

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 32 (1990)  
**Heft:** 171

## 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.-

3 · 90

**Die Kunst und ihr Preis**

**Der Maler Vincent van Gogh in**

**VINCENT & THEO von Robert Altman**

**DER WEG NACH COURRIÈRES von Hübner/Voss**

**DREAMS von Akira Kurosawa**

**Werkstattgespräch mit Paul Mazursky**



# 43. festival internazionale del film Locarno

Via della Posta 6  
CH-6600 Locarno  
Tél. 093 / 31 02 32  
Télex 846565 fifl  
Téléfax 093 / 31 74 65

2-12 agosto 1990



## Wettbewerb «neue Regisseure»

**E**ine international zusammengesetzte Jury verleiht den besten Filmen einen goldenen, einen silbernen und einen bronzenen Leoparden, die jeweils mit einem Geldpreis von beziehungsweise 30'000, 15'000 und 5'000 Schweizer Franken gekoppelt sind. Der Wettbewerb erstreckt sich auf Erstlings-, Zweit- und Drittwerke. Ausnahmen werden lediglich Beiträgen aus Drittweltländern zugestanden.



## Ausser Wettbewerb auf der Piazza Grande

**D**ie Piazza Grande verwandelt sich allabendlich in ein 6'000 bis 8'000 Zuschauer fassendes Freiluftkino mit einer Grossleinwand von 20 mal 10 Metern und einer modernen Dolby-Stereo-Anlage. Das Programm besteht aus den wichtigsten Filmereignissen des Jahres sowie verschiedenen Weltaufführungen.

## Wettbewerb «neue Regisseure»

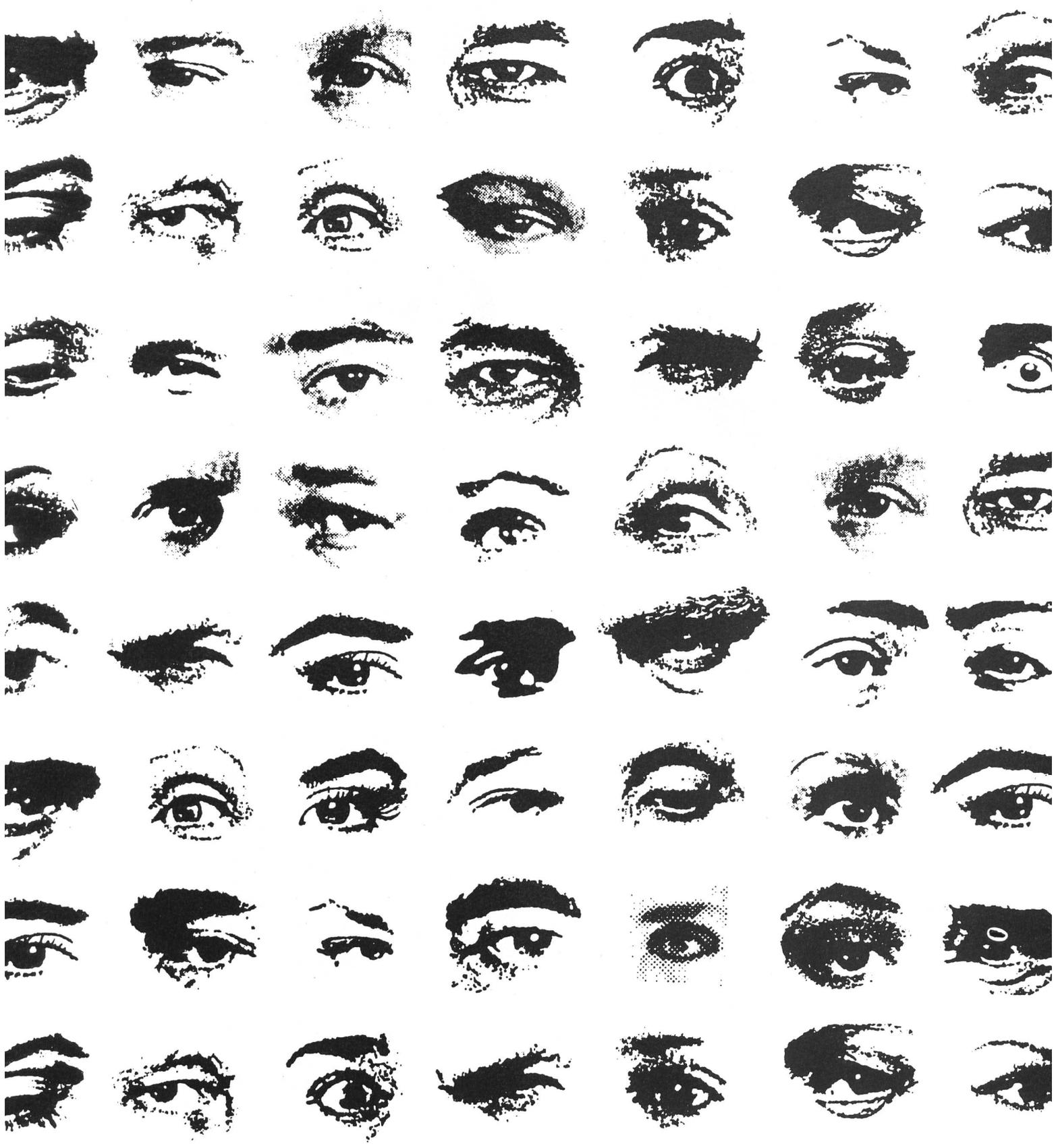
## Ausser Wettbewerb auf der Piazza Grande

## Retrospektive Lew Kuleschow

## Sonderprogramme

## Filmmarkt

Tausend Augen -  
sehen, zählen -  
was, wofür?  
Für die Film-Culture.



**SSR-Australien/Neuseeland**  
Das heisse Ende der Welt



Hotels Wohnmobile Automiete  
Bus Bahn Inselferien Abenteuer-  
reisen

Hol dir den neuen Australien/  
Neuseelandprospekt



Verkaufsstellen in:  
Basel, Bern, Biel, Chur,  
Luzern, St. Gallen, Winterthur  
Zürich  
01/242 30 00



Die Originalfassung – Neue Kopie  
Ab Ende Juni im Kino CORSO Zürich  
Achtung: Nur kurze Zeit!

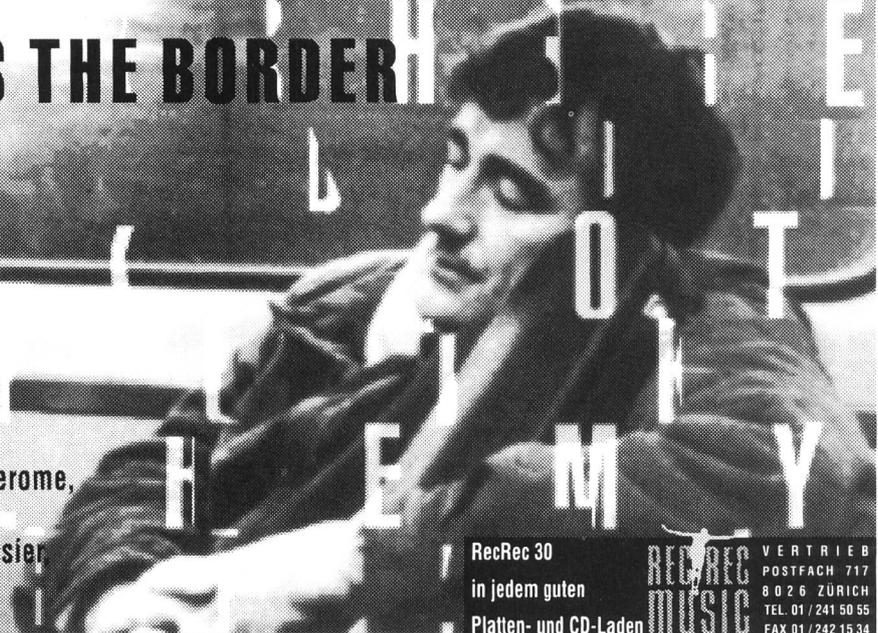
Demnächst in Bern, Basel und weiteren Orten

**FILM - S O U N D T R A C K**  
**FRED FRITH**  
**STEP ACROSS THE BORDER**

**D O L P / C D**



with Iva Bittová, Tom Cora, Jean Derome,  
Pavel Fajt, Eitetsu Hayashi, Tim  
Hodgkinson, Arto Lindsay, René Lussier,  
Haco, Kevin Norton, Bob Ostertag,  
Zeena Parkins, John Zorn u.a.



RecRec 30  
in jedem guten  
Platten- und CD-Laden

**REC REC**  
**MUSIC**  
VERTRIEB  
POSTFACH 717  
8026 ZÜRICH  
TEL. 01 / 241 50 55  
FAX 01 / 242 15 34



B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

3 '90

32. Jahrgang

Heft Nummer 171

Juni/Juli 1990

Filmkritik, die einen Film nur beschreibe, sei keine richtige Filmkritik, lautet ein verbreitetes Urteil.

Aber was ist richtige Filmkritik? Filmkritik, die *richtig* beschreibt, leistet jedenfalls schon sehr viel – wahrscheinlich das Wesentlichste.

«Am augenfälligsten praktiziert Altman diese Montagetechnik in einer Sequenz, in der er dreizehnmal zwischen Paris (Theo) und Den Haag (Vincent) hin- und herschneidet, wo die beiden Brüder zur gleichen Zeit (das suggeriert jedenfalls die Montage) von einer liebesunfähigen Frau verlassen werden (...) Danach stehen beide – jeder in seiner Wohnung – vor dem Spiegel: Der eine bemalt sich das Gesicht mit weisser Farbe, die Nase aber schwarz; der andere bemalt sein Gesicht mit roter Damenschminke und weissem Puder. Die 'Produktionsmittel' sind verschieden, aber der Vorgang einer 'Selbstporträtiertung' (der Spiegel als Bilderahmen) und die groteske Sichtweise auf sich selbst sind gleich. Die Brüder machen auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Niveaus komparable Erfahrungen. (...) Die scheinbar so gegensätzlichen Brüder sind gar nicht so weit voneinander entfernt.» Nur Beschreibung? Nur Beschreibung.

«Die Kamera bewegt sich meist mit grosser Behutsamkeit. Bis zu dem Zeitpunkt, als Reilly nach Puerto Rico fliegen muss, um gegen Brennan zu ermitteln, gibt es kaum eine schnelle Kamerafahrt. Doch als Reilly zum Einsteigen in seine Maschine bereit ist, fährt die Kamera in sekunden-schnelle der Schlange der Fluggäste entlang und entdeckt am hinteren Ende den ebenfalls wartenden Brennan: das Verhältnis von Verfolger und Verfolgtem hat sich endgültig umgekehrt. Als kurze Zeit später die Jacht eines Zeugen in die Luft gesprengt wird, folgt eine wiederum sehr schnelle Kamerafahrt einer Benzinspur bis zu demjenigen, der sie gelegt hat. Lumet müsste Brennan gar nicht zeigen, die Bewegung der Kamera allein verrät schon den Täter.» Nur Beschreibung? Nur Beschreibung.

Zwei Beispiele nur aus diesem Heft. Filmkritik, die präzise beobachtet, *beschreibt*, dadurch vertieft und vermittelt. Filmbulletin geht es nicht darum, Urteile zu fällen, Meinung zu machen: Filmbulletin betrachtet Kino in Augenhöhe – das genügt.

Filmkritik als Botschaft? If you got a message – nicht nur den Filmschaffenden sei's hinter die Ohren geschrieben: use Western Union.

Walt R. Vian

Cannes '90	4
Porträt des sowjetischen Regisseurs Eldar Rjisanow	10

## Kino in Augenhöhe

DREAMS von Akira Kurosawa

<b>Höchste und Urform der Kunst</b>	12
-------------------------------------	----

Akira Kurosawa im Gespräch	15
----------------------------	----

## Film: Fenster zur Kunst



<b>Die Kunst und ihr Preis</b>	19
--------------------------------	----

VINCENT &amp; THEO von Robert Altman

DER WEG NACH COURRIÈRES

von Christoph Hübner und Gabriele Voss

Gespräch mit Christoph Hübner

<b>«Ein Maler kann immerhin noch malen, was er will»</b>	26
--	----

Gespräch mit Robert Altman

<b>«Wir haben die Kunst nicht sehr ehrerbietig behandelt»</b>	29
---	----

Gespräch mit Tim Roth	34
-----------------------	----

## Filmbulletin

LA VOCE DELLA LUNA von Federico Fellini	36
---	----

SIDEWALK STORIES von Charles Lane	41
-----------------------------------	----

STANLEY AND IRIS von Martin Ritt	42
----------------------------------	----

Q&A von Sidney Lumet	44
----------------------	----

WHERE THE HEART IS von John Boorman	46
-------------------------------------	----

Gespräch mit John Boorman	46
---------------------------	----

DEKALOG von Krzysztof Kieslowski	51
----------------------------------	----

ENEMIES – A LOVE STORY von Paul Mazursky	55
--	----

Gespräch mit Paul Mazursky

<b>«Spielen ist sehr harte Arbeit»</b>	57
--	----

Titelbild: Storyboard von Akira Kurosawa zu DREAMS

Heftmitte: Robert Altman inszeniert VINCENT &amp; THEO

**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 Ruggie

**Mitarbeiter dieser Nummer:**  
Rolf Breiner, Ralph Eue, Michael Esser, Norbert Grob, Pierre Lachat, Peter Kremiski, Frank Arnold, Johannes Bösiger, Lars-Olav Beier, Andreas Furler, Erwin Schaar, Gerhard Midding.

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

**Satz:**  
Josef Stutzer

**Belichtungs-service,  
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; Rolf Breiner, Obfelden;  
Warner Bros., Monopole Pathé,  
Rialto-Film, UIP, Filmcoopi,  
Fernsehen DRS, Zürich; Stiftung  
Deutsche Kinemathek, Berlin;  
Christoph Hübner, Peter Kremiski,  
Essen; Unidoc Film&Video,  
Dortmund; Nef 2, 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,  
Filiale 8400 Winterthur;  
Konto: 3532 – 8.58 84 29.8

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

Die Herausgabe von **FILMBULLETIN** wird von folgenden Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen 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. Zentralkommis-  
sion des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

**1990:**  
Central Film CEFI AG, Zürich

Röm. kath. Zentralkommis-  
sion des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Stanley Thomas Johnson  
Stiftung, Bern

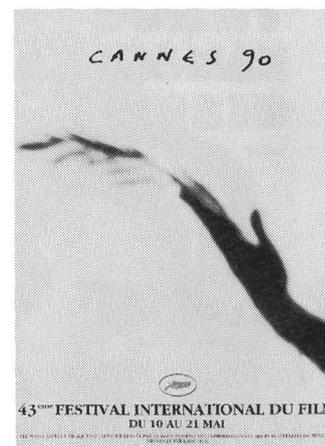
Stiftung Kulturfonds Suissi-  
mage, Bern

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro FILMBULLETIN» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten. Aufgelistet ist, wer einen Unterstützungsbeitrag auf unser Konto überwiesen hat. Die für das laufende Geschäftsjahr eingegangenen Geldmittel aus Abonnements, Einzelverkäufen, Inserateverkäufen, Gönnern- und Unterstützungsbeiträgen decken das Budget 1990 noch nicht. Obwohl wir wieder optimistisch in die Zukunft blicken, ist FILMBULLETIN auch 1990 dringend auf weitere Mittel angewiesen. Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer, ☎ 052 27 38 58, oder mit Walt R. Vian, ☎ 052 25 64 44, Kontakt aufzunehmen.

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

FILMBULLETIN – Kino in Augenhöhe gehört zur Filmkultur.



## Nouvelle Critique?

Nach Nouvelle Vague und Nouvelle Cuisine: Nouvelle Critique?

Tout va bien. Anything goes. Oder eben nicht.

Nur komplizierte Fragen haben einfache Antworten – einfache nie. Gäbe sich der Kritiker auch nur einen einzigen Tag, um über einen Film nachzudenken, würde sein Bericht erst einen Monat, oder zwei, nach einem Festival wie Cannes erscheinen können. Aber wen interessiert dies dann noch? Gefragt von den Medien sind Berichte, die bereits vor dem Ereignis erscheinen. Gefragt sind Meinungen, kein kritisches Nachdenken über Film. Und Meinungen, die nicht näher zu begründen, nur ernsthaft zu behaupten sind, sind leicht gefällt. Auseinandersetzung findet bestenfalls auf der Ebene des Wettbewerbs um die eloquentere Formulierung, das trefflichere Bonmot, den originelleren Einfall statt. No business like showbusiness – and the show must go on.

Cannes macht vieles möglich. Auch, sich die Frage zu stellen: was ist ein guter Film? Oder vielleicht besser: wie muss ich einen Film betrachten, damit es ein guter Film ist? Kein Film in Cannes, zu dem sich nicht eine Person in Cannes finden liesse, die definitiv der Meinung ist, dass es ein hervorragender Film sei; kein Film in Cannes, bei dem niemand in Cannes die Meinung vertreten würde, dass er ganz schrecklich sei. Was gilt? Immer nur die eigene Überzeugung? Die Grössenordnung, in der die Meinung

verbreitet werden kann? Wenn sich Fragen, wie diese, einfach aufdrängen, sich nicht länger abweisen lassen, dann im melting pot von Cannes.

Ist Filmkritik, oder vielleicht besser doch: Filmjournalistik, auch nur ein Produkt, das auf den Markt drängt und sich dort zu behaupten versucht? Bestimmt der Markt, dass bestimmte Ansichten, Meinungen mehr gefragt sind als andere? Gibt es eine Marktlücke für eine bestimmte Meinung über einen Film oder nur Massenware, wo derjenige gewinnt, der zuerst am Markt erscheint? Wie entscheidend ist das Marketing? Einfache Frage: was ist eine richtige Frage?

Offensichtlich – gerade auch dies hat Cannes '90 wieder gezeigt – gelten keine Regeln zur Beurteilung eines Films, denn soweit es solche welche noch zu geben scheint, gehen die Meinungen über deren Anwendung oder Bedeutung diametral auseinander. Entscheidend bleibt also doch der Markt und / oder die eigene Überzeugung.

Deshalb bleibe auch ich – vorerst – bei meiner Überzeugung: gefragt sind nicht Meinungen zu Filmen (die macht sich der mündige Zuschauer und die mündige Zuschauerin schon selbst), gefragt ist ein öffentliches Nachdenken über Film – und gelegentlich wohl auch: die Filmkritik.

\*

Der Russe Gleb Panfilov zeigte im Wettbewerb MATJ (ZAPRECHTCHIONNYE LIUDI) (DIE MUTTER) nach Gorki. Das drei



MATJ (ZAPRECHTCHIONNYE LIOUDI) von Gleb Panfilov



METROPOLITAN von White Stillman

Stunden und zwanzig Minuten dauernde Epos erhielt in den Besten-Listen, der in Cannes überall gratis herumliegenden Publikationen, mit die meisten Sternchen und höchsten Punktezahlen. In der Bearbeitung von Brecht, im Film von Pudowkin durchläuft die Hauptfigur, die Mutter, eine Entwicklung und die ganze Dramaturgie ist auf die Herausarbeitung eben dieser Entwicklung hin angelegt. Bei Panfilov ist und bleibt die Mutter, die Mutter. Eine Entwicklung, eine Veränderung ist nicht auszumachen: sie liebt ihren Sohn und richtet ihr ganzes Verhalten danach aus, das war so, das ist so und das bleibt so, bis in ihren Tod. Die Entwicklung, hin zur Arbeiterbewegung, hin zum Sozialismus, die ihr Sohn vollzieht, bleibt ausgespart, wird nur referiert. Schematisiert etwa so: Der Kleine arbeitet in der Fabrik mit seinem Vater, der Vater verunfallt, der Junge wird – zum ersten Mal besoffen von einer Frau auf einer ausgelassenen Fete unter den Tisch gezerrt – zum Mann. Als Folge des Katers will er Selbstmord begehen, aber der Vorarbeiter flüstert ihm ins Ohr, dann doch lieber «Nieder mit dem Zar!» zu rufen, was der Kleine auch tut. Der Kleine wird niedergeschlagen und landet im Spital, wo ihm der Arzt ein Buch über die Arbeiterbewegung empfiehlt. Überblendung. Nun ist der Junge ein Mann und zeigt der Mutter seine Sammlung von verbotenen Büchern im Schrank. Eben, die Entwicklung ist ausgespart, sie stösst ihm, Gott wird schon wissen

weshalb, einfach zu. Und dies nicht etwa bei einem Kurzfilm, der verdichtet und überspringt, sondern bei einem Film von epischer Länge, der eine ganze Sequenz nur darauf verwendet, liebevoll und detailliert zu beschreiben, wie der Junge eine Flasche Schnaps für den Vater besorgt. Richtig oder falsch? Gut oder schlecht? Sicherlich würden heute in Russland wenige eine Parabel von der schrittweisen Erreichung des Lernziels goutieren, dass der Sozialismus, die bessere, gerechtere, humanere Organisation einer Gesellschaft bringen wird. Die Auffassung, den Russen sei der Sozialismus – Gott wird schon wissen warum – einfach zugestossen, wird da schon eher Anhänger finden. Die Form ist so gesehen nur konsequent. Mögliche Regel: Subtext dominiert den Text. Will, stark vereinfacht, heissen: was die Figuren tun ist entscheidender als das, was sie reden. Ein Polizeispitzel – immer noch bei Panfilov (ich weiss, ich weiss, ich habe um die dreissig Filme gesehen in Cannes und auch nach rund zwei Dritteln der verfügbaren Textlänge erst einen erwähnt, aber Cannes ist ehrlicherweise nicht umfassend, höchstens als Gesamteindruck zu vermitteln) –, ein Polizeispitzel also verliebt sich in eine «revolutionäre» Blondine, hält ihr Händchen und redet davon, dass es doch möglich wäre, dass er ein Spitzel sei. Allein der Subtext hat keine Folgen – er liefert sie ans Messer wie wenn es nie einen Subtext gegeben hätte. Wird die erwähnte Regel ak-

zeptiert, ist die Szene ein Verrat am Zuschauer beziehungsweise – objektiv! – schlicht falsch inszeniert.

\*

Unzulässige Verallgemeinerung: mehr und mehr Filmemacher wissen kaum noch mit Subtext umzugehen, erzählen ihre Geschichten nur noch eins zu eins – ganz im Sinne von: der Hauptdarsteller wischt sich den Schweiß von der Stirn, stöhnt gepresst «Jetzt habe ich Lust auf ein Bier» und führt das bereitstehende Bierglas zur erwartungsvollen Grossaufnahme vom durstigen Schlund – und unterfordern damit die Wahrnehmungsfähigkeit ihres Publikums: langweilen die Zuschauer – und die Zuschauerinnen erst recht. Hitchcocks' Filme waren nicht zuletzt dank ihrer Mehrschichtigkeit und genialem Subtext spannend und interessant.

Weitere unzulässige Verallgemeinerung: die Entwicklung der Geschichten und die Entwicklung der Figuren ist in allzuvielen Filmen impressionistisch zufällig und damit nicht absehbar. Primäre Elemente des Interessens werden dann Details, die unbekannt waren, Kulissen, die fremd und exotisch sind, Sitten und Bräuche, die so noch nicht zur Kenntnis genommen wurden, und – soweit vorhanden – individuelle Ausformungen der abspulenden Bilder.

Aber eben: was ist Kino, was Dramaturgie? Welche Regeln gelten? Immer nur die genialen eigenen und die des eigenen Fan-Clubs.

Der Westsider breitet auf einem nächtlichen Spaziergang durch Manhattan das Layout der Geschichte aus, ohne zu bemerken, dass er und seine Begleiterin Audry darin selber die Hauptrolle spielen. Er hält die idealisierten Freundin, die er gar nicht näher kennt für falsch, die aufkeimende Liebe zu einer guten, aber unscheinbaren Bekannten dagegen stuft er als ideal ein. Erläutert diese Erkenntnis ins Detail und tut das Gegenteil, weil er – im Gegensatz zu den Zuschauern – noch immer bemerkt, dass er eigentlich über sich selber spricht. So wie Tom im Verlaufe von METROPOLITAN (Regie und Drehbuch: White Stillman) noch lernt, nicht allein Literaturkritik, sondern zwischendurch auch mal die Werke selbst zu lesen, steuert er schliesslich doch noch zielgerichtet das Happyend mit der von ihm lange Zeit übersehenen Audry an. Auch METROPOLITAN ist impressionistisch im szenischen Ablauf der Handlung, arbeitet mit statischer Kamera und vielen Schwarzblenden; dennoch erweist sich die Entwicklung als nachvollziehbar und absehbar. Die Mehrschichtigkeit, die sich aus den den Texten unterlegten Subtexten ergibt, vergrössert das Schauvergnügen – jedenfalls, wenn man die Anwendung der möglichen Regel zu schätzen weiss.

\*

Cannes macht (fast) alles möglich. Weshalb also nicht auch dies?

Walt R. Vian

## KUROSAWA RETROSPEKTIVE

Seit langem fällig wird im Juli/August Programm des Zürcher Filmpodiums nun eine umfassende Retrospektive mit den Filmen von Akira Kurosawa zu sehen und zu geniessen sein. Sie beginnt mit SUGATA SANS-HIRO (JUDO-SAGA, 1943) und wird alle wichtigen Filme des japanischen Meisterregisseurs umfassen. Nähere Programm-information und Spieldaten in der Juli Ausgabe der Filmpodiumsprogrammzeitung.

## ARCHITEKTUR IM FILM

Grosszügiges Layout, ganzseitige Abbildungen: so wünscht man sich die formale Konzeption eines Buches über Filmarchitektur. Bislang gab es ein Buch zum Thema, das solche Wünsche erfüllte. Es war in einem amerikanischen Verlag erschienen, von dem Architektur-Archivar und Kino-Freak Donald Albrecht geschrieben worden, und es hiess «Designing Dreams». Jetzt gibt es ein zweites Buch, das noch besser gestaltet und noch sorgfältiger ausgestattet ist. Es wurde von dem Set Designer und Filmkritiker Ralph Eue herausgegeben und übersetzt, es wird von einem Schweizer Verlag betreut, und es heisst «Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion». Es ist die deutschsprachige Ausgabe von Albrechts «Designing Dreams».

Man kann «Architektur im Film» als Bilderbuch durchblättern, man kann es als Katalog eleganter und glamouröser Filmbauten benutzen, man kann es als das Verzeichnis der Entwürfe berühmter Filmarchitekten konsultieren. Man wird sich an den Standphotos und den Set-Design-Skizzen nicht sattsehen, man wird sich hineinräumen in lichtschemmende Nightclubs und stromliniengestylte Hotelhallen.

In Donald Albrechts Text jedoch geht es nüchterner zu; er untersucht das Verhältnis zwischen Architektur der Moderne und moderner Filmarchitektur. Mehr noch als durch die real ausgeführten Bauten sei, behauptet er, der Stil der Moderne durch die Filmbauten propagiert und popularisiert worden. Albrecht konstatiert dabei eine ironische Verkehrung der Intentionen. Denn die Architekten der Moderne aus

dem Weimarer Bauhaus oder den Pariser Ateliers eines Le Corbusier entwarfen die Utopie einer egalitären Welt, das Massenmedium Kino dagegen zeigte die modernen Appartements als Schauplätze elitärer Weltflucht.

Der Übersetzer und Herausgeber Ralph Eue hat Text und Bildteil des Originalbandes um Architekturskizzen, Szenenphotos und Zitate deutscher Filmarchitekten ergänzt. Er lenkt dadurch das Interesse auf die Arbeit der Filmbildner und Filmarchitekten. Auszüge etwa aus den unveröffentlichten Lebenserinnerungen des METROPOLIS-Architekten Erich Kettelhut veranschaulichen das Ineinander von grandiosem filmarchitektonischem Gesamtkunstwerk und alltäglicher Kleinarbeit.

Es ist gut, dass dieses Buch nun auch in deutscher Sprache vorliegt. Und doch hat es ein Manko, das die meisten Publikationen über Filmarchitektur prägt: Es bezieht die Filmarchitektur auf die reale Architektur, es sucht zwischen ihnen die Ähnlichkeit eher als die Differenz. So bleibt zu warten auf ein Buch, das die Filmbauten und das Film-Dekor in ihrer Bedeutung für das Erzählen von Kinogeschichten begreift.

«Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion» ist das zweitbeste Buch über Filmarchitektur; das beste muss erst noch geschrieben werden.

Michael Esser

Donald Albrecht, Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion. Aus dem Englischen übersetzt und herausgegeben von Ralph Eue. Basel, Birkhäuser Verlag, 1989. 197 Seiten, zahlreiche Abbildungen.

## VINCENT VAN GOGH

Anlässlich des hundertsten Todestags Vincent van Goghs findet vom 22. bis 30. Juni in Amsterdam ein Filmfestival statt, auf dem mehr als siebzig Filme über den Maler zu sehen sein werden. Filme aus neunzehn Ländern sind angekündigt, die meisten verständlicherweise aus den Niederlanden (17) und Frankreich (16), aber auch fünf Filme aus der BRD und einer aus der Schweiz. Eingeteilt in Kategorien stellt sich das Programm laut Selbstdarstellung des Festivals wie folgt dar: fünfzehn Spielfilme, fünfzig Dokumentarfilme, vier Dokudra-

men, ein Opernfilm, zwei Tanzfilme, drei Animationsfilme, ein Musikfilm.

Der älteste Beitrag ist Alain Resnais' seinerzeit mit dem Oscar ausgezeichneten, zwanzigminütigen Porträtfilm aus dem Jahre 1948. Zahlreiche Filme sind jüngsten Datums, offenbar extra auf das grosse Ereignis hin realisiert. Bei vielen dieser im Festival-Info nicht näher benannten Werke dürfte es sich um Kurzfilme handeln, um Auftragsarbeiten des Fernsehens und Produktionen bildungspolitischer Einrichtungen. Im Programmangebot finden sich aber auch so bekannte Regisseure wie Paul Cox, Henning Carlsen (mit einem Film über Gauguin) und Mai Zetterling. Minnellis Klassiker LUST FOR LIFE ist wieder einmal zu sehen, und es fehlt auch nicht Altmans Neu-Produktion VINCENT AND THEO, die vom niederländischen Fernsehen mitfinanziert wurde und dort schon im September in einer parallel zur Kinoversion erstellten 208 Minuten langen, vierteiligen Fernsehfassung ausgestrahlt werden soll.

Die Festivalleitung führt aus, dass es auch formale und thematische Berührungspunkte zwischen der Bilderwelt van Goghs und der Welt des Films gebe, und glaubt, hier vor allem Einflüsse van Goghs auf den italienischen Neorealismus und auf den Film Noir annehmen zu dürfen. Zum Festival erscheint ein Katalog mit Aufsätzen über Bezüge zwischen van Gogh und dem Kino beziehungsweise zwischen Film und Malerei generell, denen man sicherlich Genaueres entnehmen können wird; zudem wird der Katalog sämtliche Van-Gogh-Filme dokumentieren.

Informationen bei: Kees Pinxteren, c/o Van-Gogh-Filmfestival, Van Gogh 1990 Foundation, Boerhaaveplein 4, NL-1091 AS Amsterdam, Niederlande, ☎ 0031/206 654 171.

## GEBAUTE ILLUSIONEN

Es gibt wenige Filme, in denen Architektur gänzlich abwesend ist, dennoch hat eine filmhistorische oder -theoretische Beschäftigung mit der Arbeit der Filmarchitekten bislang kaum stattgefunden. «Schauspieler, Regisseure, Kameraleute sind bestens bekannt», so schreibt Helmut Weihsmann in seinem Buch *Gebaute Illusionen*, «nur

den Filmarchitekten schenkt man wenig Beachtung, ja oftmals wissen selbst Fachleute und Kritiker nicht, wer einen berühmten Film ausgestattet hat», und er ist angetreten, diesen blinden Fleck der deutschsprachigen Film- und Architekturliteratur zu erhellen. Fatal nur, wenn er eine Liste von Filmen mit aussergewöhnlicher Ausstattung erstellt, die von LE VOYAGE DANS LA LUNE (1902) bis BRAZIL (1984) reicht, und offensichtlich weder willens noch fähig ist, hierfür den Ausstatter von BRAZIL herauszufinden, da er (beziehungsweise der Verlag) sich nicht entblödet, statt der Namen von John Beard und Keith Paine (art-directors) ein Fragezeichen zu setzen. Aber wie schrieb der Autor richtig: ... oftmals wissen selbst Fachleute und Kritiker nicht... Inspirierte Schlamperei oder biedere Nachlässigkeit? Ich tendiere dazu, die zweite Möglichkeit anzunehmen.

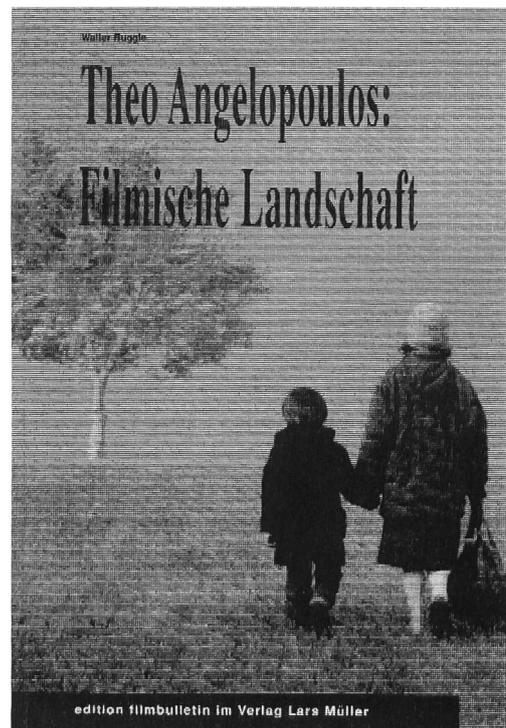
Es ist tatsächlich «an der Zeit für eine intensive Auseinandersetzung mit Architektur im Film», aber ich sage es vorab, und man lese dies bitte nicht als Ausdruck von Häme sondern von tiefer Enttäuschung: Dieses Buch hat die Chance versiebt, jene längst fällige Debatte machtvoll und ideenreich zu eröffnen.

*Gebaute Illusionen* stellt weder eine zugespitzte Motivgeschichte dar, noch handelt es sich um ein handfestes Kompendium. Auch sollte es hier erstmals nicht einfach um die Würdigung grosser Einzelleistungen, sondern um die Darstellung grundlegender Wechselbeziehungen von Raum- und bewegter Bildkunst in einem sozialen, ästhetischen und psychologischen Bezugsfeld gehen, also um eine ganzheitliche Analyse jenes markanten Zusammenhangs, der «Film und Architektur» heisst.

Nur: ein Text ist nicht Resultat der Absicht, die ihm zugrundeliegende, sondern der Ausführung, die ihn werden liess, und in den acht Kapiteln, die so vielversprechende Überschriften haben wie «Raumplastiken – plastische Architektur im sogenannten Ausstattungsfilm» oder «Mystische und phantastische Raumerfahrung – Architektur im Science Fiction Film», sind originäre Erwägungen leider die Ausnahme. Einzig gewinnbringende Passage ist die «Seelenschau des deutschen Expressionismus – die bewegte Psyche/der bewegte Raum», da sie zumindest eine prägnante Synopsis eines Ab-

## Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft

Mit Theo Angelopoulos: *Filmische Landschaft* setzt sich endlich auch in deutscher Sprache ein Buch mit dem Werk dieses wegweisenden Filmautors auseinander, dessen Filme (u.a. *Die Wanderschaulspieler*, *Alexander der Grosse*, *Der Bienenzüchter*, *Landschaft im Nebel*) zu den bedeutendsten Werken im Kino der siebziger und achtziger Jahre gehören. Es enthält neben einem grundlegenden Essay zum formalen Eigenwillen eine Biographie, die Bezüge zwischen Leben und Werk ermöglicht. Es stellt seine zehn Filme einzeln vor und bietet ein Filmprotokoll von *Die Wanderschaulspieler*, das der formalen Bedeutung dieses Meisterwerks des politischen Kinos Rechnung trägt. Das Buch, das vom Zürcher Filmkritiker Walter Ruggle verfasst wurde, ist mit Bildern und Skizzen reich illustriert.



Walter Ruggle Theo Angelopoulos: *Filmische Landschaft*  
Format: 24,5 x 16,5 cm, 336 Seiten, broschiert, 406 Abb.,  
farbig und schwarzweiss, ISBN 3-906700-24-0, DM / Fr. 48.--  
edition filmbulletin im Verlag Lars Müller  
Postfach 905, CH-5401 Baden

### Bestellung

Ich bestelle \_\_\_\_ Ex. Theo Angelopoulos: *Filmische Landschaft*  
à DM / Fr. 48.-- (+ Porto)

Name/Adresse

---

---

---

---

---

Datum/Unterschrift

Bitte einsenden an **filmbulletin**, Ihre Buchhandlung oder direkt  
an den Verlag.

schnitts der Filmgeschichte darstellt, der ebenso geprägt war von den Bauten einiger namentlich vergessener Filmarchitekten (unter anderen *Hans Poelzig*, *Walter Röhrig*, *Ernst Kettelhut*) wie von den Inszenierungen der namhaften Regisseure. Der deutsche Film der zwanziger Jahre, das war auch eine Phase, in der die Reflexion aus dem Innern der Filmbaumeister-Zunft, ebenso wie die theoretische und publizistische «Begleitmusik» eine seltene und prächtige Blüte erlebte. Dieser Abschnitt zeugt von genauen Kenntnissen und enthält pointierte Beobachtungen, die dazu beitragen können, das Verständnis dieser Filme als «einer kreativen Anstrengung im Räumlichen» zu vertiefen.

Allerdings, und schon bin ich wieder bei den Mängeln, sucht man, über die historische Synopse hinaus, vergeblich nach einem theoretisch verallgemeinernden Entwurf, was «Architektur im Film» eigentlich zu Filmen beiträgt; was Filmarchitektur sein könnte, vielleicht ausgehend von dem, was sie einmal war.

«Architektur im Film», das ist für Weihsmann seine Liste der Filme mit aussergewöhnlicher Ausstattung, wohlfeile Beispiele, die sich unter anderem dadurch auszeichnen, dass sie respektierliche Quanten an Baumasse ausstellen. Folgerichtig entgeht seiner Aufmerksamkeit fast gänzlich, welchen aufregenden Beitrag auch solche Filme zu diesem Thema leisten, die sich vorgefundener architektonischer Objekte und Räume bedienen. Etwa wenn ein Abschnitt «Metropolis als Kulisse – das Bild der Stadt im Film» heisst, so ist hier bereits in der Überschrift vergessen, dass in den besseren «Stadtfilmen» die Metropole genau nicht als Kulisse – gleichgültig ob gebaut oder «echt» – fungiert und dass in ihnen eben nicht nur ein besonderer Architekturraum abgebildet wird, sondern ein Filmraum entsteht, wo diese Kontamination sichtbar wird, die im Städtischen passiert, wo alles ineinandergreift (Frieda Grafe). «Stadt im Film», das müssten Fragen sein, nämlich *wie* sich die Stadt in den Film eingeschrieben hat, *wie* Phantasmen des Films ihrerseits die Wahrnehmung der Stadt präfigurieren, *wie* sie der Stadt ein Bild ihrer selbst zurückspiegeln. *Gebaute Illusionen* gibt dagegen nur Antworten, und zwar solche von der einfachen Art: Stadt im Film,

dieses Fazit lässt sich ziehen, das ist, wenn ein Film in der Stadt spielt...

Irgendwann, mitten bei der Lektüre des Buches, kam mir einmal eine frühe Sentenz von Alexander Kluge in den Sinn: Traurig, traurig sieht man hin, sieht man nicht hin, traurig, traurig.

Ralph Eue

Helmut Weihsmann: *Gebaute Illusionen. Architektur im Film*. Promedia Verlag, Wien. 272 S.

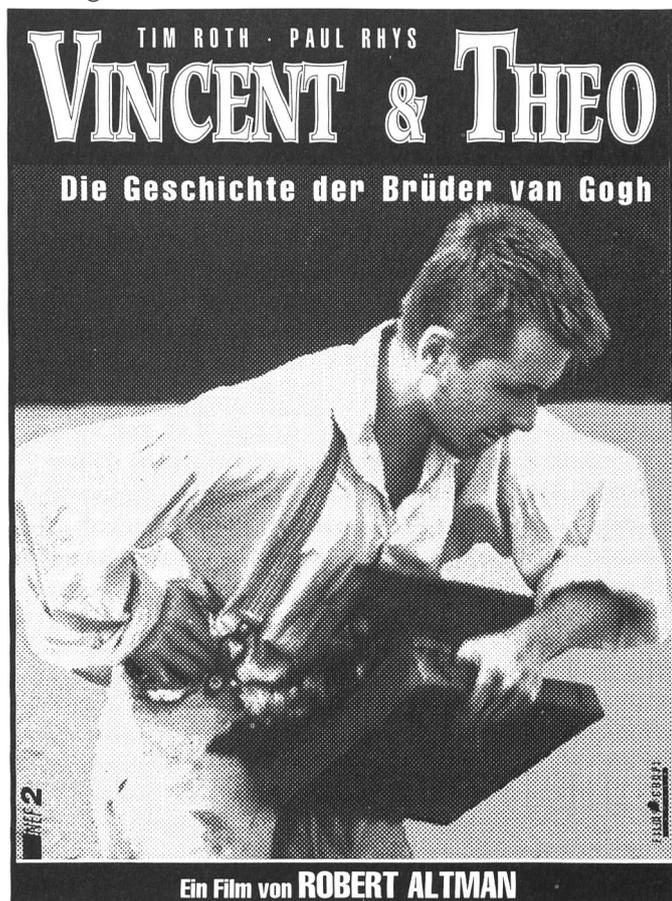
### VON DER NACHT DES JÄGERS

Zu Gertrud Kochs Buch: «Was ich erbeute, sind Bilder» – Der Anspruch, im Vorwort dargelegt: «Die Absicht der hier vorliegenden Studien ist, an einigen Beutestücken der Filmgeschichte gesellschaftliche Erfahrung kritisch zu rekonstruieren (...) Ziel der vorliegenden Arbeit ist (...) die Herausarbeitung jener Momente, in denen die Irrealisierung der Bilder eine eigene Autonomie gewinnt (...) oder gebrochen wird unter dem Bann politisch funktionaler Ideologie...» (Seite 11)

Die methodischen Konzepte, auf die Gertrud Koch sich bezieht, im ersten Kapitel umrissen: Lauren Mulveys Theorie des Blicks, entwickelt über Freuds Auffassungen der Schaulust (Seite 18); das psychoanalytische Verständnis des Subjektiven (Seite 22-25); die psychoanalytische Kulturanalyse, die, im Sinne von Lorenzer und Habermas, über den Vergleich von «sozialen und individuellen Pathologien und Symbolbildungen im Film» (Seite 29) dem Kino auf die Spur zu kommen gedenkt.

Weitere Orientierungen: viel Adorno, ein bisschen Kracauer, ein bisschen Lacan, ein bisschen Sartre, ein bisschen Foucault.

Welche Rolle die Filme dabei spielen? Antwort: «Die Ästhetik des Films, die auf eindrucksvolle Weise Raum- und Zeiterfahrungen, Hörwelt und visuelle Welt miteinander verbindet, selbst Teil der öffentlichen Kommunikation wie der individuellen Produktion und Aneignung ist, bieten ein diffiziles Terrain, wo sich manifester Inhalt und latenter Sinngehalt, Symbol und Syndrom, Ideologie des Bestehenden und Rebellion gegen das Normative oft unversehens Hand in Hand zur Schau stellen.» (Seite 29)



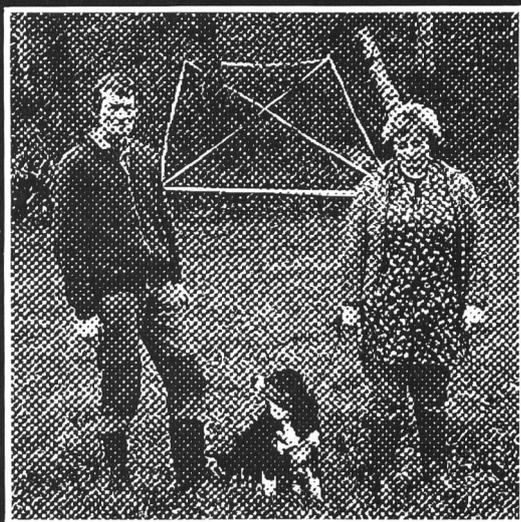
Ein Film von **ROBERT ALTMAN**

**Ab 27. Juli im Kino**

Zürich: *Cinema Le Paris*

Basel: *Atelier*    Bern: *Movie*

**DER GRÜNE BERG**  
EINE FILMISCHE «LANDSGEMEINDE» VON FREDI M. MÜRER



IN ZUSAMMENARBEIT MIT PIO CORRADI (KAMERA)

SCHNITT: KATHRIN PLÜSS · TON: TOBIAS INEICHEN / MARTIN WITZ  
MISCHUNG: FLORIAN EIDENBENZ · SPEZIALEFFEKTE: PATRICK LINDENMAIER  
PRODUKTIONSLEITUNG: BERNARD LANG FILM AG · PRODUKTION: F. M. MÜRER & PIO CORRADI  
CO-PRODUKTION MIT FERNSEHEN DRS · VERLEIH: FILMCOOPERATIVE ZÜRICH

**Jetzt im Kino**

Zürich: *Filmpodium*    Bern: *Movie*

Luzern: *Atelier*    Basel: *Camera*

Ist es mehr als ein faux pas, dass da sogar die Grammatik aus allen Fugen gerät? Ist es mehr als ein lapsus linguae, dass die Begriffe durcheinandergeraten (das «Terrain», von dem da die Rede ist, meint ja wohl nicht die «Ästhetik des Films», sondern die Filme selbst)?

\*

Der theoretische Rahmen, den Gertrud Kochs Buch spannt, ist beachtlich. «Lacanistische Filmtheorie» (Seite 11), «formalistische Analyse der 'suture'», «strukturalistische», »psychoanalytische» und «feministische Filmtheorie» (Seite 19), «phänomenologische Wahrnehmungstheorie», «linguistische Theorie» (Seite 20), «filmtheoretische Ansätze der Kritischen Theorie» (Seite 21), «psychoanalytische Kulturanalyse» (Seite 29). Gelegentlich kommt sie sogar selbst ins Staunen über die eigenen Schlussfolgerungen: Etwa, wenn sie über die Lebendigkeit der Dinge (Seite 21) oder die Identität von Kamera- und Zuschauerblick (Seite 16-21) spricht. Glücklicherweise aber sind diese Ideen – vor Jahrzehnten schon – von Béla Balász und Erwin Panofsky präziser und klarer formuliert worden (und inzwischen ein Allgemeinplatz filmischer Reflexion auch hierzulande). Filmtheoretisch gesehen also alte Hüte, aber von Gertrud Koch behandelt als Ergebnis feministischer Filmanalyse.

Andere Fragen: nach dem «apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit» (Benjamin), nach den «objektiven» Erfahrungsformen, die «vor aller Kristallisation eines festen Ichs liegen» (Adorno). (Seite 26) Interessant, im Ansatz. Aber erst die Antwort darauf, an konkreten Bildern entwickelt, hätte spannend werden können. Das betrifft auch ihre Ausführungen zur «Bedeutungsvielfalt» filmischer Bilder, zur «zweite(n) Produktion» «im Prozess der filmischen Rezeption» (Seite 130/131).

Es ist ein eigenartiger Widerspruch dieser Textsammlung, dass vieles zum Kino hingedacht ist, eine besondere Lust am spielerischen Denken und Fabulieren jedoch gerade dort spürbar wird, wo es nicht ums Kino geht. Je konkreter es aber werden muss, desto stärker wird der Jargon; immer dieselben Gedanken, immer dieselben Begriffe – die allerdings im

herrischen Diskurs der Macht vorgetragen.

Einspruch! Das Kino vorrangig als «fetischistisches und/oder fetischisierendes Substitut» zu begreifen und im Kontext «eines spezifischen männlichen Weiblichkeitswahns» (Seite 75/ auch Seite 66/67) oder im «Zusammenhang von Skopophilie, Kastrationskomplex und Fetischbildung» (Seite 152/ auch Seite 17-19) zu diskutieren, mag einige kulturanalytische Thesen ermöglichen. Theoretische Aussagen über Filme, übers Kino scheinen mir darüber nur am Rande möglich. Zudem: Ein theoretisches Modell, das den Akzent auf die Stringenz seines eigenen Knüpfwerks legt, auf die Stringenz der Theorie-Komposition – und dazu die Filme sich sucht, die «passen», die das Knüpfwerk, die Komposition bestätigen, ein solches Modell findet nur, was es zu finden beabsichtigt. Es geht mit dieser Theorie – um einen französischen Autor abzuwandeln – «wie mit den spanischen Herbergen... Man findet dort nur, was man mitbringt.»

Deutlich wird das im Kapitel zum Preussenfilm (noch deutlicher in ihrem Text zu Detlev Sierck/Douglas Sirk, veröffentlicht in «Frauen und Film» 44/45; einem skandalösen, überaus eitlen Text; unverschämt im Ton). Vor allem, weil Gertrud Koch desinteressiert ist an ihrem Gegenstand. Weil sie die Filme instrumentalisiert, nur, um die Intentionen der eigenen Arbeit durchzusetzen. Den Texten ist zu entnehmen, dass das Urteil gefällt war, bevor die «Analyse» begonnen wurde. Natürlich kann man beklagen, dass Äpfel nicht quadratisch sind. Aber unentwegt mit einem Quadrat herumzulaufen, immer neue Äpfel an diesem Quadrat zu messen, um dann bloss festzustellen, dass sie nicht passen, scheint mir etwas trostlos.

\*

Filmische Analyse, verstanden als Analyse filmischen Materials im theoretischen Zusammenhang, intendieren Gertrud Kochs Arbeiten nur am Rande. Ihr zentrales Anliegen bleibt die Diskussion unterschiedlichster Theorie-Fragmente.

Der Aufbau des Buches folgt der Devise: so lange wie möglich den Rekurs auf filmische Bilder vermeiden. Am Ende ihres Vorworts ist Gertrud Koch erstmals beim «Hang zum Kino» (Seite 11), aber da greift sie doch lieber auf Adorno und

## Das Buch zum Film

dessen Explikation zum «Zirkustableau» zurück. Gegen Ende ihres Methodenkapitels reflektiert sie die «Psychoanalyse der Dinge und ihres Stoffs», spricht von einer «eigenen Ästhetik» der «materialen Eigenschaften von Dingen», aber danach genügt ihr der kurze Verweis auf die unterschiedliche Konsistenz des Wassers bei Tarkowski und Jutta Brückner (Seite 25/26). Ihr zweites Kapitel bietet eine kommentierende Passage durch Sartres Flaubert-Analyse. Im dritten Kapitel endlich (Seite 49 unten, der 42sten von 132 Textseiten) geht es erstmals auch um einen Film, aber da subsumiert sie nur, ironisch im Ton, filmische Geschichten der ideologischen Intention. Erst weitere sieben Seiten später gelingt ihr eine präzise Detailauseinandersetzung mit einem visuellen Motiv: Ihre Beobachtung zu Harlans KOLBERG über «die Inszenierung des auratischen Raums um Fredericus» und «die Königin», über die unterschiedliche Ausleuchtung und Konturierung der beiden, wird nicht sofort instrumentell in den argumentativen Kontext eingebunden, sondern als Einzelresultat für sich belassen (Seite 58/59).

Auch in ihrer Untersuchung zu «Blick»- und «Emotionshierarchien» (Seite 72) bei Max Ophüls (viertes Kapitel) gibt es einige interessante Detailstudien am filmischen Material selbst, die analytisches Interesse mit theoretischem Wagemut und cinéphilher Neugier verknüpfen, der Hinweis auf die Wirkung der Diagonale in LIEBELEI etwa (Seite 73). Dagegen bietet das fünfte Kapitel, ein Text zu Sternbergs BLAUEM ENGEL, kaum mehr als einen kulturkritischen Kommentar. Eine Abhandlung zum «pornographischen Kino» (sechstes Kapitel) und einige spannende, betont provokative Thesen zu «Männerkino» und «weibliche Aneignungsweisen» (siebtes Kapitel) schliessen die Textsammlung ab.

\*

Einige Bemerkungen noch zur Sprache der Texte: Die angeführten Zitate legen ja den Duktus offen. Seltsam, dass Texte, die «latente Sinngehalte» zu erfassen suchen, in so gesetzgebender Redeweise formuliert sind. All diese Nomen, zu festen Ketten geflochten, als eindeutige Begriffe genommen. Gertrud Koch versteht Sprache nicht als Bühne für ein «Spiel der Wörter» (Barthes), sondern

als machtvoll Instrument für den Herrschaftsdiskurs. Vieles ist blosser Universitätsbluff, voller autoritärer Behauptung und ungelenker Gelehrsamkeit. Ist das aber Denken zu nennen: dieses Jonglieren mit festen Begriffen? Muss da nicht auch ein Wissen eingehen um den «ungeheuren Hof von Implikationen, Wirkungen, Nachklängen, Wendungen» der Sprache (Barthes)?

Hier soll nicht der Mythos der Verständlichkeit gefeiert werden. Mir genügt: Klarheit im Ausdruck. Damit wäre dann das Schwierigste zu artikulieren und zu diskutieren. Und dafür gibt es hierzulande ja auch die besten Beispiele, bei Schopenhauer und Nietzsche, bei Bloch – und bei Frieda Grafe.

\*

«Was ich erbeute, sind Bilder», nennt Gertrud Koch ihr Buch. Ein kühnes Bekenntnis. Aber: um etwas zu erbeuten, müsste man doch zunächst einmal auf die Jagd gehen. Wenn Gertrud Koch aber überhaupt etwas jagen will, dann sicherlich nicht: Bilder, Bildmotive, Bilderfolgen. Das Visuelle interessiert sie nur als komplettierendes Element ihrer theoretischen Arbeit: als Beiwerk.

Nähme ich ihren Titel dennoch ernst (einen Satz von Kierkegaard, den sie Adornos «Ästhetischer Theorie» entnommen hat), wäre ihre Jagd-Methode am ehesten als Ausstattungscoup zu charakterisieren: Bevor sie zum Gewehr griffe, rüstete sie zunächst so sorgfältig wie möglich auf; nur das Beste wäre gut genug – der feinste Jagdanzug, die erfahrensten Späher, die erprobtesten Finten, die modernsten Geräte, die zielsichersten Waffen. Danach würde sie sicherlich alles noch einmal überprüfen; alles, was ihrer Prüfung nicht standhielte, würde gestrichen und ersetzt. So für alle Abenteuer gewappnet, bliebe nur noch die Tat.

Doch wie in ihrem Buch (wo sie weder Filme, geschweige denn Bilder interessieren) interessierte sie die Jagd nicht. Sie verzichtete darauf. Statt dessen ginge sie ins nächste Wildgeschäft und erwürbe ihre Beute, die zu ihrer Ausstattung passende.

Norbert Grob

Gertrud Koch: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt 1989. 160 Seiten.

### Maria Chmelik **Kleine Vera** Roman Diogenes



184 Seiten, Broschur, 24.80 ISBN 3 257 01842 8

*Nach dem sensationellen internationalen Erfolg des »ersten wirklichen Glasnost-Films« (Tages-Anzeiger, Zürich) – u.a. Preis des Chicago International Film Festival, des Filmfestivals von Venedig, des Montreal International Film Festival und Prix Félix 1989 – der Roman, in dem Maria Chmelik, die Autorin des Drehbuchs, die Geschichte der Kleinen Vera erzählt.*

»Last Tango in Moskau.«  
**Life, New York**

»Kleine Vera ist ein Klassiker.«  
**Variety, New York**

»Kleine Vera kündigt in der Tat einen Frühling an.«  
**Le Monde, Paris**

»Eine russische ›Love Story‹, scharf und komisch.«  
**The New York Times**

**Diogenes Bücher**  
sind weniger langweilig

Ein Sowjetfilmer,  
dem das Lachen  
nie vergangen ist

## Porträt von Eldar Rjasanow



NUN SCHLÄGT'S 13! (1956)

«Was Kultur ist, bestimme ich», diktiert Ogurzow, stellvertretender Direktor eines Moskauer Kulturhauses, den jungen Leuten, die einen Silvesterabend nach ihrem Geschmack inszenieren wollen. Die energische, engagierte Jena will's nicht glauben, dass alle Vorbereitungen, alle Probleme umsonst gewesen sein sollen. Der Stellvertreter, der sich kraft seines Amtes aufspielt, hat ein eigenes (langweiliges) Konzept. Er will einen Polit-Abend aufziehen mit Vorträgen («Gibt es Leben auf dem Mars?») und einem Appell an Staat und Arbeiter und Betrieb. Tanzdarbietung hält er für obszön, Jazzmusik für zersetzend, überhaupt Fröhlichkeit und Spott für gefährlich.

Dass dieser Silvesterabend dennoch für die Gäste nicht zu einer stinklangweiligen, von Parteifloskeln verbrämten Angelegenheit wird, ist nicht dem Kulturfunktionär zu verdanken. Ein verliebter Techniker, die pfiffige Sängerin Jena, ein «Greisen»-Orchester, das sich als fetzige Jazzband entpuppt, ein beschwipster Astro-Vortragswissenschaftler und nicht zuletzt ein Zauberer, der dem Funktionär mit den grossen Betriebsparolen in der Tasche allerlei Getier in dieselbigen zaubert, drehen den Spiess um und geben den Parteibonzen der Lächerlichkeit preis. KARNAWALNAJA NOTSCH (NUN SCHLÄGT'S DREIZEHN!, 1956) ist ein Revuefilm, erstaunlich aufwendig, ironisch und auch heute noch sehr unterhaltsam. Wenn dann einer die «Fabel vom Bär» erzählt, wissen alle, wer gemeint ist. Allein der humorlose Kulturtyrann Ogurzow ist blind und taub. Er ist der Bär, der Elefant im Porzellanla-

den. «So sei es halt», erklärte Regisseur Eldar Rjasanow, «das Volk war immer klüger als die Regierung. Die Zensur-Funktionäre hatten damals auch nichts einzuwenden, denn in diesem Film sei ja kein Direktor, sondern nur ein amtierender Direktor aufs Korn genommen worden.»

Dieser flotte deftige Revuefilm (Rjasanow: «musikalisches Lustspiel») kann sich bestens mit westlichen Produkten aus den fünfziger Jahren messen, ja übertrifft die belanglosen Musikfilmchen aus der deutschen Küche (etwa Caterina Valente und Brüderchen Silvio Francesco) bei weitem. Auch nach vierunddreissig Jahren zeigt Rjasanows Debütfilm Frische und Pfiff.

Ljudmila Gurttschenko, die singende tanzende Hauptdarstellerin, wird von Eldar Rjasanow 26 Jahre später wieder vor die Kamera geholt: WOKSAL DIJA DWOICH (BAHNHOF FÜR ZWEI, 1982), Romanze und Posse (fast) ohne Gesang. Wegen eines miesen Mittagessens in einem Kleinstadtbahnhof verpasst ein Moskauer Pianist seinen Anschlusszug. Schuld ist die streitlustige Serviertochter Vera. Zwischen Platon und der Kellnerin mit der rauhen Schale und dem weichen Herz entwickelt sich eine zarte Romanze. Eine Liebesnacht in einem Zugsabteil (auf totem Abstellgleis) bleibt Episode. Auf den Moskauer Platon wartet ein Gerichtsverfahren. Seine Frau hat jemanden zu Tode gefahren, er will für sie ins Gefängnis gehen. Die persönliche «Nebengeschichte» bildet den Erzählrahmen des Films. Der Strafgefängene verbüsst drei Jahre irgendwo in Sibirien. Der Besuch seiner Frau wird ihm

angekündigt. Er will sie gar nicht sehen, der Lagerkommandant besteht darauf, dass sich der Sträfling im tiefsten Winter zum benachbarten Dorf aufmacht. Lagerurlaub quasi bis zum Wecken. Um acht Uhr morgens muss Platon zurück sein. Man ahnt es schon, nicht seine Frau, sondern Vera, die ihn nicht vergessen hat, wartet auf ihn. Die Liebe ist stärker. Natürlich verschläft das Liebespaar. Gemeinsam hetzen die beiden frühmorgens durch den tiefen Schnee. Die Frist ist kaum einzuhalten. Das Lager vor Augen verlassen Platon die Kräfte. Verzweifelt versucht Vera ihn auf die Beine zu stellen. Allein das Akkordeon kann musikalische Signale senden, dem Kommandanten Zeichen geben...

Rjasanow liebt es, verschiedene Genres zu mischen. Ein Liebesfilm, und sei er auch so zart und schön wie eben WOKSAL DIJA DWOICH, ist nie nur Liebesfilm. Gesellschafts- und Partekritik schwingen stets mit. Konsumverhalten, Korruption, Schwarzhandel sind nur einige Stichworte, die anklingen.

Mit dieser herben, aber durchaus nicht humorlosen Romanze errang Rjasanow nach seinem Spielfilm-Debüt 1956 wieder einen grossen Publikumerfolg. Siebzig Millionen Zuschauer sahen WOKSAL DIJA DWOICH allein in den sowjetischen Republiken. In Cannes erzielte er 1983 einen Achtungserfolg. Einen Clou à la Hitchcock landete Eldar Rjasanow, indem er selber als stellvertretender (!) Bahnhofsvorsteher auftrat. Die bitter-süsse Romanze beruht auf zwei authentischen Geschich-

ten. Tatsächlich hat ein Musiker nach einem Verkehrsunfall die Schuld (seiner Frau) auf sich genommen und ist dafür ins Gefängnis gewandert. Tatsächlich hat ein Schriftsteller unter Stalin einmal Hafterleichterung bekommen und durfte zwei Freunde in einem Dorf besuchen. Bedingung: Rückkehr bis acht Uhr.

Rjasanow konnte in einem echten Straflager für Kriminelle drehen. «Diese Dreharbeiten im Lager haben den ganzen Film geprägt», berichtete der Regisseur. «Wir beendeten den Film zehn Tage vor Breshnews Tod.» 1982 wurde Rjasanow in der UdSSR als bester Regisseur ausgezeichnet.

Vera, brillant verkörpert durch Ljudmila Gurttschenko, ist die tragende Säule in dieser Geschichte um und über Verlierer, misslichen Alltag und Schattenseiten im sozialistischen Eierlei. Sie beherrscht die Szene, den Bahnhof. Sie ist durch und durch weiblich, sensibel, verletzlich, und stärker als die Mannsbilder.

Eine starke Frau und ein schwächerer Mann prägen auch den Film SABYTAJA MELODIJA DIJA FLETJIY (DIE VERGESSENE FLÖTENMELODIE, 1987). Leonid hat Karriere gemacht, auch dank der Tochter eines massgeblichen Funktionärs. Der Flötist wurde zum Freizeit-Manager, eine Aufgabe, die er lustlos interpretiert. Er hat Privilegien, aber er hat auch ein Handicap. Seine Gesundheit ist angeschlagen. Bei einem Zusammenbruch macht er die Bekanntschaft von Lida, einer Krankenschwester. Seine Frau hat nur ihr Studium und die eigene Karriere im Sinn. Leonid kommt auf amouröse Gedan-



BAHNHOF FÜR ZWEI (1983)



LIEBE JELENA SERGEJEWNA (1988)

ken, macht Lida den Hof, bezirzt sie so lange, bis diese eben schwach wird. Doch die Liebschaft ist nicht von Dauer, denn der Liebe stehen Leonids Karrieredenken und eine neue Chance im Weg. Der Flötenspieler fühlt sich hin- und hergerissen, nistet sich bei Lida ein, um sie dann doch aus materialistischen Gründen wieder zu verlassen. Als ihn, den Karrieristen, eine schwere Herztacke zu Boden wirft, fängt das stillgestandene Herz doch wieder an zu pochern – dank Engel Lida. Nun endlich lässt Leonid das Herz sprechen...

Wieder eine märchenhafte Liebesgeschichte, wieder bissige Kritik an der Kulturbürokratie, wieder ein schmerzhaftes, aber glückliches Ende – und wieder eine starke Frau. Leonid, feinfühlig gespielt von Leonid Filatow, ist nicht so plump-herrisch und dumm-dreist wie sein Vorgänger im Film KARNAWALNAJA NOTSCH. Leonid ist geistreich, clever und einsichtig. Er weiss, wie sinnlos das alles ist, was er da als Kulturmanager verzapft. Er begreift, aber er ändert nichts, bis der «Hammer» kommt, der Himmel ihn aus dem Sowjet-Verkehr ziehen will.

Märchenhafte und satirische Elemente verquirlt Rjasanow geschickt in seiner zeitkritischen Romanze. «Ich meine nicht, dass man lackierte Märchen über die Wirklichkeit machen sollte – heute», meint der Filmautor, der meistens wie hier am Buch mitgearbeitet hat. Er dreht Zeitbilder mit lyrischem, komödiantischem Einschlag. Liebe, Menschenliebe ist stets dabei im Spiel.

Ein Schelmenstück besonderer Art leistete er sich mit BEREGIS AWTOBILJA (AUTOAFFÄREN,

1966). Der Versicherungsagent Detotschkin klaut Autos, nicht einfach so, sondern mit sozialen Hintergedanken. Es sind Luxuswagen von Karrieristen, korrupten Funktionären, Gaunern der Politikaste oder anderen Schmarotzern. Er verkauft das Diebesgut auf vier Rädern und lässt den Gelderlös jedwelchen Kinderheimen zukommen. Der sozialistische «Robin Hood», ein unscheinbarer Zeitgenosse, der sich in Sachen Liebe recht ungeschickt, bei einer Verfolgungsjagd zwischen Auto und Polizeimotorrad aber sehr geschickt anstellt, hat daneben eine grosse Leidenschaft: Er spielt mit Herz und Seele Theater. Im Volkstheater macht er denn auch die Bekanntschaft von Untersuchungsrichter Podberjosowikow, der mit dem Fall vom Autoklau beschäftigt ist. Der Richter und der Dieb – das ist auch die Geschichte einer sozialistischen Freundschaft, einer Musengemeinschaft, wie sie halt nur Rjasanow inszeniert und ironisch kommentieren kann (im «Off»). Der parodistische komische Krimi bietet einen Einblick in den russischen Alltag, ruft Slapstick-Erinnerungen wach und unterhält köstlich.

«Trotz dreihundert Jahre Tartaren-Herrschaft, trotz der grossen Katastrophe, ich meine die Oktober-Revolution, haben wir nicht verlernt zu lachen. Humor ist eine seltene Gabe, aber bei-leibe kein russisches Phänomen», doziert der gewichtige Filmher, der von sich behauptet, einer von drei Filmkomödianten in der Sowjetunion zu sein. «Nein, eine Verbannung kam für ihn nicht in Frage. Nur drei Regisseure drehten Ende der fünfziger Jahre Komödien in

der UdSSR. Da war es den Kulturverwaltern doch viel zu gewagt und heikel einen kaltzustellen.»

Mit seiner speziellen Silvesterrevue (KARNAWALNAJA NOTSCH) begann die Tauwetter-Periode nach Stalin. Die Geschichte vom Räuber, der nur Gutes stiften will (BEREGIS AWTOBILJA) wurde bereits 1963 geschrieben, konnte und durfte aber erst drei Jahre später verfilmt werden. Vorab als Buch veröffentlicht, hatte die Erzählung grossen Erfolg. Nach guten Buchrezensionen wurde die Filminszenierung von den Polit-Funktionären gestattet. Rjasanow konnte nun dem Publikum das Bild einer korrupten Gesellschaft vorhalten. Ein Dialog-Ausschnitt illustriert nicht nur das Thema von BEREGIS AWTOBILJA, sondern auch das Ansinnen Rjasanows. Der Dieb und Autoverkäufer verhandelt mit einem interessierten Geistlichen. Da heisst es: «Es gibt zwei Arten von Menschen. Die einen glauben, die ändern nicht. Ich glaube an die Menschen, die glauben.»

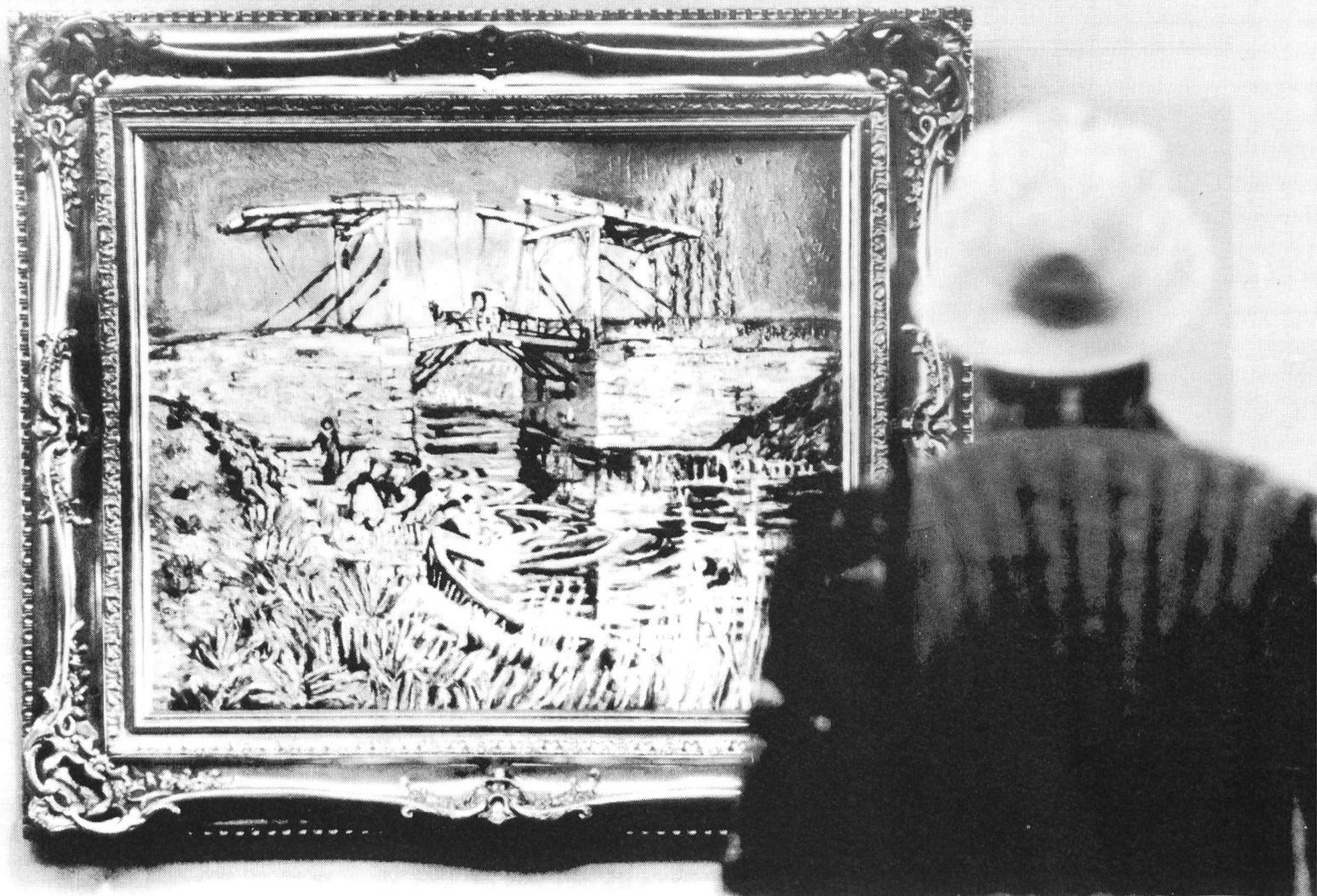
Die Abrechnung mit Bürokraten und Karrieristen (SABYTAJA MELODIJA DIJA FLETJIJ) ist der erste Perestrojka-Film. «Das war der erste Film, den ich ohne Einschränkungen, ohne Zensur, ohne Schere realisieren konnte», lautet der Kommentar von Eldar Rjasanow. Der verschmitzte, lebenslustige und publikumsfreundliche Sowjetfilmer will Filme machen, die dem Zuschauer gefallen. Das sei ein grosses Glück, besonders dann, wenn sie wahr seien.

Der Humor scheint ihm aber – bis auf klitzekleine Sequenzen – in seinem jüngsten Film ver-

gangen zu sein. Das aggressive Kammerstück DOROGAJA JELENA SERGEJEWNA (LIEBE JELENA SERGEJEWNA, 1988) beschreibt – nach dem Theaterstück von Ljudmila Rasumowskaja –, wie vier Jugendliche ihre Mathematiklehrerin privat aufsuchen, um bessere Noten zu erbitten, zu verlangen, zu erpressen. Die Pädagogin Jelena – hilflos und stark zugleich – verweigert sich, lehnt die Forderung der Maturanden – drei Burschen, ein Mädchen – kategorisch ab. Drohungen, Nötigung, Gewalt – die Situation spitzt sich unerträglich zu. Am Ende sind alle Verlierer. Die Lehrerin gibt nach, um eine Schülerin vor einer Vergewaltigung zu bewahren. Das Bild eines gesellschaftlichen Desasters. Die Jugend hat sich an Materialismus, Karriere, Korruption orientiert, die Lehrerin wird aller (verlogenen) Ideale beraubt. Auch das sind Auswirkungen von Perestrojka. Die kleinen Monster sind Ausgebirte einer falschen Ideologie. Hier findet sich auch bei Rjasanow kein Platz mehr für komische Einschübe, Humor und lockere Unterhaltung. In seinem letzten Film DOROGAJA JELENA SERGEJEWNA geht es todernt zu.

«Ich wollte einen Film über die Jugend, aber nicht gegen die Jugend machen», erklärte uns Rjasanow. «Ich hatte jeden Abend nach den Dreharbeiten Herzweh, habe jeden Abend mit den jungen Darstellern über den Film gesprochen und habe einiges umgeschrieben. Dies war der schwierigste Film meines Lebens, denn ich hatte keine Möglichkeit, mich hinter Humor oder Parodie zu verstecken.»

Rolf Breiner



DREAMS von Akira Kurosawa

# Höchste und Urform

Nicht restlos, aber zu einem stattlichen Teil ist der voraussichtlich allerletzte von Kurosawas nunmehr rund dreissig Filmen aus fast fünfzig Jahren obsolet und nur bedingt ein willkommenes Anhängsel zu KAGEMUSHA und RAN – noch einmal darf der Achtzigjährige realisieren – und wirkt leider wie ein später und schwacher Aus- und Nachklang zu jenen noch starken und stolzen Epen der Achtziger. Von den acht Episoden, die DREAMS umfasst, erfüllen nur gerade vier den Anspruch, dramatisierte, das heisst zu eigentlichen Geschichten ausgesponnene Träume zu sein, wie sie der Filmkaiser von Japan in seinem langen Leben tatsächlich einmal schlaf- oder auch wach- oder taggeträumt haben könnte.

Die vier andern, die ich lieber gleich ausklammere, sind die dritte und die drei letzten Episoden, «Der Schneesturm», «Der Fuji in Rot», «Das weinende Ungeheuer» und «Das Dorf mit den Wassermühlen». Allzu offensichtlich wirken diese Geschichten auf ihre handlichen Aussagen hin zurechtgeschrieben – um nicht von restlos entschüsselter Belehrung zu reden – und wie Träume, die

wahrhaftig geträumt zu haben sich Kurosawa nur erträumen kann.

Erstens, macht er uns weis, bleibt man im Leben manchmal fast stecken und glaubt zu erfrieren, doch selbst Eis und Schnee können einen überraschend noch wärmen und überwintern lassen; zweitens und drittens bedrohen Atomkraft und andere hochgezüchtete Formen der Energieschöpfung wegen ihrer zerstörerischen Auswirkungen auf den Lebensraum die Menschheit; und viertens sollte jeder rechtzeitig spüren, wann sein Ende naht und versuchen, dem Tod mit Gefasstheit entgegenzugehen. So liessen sich, stark vereinfacht, die drei Lehren zusammenfassen – von denen eine zweimal erteilt wird – und als letztlich binsenwahr und allzu wortwörtlich gemeint und ausformuliert zur Seite legen. Fast alles Symbolische, Rätselhafte, Magische, Prophetische, Unheimliche und manchmal einfach Unverständliche, das einen tatsächlich geträumten Traum auszeichnen kann, geht ihnen ab. Den verbleibenden vier Episoden kommen gerade diese Eigenschaften hingegen zu.



# der Kunst

## Gefälte und Gefallene

Die beiden Geschichten am Anfang, *«Durch den Regen scheint die Sonne»* und *«Der Pfirsichbaumgarten»*, haben das Überwirkliche und scharfe, Verklärte und sozusagen Seherische authentischer Ur- und Kindheitsträume an sich. Noch ganz klein sieht sich Akira hinausgeschickt und wandelt unter Bäumen von scheinbar unendlicher Höhe; doch erhält er dann ein umscheidetes Messer ausgehändigt, in dem, sinnbildlich gesprochen, langlebige Männlichkeit steckt, und zuletzt sieht man ihn in eine blütenwiesentiefe April-Landschaft mit Regenbogen hineinwandern. Hinter Bergen am Horizont breiten sich, ist anzunehmen, unerforschte Länder aus.

Im zweiten Kindheitsbild sind die Bäume, die nun in einem Garten wachsen, von frevelhafter Hand bis fast auf den Boden hinab gefällt. Dieses Gesicht erschliesst Akira die Kräfte, die einem Messer, wenn es Instrument wird, innewohnen. Dabei ist es doch, als Symbol, gerade nicht wörtlich zu verstehen – von seiner praktischen

Funktion her –, sondern im übertragenen Sinn. Es gilt jetzt, heisst das, statt die Bäume aufs eigene knabenhafte Mass herunterzustutzen, fortan selber in die Höhe hinaufzuwachsen.

Die vierte und fünfte Episode, *«Der Tunnel»* und *«Krähen»*, beziehen sich auf Akiras jüngeres Mannesalter und sind die beiden eigentlichen Kabinettstücke von DREAMS. Sie haben Weltkrieg und bildende Kunst zu Themen, beides Dinge, die Kurosawas entsprechenden Lebensabschnitt, ehe er 1943 mit SANSHIRO SUGATA seine erste eigene Filmregie führte, entscheidend geprägt haben.

## Die vielen und der einzelne

Aus dem Jenseits melden sich in *«Der Tunnel»* die Geister einer Kompanie Gefallener bei ihrem Kommandanten Akira, der das Gefecht überlebt hat, kadavergehoramst, wiewohl wörtlich gesehen tot zurück. Die hinge-

metzelten Infanteristen führen das Motiv der gefällten Bäume aus dem «Pfirsichbaumgarten» fort, und mir drängt sich Canettis schlüssiger Vergleich zwischen Heer und Wald in «*Masse und Macht*» dazu auf. Ehe ihn seine Soldaten einholen, die komplett ausgerüstet in Reih' und Glied formiert einhermarschieren, durchschreitet Akira einen Tunnel, der den Beginn eines neuen Lebensabschnitts markiert.

Vom Chor der Gefallenen, die hinter ihm her ebenfalls aus dem Dunkel treten, wendet er sich unter Ausflüchten wie *Ihr seid tot!* ab, um von nun an individualistisch seiner eigenen Wege zu gehen, ein Überlebender, wie er bei Canetti im Buch steht, einer, der sicher war, Tote könnten keine Rechenschaft mehr heischen. Mit dem dunkeln Tunnel lässt er das kollektive Verderben des Krieges nicht ohne jenes gleiche Gefühl der Schuld hinter sich, das ihn schon angesichts der Bäume im Pfirsichgarten beschleicht, auch wenn er sie ja gar nicht gefällt hat!

Der Individualismus *par excellence*, nämlich der des Künstlers, der unter keinen Umständen von seinem Weg abweicht, verkörpert sich dann in der Figur des besessenen van Gogh. Von allen Rollen ist in *DREAMS* nur gerade diese eine mit einem geläufigen Namen, demjenigen Martin Scorseses ausgezeichnet. Trifft es zu, dass der Traum dem Träumer die eigene Person unter wechselnder Gestalt vorgaukelt, dann begegnet Akira in der Episode «Krähen» einer Ausprägung seiner selbst, wenn er

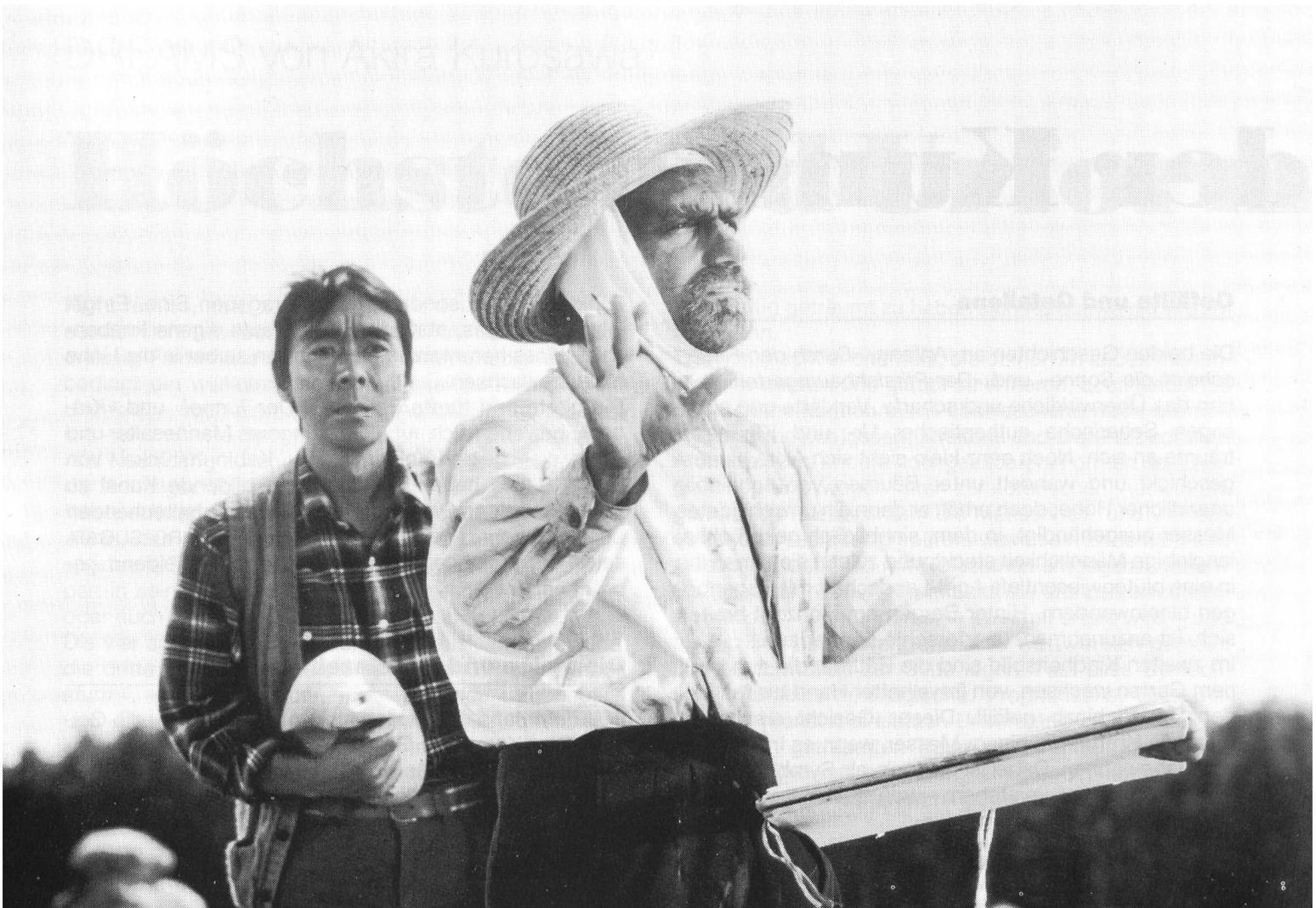
in ein ausgestelltes Bild van Goghs hineinsteigt und, unter praller Sonne, mitten in einer typischen südfranzösischen Landschaft auf den Künstler persönlich trifft.

Eben komme er von einer Zeit in der Anstalt zurück, waren ein paar Provenzalinnen, die Akira nach dem Gesuchten fragt. Das Malwerkzeug hat er zur Hand, und mit sanftem interpretativem Nachdruck lässt sich der Pinsel als entwickelte, kultivierte Form des Messers begreifen, das dem kleinen Akira in die Hand gedrückt wurde, erschafft dieses Instrument doch Landschaften statt welche abzuholzen. Das Kornfeld, auf dem der verrückte Holländer steht, ist allerdings noch in der Pracht seines van Gogh'schen Gelbs bis auf die Stoppeln abgeerntet! Und sagt man nicht auch von Soldaten, sie würden niedergemäht?

### Geträumtes und Gefilmtes

So stellt die Kunst in Bildern wieder her, was von der fortgeschrittenen Zivilisation – und in ganz besonderem Mass von ihren hochentwickelten Kriegen – zunichtegemacht wird. Selbst den Tod hebt die Kunst *in effigie* wieder auf. Und genau in diesem Sinn einer Restauration stellt der Traum, dem eigentlich gar nichts wirklich unmöglich ist, die höchste und Urform aller Kunst dar, und ihr wiederum kommt der Film zweifellos von den Einzelkünsten am nächsten.

5. Traum: «Krähen» – Akira Terao als «Ich» und Martin Scorsese als van Gogh



Die Ähnlichkeiten zwischen dem Geträumten und dem Gefilmten wären ein dickes Buch wert. Es lässt sich zum Beispiel verweisen, ob der Zoom in der gegebenen Natur nicht unbekannt sei, nimmt man das eine oder andere Tierauge, das dieser Funktion mächtig wäre, ohne dass wir's wüssten, vielleicht aus, wohingegen sich das menschliche sicher zu zoomen ausserstande sieht. Der Traum seinerseits hat aber möglicherweise den Zoom

schon gekannt, ehe ihn die Optik möglich machte oder eben, je nachdem, nacherfand.

Wenn ich zum Beispiel in Zooms träume – was mir regelmässig widerfährt –, tue ich es dann also, weil das Gesicht den Film imitiert – oder ist es umgekehrt gewesen, und hat der Film begonnen, das Gesicht nachzuahmen, sowie er dazu imstand war?

Pierre Lachat

## Eine Begegnung mit Sensei: Akira Kurosawa im Gespräch

Filmkritik, es hat sich langsam herumgesprochen, ist heute jedermanns Sache. Das wurde mir wieder einmal deutlich bewusst, als ich in Cannes an einem Gruppengespräch mit Akira Kurosawa teilnehmen durfte. Die Zeit eines derart begehrten, verehrten und bewunderten Mannes ist kostbar. Ein halbes Dutzend waren wir, die von der Pressebetreuerin in einen Kleinbus verfrachtet und ans Cap d'Antibes, dem Aufenthaltsort von Sensei, dem Meister, gebracht wurden. Unterwegs schon stellte sich heraus, dass die Frauen und Männer, die da aus europäischen Medien zu einem Grüppchen zusammengewürfelt worden waren, recht unterschiedliche Vorausset-

zungen zu einem Gespräch mit auf den Weg nahmen. Einer hatte sich per Fax noch rasch zwei-drei Artikel zur Person Kurosawas übermitteln lassen und bereitete sich auf der halbstündigen Fahrt mit dieser Schnellbleiche auf die Begegnung vor. Zwei andere sprachen über die Filme, die sie von Kurosawa bereits kannten: DREAMS (ihn hatten sie tags zuvor am Festival gesehen) und SHINCHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI), einmal am Fernsehen. Das war ziemlich genau das, was bei der Recherche im Erfahrungshorizont herauschaute. Und das einfachste unter den Gemütern sollte nachher die meisten Fragen stellen, ganz einfach deshalb, weil er es

Der Künstler, der unter keinen Umständen von seinem Weg abweicht – er muss malen, malen, malen.



auch in Sachen Rücksichtnahme nicht sehr weit gebracht hat. Schliesslich rundete ein unbekannter deutscher Kollege den Eindruck ab; nachdem er während der ganzen Stunde unseres Zusammenseins mit Sensei kein Wort gesprochen hatte, verliess er den Platz mit der Bemerkung: «Das war das verschissenste Interview, das ich je gemacht habe.»

In verschiedenen Medien wird man in diesen Wochen exklusive (!) Gespräche mit Kurosawa lesen. Mich hat die Begegnung mit dem achtzigjährigen Kurosawa ein wenig darüber hinweggetröstet, dass ich ihm nicht all jene Fragen stellen konnte, die ich ihm seit Jahren gerne gestellt hätte. Da er bereits an seinem nächsten Filmprojekt arbeitet und einen ungemein jungen, frischen Eindruck hinterlässt, bleibt mir vorderhand die Hoffnung, es eines Tages doch noch zu schaffen. Um aber doch etwas O-Ton zu vermitteln, sind im folgenden ein paar Äusserungen Kurosawas aus dem Gespräch wie aus der Canner Pressekonferenz mit eigenen und fremden Fragen zusammengetragen.

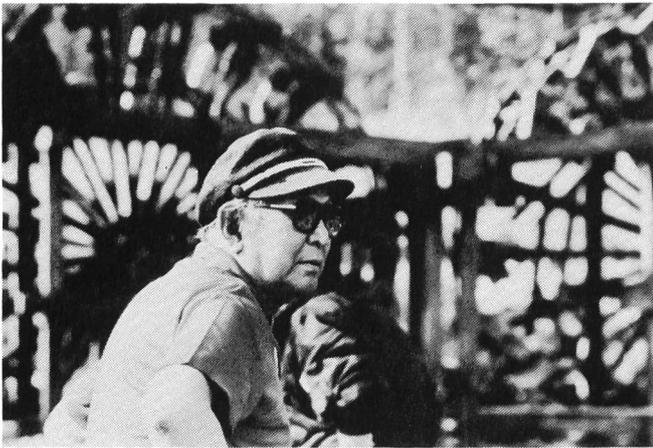
Walter Ruggle

*Haben Träume eine wichtige Rolle gespielt in der Realisierung des bisherigen Werkes?*

Eigentlich nicht. Andererseits stellt für einen Regisseur ein Film, den er realisiert hat, immer eine Art Traum dar.

*Und die Träume hier – haben Sie sie geträumt?*

Es sind Träume, die ich gehabt habe, wobei anzuführen ist, dass es natürlich gilt, eine cinematographische Adaptation vorzunehmen, wenn man eigene Träume für



die Leinwand bearbeitet. Das konnte beispielsweise heissen, dass ich zwei Träume zu einem einzigen verdichtete oder an verschiedenen Stellen die Träume erweiterte.

*Sind Träume etwas Internationales oder eher etwas Individuelles?*

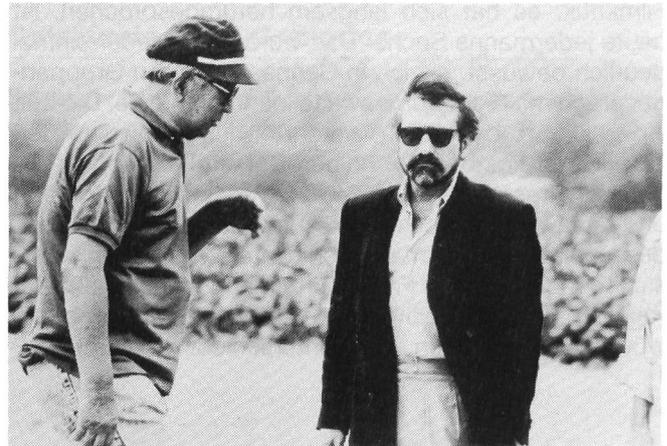
Ich denke, dass jeder in seiner eigenen Art träumt. Ausgangspunkt für meinen Film war letztlich ein Text von Dostojewski, in dem er über Träume schrieb und feststellte, dass sie ein Ausdruck der Gedanken von Menschen seien, Gedanken, die irgendwo tief versunken in den Herzen liegen. Dostojewski wunderte sich darüber und fragte sich, wie es so weit kommen konnte, dass diese eigenartige Form des Ausdrucks entstehen kann. Mich interessierte dieser Zugang, und so begann ich, meine

eigenen Träume zu studieren. Träume bekamen für mich dadurch einen ungeheuer spannenden Aspekt, indem du da Dinge tust, die dir in der Wirklichkeit nie einfallen würden. Ich fing an, diese Träume festzuhalten, beginnend bei jenen, in denen ich noch ein Knabe war. Ich schrieb elf Träume im Detail auf. Freunde, denen ich sie zeigte, meinten, ich müsste daraus einen Film machen. *Haben Freuds Theorien eine Rolle gespielt bei der Erarbeitung des Drehbuchs?*

Nein, denn mir scheinen seine Theorien in bezug auf die Träume zu strapaziert. Ich glaube ihnen nicht.

*Es gibt acht Träume im Film, intendierten sie mehr?*

Es gab ursprünglich elf Träume, doch einen davon konnten wir nicht drehen, weil die Technik es noch nicht ermöglichte, ein zweiter hatte zuviele Spezialeffekte, so



Akira Kurosawa mit Martin Scorsese

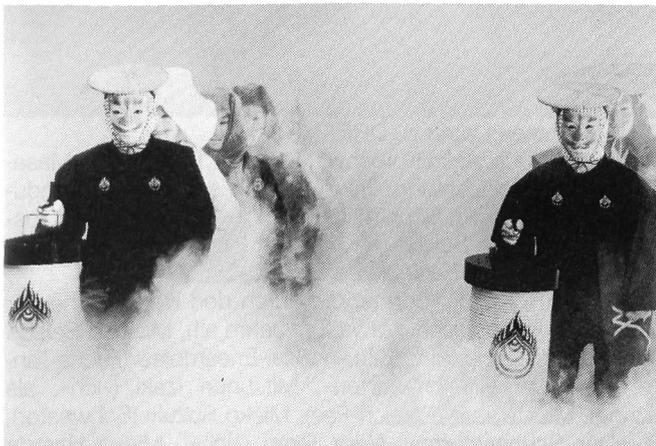
dass ich in die USA hätte reisen müssen, um vor Ort den ganzen Prozess zu verfolgen, und das konnte ich nicht, weil ich mir nicht vorstellen kann, einen ganzen Traum ausserhalb von Japan zu realisieren. Im dritten Fall wäre eine derart immense Zahl von Schauspielern vonnöten gewesen, dass der Produzent mich bat, darauf zu verzichten. Aber nicht nur technische und finanzielle Aspekte veranlassten mich zur Reduktion auf acht; die Dauer und die Zahl von acht Träumen schienen mir angemessen. So oder so: Wenn die Zeit und die Entwicklung der Technik des Kinos es ermöglichen, werde ich die andern Träume später einmal drehen.

*Sie haben neuste technische Möglichkeiten genutzt, mit George Lucas Electric Magical Light und Sony Highvision zusammengearbeitet. Was bedeutet Ihnen diese elektronische Spielerei?*

Mit Lucas' Firma war die Zusammenarbeit etwas schwieriger als mit Sony, ganz einfach deshalb, weil die Kommunikation über den Pazifik laufen musste und ich am Prozess selber nicht teilnehmen konnte. Highvision andererseits wurde in Japan realisiert, das heisst der Van-Gogh-Traum, in dem «Ich» durch die Bilder des Malers wandelt. Fürs Fernsehen ist das Highvision eine sehr gute Technik. Was dabei etwas verlorengelassen ist, die Klarheit im Bild. Wir haben uns dafür entschieden, die ganze Sequenz in Video aufzunehmen, weil dies für das komponierte Bild besser und einfacher ist. Wichtig war dann der Transfer zum Film. Sony hat hier eine spezielle und hervorragende Technik. Die Fortschritte, die in der Technik gemacht werden, laufen rasch, und selbst in der Zeit,



1. Traum: «Sonne, die durch den Regen scheint»



1. Traum: Mitglieder des Kiku-no-Kai-Ensembles als «Fuchs-Tänzer»

die vergangen ist, seit ich die Van-Gogh-Episode gestaltet habe, ist die Technik wieder weiter vorangeschritten. Bei Sony gibt es allerdings nur Techniker und keine Künstler. Sie können zwar die verrücktesten Dinge ermöglichen, aber nur der Künstler kann ihnen die entsprechenden Anweisungen geben. Durch die Fragen des Künstlers wird der Fortschritt vorangetrieben.

*In DREAMS zeigen Sie uns eine Reihe von hoffnungslosen Situationen, eine kaputte Ökologie. Der Film endet dennoch voller Hoffnung und Zärtlichkeit – glauben Sie, dass der Mensch noch zur Vernunft finden wird?*

Selbst wenn ich von Atomreaktoren und der Zerstörung der Welt durch Kriege rede, so bin ich persönlich doch kein Pessimist. Man muss diese Dinge ganz direkt wahrnehmen. Ich wollte diese Probleme direkt betrachten, damit es nicht soweit kommen kann. Es ist also gar nicht pessimistisch, es ist sehr positiv gedacht. Wenn es mehr Leute auf der Welt geben würde, die sich diesen Problemen so direkt widmen, wie ich es hier tue, so würde vieles nicht länger geschehen. Ich glaube, dass zu viele Leute nach wie vor nichts wahrhaben wollen. Ich hoffe, dass die Mehrheit allmählich zu einem Bewusstsein findet.

*Ihre Filme waren immer von humanistischer Haltung geprägt. Jetzt scheinen Sie radikaler und klarer zu werden in einer politischen Aussage. Worauf ist diese Zuspitzung zurückzuführen?*

Jedes Mal, wenn ich einen Film mache, achte ich darauf, keinen militanten Diskurs mit dem Publikum anzuzetteln. Auch in DREAMS ist dies nicht der Fall. Ich bin aber je-

mand, der in der heutigen Zeit lebt, und alles, was ich über die Zeit denke, drückt sich natürlich in meinen Filmen aus.

*Gewalt und Macht haben immer eine Rolle gespielt. In DREAMS erscheinen sie verändert, nicht mehr so sichtbar.*

Gewalt und Macht standen nie im Zentrum meiner Filme, ich habe immer nur versucht, das zu drehen, was ich in einer bestimmten Zeit drehen wollte. Wenn ich einen Film mache, so tu ich das nicht mit meinem Kopf, ich tu es mit meinem Herzen. Was ich ganz stark in meinem Herzen verspüre, das wird im Film auftauchen. Wenn ich Gewalttätigkeit spüre, wird man sie auch auf der Leinwand sehen. Filme entstehen bei mir sehr natürlich aus dem Moment heraus. Das kann zu einem Film wie KAGEMUSHA führen oder zu DREAMS.

*Was bedeutet Ihnen die Musik im Verhältnis zum Bild?*

Grundsätzlich erachte ich die Musik als einen Bestandteil des Tons. Dieser wiederum kann sehr unterschiedlich eingesetzt werden – kontrapunktisch, also entgegengesetzt zum Bild, oder als Einheit, mit dem Bild. Eine traurige Stimmung kann durch die Verwendung fröhlicher Musik noch weit trauriger erscheinen als mit einer traurigen Melodie. Ich versuche, die Musik nicht als Addition zum Bild zu verwenden, sondern viel eher als Multiplikation.

Was die Musik selber anbelangt, so scheint sie mir so wichtig, dass ich mir wünschen würde, ein Komponist könnte während den Dreharbeiten bei mir sein (dazu müsste ihm das Budget aber mehr Geld bereithalten). Ich hatte einen sehr guten Komponisten, *Fumio Haya-*



2. Traum: «Der Pfirsich-Garten»

*saka*, der bereits die Musik zu SHICHININ NO SAMURAI komponierte. Er war bei all den Filmen, zu denen er die Musik komponierte, von Anfang bis zum Ende der Produktion mit dabei. Das ist der beste Weg einer Zusammenarbeit. Ein Problem, das sich zwischen Musikern und Filmautoren stellt, ist jenes, dass die Musiker ihre ganz Musik im Film drin haben wollen. Für den Regisseur existiert die Musik allerdings nur in bezug auf das Bild. Das kann heißen, dass die Musik nicht perfekt sein muss, dass sie dem Bild erst so richtig dient. Ich wünschte mir wieder einen Komponisten wie Hayasaka, der leider verstorben ist.

*Worauf ist Ihre Verwendung des Balletts zurückzuführen?*



4. Traum: «Der Tunnel»

Bei der Fuchsgeschichte stand nicht ein Ballett im Vordergrund, sondern ganz einfach die Art, wie Füchse sich bewegen, ihr Stolz, ihre Kopfdrehung. Das sieht dann aus wie ein Ballett. Beim zweiten Traum ist es das Puppenfest. Hier existiert ein strenger Aufbau: In der ersten Reihe die Musikanten, sie spielen die Gagaku-Musik. Sie verwenden ihre traditionellen Instrumente, und das sieht aus wie ein Tanz. Die festgelegte Reihenfolge sieht darüber hinaus zuoberst die Herrscher vor, dann folgen die Jungfern, dann die Musikanten und schliesslich die Diener.

*Was singen die Bauern in der letzten Episode, was bedeutet vor allem das immer wiederkehrende Wort?*

Das ist ein Refrain, der nur den Rhythmus markiert. Was



7. Traum: «Der weinende Menschenfresser»

das Stück anbelangt, so stammt es von einem russischen Komponisten und ist einem kaukasischen Zyklus entnommen. Das Lied selber heisst: Im Dorf. Die Melodie und der Klang der Worte schienen mir bestens geeignet für diese Nostalgie, die ich gegenüber diesem Dorf empfinde. Ich habe versucht, die Melodie von japanischen Orchestern spielen zu lassen, aber das funktionierte nicht. Wir haben deshalb eine originale russische Aufzeichnung verwendet.

*In der Pressedokumentation zum neuen Film ist in der Biographie auffallend detailgenau Ihr Selbstmordversuch von anfangs der siebziger Jahre aufgeführt. Gibt es für diesen ausdrücklichen Hinweis einen speziellen Grund?*

Nein, man sollte aus diesem Ereignis in meiner Biographie allerdings auch nichts Besonderes machen. Ich war damals ganz einfach krank, depressiv. Mein Arzt hat mir gesagt, ich solle das nicht weiter tragisch nehmen. Es war eine Art Monomanie, in dem Moment willst du nichts mehr, du willst nicht mehr leben. Wenn man von dieser Krankheit loskommen will, braucht es eine Therapie, und das ist alles. Ich glaube, damals hatte ich schlechtes Blut in mir, sie füllten neues ab und es ging wieder. Ich hatte Schwierigkeiten mit der Gehirndurchblutung, und seither wird sie regelmässig kontrolliert.

*Wie fühlen Sie sich heute im Alter von achtzig?*

Es ist wahr, man sagt ich sei achtzig Jahre alt, nur: ich fühle das nicht. Ich fühle mich im Prinzip genau so wie der alte Mann am Ende von DREAMS, wenn er sagt, es gibt Kummer und Sorgen im Leben, aber es ist wirklich gut zu leben und sehr aufregend.

Die wichtigsten Daten zu DREAMS:

Regie und Buch: Akira Kurosawa; Kamera: Takao Saito, Masaharu Ueda; Beleuchtung: Takeji Sano; visuelle Effekte: Industrial Light & Magic; Schnitt: Tome Minami; Ausstattung: Yoshihiro Muraki, Akira Sakuragi; Kostüme: Emi Wada; Musik: Shinichiro Ikebe; Ton: Kenichi Benitani.

Darsteller (Rolle): 1. «Sonne, die durch den Regen scheint»: Toshihiko Nakano («Ich», etwa fünf Jahre alt), Mitsuko Baisho (Mutter), Mitglieder des Kiku-no-Kai-Ensembles (Fuchs-Tänzer); 2. «Der Pfirsich-Garten»: Mitsunori Izaki («Ich», als Junge), Misato Tate (Pfirsich-Fee), Mieko Suzuki (Schwester); 3. «Der Schneesturm»: Akira Terao («Ich»), Mieko Harada (Schnee-Fee), Masayuki Yui, Shu Nakajima, Sakae Kimura (Bergsteiger); 4. «Der Tunnel»: Akira Terao («Ich»), Yoshitaka Zushi (Soldat Noguchi), Tesho Yamashita (Leutnant), Mitglieder des Ki-No-Kai-Ensembles (Soldaten); 5. «Krähen»: Akira Terao («Ich»), Martin Scorsese (van Gogh); 6. Fujiyama in Rot»: Akira Terao («Ich»), Hisashi Igawa (Mann aus dem Kraftwerk), Toshie Negishi (Frau mit Kindern); 7. «Der weinende Menschenfresser»: Akira Terao («Ich»), Chosuke Ikariya (Menschenfresser); 8. «Dorf der Wassermühlen»: Akira Terao («Ich»), Chishu Ryu (alter Mann).

Produktion: Kurosawa Production präsentiert von Steven Spielberg/Amblyn Entertainment in Zusammenarbeit mit Industrial Light & Magic/Lucas Company; Produzenten: Hisao Kurosawa, Mike Y. Inoue; assoziierte Produzenten: Allan H. Liebert; Seikichi Iizumi. USA 1990. 35mm, Farbe, 119 Min. CH-Verleih: Warner Bros., Zürich.

8. Traum: «Dorf der Wassermühlen»





# Die Kunst und ihr Preis

Notizen zu zwei Filmen über den Maler Vincent van Gogh

VINCENT & THEO von Robert Altman; DER WEG NACH COURRIÈRES  
von Christoph Hübner und Gabriele Voss

Ich habe die Nachricht von Vincents Tod erhalten... Der Tod ist sehr betrübend und dennoch, ich bin nicht untröstlich, da ich das Ende voraussah und auch die Qualen kannte, die der arme Junge im Kampf mit seinem Wahnsinn ausstehen hatte. Zu diesem Zeitpunkt sterben, bedeutet ein grosses Glück für ihn; es war der richtige Augenblick, von seinen Leiden befreit zu werden... Er hat den Trost mit sich davon getragen, von seinem Bruder nicht verlassen und von einigen Künstlern verstanden worden zu sein... Paul Gauguin August 1890

Der Ausbruch des Wahnsinns bei Theo van Gogh ist ein entsetzlicher Schlag für mich... Gauguin Oktober 1890

**A**uvers-sur-Oise im Sommer. Freies Feld. Der Maler Vincent van Gogh tauscht den Pinsel gegen eine Pistole und zieht einen Schussstrich. Das Ende einer Passion, ein Akt der Selbsterlösung. Das geschah am 29. Juli 1890: 97 Jahre vor Christie's. Ein Ich entzieht sich der Welt, aber der Auktionator hat das letzte Wort: Ein armseliges Leben wird aufgewertet, ein Selbstmörder heiliggesprochen. Die Botschaft eines

Unverstandenen ist angekommen, der Verkünder findet doch noch seine Gemeinde. Ein Schmerzensmann wird Identifikationsfigur, die ganze Welt fühlt sich erlöst. Nie war er so wertvoll wie heute. 1987 kosten die «Sonnenblumen» 72,5 Millionen DM. Die «Schwertlilien» sind mit 91 Millionen DM etwas teurer. Der Devotionalienhandel mit den abgeschnittenen Blumen blüht und gedeiht. Er bietet Ikonen für alle. Für die

Reichen die teuren, die grossen, die echten. Für die Armen die billigen, die kleinen, die falschen. Nehmet hin und sehet!

Kommt und sehet noch mehr! Das Leben, das Leiden, das Sterben, der Tod des Vincent van Gogh, der volkstümlichsten Christusfigur seit Christus, sind selbst zum monumentalen Bild geworden. Sein abgeschnittenes Ohr, wohl konserviert, würde heute alle Sonnenblumen und Schwertlilien auf die Plätze verweisen und sämtliche Rekorde brechen. Vincents frommer, aber kurzsichtiger Pastorenvater hat eine unverzeihliche Sünde begangen, als er seinen ältesten Sohn Vincent nicht Theo nannte.

**R**obert Altman's Van-Gogh-Film *VINCENT & THEO* beginnt mit Vincent van Goghs Ende, aber nicht mit dem Tod im Kornfeld, sondern mit der Versteigerung der «Sonnenblumen». Von den dokumentarischen Archivaufnahmen der authentischen Versteigerung im Londoner Auktionshaus Christie's (1987) blendet der Film zurück in das Jahr 1880 (nicht insertiert; der Film verzichtet auf Zeitangaben): ein Schnitt vom London der Gegenwart zur Borinage vor hundertzehn Jahren, ein Schritt vom Licht ins Dunkel und aus der gepflegten Dekoration mitten hinein in den elenden, (noch) farblosen Lebensraum des kleinen Habenichtss, den das grosse Geld angeblich wenig interessiert hat.

Ein Dialog beginnt zwischen den auf den ersten Blick ungleichen Brüdern Vincent und Theo – der eine der ewige Versager, gerade wieder einmal gescheitert als Evangelimann, der andere der scheinbar brave, angepasste Junge auf dem Erfolgstrip: ein Dialog, eine Auseinandersetzung, ein Gegeneinander. Zur Debatte stehen existentielle Fragen; es geht um die Zukunft. Und um die gegenseitige Beurteilung! «Du verkaufst Schund!» putzt Vincent den ehrgeizigen Galerie-Angestellten Theo herunter und trifft für sich selber eine zum Beruf Theos zugleich konträre und komplimentäre Entscheidung: «Ich will Maler werden. Was hältst du davon?» «Nicht viel!» kontert Theo.

Die Zukunft haben wir gerade schon gesehen. *The Show goes on*. Der Auktions-Prolog greift – auf der Ton-Ebene – auf die Dialogszene zwischen Vincent und Theo über (in der Originalmischung ganz intensiv, in der Mischung der deutschen Fassung bleibt nicht viel davon übrig). Die Stimme des Auktionators – erst nach einiger Zeit in der Lautstärke abflachend – lässt sich nicht abschütteln, ver-gewaltigt die gesamte Szene, mischt sich ein, stört beharrlich das Gespräch zwischen den streitbaren Brüdern, redet an dem, was die beiden zu besprechen haben (existentielle Perspektiven, Identitätssuche) monoton vorbei, wird zum Ende der Szene wieder lauter, schafft es zu guter Letzt, den Schauplatz Christie's noch einmal für einen Augenblick in die optische Präsenz zu-

VINCENT & THEO von Robert Altman: Tim Roth als Vincent van Gogh – Tod im Kornfeld



rückzuholen, erteilt abschliessend den Zuschlag, als sei es allein das, auf was es ankomme, als ginge es nur ums Geld.

Ein «van Gogh» wird verkauft, damit hat die Kunst ihren Sinn erfüllt. Der späte Triumph eines zeitlebens Erfolgreichen? Vielleicht, Altman lässt Vincent beim Off-Zuschlag über 22,5 Millionen Pfund selbstzufrieden grinsen, aber Vincents Grinsen ist auch eine Reaktion auf Theos soben offenbarte brüderlichen Unterhaltszahlungen, die bei all ihrer vergleichweisen Bescheidenheit Vincent eine Existenz als Maler garantieren.

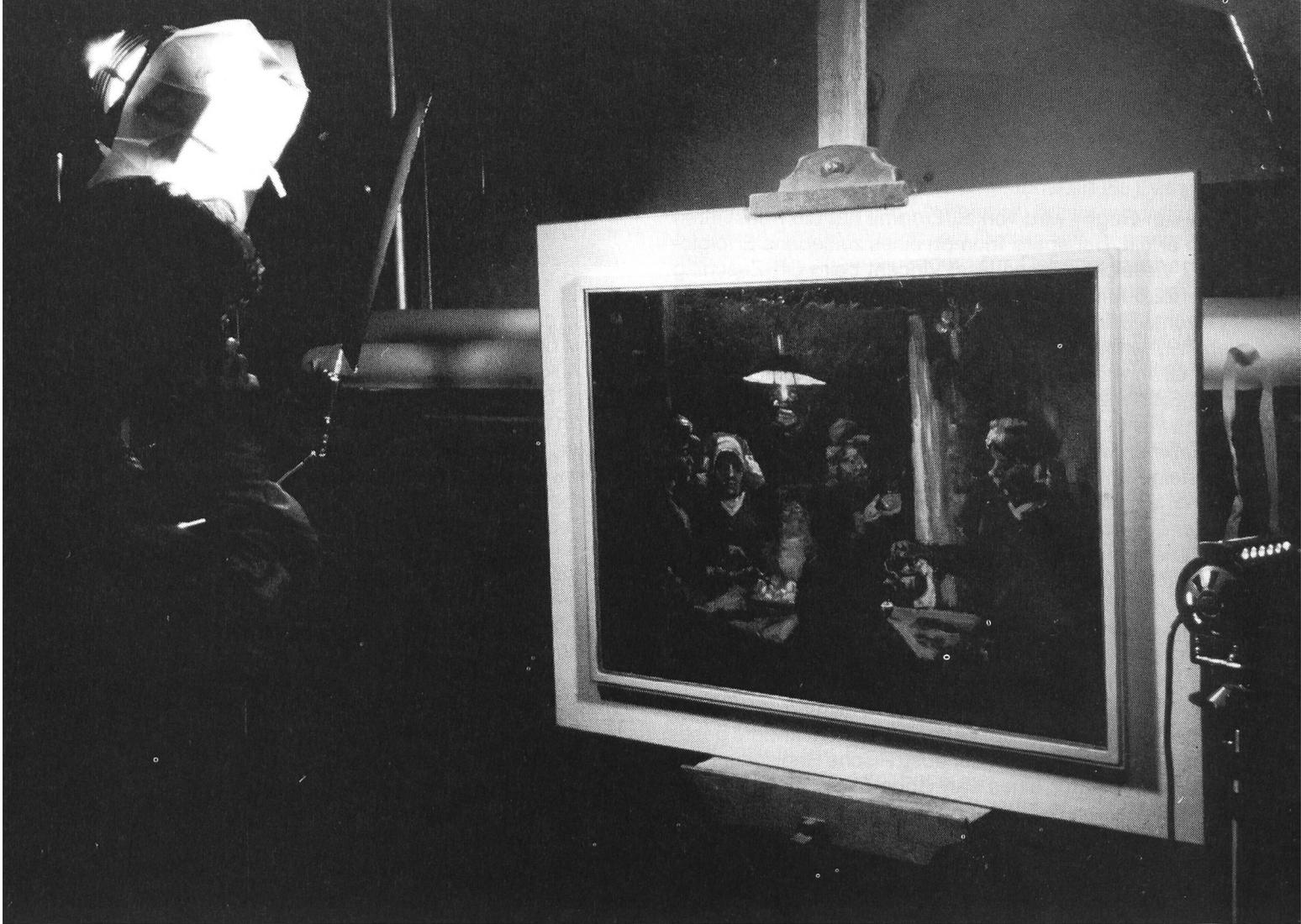
Die immer höher kletternden Angebotssummen bei der Versteigerung kommentiert Altman dagegen mit Ironie, indem er ihnen zwischendurch zur musikalischen Untermauerung Vincents Wahnsinns-Thema unterlegt und die Stimme des Auktionators auch beim Umschnitt auf Vincent in der Borinage-Szene zunächst weiterhin mit dieser Musik koppelt. Das wirkt dann doch weniger wie ein Triumph als wie der traurige Kontrast zwischen Kunst und Geschäft, zwischen denen, die für ihre Arbeit leben und sterben, und denen, die sie ausbeuten und daran verdienen. Und zugleich formuliert Altman damit die Frage, wer hier eigentlich verrückt ist. Nicht anders gesehen hat das zuvor schon der australische Regisseur Paul Cox, selbst Autor eines Van-Gogh-Films, der in einem vor zwei Jahren gegebenen Interview polemisch sagte: «Ich wundere mich immer, was eigentlich verrückter ist:

sich das Ohr abzuschneiden oder fünfzig Millionen Dollar für das Bild eines Mannes auszugeben, der das getan hat.»

**A**uch DER WEG NACH COURRIÈRES, ein Dokumentarfilm von Christoph Hübner und Gabriele Voss, beginnt mit der Versteigerung der «Sonnenblumen» bei Christie's, vermittelt aber die Betriebsamkeit der Auktion über eine Montage schwarzweisser Standbilder. Dann begibt sich der Film auf die Strasse, die Suche, in die Bewegung, wird farbig. Eine Landschaft zieht vorbei, ein Weg wird zurückgelegt: der Blick aus einem fahrenden Auto. Ankunft in der Borinage, früher eine Bergbau-Region, heute eine ausgebeutete Landschaft mit Zechenruinen, geprägt von hoher Arbeitslosigkeit. Gegen das Bild setzt der Film den Ton, gegen das Heute das Gestern, gegen das Ankommen das Fortgehen. Die Filmemacher sind schon da, van Gogh kommt nach. Im Bild bleiben wir in der Gegenwart, aber der Ton blendet die Vergangenheit ein, für die es keine Bilder mehr gibt. Vincent van Gogh gibt in einem Brief an seinen Bruder Theo Zeugnis von sich selbst und erklärt seine Absicht, als Evangelist in die Borinage gehen zu wollen. Es ist das Jahr 1878. Van Gogh wird dort zwei Jahre leben. Vincent van Gogh ist *Peter Nestler*. Er spricht die Briefe van Goghs leidenschaftslos, sachlich, diszipliniert, aber mit spürbarer Anteilnahme und mit Verständnis. Van

DER WEG NACH COURRIÈRES von Christoph Hübner und Gabriele Voss – Versteigerung der «Sonnenblumen»





DER WEG NACH COURRIÈRES – Aufnahme des Bildes «Die Kartoffeleser»

Gogh ist in diesem Film keinen Augenblick verrückt. Sein Temperament drängt nicht mehr das, was er zu sagen hat, in den Hintergrund; der Text liefert hier nicht das Libretto für ein Melodram. Man meint, van Gogh selbst zu hören (ob beabsichtigt oder nicht: die einzige Illusion, die sich der Film leistet) und gewinnt ein Ohr für seine Texte. Der vom kunstinteressierten Bürgertum in seiner Exzentrität als wahnsinnig entschuldigte Künstler wird plötzlich sichtbar als ein Mann der exakten Beobachtung, des präzisen Ausdrucks, des scharfen Verstands, des vernünftigen Urteils.

Der Film von Christoph Hübner und Gabriele Voss ist eine Rehabilitation. Aber noch davor ist er etwas anderes: ein Reisefilm. Der Titel des Films ist klug gewählt, vereint das Gestern und das Heute, bringt – auf der Ebene einer utopischen Konstruktion – zwei Wege in eine angenäherte Identität. Der Weg nach Courrières war ein Reiseweg van Goghs, den er im Jahr 1880 ging und von dem er mit dem Entschluss zurückkehrte, ein Künstler zu werden. Den Weg nach Courrières gehen aber auch die Filmemacher, mehr als hundert Jahre später, auf der Suche nach van Gogh und nach dem, was und wie er gesehen hat, und mit dem zusätzlichen Ziel, auch etwas von der eigenen künstlerischen Identität dabei zu finden, in dem Vorausbegangenen auch Spuren von sich selbst zu entdecken. Reisefilme sind ein sehr persönliches und subjektives Genre.

Das Schrittempo dieser filmischen Wanderung ist gemessen, die Filmemacher lassen sich und dem Zuschauer Zeit zum Sehen. Auch das Vortragstempo der Texte, auch die ausgewählte Musik sind langsam. Der Film zielt nicht aufs Biographische, lässt nicht die Höhepunkte eines Lebens Revue passieren, sondern beschränkt sich auf drei Episoden, die er durch insertierte Kapitelüberschriften voneinander trennt: drei Etappen aus der Frühzeit des Malers van Gogh, vor seinem Paris-Erlebnis (1886/87), dem grossen Wendepunkt, und vor den spektakulären Ereignissen und exzessiven Bilderfluten, die die Vorstellung von van Gogh geprägt haben.

Hübner/Voss zeichnen ein Bild van Goghs beziehungsweise seiner Denk- und Sichtweise aus seinen Texten. Von ihm selbst gemalte Bilder finden sich nur sporadisch ein, den Zeit-Etappen zugeordnet, in denen sie entstanden sind, von der Kamera immer ruhig und total aufgenommen, nie abgeschwenkt. Drei Bilder van Goghs schliessen das erste Kapitel ab, zweimal drei Bilder finden sich im zweiten Kapitel (zwischen drin und am Ende). Im dritten und letzten Kapitel ist der Bann dann offenbar gebrochen, scheint der Maler zu seiner Inspiration zu finden, kommt die Bilderproduktion in Fluss: Zuerst drei, dann neun Van-Gogh-Bilder folgen einander, mit den «Kartoffelesern» (Abschluss seiner niederländischen Phase) als Höhepunkt.

In der Dramaturgie des Films nimmt sich das wie eine Erlösung aus: van Gogh findet zu seiner Kunst, zu seiner

Bestimmung, zu sich selbst. Das abseits von Bilderreihen, einzeln gesetzte Schlussbild des Films zeigt (zum erstenmal) ein Selbstporträt des Malers: van Gogh hat endlich ein Gesicht. Zugleich liefert das Porträtbild aus dem Jahre 1887 einen Ausblick auf die Zukunft, auf die van Gogh nun bevorstehende Pariser Zeit.

**A**uch am Ende von Robert Altmans *VINCENT & THEO* steht die Erlösung. Altman ist durchaus der Meinung, dass es zwischendurch immer wieder einmal Momente der Ruhe, des Friedens, der Ausgeglichenheit im Leben Vincent van Goghs gegeben hat. Solche Augenblicke illustriert Altmans Komponist Gabriel Yared, der eine ungewöhnlich kontrastreiche Partitur geschrieben hat, musikalisch mit einer sanft-romantisierenden Klaviermusik. So auch in der Schlusseinstellung (vor dem Abspann des Films): Eine Gruppe von Personen, von denen man nur die Beine sieht, zieht eilig über einen staubigen Weg. Die Kamera schwenkt hoch und erfasst zwei Grabsteine. Hier, auf dem Friedhof von Auvers, ruhen die Brüder Vincent und Theo einträchtig – und gleichwertig – nebeneinander, wie immer unbeachtet von der bürgerlichen Gesellschaft ihrer Zeit. Hier haben sie ihren endgültigen Frieden gefunden; die Erlösung liegt nur im Tod. Darüber hinaus ist ein solches Ende aber auch der logische Schlusspunkt für einen biographischen Film.

Robert Altman versucht den beiden Brüdern gleichermaßen gerecht zu werden. Sein Film erzählt nicht die Biographie Vincent van Goghs, sondern erzählt von einem – bei allen Unterschiedlichkeiten – parallelen biographischen Schicksal. Altman analysiert die merkwürdige Beziehung der ungleichen Brüder und setzt seine Analyse in Strukturen um, die schliesslich eine Geschichte ergeben.

Das strukturelle Rückgrat seiner Erzählung bilden ein permanenter Perspektivenwechsel und eine Parallelmontage, die überprüft, was die an verschiedene Orte verschlagenen Brüder zur gleichen Zeit wohl treiben könnten oder aber – eine thematisch begründete, formal aber rhetorische Gegenüberstellung ohne eine notwendigerweise konkrete zeitliche Parallelisierung – welche unterschiedlichen oder ähnlichen Erfahrungen sie ganz grundsätzlich gemacht haben könnten. Am augenfälligsten praktiziert Altman diese Montagetechnik in einer Sequenz, in der er dreizehnmal zwischen Paris (Theo) und Den Haag (Vincent) hin- und herschneidet, wo die beiden Brüder zur gleichen Zeit (das suggeriert jedenfalls die Montage) von einer liebesunfähigen Frau verlassen werden: Theo von der Lebedame Marie, die sich nur für Sex interessiert, den ihr der syphiliskranke Theo über einen längeren Zeitraum nicht geben kann; Vincent von der Prostituierten Sien, die sich nur für Geld interessiert, von dem Vincent nicht viel hat.

In der Szene mit Theo schwelgt zunächst noch als musikalische Begleitung das ihm zugeordnete mondäne Streicher-Thema; die korrespondierende Szene mit Vincent ist dagegen ohne Musik, also spartanischer. Nachdem Vincent und Theo von ihren Frauen verlassen worden sind, stehen beide – jeder in seiner Wohnung – vor dem Spiegel: Der eine bemalt sich das Gesicht mit weis-

ser Farbe, die Nase aber schwarz; der andere bemalt sein Gesicht mit roter Damenschminke und weissem Puder. Die «Produktionsmittel» sind verschieden, aber der Vorgang einer «Selbstporträtierung» (der Spiegel als Bilderrahmen) und die groteske Sichtweise auf sich selbst sind gleich. Die Brüder machen auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Niveaus komparable Erfahrungen. Ob Bürger oder sozialer Aussenseiter – die Grundstrukturen des Lebens sind immer die gleichen. Vincent und Theo – wie sich die Bilder ähneln! Die scheinbar so gegensätzlichen Brüder sind gar nicht so weit voneinander entfernt.

Das ist die *Idee* dieser Montage, ganz gleich ob dabei auch eine zeitliche Parallelität der Handlung mit-intendiert ist. Altman ordnet sein Material und strukturiert bestimmte Themen und Motive so, dass Parallelen zwischen den Brüdern van Gogh deutlich werden können und er daraus eine kontinuierliche Annäherung und – wie in einer erschreckenden Psycho-Horrorvision – Übereinstimmung, nahezu Einswerdung der beiden entwickeln kann.

Auch auf musikalischer Ebene wird diese merkwürdige Symbiose sinnfällig gemacht. Gabriel Yared liefert in seiner Partitur auf der einen Seite eine relativ vertraute, gefällige, oberflächliche, «äusserliche» Musikbegleitung durch Streicher (Theo) oder Piano (Vincent) zur Untermalung der Szenen und Stimmungen; auf der anderen Seite stellt er dem mit wilden, «unnormalen», dissonant entgleisenden orchestralen oder synthetischen Klängen und Tönen eine «innere» Musik gegenüber, die so wirken soll, als komme sie aus der Tiefe der Seele, und mit der Yared die psychische Labilität und Zerrissenheit der beiden Brüder illustrieren will. In der Spiegel-Sequenz sind es musikalisch nachempfundene Tropfgeräusche, die die beiden zuletzt über die Szenen, die räumliche Trennung, über den Bildschnitt hinweg miteinander verbinden und – auch später – leitmotivisch für ihre unheilvolle Symbiose stehen.

Die Beziehung zwischen den beiden Unzertrennlichen gewinnt am Ende des Films geradezu vampiristische Züge, wie man sie aus Erzählungen Edgar Allan Poes kennt. Nach Vincents Tod sieht man Theo einmal in seiner Wohnung einsam und in sich versunken mit Leinwandrollen von Gemälden seines Bruders (als ginge von diesen eine magische Kraft aus) auf einem Stuhl sitzen. Die bekannten «symbiotischen» Tropfgeräusche aus der Spiegel-Sequenz klingen an. In der nächsten Szene sieht man Theo mit sehr bleichem Gesicht und rotumrandeten Augen, was deutlich an seine Verwendung von Puder und Schminke bei der Selbstbemalung erinnert und ihm ausserdem ein vampirisches Aussehen (aber im Sinne des Vampiropfers) gibt. In dieser Szene bricht Theo, der im Gegensatz zu seinem Bruder den bürgerlichen Weg gehen wollte, radikal mit seiner Familie, setzt seine Frau, sein Kind und seinen Schwager vor die Tür, tritt aus dem bürgerlichen Rahmen, bleibt allein und – im bildlichen Sinne – nackt, der Illusionen entkleidet zurück. Hier setzt musikalisch ganz dünn das vibrierende Wahnsinns-Motiv Vincents ein, der bürgerliche Traum Theos ist ausgeträumt, das Ende naht. Schon früher hatte die Musik nicht nur Vincents, sondern auch Theos Anfälle ausbrechenden Wahnsinns markiert und dabei mit unge-

mein harten, verzerrten, sehr groben und lauten, aber ungeheuer eindringlichen Klängen und Tönen gearbeitet, die dann zuweilen plötzlich ganz träumerisch in die neuromantischen Sphären Mahlerscher Dimensionen entschwanden. Das an dieser Stelle einsetzende Motiv klingt besonders feinnervig und leitet zur nächsten Einstellung über, in der es dann deutlicher hervortritt: Theo hockt nackt – in BIRDY-Pose – am vergitterten Zellenfenster eines Verlieses, die Kamera fährt dicht auf sein Gesicht zu, die lauter werdenden Töne scheinen in seinem Kopf herumzuspukn – eine rein metaphorische Einstellung, die den psychischen Zustand Theos belegt, seinen endgültigen Realitätsverlust, sein Gefangensein im eigenen Wahnsinn. Theo ruft den toten Vincent wie einen Heiligen um Hilfe an. Und Vincent hilft und holt ihn – ganz wundersam, also ganz vampirisch – zu sich. In der nächsten Einstellung liegt Theo schon neben seinem Bruder auf dem Friedhof; das musikalische Wahnsinns-Thema wird abgelöst von der sanften Klaviermusik – einem musikalischen Leitmotiv Vincents.

Das musikalische Wahnsinns-Motiv, das sich Theos in der Verlies-Szene bemächtigt, ist insofern von besonderem Interesse, als es offenbar als Lautmalerei intendiert und zudem Teil einer komplexen Struktur ist. Die Titelmusik beginnt schon mit diesem Motiv und weist damit auf das Ende der beiden Brüder voraus beziehungsweise auf ein zentrales visuelles Motiv in der Schlussphase ih-

rer (filmischen) Biographie. Denn dieses musikalische Motiv weckt schon zu Anfang, obschon da einem ganz abstrakten Bild unterlegt, doch ziemlich deutliche Assoziationen an herumschwirrende und kreischende Vögel. Da mag einem der Psycho-Horror Alfred Hitchcocks in den Sinn kommen, dem Altman auch gar nicht fern steht, aber eben schon van Gogh litt unter dem PSYCHO-Syndrom und beschwor seine VÖGEL-Vision.

Vincent van Goghs berühmtes «Weizenfeld mit Krähen» wird traditionell gerne als Vision seines eigenen Todes interpretiert und wird in diesem Sinne auch von Altman dramaturgisch raffiniert eingesetzt. Vincent sitzt vor seiner Staffelei im Kornfeld, um «nach der Natur» zu malen, fügt aber in *sein Bild* vom Kornfeld einen mitten durch das Feld führenden, aber unvermittelt abbrechenden Weg ein, den es in dem wirklichen Feld, das er malt, überhaupt nicht gibt, und er setzt bedrohlich schwarze Kleckse hinzu, die einen Krähenschwarm darstellen sollen, von dem über dem wirklichen Feld nichts zu sehen ist. Später, in der Selbstmord-Szene, bahnt sich Vincent nach dem Vorbild seines eigenen Gemäldes einen Weg durch das Kornfeld, bis ungefähr zu dem Punkt, wo auch im Bild der Weg abbricht. Vincent malt nicht mehr nach der Natur, sondern – eine Umkehrung – macht die Natur zum Erfüllungsgehilfen seiner visionären Kunst. An dem imaginären und dennoch konkreten Fluchtpunkt angekommen, fügt er sich eine tödliche Schusswunde zu; der

VINCENT & THEO – Jean-Pierre Cassel als Dr. Paul Gachet



Lebensweg endet, wo der Weg durchs Kornfeld abbricht; die Krähen fliegen auf und bestätigen Vincents Vision: die Natur folgt seiner Kunst.

Das «Weizenfeld mit Krähen» ist Vincents schlimmstes Vermächtnis an seinen Bruder Theo. Die Dramaturgie des Films betont das sehr deutlich. Als Theo den sterbenden Vincent besucht, ist das erste, was man von dem Raum sieht, in dem Vincent liegt, ein Detail des Krähen-Bildes, das an einer Wand des Zimmers hängt. Die Kamera fährt zurück, und Theo, in seinem schwarzen Anzug selbst an einen Raben («Birdy»!) erinnernd, geht an dem Bild vorbei. Zuletzt in dieser Szene nimmt man ihn nur noch als schwarzen Schatten an der weissen Wand neben seinem soeben verstorbenen Bruder wahr. In der nächsten Szene wiederholt sich das Spiel. Der Sarg Vincents liegt mit Sonnenblumen geschmückt im Café Ravoux in Auvers. Auch diese Szene beginnt mit einem Detail des Krähen-Bildes, das diesmal über Vincents Sarg hängt, wie ein Altarbild, zu dem – die Kamera fährt zurück – Theo aufblickt. Wenn der aus der Übersicht fotografierte Trauerzug sich anschliessend in Bewegung setzt, wirken die gesamten Trauergäste, die dem Anlass entsprechend natürlich schwarz gekleidet sind, wie ein bedrohlicher Krähenschwarm – ein Eindruck, den der Soundtrack unterstreicht.

Bei der Beerdigung Vincents setzt der endgültige Zusammenbruch Theos ein. Theo verlässt die von Bürgern, also von Aussenstehenden und Unverständigen zelebrierte Zeremonie angewidert. Man sieht ihn am Rande des Feldes entlanggehen, auf dem Vincent sich umgebracht hat. Theo geht entgegengesetzt zu der Richtung, in der man Vincent vorher einmal an einem Kornfeld in Arles (zwei Stationen vor Auvers) entlanggehen sah. Schliesslich hält Theo inne, bahnt sich so wie Vincent durch das Kornfeld einen Weg und gelangt aus entgegengesetzter Richtung genau zu der Stelle, an der sich Vincent getötet hat. Er stösst damit zu dem imaginären Fluchtpunkt des Krähen-Bildes vor, der ein zweites Mal zu einem ganz realen wird. Das Krähen-Bild (später noch in dem musikalischen Krähen-Motiv weitergeführt) ist auch für Theo zur verhängnisvollen Prophetie geworden. Der scheinbar angepasste, bürgerliche, yuppiehafte Theo und der scheinbar grobschlächtige, sich proletarisch gebende, extreme Aussenseiter Vincent gehen aus verschiedenen Richtungen den gleichen Weg und kommen mit einer geringen zeitlichen Differenz – der Ältere vor dem Jüngeren – am selben Ort an. Auf dem Friedhof von Auvers ruhen sie nebeneinander.

Der Weg nach Auvers folgt bei Altman nicht den geraden Linien einer episodisch gegliederten, romanhaften Biographie (wie Minnellis LUST FOR LIFE in den fünfziger Jahren), sondern wird in Altmans Beschreibung zu einer komplex *strukturierten* alpträumhaften Horror-Vision, zu einem biographischen Psycho-Thriller.

Auch zum Van-Gogh-Jubiläum, aus dessen Anlass dieser Film entstand, gibt Altman im übrigen seinen verklausulierten Kommentar. Theo, der Kunsthändler mit der Liebe zur Kunst im Herzen (ein Widerspruch, an dem er zugrunde geht), trägt das gleiche Raben-Outfit wie in der Exposition des Films die Händler und Käufer bei Christie's, die Totenvögel der Kunst, die dort (zum wiederhol-

ten Male) ihre leichenfledderische Totenfeier begehen. Nicht viel anders ist auch die grosse Jubiläumsfeier des Jahres 1990 zu sehen, der der beauftragte Jubiläumsfilmer Altman hiermit eine kritische Festschrift verpasst. Und deutlich wird damit auch, dass der Auktions-Prolog keineswegs ein Traum Vincents vom grossen Erfolg ist, sondern nur ein weiteres «Krähen»-Bild, eine besonders spitzfindige Vision seines Todes.

Vincent van Gogh: *Gewalttätigkeit ekelt mich an. Ich habe selbst zuviel davon.*

Paul Gauguin: *Deshalb lass' ich sie 'raus, bevor sie mir schadet.*

(Dialog zwischen Kirk Douglas und Anthony Quinn in der deutschen Fassung von Vincente Minnellis LUST FOR LIFE /EIN LEBEN IN LEIDENSCHAFT)

Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zu VINCENT & THEO:

Regie: Robert Altman; Buch: Julian Mitchell; Kamera: Jean Lepine; Schnitt: Françoise Coispeau, Geraldine Peroni; Ausstattung: Stephen Altman; Kostüme: Scott Bushnell; Musik: Gabriel Yared; Ton: Alain Curvelier; Spezialeffekte: Olivier de Laveleye, Assistenz: Matthew Altman; Reproduktionen: Robin Thiodet und andere; Titel-Gemälde: Yuri Kuper.

Darsteller (Rolle): Tim Roth (Vincent van Gogh), Paul Rhys (Theo van Gogh), Jean-Pierre Cassel (Dr. Paul Gachet), Johanna Ter Steege (Jo Bongers), Wladimir Yordanoff (Paul Gauguin), Jip Wijngaarden (Sien Hornik), Anne Canovas (Marie), Hans Kesting (Andries Bongers), Adrian Brine (Uncle Cent), Jean-François Perrier (Léon Boussod), Vincent Vallier (René Valadon), Peter Tuinman (Anton Mauve), Marie-Louise Stehns (Jet Mauve), Oda Spelbos (Ida), Sarah Bentham (Marie Hornik), Jean-Denis Monory (Emile Bernard), Jean-Pierre Castaldi (Père Tanguy), Annie Chaplin (Malerin), Humbert Camerlino (Maler), Louise Boisvert (Mme Ginoux) und andere.

Produktion: Belbo Films (Paris) mit Central Films (Grossbritannien), LaSept (Frankreich), Telepool (BRD), Rai Uno (Italien), Vara (Niederlande), Sofica Valor (Frankreich); Produzent: Ludi Boeken; ausführender Produzent: David Conroy; assoziierte Produzenten: Harry Prins, Jacques Fansten; Produktionsmanager: Eric Dussart. Frankreich 1989. Format: 35mm, 1:1.66; Farbe, 135 Min. BRD-Verleih: NEF 2, München; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.

Die wichtigsten Daten zu DER WEG NACH COURRIÈRES:

Regie und Buch: Christoph Hübner, Gabriele Voss nach Briefen Vincent van Goghs an seinen Bruder Theo 1878 – 1885; Kamera: Werner Kubny, Christoph Hübner; Kamera-Assistenz: Rainer Komers, Reinhard Köcher, Uwe Schäfer, Jörg Schulz; Schnitt: Gabriele Voss; Musik: Olivier Messiaens «Quatuor pour la fin du temps» (1941); Mischung: Rob Rijnnders/TBS; Negativschnitt: Ljiljana Fisch; Ton: Wolfgang Wirtz, Gabriele Voss; Ton-Assistenz: Marcin Langer.

Off-Sprecher: Peter Nestler (Briefe Vincent van Goghs), Gabriele Voss; On-Statements: Fernand Dufrasne (Borinage), Gerrit Boxem (Drenthe).

Produktion: Christoph Hübner Filmproduktion mit Mitteln der kulturellen und wirtschaftlichen Filmförderung Nordrhein-Westfalen und des Westdeutschen Rundfunks. Redaktion: Christhart Burgmann, Werner Hamerski; BRD 1987 – 89. 35mm (aufgeblasen), Farbe, 93 Min. BRD-Verleih: Unidoc, Dortmund.

# „Ein Maler kann immerhin noch malen, was er will“

Gespräch mit Christoph Hübner

FILMBULLETIN: DER WEG NACH COURRIÈRES, ein Dokumentarfilm über van Gogh, den du zusammen mit Gabriele Voss gemacht hast, wirkt auf den ersten Blick erst einmal sperrig. Ihr rekonstruiert nicht van Goghs Biographie, illustriert nicht sein Leben und lasst ausgerechnet die letzten fünf Jahre seines Lebens, in denen er sein gigantisches Werk geschaffen hat, weg. Eure Spurensuche endet vorher, wirkt aber sehr komplex, weil ihr auf mehreren Ebenen arbeitet.

CHRISTOPH HÜBNER: Auf der Textebene erzählt der Film eine Geschichte aus der Frühzeit van Goghs – von seiner Zeit in der Borinage, 1878 bis 1880, als er versuchte, als Priester und Arbeiter unter den Bergleuten zu leben, bis zu seiner Zeit im elterlichen Haus in Nuenen, 1883 bis 1885, bevor er nach Paris ging und seine bekanntere Zeit begann. Insgesamt stellt der Film drei Etappen dar: zuerst die Borinage, dann Drenthe, eine niederländische Moorprovinz, wo van Gogh sehr einsam gewesen ist, und schliesslich Nuenen, wo er sich endgültig für die Malerei entschieden hat und das bekannte Bild «Die Kartoffeleser» entstanden ist. Diese drei Stationen werden in Briefen geschildert, die Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo geschrieben hat und die im Film von dem Dokumentarfilmer Peter Nestler gesprochen werden. Auf der Textebene unternimmt der Film vorrangig den Versuch, 25 der zahllosen Briefe van Goghs, die insgesamt eine hohe literarische Qualität haben und so bedeutend sind wie seine Bilder, zu einer Handlung zusammenzubündeln. Dazu kommt die Gegenwartsebene einer Reise durch die Landschaften, in denen van Gogh damals gewesen ist, um – mit einem ähnlichen dokumentarischen Interesse wie seinerzeit van Gogh – herauszufinden, was die heutige Realität dieser Regionen ist. Eine dritte Ebene taucht immer wieder als Brechung auf und zeigt, wie man heutzutage mit van Gogh umgeht: Der Film beginnt mit der Versteigerung der «Sonnenblumen», des damals teuersten Gemäldes, bei Christie's in London; zwischendurch gibt es Sequenzen, die wir im Amsterdamer Van-Gogh-Museum gedreht haben; und am Schluss kommt der Film noch einmal auf diese museale Ebene zurück. Das sind die drei Ebenen, mit denen der Film arbeitet. Dazu kommt die Musik: Wir haben hierfür ausschliesslich das «Quartett für das Ende der Zeit» des französischen Komponisten Olivier Messiaen verwendet, das jener am Ende des Zweiten Weltkriegs in deutscher Gefangenschaft aus der Unsicherheit geschrieben

hat, ob er da jemals wieder herauskommen würde. Diese Musik fügte sich in eigenartiger Weise zu der Vorstellung, die wir von dem Film hatten.

FILMBULLETIN: Ihr habt euren Film DER WEG NACH COURRIÈRES genannt. Gemeint ist damit eine Wanderung Vincent van Goghs von der Borinage in Südbelgien nach Courrières in Nordfrankreich. Diese Wanderung aus einer frühen Phase der Laufbahn van Goghs bildet den Abschluss des ersten der drei Kapitel in eurem Film. War mit dieser Wanderung der entscheidende Wendepunkt für van Gogh erreicht?

CHRISTOPH HÜBNER: Es gab viele Wendepunkte in van Goghs Leben. Aber das ist sicher einer der zentralsten und am meisten verkannten. Diese Wende erfolgte am Tiefpunkt einer Krise, als van Gogh mit dem Versuch gescheitert war, als Evangelist unter den Bergarbeitern in der Borinage zu arbeiten, und selbst nicht wusste, wozu er taugen könnte. Am Ende seiner Wanderung zu Jules Breton, einem von ihm bewunderten Maler in Nordfrankreich, kam ihm der Gedanke, sich ganz der Kunst zu widmen. Er wollte damals noch Bilder malen, die in den Küchen von Bergarbeitern hingen; das war sein Ziel.

FILMBULLETIN: Die Entscheidung für die Kunst fiel also nicht erst 1885 in Nuenen, als sich van Gogh endgültig von seinem Elternhaus befreite, um, wie er sagte, «den Hundeweg» zu wählen und Maler zu werden, und dann noch dort sein berühmtes Bild «Die Kartoffeleser» fertigstellte?

CHRISTOPH HÜBNER: Die Entscheidung, sich ganz der Malerei zu widmen und nichts anderes mehr zu versuchen, ist eigentlich schon auf dem Weg nach Courrières gefallen. Das sagt van Gogh später, mit einigen Jahren Abstand, selber in einem seiner Briefe.

FILMBULLETIN: Es gibt in eurem Film eine extreme Text-Bild-Schere. Der Text, die Vorlage, wird von den Bildern nie illustriert – bis auf den Schluss, da stimmen Text und Bild plötzlich überein. Das ist wie ein Glücksmoment. Ich empfand das geradezu als einen Akt der Erlösung. War das die Idee? Eine ästhetische Verarbeitung des Themas «Van Goghs mühevoller Suche nach seiner künstlerischen Identität und wie er sie schliesslich findet»?

CHRISTOPH HÜBNER: Das kann man sicherlich so sehen, hat sich aber eher so ergeben. Dass Bild und Text am Schluss zusammenwachsen, hängt damit zusammen,

dass dann mehr und mehr Bilder van Goghs in den Film kommen. Die Erlösung, von der du sprichst, ist eine Sequenz, in der van Gogh in einem Brief ganz detailliert seine Arbeit an den «Kartoffelessern» beschreibt, und dann kommt das Bild und erhält dadurch eine ganz neue Lebendigkeit und Materialität. Am Anfang dokumentiert der Film aber Phasen, in denen es diese Bilder noch nicht gab und in denen van Gogh noch nicht soviel von der Malerei gesprochen hat. Aus der Borinage gibt es gerademal vier Bilder oder Zeichnungen. Am Anfang ging es van Gogh um das Suchen nach dem richtigen Weg. Und genauso steht im Film am Anfang ein Suchen, ein Zusammentragen ganz verschiedener Überlegungen. Deshalb geht es im Film zunächst mehr um eine dokumentarische Reise und parallel dazu um Briefe, in denen van Gogh eher existentielle Fragen anspricht. Insofern lag es nahe, dass Text- und Bildebene zwangsläufig auseinandergehen. Wenn du am Ende von Erlösung sprichst, halte ich das für gar keinen schlechten Begriff.

FILMBULLETIN: Den Zuschauern macht ihr es damit nicht leicht. Ihr verweigert ihnen die Illusion und haltet sie permanent auf Distanz.

CHRISTOPH HÜBNER: Es verlangt ihnen etwas ab. Man muss sich auf den Film einlassen wie auf eine Wanderung. Ein Musiker hat den Film mit einer Meditation verglichen. Eine häufige Erfahrung bei Zuschauern ist, dass man den Film vom Ende her versteht und man belohnt wird, wenn man den Film bis zum Ende gesehen hat – aber dazu muss man erst eine Durststrecke am Anfang überstehen. Genauso wie unser Film der vorherrschenden Klischeevorstellung über van Gogh ein anderes Bild



Borinage – heute ist jeder dritte ohne Arbeit

entgegenzusetzen versucht, setzt er auch in dieser Hinsicht dem Zeitgeist etwas entgegen, indem er nicht wie ein Video-Clip alles auf eine kurze Darstellungszeit zusammendrängt, sondern sich wirklich die Zeit lässt, die es braucht, um erföhlen zu können, wie die künstlerische Bestimmung in einem Menschen wie van Gogh allmählich heranwächst.

FILMBULLETIN: Ein anderer Filmemacher, der es den Zuschauern nicht leicht macht, ist Jean-Marie Straub. Die Filme Straubs sind keine Dokumentarfilme, dennoch hast du sie einmal als Beispiele für eine dokumentarische Haltung angeführt. Siehst du Zusammenhänge zwischen den Filmen Straub/Huilllets und deinen Filmen?

CHRISTOPH HÜBNER: Was ich gemeint habe, ist, dass die Straubs nichts vortäuschen. Wenn in GESCHICHTSUNTERRICHT die Geschäfte des Herrn Julius Caesar gezeigt werden, sieht man, wie die «historischen» Personen vor dem gegenwärtigen Panorama von Rom herumwandeln. Auch dass die Darsteller ihren Text zitieren und sich nicht in ihn hineinföhlen, um vorzugeben, sie seien eine erfundene Figur, dass also die Distanz zwischen einem Text, der Vorlage ist, und seiner Darstellung erhalten bleibt, das nenne ich bei Straub – im medialen Sinne – eine dokumentarische Haltung. Bei den Straubs bleibt alles ganz durchsichtig. Es gibt bei ihnen eine Achtung vor dem Text, vor den Personen, die ihn sprechen, und vor der Gegenwart der Schauplätze, an denen sie gesprochen werden. Ob es da einen Zusammenhang mit



Sicht der Gegenwart mit dokumentarischem Blick

den Filmen von Gabriele und mir gibt, müssten andere sagen.

FILMBULLETIN: Ich will mal einen Zusammenhang nahelegen. Das Beispiel, das du selbst angeführt hast, Straub/Huilllets GESCHICHTSUNTERRICHT, handelt – eigentlich ganz formal – auch von einer Begegnung von Vergangenheit und Gegenwart. Findet ein solcher, auch ganz formaler Dialog nicht entsprechend in eurem Van-Gogh-Film statt?

CHRISTOPH HÜBNER: Sicher, da gibt es eine Parallele. Unser Van-Gogh-Film täuscht dem Zuschauer an keiner Stelle vor, im 19. Jahrhundert zu sein. Es ist immer deutlich erkennbar, dass der dokumentarische Blick die Sicht der Gegenwart ist. Die gegenwärtige Sichtweise verbindet sich in der Montage mit Briefen, die van Gogh seinerzeit geschrieben hat. Alle Zeitelemente bleiben transparent: auf der Textebene die Briefe als Elemente der Vergangenheit, auf der visuellen Ebene die dokumentarischen Bilder der Gegenwart.

FILMBULLETIN: Der Montage kommt in euren Filmen und zumal im Van-Gogh-Film, in dem ihr mit mehreren Ebenen arbeitet, eine grosse Bedeutung zu. Zeigt sich darin schon eine Hinwendung vom Dokumentarischen zum Essayistischen?

CHRISTOPH HÜBNER: An der Montage hat Gabriele viele Anteile. Ich bin da oft zu ungeduldig, die Dinge immer wieder hin- und herzuwenden, was notwendig ist im Dokumentarfilm. Ob das essayistisch ist, weiss ich nicht. Der Van-Gogh-Film arbeitet zwar auf mehreren Ebenen,

aber unter Essay verstehe ich eher – vom Literarischen her – eine kürzere Form, während der Van-Gogh-Film einen langen Atem hat. Der Film montiert nicht kleine Stücke aneinander, sondern verfolgt eine durchgängige Linie auf verschiedenen Niveaus. Dass er auf dich möglicherweise essayistisch wirkt, hängt vielleicht damit zusammen, dass die Dinge verschränkter und komplexer erscheinen. Je mehr Filme man macht, desto mehr schälen sich als Bedürfnis zwei gegenläufige Bewegungen heraus. Einerseits möchte man immer einfacher werden, andererseits merkt man, dass man mit der einfachen Wiedergabe nicht mehr auskommt. Unsere Filme sind sicherlich zunehmend schwieriger, vielleicht auch hermetischer geworden. Weil man glaubt, dass das zu Deutliche und Eindeutige unwahr ist, beginnt man, indirekt oder mit Umwegen zu formulieren, oder sucht nach Brechungen, weil man denkt, nur die Brechung enthalte die Wahrheit. Daher kommt vielleicht dein Eindruck des essayistisch Montierten. Aber so etwas ist für mich keine Form-Entscheidung, sondern eine Entscheidung, wie man mit den Ausschnitten von Wirklichkeit umgeht.

FILMBULLETIN: Du sagtest bereits, dass ihr der Klischeevorstellung über van Gogh ein anderes Bild entgegensetzen wolltet. Der landläufige Eindruck, der sich von van Gogh manifestiert hat, ist der eines Postimpressionisten, auch eines Symbolisten und eines Wegbereiters des Expressionismus. Nach eurem Film hat man den Eindruck, dass er vor allem ein grosser Dokumentarist war.

CHRISTOPH HÜBNER: Das war das, was wir selbst bei unserer Beschäftigung mit den Briefen van Goghs und mit

nicht richtig wahrgenommen hat. Gegen die konventionalisierte Vorstellung von van Gogh versucht der Film deshalb bewusst gegenzusteuern. Das übliche Bild, das man von van Gogh hat, ist ein ganz spektakuläres, geprägt durch das abgeschnittene Ohr, die schlimme Zeit in der Irrenanstalt von St. Rémy und den Selbstmord in Auvers. Die Anfänge sind darüber übersehen worden. An ihnen wird sichtbar, wie van Gogh sich seinen Weg *erarbeitet* hat. Das ist ein ganz wichtiger Aspekt, den man immer unterschlägt an der Biographie eines Künstlers oder am Kunstmachen überhaupt – dass das nämlich ganz schwere *Arbeit* ist. Und das versucht der Film zu zeigen.

FILMBULLETIN: Wenn du Vincent van Gogh als Dokumentaristen siehst, hat er für dich Vorbildcharakter?



Der fremde Blick, der die Dinge richtig sieht

CHRISTOPH HÜBNER: Da ist er einfach zu weit weg. Ich muss aber zugeben, vieles von eigenen Erfahrungen und Reflexionen in seinen Briefen wiedergefunden zu haben. Es gibt viel Gemeinsames, und davon handelt der Film sicherlich auch. Auch am Anfang unserer Arbeit stand ja viel Engagement. So wie van Gogh als Prediger unter die Bergleute ging, so sind wir, ohne Prediger sein zu wollen, in die Zechensiedlung Bottrop-Ebel gegangen, wo wir jahrelang mit den Menschen zusammengelebt und einen Zyklus von fünf Filmen gedreht haben. Dann eine Enttäuschung, die van Gogh erlebt hat: die Menschen haben ihn gar nicht verstanden und wollten eigentlich lieber ihren klassischen Pfarrer haben – das hat zumindest eine Verwandtschaft mit manchen Fragen, die bei uns nach dem Projekt PROSPER/EBEL zurückblieben.

Nicht zu vergessen, der ständige Kampf um die Produktionsmittel, um Farbe, Geld und soweit, um die Möglichkeit, überhaupt arbeiten zu können, das ist auch etwas, was unsere Arbeit permanent begleitet. Ein Maler kann immerhin noch malen, was er will, und würde nicht auf die Idee kommen, sein Bild vorher zu beschreiben: «Hier oben mache ich etwas Gelb und dort unten etwas Rot hin». Wir dagegen müssen alle unsere Filme im voraus beschreiben, um Geld dafür zu bekommen, und das auch bei dokumentarischen Filmen, was absolut widersinnig ist.

Und schliesslich: dieser Übergang vom Malen nach der Natur zum Malen aus dem Kopfe, wie ihn van Gogh selber beschreibt. Auch wir nehmen das Material aus der Wirklichkeit und arbeiten dann mit dem Kopf daran. Im



Dokumentarisches Interesse wie seinerzeit van Gogh

seiner frühen Biographie entdeckt haben. Das Studium nach der Natur, das Zeichnen von Landschaft und von Menschen, zum Beispiel Bauern, die Abbildung von Arbeit, all das war ihm ein so grosses Anliegen, dass daraus die spätere Befreiung des Bildes, die die landläufige Vorstellung von van Gogh geprägt hat, und zugleich das Materielle dieser Bilder eigentlich erst verständlich wird. In einer Kinovorführung unseres Films hat jemand gesagt, van Gogh sei ja der Vater des modernen Dokumentarismus. In dieser Aussage deuten sich zum einen Bezüge an, die zwischen van Goghs Arbeit als Zeichner und Maler und unserer eigenen als Dokumentarfilmer bestehen, zum anderen wird hier ein Aspekt im Werke van Goghs angesprochen, den man bisher überhaupt

Spielfilm ist dieser Bearbeitungsprozess noch extremer, dadurch dass man die Dinge richtiggehend entwirft.

Da ist so viel Paralleles, dass ich das auch ganz erstaunlich fand. Deshalb von Vorbildcharakter zu sprechen, wäre allerdings etwas anmassend.

FILMBULLETIN: Wim Wenders hat einmal gesagt, wenn er malen könnte, würde er keine Filme machen. Wärest du auch gerne ein Maler?

CHRISTOPH HÜBNER: Ich habe manchmal eine Sehnsucht danach, aber ich bin als Maler völlig unbegabt. Die Sehnsucht nach dem Malen hat damit zu tun, dass man manchmal einfach unmittelbar etwas machen möchte. Film braucht so lange Vorbereitungszeiten: Man muss etwas entwerfen, man muss das Geld zusammenbekommen, und wenn das grössere und teurere Projekte sind, dauert das sehr lange, so dass man seine Spannung, die einen mit einem Projekt verbindet, aufschieben und zugleich erhalten muss, bis es schon fast zu spät ist. Ich kann Wenders da gut verstehen. Die Sehnsucht besteht darin, nur eine Leinwand zu haben, um spontan einen Entwurf zu machen. Das ist eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die es beim Film nicht gibt. Dort ist es immer eine grosse Übersetzungsleistung – nicht nur in Geld, sondern auch in Bilder; es ist immer ein grosser Apparat dabei – Kamera, Ton, etliche Mitarbeiter. Insofern habe ich diese Sehnsucht nach der Malerei manchmal auch.

FILMBULLETIN: Du malst zwar nicht, aber du fotografierst. Hat das Fotografieren eine Bedeutung für dich oder nur eine Funktion?

CHRISTOPH HÜBNER: Bei allen Recherchen habe ich immer eine möglichst kleine Fotokamera bei mir, eine Minox oder neuerdings eine kleine Leica. Das hilft mir, mich der Motive zu versichern. Eigenartigerweise kommt das Fotografieren meinem Bedürfnis nach Formen, nach Ausschnitt, nach Struktur mehr entgegen als der Film. Während der Film aus der Zeit lebt, ist die Fotografie ein Augenblick, eine *Struktur*. Wenn man einen Film wegen

eines Ausschnitts oder einer Struktur machen würde, würde er bloss leblos wirken. Insofern empfinde ich die Fotografie für mich als eine Ergänzung.

FILMBULLETIN: Du hast das Fotografieren zur Recherche für deinen Van-Gogh-Film benutzt, bist mit der Kamera losgezogen und durch Südbelgien und Nordfrankreich gewandert wie weiland van Gogh. Hast du dir auf diese Art und Weise die Landschaft erobert – wie in einem Western?

CHRISTOPH HÜBNER: Vielleicht ging es gar nicht so sehr um die Landschaft, sondern darum, ein Gefühl zu bekommen, wie das ist, wenn man unterwegs ist und wenig bei sich hat, und was man dann für Bilder macht. Nicht ohne Grund wird durch den Titel DER WEG NACH COURRIÈRES eine Wanderung zum Zentrum des Films – von der ich denke, dass dort van Goghs Entscheidung für die Malerei gefallen ist. Das waren vier Tage und Nächte im März, bei schlechtem Wetter und ohne Geld. Diesen Weg wollte ich nachvollziehen, um ein Gefühl zu bekommen, wie man dabei sieht. Van Gogh sagt in einem Brief: «Oft sieht man am deutlichsten, wenn man am elendsten dran ist». Das war also kein unbelasteter Blick. Ich selbst bin sicher absolut nicht elend dran gewesen auf dieser Wanderung – ich hatte das Auto, zu dem ich zurückkehren konnte, oder ein Hotel –, dennoch hat es mir ein wenig von diesem Gefühl gegeben. Die Bilder des entsprechenden Abschnitts im Film sind dann auch die Bilder, die ich auf dieser Wanderung gefunden habe. Im Unterschied zum Filmemachen ist man beim Fotografieren einsam. Aus der Einsamkeit beim Fotografieren entsteht eine andere Art zu sehen. Das liebe ich, und das werde ich beim nächsten Film auch wieder so machen. Man muss einen fremden Blick haben, um die Dinge richtig zu sehen.

Das Gespräch mit Christoph Hübner führte  
Peter Kremski

## “Wir haben die Kunst nicht sehr ehrerbietig behandelt”

Gespräch mit Robert Altman

FILMBULLETIN: Ist der Film als Auftragsarbeit zum Van-Gogh-Jubiläum konzipiert worden?

ROBERT ALTMAN: Das war die Idee der Produzenten, die ursprünglich auch nur eine Fernsehproduktion im Auge hatten. Aus diesen Gründen war ich nicht daran interessiert. Aber da mir der Produzent sympathisch war, habe

ich lange mit ihm darüber gesprochen, wobei ich auf all die Probleme hinwies, die ich mit dem Projekt hätte. Ich wüsste nicht, was für einen Film ich machen könnte; ich wüsste nur, was für einen Film ich nicht machen könnte. Schliesslich hat mich doch die Herausforderung gereizt. Aber ich wusste eigentlich nicht, was für einen Film ich machte, bevor ich mit der Arbeit angefangen hatte.

FILMBULLETIN: Haben Sie dann gemeinsam mit dem Drehbuchautor gearbeitet?

ROBERT ALTMAN: Das Drehbuch von Julian Mitchell (der auch der Autor des Bühnenstückes «Another Country» ist, das er für die Verfilmung selber adaptiert hat) fand ich sehr konventionell. Ich machte ihm klar, dass der Film nicht von Worten und Dialogen handelt. Er hat viel umgeschrieben, ich habe viel umgeschrieben, und die Schauspieler haben viel umgeschrieben. Und vieles hat sich so ergeben. Für mich hat der Film mehr mit einem Gemälde zu tun als mit Literatur oder Theater. Ich meine nicht mit einem Van-Gogh-Gemälde, sondern mit Kunst, die einen bestimmten Eindruck hinterlässt. Ich denke, wenn dieser Film von zwei fiktiven Charakteren handeln würde, wäre er in keiner Hinsicht befriedigend, denn es gibt so viel, was man nicht weiss. Aber mir kam es so vor, als ob viele Leute einen Eindruck von van Gogh haben (sei er nun richtig oder falsch), und das erlaubte mir, *meinen* Eindruck wiederzugeben, ich muss nicht *alles* sagen. Es gibt einige obligatorische Szenen, die man drinhaben muss: man muss zeigen, wie er sich ins Ohr schneidet (man muss auch zeigen, dass er das Ohr nicht abschneidet), dass er auf sich schießt, und dass er viel gearbeitet hat. Er hat gemalt und sonst nichts.

Es ist eher ein Essay als eine Geschichte. Ich sehe mich da in der Tradition von bildenden Künstlern wie Francis Bacon oder Robert Rauschenberg, die ihre Hommagen an van Gogh in Form von Bildern ausgedrückt haben. Dies ist nicht die Wahrheit, sondern meine Sichtweise.



Van Gogh hat gemalt und sonst nichts

FILMBULLETIN: Sie sagten, Sie hätten gewusst, welche Art von Film Sie nicht machen wollten. Kam das aus dem Wissen über die Person van Gogh oder aus Ihrer Vorliebe für bestimmte Erzählweisen?

ROBERT ALTMAN: Nein, ich meine damit, dass die meisten Filme über Prominente deren Lobpreisung anstimmen (dies ist ein Genie» etcetera). Man kommt in einen Raum mit seinen Gemälden, jeder ist ergriffen, die Musik schwillt an undsoweiter. Ich habe keinen Film über einen berühmten Maler gedreht, sondern über zwei Männer, die versagten, die eine Beziehung hatten, die so eng war, dass ich sie manchmal nicht verstehen kann, aber ich glaube an deren Wahrhaftigkeit und auch an den Schmerz, der darin zum Ausdruck kommt. Das Publikum



Ein Film über zwei Männer, die versagten

spürt es und kann es nachvollziehen – mit Sympathie. Aber vielleicht erfinde ich auch nur, was ich glaube, dass der Film ist, denn ich weiss es nicht.

FILMBULLETIN: Wann fand die Arbeit mit den Schauspielern am Drehbuch statt? Unmittelbar vor Drehbeginn?

ROBERT ALTMAN: Nein, während der Dreharbeiten. Die meisten Änderungen haben wir während des Drehs vorgenommen. Während sich die Dinge entwickelten, merkten wir, was ging und was nicht. Ich fühlte keine Verpflichtung, die Geschichte zu illustrieren: er tat dies, er tat das. Schliesslich gibt es in diesem Fall das Vorwissen der Zuschauer. Dies ist kein Dokument seines Lebens, sondern nur ein Eindruck, vergleichbar seinem Bild mit den Krähen. Als er es malte, waren vielleicht Krähen da, als ich ihn malte, waren keine da – das ist ein Teil dessen, wovon der Film handelt. Das Drehbuch war für uns eine Blaupause. Ich musste den Film in Englisch drehen, denn das ist meine Sprache. Wir haben keine Anstrengung unternommen, die Akzente der beiden Hauptdarsteller plausibel zu machen. Tim Roth klingt, als käme er aus Süd-London, man würde nicht einen Moment lang annehmen, dass diese beiden Brüder wären. Aber darüber muss man hinwegkommen, denn dies ist nicht wirklich Vincent van Gogh, sondern nur ein Eindruck. Wir nahmen holländische Schauspieler für alle Charaktere, die Holländer sind, und machten dasselbe bei den Franzosen. Sie hatten alle unterschiedliche Akzente. Wenn man zehn Franzosen hat, die englisch sprechen, klingt

Dies ist nicht die Wahrheit, sondern meine Sichtweise



das bei allen unterschiedlich. Man muss diese Wahrheit ignorieren zugunsten des emotionalen Eindrucks. Die französischen Kritiker mögen keinen einzigen der französischen Schauspieler in dem Film, denn sie können es nicht ertragen, dass sie englisch sprechen. Auch in Holland ist man sehr feindselig gegenüber dem Film.

FILMBULLETIN: Haben Sie sich zur Vorbereitung auch andere Van-Gogh-Filme angesehen?

ROBERT ALTMAN: Nein. Ich kannte Minnellis LUST FOR LIFE und habe ihn mir noch einmal angesehen, aber das war der einzige. Ich habe auch nur einige wenige der Briefe gelesen, denn ich glaube, Briefe sind prinzipiell nicht wahrhaftig – vielleicht aufrichtig, aber nicht wahrhaftig. Auch existiert nur die eine Hälfte davon. Wenn Vincent Hunderte von Briefen geschrieben hat, dann hat Theo wohl auch einige geschrieben – aber die hat Vincent nicht aufgehoben. Ich habe eine Szene dazu geschrieben, die mein Gefühl demgegenüber zum Ausdruck bringt.

FILMBULLETIN: Die Szene zwischen Theo und seiner Ehefrau, in der er sich weigert, ihr die Briefe zum Lesen zu geben, weil sie an ihn adressiert seien und deshalb privater Natur sind?

ROBERT ALTMAN: Ja. Julian mag diese Szene sicherlich nicht.

FILMBULLETIN: Würden Sie sagen, dass der Film für Sie wesentlich die Geschichte zweier Brüder ist?

ROBERT ALTMAN: Im wesentlichen ist der Film eine Abfolge von Szenen mit van Gogh, so wie ich ihn sehe. Das ist wie eine Reihe von Bildern, die man sich anschaut. Man denkt sich etwas zu einem und geht dann zum nächsten.

FILMBULLETIN: In vielen Filmen über Maler versuchen Regisseur und Kameramann, das Licht dem Stil des jeweiligen Malers anzupassen.

ROBERT ALTMAN: Das haben wir nicht gemacht, ganz im Gegenteil. Wir nahmen die Position ein, dass wir nicht versuchen wollten, mit van Goghs Kunst zu konkurrieren. Einige frühe Szenen des Films, die in Holland spielen, haben vielleicht etwas von Vermeer. Der einzige Künstler, dem wir nachgeeifert haben mit einem «artist's shot», war Francis Bacon. Die erste Einstellung, wenn van Gogh nach Arles aufbricht, mit Stock und Hut, das war inspiriert von dem Bacon-Gemälde. Es ist allerdings nicht dasselbe, die dunklen Schatten Bacons gibt es bei uns nicht. Ich meine, wir haben die Kunst nicht sehr ehrerbietig behandelt. Viele Bilder sind auch gar nicht so, wie van Gogh sie gemalt hätte. Etwa das Bild, wo er und Gauguin malen, davon gibt es kein Gemälde. Wenn mich jemand danach fragt, sage ich, «es ist verloren» oder «es ist verbrannt» oder «es ist in einer privaten Sammlung in China».

FILMBULLETIN: Es gibt eine Szene, ziemlich am Ende, wo seine weisse Leinwand inmitten des Weizenfeldes fotografiert wird. Das Weiss ist so unglaublich strahlend – haben Sie da nachgeholfen?

ROBERT ALTMAN: Nein, aber das ist meine Lieblingsszene – vielleicht. Die Kunst dieser Szene sagt mehr über das Malen aus als vieles andere. Sie haben das angeschnitten, aber was ich sehe, sind die Bäume im Wind und die Weizenfelder und in der Mitte dieser weisse Fleck. Das

ist wie ein umgedrehtes Malen, das Bild umgibt den Künstler. Ihm bleibt gar nichts anderes übrig, als sich zu erschliessen. Würden Sie das nicht auch machen?

FILMBULLETIN: Der Kameramann dieses Films, Jean Lepine, hat schon früher als Assistent Ihres langjährigen Kameramannes Pierre Mignot mit Ihnen zusammengearbeitet. Würden Sie sagen, dass der Kameramann Ihr wichtigster Mitarbeiter ist? Sie haben mehrere Filme hintereinander mit Paul Lohmann und Vilmos Zsigmond gemacht.

ROBERT ALTMAN: Ich denke, es ist der wichtigste meiner Mitarbeiter. Ich drehe immer drei Filme mit demselben, dann kann ich ihn mir nicht mehr leisten, weil er zu berühmt geworden ist. (lacht) Jean hat mit mir seit Jahren zusammengearbeitet, erstmals als Kameraassistent bei COME BACK TO THE FIVE AND DIME, JIMMY DEAN, JIMMY DEAN. Als Pierre sich am Rücken verletzte, wurde Jean sein «operator». Als Pierre meine Fernsehserie TANNER nicht machen konnte, gab ich Jean den Job. Das haben wir auf Video gedreht, VINCENT & THEO ist sein erster Kinofilm. Er hat Fehler gemacht, aber sehr schnell gelernt. Er hat denselben Fehler nie zweimal gemacht. Wir haben nur eine einzige Szene neu drehen müssen – wegen des Lichts.

FILMBULLETIN: Die Musik von Gabriel Yared ist nicht einfach illustrierend.

ROBERT ALTMAN: Er hat schon die Musik für BEYOND THERAPY geschrieben. Das waren im wesentlichen Variationen zu Gershwins «Someone to watch over me». Er hat auch viel für Jean-Jacques Beneix gearbeitet. Als ich ihn traf, sagte ich wieder: «Ich weiss, was ich nicht



Eine Abfolge von Szenen mit van Gogh, so wie ich ihn sehe

will...» Es gibt eine Distanz zwischen den Bildern und der Musik. Sie erzählt dieselbe Emotion, aber von einem anderen Standpunkt.

FILMBULLETIN: Wie kam es zur Besetzung der Hauptrolle mit Tim Roth, der meines Wissens nach im Kino noch keine so grosse Rolle gespielt hat?

ROBERT ALTMAN: Ich wollte, wie gesagt, keine Amerikaner haben. Für die beiden Hauptrollen waren mir englische Schauspieler wichtig, als eine gewisse Sicherheit wegen der Sprache. Und ich wollte einen jungen Schauspieler, niemanden über Dreissig. Als ich ihn besetzte, hatte ich allerdings noch keine Ahnung, welch ein Kaliber von Schauspieler er wirklich ist. Nachdem wir einige Szenen gedreht hatten, sagte ich zu ihm, wenn er an den



*War die Rolle des Vincent van Gogh ein Angebot, das Sie über Ihren Agenten bekamen?*

Ja, er erwähnte diese Rolle vor langer Zeit einmal, aber ich hatte das aus meinen Gedanken schon wieder verbannt, als mich Robert Altman anrief. Wir trafen uns spätabends zu ein paar Bierchen. Über den Film haben wir kaum gesprochen und über die Figur des Vincent noch viel weniger. Dann rief er noch mal an. Er war damals krank, sass in seinem Hotelzimmer im Pyjama und wollte nicht gross über den Film reden. Ich auch nicht, denn ich fühlte mich zu jung für die Rolle.

*Hat Altman Ihnen Ratschläge gegeben, wie Sie die Rolle spielen sollten?*

Er sagte nur: «Lies nicht zuviel! Und hör' nicht auf das, was die Leute dir sagen.» Genau das tat ich – mit einer Ausnahme, ich sprach mit meinem Vater (der kürzlich verstorben ist). Vincent war sein Held. Ich las van Goghs Briefe und habe mir seine Bilder angeschaut.

*Wenn man, wie Robert Altman, davon ausgeht, dass Leute in ihren Briefen nicht unbedingt die Wahrheit sagen, dann ist das eher eine sehr indirekte Methode.*

Das genaue Verhalten ist offen für Spekulationen. Für mich ist das die Geschichte von jemand, der versagte. Der von der Gesellschaft nicht akzeptiert wurde und mit dem nicht leicht auszukommen war. Man kann so eine Figur aufbauen auf Leuten, die man kennt, die nicht passen in bestimmte Kreise. So habe ich es gemacht und dabei herausgefunden, dass sein Verhalten mehr instinktiv als geplant war. Nach und nach wurde das für mich ganz selbstverständlich.

*Eine der ersten Szenen im Film zeigt, wie er mit nervösen Bewegungen an seiner Pfeife kaut. Das vermittelte mir den Eindruck, dass im Inneren dieser Figur sehr viel vorgeht und er Schwierigkeiten hat, das zu artikulieren.*

Das war, als er in der Borinage gearbeitet hat. Wir haben dort viel gedreht, was im fertigen Film nicht enthalten ist, jedenfalls nicht in der zweieinhalbstündigen Kinofassung; aber es gibt auch eine vierstündige Fernsehfassung. Dorthin war er mit den besten Absichten gegangen, aber sie wollten keinen Priester hören, sondern einen Gewerkschaftler. Als er dort versagte, entschloss er sich, Maler zu werden. Er war zornig auf sich selbst.

*Würden Sie sagen, dass es schwieriger ist, eine historische Figur zu verkörpern, von der viele Zuschauer ihre eigenen Vorstellungen haben?*

Ich denke, darüber sollte man sich keine Sorgen machen. Man kann Vincent auch als Punk sehen, genauso wenig akzeptiert wie die damals.

*Robert Altman erzählte mir, er habe während der Dreharbeiten mit den Schauspielern am Buch gearbeitet. Wie lief das genau ab?*

Die Arbeit mit ihm basiert auf der Annahme, dass man weiss, was man tut. Er hat grosses Vertrauen in die Schauspieler. Davon ausgehend kann man den Dialog umschreiben, wenn man der Auffassung ist, dass diese Person das so nicht sagen würde in diesem Moment. Für Altman ist das Drehbuch eine Blaupause, während Mike Leigh, mit dem ich MEANTIME gemacht habe, ganz ohne arbeitet.

Das Gespräch mit Tim Roth führte Frank Arnold

Drehort kam: «Nun, was wollen Sie heute machen? Ich bin bereit, es zu filmen.»

FILMBULLETIN: Haben Sie sich andere von seinen Filmen angesehen?

ROBERT ALTMAN: Ich habe mir eine Aufzeichnung von Kafkas «Verwandlung» angesehen, das hat er in London auf der Bühne gespielt. Ich dachte, wenn er das kann, kann er auch den van Gogh spielen.

FILMBULLETIN: So wie Sie Ihre Arbeitsmethode beschrieben haben, erinnert mich das an Ihre grossen Filme der siebziger Jahre.

ROBERT ALTMAN: Ja, man macht das auf dieselbe Weise. Ich kann mir nicht selbst entkommen. Ich mache auch immer dieselben Witze. Sie mögen allerdings mit der Zeit anders erscheinen, weil ich mich von einem bestimmten Punkt immer mehr entferne. Es dauert aber eine lange Zeit, bis ich weiss, was ich eigentlich gemacht habe. Ich kann mich hinsetzen und darüber reden – aber ich lüge die meiste Zeit. Um so arbeiten zu können, muss man bestimmte Dinge im Kopf haben und sich der Tatsache stellen, dass man eines Tages am Drehort ist mit der Crew und es an diesem Tage drehen muss. Ich kann nicht nochmal zurückkommen wie David Lean...

FILMBULLETIN: Sie haben eine Zeitlang in Paris gelebt und sind jetzt nach Amerika zurückgekehrt.

ROBERT ALTMAN: Ich habe mein Büro und meine Wohnung in New York immer behalten. Und meinen Stützpunkt in Kalifornien, die meiste Zeit arbeite ich da. Als ich BEYOND THERAPY in Paris drehte, hatte ich da ein Studio, das ich verkauft habe. Die letzten anderthalb Jahre habe ich in Europa gelebt. Wenn ich hier Ende der Woche abreise nach Paris, gehe ich vielleicht nach New York, vielleicht nach Rom. Ich weiss es nicht, ich habe verschiedene Projekte. Ich würde gerne einige Zeit in Amerika leben. Es macht mir nichts aus, wie ein Zigeuner zu leben, aber – das hängt vielleicht mit dem Alter zusammen – ich vermisse meine Sachen. Wie luxuriös ein Haus auch sein mag, es ist doch nur ein ausgefallenes Hotelzimmer, nicht dein eigenes Ding.

FILMBULLETIN: In den siebziger Jahren haben Sie in Hollywood für die Majors gearbeitet. Wäre das heute noch möglich? Oder wollen die nichts mehr mit Ihnen zu tun haben? Und könnten Sie es sich überhaupt vorstellen, dass sie Ihnen Geld und Freiheit anbieten würden?

ROBERT ALTMAN: Die Freiheit ist das, was ich will, das Geld ist das, was ich brauche. Ich habe nichts gegen Hollywood, ausser dass die Filme, die sie machen, sehr präzise einen existierenden Markt bedienen. Diesen Markt kennen sie, und sie wollen ihn nicht verändern. Sie werden ihn so lange mit demselben Material versorgen, wie es sich rentiert. Die Filme, die ich machen will, passen nicht in diesen Markt. Wir sind zwei unterschiedliche Züge, die in verschiedene Richtungen fahren. Ich glaube nicht, dass sie herumsitzen und sagen, «Wir wollen Altman nicht», sowenig wie ich herumsitze und sage, «Ich will sie nicht». Wir sind einfach nicht auf demselben Gleis. In dem Van-Gogh-Film steckt überhaupt kein amerikanisches Geld. Es ist leichter für mich, ein Engagement in Europa zu bekommen als in Amerika.

FILMBULLETIN: Aber könnten Sie sich vorstellen, permanent ausserhalb Amerikas zu arbeiten?



VINCENT & THEO – Paul Rhys als Theo van Gogh

ROBERT ALTMAN: Ich kann nicht ausserhalb meiner eigenen Sprache arbeiten. Und meine Sprache stammt von meiner Kultur ab. Ich habe grosse Fehler gemacht in Bezug auf die europäische Kultur. Deine Basis-Chips (um es in der Computersprache auszudrücken) sind die Geschichten, die wir als Kinder gehört haben. Es ist unmöglich, da eine Verbindung herzustellen.

Ich habe ein Drehbuch geschrieben für eine italienische Produktion, zu der die Dreharbeiten eigentlich im nächsten Monat beginnen sollten, «Rossini, Rossini», über das Leben des Komponisten, eine grosse Komödie, ein Fellini-ähnlicher Film. Die Finanziere haben schon viel Geld in ihn gesteckt, aber entweder müssen sie den Produzenten loswerden oder mich. Auch das ist ein Problem: ich beschäftige mich mit Italien im 19. Jahrhundert, aber auf komödiantische Weise, und die Witze, die ich mache, basieren auf meinen Erfahrungen als Amerikaner. Ich nenne es Witze, aber es sind grundsätzliche Dinge. Aber ich denke, hier könnte es funktionieren. Ich glaube nicht, dass ich einen Film machen könnte über einen jungen Mann, der in Berlin aufwächst, und der heute spielt – denn ich habe die notwendigen Informationen nicht. Aber ich kann zurückgehen in der Zeit, dann wird es fiktiver. Wir haben einen alten und einen jungen Rossini, die beide gleichzeitig auftreten. Der alte wird von Vittorio Gassman gespielt, der junge von Richard E. Grant. Stendhal wird von Philippe Noiret verkörpert und Peter Berling wird verschiedene Rollen spielen.

FILMBULLETIN: Sie haben in den letzten Jahren verschiedentlich fürs Fernsehen gearbeitet. Wären diese Arbeiten auch auf der grossen Leinwand vorstellbar?

ROBERT ALTMAN: Für die TANNER-Serie habe ich ein Jahr lang in Amerika gearbeitet. Das ist wirklich Amerika, die Substanz der Politik. Ich denke, diese Serie (über einen fiktiven Präsidentschaftswahlkampf) ist das Beste, was ich je gemacht habe. Das Fernsehen war ein Teil davon, dass es nur ein kleines Bild gibt, war wichtig. THE CAINE MUTINY COURT MARTIAL funktioniert auch auf der grossen Leinwand, könnte aber nie ein populärer Film werden, denn er ist sehr statisch, ein Gerichtssaaldrama. Es war die Zeit der Kongressanhörungen in Sachen Oliver North, und ich sah frappante Parallelen zu dieser Geschichte aus den vierziger Jahren. In diesem Stil habe ich es auch gefilmt.

FILMBULLETIN: Gibt es von TV-Seite kontinuierliche Angebote oder gab es da für Sie schon mal ähnliche Probleme wie früher mit den Majors?

ROBERT ALTMAN: Das Fernsehen nimmt jeden! Sie müssen so viel produzieren, dass es nur darauf ankommt, ob einem das Material zusagt. Das meiste ist nicht besonders, aber wir können die Tatsache nicht leugnen, dass es das Fernsehen gibt.

Das Gespräch mit Robert Altman führte Frank Arnold



LA VOCE DELLA LUNA von Federico Fellini

# Der Narr und der Mond

Es ist eine archaische Welt, in die uns die ersten Bilder des neuen Films des italienischen Zaubermeisters führen. Geweckt werden die Erinnerungen an einen Mikrokosmos, wie es ihn heute nicht mehr gibt – zumindest nicht mehr zu geben scheint. *Roberto Benigni*, der unbeschreibliche Seiltänzer über den Abgründen, in deren Tiefen sich Komik und Tragödie zu einem familiären Stelldichein vereinen, schlüpft aus einem Brunnen, folgt der Stimme des Mondes. Eine Gruppe Männer versammelt sich – gegen teures Eintrittsgeld – vor dem Fenster einer *fattoria*, eines für Norditalien typischen Gehöfts. Durch das halboffene

Fenster ist der Tanz einer wohlgeformten Schönen zu sehen. Es ist heiss; die menschlichen Ausdünstungen sind förmlich zu riechen. «Sehnsucht nach der emotionalen Verbindlichkeit des italienischen Neorealismus» liesse sich diese Eröffnungssequenz von LA VOCE DELLA LUNA überschreiben. Weiter zurückgreifend im Gesamtwerk des Meisters ist es E LA NAVE VA (1983), wo sich in den ersten Bildern eine ähnliche Ebene der Poesie wiederfindet. Aus der Gegenüberstellung zweier verschiedener Welten beziehen beide Filme – auf zwar vollkommen verschiedene Art – ihre Kraft. Wie schon in GINGER E FRED (1985) und

L'INTERVISTA (1987) entwirft Federico Fellini auch in LA VOCE DELLA LUNA das thematisch gleiche Porträt zweier ihn obsessiv beschäftigender Gegensätze: Zum einen das Italien, wie er selbst, der kontemplative Filmemacher, es heute erlebt. Zum anderen die Welt der eigenen Kindheit, die Sehnsucht nach Poesie, nach Zwischentönen. Ihre Eigenart auch.

Der Film LA VOCE DELLA LUNA, zu dem Fellini durch Themen, Stimmungen und Situationen des Romans «Il Poema dei Lunatici» von Ermanno Cavazzoni inspiriert wurde, ist ein Plädoyer für die Provinz. Provinz als Schauplatz, aber auch als Zustand

des Individuums selbst. Sie wird zum Sinnbild für das Ursprüngliche, Unberührte. Der kleine Träumer Ivo Salvini, den Benigni mit hingebungsvoller Einfältigkeit spielt, geradezu kongenial auf die Züge des kindlichen Staunens reduziert, dieser *sonambulo* sprich Traumtänzer entdeckt auf seinem Spaziergang durch die italienische Variation westlichen Zivilisationssegens eine Welt neu, die uns längst vertraut scheint. Für den Städter eine Umkehrung der Perspektive. Für ihn ist das, was Salvini entdeckt, gewohnter Bestandteil des Inventars der Alltäglichkeit. Normalität gibt es nicht, ist, so die Quintessenz fellinianischer Weisheit, Fiktion. Es kommt immer auf den Standpunkt, die Perspektive an. Fellini versucht denn einmal mehr, die Sensibilität auf die Gefahr zu lenken, die dem wenigen an Authentischem droht, das in unserer modernen Zeit noch vorhanden ist: Die Antennen auf den Dächern, die überdimensionalen Werbetafeln auf den Strassen und Plätzen kündigen den Niedergang an. Es scheint da keinen Platz mehr zu geben für Unschuld, für die Naivität des *cantastorie*, des singenden Legenden-erzählers.

In diesem Fresko wird immer wieder besonders deutlich spürbar, woher



Fellini seine Kraft, seine Inspiration bezieht. Szenen wie die der «*fiesta dei gnocchi*» offenbaren eine Tradition, die direkt zum alten Stegreiftheater italienischer Prägung zurückführt. Die *commedia dell'arte* als Remedium im Kampf gegen die Allmacht der elektronischen Medien. Die Spontaneität der in der Emotion begründeten Gebärde tritt an gegen die Programmierbarkeit von Gelüsten und scheinbaren Notwendigkeiten durch Massenmedien und -manipulation.

### Erzählen ohne roten Faden

Doch dieser thematische Ansatz ist nur die eine Seite, mag sein das Ziel. Vehikel für all das ist die Erzählung, die narrative Verpackung. Was ist es also, das eine Geschichte ausmacht? Ein

geradliniger Handlungsablauf mit Anfang, Mitte und Ende? Der Weg eines Helden, der auf irgendeine Art am Schluss zu irgendeinem Ziel gelangt? Fellini sagt nein. LA VOCE DELLA LUNA erzählt in Impressionen, nein Episoden. Ivo Salvini streicht wie ein Kind durch die Landschaft, die ihm Fellini aufgebaut hat. Alles ist künstlich, alles Kondensat der Wirklichkeit, konsequente Umsetzung eigener Perspektive.

Der vom Filmemacher ausgesteckte Weg führt den Helden von dem einsam im hohen Gras stehenden Ziehbrunnen in die Stadt, die lärmende Bühne falscher Ablenkung und Eitelkeit. Immer wieder sucht er die Stimme des Mondes, die zur Metapher wird für Ruhe, für die verloren geglaubte Welt des Schweigens. Er dringt nachts in das Zimmer einer



Schönen. Ihr weisses Gesicht wird von einem kleinen Lichtkegel erleuchtet. «Sie ist wie der Mond... Sie ist der Mond», kommt es aus ihm heraus. Und: «Was tust du, Mond, am Himmel, sag' mir, was tust du, stiller Mond? Mühsal ist mein Leben, oh teurer Mond, und nie wird es sich wandeln ...», zitiert der von Sinnen scheinende Salvini den grossen Dichter Leopardi. Licht und Schatten, Ruhe und Lärm, Rationalität und Irrationalität, Einsamkeit und die Flucht in die Geselligkeit stehen in LA VOCE DELLA LUNA einander beständig gegenüber. Motor ist die Sehnsucht. Ob es das grosse Volksfest ist, oder die Jugend in einer zur Diskothek umfunktionierten Fabrik – immer durchwandern Fellinis Figuren die in Künstlichkeit zu erstarren drohenden Landschaften mit der Verwunderung des Andersartigen. Einen Alliierten findet Salvini bald einmal in dem ehemaligen Präfekten Gonnella, einem Aussteiger wider Willen, der überall Verschwörung wittert. Obwohl Fellini selbst in Interviews immer wieder betont, sein jüngstes Werk sei «anders als alle anderen» Filme von ihm, es sei sogar eine Summe aus diesen, vermag man die Steigerung nicht nachzuvollziehen. Gerade die fehlenden Bindungen zwischen den

Figuren machen es dem Zuschauer schwer, aus dem, was sich als Improvisation präsentiert, einen narrativen Fluss herauszulesen. Gonnella hat so für Salvini keine zwingende Bedeutung. Was man in der Anlage der Einzelgängerfiguren als Eigenzeit festmachen zu können glaubt, ist der Versuch der konsequenten Weiterführung des eigenen filmischen Universums. Doch LA VOCE DELLA LUNA verliert sich in der immer wieder aufscheinenden Unentschiedenheit zwischen realem Abbild und Stilisierung. Und dies spiegelt sich sowohl in der Wahl der Schauplätze als auch in der Anlage der Hauptfiguren wider. Wenn sich Fellini in den Texten, die das im Diogenes Verlag erschienene Drehbuch ergänzen, über Gonnella und Salvini äussert, sie charakterisiert, bezeichnet dies weniger deren Eigenart als die der Hauptfiguren seiner früheren Filme, von LA STRADA (1954) über OTTO E MEZZO (1962) bis zu E LA NAVE VA: «Sie werden als normale Menschen betrachtet, allenfalls als normal Besessene. Sie haben keinerlei klinischen, psychiatrischen, pathologischen Aspekt, und sie sind auch keine lyrischen Spinner, um Gotteswillen; poetischen oder religiösen Wahn, den Verrückten als Botschafter des Trans-



zendenten finde ich entsetzlich. Der sogenannte Salvini (...) ist leicht und heiter wie ein Glühwürmchen, aber fähig, das Schiefe, die Verdrehtheit der Welt wahrzunehmen. Gonnella in der Darstellung von (Paolo) Villaggio ist ein ehemaliger Präfekt, der, seines Amtes enthoben und in Depressionen verfallen und klaren Geistes, überzeugt ist, dass die Welt nur vorgetäuscht, ein Betrug, eine anarchische Komödie ist, die zu entlarven er – auch von Amtes wegen – verpflichtet ist.» Dass dies Theorie bleibt, nur wenig mit den Figuren des neuen Films zu tun hat, wird aus dem Umfeld heraus verständlich, das Salvini und Gonnella definiert. Der Unterschied zu Orlando, dem kommentierenden Journalisten in E LA NAVE VA, oder zu Mastroiannis «Guido» in OTTO E MEZZO freilich ist evident: Sie beide agieren in einer ge-

schlossenen, einheitlichen Welt. Sie sind im Unterschied zu Ivo Salvini konsequent in einen künstlichen Mikrokosmos gesetzt. Guido und Orlando führen uns, die Zuschauer, dank der Einheit von Geschichte, Ort und Zeit zu jenem parabelhaften Ansatz, der die von Fellini anvisierte Satire offenbart. Dort und nur dort zeigt sich der aufklärerische Wille des Filmemachers. Er begnügt sich in *E LA NAVE VA* oder *OTTO E MEZZO* – um bei diesen beiden Beispielen zu bleiben – nicht einfach mit dem Abbild, der Nachahmung eines realen Hintergrundes. Er seziert, versucht durch Überhöhung und gezielt eingesetzte Übertreibung den wahren Gehalt von Geste und Zustand aufzuzeigen.

Will man Fellinis Kino als ein Manifest humanistischen Optimismus betrachten – eine Lesart, die durchaus ihre Berechtigung hat –, kann *LA VOCE DELLA LUNA* rein thematisch betrachtet als Beweis für dessen Richtigkeit angesehen werden. Dass sich die Phantasie immer wieder von neuem triumphierend über die Versuche organisierter massenweiser Abstumpfung erhebt, wäre dann die Moral von der Geschichte'. Zu den Polen, mit denen der fellinianische Mikrokosmos seit je-

her spielt, aus deren Spannungsfeld er stets die Kraft bezog, zählt insbesondere das Gegeneinandertreten von Tragödie und Komödie. GINGER E FRED liess den Versuch eines alten Tänzerpaares, in einer x-beliebigen TV-Show ein Comeback zu feiern, kläglich scheitern. Der komödiantisch überhöhten Darstellung italienischer Fernseh-Wirklichkeit stand die Tragödie des Paares gegenüber. *LA VOCE DELLA LUNA* stellt Ivo Salvini, das unvermeidlich scheinende alter ego des Regisseurs, vor die Überforderung namens Stadt, spielt Gutgläubigkeit gegen Falschheit aus.

### **Irrelevanten Fernseh-Hass**

Das Fernsehen und die Konsumgewohnheiten der Jugend bilden die Achse jener Szenen, in denen Fellini mit verspielter Bitterkeit zur Attacke auf das ansetzt, was seit *E LA NAVE VA* zu seiner Hauptsorge geworden zu sein scheint: Die Honoratioren sitzen auf der Piazza, hinter ihnen ein gigantischer Fernsehschirm. Den Brüdern Micheluzzi ist es gelungen, den Mond einzufangen, die Irrationalität also. Den ewig über den Himmel ziehenden

Spitzel. Das Fernsehen macht daraus *die* journalistische Sensation, ersetzt somit schweigendes Staunen durch eloquenten Voyeurismus. Alle werden interviewt, die Mond-Fänger-Brüder, der Kardinal. «Was würden Sie den Mond fragen, wenn er sprechen könnte», will der Reporter von ihm wissen. «Der Mond hat keine Geheimnisse mehr, wir haben sie alle enthüllt», lautet die Antwort des Kirchenfürsten. Einmal mehr also taugt der institutionalisierte Glaube nicht zum Bekenntnis zur Irrationalität. Auf dem Bildschirm dann eine Frau, die die Abschränkungen durchbricht, den Mond anbetet, ihn um Genesung ihres Sohnes anfleht. Die Piazza staunt. Dann ein Schuss, ein Loch im Mond, der Projektionsfläche vielmehr. Die Masse bricht in Panik aus; die Politiker werden weggebracht – wohlbeschützt versteht sich. Irgendwie kehrt der Mond an seinen Platz zurück. Happy End also. Und die Stimme des Mondes ist die Stimme der Frau, die Ivo Salvini in ihrem Bett liegend bewundert hat.

Zweiter Moment des Films, in dem sich das Engagement, die Beunruhigung des Filmemachers manifestiert, ist jene den Schluss des Films weniger

Roberto Benigni spielt den kleinen Träumer Ivo Salvini mit geradezu hingebungsvoller Einfältigkeit





«Festa dei gnocchi» – die commedia dell'arte als Remedium im Kampf gegen die Allmacht der elektronischen Medien

einläutende denn eher schon eindringende Disco-Szene. Zu stampfendem Rhythmus wogt die Jugend in narzisstischer Selbstgefälligkeit. Ivo wirkt hier wie ein Wesen von einem fremden Stern. Die Konfrontation mit der Masse erhebt ihn zum Botschafter, zum verzweifelten Rufer in der Wüste. Doch Fellini wäre kein Optimist, gelänge es Ivo nicht, die betäubende Musik zum Schweigen zu bringen, sprich seiner Welt der Poetik eine Situation zu verschaffen, in der sie sich den scheinbar Gehörlosen offenbaren kann.

### **Statt Symbol nur Verzweiflung**

Die beiden erwähnten Szenen sind kennzeichnend für das Dilemma, mit dem sich Fellini konfrontiert sieht. Filme wie SATYRICON (1969), CASANOVA (1976), GIULETTA DEGLI SPIRITI (1965) oder eben OTTO E MEZZO und E LA NAVE VA lebten von der Distanz, die der Filmemacher zwischen sich und der Realität hat etablieren können. Schon in GINGER E FRED und L'INTERVISTA hat sich Fellini jedoch auf eine konkrete Ebene der Auseinanderset-

zung eingelassen, die dem parabelhaften Charakter die Kraft nimmt. Die direkte Bezugnahme auf die dominierende Kraft der italienischen Fernsehwelt auf den Alltag zwischen Como und Messina entspringt zwar einer Protesthaltung, verträgt sich aber kaum mit der Ebene des poetischen Erzählens, die Fellini eigen ist, sein Werk doch so nachhaltig geprägt hat. Die letzte Kranfahrt in E LA NAVE VA, wo die Kamera die Illusion aufdeckt, die Equipe im «Teatro 5» in Cinecittà an der Arbeit zeigt, Kamera, Tonarm und Scheinwerfer sichtbar werden, erhält so eine andere emblematische Bedeutung. War wohl die ursprüngliche Absicht, mit dieser letzten Einstellung eine Verbindung zwischen Märchen und Realität herzustellen, erscheint dieses Bild heute als Vorwegnahme dessen, was Fellinis nachfolgende Filme prägen sollte. Gerade die Distanz zur im aristotelischen Sinne konkreten Nachahmung machte die Filme bis zu E LA NAVE VA oftmals so beklemmend, so echt und wirkungsvoll. Mit dem Privatkrieg gegen die Auswüchse auf Italiens Bildschirmen nun verliert Fellini die Kraft zusehends. Durch die beständige Anklage

scheint er das eigentliche Ziel aus den Augen zu verlieren: den Aufbau einer Gegenwelt, das Plädoyer für diese. Schade.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zu LA VOCE DELLA LUNA (DIE STIMME DES MONDES):

Regie: Federico Fellini; Drehbuch: Federico Fellini, in Zusammenarbeit mit Tullio Pinelli und Ermanno Cavazzoni; Kamera: Tonino Delli Colli; Schnitt: Nino Baragli; Ausstattung: Dante Ferretti; Kostüme: Maurizio Mellenotti; Musik: Nicola Piovani.

Darsteller (Rolle): Roberto Benigni (Ivo Salvini), Paolo Villaggio (Präfekt Gonnella), Nadia Ottaviani (Aldina), Marisa Tomasi (die «Dampflok»), Sim (der Oboist), Syusy Blady (Aldinas Schwester), Angelo Orlando (Nestore), Dario Ghirardi (der Journalist), Dominique Chevalier, Nigela Harris, Vito (Gebrüder Micheluzzi), Eraldo Turra, Giordano Falzoni, Feruccio Brambilla, Franco Javarone, Lorose Keller, Uta Schmidt.

Produktion: C.G. Groub Tiger Cinematografica-Cinemax in Zusammenarbeit mit RAI; Produzenten: Mario und Vittorio Cecchi Gori; ausführende Produzenten: Bruno Altissimi und Claudio Saraceni. Italien 1990. Format: 35mm, 1:1,66; Farbe; 120 Min. BRD-Verleih: Nef 2, München; CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.

HUREN  
 TRANSVESTITEN  
 EHRliche GANOVEN  
 KORRUPTe POLIZISTEN  
 EIN BLUTJUNGER STAATSANWALT...  
 ... UND EIN VERHÖRPROTOKOLL,  
 DAS NIEMAND SEHEN DARF!



«QUESTIONS AND ANSWERS»

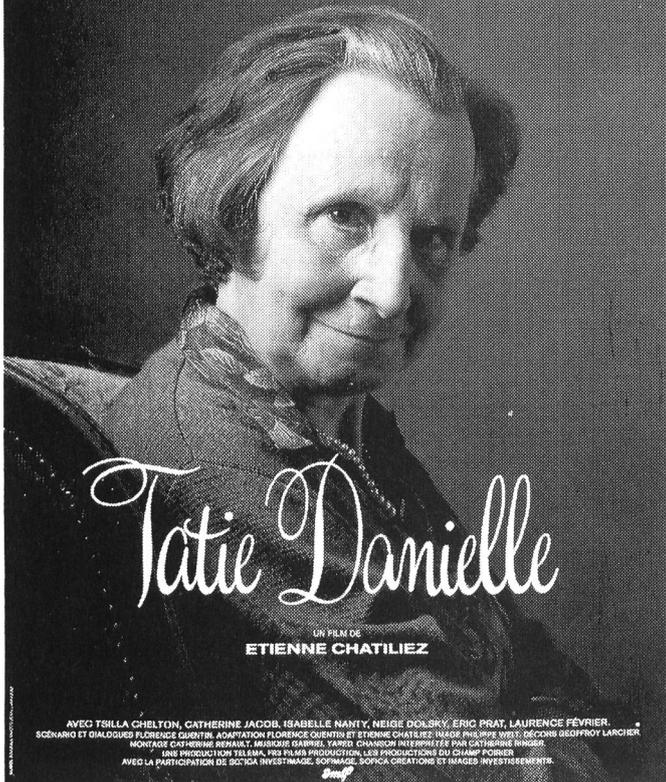
Wenn die Fragen gefährlich sind,  
 können die Antworten tödlich sein...

TIMOTHY NICK ARMAND  
**HUTTON - NOLTE - ASSANTE**

Musik composed by RUBÉN BLADES Editor RICHARD CIRINCIONE Production Designer PHILIP ROSENBERG  
 Director of ANDRZEJ BARTKOWIAK Executive Producer PATRICK WACHSBERGER Based on the EDWIN TORRES  
 Photography by SIDNEY LUMET<sup>®</sup> Producer by ARNON MILCHAN and BURTT HARRIS  
 Screenplay by SIDNEY LUMET<sup>®</sup> Produced by ARNON MILCHAN and BURTT HARRIS  
 Directed by SIDNEY LUMET<sup>®</sup>



Vous ne la connaissez pas encore mais elle vous déteste déjà.



Tatie Danielle

UN FILM DE  
 ETIENNE CHATILIEZ

AVEC TSILLA CHELTON, CATHERINE JACOB, ISABELLE NANTY, NEISSE DOLBY, ERIC PRAT, LAURENCE FÉVRIER.  
 SCÉNARIO ET DIALOGUES FLORENCE QUENTIN. ADAPTATION FLORENCE QUENTIN ET ETIENNE CHATILIEZ. MUSIQUE PHILIPPE WERT. DÉCORIS GÉOPHROY LARCIER.  
 MONTAGE CHRISTOPHE SEVILLAT. ANIMATEUR TARRIEN. TITRES CHANGÉS PAR FRÉDÉRIC PONS. COIFFURES JENNIFER.  
 UNE PRODUCTION TISLEMA, H&B FILMS PRODUCTIONS, LES PRODUCTIONS DU CHAMP POISSON.  
 AVEC LA PARTICIPATION DE ACTIVA INVESTIMENT, SPINIMAGE, SOPHIA CREATIONS ET IMAGES INVESTIMENT.

THEY'VE SAVED THE BEST TRIP FOR LAST!

BACK  
 TO THE FUTURE  
 PART III

MICHAEL J. FOX  
 CHRISTOPHER LLOYD  
 MARY STEENBURGEN

This time they may  
 have gone too far.



A UNIVERSAL PICTURE  
 © 1989 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

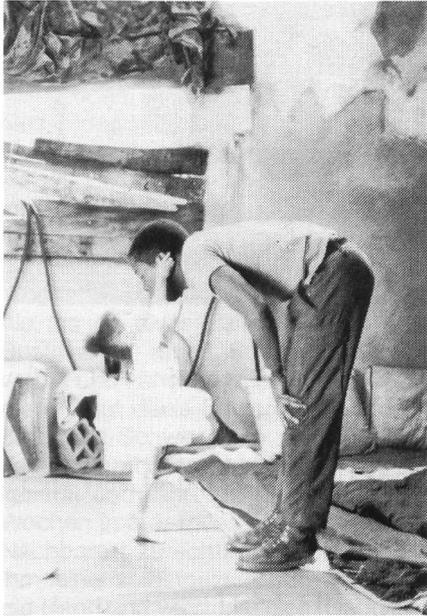
Ab 13. Juli in 45 Kinos

film  
 wärts

z. B. Nr. 15/16:

Gespräche mit  
 Thomas Brasch, Rudolf Thome,  
 Christian Wagner, Uwe Schrader,  
 Friedemann Schulz u. a.,  
 16 Seiten Buchrezensionen -  
 für 8,- DM

Im Abonnement (6 Nummern) für 35,- DM  
 Probeheft gegen 1,80 DM Rückporto  
 filmwärts · Seydlitzstraße 30 · 3000 Hannover 1



## SIDEWALK STORIES

von  
Charles Lane

Das gesprochene Wort ist ein strenger Gebieter, doch es hat einen stummen Diener, ohne den es nicht leben kann. Das ist die Mundbewegung, die jahrtausendlang als blosses Mittel zum Zweck unterdrückt wurde. Nicht zuletzt der Stummfilm befreite sie aus dem dritten Stand der menschlichen Kommunikation und erhob sie in den Rang einer eigenständigen Ausdrucksbewegung: «Wer das Sprechen *sieht*, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte *hört*», schrieb Bela Balasz in «Der sichtbare Mensch». «Sobald uns aber das Akustische einfällt, weil wir sehen, wie der Mund die Vokale formt, dann ist es mit der mimischen Wirkung aus. Dann merken wir erst, dass wir den Schauspieler nicht hören, was uns bisher gar nicht aufgefallen ist.»

Bei der Zerstörung der Schwarzweissfilme durch die Kolorisierung wurde

unbeabsichtigt Rekonstruktionsarbeit geleistet. Es kam zum Vorschein, dass Schauspieler in rosafarbene Sackos gesteckt wurden, um bestimmte Grautöne zu erzielen. Dagegen stehen die Archäologen des Tons mit leeren Händen da. Aber man kann sich gut vorstellen, dass sich die Darsteller über die Speisekarte ihrer bevorzugten Restaurants unterhielten, während sie eine Liebeszene spielten. Beim Drehen einer Szene war von dem, was auf der Leinwand zum Ausdruck kommen sollte, womöglich selten die Rede. Die StummfilmDarsteller haben es ihren Zuschauern nicht leicht gemacht, den Figuren die Wünsche von den Lippen abzulesen.

SIDEWALK STORIES ist kein Stummfilm, sondern ein stummer Film. Der Zuschauer sucht nach den passenden Worten zu den Mundbewegungen und vertont den Film im Kopf. Der Kinosaal wird zum Synchronstudio. Hat der Tonfilm die Schauspieler, die Zuschauer oder beide zu Analphabeten einer Sprache ohne Alphabet gemacht? Wer beherrscht noch die Grammatik der Körpersprache, die ohne Punkt und Komma auskommt, weil sich Mimik und Gestik nicht interpunktieren lassen? Die meisten Darsteller in SIDEWALK STORIES kommen hier kaum über ein Stammeln hinaus, nur Regisseur und Hauptdarsteller Charles Lane gelingt ab und zu ein vollständiger Satz. Weil Gesichtszüge vieldeutiger sind als Schriftzüge, kann das Mienenspiel zum Ausdruck bringen, was sich nicht mehr auf Begriffe bringen lässt. Doch wenn wir in SIDEWALK STORIES an den Mundbewegungen eines Schauspielers erkennen,

dass er «O. K.» sagt, wirkt dies wie der Verrat eines Geheimnisses, das Stummfilme bei Strafe ihres Untergangs für sich behalten sollten. Die Phantasie des Zuschauers wird hier vom Wort eingeholt und in Fesseln gelegt, bis sie erneut in die Ambivalenz der Körpersprache entwischt kann. SIDEWALK STORIES ist ein stummer Film in Dolby-Stereo. Zu Beginn sehen wir Aufnahmen von den Strassen New Yorks, die genauso flüchtig sind wie das Leben, das sie abbilden. Der Film endet mit einer langen Einstellung, die bis zu den Rändern gefüllt ist mit den Schattenexistenzen der Stadt. In dieser Sequenz gibt Charles Lane zum ersten Mal die Tonspur frei, denn im Gegensatz zum Bild ist ihr Fassungsvermögen unbegrenzt. Die Monologe und Gesprächsfetzen werden so weit zu einer Kakophonie vermischt, bis sie ihre Bedeutungen verloren haben und selbst fast zum Geräusch geworden sind. Nur das Paar, das den ganzen Film brauchte, um zueinander zu finden, schweigt inmitten dieses akustischen *melting pot*.

Der Vielfalt von New York will Charles Lane durch eine Vielfalt der Musik gerecht werden. Doch es ist nicht unproblematisch, eine Eigenschaft des Dargestellten zur Eigenschaft der Darstellung zu machen. SIDEWALK STORIES hat keine Filmmusik, sondern Filmmusiken. Bei jedem Stimmungswechsel wird in ein anderes Register gegriffen, Lane lässt seine Einstellungen minutenlang durchlaufen, doch die Veränderungen der Musik sind einschneidend. Kleine unsichtbare, aber hörbare Schnitte zerlegen die Plansequenzen. Einmal tarnt Lane seine

Charles Lane, Autor, Regisseur, Produzent und Hauptdarsteller



Filmmusik als Musik im Film, und gerade weil dieses Täuschungsmanöver darauf angelegt ist, durchschaut zu werden, lässt sich der Zuschauer mit Vergnügen darauf ein. Während die Kamera über eine nächtliche Strasse schwenkt, ist die Musik einer Band zu vernehmen. Sie wird lauter, aber sie kommt nicht näher: Lane dreht lediglich am Potentiometer. Als eine Strassenband im Bild ist, hat die Musik die volle Lautstärke erreicht, und nun kontrastiert der raumlose Klang mit den tatsächlichen Klangverhältnissen auf einer Strasse. Wir *sehen* einen Bürgersteig, aber wir *hören* ein Plattenstudio. Gelegentlich spielt sich ein Instrument in den Vordergrund und imitiert ein Geräusch, das die Figuren auf der Leinwand gerade verursachen. Als der Held des Films, ein Strassenmaler (gespielt von Lane), das kleine Mädchen, das er gefunden, aufgenommen und dabei lieb gewonnen hat, seiner Mutter zurückbringt, klopft er an die Tür. Diesmal ist nichts zu hören. Hier entspricht gerade die Stille dem *wishful thinking* des Zuschauers, der hofft, das Klopfen möge ungehört bleiben, denn sobald die Tür sich öffnet, werden der Zeichner und das Kind für immer getrennt. Lane arrangiert lediglich informelle Treffen zwischen Bild und Ton, die nach diesen flüchtigen Begegnungen jedoch wieder getrennter Wege gehen.

Die Kamera macht einen Spaziergang. Nicht wie ein gehetzter Passant, der sich von der Zeit antreiben lässt, sondern wie ein Flaneur, der sich Zeit lässt, den Körper treiben und die Blicke schweifen zu lassen. Sie schaut den Strassenkünstlern bei der Arbeit zu und gesellt sich zu den Zuschauern. Charles Lane inszeniert das in einer ruhigen, sehr langen Plansequenz, die plötzlich rüde unterbrochen wird. Nicht durch einen Schnitt, sondern einen Zoom auf den Strassenmaler: als der Schauspieler Lane das erste Mal auftaucht, macht der Regisseur Lane darauf aufmerksam, dass er Regie führt. Vielleicht ist dies ein Gag (die Umkehrung des Einverständnis heischenden Blickes, den Lane zwei-, dreimal ins Publikum wirft), vielleicht eine Panne – auf jeden Fall ist es symptomatisch für einen Regisseur, der glaubte, auch visuell sei alles möglich. Deswegen ist *SIDEWALK STORIES* auch alles mögliche geworden, nur kein Stummfilm.

In den letzten Jahren scheinen Regisseure und Kameraleute ein internationales Geheimabkommen geschlossen zu haben, wonach der ideale Standpunkt für die Inszenierung eines Badezimmers in jedem Fall oberhalb des

Türrahmens liegt. Die Kamera wird immer höher geschraubt, bis hinein in die Fassung der Deckenlampe. Auch Charles Lane hat sich daran gehalten. Dass die verschiedenen Bedeutungen des Wortes «Aufsicht» viel mehr miteinander zu tun haben, als gemeinhin angenommen, belegt die Inszenierung eines Ladendiebstahls. Die Perspektive erinnert stark an eine Video-Überwachungsanlage. Nicht nur in diesen Szenen ordnet sich der visuelle Stil dieses Films in geradezu fataler Weise der jeweiligen Situation unter. Als der Maler sich anfangs entschliesst, das Kind nicht auf der Strasse stehen zu lassen, wird dieser Entscheidungsprozess in einer tableauartigen Einstellung ins Bild gesetzt. Als das Mädchen am Ende aus den Händen von zwei Gaunern befreit werden muss, sorgt die Handkamera für Hektik. Im Einzelfall ist die Kameraarbeit immer gut begründet, doch es fehlt eine übergreifende Strategie.

Bei ihren Alleingängen fängt die Kamera en passant immer wieder Bilder ein, die tatsächlich aus einem Stummfilm stammen könnten: wenn der Maler hinter einem davonfahrenden Wagen her läuft und wir ihm von einer erhöhten Position vom Rücksitz aus nachblicken. Oder, parodistisch: Wenn der Maler sich in einer Tagtraum-Sequenz vor Gericht gestellt sieht und der Schatten einer Waage im Hintergrund sowie ein übergrosser Holzhammer im Vordergrund ein vernichtendes Urteil verkünden. Doch bevor wir diese Einstellungen richtig würdigen können, ist die unstete Kamera schon zur nächsten Stilrichtung weiter gehastet.

In einer Szene gibt der Maler der Frau seines Herzens einen Kuss, in dem hundert Jahre Filmgeschichte stekken. Das ist das Problem dieses Films.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu *SIDEWALK STORIES*:

Regie: Charles Lane; Drehbuch: Charles Lane; Kamera: Bill Dill; Ausstattung: Lyn Pinezich; Schnitt: Anne Stein, Charles Lane; Musik: Marc Marder.

Darsteller (Rolle): Charles Lane (Strassenkünstler), Nicole Alysia (das Kind), Sandye Wilson (die junge Frau), Trula Hoosier (die Mutter), Darnell Williams (der Vater).

Produktion: Charles Lane, Rhinoceros Production, New York, in Zusammenarbeit mit Howard M. Brickner. USA 1989. 97 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.



## STANLEY AND IRIS

VON  
Martin Ritt

Wer nicht lesen und schreiben kann, bleibt auch inmitten der Menschen ein Einsiedler. Wegweiser, die Buchstaben tragen, kann Stanley Cox nicht entziffern. Er orientiert sich nicht an Schriftzeichen, sondern an Merkzeichen: an grossen Häusern, breiten Strassen, hohen Brücken. Stanley verwandelt die Stadt wieder in Landschaft zurück, für ihn zählt nur die Topographie. In einer Szene sehen wir ihn nachts auf einer Parkbank sitzen, der schwarze Hintergrund trennt ihn vom Rest der Welt. Er erzählt von einem Ausflug zum Grand Canyon. Als er beschreibt, wie schön es gewesen sei, nicht auf andere Menschen angewiesen zu sein, dringt die Zivilisation in das Bild ein: Ein Schnitt in die Halbtotale gibt den Blick frei auf die Lichter von Geschäften und Autos. Dort hinten liegt das Dickicht der Städte, in dem Stanley sich ständig zu verirren droht.

Stanley arbeitet in der Kantine einer Grossbäckerei, Iris ist dort am Fließband beschäftigt. Sie begegnen sich, und recht bald merkt sie, dass er Alphabet ist. Als sein Vater stirbt, kann Stanley bei der Erledigung der Formalitäten nicht einmal dessen Vornamen buchstabieren. So will er Iris bitten, ihm Lesen und Schreiben beizubringen, und passt sie nach der Arbeit ab. Als sie kommt, zeigt Ritt das Fabriktor in der Totale. Der Zuschauer kann sehen, wie das Bild von den Versuchen des Kameramannes *Donald McAlpine*, gleichzeitig am linken und rech-

ten Bildrand Plakate einzufangen, noch nachzittert. Immer wieder sehen wir im Hintergrund Verbotsschilder, Warnungen, Empfehlungen. Oft sind dies moralische und politische Wegweiser, doch da Stanley sie nicht lesen kann, kann er ihnen nicht folgen. Gerade weil er die Sprache nicht beherrscht, wird er von ihr nicht wie andere Menschen beherrscht. Wie ein Kind ist er frei und machtlos zugleich. Als Iris an einer Haltestelle auf den Bus wartet, radelt Stanley zunächst vorbei und kehrt dann zurück. Die Kamera fängt diese Bewegung in einem 360-Grad-Schwenk ein. Wie ein Teenager nimmt Stanley Iris auf dem Lenker mit und fährt sie nach Hause. – Wochen später muss er sich in einem Nachbarort zurechtfinden. Iris drückt ihm eine selbstgezeichnete Karte in die Hand und versteckt sich. Dann beginnt eine Schnitzeljagd, bei der die Schnitzel beschriftet sind. Stanley muss keine Spuren lesen, sondern Strassenschilder. Doch auch im Spiel erlernt er die Sprache nicht spielend: Zum zweiten Mal in diesem Film kreist die Kamera, doch nicht *mit* Stanley, sondern *um* ihn. Diesmal umschliesst nicht Stanley in der Bewegung den Raum, vielmehr schliesst die Umgebung ihn ein, er ist ein Gefangener der Bildmitte. So verliert der Rundschwenk hier jede Verspieltheit: Stanley blickt nach oben und versucht vergeblich, die Strassennamen zu entziffern. Schon bald hat er sich im Schilderwald verlaufen und wirkt wie ein hilfloses Kind, das sich nicht traut, Erwachsene um Rat zu fragen. So erkundigt er sich bei spielenden Kindern nach dem Weg.

Stanley erscheint wie eine Komplementärfigur zu Martin Ritts Protagonisten in *CONRACK* und *CROSS CREEK*. Der Lehrer (Jon Voigt) im ersten Film und die Schriftstellerin (Mary Steenburgen) im zweiten sind gerade in der Sprache in ihrem Element und begeben sich freiwillig in Welten, in denen die Menschen noch nach ungeschriebenen Gesetzen leben. Doch während sie dort schreiben will, will er schreiben lehren. Pat Conroy wird von seinen schwarzen Schülern «Conrack» genannt, weil sie seinen Namen nicht aussprechen können. «Rimski-Korsakow» können sie noch weniger aussprechen, doch sein «Hummelflug» wirkt auf sie wie ein Lockruf der Bildung, denn in dieser Musik hat die Kultur zur Natur noch ein unmittelbar mimetisches Verhältnis. Später untersucht er mit seinen Schülern in einem Garten Naturlyrik am lebenden Objekt. Pat Conroy muss zurück zur Natur.

Als Stanley mit Iris' Sohn einen Ausflug in den Park macht, stellt er ihm die Bäume vor wie alte Freunde. In einer späteren Szene, in der Iris Stanley überzeugen will, den Unterricht wieder aufzunehmen, sucht er geradezu Schutz hinter einem Baum. Viele der schönsten und harmonischsten Szenen des Films spielen unter freiem Himmel, zum Beispiel die gemeinsame Fahrt auf dem Fahrrad, bei der das Licht langsam dunkler wird. Als sie ankommen, ist die Dämmerung fast vorbei, der Feierabend hat begonnen. Nachdem Stanley Iris gefragt hat, ob er sie ins Chinarestaurant einladen dürfe, folgt ein Schnitt, und wir sehen die beiden auf einer Parkbank die Reste ihrer Mahlzeit vertilgen; im Garten des Altersheims spielt er mit seinem Vater Schach, dort wäscht er ihm sogar die Haare.

Stanley scheint zur Natur im Gegensatz zu den Menschen ein Vertrauensverhältnis zu haben. Dennoch ist es verwunderlich, dass er sogar die botanischen Fachbegriffe kennt. Stanley, so will es das Drehbuch, ist ein Analphabet mit Lateinkenntnissen, der sein Kleines Latinum in der Baumschule absolviert hat. Das Autorengespinn *Irving Ravetch* und *Harriet Frank jr.* hat für Martin Ritt schon einige Drehbücher geschrieben, in denen Kinder im Erwachsenenalter auftauchen: In *THE SOUND AND THE FURY* wird der geistig behinderte Jack Warden von einem Teenager beaufsichtigt. In *CONRACK* vertreibt Paul Winfield den Lehrer, der seinen Schülern Sprachunterricht im Grünen erteilen will, von seinem Grundstück. Später

gibt dieser grosse Junge klein bei und will selbst Lesen und Schreiben lernen. Doch dies waren Nebenfiguren: bei *STANLEY AND IRIS* überkam die Autoren offenbar die Angst vor der eigenen Courage, und sie befürchteten, ein Analphabet als Hauptfigur könnte vielleicht doch zu eindimensional sein. Stanley hat in seiner Freizeit eine Maschine zum Kühlen von Backwaren gebastelt. Als er sie vorführt, bestaunt Iris dieses Wunder der Kultur wie ein kleines Kind. Wenn selbst in Autisten Genies stecken, warum soll dann ein ungelerner Arbeiter kein begnadeter Erfinder sein können?

Im jüngsten amerikanischen Kino ist die 36-Stunden-Woche schon lange ein alter Hut. Dort wurde vor geraumer Zeit die 0-Stunden-Woche durchgesetzt. Es wird geliebt, geschossen, getaucht – gearbeitet wird kaum. Martin Ritt kämpft seit langem schon für die Arbeitszeitverlängerung im Kino. Von Arbeitskämpfen handeln unter anderem sein Meisterwerk *THE MOLLY MAGUIRES* und *NORMA RAE*. Doch im Gegensatz zu diesen Filmen interessiert ihn die Arbeitswelt diesmal nicht als solche, sondern nur als Lebensraum seiner Figuren. In der stärksten Szene in *NORMA RAE* zeigt Ritt die Fabrikhalle und lässt uns sehen und hören, wie beim Streik eine Maschine nach der anderen abgestellt wird und der unerträgliche Lärm bis zu völliger Stille erstirbt. Ein lautloser Protest. In *STANLEY AND IRIS* werden die Maschinen nie zu Hauptakteuren, die die Handlung vorantreiben. Gelegentliche Fahrten an Fließbändern entlang dienen nur dazu, Figuren in Szenen ein-

Jane Fonda als Iris mit Robert De Niro als Stanley



zuführen. Weil der Film keinen Ausnahmezustand beschreibt, sondern den Alltag, werden die Fabriksszenen ohne dramatische Zuspitzung in die Geschichte eingestreut. Ritt hat den Rhythmus seines Films dem Lebensrhythmus der Figuren angepasst. Die einschneidenden Veränderungen in Stanleys Leben treffen auch den Zuschauer unvorbereitet: Ritt erzählt mit erstaunlicher Lakonie, wie Stanleys Vater stirbt oder wie er das erste Mal mit Iris schläft. Der Liebe und dem Tod, die zu dramatisieren das Kino so selten widerstehen kann, nimmt Ritt jeden Ereignischarakter. Nichts ist für diesen Film so bezeichnend wie der erste Abschied zwischen Stanley und Iris, bei dem Ritt in eine Totale der Strasse schneidet, wo andere Regisseure sich in Close-ups verlieren.

Doch der Film nähert sich der arbeitenden Bevölkerung nicht nur visuell, sondern auch sprachlich an. Worüber reden die kleinen Leute? Schon in *THE GREAT WHITE HOPE* wirkte der Versuch, die Schwarzen unverblümt von Sexualität reden zu lassen, geradezu obszön. Wenn in *STANLEY AND IRIS* Frauen am Fließband von Kondomen reden oder Familienmitglieder in der Küche vom Geld, spürt man deutlich die Anstrengung einiger Leute von ganz oben, sich zu Leuten von ganz unten hinabzubeugen. Das gilt auch für die Schauspieler, auch wenn sie nichts dafür können. Doch wenn Iris davon träumt, einmal Kaffee aus einer silbernen Kanne eingeschenkt zu bekommen, können die Zuschauer nicht verdrängen, dass ihn Jane Fonda wohl nur aus goldenen Tassen trinkt. Doch nur mit Stars, die *bankable* sind, kann

man wohl einen Film drehen über Menschen, die keine müde Mark haben.

«CONRACK ist eine Liebesgeschichte. Sie handelt von der Liebe zwischen einem Lehrer und vierundzwanzig Schülern», beschreibt Martin Ritt. Auch *STANLEY AND IRIS* ist eine Liebesgeschichte. Sie handelt von Liebesgeständnissen zwischen den Zeilen, von Rügen, die sich als versteckte Komplimente erweisen, vom Nachsitzen als heimlichem Rendezvous. Und weil auch die Gefühle manchmal korrekturbedürftig sind, ist *STANLEY AND IRIS* nicht zuletzt ein Film über die Nachhilfestunden der Liebe.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu *STANLEY AND IRIS*:

Regie: Martin Ritt; Buch: Harriet Frank jr., Irving Ravetch nach der Novelle «Union Street» von Pat Barker; Kamera: Donald McAlpine, A.S.C.; Schnitt: Sidney Levin, A.C.E.; Ausstattung: Joel Schiller; Kostüme: Theoni Aldredge; Musik: John Williams.

Darsteller (Rolle): Jane Fonda (Iris King), Robert De Niro (Stanley Cox), Swoosie Kurtz (Sharon), Martha Plimpton (Kelly), Harley Cross (Richard), Jamey Sheridan (Joe), Feodor Chaliapin (Leonides Cox), Zohra Lampert (Elaine), Loretta Devine (Bertha), Julie Garfield (Belinda), Karen Ludwig (Melissa), Kathy Kinney (Bernice), Laurel Lyle (Muriel), Mary Testa (Joanne), Katherine Cortez (Jan), Stephen Root (Mr. Hentley), Eddie Jones (Mr. Hagen), Fred J. Scollay (Mr. Delancey).

Produzenten: Arlene Sellers, Alex Winitzky; ausführender Produzent: Patrick Palmer; assoziiertes Produzent: Jim Van Wyck. USA 1989. 35mm, Farbe, 102 Min. Verleih: UIP, Frankfurt a. M., Zürich.



## Q&A

### von Sidney Lumet

Es kommt immer wieder darauf an, die Grösse der Bilder im Verhältnis zu ihrem dramatischen und emotionellen Zweck auszuwählen. (...) In einem dramatischen Moment wird die Totale sehr nützlich sein. Weshalb sollen wir sie verschwenden?

Alfred Hitchcock

Zu den Verschwendern hat Sidney Lumet nie gehört. Er weiss genau, dass man die kinematographischen Mittel durch unsachgemässen und häufigen Gebrauch vorzeitig verschleissen kann. Deswegen schon Lumet sorgsam jede Grossaufnahme, jede Totale und jede schnelle Kamerafahrt. Gerade die wirkungsvollsten Einstellungen hält Lumet, wie Truffaut es nennen würde, «in Reserve» und bringt sie erst in den entscheidenden Augenblicken zum Einsatz. Dazu braucht er viel Geduld und gute Nerven. Die braucht auch der Zuschauer, aber Lumet hat sein Publikum ja noch nie unterschätzt.

Al Reilly, der Assistent des Staatsanwaltes Kevin Quinn, bekommt seinen ersten Fall zugeteilt. Er soll gegen den Polizisten Mike Brennan ermitteln, der einen Drogendealer erschossen hat. Zur Befragung hat Reilly einige Zeugen ins Präsidium geladen. Bobby Tezador, der selbst im Drogengeschäft tätig ist, erscheint mit juristischem Beistand. Lumet inszeniert diese Be-

Nachsitzen als heimliches Rendezvous



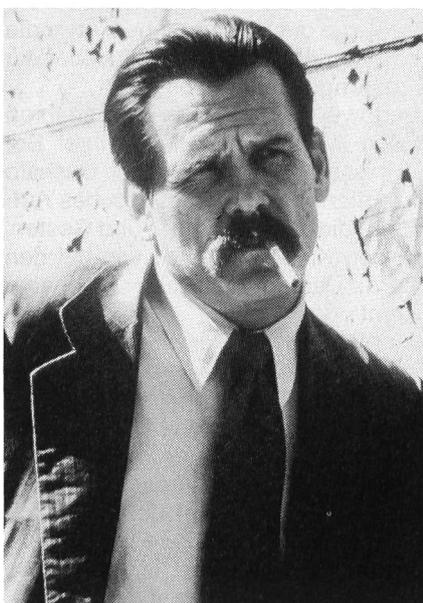
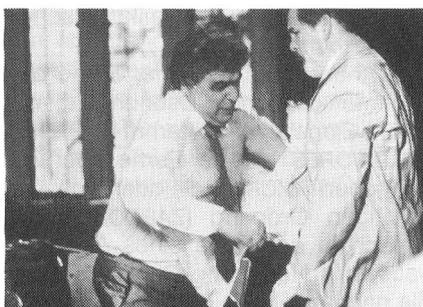
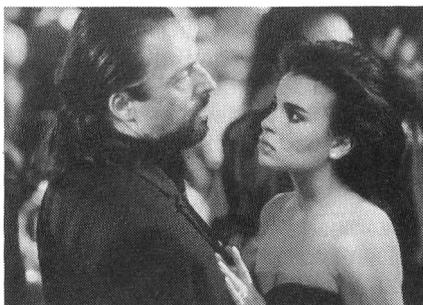
fragung wie einen unblutigen Stellungskrieg, bei dem sich die beiden Parteien auf zwei gegenüberliegenden Stuhlreihen befenden. Immer wieder wechselt die Kamera beim Wortgefecht die Fronten, trennt die vermeintlichen Gesetzeshüter und Gesetzesbrecher, bis die letzte Einstellung der Sequenz den Schauplatz in einem Gesamtüberblick erfasst. Diese Totale ist eine Bilanz ohne Zahlen, ein Resümee ohne Worte, ein visuelles Fazit der vorangegangenen Ereignisse.

In Q&A betreibt Lumet eine Ästhetik des Verzichts, die die dramatischen Höhepunkte gerade *via negativa* hervorhebt. Die langen, statischen *master shots* drücken das Tempo des Films deutlich unter die Richtgeschwindigkeit heutiger Polizeifilme: In einem der schnellsten Genres arbeitet Lumet an der Erfindung der Langsamkeit. Momente der Gewalt hingegen inszeniert Lumet seit jeher schneller, als das Auge blicken kann. In Q&A bricht er mit dem bedächtigen Grundrhythmus so radikal, dass die Beschleunigungen wie Akte der Gewalt an der filmischen Form wirken: Kaum haben wir die Klinge eines Messers erblickt, bäumt sich das Opfer ein letztes Mal auf, kaum ist eine Pistole zu sehen, fließt das Blut an der Wand herab. Lumet zerstückelt diese Sequenz fast bis zur Unkenntlichkeit, und so nehmen die Sinne des Zuschauers die Gewalt wahr und sind zugleich ein weiteres Opfer.

Die Kamera bewegt sich meist mit grosser Behutsamkeit. Bis zu dem Zeitpunkt, als Reilly nach Puerto Rico fliegen muss, um gegen Brennan zu ermitteln, gibt es kaum eine schnelle Kamerafahrt. Doch als Reilly zum Einsteigen in seine Maschine bereit ist, fährt die Kamera in Sekundenschnelle an der Schlange der Fluggäste entlang und entdeckt am hinteren Ende den ebenfalls wartenden Brennan: das Verhältnis von Verfolger und Verfolgtem hat sich endgültig umgekehrt. Als kurze Zeit später die Jacht eines Zeugen in die Luft gesprengt wird, folgt eine wiederum sehr schnelle Kamerafahrt einer Benzinspur bis zu demjenigen, der sie gelegt hat. Lumet müsste Brennan gar nicht zeigen, die Bewegung der Kamera allein verrät schon den Täter.

Auch wenn die Kamera in Q&A fast nie direkt Partei ergreift, so scheint sie doch einigen Figuren gleichsam instinktiv zu misstrauen. Als wir Brennan das erste Mal im Präsidium sehen, wahrt sie sehr lange die Distanz des *master shot*. Die Kamera möchte diesem Mann nicht zu nahe kommen; sie

ahnt, dass er von Kopf bis Fuss auf Lüge eingestellt ist, und behält deshalb stets seinen gesamten Körper im Auge. Nebenberuflich arbeitet Brennan nämlich als Schauspieler, jeder Streifengang ist eine neue Inszenierung, jedes Stück Asphalt verwandelt er in ein Stück Bühnenboden. Lumet unterstreicht die Theatralik dieser Figur: als Brennan nachts einige Prostituierte um sich versammelt, steht er inmitten eines Lichtkegels. Dieses weisse Licht, der blaue Hintergrund und die bunt gekleideten Prostituierten – hier wird die Wirklichkeit zur Kulisse, die Bordsteinkante zum Prozeniumsbogen. Jede Geste ist Teil einer einzigen Selbstdarstellung, und Lumet schärft dem Zuschauer nachdrücklich ein, ihr nicht auf den Leim zu gehen.



Die gleiche Distanz wie gegenüber Brennan nimmt die Kamera jedoch auch zu Figuren ein, die auf den ersten Blick unbescholten wirken. Als Reilly das erste Mal von seinem Vorgesetzten Quinn instruiert wird, nähert sich die Kamera diesem Mann nicht, sondern wartet, bis er selbst auf sie zukommt. Der Zuschauer wird davor gewarnt, dieser Figur einen Vertrauensvorschuss zu geben. Die Kamera äussert hier einen ersten Verdacht, unübersehbar.

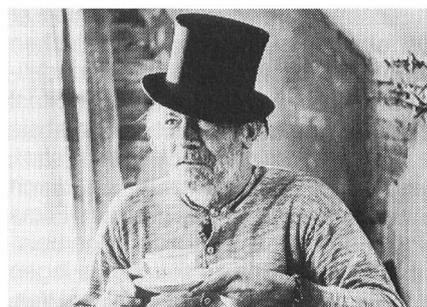
Doch Q&A handelt nicht nur von verlorengewonnenem, sondern auch von wiedergewonnenem Vertrauen. Als Reilly seine frühere Freundin Nancy, die auf die andere Seite des Gesetzes gewechselt ist und nun mit Bobby Texador zusammen lebt, zu Hause aufsucht, legen sich die Schatten der Jalousien auf sein Gesicht: Lumet weist uns darauf hin, wie klassisch diese Figurenkonstellation ist. So inszeniert er die folgenden Begegnungen zwischen Reilly und Nancy geradezu modellhaft: Die beiden treffen sich zweimal in Autos, das erste Mal zeigt Lumet sie in einem durchgehenden *two shot*, das zweite Mal trennt er sie durch Grossaufnahmen. Am Ende des Films sind sie erst getrennt, dann gemeinsam in einem Bild zu sehen: sie legen ihre Hände aufeinander. In einer Welt, in der den Menschen die Korruption zur zweiten Natur geworden ist, wirkt diese einfache Geste unschuldig und rein.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu Q&A:

Regie: Sidney Lumet; Drehbuch: Sidney Lumet nach dem Roman von Edwin Torres; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Schnitt: Richard Cirincione; Art-Director: Beth Kuhn; Dekor: Gary Brink; Kostüme: Ann Roth, Neil Spisak; Musik: Rubén Blades; Ton: Chris Newman. Darsteller (Rolle): Nick Nolte (Mike Brennan), Timothy Hutton (Al Reilly), Armand Assante (Bobby Texador), Patrick O'Neal (Kevin Quinn), Lee Richardson (Leo Bloomenfeld), Luis Guzman (Luis Valentin), Charles Dutton (Sam Chapman), Jenny Lumet (Nancy Bosch), Paul Calderon (Roger Montalvo), International Chrysis (Jose Malpica), Dominick Chianese (Larry Peach), Leonard Cimino (Nick Petrone), Fyvush Finkel (Preston Pearlstein), Tommy A. Ford (Lubin), Brian Neill (Sylvester/Sophia), Susan Mitchell (Flo), Cynthia O'Neal (Agnes Quinn).

Produktion: Regency International Pictures, Odyssey Distributors; Produzenten: Arnon Milchan, Burt Harris; ausführender Produzent: Patrick Wachsberger. USA 1990. 35mm, Farbe Technicolor, 132 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.



## WHERE THE HEART IS von John Boorman

Familienfilmen haftet der Ruch des Reaktionären an: die Bestätigung des Bestehenden. Was man retrospektiv noch durchgehen lassen mag, bei Ford und Capra vielleicht, das fällt bei zeitgenössischen Filmen a priori der Verdammnis anheim. Der Kritiker entdeckt sich wieder in den Filmkindern, die gegen die bourgeoise Kleinfamilie wettren, aber doch von deren Segnungen schmarotzerhaft profitieren. Die

unbequeme Wahrheit wird verdrängt und findet ihr Ventil in der Polemik gegen den Film – im Namen des Realismus. Da muss man sich natürlich auch darüber aufregen, wenn einer der Protagonisten am Schluss gesteht, er sei gar nicht schwul (hätte man ihn sonst als Modeschöpfer ernst genommen?). Manche Leute wollen im Kino nur das bestätigt sehen, was sie schon immer (besser) gewusst haben.

Die Kunst des trompe l'oeil: die Verschmelzung von bemalten menschlichen Körpern mit gemalten Hintergründen, die Illusionen, die aus den Gemälden auf den Körpern entstehen, die Nase, die sich als Auge entpuppt, das Auge, das eine Brustwarze ist: die Doppeldeutigkeit, die darin angelegt ist, durchzieht den Film. Etwas für den zweiten Blick.

Zwischen Brooklyn und Manhattan: ein Fluss. John Travolta überquerte ihn in SATURDAY NIGHT FEVER in der einen Richtung, um schliesslich Karriere zu machen; die Kinder der MacBain-Familie überqueren ihn in WHERE THE HEART IS in der entgegengesetzten Richtung, unfreiwillig. Ihr Vater schmeisst sie aus dem Haus, damit sie endlich flügge werden. Ihre neue Bleibe: das Dutch House, gerade unter Denkmalschutz gestellt und damit ihrem Vater als Objekt einer weiteren Sprengung zum Zwecke der Stadtsanierung entzogen. Ein Relikt zwischen lauter Hochhäusern.

Das Phantastische, in der Ferne des südamerikanischen Dschungels, bei einem Eingeborenentamm (THE EMERALD FOREST), in der Ferne einer vergangenen (EXCALIBUR) oder einer zukünftigen Ordnung (ZARDOZ). Oder einfach in der Nähe eines Abbruchhauses in New York. Dunkle Räume, die nach und nach erhellt werden von Wandgemälden, in denen auch die Phantasie der Vergangenheit, etwa die von Magritte und Rousseau, lebendig wird. Magie in der Grosstadt.

Irgendwie stehen sie alle neben ihren Rollen. Mit der Artikulation ihrer Bedürfnisse tun sie sich schwer. Deshalb akzeptiert man ihr theatralisches Auftreten, die grossen Worte und Gesten, bei den Kindern ebenso wie bei den Eltern. Das musikalische Titelthema nimmt das Pathos auf, aber gedämpft. Und der Panzer, der sich als Farbe auf die Körper legt, fungiert als Moment der Befreiung. Die Bilder sind inspiriert von den alten Meistern, aber sie stellen das Vertraute vom Kopf auf die Füsse, um die Wahrheit zu entdecken: die Tochter rettet den ertrinkenden Vater. Home is where the heart is. Aber where the heart is, das muss man erst herausfinden.

Kunst und Kalenderkunst, Computer und Videospiele: Gegensätze und Einheiten. «Demolition», als Beruf(ung) des Vaters und als Videospiele; seine letzte Sprengung wird zu seinem Meisterwerk: ausgerechnet das Haus, mit dem alle Aufregung begann, dient durch die Auslöschung seiner Existenz jetzt dazu, auf märchenhafte Weise alle Probleme zu lösen. Das allerletzte Kunstwerk wird in der freien Natur produziert: ein harmonisches déjeuner sur l'herbe.

Frank Arnold

## Gespräch mit John Boorman

FILMBULLETIN: Was war der Ausgangspunkt für diesen Film? Einen Film über eine Familie zu machen?

JOHN BOORMAN: Nachdem ich HOPE AND GLORY über meine eigene Kindheit gemacht hatte, begann ich, mir meine Familie anzusehen, ebenso die Familien meiner Freunde. Im Gespräch mit meiner ältesten Tochter beschlossen wir, die Idee weiter zu verfolgen, zu schauen, ob wir einen Film über eine zeitgenössische Familie machen könnten. Es ist sehr schwierig, jedenfalls für mich, aber vermutlich auch für andere Filmemacher, einen Film zu drehen, der in der Gegenwart angesiedelt ist. Wenn ein Film in der Vergangenheit spielt, hat man eine Perspektive. Um mit der Gegenwart umzugehen, war es für mich notwendig, sie sehr stark zu stilisieren. Nach und nach entwickelten wir diesen Stil, als eine Art Fabel. Wir sprachen zum Beispiel über Shakespeares Komödien, wo man diese Modellcharaktere hat, die sich verlieben, und am Ende wird alles magisch gelöst.

FILMBULLETIN: War es in dieser Hinsicht hilfreich, dass Sie die Geschichte von London nach New York verlegen mussten?

JOHN BOORMAN: Ich hatte sie ursprünglich in London angesiedelt, konnte aber das Geld dafür nicht zusammenbekommen. Die Verlagerung gab der Geschichte mehr Objektivität. Und ausserdem: wenn man einen Film in New York macht, braucht man sich nicht zu entschuldigen. Bei einer Familie in New York akzeptiert das Publikum in der ganzen Welt deren Relevanz.

FILMBULLETIN: Mussten Sie Änderungen im Drehbuch vornehmen aufgrund dieser Verlagerung?

JOHN BOORMAN: Eigentlich überraschend wenig. Wir hatten immer die Idee dieses Hauses und der Stadtentwicklung durch Abriss, wobei der Vater in diesem Bereich tätig ist. All die Ereignisse und Figuren des Films basieren auf Leuten, die wir kennen. Meine zweite Tochter hat in eine Familie eingehiratet, die in England eine grosse Kette mit Modeläden hat. Als die Söhne dieses Mannes zur Kunstschule gingen, sagte er zu ihnen: «Ich gebe Euch kein Geld, aber dieses leere Haus, und Ihr könnt Räume vermieten und damit Euren Lebensunterhalt bestreiten.» Daher kam die Idee.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie mit Ihrer Tochter zusammengearbeitet? Haben Sie sich zusammengesetzt und auch Ereignisse aus Ihrer eigenen Vergangenheit eingearbeitet?

JOHN BOORMAN: Wir haben darüber gesprochen und Notizen gemacht. Komischerweise gab es vier oder fünf Szenen, mit denen wir begonnen haben, und keine von ihnen ist am Ende in den Film gekommen. Ein Drehbuch zu schreiben, ist mehr wie ein Gedicht schreiben als wie einen Roman. Man

muss komprimieren und andauernd Sachen weglassen. Und Metaphern finden, anstatt etwas direkt zu sagen. Dieser Prozess der Verfeinerung, bei dem man auch darauf achten muss, dass die verschiedenen Ebenen unter der Oberfläche funktionieren, ist ein sehr langwieriger Prozess. Wir haben vierzehn Fassungen geschrieben, die letzten vier transponiert ins amerikanische Idiom.

FILMBULLETIN: Dieser Prozess des Herausnehmens findet bei Ihnen gänzlich während der Arbeit am Drehbuch statt oder auch erst nach Beendigung der Dreharbeiten während des Schnitts?

JOHN BOORMAN: Hinterher so gut wie gar nicht. Aber wenn ich anfangen, mit den Schauspielern zu proben, nehme ich noch Anpassungen vor. Einen Film zu drehen ist so teuer und die Zeit ist so kostbar, dass ich versuche, das Drehbuch so zu timen, dass ich keine Szenen drehen muss, die dann nicht im fertigen Film sind. Während des Drehs schneide ich an jedem Wochenende, so dass ich eine Woche nach Drehschluss eine Fassung habe, die nur zehn bis fünfzehn Minuten länger ist als die endgültige. Manchmal bedaure ich es, nicht ein bisschen mehr zu drehen, aber andererseits ist es eine Disziplin. Ich verbringe viel Zeit mit dem Einrichten der Einstellungen, der Ausleuchtung, der Bildkomposition. Ich drehe normalerweise nur vier Einstellungen pro Tag, während andere Regisseure zehn oder fünfzehn machen. Aber wenn man sorgfältig ist und seine Zeit gut nutzt, kann man genügend Material in normaler Drehzeit bekommen.

FILMBULLETIN: Mit der eigenen Tochter zusammenzuarbeiten und dazu an einem Stoff, der auch auf eigenen Erfahrungen basiert, stelle ich mir nicht ganz unproblematisch vor.

JOHN BOORMAN: Es gibt bestimmte Bereiche, vermute ich, wo es schwierig ist zu reden, zum Beispiel Sexualität. Da gibt es ein Element der Verlegenheit. Aber da der Ton des Films eher leichtgewichtig war, hat uns das nicht allzusehr beunruhigt. Aber es gibt auch den Vorteil der gemeinsamen Erfahrung. Ich habe bei all meinen Filmen am Drehbuch mitgearbeitet. Wenn man mit der Arbeit beginnt, dauert es oft lange, bis man eine gemeinsame Ebene hat, da man die Persönlichkeit des anderen erst kennenlernen muss. Telsche und ich haben denselben Humor – das hat sehr geholfen.

FILMBULLETIN: War es für Sie das erste Mal seit vielen Jahren, dass sie sich so nahe gewesen sind?

JOHN BOORMAN: Eigentlich nicht. Sie ist dreissig Jahre alt und hat selber eine Tochter, aber sie hat immer mit mir gearbeitet, zum Beispiel bei HOPE AND GLORY als Coach für all die Kinder, das dauerte immerhin drei bis vier Monate. Alle meine Kinder haben mit mir zusammengearbeitet, Charley hat die Hauptrolle in THE EMERALD FOREST gespielt und Katrina kleine Rollen.

FILMBULLETIN: Würden Sie sagen, dass die Beziehung zu Ihrer Tochter sich durch diese Drehbucharbeit verändert hat?

JOHN BOORMAN: (Pause) Ich bin meinen eigenen Kindern schon sehr nahe. Aber wie nah ist man wirklich jemandem? Und speziell mit Töchtern – ich bin sicher, es gibt Bereiche ihres Lebens, über die ich nichts weiss und umgekehrt. Telsche hat einmal zu mir gesagt, dass die Menschen sich in den Geschichten und Anekdoten, die sie erzählen, eher definieren als in der direkten Rede. Ich stimme damit überein. Als ich für die BBC Dokumentarfilme über Menschen drehte, behandelte ich sie mit grösster Skepsis, wenn sie ansetzten, ihre letzten Geheimnisse zu enthüllen. Wenn Leute bereit sind, dir ihre Lebensgeschichte zu erzählen, liegt eine andere Geschichte darunter, die sie zu verbergen versuchen – das war meine Erfahrung. Ich versuchte damals, immer den Kontrast herauszuarbeiten zwischen dem, was die Leute sagten, und dem, wie sie sich verhielten. Das war mein Ausgangspunkt.

FILMBULLETIN: Als ich zum ersten Mal die Story Ihres Films hörte, dachte ich sofort an einen anderen Ihrer Filme,

Die Kunst des trompe l'oeil



LEO, THE LAST (1970). Sie haben bei beiden Filmen auch mit demselben Kameramann zusammengearbeitet.

JOHN BOORMAN: Das war eher Zufall. Ich wollte eigentlich wieder mit *Philippe Rousselot* arbeiten, der meine letzten beiden Filme fotografiert hat. Er drehte einen Film, bei dem sich Verzögerungen ergaben, so war *Peter Suschitzky* meine nächste Wahl. LEO, THE LAST hatte einen ähnlichen Stil, und ich wusste, Peter würde die Herangehensweise verstehen – was er auch tat.

FILMBULLETIN: Die Ähnlichkeiten in den beiden Geschichten sind frappierend: jemand, der bis jetzt alles hatte, was er brauchte, sich um nichts und niemanden kümmern müsste, wird plötzlich in eine feindliche Umgebung hineingestossen, mit der er zurechtkommen muss.

JOHN BOORMAN: Ich war mir dessen sehr bewusst. Was sie auch gemeinsam haben: sie sind angesiedelt im Zeitgenössischen und doch entfernt davon durch ihren Stil, der weg geht vom Naturalistischen. Ausserdem werden in beiden Filmen am Ende die Häuser in die Luft gesprengt.

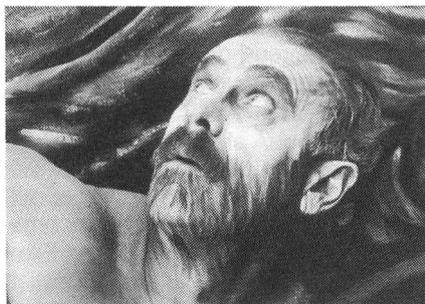
FILMBULLETIN: Ich könnte mir vorstellen, dass Zuschauer mit beiden Filmen dieselben Schwierigkeiten haben. Ich glaube, dass viele WHERE THE HEART IS nicht mögen aus dem selben Grund wie sie Schwierigkeiten mit Melodramen haben: man entdeckt etwas von sich selbst auf der Leinwand und hat keine Distanz dazu.

JOHN BOORMAN: Das geschah in Amerika. Kritiker und Zuschauer wurden richtiggehend zornig auf den Film, weil er etwas bedrohte, sich lustig machte über Sachen, die ihnen wichtig waren. Der Film polarisierte Zuschauer und Kritiker. Diejenigen, die es nicht als Fabel sahen, sondern es wörtlich nahmen, fanden es einfach absurd. Ich war überrascht, aber ich mag das: ich denke, wenn ein Film nicht subversiv ist, lohnt es sich kaum, ihn zu machen.

FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt der Drehbucharbeit kam die Idee mit dem Bodypainting?

JOHN BOORMAN: Ziemlich früh. Wir hatten immer die Vorstellung, die Figur von Chloe auf Timna Woolard aufzubauen, die diese Art von Malerei macht. Diese Kunst war immer um uns herum, ein perfekter Weg, um diese Geschichte vom Naturalistischen auf eine andere Ebene zu heben, das Phantastische, das Surreale – und auch die Metaphern zu finden, so dass jeder Charakter durch die Gemälde enthüllt wird.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie mit den Schauspielern gearbeitet, so dass sie



eine Familie wurden? Haben Sie vor Beginn der Dreharbeiten lange geprobt?

JOHN BOORMAN: Ja, ziemlich ausgiebig. Eine Familie zu besetzen ist ziemlich schwer. Es müssen gewisse Ähnlichkeiten da sein. Aber mehr als das: wir haben viel Zeit verwendet auf Gesten und Bewegungen. Proben ist für mich vital.

FILMBULLETIN: Ist das bei einem solchen Film wichtiger als bei ZARDOZ oder EXORCIST II: THE HERETIC?

JOHN BOORMAN: Ja, denn das sind keine Schauspielerfilme. Ausserdem geht es hier ums Ensemblespiel, wo man in vielen Szenen mehrere Schauspieler hat: da muss das Timing, der Rhythmus stimmen. Dafür braucht man viel Disziplin, so dass nicht etwa ein Schauspieler das ganze Feeling der Szene verlangsamt. Vieles der Proben ist wie im Theater.

FILMBULLETIN: Haben Sie je im Theater gearbeitet?

JOHN BOORMAN: Sehr wenig. Ich habe einige Stücke inszeniert, aber das hat mir nie richtig Spass gemacht.

FILMBULLETIN: Das war, bevor Sie Filme machten?

JOHN BOORMAN: Ja, in Bristol. Ich habe zwei Stücke inszeniert, das eine war von Brecht, an dem ich damals sehr interessiert war – «Der gute Mensch von Sezuan».

FILMBULLETIN: Wo Sie das jetzt erwähnen, könnte man spekulieren, ob nicht etwas von seinem Einfluss in WHERE THE HEART IS spürbar ist. Durch die Erzählweise als Fabel wird Distanz erzeugt.

JOHN BOORMAN: Brecht war auch ein Einfluss auf LEO, THE LAST. Distanz

kann natürlich auch gefährlich sein, denn Film beruht auf Identifikation. Deshalb ist es viel leichter, einen Film über eine Hauptfigur zu erzählen, mit der das Publikum auf eine Reise geht. Schwieriger ist es, wenn sie sich von Figur zu Figur bewegen müssen und die Distanz sich fortwährend ändert.

FILMBULLETIN: Ist eine zeitweilige Distanz zu den Figuren nicht auch in Ihren anderen Filmen von Belang? Etwa in DELIVERANCE, wo man sich ja eigentlich mit den vier Männern identifiziert, aber durch ihr Verhalten entfremdet wird?

JOHN BOORMAN: In dem Film war es in gewisser Weise so, dass das Publikum in die Rolle der Natur schlüpfte und diese vier beobachtete. Dadurch gab es eine Art Objektivität, sogar eine Kälte.

Dass HOPE AND GLORY weltweit mein am meisten geschätzter Film ist, hat sicherlich auch damit zu tun, dass er aus dem Blickwinkel eines Kindes erzählt war. Er wurde durch einen doppelten Filter gemacht: der Blick des Kindes und die Erinnerung an die Vergangenheit. Dadurch gab es eine gewisse Unschuld. Ich denke, die Kamera funktioniert ähnlich dem Auge des Kindes, sie hat eine Unschuld, eine Art Offenheit und Direktheit. Wir urteilen sofort, wenn wir Dinge sehen. Wir sehen nicht, was wirklich da ist, sondern was dahinter, darunter und darüber ist. Während das Kind es so sieht wie die Kamera.

FILMBULLETIN: Hängt mit diesem Konzept der Distanzierung auch die Besetzung von Christopher Plummer als Penner zusammen? Ich kann mich an keine ähnliche Rolle in seiner Karriere erinnern.

JOHN BOORMAN: Ich kenne seine Arbeit, gerade auch im Theater, und hatte immer das Gefühl, dass er ein wunderbarer Charakterdarsteller ist. Ich habe ihn einfach besetzt, weil ich wusste, er könnte aus dieser Rolle etwas wirklich Interessantes machen.

Diese Frage der Identifikation ist sehr interessant. Die Figur, die Lee Marvin in POINT BLANK verkörpert, ist in gewisser Weise tot, kalt, nur noch Spuren von Leben sind in ihm. Und er ist das Zentrum des Films. Das hat die Zuschauer auf andere Weise verwirrt. Man sah alles durch seine Augen, und man merkt dabei, dass man sich mit einer Figur identifiziert, die Angst einjagte, die ein Monster war. Viele Zuschauer fanden das extrem ungemütlich – es ist das Monster im Zuschauer selber.

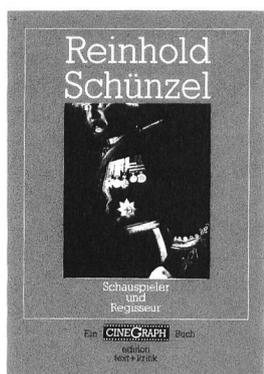
FILMBULLETIN: Auch EXORCIST II: THE HERETIC stellte ja einiges aus seinem Vorläufer geradewegs auf den Kopf?



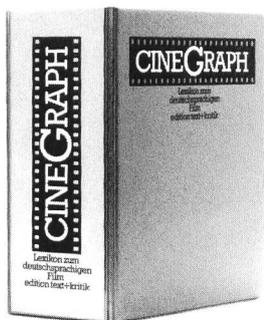
Der Panzer, der sich als Farbe auf die Körper legt, fungiert als Moment der Befreiung



# Schreiben über den Film



Jörg Schöning (Hg.)  
**Reinhold Schünzel**  
Schauspieler und Regisseur  
Ein CineGraph Buch  
123 S., 20 Abb., DM 19,50  
ISBN 3-88377-351-4



Hans-Michael Bock (Hg.)  
**CINEGRAPH**  
Lexikon zum  
deutschsprachigen Film  
Loseblattwerk, z. Z. etwa  
4.400 Seiten in 4 Ordnern.  
DM 218,--

Anton Kaes  
**Deutschlandbilder.**  
**Die Wiederkehr**  
**der Geschichte als Film**  
264 Seiten, DM 36,--  
ISBN 3-88377-260-7

Aus der Reihe TEXT + KRITIK:

**Alexander Kluge**  
(85/86) 166 Seiten, DM 19,50  
ISBN 3-88377-194-5

**Rainer Werner Fassbinder**  
(103) 102 Seiten, DM 18,--  
ISBN 3-88377-316-6

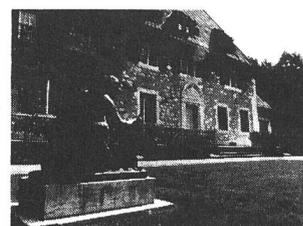


Jochen Brunow (Hg.)  
**Schreiben für den Film.**  
**Das Drehbuch als eine**  
**andere Art des Erzählens**  
109 Seiten, DM 22,--  
ISBN 3-88377-300-x

**Verlag edition text + kritik GmbH**  
Levelingstraße 6a, 8000 München 80

## Museen in Winterthur

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

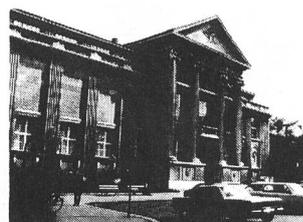


**Sammlung**  
**Oskar Reinhart**  
**«Am Römerholz»**

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

Werke von Winterthurer Malern  
sowie internationale Kunst.

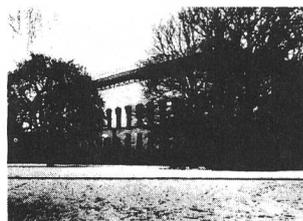
bis 15. Juli 1990:  
**JERRY ZENIUK:**  
Bilder 1971–1989



**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)

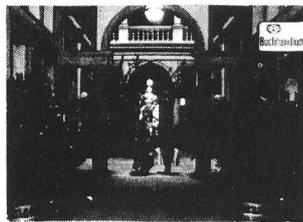
**GELD AUS TIBET**  
Sammlung Dr. Karl Gabrisch  
bis 12. August 1990



**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



**Technorama**

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

JOHN BOORMANN: Er gab den Leuten nicht, was sie erwarteten, deshalb wurde er ein Misserfolg. Was ich versuchte, war eine Antwort. Ich war gefragt worden, ob ich THE EXORCIST machen wollte. Ich konnte jedoch das Buch nicht ausstehen. Es handelte von der Folter eines Kindes, appellierte an den Hass gegenüber Kindern. THE HERETIC handelte – um hoch zu greifen – von der Möglichkeit der Menschlichkeit.

FILMBULLETIN: Alle Filme, die Sie danach gedreht haben, sind ausserhalb der Majors entstanden?

JOHN BOORMAN: Ich kann mit den amerikanischen Majors nicht arbeiten. Dafür bin ich ein zu unabhängiger Geist. Ich kann nicht in einem System arbeiten, das geht von meinem Temperament her nicht. Der Nachteil ist, dass man viel Zeit verliert, weil man sich selber um die Finanzierung kümmern muss. Mein nächster Film wird zum ersten Mal ein Stoff sein, der auf einem Roman basiert, «The Chemical Wedding». Es geht um zwei Paare, die eine Geschichte spielt vor hundertfünfzig Jahren, zu Beginn der Industriellen Revolution, die andere in der Gegenwart. Die frühere Liebesgeschichte ist tragisch und löst sich nicht auf. Sie wird in die Gegenwart projiziert und durch das zweite Paar gelöst. Das wichtigste Element der Alchemie war die Versöhnung der Gegensätze – männlich und weiblich. Davon handelt der Film. Es finden sich viele von den Dingen, die mich interessieren, in diesem Stoff wieder.

Das Gespräch mit John Boorman führte Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu WHERE THE HEART IS (DIE ZEIT DER BUNTEN VÖGEL): Regie: John Boorman; Buch: Telsche Boorman, John Boorman; Kamera: Peter Suschitzky; Schnitt: Ian Crafford; Ausstattung: Carol Spier; Kostüme: Linda Matheson; Musik: Peter Martin.

Darsteller (Rolle): Dabney Coleman (Stewart McBain), Uma Thurman (Daphne McBain), Joanna Cassidy (Jean McBain), Crispin Glover (Lionel), Suzy Amis (Chloe McBain), Christopher Plummer (Shitty), David Hewlett (Jimmy McBain), Maury Chaykin (Harry), Dylan Walsh (Tom), Ken Pogue (Hamilton), Sheila Kelley (Sheryl), Michael Kirby (Lionels Vater), Emma Woolard (Olivia).

Produktion: Touchstone Pictures in Zusammenarbeit mit Silver Screen Partners IV; Produzent: John Boorman; ausführender Produzent: Edgar F. Gross. USA 1989. 35mm, Farbe, 107 Min. BRD-Verleih: Senator Film, München; CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.



Krzysztof Kieslowski

## DEKALOG von Krzysztof Kieslowski

Eine namenlose Warschauer Betonsiedlung, Hunderte von schwarzen Fenstern mitten in der Nacht. Die Kamera geht an eines der Fenster heran und erfasst dahinter ein Gesicht: Eine junge Frau steht im dunklen Zimmer und schaut ins Leere. Die Kamera gleitet ein Stockwerk tiefer, und wieder taucht ein Gesicht auf, zerfurcht und nachdenklich: ein alter Mann ohne Schlaf.

Zehnmals macht der Pole Krzysztof Kieslowski in seiner ausserordentlichen Fernsehserie DEKALOG eine solche Annäherung, zehnmals blickt er durch eines der Fenster und macht die paar Zimmer, die zwei, drei Gesichter dahinter für eine Stunde zu seinem Universum. Jedesmal stellt sich darin ein komplexes ethisches Problem und jedesmal böte sich eine einfache Handlungsrichtlinie, vorgegeben

durch eines der zehn Gebote. Doch die einfache Lösung verbietet sich stets, oder besser: sie verliert sich in der Vielschichtigkeit des Problems.

Nehmen wir die Geschichte der jungen Frau und des alten Mannes. Sie will von ihm wissen, ob ihr krebserkrankter Mann sterben wird. Doch der Alte ist Arzt und nicht Prophet. Er kann den weiteren Krankheitsverlauf seines Patienten nicht mit Sicherheit voraussagen: Er kann nicht bei Gott schwören, was er nicht wissen kann. Er will den Namen Gottes nicht missbrauchen. Doch die Frau braucht Gewissheit, weil sie das Kind eines anderen Mannes erwartet. Wird ihr Ehemann überleben, so will sie das Kind abtreiben, stirbt er, so will sie es behalten. Der Arzt und die Frau sind beide allein mit ihrer Entscheidung – schlaflos abgekapselt in der nächtlichen Wohnung. Schliesslich schwört der Arzt, was er nicht schwören kann: dass der Kranke sterben wird. Also kann das Kind zur Welt kommen. Da erholt sich gegen jede Erwartung der Krebspatient. «Wir werden ein Kind haben», sagt er dem Arzt. «Das ist schön», sagt dieser.

Ende, Fall dargelegt, doch nicht abgeschlossen. Das ist das Entscheidende in Kieslowskis zehn zeitgenössischen Moral-Etuden, die vom biblischen «Dekalog» nurmehr angeregt sind: das offene Ende, das Schweigen des Autors. Er kann und will genauso wenig wie seine Figuren sagen, was gut oder böse ist. Er sagt nicht, ob der Arzt mit seinem Schwur anmassend oder angemessen gehandelt hat. Er richtet die Frau nicht, die ihre Verantwortung auf den Arzt abgewälzt hat. Wie wollte er auch, da es doch keine metaphysische oder gesellschaftliche Instanz für dieses Urteil mehr gibt. Also verlegt er sich auf etwas anderes: Statt die komplexen Handlungen pauschal zu bewerten, zeigt er mit dem unbestechlichen Blick eines neutralen Beobachters die Faktoren, aus denen sie hervorgehen. Statt den strengen Normen des alttestamentarischen Gottes herrscht darum im modernen Dekalog das eherne Gesetz der Logik. Weitgehend ausgeklammert bleibt dagegen, was zwischen diesen beiden mechanistischen Ursache-Wirkungs-Prinzipien liegt: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Nehmen wir die Episode neun – Kieslowski setzt konsequenterweise keine Titel –, das Gebot «Du sollst die Frau deines Nachbarn nicht begehren». Ein Mann Mitte dreissig wird impotent. Keine Psychosomatik, sondern ein glasklarer physischer Krankheitsbefund. Mit scheinsoveräner Geste schlägt der tief Getroffene seiner Frau



DEKALOG ZWEI mit Krystyna Janda als Konzertgeigerin, DEKALOG ACHT mit Teresa Marczewska als amerikanische Studentin



vor, sich einen Liebhaber zu nehmen. Selbstverständlich weist sie das Ansinnen entschieden zurück. Doch ist es verwerflich, wenn der Mann seiner Frau irgendwann trotzdem zu misstrauen beginnt? Ist es zu verurteilen, wenn sie ihm schliesslich tatsächlich untreu wird? Nein, es ist nur eine Frage der Logik. Die filmische Versuchsanordnung weist die Ethik als flexible Funktion der Umstände nach. Darin liegt das Erschütternde, die Trostlosigkeit des Dekalogs – nicht in der gottvergessenen Betonsiedlung, nicht in der Unfreundlichkeit ihrer Bewohner, die nur Symptome eines verlorengegangenen Glaubens an den Menschen sind.

Selbst das Unwahrscheinliche, das Unabsehbare, Inkommensurable kommt in Kieslowskis mechanistischem Weltmodell problemlos unter. Weil Kieslowski mechanistisch denkt, ist, hat er es sogar gleich wieder systematisch in sein Modell integriert. In jeder Episode gibt es unerklärliche kleine Merkwürdigkeiten: ein Mann, der mit undurchdringlichem Gesicht an einem Feuer hockt, ein anderer, der ein Kanu durch die Landschaft trägt, ein Tintenfass, das ohne sichtlichen Grund zerspringt, ein Hase, der vom Balkon fällt und niemandem gehört – Restbestände, Ahnungen von etwas ganz und gar anderem, das einer höheren Logik oder dem unberechenbaren Zufall gehorcht. Das eherne Weltgesetz der Erwartbarkeit wird dadurch aber nicht ernsthaft in Frage gestellt. Seine zwingende Logik wird höchstens auf die Wahrscheinlichkeit reduziert: das Eis, das nach allen Berechnungen des atheistischen Computerfetischisten in der ersten Folge («Du sollst keinen Gott haben neben mir») den schlittschuhlaufenden Sohn tragen müsste, kann eben doch brechen. Doch das beweist nichts. Die Madonna, die der zurückgebliebene Vater in wildem Aufruhr vom Altar stürzt, scheint unter den tropfenden Kerzen zwar zu weinen. Doch das will nichts besagen, kann bittere Ironie des blinden Schicksals sein.

Liebe, Glaube, Hoffnung. In der fünften Folge des Dekalogs («Du sollst nicht töten») werden die anti-mechanistischen Prinzipien am radikalsten zerstört. Ein Junge ermordet auf bestialische Weise einen Taxifahrer. Der Staat ermordet darauf mit eiserner Konsequenz und nicht weniger unbarmherzig den Jungen. Der Verteidiger des Mörders, der dem fatal logischen Lauf der Dinge zu trotzen sucht, verzweifelt. Kieslowski hat diese grauenvollste Geschichte des DEKALOGS auf Kinolänge zum KROTKI FILM O ZABIJA-

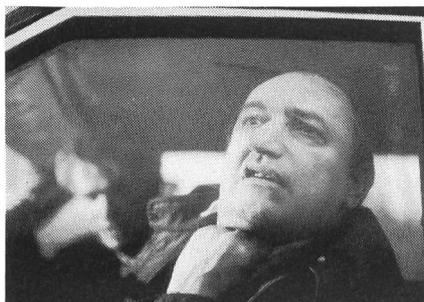
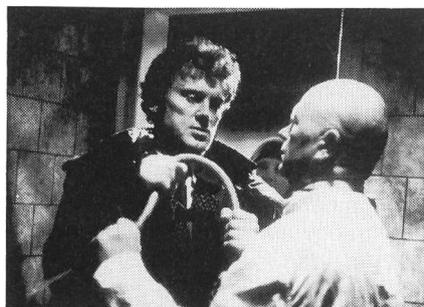
NIU (KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN) ausgebaut. Doch mit ihrer Perspektive lässt es sich nicht leben. Es brauchte ein Gegengewicht. Darum hat Kieslowski auch den sechsten Teil des DEKALOGS («Du sollst nicht ehebrechen») ins Kino gebracht, unter dem programmatischen Titel KROTKI FILM O MILOSCI (KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE). Die Ausgangslage scheint wieder hoffnungs- und lieblos. Eine schöne Frau anfang dreissig lebt mit wechselnden Liebhabern. Ein schüchternen Zwanzigjähriger ist in sie verliebt und beobachtet ihr Schlafzimmer aus der gegenüberliegenden Wohnung. Die Frau entdeckt den kleinen Voyeur und rächt sich, indem sie ihn verführt. «Das ist die Liebe», sagt sie ihm kalt, als er bei der ersten Berührung ejakuliert. Der Junge geht heim und schneidet sich die Pulsadern auf. Doch er überlebt, und die Frau schreibt auf ihr Fenster: «Ich hatte Unrecht.» Später geht sie den Jungen besuchen.

Neben diesem grossen gibt es im DEKALOG immer wieder kleine Momente, die den mechanistischen Teufelskreis durchbrechen. Zeichen der Versöhnlichkeit, Hoffnung und Liebe: die ungebrochene Lebenslust des aufgeweckten kleinen Sohnes des Computerspezialisten in der ersten Folge, die diebische Freude der zwei, als sie bei einem Schachturnier eine brillante Simultanspielerin schlagen. Oder die Unschuld, die im vermeintlich schuldhaften Verhalten zum Vorschein kommt: «Du sollst nicht lügen», hatte eine angesehene Ethikprofessorin gesagt, als sie im Zweiten Weltkrieg ein jüdisches Mädchen als angebliche

Christin bei christlichen Gasteltern unterbringen sollte. Jetzt, vierzig Jahre später, spricht das Mädchen von einst die Professorin auf die scheinbare Feigheit von damals an, und erfährt, dass sie ihrer Rettung diene: die Gasteltern waren als Nazispitzel bekannt.

Zur ethischen kommt die ästhetische Versöhnlichkeit des DEKALOGS. Sie liegt ganz einfach an der soliden Qualität des ganzen Zyklus. Zusammen mit Krzysztof Pieswicz hat Kieslowski nicht nur überraschende Einfälle, wechselvolle Handlungsverläufe und subtile Dialoge zu jedem Gebot entwickelt, sondern die einzelnen Episoden überdies zu einem bezugsreichen Netz verflochten. Manche Personen tauchen früh als Nebenfiguren auf und werden später Protagonisten einer ganzen Geschichte. Diese wiederum wird an anderer Stelle vielleicht als Anekdote berichtet, wodurch sich blitzartig ein neuer Zusammenhang ergibt. Reizvoll auch die Konstanz des Schauplatzes bei wechselnden Kameramännern: die gleiche Siedlung bekommt so immer wieder einen neuen Anstrich. Den gleichen Effekt hat die wechselnde Besetzung der Episoden, für die fast sämtliche hochkarätigen Schauspieler und Schauspielerinnen Polens herbeigezogen wurden. In Polen, meinte Kieslowski einmal scherzhaft und ohne falsche Bescheidenheit, unterteile man die Schauspieler und Schauspielerinnen heute in zwei Gruppen: solche, die im DEKALOG gespielt haben und die andern. Ebenso könnte man die Fernsehgeschichte zweiteilen: in eine Periode vor dem DEKALOG und in eine danach.

Andreas Furler



Das Fernsehen DRS zeigt DEKALOG von Krzysztof Kieslowski zu folgenden Daten und Zeiten: DEKALOG, EINS Freitag, 6.7., 21.35 Uhr; DEKALOG, ZWEI Dienstag, 10.7., 22.35 Uhr; DEKALOG, DREI Freitag, 13.7., 21.20 Uhr; DEKALOG, VIER Dienstag, 17.7., 22.35 Uhr; DEKALOG, FÜNF Freitag, 20.7., 22.40 Uhr; DEKALOG, SECHS Dienstag, 24.7., 22.35 Uhr; DEKALOG, SIEBEN Freitag, 27.7., 21.30 Uhr; DEKALOG, ACHT Freitag, 3.8., 21.35 Uhr; DEKALOG, NEUN Freitag, 10.8., 21.30 Uhr; DEKALOG, ZEHN Freitag, 17.8., 21.10 Uhr; DAS LEBEN IST ZUFALL, eine Dokumentation der DEKALOG-Dreharbeiten von Helmut Meewes, wird am Dienstag, 3.7., um 23.00 Uhr ausgestrahlt.



ENEMIES – A LOVE STORY: Anjelica Huston als Tamara

## ENEMIES – A LOVE STORY

von  
Paul Mazursky

Mit drei Frauen verheiratet zu sein, die alle in derselben Stadt wohnen, das mag ein schwieriger Fall für den bürgerlichen Gesetzgeber sein. Geradezu eine Horrorvorstellung wird es für einen europäisch fühlenden Menschen und Mann. Obwohl? Eine Frau fürs Bett, eine für den Geist und eine fürs Bekochtwerden – klickt da nicht gerade beim intellektuell etwas bedarfteren Zeitgenossen das Lustprinzip ein?

Herman Broder ist ein von solcher intellektueller Gabe Betroffener. Er lebt in New York, in Coney Island. Durch eine Einblendung erfahren wir die Zeit, es ist das Jahr 1949. Und einer seiner Alpträume erklärt uns die Umstände, warum er, der polnische Jude, in Amerika gelandet ist: «Nazis» (so werden die deutschen Soldaten im Abspanntitel genannt) durchsuchen eine Scheune, in der sich Herman versteckt hält. Sie schlagen eine Polin blutig, weil diese ihn nicht verrät. Herman erwacht schweissgebadet in seinem Bett, neben dieser Frau, seiner ehemaligen Dienstmagd Yadwiga, die er inzwischen aus Dankbarkeit geheiratet hat. Seine erste Frau ist zusammen mit ihren beiden Kindern im KZ ermordet und auch offiziell für tot erklärt worden.

Herman Broder arbeitet als Ghostwriter für einen geschäftstüchtigen Rabbi, was ihm einen gewissen finanziellen und vor allem zeitlichen Spielraum gewährt. Den braucht er für sein leidenschaftliches Verhältnis mit Masha, die getrennt von ihrem Ehemann mit ihrer Mutter in der Bronx lebt. Masha hat das Konzentrationslager überlebt und möchte nun Herman ganz für sich haben. Da taucht auch noch die totgeglaubte Tamara auf, die erste Frau Hermans. Sie ist die wahre Persönlichkeit, hat nichts dagegen einzuwenden, dass er die inzwischen geschiedene Masha im jüdischen Ze-

remonial heiratet. Masha ist schwanger und auch Yadwiga erwartet ein Kind. Herman hetzt zwischen Manhattan, der Bronx und Brooklyn hin und her, muss immer darauf bedacht sein, nicht in die falsche U-Bahn-Linie einzusteigen. Seine menschlichen Beziehungen sind in die Absurdität umgekippt. Und immer noch ist er eifersüchtig, als er erfährt, dass Masha mit ihrem Exgemahl geschlafen hat, um die Einwilligung zur Scheidung zu bekommen. Er wird nicht mit ihr ins ferne Kalifornien ziehen – Mashas Mutter ist gestorben und die Schwangerschaft war nur eingebildet – und auch nicht mit ihr den gemeinsamen Tod suchen. Sie sucht den Tod alleine. Herman wird fliehen, wird Yadwiga für das inzwischen geborene Mädchen, seine Tochter, aus der Anonymität Geld senden. Und um das Kind, das Masha heisst, werden sich Yadwiga und Tamara wie Dienstbotin und Herrin kümmern.

\*

Wiederholt schiebt sich bis zum Ende des Films – Achtung aufgepasst! – das Wonder Wheel von Coney Island ins Bild. Symbolträchtig verkündet es das Auf und Ab des Lebens. Der Mechanismus des Riesenrads ist einfach zu durchschauen, bringt keine Wahrnehmungsprobleme. Erst wenn man in der Gondel sitzt und diese ihren höchsten Punkt erreicht, mag den Benützer das Gefühl des Wohlseins oder des Schauderns erfüllen. Fast so ergeht es dem Zuschauer mit diesem Film, die blosse Draufsicht macht den Thrill der Geschichte nicht so nachvollziehbar. Und sich in die Figur von Herman Broder einzufühlen, dazu gibt es kaum Anlass. Ron Silver bleibt konturlos, hat nicht die Komik und die Bruchstellen eines Woody Allen, der jüdisches Ritual nicht zeigen muss, um jüdisches Leben auch für den Nichtjuden nachvollziehbar werden zu lassen.

Paul Mazursky, der Jude, hat den gleichnamigen Roman des Juden Isaac Bashevis Singer als Vorlage genommen. Und trotzdem habe ich das Gefühl, dass die fatalistische und zupackende doppelgesichtige jüdische Lebenshaltung in den Bildern nur behauptet wird. Einblendungen von religiösen Ritualen wirken oberflächlich illustrativ, haben keine Verbindung zum erzählerischen Geschehen. Gewiss, die Verknüpfung komödiantischer Szenen mit den Erinnerungen an den Holocaust ist nicht peinlich, aber das Grauen des deutschen Vernichtungswahns wird in den einschlägigen Szenen auch kaum erahnbar. Dieser Zwie-

spalt von Lebensfreude und angsterfüllter Erinnerung mag der Singschen Erzählkunst vorbehalten bleiben. Dazu bedarf es der Paarung von menschlicher Güte mit grosser Intellektualität oder der bitterbösen Spottlust –, nein, nicht eines Paul Mazursky, sondern eines... dazu fällt mir am ehesten noch Karl Kraus ein, was sich im Zusammenhang mit dem Film aber etwas anachronistisch liest.

Anjelica Huston ist eine grosse Schauspielerin, bei ihr hat man den Eindruck – die Geschichte stimmt. Und noch eine Figur ist präsent, die nicht unbedeutende Nebenrolle des Verlegers Pesheles, der sich für die Tätigkeit Hermans interessiert und dabei auf die Vielzahl dessen Frauen stösst. Phil Leeds gibt die Rolle wie einen jüdischen Witz, der das Verborgene und Versteckte offenlegt und zum Belachtwerden freigibt. Leeds' Aussehen gewährt dafür die schelmische Form. Und eine böartige Qualität erhält der Film an der Stelle, als Yadwiga ihre ehemalige Herrin wiedersieht und an ein Gespenst glaubt. Das tumbe polnische Dienstmädchen und ihre überlegene jüdische Herrschaft. Wem würden da nicht Szenen aus SHOAH einfallen, die Claude Lanzmann in Polen gedreht hat und die einen tiefsitzenden Antisemitismus enthüllt haben. Da möchte man über die Komödie hinausdenken und die Versuche Yadwigas, der Polin, wegen Herman zum Judentum zu konvertieren, in ihrer Brisanz nicht nur dem Lachen anheimgeben.

Erwin Schaar

Die wichtigsten Daten zu ENEMIES – A LOVE STORY (FEINDE – DIE GESCHICHTE EINER LIEBE):

Regie: Paul Mazursky; Buch: Roger L. Simon, Paul Mazursky nach dem Roman von Isaac Bashevis Singer; Kamera: Fred Murphy; Schnitt: Stuart Pappé; Ausstattung: Pato Guzman; Kostüme: Albert Wolsky; Musik: Maurice Jarre.

Darsteller (Rolle): Ron Silver (Herman Broder), Anjelica Huston (Tamara), Lena Olin (Masha), Margaret Sophie Stein (Yadwiga), Alan King (Rabbi Lembeck), Judith Malina (Mashas Mutter), Rita Karin (Mrs. Schreiber), Phil Leeds (Pesheles), Elya Baskin (Yasha Kotik), Paul Mazursky (Leon Tortshiner).

Produktion: Morgan Creek Produktion; Produzent: Paul Mazursky; Co-Produzenten: Pato Guzman, Irby Smith; ausführende Produzenten: James G. Robinson, Joe Roth; assoziierte Produzentin: Elizabeth Sayre. USA 1989. 35mm, Farbe. 120 Min. BRD-Verleih: Concorde-Film, München; CH-Verleih: Rialto-Film, Zürich.



Gespräch mit Paul Mazursky

## „Spielen ist sehr harte Arbeit“

FILMBULLETIN: Mr. Mazursky, *ENEMIES – A LOVE STORY* stellt in Ihrer Filmographie einen Sonderfall dar: es ist die erste Literaturverfilmung.

PAUL MAZURSKY: Das ist richtig, wenn man *DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS* und *THE TEMPEST* ausnimmt, die sich sehr frei an Bühnenvorlagen orientiert haben. *ENEMIES – A LOVE STORY* war deshalb eine interessante neue Erfahrung für mich. Ich fand das Schreiben des Drehbuches einfacher. Denn ich war in einer ähnlichen Situation wie dann, wenn ich als Schauspieler in einem Film eines anderen Regisseurs mitarbeite: ich habe ein fremdes Ausgangsmaterial, mit dem ich arbeiten und das ich weiterentwickeln kann.

Mit dem Gedanken, Singers Roman zu adaptieren, habe ich allerdings schon 1972 gespielt, als das Buch in englischer Sprache erschien. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich aber gerade erst zwei Filme gedreht und fragte mich, ob ich nicht erst einmal fortfahren sollte, meine eigenen Drehbücher zu schreiben. Meine Gefühle waren da sehr ambivalent. Ehrlich gesagt stand ich dem Gedanken an die Verfilmung ebenso zwiespalten gegenüber wie Herman Broder, der Held des Romans, dem Leben gegenübersteht. Immer dann, wenn ich die Rechte nicht bekommen konnte, fühlte ich mich erleichtert: «Gut, dann brauche ich den Film also doch nicht zu machen!» Und dennoch zwang mich etwas, diesen Roman zu verfilmen. Und dabei habe ich selbst überhaupt keine Beziehung zum Holocaust, abgesehen von der Tatsache, dass ich Jude bin – aber ich bin nicht einmal religiös. Ich hatte auch keine Angehörigen, die in den Lagern starben. Es war also nicht das Thema, das mich fesselte, sondern eher die Tatsache, dass Singer es gewagt hatte, eine Farce über diese zutiefst tragische Situation zu schreiben. Ich betrachte diese Geschichte tatsächlich als Farce, wenngleich nicht als eine, in der die Figuren wie wild hintereinander herrennen und sich die Türen vor der Nase zuschlagen. Je ernster eine Farce ist, desto besser ist sie auch. Man muss an das glauben können, was in ihr geschieht, sonst läuft sie auf dem Trockenen.

FILMBULLETIN: Sie haben oft erzählt, wie schwierig es war, die Studios zu überzeugen, Filme wie *HARRY AND TONTO* oder *UNMARRIED WOMAN* zu produzieren. Wie ist es im Hollywood der achtziger Jahre, das noch viel weniger risikofreudig ist, möglich, Singers Roman zu verfilmen?

PAUL MAZURSKY: Die Arbeit am Drehbuch wurde von *Touchstone* bezahlt, der Produktionsgesellschaft von Disney. Ich hatte *DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS* für sie gemacht, und nach dem Erfolg dieses Films hätte ich ihnen erst einmal alles anbieten können – sie hätten «Ja» gesagt. Aber die wenigsten Drehbücher, die die *Majors* heute schreiben lassen, werden dann auch wirklich verfilmt. Die Studios sind am Geld interessiert, ob der Autor der Romanvorlage den Nobelpreis bekommen hat, ist ihnen egal. Die Studios machen sich heute mehr Gedanken über den Inhalt der Filme, fragen sich ständig, ob der Stoff kommerziell genug ist. Das kann sich wieder ändern, es ändert sich immer wieder.

Aber nun ist es viel härter als früher. *HARRY AND TONTO* hat damals eine Million Dollar gekostet. Wenn ich ihn heute drehen sollte und selbst wenn ich heute noch die gleiche Person wäre, die ich damals war, würde ich den Film nicht unter zehn Millionen drehen können. Es wäre sehr, sehr schwer, jemanden davon zu überzeugen.

Das Budget von *ENEMIES – A LOVE STORY* konnten wir mit 9,2 Millionen sehr niedrig halten, aber alle *Majors*, die wir ansprachen, wollten sich nur mit fünf Millionen beteiligen. Schliesslich fand ich Joe Roth und seine Firma *Morgan Creek Productions*, dem das Buch gefiel, und der bereit war, die ganze Summe zur Verfügung zu stellen. Trotz meiner Bedingung, dass er erst den fertigen Film zu sehen bekäme! Nun wird der Film in den USA von der Fox verliehen, die ihn aber längst nicht so gut ausgewertet hat, wie es möglich gewesen wäre. Nach dem Erfolg bei der New Yorker Kritik und dem Publikum hat die Fox ganze zwölf Wochen gewartet, bevor sie die Kopienzahl erhöhte.

FILMBULLETIN: Wenn es ganz offensichtlich nicht das Thema des Holocaust war, das Sie an Singers Roman reizte, was war es dann?

PAUL MAZURSKY: Das wurde mir erst nach dem Ende der Dreharbeiten klar, als ich mich zurücklehnen konnte und als all die Nervosität und Leidenschaft abgeklungen waren, die sich immer an einer Frage entzündeten: «Mache ich einen guten Film? Wird der Film funktionieren?» Erst als der Film fertig war, begriff ich, dass da eine Menge Motive für mich eingeflossen waren, über die ich nicht nachgedacht hatte. Einer der Gründe war, dass ich zu dieser Zeit in New York aufgewachsen bin. Ich glaube, ich wollte ganz einfach nur dieses Leben in der jüdischen unteren Mittelklasse in dieser Stadt rekonstruieren. Denn das habe ich noch nie gemacht, oder doch nur in einigen Szenen in *NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE*. Da gab es eine kurze Szene in Brooklyn. Aber Coney Island und die Lower East Side habe ich in meinen Filmen noch nicht gezeigt.

Ein anderer Grund war, dass mein Grossvater 1905 aus der russischen Armee desertierte und nach Amerika kam. Das Emigrationsthema interessierte mich also sehr stark: jemand kommt in die Staaten, nachdem er eine furchtbare Zeit in Europa durchmachen musste. Wenn man einen Film macht, gibt es da immer sehr feine emotionale Verknüpfungen, deren man sich nicht bewusst ist.

FILMBULLETIN: Ich würde gern mit Ihnen über eine Reihe von Veränderungen sprechen, die Sie gegenüber dem Roman vorgenommen haben. Hermans Paranoia ist im Roman beispielsweise allumfassend, er fürchtet sich vor dem Finanzamt, vor der Polizei undsoweiter. Weshalb haben Sie diese Paranoia im Film so stark konkretisiert?

PAUL MAZURSKY: In einem Roman lassen sich all diese Informationen natürlich sehr leicht vermitteln: «Herman fürchtete sich hiervor, er fürchtete sich davor». Der Leser absorbiert diese Informationen vermittels der Worte. Aber von dem Augenblick an, in dem man sich entscheidet, einen Roman

„Film ist wunderbar suggestiv: der Zuschauer sieht es und begreift es sofort“

zu verfilmen, muss man sich ständig überlegen, wie man etwas erzählen kann, ohne auf Worte zurückzugreifen! Ich wollte Hermans Ängste spezifizieren und konkretisieren, der Zuschauer sollte in jeder Situation ganz genau wissen, wovor Herman sich fürchtet.

FILMBULLETIN: Diese Pointierung führt auch dazu, dass man seinen Verfolgungswahn stärker mit der Tatsache verknüpft, dass er mit drei Frauen gleichzeitig verheiratet ist. Ich denke zum Beispiel an die Szene auf der Party, als ihn jemand mit der zweiten Frau entdeckt: Herman flieht und glaubt, auf der Strasse heranmarschierende Nazis zu hören.

PAUL MAZURSKY: Genau um diese Verbindung ging es mir, genau deshalb habe ich das so gemacht.

FILMBULLETIN: Einige höchst interessante Motive spart der Film indessen völlig aus, beispielsweise Hermans obsessive Beschäftigung mit deutschen Philosophen.

PAUL MAZURSKY: Sicher ein sehr, sehr interessantes Thema, aber eins, das sich ganz schwer in einem Film darstellen lässt. Ich wüsste nicht, wie ich es dramatisieren könnte! Ich hatte es ohnehin schon mit einem relativ intellektuellen Stoff zu tun, und ich habe keine Ahnung, wie das amerikanische Publikum auf ein solch komplexes Erzählmotiv reagieren würde. Die kennen ja nicht einmal die Namen dieser Philosophen. Die denken vielleicht, dass es sich dabei um Automobilmarken handelt: der neue Schopenhauer, der neue Nietzsche.

Da gibt es einfach Grenzen. Man muss Entscheidungen treffen, oder man macht einen Film, mit dem nur sechs oder sieben Leute etwas anfangen können. Hermans besessene Beschäftigung mit diesen sehr, sehr düsteren Philosophen ist vielleicht ein zu komplizierter Aspekt des Buches. Da beschränke ich mich lieber darauf, zu zeigen, wie er einige Passagen des Talmud interpretiert.

FILMBULLETIN: Ich nehme an, Singers Anspielungen auf den Stalinismus haben Sie aus dem gleichen Grund ausgelassen?

PAUL MAZURSKY: Ja, natürlich. In erster Linie musste es doch darum gehen, dem Publikum klar zu machen, was Herman so mürrisch, nervös und paranoid macht. Und das war im Kern die Tatsache, dass er während des Krieges von dieser polnischen Christin, Yadwiga, versteckt wurde und *nicht* im Konzentrationslager landete. Singer schreibt in seinem Vorwort: «Ich hatte nicht das Privileg, in den Lagern gewesen zu sein.» Eine sehr ironische Formulierung. Dieser Punkt trifft auch auf Herman zu. Seine Frau und seine Kinder – davon muss er zumindest ausgehen – sind von den Nazis umgebracht worden. Aber er hat überlebt. Deshalb ist er Yadwiga ungeheuer dankbar und fühlt sich ungeheuer schuldig.

Seine abgrundtiefe Paranoia wollte ich aber nicht mit den typischen Rückblenden motivieren. Ich habe genug Filme über den Holocaust gesehen. Ich wollte, dass man diese Erfahrungen durch das wahrnimmt, was die Figuren sagen, durch die Art, wie sie davon sprechen.

Dieser Film handelt für mich in erster Linie von Emigranten, die 1949 in New York leben. Sie waren Opfer der Nazis, aber jetzt leben sie in einer neuen Welt. Und obwohl der Holocaust ein essentielles Thema des Films ist – er wäre ein völlig anderer ohne dieses Thema! – geht es um Figuren, die es auch heutzutage in New York geben könnte. Sie haben vielleicht vor einigen Jahren Russland verlassen und wollen sich nun ein neues Leben erschliessen. Da habe ich gegenüber dem Roman viele Dinge hinzugefügt. Beispielsweise die Hotelszenen in den Catskills, weil das eine Welt ist, die ich kenne. Ich wollte das Publikum spüren lassen, dass diese Leute damals vor allem ein gutes Leben führen wollten: mit viel Musik, mit viel Vergnügen und Sex, mit gutem Essen undso weiter. Sie liefen nicht ständig herum und sprachen über die Nazis, sie lebten einfach.

Und das gefiel mir so gut an Singers Roman. Statt der zu erwartenden Schwere gibt es ständig diese köstliche Ironie der Situation: zu welcher der drei Frauen soll er nun gehen?

FILMBULLETIN: Die Arbeit der Kamera verstärkt gegenüber der Vorlage ein Gefühl der Klaustrophobie. Ist das für Sie nicht ein Stilbruch? Hat in Ihren früheren Filmen nicht immer der Pulschlag der Schauspieler den Kamerarhythmus vorgegeben?

PAUL MAZURSKY: Das hängt von der jeweiligen Szene ab. Ich muss Ihnen sagen, dass ich sehr glücklich damit bin, wie der Film aussieht. Der Film ist von *Fred Murphy* brillant fotografiert worden.

Die Klaustrophobie ist nicht allein eine Frage der Kameraarbeit. Diese Leute lebten ganz einfach in sehr, sehr engen Apartments. Das war schon klaustrophobisch: wenn drei Leute in der Wohnung drin waren, passte ein Vierter nicht mehr da herein. Nur wenn die Emigranten damals am Strand waren oder auf Coney Island, lernten sie ein Gefühl der Freiheit kennen. Deshalb schaut Herman auch so häufig aus dem Fenster. Er ist im Apartment gefangen wie die Vögel in ihrem Käfig.

FILMBULLETIN: Ihr Film überrascht mich immer wieder darin, wie pragmatisch er den Roman adaptiert. Ich denke beispielsweise an die Einstellung, in der Sie Masha einführen: mit einer Grossaufnahme ihrer KZ-Nummer auf dem Arm.

PAUL MAZURSKY: Auf diese Weise konnte ich den Zuschauern direkt und ohne lange Erklärungen zeigen: diese Frau ist eine Überlebende! Film ist da wunderbar suggestiv: der Zuschauer sieht es und begreift es sofort. Und dann fängt er an, sich Fragen zu stellen: Was macht Herman bei dieser Frau? Weshalb ist er so vertraut mit ihr und ihrer Mutter? Was geht da vor? Eben war er doch noch bei seiner Ehefrau!

FILMBULLETIN: Sie erwähnten eingangs, Sie hätten schon nach Ihrem zweiten Film vorgehabt, Singers Roman zu verfilmen. Ich finde das sehr interessant, denn in meinen Augen haben *ENEMIES – A LOVE STORY* und Ihr zweiter Film, *ALEX IN WONDERLAND*, eine Reihe Gemeinsamkeiten.

PAUL MAZURSKY: Wirklich?

FILMBULLETIN: Ja, einmal in den Traumsequenzen, die in beiden Filmen eine Stadt im Belagerungszustand zeigen, und zum anderen, weil beide



„Die Besetzung des Films macht neunzig Prozent aus, wenn man ein gutes Drehbuch hat“

Protagonisten pathologisch unentschlossen sind.

PAUL MAZURSKY: Die Stadt, die in ALEX IN WONDERLAND belagert wird, war für mich eine Metapher für Hollywood. Die Traumsequenzen bedeuteten für mich aber auch noch etwas anderes: Der Held des Films, der ein Filmregisseur ist, kann nicht in seinem eigenen Stil träumen, er träumt im Stil anderer Regisseure. Er besitzt noch keinen eigenen Stil, und daraus entstand für mich der zentrale Konflikt. Ihm stehen alle Möglichkeiten offen, aber er kann sich nicht entscheiden.

Herman ergeht es in ENEMIES – A LOVE STORY anders: ihm stehen keine Möglichkeiten offen. Er fühlt sich Yadwiga viel zu sehr verpflichtet, als dass er sie verlassen könnte. Und gleichzeitig ist er hoffnungslos in Masha verliebt. Ich glaube, er sieht sich als völlig hilflos: er hat nicht die geringste Kontrolle über seine eigene Situation.

FILMBULLETIN: Diese Passivität macht es Ihrem Hauptdarsteller nicht einfach.

PAUL MAZURSKY: Richtig, es ist eine ungemein schwierige Rolle, aber Ron Silver ist ganz grossartig und gerade dann am besten, wenn er diese Unentschlossenheit ausdrücken soll: welche U-Bahn-Linie soll er nun nehmen, zu welcher Frau soll er nun fahren?

FILMBULLETIN: Sie belassen die Motive Ihrer Figuren sehr oft in einer Zweideutigkeit, ihre Wahrhaftigkeit ist immer ein Prüfstein. Herman ist in diesem Zusammenhang eine interessante Figur: er ist ein chronischer Lügner.

PAUL MAZURSKY: Er kann aber auch vollständig ehrlich sein! In der letzten Szene ist er Masha gegenüber total ehrlich: er sagt, er müsse gehen, und als sie ihm entgegnet, er habe nur Angst, sich mit ihr zusammen das Leben zu nehmen, gesteht er ihr das ein. «Ja, ich habe Angst vor Gott.» Bis zu diesem Zeitpunkt hat er sich immer geweigert, derartige Gefühle zuzugeben. Er lügt nicht unbedingt, er... treibt Spiele mit der Wahrheit. Aber auch Tamara gegenüber ist er ehrlich, als er sie nach dem Ausflug mit Masha besucht.

FILMBULLETIN: Aber sie ist auch ein starker Charakter, der dies für sich verlangt!

PAUL MAZURSKY: Aber trotzdem: er geht freiwillig zu ihr, sie zwingt ihn nicht dazu. Er kommt an ihre Tür und sagt: «Ich heirate wieder. Sie ist schwanger. Ich werde noch verrückt. Hilf mir, bevor ich den Verstand verliere. Was soll ich tun?» Sie sagt: «Du hast vielleicht Nerven, damit zu mir zu kommen!» und lässt ihn dann doch herein. In der darauffolgenden Szene belügt sie ihn auch, als er sie nach den Männern fragt, mit denen sie seither geschlafen hat. Tamaras Lüge ist eine ungeheuer menschliche Sache, auf die nur Singer kommen konnte. Tatsächlich ist Herman also nicht der einzige im Film, der lügt. Selbst bei Yadwiga bin ich der Ansicht, dass sie lügt: sie belügt sich selbst. Ich hatte immer das Gefühl, dass sie intelligent genug ist, zu ahnen, was Herman treibt, wenn er fort ist.

Der witzigste Satz im Film – kein Satz, der einen grossen Lacher erntet, aber trotzdem – der witzigste Satz kommt für mich in der Szene, in der die ersten beiden Ehefrauen Hermans aufeinandertreffen, und er sagt: «Jetzt, wo ihr beide voneinander wisst, könnten wir doch alle Freunde sein, und ich müsste nicht mehr so viel lügen.» Das gefiel mir sehr gut an Singers Buch: dass es keine moralischen Garantien gibt, Schwarz und Weiss, Gut und Böse, Helden und Schurken lassen sich nicht so einfach voneinander unterscheiden.

FILMBULLETIN: Ist das nicht auch eine zutreffende Beschreibung Ihrer Filme?

PAUL MAZURSKY: Ich weiss nicht, ich bin kein Kritiker und will meine eigenen Filme nicht interpretieren. Meine Filme sind sicher zweideutig, weil die Charaktere es ja auch sind. Nur selten gibt es Dinge, die Klarheit besitzen, für gewöhnlich hat man den Dingen gegenüber jedoch berechtigt gemischte Gefühle. Das Leben ist voller Nuancen, es gibt immer einen Grund für Ironie.

FILMBULLETIN: Gibt es deshalb für Ihre Geschichten nie eindeutige Lösungen?

PAUL MAZURSKY: Sicher, es gibt sie in meinen Filmen nicht. Aber das ist meistens ein langer Prozess für mich: das Ende eines Filmes zu finden. Ich habe keine Lust, einen Film zu machen,

wenn ich das Ende nicht kenne. Ich schreibe dann nicht gern. Mit anderen Worten: ich fühle mich noch nicht dazu bereit, ihn zu machen, bis ich den Schluss im Kopf habe. Bei diesem Film sah ich das Ende immer vor mir: das Gesicht des Babys, das die beiden Frauen im Arm halten und «Masha» nennen.

Während der Dreharbeiten on location in Coney Island wurde mir dann aber klar, dass ich das Riesenrad als Schlusseinstellung nehmen musste.

Heutzutage sehe ich viele Filme mit falschen Enden, die heroisch sein sollen, aber nur aufgesetzt wirken. Oder es sind Filme mit drei, vier Enden, da wissen die Autoren nicht, wo sie aufhören sollen. Wenn man einen Film über wirkliche Menschen macht, dann wird es schon irgendwo ein Ende geben, aber keines, das den Rest des Lebens dieser Menschen erzählt. Eines meiner Lieblingsenden stammt aus THE THIRD MAN.

FILMBULLETIN: Stimmt es, dass ein Studio, dem Sie das Buch anboten, den Film unter der Bedingung machen wollte, dass Herman am Ende zu den beiden Frauen zurückkehrt?

PAUL MAZURSKY: Ja, das stimmt. Die stellte sich vor, er solle in der letzten Einstellung zusammen mit dem Baby zu sehen sein.

FILMBULLETIN: Das Ende, wie es jetzt steht, verweist auf das Element der Flucht, das es in fast jedem Ihrer Filme am Ende gibt. Stimmen Sie mir da zu?

PAUL MAZURSKY: Ich würde eher sagen: es gibt Hoffnung am Ende meiner Filme. Nehmen Sie den Schluss von HARRY AND TONTO. Harry, der alte Mann, glaubt am Strand die rote Katze zu sehen und jagt ihr nach. Natürlich ist es nicht Tonto, sondern irgendeine andere rote Katze. Neben ihm baut ein kleines Mädchen eine Sandburg, und der alte Mann geht zu ihm hin, um ihm dabei zu helfen. Aber anstatt daraus einen sentimental Moment zu machen, zeige ich, wie es ihm die Zunge herausstreckt. Das ist das Ende des Films: ein alter Mann und ein kleines Kind. Was hat es zu bedeuten? Ich weiss es nicht, aber ich habe ein bestimmtes Gefühl dabei: es ist hoffnungsvoll und traurig zugleich. Aber sicher kein eskapistisches Ende.

FILMBULLETIN: Ich meinte nicht eskapistisch, sondern ich dachte an die Häufigkeit, in der es eine Flucht und die Loslösung aus einer alten Lebensweise gibt. Zum Beispiel in UNMARRIED WOMAN.

PAUL MAZURSKY: Alan Bates hat Jill Clayburgh ein riesiges Gemälde geschenkt, und sie überquert damit die Strasse. Während das Bild einfriert, sieht man drei Frauen in Arbeitskleidung im Vordergrund. Genau wie bei HARRY AND TONTO weiss ich nicht, was das Ende bedeutet, aber ein bestimmtes Gefühl hatte ich auch hier.

FILMBULLETIN: Das einzige klassische Happyend gibt es in BLUME IN LOVE – falls Blume nicht alles geträumt hat...

PAUL MAZURSKY: (lacht) Ja, da gibt es eine Ambiguität am Ende. BLUME IN LOVE ist einer meiner Lieblingsfilme. Obwohl er auf allen Kritiker-Bestenlisten war und wunderbar besprochen wurde, wusste der Verleih, Warner Bros., gar nicht, was sie damit anfangen sollten. Das ist immer ein furchtbares Problem, wenn man einen Film fertiggestellt hat und in die Hände anderer legen muss, die nichts damit anfangen können! Der Film war eben voller Brechungen und Ironien: Ist das alles Realität oder Traum? Ist der Held ein Hundesohn oder ist er doch sympathisch? Eine nette, einfache Komödie lässt sich leichter verkaufen. Das Ungewöhnliche an BLUME IN LOVE war sicher auch, dass die Frau die eigentliche Heldin war, denn sie trifft am Ende die Entscheidung, zu ihm zurückzukehren, ohne ihn wieder zu heiraten. Er selbst besitzt keine Kontrolle mehr über diese Situation. Er ist ein Mann, der wartet. Er wartet zusammen mit den anderen Liebenden auf der Piazza San Marco, diesem Phantasieland der Liebe, das er vielleicht selbst geschaffen hat.

FILMBULLETIN: Ein Film, in dem sich die Fluchtphantasie des Helden erfüllt, ist THE TEMPEST. Ich fand, dass dem Film gerade deshalb ein Spannungsmoment fehlte.

PAUL MAZURSKY: Ich habe den Film anders verstanden, unter diesem Gesichtspunkt habe ich ihn nie betrachtet. Für mich handelt er von einem Nervenzusammenbruch. Der Film handelt

von einem Mann, der nicht mehr an das glaubt, was er tut. Die Architektur gibt ihm nichts mehr. Diesen Beruf habe ich gewählt, weil er dem Filmemachen entspricht, aber trotzdem nicht dasselbe ist. Es geht um einen Menschen, der magische Kräfte haben möchte. In seiner Phantasie entfacht er einen Sturm, in dem sich alle Bilder aus seiner Vergangenheit aufdrängen.

Am Ende gibt es eine grosse Versöhnungsfeier, ähnlich unreal wie die Versöhnungen bei Shakespeare. Nun ist alles vorbei, der Mann steht wieder auf seinen Beinen. So ist das mit allen Nervenzusammenbrüchen, wenn man nicht wirklich verrückt ist. Es sind Lebensabschnitte, in denen man unter Stress steht und sich fragt, ob man mit der Situation fertig wird. Man kann es gar nicht glauben, aber in drei oder sechs Monaten ist alles wieder in Ordnung. Man hat sich selbst geheilt, man hat alle Dämonen ausgetrieben. Und man hat es selbst geschafft, man brauchte nicht zum Psychiater zu gehen. Darum ging es mir, denn ich empfand zu dieser Zeit in mancher Hinsicht ähnlich. Ich wurde fünfzig, auch mein Beruf hat etwas mit Magie zu tun und auch meine Töchter wurden erwachsen.

FILMBULLETIN: Ihre Filme widmen sich zumeist einer Klasse, die sich ihrer selbst sehr bewusst ist, man hat Ihre Protagonisten einmal «bourgeois-half-truth-seekers» genannt. Gibt es deshalb so viele bemerkenswerte Spiegelszenen in Ihren Filmen? Sind das Bestandsaufnahmen von Figuren, die sich verändert haben?

PAUL MAZURSKY: Schauen Sie ab und zu in den Spiegel?

FILMBULLETIN: Klar, jeden Morgen.

PAUL MAZURSKY: Ich weiss nicht, wie es Ihnen geht, aber mir passiert es oft, dass ich vor dem Spiegel mit mir selbst spreche. Es gibt so wenige Möglichkeiten, sich selbst zu sehen, mit sich selbst allein zu sein. Für gewöhnlich werden wir von anderen gesehen, aus deren speziellem Blickwinkel. Sicher, der Anblick im Spiegel ist auch eine Bestandsaufnahme. In DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS wollte ich den Zuschauern klar ma-

chen, dass ein Stadtstreicher wie Nick Nolte sich nicht selbst in Spiegeln betrachten kann, denn die gibt es in seinem Leben nicht. Nur zufällig gerät er an diesen swimming pool und betrachtet sich im Wasser. Als er sich später im Film umkleidet – sein Leben hat sich im Haus dieser neureichen Familie völlig verändert – ist er verstört über das, was er sieht.

In ENEMIES – A LOVE STORY ist der Blick Mashas in den Spiegel auch ein plötzlicher privater Augenblick, der sich zwischen einer Figur und ihren Gefühlen abspielt. Es ist der einzige Moment im Film, in dem sie wirklich entspannt ist. Für ein, zwei Sekunden ist sie wirklich heiter und ruhig. Es ist auch der einzige Moment, in dem sie allein ist.

FILMBULLETIN: Ihr Selbstmord ist ebenso überraschend wie die anderen Selbstmorde oder -versuche in NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE oder DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS, denn Ihre Figuren sind für gewöhnlich unverwundlich.

PAUL MAZURSKY: Aber ich glaube, Masha ist wirklich müde. Der Tod ihrer Mutter ist eine zu konkrete Realität. Und ihre Träume von Florida und Californien, der Sex, all das hilft ihr nicht mehr. Sie ist erschöpft und erhofft sich von dieser Lösung den Frieden. Ich glaube nicht, dass sie Angst hat. Von allen Figuren ist sie auch sicher diejenige, die am stärksten vom Grauen der Judenvernichtung verfolgt wird. Es trifft sie stärker als die anderen.

FILMBULLETIN: Es liegt in der Natur einer Geschichte wie ENEMIES – A LOVE STORY, dass die Figuren sehr stark in Europa verwurzelt sind. Aber weshalb suchen und schaffen sich die Hauptfiguren in BLUME IN LOVE und THE TEMPEST und anderen Filmen dort ihre kulturellen Wurzeln?

PAUL MAZURSKY: Da reflektieren meine Filme ganz einfach meine eigene Situation und meine Vorlieben. An den Europäern haben mich immer zwei Dinge interessiert. Erst einmal stehen sie gewissen Aspekten des Lebens viel realistischer gegenüber. Wahrscheinlich deshalb, weil der Krieg in ihrer unmittelbaren Nähe stattgefunden hat und viele ihn durchlebt haben.



„Heutzutage sehe ich viele Filme mit falschen Enden, die nur aufgesetzt wirken“

Bei den Amerikanern entdeckte ich mitunter eine kulturelle Naivität, die den Europäern fehlt. Zum anderen entspricht der Lebensstil der Europäer dem, den ich mir selbst immer erträumt habe: man trifft sich in Cafés oder bei Spaziergängen und kann einen regen intellektuellen Austausch betreiben.

FILMBULLETIN: Fühlen Sie sich auch dem europäischen Kino näher als dem amerikanischen? Immerhin haben Sie Hommagen an Truffaut, Renoir und Fellini gedreht.

PAUL MAZURSKY: Die Idole meiner Kindheit waren Erroll Flynn als Robin Hood, Paul Muni und John Garfield. Als ich dann nach New York kam, entdeckte ich die europäischen Filme, den Neorealismus, Eisenstein etcetera. Die waren es, die den Wunsch geweckt haben, Filmemacher zu werden, nicht das amerikanische Kino.

FILMBULLETIN: In manchen Filmographien taucht ein Kurzfilm auf, an dem sie mitwirkten, dessen Titel auch auf eine Hommage oder gar eine Parodie schließen lässt: LAST YEAR IN MALIBU.

PAUL MAZURSKY: Das war 1963, oder 1964. Es gibt auch keine Kopien mehr von dem Film, die sind alle verschollen. Auf jeden Fall war es eine ziemlich verrückte Geschichte, die zeigte, wie sehr Vic Morrow und ich von Bergman und Resnais begeistert waren. (lacht) Vic war der einzige, den ich kannte, der eine Kamera und eine Filmausrüstung hatte, und es stellte sich heraus, dass er genau wie ich von den Smokings in L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD fasziniert war. Also gab es bei uns eine Szene, in der Männer im Smoking an einem Strand Puppen ausgraben. Und später kamen Männer im Smoking aus dem Meer und trugen Kreuze, an denen Seetang hing. Das war dann der Bergman-Einfluss.

FILMBULLETIN: Für Ihren nächsten Film, SCENES FROM A MALL mit Woody Allen und Bette Middler, gilt, was auch Ihre früheren Filme auszeichnete: die Besetzung ist immer überraschend. Entweder vertrauen Sie die Rollen unbekannteren Schauspielern an oder besetzen Stars gegen ihr Image. Wie wichtig ist die Besetzung eines Films für Sie?

PAUL MAZURSKY: Die Besetzung des Films macht neunzig Prozent aus, wenn man ein gutes Drehbuch hat. Bei der Besetzung einen Fehler zu machen, kann sich für einen Film fatal auswirken, denn sobald ein Schauspieler eine Rolle übernimmt, gehört sie nicht mehr dem Autor oder Regisseur, sondern ihm. Das ist eine der bizarren Eigenarten des Kinos, im Gegensatz zur Literatur etwa. Man liest den Roman und kann sich selbst vorstellen, wie die Brüder Karamasov sind.

Wenn es irgendwelche Schwächen in der Besetzung meiner Filme gab, dann trifft mich allein die Schuld, denn ich habe immer die Schauspieler bekommen, die ich haben wollte, obwohl ich nie eine Rolle schon im vornherein für einen bestimmten Schauspieler geschrieben habe.

FILMBULLETIN: Sie selbst arbeiten auch häufig als Schauspieler, nicht nur in Ihren eigenen Filmen, sondern auch in denen anderer Regisseure. Welchen Stellenwert hat diese Arbeit für Sie?

PAUL MAZURSKY: Oh, ich spiele sehr gern, wirklich sehr gern. Wann immer ich eine gute Rolle angeboten bekomme, versuche ich, sie zu spielen. Ich hätte beispielsweise sehr gern in Taverniers ROUND MIDNIGHT einen part übernommen, konnte aber leider nicht, da ich zu diesem Zeitpunkt DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS vorbereitete.

Das Spielen ist für mich als Regisseur eine ständige Erinnerung daran, wie schwer es ist, vor der Filmkamera zu agieren. Wenn ich mit Schauspielern arbeite, denke ich sehr oft daran, was für ein Gefühl es ist – ganz egal, wie erfahren man in dem Beruf ist –, darauf zu warten, dass jemand «action» ruft und man sich dann vor der Kamera blossstellen muss. Das Spielen im Film ist eine sehr, sehr harte Arbeit.

FILMBULLETIN: Und wie ist es für Sie, Regisseure als Schauspieler in Ihren Filmen zu führen?

PAUL MAZURSKY: Das ist natürlich wunderbar, denn die kennen die Probleme eines Regisseurs und lassen mich in Ruhe. Fellini spielte in ALEX IN WONDERLAND ja nur eine kleine Rolle, aber John Cassavetes war der Hauptdarsteller in THE TEMPEST, und es

zeigte sich, dass er zwar eine raue Schale hat, aber innen drin weich wie ein Marshmallow ist. Auf die Zusammenarbeit mit Woody Allen bin ich natürlich sehr gespannt. Er hat sofort zugesagt. Allerdings weigert er sich zu proben, und das ist für mich immer sehr wichtig.

FILMBULLETIN: Sollen die Zuschauer, wenn sie SCENES FROM A MALL sehen, im Hinterkopf behalten, was eine Kritikerin in den Siebzigern über Sie schrieb: sie seien der einzige zeitgenössische Regisseur, der die Ehe noch für selbstverständlich halte?

PAUL MAZURSKY: (lacht) SCENES FROM A MALL wird die Ehe, die Idee der Ehe, neu überprüfen, quasi vorausblickend auf die neunziger Jahre. Es geht um ein Ehepaar, das Einkäufe für ein Weihnachtsdinner macht und bei dem nach fünfzehn Ehejahren urplötzlich Spannungen aufbrechen. Eine meiner Grundüberlegungen ist dabei, dass die Ehe im 19. Jahrhundert eine so eindeutig definierte Institution war, weil die Menschen nur eine Lebenserwartung von vierzig, fünfzig Jahren hatten. Heutzutage kann man viel älter werden, da muss man mit dem gleichen Menschen viel, viel länger zusammenbleiben. Vielleicht verdient es die Institution also, neu überdacht zu werden. Natürlich ist schon jeder auf den Film gespannt, weil Woody Allen und Bette Middler die Hauptrollen spielen. Wie werden die beiden zusammenpassen? Wird der Funke zwischen ihnen beiden überspringen? Wird der Film witzig, wird er interessant?

Man weiss nie genau, was die Leute an einem Film ansprechen wird. Das bekommt man meist erst viel später heraus. Und ich weiss selbst noch nicht genau, wie der Film werden wird. Ich weiss, wie meine Vorstellungen aussehen, aber ganz sicher weiss ich noch nicht, was aus denen im fertigen Film geworden sein wird.

Das Gespräch mit Paul Mazursky führte Gerhard Midding, ergänzt wurde es durch Passagen aus Gesprächen, die Frank Arnold und Lars-Olav Beier mit Mazursky führten.



*Vincent van Gogh (1853 – 1890)*

***Bilder statt Text***



«Die Kartoffelesser» (April 1885) / «Weizenfeld mit Krähen» (Juli 1890) / «Selbstporträt als Maler» (Januar 1888)

***THE END***

# WERBUNG FÜRS KINO.

*Wenn Sie Ihren Werbefilm auch im Kino sehen möchten,  
sollten Sie uns baldmöglichst anrufen: 01/2519985.*



# UND ES WARD LICHT

EIN FILM VON OTAR IOSSELIANI

Großer Preis der Jury Venedig 1989



Regie und Drehbuch

Otar Iosseiani

Kamera Robert Alazrak

Produktionsleitung

Xavier Decraent

Musik: Nicolas Zourabichvili

Produzenten: Alain Gueffelec

Juraj Chmel, Horst Schlie

Eine Coproduktion von



EFDO Filmverleih Unterstützung (Media 92)

DIREKT FILM / LES FILMS DU TRIANGLE / RAI UNO