werden durch ehemalige Studenten in verschiedene Arbeitsbereiche in der ganzen Welt getragen. Die Auflagehöhen meiner Bücher und die Anzahl ihrer Übersetzungen scheinen mir für den Bereich der Fachliteratur ziemlich hoch zu sein (so haben «*Langage et cinéma*» und «*Le signifiant imaginaire*» inzwischen in Frank-

reich die Zahl von 15 000 und mit ihren Übersetzungen von 100 000 Exemplaren erreicht). Das zeigt, dass sich die Semiologie nicht *nur* auf den universitären Bereich beschränkt. Aber, du hast recht, die Verbindung zur Universität ist stark und – ich möchte hinzufügen – verständlich und normal, wie man es bei allen schwierigen und spezialisierten Fachgebieten beobachten kann, man denke zum Beispiel an die Kristallograpie...

Andererseits genügt es mir, wenn von einem Buch, das ich schreibe, nur ein paar Ideen in den Köpfen der Leser zurückbleiben. Das ist völlig normal, denn jede Kommunikation beinhaltet einen enormen Verlust an Information. Ich habe nie erwartet, dass die Semiologie eine sehr weite und wörtliche Verbreitung findet; ich hatte auch nie Lust dazu, ich wollte nie Semiologen «fabrizieren». Mein Ziel war die Sensibilisierung für die Konstruktion der Filme, für das, was ich den Signifikanten des Kinos nenne. Dies ist auch auf den Einfluss von Barthes zurückzuführen.

Eine andere Teilantwort auf deine Frage ist vielleicht, dass eine Wissenschaft, die die Transparenz des filmischen Signifikanten in Frage stellt, die das «Werkzeug» (Sprache, Bilder und soweit), dessen wir uns täglich bedienen, zum Forschungsgegenstand hat und es auseinandernimmt, immer unpopulär sein wird: Wer will schon sein geliebtes Spielzeug kaputt machen? Eine solche Wissenschaft ist gerade dazu geschaffen, den Widerstand gegen sich selbst zu schüren. Wenn man den Leuten sagt, schaut doch, wie dieses Kino, das transparent sein will und euch so schöne Geschichten vorgaukelt, geprägt ist durch den Akt des Aussagens (seine Produktion, Ideologie), dann stinkt das den Leuten. Dieser Widerstand hängt mit dem Gegenstand des Kinos selbst zusammen. Und auch darum habe ich nie gedacht, dass die Semiologie die Massen begeistern würde.

Das Gespräch mit Christian Metz führten Dominique Blüher und Margrit Tröhler in Paris



Lukas Strelbel, Kameramann

Nicht Fronten – Visionen!

Ein Jahr mit drei Filmen ist vorbei. Am Anfang eine Arbeit für das Fernsehen. In der Mitte ein Ausflug in die Gefilde des 35mm-Films. Am Schluss der Versuch, auf kleinem Raum mit kleiner Equipe und wendiger 16mm-Kamera einen grossen Film zu machen. HOWALDS FALL mit Urs Egger, EXIT GENUA mit Thomas Koerfer und DER BERG mit Markus Imhoof. Sicher: EXIT GENUA war im Sinn von Bildformat mehr Kino als HOWALDS FALL, der erste *Tatort* des Schweizer Fernsehens. Nach der überaus positiven Erfahrung der ersten Zusammenarbeit mit Egger bei der Folge DIE MONDSCHNEEMÄNNER zur Serie *Peter Strohm* war es eine Herausforderung besonderer Art, einen Film von voller Spielfilmlänge für das Fernsehen drehen zu können. Wobei weder der Regisseur noch ich hingingen und Vergleiche mit den bereits abgedrehten Folgen von «Tatort» anstellten, uns also weder vom Medium noch vom Genre gefangen fühlten. Wir konnten einfach unseren Film machen. Freilich nicht mehr. Solange zumindest, wie die produktiven Voraussetzungen von den Gewohnheiten des News-Mediums Fernsehen diktiert werden, wird nie *mehr* möglich sein.

Wenn ich für das Kino arbeite, kann ich mir mehr Freiheit, ja Frechheit erlauben. Alles, was das Besondere der siebenten Kunst ausmacht. Und nach rund zwanzig Filmen weiss ich, welche Experimente wo machbar sind. Das Fernsehen ist da anders, und es ist klar, dass dort technische Voraussetzungen – nur schon die Auflösung oder das Format – gewisse formale Entscheidungen so gut wie verunmöglichen.

EXIT GENUA wurde mit 35mm gedreht. Plötzlich, bei der abendlichen Besichtigung der *rushes* des Vortages, tauchen hinter einem Schaufenster Gesichter auf, die ich im Sucher nicht gesehen hatte. Ein Problem der höheren Auflösung, das einem mit 16mm-Material nicht unterkommen kann. Mit 35mm dagegen werden Dinge sichtbar, die das menschliche Auge selbst nicht wahrgenommen hat. Es gibt Filme, wie Imhoofs DER BERG, bei denen ich über die Entscheidung zugunsten von Super-16mm froh bin. Das bringt dem Bild genau so viel, wie wirklich nötig ist. Der Abstraktionseffekt ist grösser. Während sechs Wochen immer im gleichen Raum, Holzwände, böden und decken. Imhoof konzentrierte sich auf die Gesichter, auf deren Emotionen. Da half es, den Hintergrund nicht allzu plastisch darzustellen, ihn als stimmungsmässiges Ambiente für die Figuren zu kenn-

zeichnen. Natürlich gibt es Filme, die 35mm geradezu fordern.

Was für mich letztlich zählt, ist die Vision, die ein Regisseur von seinem Film hat. Urs Egger oder Samir, mit dem ich MORLOVE und FILOU gemacht habe, arbeiten beide mit ausführlichen *storyboards*. Aber das ist nur die Basis. Für «Peter Strohm» hat Egger ein sehr ausführliches storyboard gebracht, bei dem Mitte April zur Ausstrahlung gelangenden «Tatort» hingegen haben wir mehr zusammen gemacht. Imhoof hat eine ganz andere Arbeitsweise. Seine Vision konzentrierte sich vor allem auf die Emotionen. Wie man die Szenen in einzelne Einstellungen auflösen kann, war weitgehend offen. Das wurde von ihm zusammen mit mir in der *Decoupage* festgelegt. So zu arbeiten, was ich bis anhin auch eher gewohnt war, ist auf eine ganz andere Art bereichernd. Aber zu glauben, ein detailliertes storyboard schränke den kreativen Bewegungsfreiraum des Kameramannes ein, wäre Trugschluss.

Das wichtigste ist die Vision. Je genauer ein Regisseur seine Vision zu artikulieren versteht, desto klarer kann ich mich mit meiner Kamera in diese hineinbewegen. Je tiefer diese wiederum ist, desto grösser wird meine Freiheit. Was ich im Sucher sehen will, sind die Emotionen der Schauspieler. Das und nicht irgendwelche selbstgefälligen technischen Spielereien bilden für mich die Essenz.

Apropos Spielereien: Warum muss eigentlich immer alles, was Schaulust hat, ausgekostet werden? Gewisse Sachen können auch im Off passieren. Im sowjetischen Film DIE KOMMISSARIN zieht eine Armee durchs Dorf. Im Off ist der Lärm zu hören, auf der Strasse dann Pferdewagen, zertrampelte Zäune. Das finde ich genial.

Den Schweizer Film als Identität oder für mich eingrenzende Einheit gibt es nicht. Es gibt nur Reibungen. Und genau die werden mir zur Genüge geliefert. Die Leute, die mich interessieren, haben ein Sensorium für solche Widersprüche, Widerstände. Sicher: Ich wünsche mir noch ein paar Regisseure wie Urs Egger, Markus Imhoof oder Samir. Wichtig ist mir auch Kontinuität. Das muss nicht heissen, zehn Filme hintereinander mit einem Regisseur. Den einen oder anderen vielleicht. Kontinuität bewährt sich auch unter den Technikern. Eine Sprache entsteht, die schlicht toll ist, schnell und unnötigen Energieverschleiss ersparend. Man kann sich so mehr auf das Ausprobieren, auf die Vision konzentrieren.

THE END



SILBERNER BÄR

für die beste Regie, Berlin 1990

PUBLIKUMSPREIS

als bester Film des Berlinale

INTERFILM-PREIS

der internationalen evangelischen Filmjury

«Eine durch und durch überzeugende Arbeit, in Form und Inhalt, Spiel und Botschaft auf faszinierende Weise übereinstimmend.»

Der BUND

«... "Das schreckliche Mädchen", der den grössten Applaus des Festivals erhielt... beschreibt anhand einer bayrischen Kleinstadt idylle locker, amüsant und trotzdem schonungslos die faschistische Vergangenheit seines Landes und die Verweigerung der Alten wie auch der Jungen, sich damit auseinanderzusetzen. Von den zahlreichen Filmen über den Faschismus in der Vergangenheit und in der heutigen Zeit, hat "Das schreckliche Mädchen" am meisten beeindruckt.»

Beat Glur

AB 27. APRIL IM KINO

im Rampenlicht:
**CINEMA
 LIMELIGHT**

Optimale Kinoerlebnisse garantiert jetzt das umfassend renovierte ehemalige 'Ciné-Studio' in Luzern: superbequeme Stühle, grössere Leinwand, modernste Projektion und Tontechnik. Gemeinsame Programmation mit den beiden Luzerner Kinos MODERNE und ATELIER.

«Eine der komischsten Tragödien, die es je im Film gab ...»

Village Voice



Ab 20. April
in Zürich, Basel, Bern, Genf
und Lausanne

