

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 175

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. 9.- DM 9.- öS 80.-

1 · 91

Peter Schweiger: Laudatio für Georg Janett

“Kino ist die haute couture des Films” –

Gespräch mit Pierre Lhomme

HOMO FABER · CYRANO DE BERGERAC

ALICE · HAVANA · SERIAT · GREEN CARD

Die Verteidigung der Zitadelle – Zur Stoff-
geschichte von «The Desperate Hours»



trigon-film

Erleben Sie, was Kino einmal war
– und wieder sein kann!



Zwei Filme von Ritwik Ghatak, 1925–1976

Der verborgene Stern

Meghe dhaka tara, 1960
Indien/Bengalen

Der Fluss Titash

Titash ekti nadir naam, 1973
Bangladesh

Ein ruheloser Bilderstürmer,
dessen Träume in dieser gebrochenen Gesellschaft
wohl nie in Erfüllung gehen können
und trotzdem träumenswert sind
(Sight and Sound, London)

Bilder,
die aus einem Stück Ewigkeit kondensiert erscheinen.
(Bruno Jaeggi)

Gutes Kino kann nicht
vom Leben getrennt betrachtet werden.
Es muss den Pulsschlag des Lebens
und die Hoffnungen der Menschen wiedergeben.
(Ritwik Ghatak)

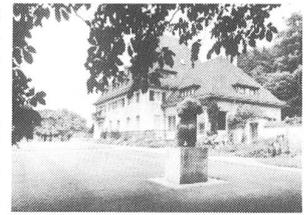
Ritwik Ghatak zählt zu jenen Filmautoren,
die durch die Art, die Dinge zu sehen,
unsere Vision von der Welt verändern.
(Positif, Paris)

Ghatak ist und bleibt
der schöpferischste Filmmacher unseres Landes.
(Kumar Shahani, Indien)

Ritwik Ghatak
Die Klassiker-Entdeckung des Jahrzehnts
von
trigon-film

Museen in Winterthur

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

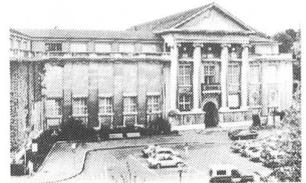


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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

Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

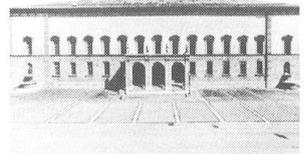
14. April bis 2. Juni
ULRICH RÜCKRIEM
Steinskulpturen



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.

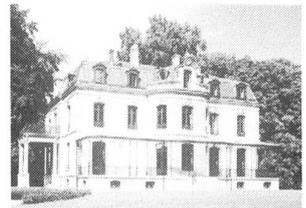


Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

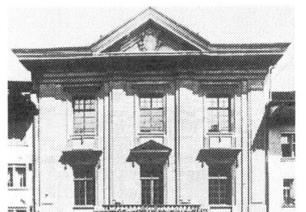
Münzen und Medaillen
aus eigenen Beständen.



Münzkabinett

Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr

Uhrensammlung
von weltweitem Ruf



Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

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

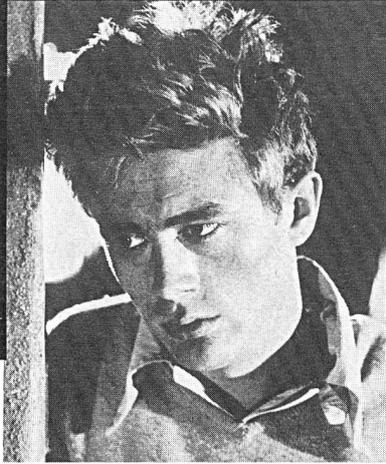
Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau

bis 14. April 1991
«Kunst kommt von Technik»
Werke aus dem «Exploratorium»
San Francisco.

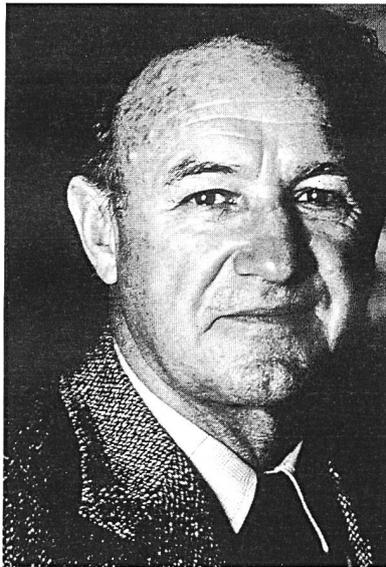


Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr



James Dean



Gene Hackman

J
A
H
R
G
A
N
G

1
9
3
1

**TAXI
BLUES**

PREIS FÜR DIE
BESTE REGIE
CANNES 1990

EIN FILM VON **PAVEL LUNGIN**

Die
führenden
Studiokinos
in Basel

CAMERA 1

**ATELIER
KINO**

CAMERA 2

AUCH ALLE MACHT
DER WELT
KANN DAS SCHICKSAL
NICHT BEEINFLUSSEN

FRANCIS FORD COPPOLA'S

Der Pate III
The Godfather

PARAMOUNT PICTURES PRÄSENTIERT
AL PACINO
DIANE KEATON TALIA SHIRE ANDY GARCIA THE GODFATHER PART III
ELI WALLACH JOE MANTEGNA BRIDGET FONDA GEORGE HAMILTON
SOFIA COPPOLA MIT CARMEINE COPPOLA GASTSTÄRKE BARRY MALKIN, LISA FRUCHTMAN &
WALTER MURCH MUSIK VON DEAN TAVOULARIS KOSTÜME VON GORDON WILLIS
MONTAGE VON MILENA CANONERO SCHAUSPIELER MARINA GETTER PRODUZENTEN FRED ROOS
GRAY FREDERICKSON CHARLES MULVEHILL EXECUTIVE PRODUCERS FRED FUCHS UND NICHOLAS GAGE
DIREKTOR DER BILDNACHBEHANDLUNG FRANCIS FORD COPPOLA
DIREKTOR DER FARBKORREKTUR FRANCIS FORD COPPOLA
PRODUZIERT VON FRANCIS FORD COPPOLA
EIN FILM VON FRANCIS FORD COPPOLA
A PARAMOUNT COMMUNICATIONS COMPANY
SCHNITTLEISTUNG: MARY MCGEE
DOLBY DIGITAL
DOLBY DIGITAL
DOLBY DIGITAL

JETZT IM KINO

Zwei Figuren aus Shakespeares Hamlet
sind die geistreichen Helden in
TOM STOPPARD'S witzigem und
brillantem Film:

**Rosencrantz
&
Guildenstern
are dead**

Ein Film von
TOM STOPPARD
mit
**TIM ROTH GARY OLDMAN
RICHARD DREYFUSS**

**GOLDENER LÖWE
FESTIVAL Venedig 90**

FILM

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

1 '91

33. Jahrgang

Heft Nummer 175

Februar / März 1991

«Vor allen Dingen befinden sich die besten Einfälle im Drehbuch» meint der Kameramann Pierre Lhomme in unserem Gespräch. «Es gab zur Zeit der *nouvelle vague* Regisseure, die mir sagten: ihr Film befände sich irgendwo zwischen den Zeilen des Drehbuchs. Und jedesmal, wenn mir ein Regisseur sowas sagte, habe ich einen schwachen Film gemacht. Nein, die wahre Stärke eines Stoffes, die Quintessenz, die Seele eines guten Films ist immer schon im Drehbuch enthalten, auch wenn der Film anders wird als das Buch. Und die Einfälle, die während des Drehens dazukommen, sind nur selten entscheidend für den Film. Die grundlegenden Linien sind im Drehbuch angelegt. Das ist jedenfalls meine Erfahrung.» Und Pierre Lhommes Erfahrung mit Regisseuren reicht immerhin von Marcel Moussy über Philippe de Broca, Jean Eustache, Chris. Marker bis Joris Ivens, Jean-Pierre Melville und Robert Bresson.

Dass einem begabten Regisseur mit Vorliegen eines minuziös ausgearbeiteten Drehbuchs noch ein weites Feld der Entfaltung bleibt, dass er *Autor* des Films werden kann – auch wenn er den Stoff nicht selbst entwickelt, und auch das Drehbuch nicht selbst geschrieben hat – wird in dieser Zeitschrift immer wieder thematisiert und belegt. Eine Reihe von grundlegenden Möglichkeiten einen Stoff zu formen und zu gestalten, zeichnet auch die Stoffgeschichte von «The Desperate Hours» nach, die Peter Kremski detailliert und präzise aufgearbeitet hat.

Nur ein Beispiel sei herausgegriffen: «Die entscheidenden Ideen», so – vorab noch einmal – der erfahrene Pierre Lhomme, «kommen zweitens beim casting. Das Talent eines Regisseurs erkennt man auch an der Wahl seiner Schauspieler.» Und Peter Kremski befindet in seiner Analyse zur Stoffgeschichte von «The Desperate Hours»: «Der entscheidende Unterschied zur Theaterfassung geht ebenfalls auf Wyler zurück und findet sich in der Besetzung. Wyler besetzt in seiner Verfilmung alle Rollen gegen den Strich. Bogart war sechsfünfzig Jahre alt, als er die Rolle des Glenn Griffin spielte. Er übernahm somit absurderweise eine Rolle, die in der ursprünglichen Konzeption auf das jugendliche Alter von fünfundzwanzig Jahren festgelegt worden war. Durch diese der anfänglichen Rollenkonzeption widersprechende Besetzung erzählte THE DESPERATE HOURS auf einmal eine ganz andere Geschichte.»

Als dritten wichtigen Faktor sieht Pierre Lhomme dann: «die Wahl der Drehorte. Es gibt Drehorte, die stimmen einfach hundertprozentig.»

Aber das ist fast schon wieder eine neue Geschichte.

Walt R. Vian

Peter Schweiger's Laudatio für Georg Janett 4

Kino in Augenhöhe

ALICE von Woody Allen

Alices Flucht aus dem Wunderland 13

Kamera in Augenhöhe

Gespräch mit dem Kameramann Pierre Lhomme

«Kino ist die haute couture des Films» 16



Kleine Filmographie Pierre Lhomme 25

HOMO FABER von Volker Schlöndorff

Ein Mensch auf der Suche 26

CYRANO DE BERGERAC von Jean-Paul Rappeneau

Denn der eine ist im Dunkeln 32

Filmbulletin

HAVANA von Sydney Pollack 34

SERIAT – FAMILIE TÜTÜNCÜ IN DER FREMDE

von Urs Graf und Marlies Graf Dätwyler 36

GREEN CARD von Peter Weir 39

Literatur, Theater und Film

Zur Stoffgeschichte von *The Desperate Hours*

Die Verteidigung der Zitadelle 42

Kleine Bibliografie Joseph Hayes 59

Filmbulletin-Kolumne

Von Jean Perret 60

Titelblatt: HOMO FABER von Volker Schlöndorff

Heftmitte: CYRANO DE BERGERAC von Jean-Paul Rappeneau

Filmbulletin
Postfach 137 / Hard 4
CH-8408 Winterthur
 Telefon 052 / 25 64 44
 Telefax 052 / 25 00 51

ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:

Peter Schweiger, Verena Zimmermann, Klaus Eder, Jürgen Kasten, Romain Geib, Johannes Bösigler, Pierre Lachat, Lars-Olav Beier, Peter Kremski, Jean Perret

Gestaltung:

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

Satz:

Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
 Druck und Fertigung:**

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

Inserate:

Leo Rinderer-Beeler

Fotos:

Wir bedanken uns bei: Sammlung Manfred Thurow, Verena Zimmermann, Basel; Sadfi, Genève; Thomas Kawara, Elite Film, LOOK NOW!, Filmkollektiv, Monopole Pathé, UIP, Warner Bros., Zürich; Klaus Eder, Romain Geib, München, Peter Kremski, Essen; Medienagentur, Berlin.

Aussenstellen Vertrieb:

Rolf Aurich,
 Uhdestr. 2, D-3000 Hannover 1
 Telefon 0511 / 85 35 40

Hans Schifferle,
 Friedenheimerstr. 149/5,
 D-8000 München 21
 Telefon 089 / 56 11 12

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

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich:
 PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
 Kto. Nr. 120 333 - 805

Bank: Zürcher Kantonalbank,
 Filiale 8400 Winterthur,
 Kto. Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente:

Filmbulletin erscheint sechsmal
 jährlich. Jahresabonnement:
 sFr. 45.- / DM. 45.- / öS 400.-
 übrige Länder zuzüglich Porto

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

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

Röm. kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Stiftung Kulturfonds Suissimage, 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, Inseraten, Gönner- und Unterstützungsbeiträgen decken das Budget 1991 noch nicht. Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1991 dringend auf weitere Mittel angewiesen. Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer oder mit Walt R. Vian Kontakt aufzunehmen.

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe gehört zur Filmkultur.



Laudatio für den Filmtechniker Georg Janett

Gehalten von Peter Schweiger
 anlässlich der Überreichung des Zürcher
 Kunstpreises 1990

Ein knappes Dutzend Jahre ist es her, da sassen wir, Georg Janett in der Rolle des Regieassistenten und Übersetzers (denn ich kann nicht französisch), Hans Liechi (noch) als Kameramann und ich als kinematografischer Geselle, nach einem Filminterview mit Georges Auric, dem letzten noch ansprechbaren Mitglied der legendären *groupe des six*, der auch Arthur Honegger angehörte, über dessen Leben und Werk wir eine dokumentarische Annäherung drehten, zusammen und plauderten (nunmehr auf deutsch) über deutschsprachige zeitgenössische, aber auch klassische Literatur. Auric erwies sich als profunder Kenner und war, zu unserer Überraschung, ein spezieller Bewunderer von Heinrich von Kleist – und was lag näher, als, die Interviewform reflektierend, den Essay «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» heranzuziehen. Aber ausgerechnet diesen Text kannte Auric nicht, und auf Georgs Anregung suchte und

fand Ruedi Santschi, unser Aufnahmeleiter, in einer Pariser Buchhandlung eine Reclam-Ausgabe davon und brachte sie, zusammen mit der speziell gewünschten Whiskymarke, als Dankeschön für einen grossartigen Arbeitsnachmittag vorbei.

Mit diesem (gewissermassen) *establishing shot* habe ich eine ganze Reihe von Eigenschaften, Verhaltensweisen und Besonderheiten jenes Mannes zusammenfassen können, desentwegen wir uns hier, und ich darf es, denke ich, wohl pro domo sagen (wobei dieses «Haus» einmal mich selber, dann sie, die in diesem Kino versammelten Festgäste, aber auch den ganzen imaginierten Schweizer Film bedeuten muss) mit allergrösstem Vergnügen, mit nicht unbescheidenem Stolz und mit Genugtuung getroffen haben. Aber ich habe mich damit immerhin auch rechtfertigen können, warum ausgerechnet ich, als ein Aussenseiter der Branche, die

Laudatio – in die ganz im Sinne des Geehrten auch einige Widerborstigkeiten einfließen sollen – halte.

Immerhin trug das Thema des Films, das mich mit Georges (so habe ich mich ihn anzusprechen angewöhnt) zusammenbrachte, nämlich das Leben eines Komponisten von 1892 bis 1955 nachzuerzählen, mehreren Umständen Rechnung, die mir allerdings erst im Lauf der gemeinsamen Arbeit bewusst wurden. Einer von ihnen war, dass Georges noch nie einen auf Musik aufgebauten Film geschnitten und darüberhinaus auch nicht gerade



selbstverständlichen Zugang zur sogenannten klassischen modernen Musik hatte. Gerade deshalb wollte er (auch wenn es in doppelter, ja dreifacher Funktion sein musste – auf diese Multifunktionalität ist ja schon hingewiesen worden) mitmachen. Ein anderer ging mir auf, als wir beide am Schneidetisch voller Begeisterung und auch Rührung die Dokumentaraufnahmen von 1910 bis 1925 und solche von 1939 bis 1945, die ich in verschiedenen Pariser Archiven aufgestöbert hatte, vor uns sahen. Hatte ich erwartet, dass der gewiegte Cutter nun in einem Montagefeuerwerk die verschiedensten Quellen effektiv zusammensetzen würde, so sah ich (dankbar, dieses Gefühl ist mir noch deutlich in Erinnerung), wie er behutsam so lange jede historische Einstellung zur gegebenen Musik von Honegger anlegte, bis die beiden je verschiedenen Rhythmen sich ergänzten, sich widersprachen oder aber miteinander eine neue Dynamik entwickelten. Andererseits betrachtete er die Wochenschauberichte vom Einmarsch der Nazis in Frankreich wie Teile eines Spielfilms, nahm sie völlig auseinander und setzte sie zu einer neuen Einheit zusammen: mit dem Hinweis, dass der damalige aktuelle Bericht und die heutige Sicht darauf, noch dazu im Hinblick auf den zu Porträtierenden, zwei verschiedene Arten von Erzählung darstellen. Darin spiegelt

sich zweierlei: Georges Konventionalität (wie er selber seine geradezu manische Neugier nennt, die unbedingt wissen will, wie zum Beispiel Menschen 1910 am Bois de Boulogne ausgeschaut und auf welche Weise sie sich bewegt haben), und seine unbändige Lust am Chaos, die nur noch durch die Lust übertroffen wird, dahinein eine Ordnung zu bringen.

Bevor ich auf diesen neuen und wichtigsten Strang in Georges Arbeit und Wirkung eingehe, will ich vorerst noch mit der Ausdeutung der Eingangspassage weiterfahren. In ihr ist auch von einem Filmer der raren Sorte die Rede, nämlich von einem der, belesen ist. Nicht nur verschlingt er jeden Montag von vorne bis hinten den «Spiegel», von allen greifbaren Tageszeitungen gar nicht zu reden, sondern er liest auch jede Menge von Sachbüchern und jede Art von Literatur. So eben auch Kleist, der darum an dieser Stelle zitiert werden soll, denn bemerkenswerterweise spricht er in dem erwähnten Essay zuerst einmal von uns allen, oder zumindest von den meisten von uns:

«Man sieht oft in einer Gesellschaft, wo durch ein lebhaftes Gespräch, eine kontinuierliche Befruchtung der Gemüter mit Ideen im Werk ist, Leute, die sich, weil sie sich der Sprache nicht mächtig fühlen, sonst in der Regel zurückgezogen halten, plötzlich mit einer zuckenden Bewegung, aufflammen,



die Sprache an sich reißen und etwas Unverständliches zur Welt bringen. Ja, sie scheinen, wenn sie nun die Aufmerksamkeit aller auf sich gezogen haben, durch ein verlegenes Gebärdenspiel anzudeuten, dass sie selbst nicht mehr recht wissen, was sie haben sagen wollen. Es ist wahrscheinlich, dass diese Leute etwas recht Treffendes, und sehr deutlich, gedacht haben. Aber der plötzliche Geschäftswechsel, der Übergang ihres Geistes vom Denken zum Ausdrücken, schlug die ganze Er-

regung desselben, die zur Festhaltung des Gedankens notwendig, wie zum Hervorbringen erforderlich war, wieder nieder.»

Wer fühlte sich da nicht angesprochen oder sogar ertappt! Aber Kleist weiss einen Ausweg und macht uns, seinen Gedankengang fortsetzend, auf Qualitäten aufmerksam, wie wir sie exakt an unserem diesjährigen Kunstpreisträger beobachten können:

«In solchen Fällen ist es um so unerlässlicher, dass uns die Sprache mit Leichtigkeit zur Hand sei, um dasjenige, was wir gleichzeitig gedacht haben, und doch nicht gleichzeitig von uns geben können, wenigstens so schnell, als möglich, auf einander folgen zu lassen. Und überhaupt wird jeder, der, bei gleicher Deutlichkeit, geschwinder als sein Gegner spricht, einen Vorteil über ihn haben, weil er gleichsam mehr Truppen als er ins Feld führt.»



Georges enthüllte mir anlässlich eines, diesen Anlass ausführlich und angenehm vorbereitenden, Abendessens, dass er bereits in jüngeren Jahren nur deshalb sofort Klassensprecher geworden war, weil er in der Lage gewesen ist, aus dem Stand heraus die längsten Sätze zu formulieren – aber, dieser Widerspruch muss unbedingt mitgeliefert werden, dabei auf jene mit Hohn schaute, die sich davon beeindrucken liessen. Er selbst glaubt nämlich nicht ans Wort, ja, er glaubt genau genommen auch nicht ans Bild: aber gerade das erlaubt ihm damit umzugehen, weil er jenseits der Worte an das Poetische, und jenseits der Bilder an den guten Film glaubt, der deshalb gut ist, weil er nicht an den Benennungen hängen bleibt, sondern sich über den handwerklichen, intellektuellen, politischen, ja wissenschaftlichen Diskurs erhebt. Das Ästhetische ist für ihn eine Ethik jenseits der Moral, der Künstler (und wir wollen im Augenblick dazu auch den Cutter rechnen, darauf muss ich unbedingt nochmals zurückkommen) ist

tatsächlich der bessere Mensch, nicht, weil er das richtige Leben führen oder auch nur vermitteln könnte, aber in seinem Tun und in seinem Werk es vielleicht zeigen kann – oder es zeigt sich, wie ein Geschenk im Geschaffenen selbst.

Georges spricht auch heute, in reiferen Jahren, immer noch viel und nicht unkompliziert (ich hoffe, sie merken bereits, dass ich mich von seiner Syntax anstecken liess: diese Rede ist also auch eine Hommage an sein rhetorisches Verfahren), aber mit Sprechen will ich jetzt nicht nur sein Reden, sondern auch sein Arbeiten am Schneidetisch bezeichnen: er setzt zu Analysen an, schwenkt unvermittelt auf Thesen über, kommt auf Pragmatisches zu sprechen und erfindet, während wir, seine PartnerInnen, noch den jeweils daraus folgenden möglichen Resultaten nachsinnen, den manchmal völlig überraschenden Weg der dritten Art. An dieser Überraschung sind Logik und Intuition gleichermaßen beteiligt, ja, oft ist es unentwerrbar, welches die eigentlichen Beweggründe zu diesem Schritt gewesen sein mögen: manchmal einfach Experimentierfreude, oder auch Lust an der Provokation des Gegenübers, oder aber der Versuch einer Korrektur eines vielleicht nicht gerade hieb- und stichfesten Regiegedankens, dem er dadurch, dass er ihn mittels eines bestimmten Schnitts überspitzt, den nicht immer schmerzlosen Gnadestoss versetzt. Dahinter steckt immer eine geradezu unerbittliche Suche nach den Inhalten, nach den Aussagen, nach den Absichten oder den Haltungen, die der realisierten Einstellung zugrunde liegen mag und die, ähnlich einem einzelnen Wort, das für sich allein in den meisten Fällen weder richtig noch falsch ist, erst im Zusammenhang seiner grammatischen Verwendung Aussage gewinnt und Wirkung bekommt. Ohne auf linguistische oder gar filmtheoretische Probleme eingehen zu wollen (ich könnte es leider auch nicht so ohne weiteres) muss ich doch die Nicht-Filmer darauf aufmerksam machen, dass eine Einstellung ihrer Natur nach ein komplexeres Gebilde als ein einzelnes Wort ist: selbstverständlich hat auch sie, wie ein Wort, eine Geschichte, ein Umfeld, eine Metaebene von Bedeutungen, Hinweisen, ja Geheimnissen. Aber in Einstel-

lungen befinden sich Landschaften und Gegenstände bereits in Bedeutungszusammenhängen, und es agieren mehrheitlich darin noch Menschen, die direkt (oder indirekt via Kommentar) miteinander reden und dabei vor allem immer zu uns sprechen.

Diese Elemente schlüssig und komplex zu verknüpfen ist die Aufgabe des Cutters: beim Spielfilm ist sie durch den Handlungsablauf, die inszenierte Story deutlich stärker determiniert, ist am Ende aber doch auf ein immer neu zu definierendes realistisches Abbild aus, wobei Realismus ausschliesslich die Möglichkeit des Betrachters meint, den Film in irgend einer Form auf seine Erfahrungen, Empfindungen oder Tätigkeiten beziehen zu können; beim Dokumentarfilm besteht durch das zuerst einmal naturalistische und zum Teil äusserst widersprüchliche Bildmaterial ein grösserer Freiraum für die Montagearbeit, die sich aber zunehmend fokussieren muss auf jene utopische Absicht, ja auf eine Vision, ohne die nur eine Reportage zustande käme. Beide Methoden be-

rasch abzuschliessen, will ich die paar noch nötigen Ergänzungen gewissermassen im *cross-cutting*-Verfahren anhängen: der Terminus „Dialektik“ weist auf das Fundament von Georges Redekultur hin. Sein Sarkasmus ist nichts anderes als Abwesenheit gängiger Wertvorstellungen. In dem Augenblick, wo er einen Gedanken, eine Praxis sich verfestigen sieht, setzt er an sie aufzusprengen. Systeme sind Terror, Instrumente zum Ausblenden der Wirklichkeit. Was wir Normalität nennen, ist das Krankheitsbild der Gesunden. Das Problem der Macht zeigt sich daran, dass jede Partei, die sie ausübt, ihre Spielregeln fälscht. Perfektion (der Traum von der unverkrampften Perfektion) sollte den Glauben an Berechenbarkeit und Herstellbarkeit mit der Hoffnung auf Naivität paaren können.

Auf der Folie dieser Kernsätze, dieser Philosophie, auf der Basis dieses, wie Georges jetzt sagen müsste, höheren Schabernacks, muss ich diese Laudatio, die ohnehin ständig zwischen dem Geehrten und uns, die wir in seiner Ehrung uns eingeschlossen fühlen, als

es hier nicht um die höhere Weihe des Begriffs, sondern um die einfache Tatsache geht, dass auch in Zürich ab nun manifest ist, wie sehr am Film beteiligte Menschen ebenso wie andere künstlerisch Tätige die Qualität dieser Stadt mitbestimmen. Aber mehr noch: indem der Film gar nicht anders als ein Werk gesehen werden kann, das auf kollektiver Arbeit beruht, müssen die Probleme, die zu seiner Planung, Herstellung und Verteilung gehören, nun endgültig Teil des kulturellen und kulturpoliti-

schaftlichen Rücksichtslosigkeit und den obrigkeitlichen Verunklärungen folgt, sondern eine Idee zu realisieren sich anschickt, die viele Namen haben kann, auch vieler Wege sich bedient, aber mit Sicherheit ein anderes Ziel kennt.

Und welches? Darauf kann es leider keine Antwort geben, unsere Sehnsucht danach wird aber Lust freisetzen, eine Annäherung zu versuchen. Georges hat uns in und mit seiner Arbeit in allen Bereichen Beispiele gegeben – wir sollten



fruchten einander, führen auf je unterschiedliche Weise vor, was Georges' Definition *Montage ist angewandte Dialektik* bedeutet: nämlich im Wissen um den fiktionalen Charakter der Spielfilmszenen ihren Wirklichkeitskern herauszuschälen, und beim Dokumentarfilm die Erkenntnis durchzusetzen, dass die realistischen Abbilder noch nicht die Wahrigkeit der Aussage begründen.

Um den nun etwas dicht gewordenen theoretischen und geradezu existentiellen Teil

Adressaten schwankte, noch an ein anderes Ziel lenken: nämlich an die Kommission, die den Plan ausheckte, und die städtische Behörde, die ihn nun politisch vertritt. Es kann gar nicht deutlich genug gesagt werden, welche bedeutungsvolle Erweiterung der Begriff Kunst durch die Vergabe des Preises an Georg Janett öffentlich erfahren hat: der Film ist, was manche schon längst kategorisch verlangt haben, nun endlich gleichberechtigt neben Musik, Literatur und bildende Kunst gestellt worden – wobei

schen Gesamtkonzepts werden. Darüberhinaus hat die Wahl von Georges noch eine Dimension, die ich am besten mit einer Metapher aus der Theaterwelt beschreiben kann: aus der chorus-line wird eine Person an die Rampe gezerrt, die denen, die normalerweise dort sich im Scheinwerferlicht befinden, die Show stiehlt. Und das zurecht. Denn, und das wäre das letzte Glied der Kette, wenn jemand wie Georges unter Film auch noch die sozialen, politischen, organisatorischen, repräsentativen, pädagogischen etcetera etcetera Aspekte subsumiert und in allen diesen Bereichen für bessere Voraussetzungen, ihre Entwicklung und sinnvolle Gremien arbeitet, dann (und das habe ich mit der eingangs erwähnten Genugtuung bereits angedeutet) müssen wir diese Wahl als ein deutliches Zeichen ansehen. Nämlich als ein Zeichen dafür, dass unsere Gesellschaft die Ahnungen und Energien, die in den Künsten immer wieder aufs neue an die Oberfläche drängen und formuliert werden wollen, aufgreifen möchte, um ein Leben zu gestalten, das nicht dem persönlichen Eigennutz, der wirt-

uns bemühen, sie aus- und weiterzuführen. Wie, dazu mag uns noch einmal Kleist die Anregung liefern:

«Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstösst, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen. Ich sehe dich zwar grosse Augen machen, und mir antworten, man habe dir in frühern Jahren den Rat gegeben, von nichts zu sprechen, als nur von Dingen, die du bereits verstehst. Damals aber sprachst du wahrscheinlich mit dem Vorwitz, *andere*, ich will, dass du aus der verständigen Absicht sprichst, *dich* zu belehren, und so könnten, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht gut neben einander bestehen. Der Franzose sagt, *l'appetit vient en mangeant*, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, *l'idee vient en parlant.*» ■

Solothurner Filmtage 91

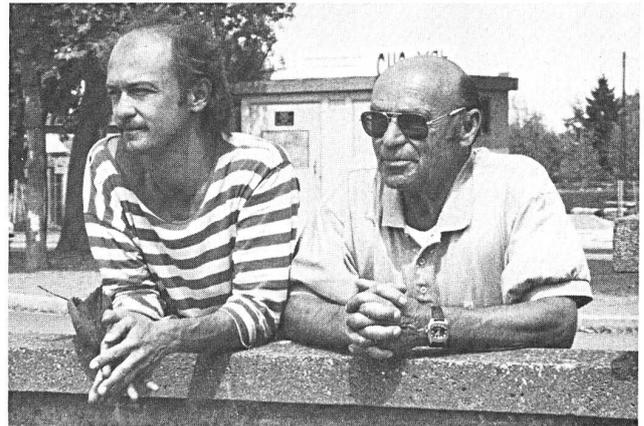
Stärker als in den letzten Jahren war das diesjährige Programm der Solothurner Filmtage wieder von Auseinandersetzungen mit konkreten politischen und gesellschaftlichen Tatsachen und Prozessen geprägt.

«Meine Kinder verwehte der Krieg. Wer bringt sie mir wieder?» Eine Frage Ricarda Huchs. Eindeutig nahmen die Veranstalter der Solothurner Filmtage, im Einverständnis mit dem Publikum, Stellung gegen den Krieg am Golf. Jeden Tag lasen wir zwischen den Vorstellungen, weiss auf schwarz, auf der Leinwand im Landhaus, im Konzertsaal, im Kino Palace Sätze von Bert Brecht, Ingeborg Bachmann oder John Heartfield, die an den Krieg, und an das Neinsagen zu Tod und Völkermord erinnern.

Vom Leben und Zusammenleben erzählen viele Filme. Vor einigen Jahren hatte die übermütige Spielfilmkomödie ihren Boom. Jetzt findet sich eher Nachdenklich-Ironisches. Das Lachen ist ernster geworden. Kleine Fluchten. Sie führen, realistisch, vielleicht weiter als jene, die ins blossen Wünschen abheben. Dokumentarfilme waren damals, vor einigen Jahren, rar geworden. Einige der profilierten und seit längerem tätigen Autorinnen und Autoren arbeiteten an langfristigen Projekten, wie etwa *Urs Graf* und *Marlies Graf Dätwyler*, die jetzt, nach neunjähriger Arbeit, *SERIAT* vorlegen.

Mehrere Jahre Arbeit stecken auch in *Mathias Knauers* Porträt des Computerpioniers Konrad Zuse, der 1936 die inzwischen legendäre und kürzlich rekonstruierte und im Berliner Museum für Verkehr und Technik ausgestellte Z 1 erfand und baute, eine Rechenmaschine, die im Kern einem modernen Computer entspricht. **KONRAD ZUSE**: eine spannende Geschichte, und wie im Vor-

begehen werfen wir Blicke auf die Zeitgeschichte. Aber auch abgesehen von den bekannten Namen: Die Filmtage haben in diesem Jahr ein markantes Gesicht. Seit Jahren stört es manche, dass die "grossen", die teuren Spielfilme für den Start die Festivals suchen und nicht in Solothurn uraufgeführt werden. Dies zu bedauern, macht immer weniger Sinn. Denn die jungen Autorinnen und Autoren betrachten Solothurn durchaus als attraktives Forum. Das macht wiederum die Attraktivität der Filmtage für das Publikum aus: dass wir hier nicht das Stromlinienkino sehen, nicht jene Filme, die leicht oder doch relativ leicht ihren Weg ins Kino finden, sondern die neuen Formen, die Versuche, eigene Wege zu gehen, mit den Möglichkeiten des Mediums zu spielen und gleichzeitig brisante Themen aufzugreifen, wie das etwa *DAEDALUS* von *Pepe Danquart* (Regie) und *Werner Swiss Schweizer* (Produktion) tut, eine Co-Produktion der Medienwerkstatt Freiburg im Breisgau mit dem Zürcher Videoladen. Mit dem Medium spielen auch *Samir* und sein Team in *IMMER & EWIG*, produziert ebenfalls vom Videoladen Zürich. *Samir* zaubert eine Collage auf die Leinwand, ein Spiel mit Real- und Computerbildern. Sartres «Les jeux sont faits» haben Pate gestanden, aber wir sind im Zürich der Eiszeit, zwei junge Menschen sterben durch den gezielten Schuss aus einer Polizeipistole. Im Leben hätten sich Dodo und Claude kaum wahrgenommen, aber als Tote verlieben sie sich und kommen ins Leben zurück zur Erprobung ihrer Liebe. Die Uhr läuft. *Samir* erzählt ein Märchen, ist romantisch und greift mit dem Motiv der radikalen Politgruppe, die Attentate auf die Zentralen von Multis plant, oft schon abgehandelte Geschichten auf. Eine im spanischen Bürgerkrieg gefallene Brigadistin gibt



HINTERLAND von Dieter Gränicher



KONRAD ZUSE von Mathias Knauer



DAEDALUS von Pepe Danquart



DIE ZUKÜNFTIGEN GLÜCKSELIGKEITEN von Fred van der Kooij

SERIAT
**Familie Tütüncü
in der Fremde.**



**Ein Film von Urs Graf und
ein Film von Marlies Graf Dätwyler**

■ Kamera: Hans Stürm ■ Verleih: LOOK NOW!

JETZT IM KINO!

8408 Winterthur
Gewerbehäus Hard 4
Tel. 052 25 18 08

Elektroanlagen
und Telefon-
Installationen

Ego
Elektriker-
Genossenschaft



den Kindern, die Revolution spielen, den Segen: anmassend – oder naiv? –, dieser historische Kurzschluss. Ratlosigkeit, schliesslich. Stirbt man zweimal? Und warum denken die sich Liebenden zu kurz? Der Reiz des Märchens ist das elektronische Puzzlespiel auf mehreren Wirklichkeitsebenen. Es bleibt weitgehend Selbstzweck. Das *Daedalus*-Märchen dagegen spielt um einen harten Kern. Der Blick zurück auf die Anfänge der Auslese wertvollen Lebens krümmt sich zum Blick nach vorn auf die Perspektiven und möglichen politischen Folgen und Ziele der Gentechnologie. Die Verschränkung von Fiktion und Realität besticht. Was im Jahre 2018 auf den Monitoren erscheint, sind Dokumentar-Interviews, die Ende 1989 gedreht wurden, in den USA, Italien, der BRD, Australien. Die Story: Ein Wissenschaftler, der die Grundlagen zur Schaffung künstlich gezeugter und erbgesteuerter Menschen gelegt hat, versucht, dreissig Jahre später, die verheerende Entwicklung zu stoppen. Ein historisches Puzzle, ganz anderer Bildstil freilich, legt auch *Fred van der Kooij* aus: DIE ZUKÜNFTIGEN GLÜCKSELIGKEITEN. Konkret-sinnliche Bilder in extrem aufgesplitterten Szenen. Ein sarkastisches Aperçu in Spielfilmlänge: Der englische Philosoph Hobbes flieht 1642 nach Frankreich und formuliert, vor dem Hintergrund des Bürgerkriegs, seine Gedanken zu Staat und Recht. Der Film: ein Parcours durch die Zeit, die Geschichte der aussichtslosen Hoffnungen der Armen und kleinen Leute. Mitleidlos. Weil Mitleid mit Ironie sich nicht verträgt. Auch weniger experimentell gearbeitete Spielfilme hatten in Solothurn Premiere: *Clemens Klopfensteins* DAS VERGESSENE TAL, eine Produktion des Fernsehens DRS, ein Vexierspiel, das heute und vor fünfzig Jahren spielt, im Berner Oberland zur Zeit des Weltkrieges. Nicht so sehr der Impressionist Klopfenstein, sondern der Geschichtenerfinder kommt zum Zug: Einer fällt aus der Zeit und ist der Phantasie ausgeliefert. Der Schlüssel sind ein paar Zeitungsfotos. Es geht einem, beim Drüber-Nachdenken, wie dem chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwindet. Nur sind die Bilder, ganz mitteleuropäisch handfest und naturalistisch. Schwerpunkte setzen aber ebenso wie einige der Spiel-

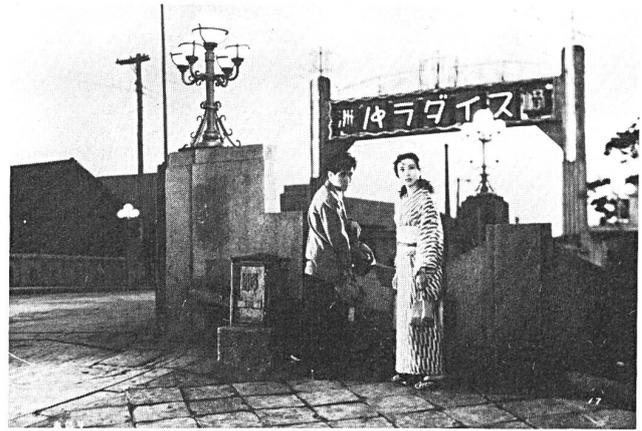
film-Premieren mehrere lange Dokumentarfilme, die man so stark vom Spielfilm gar nicht abgrenzen kann. Auch sie erzählen Geschichten, erzählen in Ellipsen, machen es spannend. Ich denke an *SERIAT* und an *Friedrich Kappellers* ADOLF DIETRICH oder an *BERNER BEBEN* von *Andreas Berger*, eine Chronik der Berner "Jugendbewegung" der achtziger Jahre. Stichworte sind Reithalle, Zaffaraya: das andere Bern. – Im Rückblick und in der Zusammenschau fügen sich Puzzleteile, die in der Erinnerung nur als Schlagzeilen und als TV-Verschnitt überlebt haben, zur farbig-lebendigen Alternativ-Geschichte. Das behäbige Bern und das konservative kommen in *Tobias Wyss*' DIE WAHL zu Wort und ins Bild. Wyss beobachtet Leni Robert während des Wahlkampfes, der im April 1990 mit der Abwahl der grünen Regierungsrätin geendet hat: Bilder, die verstehen machen, warum Berner, die beben, notwendig sind. Historische Geschichte und persönliche Geschichten reflektieren die jüngsten Filme. Frauen, die in St. Gallen in einer autonomen Alterswohngemeinschaft zusammenleben, lassen sich von *Martin Wirtenhohn* in den Alltag schauen: ES BRAUCHT ETWAS MUT. Manches in diesem Report über eine packende Sache hätte sensibler angegangen werden können. In *Dieter Gränichers* HINTERLAND arbeiten ein Sohn und ein Vater ihre gemeinsame Geschichte auf: halb Sozialreport, halb Psychotherapie, ein Film, der (wie lange auch gegangen wurde) auf halbem Wege stehen bleibt. Oder, besser vielleicht: Work in progress, Stoff für ein psychosoziales Seminar, für eine Auseinandersetzung, die da ansetzen müsste, wo das letzte Bild ausblendet. Zusammenleben: In Wiesen-dangen bei Winterthur hat eine achtzigjährige Frau eine kurdische Familie bei sich aufgenommen. Für die übrigen Asylbewerber – Tamilen vor allem – kann die Gemeinde keine anständige Unterkunft finden. UNTER EINEM DACH, ein reportagehaft gestaltetes Videoband von *Reinhard Manz* und *Franz Schnyder*, zeigt ein Stückchen "Einfamilienhaus-Schweiz" mit zugemauerten Köpfen und nur wenigen Lichtungen, eine Einigelungs-Atmosphäre, in der man ersticken kann. Draussen ist Krieg.

Verena Zimmermann

Rotterdam 91

Rotterdam hat den Ruf, ein Festival der Entdeckungen zu sein. Für viele Filme, für viele Regisseure wurde die holländische Hafenstadt in den vergangenen zwanzig Jahren zum Tor nach Europa. *Hubert Bals*, ein in Holland gern gehörter Name, hatte diese Tradition begründet. Nach seinem Tod übernahm vor anderthalb Jahren der Italiener *Marco Müller* (zuvor Pesaro) das Festival. Er setzte im Sinne der Rotterdamer Tradition die filmischen Entdeckungsreisen fort. Zwar nahm er zahlreiche Filme ins Programm, die von anderen Festivals bekannt waren (was nur reisenden Filmkritikern auffällt, für das junge Rotterdamer Publikum jedoch nicht weiter ins Gewicht fällt). Aber daneben gab es eine beträchtliche Anzahl internationaler Premieren; darunter nicht wenige Filme, die auch zu den Berliner Filmfestspielen im Februar (also im Kalender nach Rotterdam) eingeladen wurden. Auch kommt es ja nicht nur darauf an, welche Filme gezeigt werden; viel hängt davon ab, wie sie gezeigt werden. Ein Festival kann Einzelstücke zusammenbinden, kann Zusammenhänge herstellen, um Entwicklungen und Tendenzen besser sichtbar zu machen. Es kann einladen, zwischen verschiedenen Filmen und Genres Verbindungen herzustellen: zwischen dem Spiel- und dem Dokumentarfilm, zwischen dem Melodram und der Literatur-Adaption, zwischen der Geschichte und der Gegenwart des Kinos. Dieses Festivalkonzept der *Grenz-Überschreitungen* ist in diesem Jahr in Rotterdam annäherungsweise realisiert worden: ein Programm ohne Wettbewerb und (fast) ohne Hierarchien. Das nahm den Filmen den Ereignis-Charakter (den andere Festivals nicht selten betonen) und machte den Blick frei für die eigentlichen, die filmischen Qualitäten.

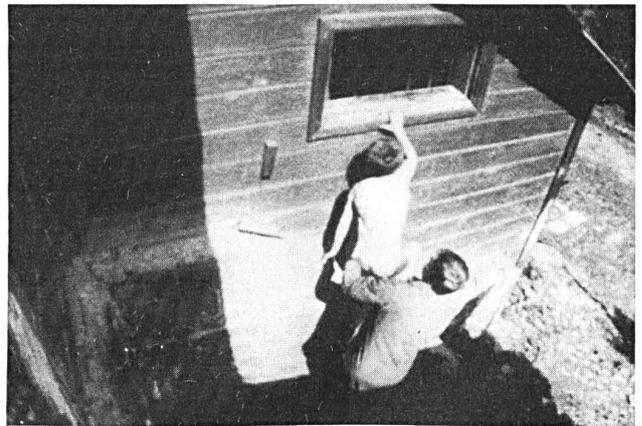
Zum Beispiel Leningrad. Dort tut sich etwas. Dort entstehen Filme, die Aufmerksamkeit verdienen. Einer dieser Filme hat nach seinem Erfolg beim Festival in Cannes (Caméra d'Or) inzwischen die Kinos erreicht: *HALTE STILL, STIRB, ERWACHE (ZAMRI UMRI VOSKRESNI)* von *Vitali Kanewski*: die traurige Erinnerung an eine trostlose Kindheit. Das ist kein einzelner Film, kein Einzelfall. Dieser Film kommt aus einem künstlerischen und ästhetischen Zusammenhang. In Leningrad konnte sich in den letzten Jahren eine bemerkenswerte filmische "Schule" entwickeln. Sie hat ihre Ursprünge in den siebziger Jahren und in den Arbeiten *Ilya Awerbachs* (1934 – 1986), einem herausragenden Regisseur des Leningrader Studios, der im Westen leider kaum bekannt wurde. An ihn schlossen *Alexej German* (mit bisher drei Filmen) und *Alexander Sokurov* an, die Initiatoren und Protagonisten der heutigen Leningrader Avantgarde. *Alexej German* richtete im Leningrader Studio eine Werkstatt für den Nachwuchs ein. *Kanewskis* Film entstand in dieser Werkstatt, ebenso das Debüt des jungen Regisseurs *Igor Alimpijew PANZER (PANTSIR)*. Und nun will *German* ein weiteres Studio aufbauen, unabhängig von Leningrad, für experimentelle Arbeiten und ein junges Kino; die ersten Projekte liegen bereits vor. *Igor Alimpijew*, *German's* Schüler, ist fünfunddreissig Jahre alt. Er spricht in seinem Film *PANZER* von seiner Generation, von den Hoffnungen, den Idealen, den Illusionen der Jugend, und was davon übriggeblieben ist: Das Sich-Arrangieren, die Gedankenlosigkeit, der Selbstbetrug. Gefilmt ist das in einem fast dokumentarischen Stil. Leningrad ist in eine düstere, eine "schwarze" Atmosphäre getaucht. Dieser *pessimistische Realismus* ist



SUZAKI PARADISO – AKASHINGO von Yuzo Kawashima



MATHILUKAL von Adoor Gopalakrishnan



ZAMRI UMRI VOSKRESNI von Vitali Kanewski



SLUTSCHAINJI VALS von Svetlana Proskurina

charakteristisch für die neuen Leningrader Filme. Auch *Swetlana Proskurinas ZUFALLS-WALZER* (SLUTSCHAINJI VALS), 1990 in Locarno ausgezeichnet, gehört dazu. Das ist die Geschichte einer Frau mittleren Alters, die keinen Sinn und Zweck mehr in ihrem Leben sieht. Sie habe kein soziales Porträt gedreht, sagt die Regisseurin, vielmehr wollte sie zeigen, dass die Menschen in der Sowjetunion jeden Respekt vor sich selbst, jeden Glauben an sich verloren haben. Auch ihr Film hat einen fast dokumentarischen Charakter. In dem Bemühen, dicht ans Leben heranzurücken, hat Swetlana Proskurina mit Amateuren gearbeitet, hat das Drehbuch durch weitgehende Improvisation ersetzt. Das macht ihren Film direkt, authentisch, glaubwürdig. Im sowjetischen Kino ist das ein neuer Ton.

Alexander Sokurov präsentierte in Rotterdam eine Reihe von Dokumentarfilmen, darunter eine dreizehnstündige Montage von Archiv-Materialien über die Stadt Leningrad (LENINGRADSKAJA RETROSPEKTIVA 1957–1990) sowie eine weitere seiner *Elegien*, über den litauischen Präsidenten Vytautas Landsbergis (PROSTAJA ELEGIJA). Daneben zeigte Sokurov seinen neuen Spielfilm DER ZWEITE KREIS (KRUG VTOROJ), der nach seiner Rotterdamer Uraufführung auch bei den Berliner Filmfestspielen zu sehen war. Sokurov zelebriert – wieder einmal – den Tod. Ein Mann ist gestorben, sein Sohn kommt, um die Beerdigung abzuwickeln: den Sarg und die Feier und all die Dinge des Alltags, die auch der Tod benötigt. Sokurov inszeniert das, als sei nicht der Vater gestorben, sondern als sei der Sohn, obwohl er lebt, tot: in dunklen, tristen, langsamen Bildern, denen alles Leben ausgetrieben ist, in denen die Zeit stillsteht. In seiner Schwärze, seinem Pessimismus, seiner illusionslosen Ausmalung absoluter Hoffnungslosigkeit ist Alexander Sokurov vielleicht der konsequenteste Vertreter der neuen Leningrader Schule. DER ZWEITE KREIS erhielt in Rotterdam den «Preis der internationalen Filmkritik». Die Holländer Filmkritiker gaben dem Dokumentaristen Sokurov den Vorzug und zeichneten seine «Elegien» aus. Aus Indien brachte Marco Müller eine erstaunliche Dostojew-

ski-Adaption mit, DIE SANFTE (NAZAR) von *Mani Kaul*, einen sorgfältigen Film über einen Mann, der sich ein idealisiertes Bild von seiner Frau macht. Das ist ein Kammerspiel, ein Film der inneren Monologe und Stimmungen, die in indische Musik und in indische Bilder eingelassene, psychologisch ausgefeilte Momentaufnahme einer Ehe. – Bei Tschchow fand ein junger indischer Regisseur, *Kumar Shahani*, die Vorlage zu seinem Film KASBA. Das ist die Geschichte eines autoritären, korrupten, herrschsüchtigen Geschäftsmannes, der seine Familie und die Familien seiner Söhne böse tyrannisiert. Der Zerfall einer bürgerlichen Ordnung wird beschrieben, ebenfalls in langsamen, atmosphärisch dichten Bildern. – Nimmt man *Adoor Gopalakrishnans* bereits aus Venedig bekannten Film DIE MAUER (MATHILUKAL, über einen Schriftsteller im Gefängnis) hinzu, so ergibt sich ein bemerkenswerter und neuer Blick auf das indische Kino: der weitgehende Verzicht auf soziale Realitäten, dafür die Konzentration auf Innenräume, auf psychologische Stimmungen, auf seelische Zustandsbeschreibungen (in denen freilich noch immer kritische Gesellschaftsbilder aufscheinen). Auch die letzten Filme Satyajit Rays und Mrinal Sens hatten sich ja in diese Richtung entwickelt.

In Rumänien fand Marco Müller einen frühen Film von *Lucian Pintilie*, dem Regisseur, der später mit Theater-Inszenierungen auf sich aufmerksam machte. REKONSTRUKTION (RECONSTITUIREA) entstand 1970 und wurde damals rasch aus dem Verkehr gezogen. Pintilie erzählt von zwei Jugendlichen, die in eine Schlägerei verwickelt werden, und die einer Bestrafung entgehen, weil sie sich bereit erklären, an einem pädagogischen Film über die Verhütung von Verbrechen mitzuwirken. Pintilie machte daraus eine soziale Studie über die Dekadenz der Autorität und die Verkommenheit menschlicher Beziehungen. Sein Film erinnert in seiner Modernität an das italienische, englische, französische Kino der sechziger Jahre. REKONSTRUKTION muss seinerzeit wie ein Aufbruch des rumänischen Films zum modernen Kino gewirkt haben – ein Aufbruch, der unterbunden wurde. Spätere Filme Pintilies entschwanden in kalligraphi-

scher Schönheit. Es wäre jedoch interessant, mehr Filme aus jener frühen Periode zu sehen.

Wiedergefundene Filme präsentierte im Rahmen des Festivals das Amsterdamer Film-museum. Darunter einen verloren geglaubten Film des amerikanischen Regisseurs *Frank Borzage*, LUCKY STAR, 1929 entstanden, die Geschichte eines jungen Mannes, der als Invalide aus dem Krieg zurückkehrt und dennoch die Liebe eines jungen Mädchens gewinnen kann. Borzages Melodram wurde in Rotterdam zum Publikums-Liebling: die Zuschauer setzten ihn in einer Umfrage auf Platz eins. Von dem Film soll es eine Ton-Version geben; sie gilt aber als verloren.

Solche filmhistorischen Ausflüge schärfen den Blick für die Qualitäten des modernen Kinos. Und noch etwas fiel auf bei diesem Festival der Entdeckungen: die Einbindung des Unterhaltungsfilms. Marco Müller stellte Retrospektiven dreier japanischer Regisseure zusammen, *Yuzo Kawashima*, *Issei Mori* und *Seijun Suzuki*. Das sind Regisseure eines Genre-Kinos, von Samurai-Filmen und Melodramen, von denen man bei uns bisher wenig vernommen hat; normalerweise fallen sie durch alle Raster eines Kunst-Kinos. Erstaunlich genug, dass sich ein Festival derart intensiv mit dem Unterhaltungs-Film beschäftigt. Dass auch dieses *B-Kino* Qualitäten hat, dass es nicht besser oder schlechter ist als der Kunst-Film, nur eben anders, davon konnte man sich in Rotterdam überzeugen.

Zur japanischen Retrospektive sind zwei Bücher erschienen, jeweils zweisprachig (holländisch / englisch): «Kawashima Yuzo & Mori Issei – Japanese Kings of the Bs» (mit Beiträgen unter anderem von Shohei Imamura, Koshi Ueno, Nagisa Oshima und Yamane Sadao); sowie «Suzuki Seijun – The Desert under the Cherry Blossoms» (mit Texten von Suzuki Seijun und Interviews mit dem Regisseur). In der Reihe der Rotterdamer Festival-Veröffentlichungen liegen ausserdem vor: «Ritwik Ghatak – The Burning Tiger»; «Gennadi Sjpalikow – The Soviet Cinema of the Sixties»; und «Lenfilm and the liberation of Soviet Cinema».

Klaus Eder

KAMPF UMS KINO

Kinokultur oder -kommerz in Ostberlin?

1928 gab es in Berlin 372 Kinos. Die meisten davon waren im Besitz oder unter Kontrolle der grossen Produktions-, Verleih- oder Kinokonzerne. Heute gibt es in Berlin knapp 120 Kinos. Die meisten davon sind im Besitz von Filmtheater-Konzernen. Obwohl sich schon in den frühen zwanziger Jahren ein Konzentrationsprozess in der Berliner Kinolandschaft abzeichnet, waren in diesem Zeitraum noch eine recht genau auf unterschiedlichste Publikumsinteressen abgestimmte Programmgestaltung und Zuschaukultur möglich. In den Aussenbezirken oder im Kiez innerer Stadtteile zeigten die Kinos zumeist unterhaltsame Konfektionsfilme. Am Berliner Boulevard Kurfürstendamm lagen die grossen Filmkunst- und Uraufführungstheater. Hier erlebten DAS CABINET DES DR. CALIGARI, FAUST oder METROPOLIS ihre aufsehenerregende Premiere. Heute residieren in den ehemaligen Kinopalästen die Schachtelkinos der Filmtheater-Konzerne. Das anspruchsvolle Kinoprogramm ist fast nur noch in den Off-Kinos der Seitenstrassen zu sehen, wenn es nicht schon in die erschwingliche Mieten versprechenden Hinterhöfe ausserhalb der City ausgewichen ist. Ein ähnliches Schicksal scheint auch zwölf grossen, zum Teil ähnlich traditionsreichen Kinos in Ostberlin bevorzustehen. Dies bahnt sich an, obwohl die zuständige Kulturverwaltung der wieder vereinten Stadt begrüssenswerterweise eine Übergabe an engagierte Kinomacher vorsieht, die ein gehobenes Programm planen. Gegen dieses Nutzungskonzept ist die mächtige Treuhand-Gesellschaft, die beauftragt ist, das Staatsvermögen der ehemaligen DDR aufzulösen und zu privatisieren. Sie bestreitet der Kulturverwaltung schlicht das Recht, über die Kinos Ostberlins zu disponieren. Der Senat der Stadt könne nur über ehemaliges Kommunalvermögen verfügen, das unmittelbar zur Wahrnehmung der Selbstverwaltungsaufgaben dient: «Dazu zählen jedoch nicht die Kinotheater», heisst es von Seiten der Treuhand-Manager. Über Theater, Museen und Akademien könne die Senatsverwaltung Entscheidungen treffen, nicht jedoch über die Kinos, die der ehemaligen Ostberliner Bezirksfilmverwaltung

unterstanden. Sie werden vielmehr eingereicht in die Konkursmasse ehemaliger volkseigener Betriebe und Handelsfirmen, um die sich nun die Spekulantenbalgen, soweit die Objekte ein wenig Profit versprechen. Dementsprechend sieht das Konzept der Treuhand für die Kinos aus. Sie möchte die Filmtheater an den Meistbietenden verkaufen. Hier würden dann sehr wahrscheinlich kaum idealistische Kinomacher mit ihren Versuchen zum Zuge kommen, eine Kinokultur am Leben zu erhalten. Ihr schmales Portefeuille kann nur einen mässigen Pachtzins entrichten. Für den Verkauf kämen wohl nur die rein ökonomisch orientierten Branchenriesen in Frage, deren monotones Abspiel der Hollywood-Konfektion bereits die City-Kinos vieler Grossstädte dominiert. Der problematische Konzentrationsprozess innerhalb der deutschen und europäischen Kinolandschaft würde abermals vorangetrieben. Die Abspielmöglichkeiten für künstlerisch anspruchsvolle Filme, für deren Herstellung von nationalen und europäischen Förderungsinstitutionen jährlich mehrstellige Millionenbeträge ausgegeben werden, würden paradoxerweise noch weiter eingeschränkt. Film ist ein Massenmedium auf der Gratwanderung zwischen Kommerz und Kunst. Wenn jedoch Filme ausschliesslich als Ware, Kinos nur als Immobilien begriffen werden, dann gerät die Filmkultur vollends ins Hintertreffen, wird abgedrängt in die Seitenstrassen und Hinterhöfe – von wo sie zu Beginn des Jahrhunderts einmal aufbrach. Für Berlin ist zu hoffen, dass sich der kulturpolitische Sachverstand gegen die engstirnigen Finanzbürokraten der Treuhand-Anstalt behaupten kann. Wenn dies in der Stadt eines internationalen A-Filmfestivals und des Europäischen Filmfestivals nicht möglich sein sollte, ist es um die Sache des anspruchsvollen Kinoerlebnisses schlecht bestellt.

Jürgen Kasten

FILMGESCHICHTE

Erinnerungen an bedeutende Momente der Filmgeschichte können ganz unterschiedlich sein. Was dem einen Anlass zur nostalgischen Glättung ist, bietet dem anderen die willkommenen Gelegenheit, sich nachtragend und unversöhnlich zu zeigen, um dadurch die

Fassade der Verklärung, die der eine im Begriff ist aufzubauen, genüsslich wieder einzureissen. 1954 wurden die Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen gegründet. Lange ist's her, aber die Zeit heilt keine Wunden. In der ZDF-Sendung «Ganz persönlich: Geschichten aus 0.», ausgestrahlt am 27. Januar 1991, lassen die Autoren Uschi Madeisky und Klaus Werner den früheren Kulturdezernenten der Stadt Oberhausen Hilmar Hoffmann, der als massgeblicher Mitbegründer der Kurzfilmtage Filmgeschichte geschrieben hat und später als Kulturdezernent nach Frankfurt ging, seine alte Heimatstadt besuchen. Dabei kam es zu folgendem Dialog zweier alter Männer, die sich an vergangene Zeiten erinnern: der eine mit verklärtem Blick (Hilmar Hoffmann), der andere mit freundlichem Lächeln (Kinounternehmer Hans Hubert Pesch).

HILMAR HOFFMANN: Hans Hubert Pesch, vor 36 Jahren haben wir hier schon zusammen gegessen und gemeinsam die Kurzfilmtage eröffnet in Ihrem schönen Lichtburg-Palast. Können Sie sich noch erinnern?

HANS HUBERT PESCH: Oh ja. Ich kann mich noch sehr gut daran erinnern, dass Sie zu mir kamen und sagten, Sie wollten die Kurzfilmtage bei mir machen, Sie hätten aber kein Geld. Ja, sagte ich, wieviel denn? Und dann haben Sie mir lumpige 250 Mark für dreieinhalb Tage Kino mit Personal, mit Licht, mit Telefonrechnung, mit allem drum und dran geboten. Und als ich im nächsten Jahr ankam und sagte: Aber Herr Hoffmann, die Unkosten, also da hätte ich schon wenigstens gerne 750 Mark..., – da sind Sie mir von der Latte gesprungen und zur Konkurrenz gegangen. Das fand ich ganz mies! Da war ich stinksauer!

BRAUNE HELDEN WEISSE WESTEN

Die Terra-Film AG war jene Filmfirma, die zwischen 1933 und 1935 rund vierzig Spielfilme für das «Dritte Reich» produzierte. Besitzerin der Terra war die Zürcher Kinofamilie Scotoni, für die Finanzierung sorgte der spätere Nationalbankpräsident Max Iklé, der Vater der Ex-Bundesrätin Elisabeth Kopp. Im Rahmen einer Veranstaltungsreihe vom 26. April bis 17. Mai in der Rote Fabrik in Zürich sind acht Filme aus ihrer Produktion, so

etwa die Gottfried-Keller-Verfilmung HERMINE UND DIE SIEBEN AUFRECHTEN von Frank Wysbar, WILHELM TELL von Heinz Paul, DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA von Herbert Selpin oder SCHWARZER JÄGER JOHANNA von Johannes Meyer zu sehen. Die Woche beginnt mit einer Buchvermittlung: «Terra» – Ein Schweizer Filmkonzern im Dritten Reich (Chronos Verlag, Zürich), Historiker und Historikerinnen führen jeweils in die Filme ein, ein Seminar zu den Wirtschaftsverflechtungen zwischen der Schweiz und dem «Dritten Reich» und eine speziell für diesen Anlass erarbeitete Theaterproduktion des «Vaudeville Theaters» ergänzen die Veranstaltung. Informationen bei: Rote Fabrik, IGRF, Seestrasse 395, 8038 Zürich (Telefon 01 / 482 40 79).

FILMWERKSTATT ESSEN

Aus dem reichhaltigen, interessanten Seminarprogramm der Filmwerkstatt Essen:

Produktionsseminar unter der Leitung von *Wolfgang Glattes* (17. bis 19. Juli). Glattes, in Deutschland aufgewachsen, lebt seit 1977 in den USA und hatte vom Assistent Director bis zum Production Manager, vom Associate Producer bis zum Executive Producer unterschiedliche Positionen bei über dreissig Spielfilmproduktionen inne. So arbeitete er etwa bei *A WALK WITH LOVE AND DEATH* von *John Huston*, *ROSEBUD* von *Oscar Preminger*, *TWILIGHTS LAST GLEAMING* von *Robert Aldrich* oder *STILL OF THE NIGHT* von *Robert Benton* und *THE HANDMAID'S TALE* von *Volker Schlöndorff* mit. Im Zentrum des Seminars stehen neben dem Aufzeigen von Produktionsunterschieden zwischen Europa und den USA und Co-Produktionsfragen vor allem auch Probleme von High- beziehungsweise Low-Budget-Produktionen.

Kameraseminar für Fortgeschrittene unter der Leitung von *Tom Fährmann* (18. bis 21. April). Es ist insbesondere Fragen der Lichtführung und der Auflösung von Szenen in verschiedene Kameraeinstellungen gewidmet. Ein umfangreiches Equipment steht zur praktischen Erprobung und Vertiefung zur Verfügung.

Regieseminar unter der Leitung von *Iris Gusner* (14. bis 16. Mai). Iris Gusner hat an der staatlichen Filmhochschule in

Moskau bei *Michail I. Romm* studiert, war Regieassistentin bei *Konrad Wolf* und arbeitet seit 1972 selbständig. ALLE MEINE MÄDCHEN, KASKADE RÜCKWÄRTS, ICH LIEBE DICH – APRIL! APRIL! heissen einige ihrer Filme. Das Seminar dreht sich um Fragen der Drehbuchadaptation, Dialogentwicklung und Personencharakterisierung und will an praktischen Beispielen Möglichkeiten szenischer Auflösungen üben. Anmeldung und ausführliches Programmheft bei: Filmwerkstatt Essen, Schloss Borbeck, Schlossstrasse 101, D-4300 Essen (Telefon 0049 / 201 88 70 332).

NO-BUDGET FESTIVAL

Zum 7. Mal präsentiert das Hamburger No Budget Kurzfilmfestival vom 16. bis 20. Mai die ganze Vielfalt des internationalen Kurzfilmschaffens.

Neben dem Wettbewerb um den mit 30 000.- DM dotierten Hamburger Kurzfilmpreis, stellt die Rubrik «Der flotte Dreier» nicht über drei Minuten lange Kurzfilme zum Thema Schwitzen vor, das Länderprogramm ist Irland gewidmet und ein Symposium zum Thema Produktions- und Vertriebssituation des europäischen Kurzfilms rundet das Programm ab. Informationen bei: LAG Film Hamburg e.V., No Budget Büro, Glashüttenstrasse 27, D-2000 Hamburg 36 (Telefon 0049 / 40 43 44 99).

DREHBUCHFÖRDERUNG

Die Kulturkommission Suisseimage hat sich im zweiten Halbjahr 1990 mit der Analyse ihres seit 1987 bestehenden Programmes zur Stoff- und Projektförderung befasst. Zum Abschluss dieser Phase hat sie sich dafür entschieden, den folgenden Projekten und ihren Autoren eine Spezialprämie von je Fr. 20 000.- zuzuerkennen: «Little America» und «L'écrivain public» von Jean-François Amiguet und Anne Gonthier, «Tschäss» und «Le pédaleur de charme» von Walter Bretscher und Christine Madsen-Julen, «Georg und Gustav» von Markus Imhoof und Thomas Hürlimann, «Zweimal die ganze Wahrheit» von Fredi M. Murer und «Kalter Krieg» von Werner Swiss Schweizer und Samir.

Die Kulturkommission hat im weiteren zehn von ihr in Auftrag gegebene und fristgerecht eingereichte Treatments beur-

teilt und den beiden Projekten «Souvenir» von Steff Gruber und Siegrid Meier und «Zug nach Süden» von Leopold Huber und Astrid Keller einen Drehbuchbeitrag von je Fr. 10 000.- zugesprochen.

AUSWAHLSCHAU SOLOTHURNER FILMTAGE

Zum 18. Mal werden in dieser Tournee aktuelle Schweizer Filme, die nicht bereits eine Auswertung durch einen Verleih in den Kinosälen garantiert haben, einem breiten regionalen Publikum in allen unseren Landesteilen vorgestellt.

Einige Stationen und Termine der diesjährigen Auswahlschau sind: Pfäffikon, Zürich (4., 6. April, Kino Rex), Liestal (11., 12. April, Kino Sputnik), Nidau (12., 13., 14. April, Kreuz), Wetzikon (18., 19., 20. April, Kulturfabrik), Langenthal (19., 20. April, Chrämerhuus), Thun (20. April, Theater «Alte Oele»), Nottwil (21., 22., 23. April, Espezet), Genève (26., 27., 28. April, Fonction Cinéma), Ilanz (26., 27. April, Studiokino), Olten (27., 28. April, Färbli), Basel (1. - 4. Mai, Neues Kino), Buchs (5. Mai, fabrigglli), Wil (11., 12. Mai, Remise), Bellinzona (13. - 16. Mai, Sala Castelgrande), Chur (14., 16. Mai, Lehrerseminar) und Winterthur (25. Mai, Berufsschule).

VIDEOFORUM FREIBURG

Das Freiburger Videoforum bietet allen interessierten Kinos, Spielstellen und Initiativen ein Video-Tournee-Programm an, das aus drei Blöcken besteht. Unter den Oberbegriffen «Grenzgänge», «Verwandlungen» und «Arbeitsräume» haben Veranstalter die Möglichkeit, ihrem Publikum das Spektrum des auf dem Videoforum 1990 präsentierten unabhängigen Videoschaffens aus dem deutschsprachigen Raum vorzustellen. Das Programm kann ganz oder in einzelnen Teilen gebucht werden. Bestellung, Information: Freiburger Videoforum, c/o Kommunales Kino, Urachstrasse 40, D-7800 Freiburg (Telefon 0049 / 761 70 90 33).

VIDEOKURS IM JURA

Im Zentrum eines zweiwöchigen Kurses vom 7. bis 21. Juli in Saignelégier steht die Herstellung – aufzeichnen, schneiden, vertonen – und die Analyse von zwanzig- bis dreissigminütigen Videos über eine schweizerische Randregion

(die Franche-Montagnes). Die Auseinandersetzung mit den politischen, geographischen, historischen, wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen dieser Region im Jura soll dafür Grundlage sein. Gleichzeitig soll nach dem Begriff «Heimat» in Filmen und Geschichte(n) gefragt werden.

Leiter des Kurses für Video-Interessierte ab 18 Jahren sind Hugo Sigrüst (Filmschaffender), Markus Baumann (Kameramann). Weitere Informationen und Anmeldung: Schweizer Bildungswerkstatt, Herrengasse 4, 7000 Chur (Telefon 081 / 22 88 66).

FASSBINDERS FILME ALS TEXTE

Als Rainer Werner Fassbinder 1982 starb, mutmasste ein betroffener Nachruferverfasser, dass der «Motor des deutschen Films» seine Kraft nicht mehr versprühe. In der Tat ist seither ein ästhetischer Niedergang des bundesdeutschen Films kaum übersehbar.

Die Arbeiten des vom Genrekinobesessenen Erzählers, des erst kargen, dann opulenten Bildstilisten, und seine eigenwilligen Inszenierungsformen auch in Textgestalt nachvollziehbar zu machen, hat sich Fassbinders Nachlassbewahrer *Michael Töteberg* zur Aufgabe gemacht. Ein neuartiger Buchtyp, Filme lesbar und zitierbar zu machen, wurde angekündigt. Acht Bände soll die Edition «Fassbinders Filme» umfassen. Nun ist das Problem, Filme als Text zu edieren, fast so alt wie die bewegten Bilder selbst. Was kann als Textgrundlage dienen? Das Drehbuch, wenn ja: welche Fassung? Oder soll eine der noch immer kaum standardisierten Möglichkeiten der Filmprotokollierung herangezogen werden?

Töteberg misst dem Drehbuch im Vorwort des ersten Bandes zwar die Qualität eines «Substrats» beziehungsweise einer «Partitur» bei, bemängelt jedoch eine angeblich fehlende sinnliche Qualität dieser Texte, die nur vom «Fachmann» adäquat entzifferbar wären. Die Dialogtexte etwa, «mit ihrer Lakonie, dieser eigentümlichen Mischung aus Brutalität und Zärtlichkeit», besitzen für den Herausgeber hingegen durchaus literarischen Reiz. Nur: sie gäben, gerade bei Fassbinder, nur einen Bruchteil des Films wieder.

Töteberg greift deshalb im ersten Band der Edition Fassbin-

derscher Filme auf die Textform eines ausgewählte Aspekte beschreibenden Filmprotokolls zurück. Er vergewissert sich dabei R.W. Fassbinders, der 1969 in der Zeitschrift «Film» selbst ein Protokoll seines ersten Langfilms *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* publiziert hatte. Dies schien nun eine Art Editionsmodell zu beschreiben – doch genauer hingeschaut, werden beträchtliche Differenzen erkennbar. Während Fassbinder Einstellung für Einstellung protokollierte, die jeweilige Einstellungslänge und -grösse sowie vereinzelt Kameraoperationen angab, fasst Töteberg, die Bildvorgänge beschreibend, Sequenzen zusammen. Aus 245 Einstellungen werden so 65 Sequenzen, eine Angabe der filmsprachlichen Mittel fehlt, der bildbeschreibende Text ist gerafft. Dieses Manko ausgleichend versucht er vielmehr, die szenischen und filmischen Arrangements aller «wesentlichen Sequenzen» durch direkt aus den Kopien entnommene Fotos zu dokumentieren. Dies erhöht die sinnliche Vergegenwärtigung des Films zwar beträchtlich, für eine genaue Analyse formaler Bildgestaltungsmittel sind die ausgewählten Fotodokumente aber dann doch nicht vollständig und repräsentativ genug. Der Versuch, die sinnliche Qualität des Films in seiner Textgestalt widerzuspiegeln, wird also nicht so sehr mit textkonformen als mit fotografischen Mitteln angegangen. Der erste Band von «Fassbinders Filmen», der die beiden frühen Kurzfilme *DER STADTSTREICHER* (1965) und *DAS KLEINE CHAOS* (1966), die Gangsterfilm-Zwillinge *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* und *GÖTTER DER PEST* sowie *KATZELMACHER* (alle 1969) enthält, musste bis 1990 auf eine Fortsetzung warten. Im zweiten Band, der die Filme der Jahre 1970/71 enthält, ist – wohl aus Kostengründen? – das Editionsprinzip gründlich geändert worden. Die grosszügige Fotoillustration fehlt, auch auf Filmprotokolle wurde wenn möglich verzichtet. Die Textgrundlage bilden jetzt die Drehbücher. «Literarische Qualitäten» des filmischen Gesamtwerkes sollen nun durch die Drehbücher deutlich und bestätigt werden. Nur zu Filmen, zu denen kein Drehbuch vorlag (*DIE NIKLAUSER FART*, 1971) oder zu denen Fassbinder keines geschrieben hatte (*WARUM LÄUFT HERR R. AMOK*,

1970) fertigte Michael Töteberg erneut ein Filmprotokoll. Interessant sind einige Abweichungen realisierter Filme vom jeweiligen Drehbuch. An dem leider noch immer wenig beachteten, ebenso farbenprächtigen wie bildmächtigen Cinemascope-Western *WHITY* (1970) wird deutlich, wie Fassbinder bei der Realisierung einige aktivistisch-soziale Darstellungsintentionen herausnahm und durch kinogemässere melodramatische Akzentuierungen ersetzte. Im realisierten Finale des Films tötet Whity seine dekadent-brutale Familie und geht mit der Prostituierten Hanna, die ihn liebt, in die Wüste, um zu sterben. Das Drehbuch sah nach der befreienden Mordtat hingegen vor, dass sich der schwarze Held die Arbeitskleidung der Baumwollsklaven anzieht, Hanna in ihrem Flitterkleid stehen lässt, um sich mit den Unterdrückten seiner Rasse zu solidarisieren. In dieser Veränderung zeichnet sich ein ästhetischer Übergang Fassbinders zu seinem später häufig bevorzugten Konzept des *sozialen Melodrams* bereits ab.

Dieser interessante, die ästhetischen und politischen Vorstellungen des Autors und Filmemachers erhellende Vergleich von Drehbuch und Filmfassung gibt vielleicht Hinweise für eine angemessene Editionsform von Filmtexten. Sinnvoll erscheint eine Verbindung von Filmtranskription und Drehbuchtext. (*Die «MGM Library of Film Scripts»* etwa, die vor Jahren von der Viking Press, New York, angelegt wurde, stellt auch bei der Edition von Drehbüchern dem Script ein Filmprotokoll gegenüber.) Gerade in den Abweichungen und Differenzen werden wichtige Aspekte des ästhetischen Prozesses, quasi zwischen den Zeilen und Bildern, herauslesbar. Dies transparent zu machen, könnte eine ebenso wichtige Aufgabe für Filmtext-Editionen beschreiben wie der Versuch, sinnlichen Qualitäten der Bilder mit zahlreichen Fotoillustrationen und detaillierter Protokollierung nachzuspüren.

Jürgen Kasten

Fassbinder, Rainer Werner: Die Kinofilme 1. Hrsg.: Michael Töteberg. München 1987: Schirmer/Mosel. 296 Seiten mit 252 Filmbildern.

Fassbinders Filme 2. Hrsg.: Michael Töteberg. Frankfurt 1990: Verlag der Autoren. 260 Seiten mit 6 Filmbildern.



ALICE von Woody Allen

Alices Flucht aus dem Wunderland

Ein Mann und eine Frau heben sich in ihrer Silhouette vom dunklen Blau des Pinguinenbassin eines Zoos ab. Sie küssen sich. Nach einem harten Schnitt ins yuppige bis gehobene Milieu einer gutsituierten New Yorker Familie glaubt man, die erste Einstellung sei versehentlich auf die Rolle des beginnenden Filmes gelangt – Signal einer anderen, Signal einer verdeckten Welt. Die erwähnte Einstellung bleibt auch lange Zeit unbegründet für sich allein stehen; sie referiert höchstens auf vergleichbar konzipierte Bilder in früheren Filmen von Fleissarbeiter Woody Allen, darauf etwa, wie er und Diane Keaton vor den Projektionen eines Planetariums wie Figuren eines chinesischen Schattenspiels über Gott und die Welt philosophierten und sich vor dem Platzregen in Schutz brachten (MANHATTAN).

Allen liebt dieses Aufnahmemuster, in dem er zwei Figuren vor einem helleren Hintergrund auftreten lässt, derart, dass sie sich abheben und im stärkeren Gegenlicht des Umfeldes gleichzeitig als Individuen zurückgenommen sind. Die Konturen werden verstärkt, wir nehmen sie für kurze Zeit als eine Art Schema wahr. Wichtig ist in diesen Momenten weniger, wer im Bild ist, als was gehandelt wird: In ALICE zum Beispiel ein Kuss, das Gespräch zwischen zwei Frauen vor der Leuchtwand im

Schönheitssalon, die Konturen zweier Freundinnen während eines Spaziergangs entlang des East Rivers. Dann aber auch der halluzinierte Blick zurück in die Vergangenheit, die in den gegenwärtigen Raum einbezogene Rückblende, in der die erste Begegnung von Alice mit ihrem Mann in blinkendem Rotlicht wieder aufscheint. Schliesslich das nächtliche Treffen mit dem Geist der ersten grossen Liebe. Hier wird die Silhouette des vor Jahren tödlich verunglückten Liebhabers vor der weissen Wand erst recht zu dem, der aus dem Reich der Schatten wiederkehrt.

Alles dreht sich um eine Frau

Woody Allen strapaziert solche gestalterischen Elemente nicht, aber er verwendet sie geschickt und in der Regel unauffällig immer wieder. Nach der Prologeinstellung bei den Pinguinen befinden wir uns in der marmorierten Wohnung von Joe, Alice und deren Plüschtierkinderchen. Da fehlt es wahrlich an nichts, was das hochzivilisierte und überkandidelte Herz begehren könnte: Der materielle Erfolg eines Mannes hat seine prägenden Spuren im Leben einer ganzen Familie hin-

terlassen: Der Schein überlagert jegliches Sein. Der Frau bleibt kein Wunsch versagt, die Kinder gehören zu jener Sorte, die jedes Spielzeug gleich mehrfach haben, damit sie nur ja nicht konfliktfähig werden. Der Film spart sie – konsequent – weitgehend aus. Der Ehemann scheint Karriere gemacht zu haben in irgendeinem Dienstleistungsbetrieb; in Allens Studie nimmt er über weite Strecken die Rolle des Statisten ein und damit jenen Part, den er seit sechzehn Jahren seiner Frau verpasst hat. Heile nordwestliche Grossstadtwelt, Neonglitzer und Pedicure, Frühstück am Bett und Good Morning America, Massage und Fitness, Kaffeekränzchen und Smalltalk, Shopping in In-Läden und Partys mit anderen langweiligen Strebsamen. Nur ja nichts anmer-



ken lassen, auch sich selber nicht. Alice darf den *social schedule* für den Mann *up to date* halten und verfügt über Kreditkarten, mit denen sie sich ihr Wunderland einrichten und auf dem neusten, konkurrenzfähigen Stand halten kann. Es lebt unsere heile Konsumwelt: Keimfrei und seelentötend.

Gegen Konsum-Neurosen ist (fast) kein Kraut gewachsen

In ein paar wenigen Strichen legt Woody Allen diese Welt vor uns aus. Fast beginnt man innerlich zu stöhnen: Nein, was soll ich mich mit diesen Konsumneurotikerinnen und -neurotikern befassen. Doch schon durchbricht der in komischen wie tragischeren Stoffen bewanderte Allen die müde scheinende Stimmung und macht klar, dass er für einmal zwischen der tragischen und der komischen Klaviatur pendeln wird, sich nicht mit *einer* Erzählhaltung zufrieden gibt.

Ein Doppelspiel beginnt, locker und präzise ausgeführt: Eine erste kurze Rückblende – «the other day...» –, frisch aus der Erzählung von Alice heraus, führt uns in den Kindergarten, wo der Vater eines Mädchens der katholisch erzogenen und sittsam dahinlebenden Alice frank und frei ins Gesicht sagt, sie sei *romantic stuff*. Alices Herz, längst nicht mehr besonders bewegt, beginnt zu schlagen, und nicht nur eine ihrer netten Freundinnen empfiehlt ihr einen Besuch beim chinesischen Naturheiler Doktor Yang, dessen Heilkräuter in der mo-

debewussten Szene von sich reden machen. Die zweite Partitur ist aufgenommen; sie wird, ganz wie im Leben, parallel zur ersten gespielt. Das Präsente und das Verdrängte, liessen sich die beiden Stimmen kurz zusammenfassen.

Doktor Yang, ein still in sich hineinlächelnder Chinese, der sehr, sehr weise sein muss, weist gleich darauf hin. Er fragt die zu ihm in die Praxis geeilte Alice in seinem lückenhaften Chinatown-English, das sich auf die wesentlichen Vokabeln beschränkt: «What is trouble?» – Nein, der Rücken ist es bestimmt nicht. Das Problem sei hier, auf den Kopf deutend, und da, aufs Herz zeigend. Alice steht für den verwöhnten Menschen unseres Fin de Siècle: Sie kann sich alles leisten und doch fehlt ihr das Wesentliche.

Spiel mit dem Gesprächs-Schwenk

ALICE mag ein Märchen sein, aber Woody Allen deutet in ihm auf verlorengegangene Kräfte hin. Eine Modeerscheinung – möglich. Ein Genuss: Alleweil. Unter Hypnose blendet Alice zurück in die Ursprünge ihrer Ehe, auf die kurze Begegnung mit der nachhaltigen Wirkung nach bewährtem Muster: Mann macht Frau Antrag, Frau steckt Karriere an den Hut, Mann verfolgt sie weiter und Frau bleibt mehrheitlich allein. Eine emanzipatorische Geschichte. Alice stellt fest: «Ich verbringe Stunden damit, mich jugendlich frisch zu erhalten, und er weiss das nicht einmal zu schätzen.» Die erste Behandlungsstunde gibt dem Film die zweite Wendung, ein



populärer Tango, *La Cumparsita*, den zweiten Tonfall, allerdings, und dies mit Gewinn: nicht den Rhythmus.

Allen bleibt auch bei der nun mit angestimmten, märchenhaft angehauchten Ebene bei seinen eher betulichen, langsamen und längeren Einstellungen, in denen er seine Figuren in ihrer jeweiligen Situation belässt. Er cadriert dabei eng, spart damit zumeist das Umfeld und den Raum aus und verzichtet darüber hinaus in den zentralen Dialogpassagen auf Schuss-Gegenschuss-Hektik; sein bevorzugtes Stilmittel ist in diesen Momenten der Schwenk, nur keine Sprünge suggerieren, dokumentarische Authentizität, treue Beobachtung wahren; er beherrscht das in schönen Variationen. Mal schwenkt die Kamera einfach hin und her (Alice und ihr Liebhaber Joe beim Gespräch über die Eheerfahrung),

mal trennt eine Zwischenwand die Partner im Schwenk (Alice und Doktor Yang in der Praxis). Am stärksten wirkt jene Variante, bei der Alice und Joe sich über ein geheimes Stelldichein vereinbaren. Der Schwenk geht von ihr zu ihm und wieder zurück zu ihr. Sie stimmt dem Treffen zu, sagt ja, und da schwenkt die Kamera weiter, entpuppt sich Alice als Spiegelbild, kommt die reale Figur erst jetzt, da das Gespräch beendet ist, ins Bild. Die Stärke von einfachen Geschichten, wie sie Woody Allen in ALICE erzählt, liegt in der bewussten Pflege solch kleiner Details. Alice lebt erstmals wieder ihr gespiegeltes Ich aus, und dieses verselbständigt sich so stark, dass es am Ende dominant wird, dass sie zu sich selber, zu ihren eigenen Wünschen und Idealen zurückfindet.



Beschaulicher Rhythmus langer Einstellungen

Einmal mehr besticht bei Woody Allen neben diesem zaghaften Umgang mit der Einstellungsdauer – die Kamera führte übrigens *Carlo di Palma* – die Verwendung der Musik, ausgesuchter Jazz zum einen und, gewissermaßen als Kontrapunkt, der Tango. Er ist, hüpfend, zum kräuterbeschwingten Liebesgeplänkel eingesetzt, just von dem Moment an, da Alice zum ersten Mal Yangs Praxis verlässt. Und er wird mehrmals wieder aufgegriffen. Das Wechselspiel zwischen den harten Rhythmen des Tangos und den sanften Kadenzen der Montage trägt dabei ein Wesentliches zur Distanz und Ironie der Szenenabläufe bei. Die jeweils lang gespielte *Cumparsita*-Melodie dauert an, auch als Alice endlich und dafür zünftig den Annäherungsversuch lanciert. Woody Allen inszeniert das in einer minutenlangen fixen Einstellung, in deren Verlauf sich die Kamera erst spät den beiden Gesichtern etwas zu nähern beginnt. «Coltrane opened a whole new world of harmonics for me», meint Alice, und, dem eroberten Saxophonisten Joe flirtend: «I love Sax.» Sie sagt es, wie sich bald herausstellen wird, obwohl sie selber nicht weiss, wer Coltrane ist, und sie sagt es in einer Selbstsicherheit, die ihr im Verlauf der pflichtbewussten Ehedienst-Zeit verloren gegangen war.

Der starke Tango kehrt wieder beim Rendez-vous bei den Pinguinen – das eigentlich ins Wasser fällt – und bei den ersten Schritten, die Alice als unsichtbar geworde-

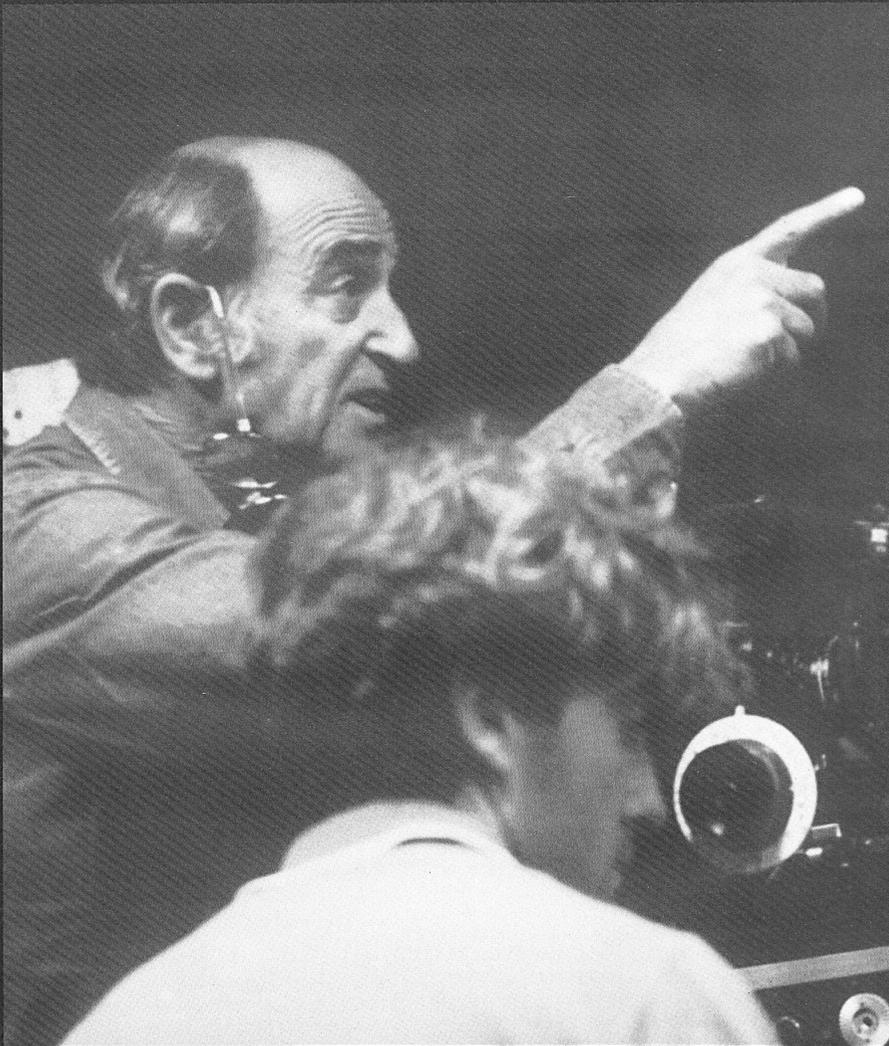
ne Beobachterin tut. Doktor Yang hat wirklich tolle Mittelchen und macht sich immer mal wieder über die katholische Amerikanerin lustig: «Catholics believe in ghosts.» Also soll sie, scheint Woody sich gesagt zu haben, doch selber mal ein bisschen Geist spielen. Vielleicht war der Glaube der Katholikin an die Geister ja mit ein Grund, warum Alice ihren Karriere-Gatten geheiratet hatte, da die Mutter ihr als Alternativen nur zwei Typen zur Wahl gab: Den *substantial man* oder den *struggling leftwing artist*.

Liebhaber Joe jedenfalls befindet, nachdem sie's mit ihm endlich doch einmal ausprobiert hat, es gebe nichts, was sexier sei als eine sündige Katholikin. Als Unsichtbare dringt Alice ins Büro ihres Mannes ein und muss erkennen, dass sie bisher etwas gutgläubig war. Die Möglichkeiten, anderen durch Unsichtbarkeit in jedem beliebigen Moment beizuwohnen, hat allerdings auch ihre Tücken, und für Woody Allen scheint es neben reizvollen Aspekten klar, dass es oft besser ist, wenn man nicht alles weiss, was die liebe Umwelt meint und treibt.

Immerhin findet Alice aus dem Wunderland in Woody Allens märchenhafter Geschichte zurück auf den Boden der Wirklichkeit, etwas klischiert vielleicht, dafür nur noch in kurzen Strichen angedeutet, am Ende auch noch zu sich selbst und zu einem Leben, in dem die kaufbaren Güter seiner Entfaltung nicht im Wege stehen. Doktor Yang bringt auch das Liebesproblem auf den Punkt, wenn er lakonisch wie immer meint: «No logic in emotion.» Sein letztes Mittel bewirkt Wunder und beschert der guten Alice des Guten fast zuviel. – ALICE ist der zwanzigste Film, den Woody Allen selber geschrieben und inszeniert hat, der elfte, den er mit seiner Frau Mia Farrow dreht. Wenn im Zusammenhang mit ihm auch schon mal von Familienfilmen die Rede war, so sicher im besten Sinn des Wortes.

Die wichtigsten Daten zu ALICE:

Buch und Regie: Woody Allen; Kamera: Carlo di Palma, A.I.C.; Schnitt: Susan E. Morse, A.C.E.; Productiondesign: Santo Loquasto; Ausstattung: Speed Hopkins; Kostüme: Jeffrey Kurland; Make-up: Fern Buchner; visuelle Effekte: Jeff Balmsmeyer; Videotechnik: Howard Weiner; Ton: Frank Graziadei; Mischung: Lee Dichter; Tonmontage: Tony Martinez. Darsteller (Rolle): Mia Farrow (Alice), Joe Mantegna (Joe), William Hurt (Doug), Keye Luke (Dr. Yang), June Squibb (Hilda), Marceline Hugot (Monica), Dylan O'Sullivan Farrow (Kate), Matt Williamson (Dennis), Julie Kavner (Dekorateurin), Billy Taylor (Trainer), Holland Taylor (Helen), Michael-Vaughn Sullivan (Friseur), Robin Bartlett (Nina), Linda Waller (Penny), Diane Cheng (Dr. Yangs Assistentin), Judy Davis (Vicki), Cybill Shepherd (Nancy Brill), Alec Baldwin (Ed). Produktion: Orion Pictures; Produzent: Robert Greenhut; Co-Produzenten: Helen Robin, Joseph Hartwick; ausführende Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe. Gedreht in New York und in den Kaufman Astoria Studios, New York. USA 1990. 35 mm, Farbe: DuArt, Länge: 112 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich; D-Verleih: Columbia, München.



Gespräch mit dem Kameramann Pierre Lhomme

“Kino ist die haute couture des Films”



LA MAMAN ET LA PUTAIN



CYRANO DE BERGERAC



HOMO FABER

FILMBULLETIN: Pierre Lhomme, Sie sind in der fünften Drehwoche eines Films mit dem Arbeitstitel «Passagier Faber» in der Regie von Volker Schlöndorff. Wie verläuft Ihre Arbeit?

PIERRE LHOMME: Es handelt sich um einen schwierigen Film. Wir haben zahlreiche Ortswechsel, viele Reisen, einen ständigen Teamwechsel. Es ist hart, ständig das Team zu wechseln. Wir haben zwar ein festes Team, aber in jedem Land kommen neue Mitarbeiter hinzu, und man muss sich immer wieder aufs neue aufeinander einstellen. Jedesmal haben wir den Rhythmus eines Neubeginns, nicht aber den von laufenden Dreharbeiten. Diese immerwährende Reise wird wohl ein Hauptbestandteil des Films sein – aber der Film handelt ja auch von einer langen Reise.

FILMBULLETIN: Lieben Sie das Reisen?

PIERRE LHOMME: Nein, ich bin schon reichlich gereist. Ich habe es sehr gemocht. Aber diesmal interessiert mich vor allem der Stoff. Als Volker mir HOMO FABER anbot, kannte ich das Buch seit langem. Ich hatte den ganzen Max Frisch gelesen und wusste, dass die Rechte von «Homo faber» von einem grossen amerikanischen Schauspieler gekauft worden waren. Seit zehn Jahren waren die Rechte nicht frei. Einige Filmemacher sind daran gescheitert. Ich glaube, dass es einigen Mut erfordert, heutzutage einen solchen Autorenfilm zu machen, der beträchtliche Gelder verschlingt, weil in vielen Ländern gedreht wird.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie sich für den Beruf Kameramann entschieden?

PIERRE LHOMME: Mit zwanzig wusste ich, welchen Weg ich einschlagen wollte. Mein erster Berufswunsch war es, Musiker zu werden, was ich dann auch einige Zeit lang war. Ich spielte Klarinette. Ich liebte die Jazzmusik, das Kino und die Architektur. Irgendwann habe ich mir gesagt: Musik ist zwar meine grosse Leidenschaft, aber ich habe kein Talent. Ab da habe ich beschlossen, mich ganz dem Kino zuzuwenden. Ich war besessen von der Idee des Werkzeugs: wenn ich mit einem Werkzeug umgehen kann, werde ich imstande sein, meinen Lebensunterhalt damit zu verdienen. Also wollte ich den Umgang mit Kamera und Scheinwerfer lernen und erst einmal weitersehen. Das Handwerk ist die Basis, etwas Konkretes, Fassbares. Talent ist nicht fassbar.

FILMBULLETIN: Sprechen wir von Ihrer Arbeit als Kameramann. Stimmt es, dass hohe Anforderungen von Seiten des Regisseurs der Arbeit des Kameramanns dienlich sind, weil sie zu Höchstleistungen motivieren?

PIERRE LHOMME: Das stimmt wirklich! Ein Regisseur, der einem alle Freiheiten lässt, ist nicht der Typ Regisseur, den sich ein Kameramann wünscht. Für den Kameramann als schöpferischem Mitarbeiter an einem Spielfilm zählt die Zusammenarbeit mit einer qualitativ hochstehenden Regie zum wichtigsten Bestandteil seiner Arbeit – in gleichem Masse wie das Interesse fürs Bild. Findet er nur Gefallen am Bildermachen, wird er beim Spielfilm sehr schnell frustriert sein. Mir macht die Zusammenarbeit mit einer Filmequipe genausoviel Freude wie die Bild- und die Lichtgestaltung. Ich bin auch der Meinung,

dass Bildgestaltung und Lichtführung nicht losgelöst vom Stoff, vom Thema existieren können. Und ebenso wenig geht es ohne starke Persönlichkeit des Regisseurs. Ein guter Stoff und ein Regisseur mit Persönlichkeit ermöglichen es auch dem Kameramann, sich auszudrücken und zu entfalten. Inszeniert der Regisseur aber nicht mit dem Herzen, muss der Kameramann seine Arbeit rein technisch bewältigen. Je höher die Erwartungen des Regisseurs sind, umso höher die Herausforderung für den Kameramann und seine Crew, das zu verwirklichen, was er sich wünscht. Ist für den Regisseur die Lichtstimmung sogar Bestandteil der Geschichte, handelt es sich um einen Glücksfall.



MISTER FREEDOM

FILMBULLETIN: Für Ihre Arbeit mit *Bruno Nuytten* bei *CAMILLE CLAUDEL* haben Sie letztes Jahr in Frankreich einen "César" für die beste Fotografie verliehen bekommen. Die Zusammenarbeit mit einem ehemaligen Kamera-Kollegen birgt doch sicher so manche Herausforderung?

PIERRE LHOMME: Bruno entdeckte damals das Regiehandwerk. Er verspürte den starken Drang, etwas sehr Kraftvolles, Schöpferisches zu machen und dabei eine Geschichte zu erzählen. Er hat nie zuvor Regie gemacht. Und da er ein sehr guter Kameramann ist, waren die Bilder in seinem Kopf und seine Art, die Geschichte zu erzählen, sehr visuell, viel visueller als gewöhnlich bei einem Regisseur. Die Bilder dieses Erstlingsfilms spiegeln ziemlich genau das, was Nuytten sich in bezug auf die Lichtführung vorstellte. Ich konnte mit ihm Dinge tun, die mit keinem anderen Regisseur möglich gewesen wären. Wir brauchten nicht viel zu reden und verstanden uns doch sehr schnell.

Ich konnte bis ans Äusserste der Lichtstimmungen gehen. Er sagte mir zum Beispiel: «Solange es kein Licht gibt, können Camille und Rodin nicht an ihren Skulpturen arbeiten, aber kaum erscheint der erste Sonnenstrahl...»

Wir sprachen die ganze Zeit vom Licht – von Camille Claudel und vom Licht. Es war sehr aufregend.

Andere Regisseure, die bei der Arbeit sehr visuell gedacht haben, sind *Alain Cavalier*, dann natürlich *Bresson*, mit einem sehr starken, wahren visuellen Universum und *William Klein*.

FILMBULLETIN: Welche Art der Zusammenarbeit mit dem Regisseur scheint Ihnen die fruchtbarste, um die besten Einfälle zu Tage zu fördern?

PIERRE LHOMME: Vor allen Dingen befinden sich die besten Einfälle im Drehbuch. Es gab zur Zeit der *nouvelle vague* Regisseure, die mir sagten: ihr Film befände sich irgendwo zwischen den Zeilen des Drehbuchs. Und jedesmal, wenn mir ein Regisseur sowas sagte, habe ich einen schwachen Film gemacht. Nein, die wahre Stärke eines Stoffes, die Quintessenz, die Seele eines guten Films ist immer schon im Drehbuch enthalten, auch wenn der Film anders wird als das Buch. Und die Einfälle, die während des Drehens dazukommen, sind nur selten entscheidend für den Film. Die grundlegenden Linien sind im Drehbuch angelegt. Das ist jedenfalls meine Erfahrung. Wenn jemand ohne Seele geschrieben hat, warum sollte er seinen Film dann plötzlich mit Seele und Engagement drehen. Die entscheidenden Ideen befinden sich also erstens *im Drehbuch*. Sie kommen zweitens *beim casting*. Das Talent eines Regisseurs erkennt man auch an der Wahl seiner Schauspieler. Dann kommt als dritter wichtiger Faktor: *die Wahl der Drehorte*. Es gibt Drehorte, die stimmen einfach hundertprozentig. Andere wiederum sind ziemlich willkürlich und aus irgendwelchen wirtschaftlichen Gesichtspunkten vorgegeben.

FILMBULLETIN: Man beklagt heutzutage in vielen Bereichen eine Vereinheitlichung, so auch im Umgang mit Bildern, bei der Bildsprache. Wie denken Sie darüber?

Wir lassen uns durch den Begriff "Film" irreleiten. Für mich ist "Film" gleichbedeutend mit dem Kinematographen, dem Kino also.

PIERRE LHOMME: Es ist schon fast banal, es zu sagen. Aber viele Bilder sind banal und verbraucht. Ohne Fernsehfilme und Serien grundsätzlich zu verachten, bin ich geneigt zu sagen, dass angesichts der Lawine von Pseudo-Filmen alle behaupten, sie machten einen Film. Sogar die Leute, die Werbung machen. Wir lassen uns durch den Begriff "Film" irreleiten. Für mich ist "Film" gleichbedeutend mit dem *Kinematographen*, dem Kino also. Alle Leute, die das Kino lieben und die Kinokunst schätzen, wissen, dass es neben dieser Kunst Hunderttausende Kilometer Film gibt, die kein Kino sind, sondern nur belichtetes Material.

Ich habe einen beträchtlichen Teil meines Berufes beim Kameramann *Henri Alekan* gelernt, der immer folgende Unterscheidung machte: es gibt die *haute couture* und



LE SAUVAGE

die Konfektionsware – “prêt-à-porter”. Das Kino entspricht der “haute couture”, und dieser hohe Anspruch darf einem keine Angst machen. Also verwechseln wir nicht die Konfektion mit den Kreationen der grossen Modeschöpfer! Es gibt Produktionen, deren Budgets genau auf die Gewinnmöglichkeiten abgestimmt sind, deren Herstellung standardisiert ist wie die Herstellung von Schuhen. Das sind Massenprodukte. Kino hingegen ist immer eine risikobehaftete Produktion, ein wahrer Risikoberuf. Es gibt kein Kino ohne ständiges Risiko.

FILMBULLETIN: Das frühere Studio-System der Amerikaner hat es sich zu Nutze gemacht, dass eine Filmindustrie, wollte sie rentabel sein, unterschiedliche Produktionssparten schaffen musste: die “minderwertigen” B-Filme und die A-Produktionen, die das Prestige der Studios ausmachten.

PIERRE LHOMME: Die B-Filme waren jene, die wir bevorzugten, weil in diesen Filmen eine ganze Reihe von Filmemachern ihre wahre Persönlichkeit ausdrücken konnten. Während die Regisseure, die A-Produktionen drehten, ungeheuren Zwängen ausgesetzt waren. Man denke nur an Regisseure wie *Anthony Mann*, *Robert Aldrich*. Die B-Filme, die sie machten, waren kleine Meisterwerke – das will aber nicht heissen, dass *Minelli* keine Meisterwerke schuf.

FILMBULLETIN: Sie haben mit vielen, sehr unterschiedlichen Regisseuren gearbeitet. Darunter einige, die als

ROI DE CŒUR



schwierig bekannt sind, aber alles Filmemacher, die das Kino weitergebracht haben. Sie lieben die Herausforderung, das Wagnis.

PIERRE LHOMME: Es war einfach die Begegnung mit Filmemachern und Stoffen. Ich war sehr aufmerksam, und ich habe mich auf Regisseure eingelassen. Als junger Kameramann habe ich immer sehr viel gefordert, meistens mehr als der Regisseur selbst. Es macht mich immer sehr traurig, wenn ein Regisseur nachlässt und nicht bis ans Ende dessen geht, was er sich vorstellt. Mit der Zeit wussten die Leute, dass ich nicht alles mache, was mir angeboten wird, und ich es vorziehe, eher *nicht* zu arbeiten, als *irgendetwas* zu drehen. Mit dreissig Jahren wurde ich Chef-Kameramann, und ich

Es macht mich immer sehr traurig, wenn ein Regisseur nachlässt und nicht bis ans Ende dessen geht, was er sich vorstellt.

finde, dass ich eigentlich nicht so viele Filme gemacht habe. Freunde und Kollegen von mir haben in der gleichen Zeit doppelt soviel gedreht.

FILMBULLETIN: Passen Sie sich einem Regisseur an oder versuchen Sie einen eigenständigen Part zu übernehmen und einen persönlichen, erkennbaren Stil zu entwickeln?

PIERRE LHOMME: Wenn man eine Leidenschaft hat fürs Kino und den Umgang mit dem Licht, dann hat man in sich seine visuellen Träume. Und man bringt diese Bilder, dieses Licht in jeden Film ein, den man macht, sogar dann, wenn Filmstil, Auflösung, verwendete Objektiv und der Rhythmus verschieden sind. Das Gefühl für die Bildgestaltung und das Licht, für ein Gesicht und die Art, dieses Gesicht auszuleuchten, bleibt dasselbe. Deshalb stelle ich mir diese Frage erst gar nicht. Ein Kameramann kann nicht vorgeben, sich völlig anzupassen, seine Persönlichkeit zu verändern. Man kann nicht einfach seine Persönlichkeit verändern! Die Persönlichkeit äussert sich lediglich auf unterschiedliche Art und Weise und folgt dabei dem Stil des Films. Der Regisseur muss einen Stil haben. Am Kameramann ist es, ihm die nötige Grammatik dafür zu liefern, nicht den Stil selbst. Mein Verhältnis zum Licht und zum Kino kann ich nicht ändern. Die grossen Regisseure sind nicht selten die, welche einen dazu bringen, die eigenen Visionen zu übertreffen und Dinge zu wagen, die man spontan nicht so gemacht hätte, wenn der Regisseur es nicht gefordert hätte. Das macht die Begegnung mit Regisseuren aus, die über eine starke visuelle Kraft und Sensibili-



tät verfügen. Tatsächlich arbeiten sie mit der Sensibilität des Kameramanns, und das bedeutet, dass man zusammen einfach weiter kommt. So war es auch mit *Patrice Chéreau*, von dem ich einiges lernen konnte, und dem ich, andererseits, auch manches beibringen konnte. Er hatte vorher kein Kino gemacht, dafür aber Theaterinszenierungen und Beleuchtung. So habe ich mir die Zusammenarbeit immer vorgestellt, mit all jenen Regisseuren, die mir nahe stehen.

FILMBULLETIN: Wie war Ihre Zusammenarbeit mit *Jean-Pierre Melville*?

PIERRE LHOMME: Mit Melville war das etwas Besonderes. Denn vorher hatte ich ausschliesslich für Regisseure aus meiner Generation gearbeitet, mit Freunden: *Philippe de Broca*, *Alain Cavalier*, *Chris Marker* und plötzlich sollte ich mit Melville arbeiten, einem Regisseur der älteren Generation. Er war, was man einen "matamor" nennt, eine Art Herr und Meister. Für mich war das eine echte Herausforderung, weil ich ihm beweisen musste, dass ein Kameramann meiner Generation ihm was bringen konnte. Anfangs wollte er mir vorschreiben, wie ich alles zu machen habe, und ich sagte ihm jedes Mal, dass ich die Dinge anders sehe. So gab es die ersten Tage zwischen uns so eine Art Hahnenkampf. Wir machten sogar manchmal zwei verschiedene Ausleuchtungen für ein und dieselbe Einstellung. Aber nach einigen Tagen haben wir uns sehr gut vertragen, und er vertraute mir. Aber ich musste mir dieses Vertrauen richtig erwerben! Es war keine richtig

CYRANO DE BERGERAC



LA CHAMADE

freundschaftliche Beziehung, sondern immer ein kleiner Machtkampf.

FILMBULLETIN: War Melville für Sie auch eine Herausforderung mit dem amerikanischen Kino, das ihn sehr beeinflusste?

PIERRE LHOMME: Aber sicher. Melville war verrückt nach Kino. Und er wollte, dass alle seine Begeisterung teilten. Er hatte sein persönliches kleines Kino und sagte Ihnen: «Also mein Lieber, heute abend wirst du nicht gleich nach Hause zu deiner Familie laufen. Du kommst mit mir ins Kino, ich werde dir einen meiner Lieblingsfilme zeigen.» Es gab da einen Film von *Robert Wise*, *ODDS AGAINST TOMORROW*, den er sich immer und immer

CYRANO DE BERGERAC

wieder ansah. Es war seine Leidenschaft, und teilte man diese Leidenschaft nicht, dann war er sehr verletzt und warf einem vor: «Ach, du hast ja überhaupt keine Ahnung von Kino!» Als wir uns zum ersten Mal trafen, hatte er alle Filme gesehen, die ich bis dahin gemacht hatte, einfach unglaublich! Ich bedauerte es sehr, dass unser gemeinsamer Film, *L'ARMÉE DES OMBRES* (1969), als er herauskam, sehr schlecht angekommen ist. Heute hingegen hat man erkannt, dass dieser Film einer seiner besten ist, fast sowas wie ein Kultfilm. Damals waren politische Gründe schuld am Misserfolg. Dagegen lobte man die Lichtführung und die Fotografie... Und wenn Ihnen das als Kameramann passiert, dann ist Ihre Beziehung zum Regisseur zerstört. Ich bin überzeugt, er



QUARTET

hatte zweifelsohne einen seiner besten Filme geschaffen und einen seiner aufrichtigsten und wichtigsten. Ich erinnere mich, dass er mir sagte: «Du wirst sehen, bei der Premiere wird General de Gaulle im Saal anwesend sein...» Und dann bekam der Film wirklich böartige Kritiken. Sie können sich vorstellen, wie wütend er war. Er war ein sehr ehrgeiziger Mensch. Dieser Film bedeutete ihm soviel, und dann verriss man ihn und sprach stattdessen nur von der Fotografie.

Ich bevorzuge, wenn nicht so sehr von der Kamera-Arbeit gesprochen wird. Ich möchte einfach gute Filme machen!

FILMBULLETIN: Geht Ihre Zusammenarbeit mit Volker

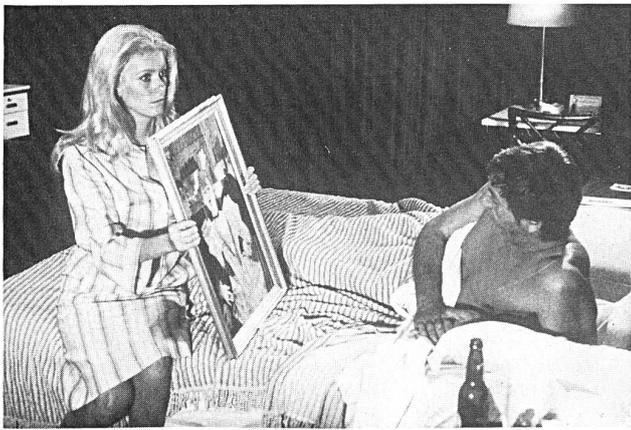
**Melville war verrückt nach Kino.
Und er wollte, dass alle seine Begeisterung teilten.**

Schlöndorff bei HOMO FABER etwa auf eine gemeinsame Vergangenheit zurück?

PIERRE LHOMME: Als ich als junger Kameramann anfing, arbeitete er in Frankreich als Regie-Assistent. Volker ist zu fünfzig Prozent von französischer Kultur beeinflusst, er hat seine Schulen in Frankreich gemacht, war dann Assistent von *Louis Malle*, *Melville*. Und seit zwei Jahren meldet er sich jedes Mal bei mir, wenn er ein Projekt hat. Wir kannten uns aber mehr über unsere gemeinsamen Freunde. Seit zwei Jahren möchte er nach Europa zurückkehren, um mit europäischen Leuten zu arbeiten. Er hat einige meiner Filme gesehen und wollte mit mir arbeiten. Es hat sich dann herausgestellt, dass viele Regisseure, mit denen ich gearbeitet hatte, in den sechziger Jahren zu seinen Freunden gehörten.

FILMBULLETIN: Wie ist die Zusammenarbeit mit Schlöndorff?

PIERRE LHOMME: Es handelt sich um einen Film, bei dem es ungeheure Mühe macht, sich zu konzentrieren, weil wir ständig unterwegs sind. Wir bemühen uns beide, machen unser Bestes und dann werden wir ja sehen, ob die Mayonnaise gelingt. Entweder wird es ein *road movie* oder ein Reisefilm... Aber ich weiss, dass das Herumreisen eine grosse Rolle in unserem heutigen Leben spielt. Volker mag es sehr zu improvisieren. Das wusste ich nicht, und er hatte es mir nicht angekündigt. Er verspürt einen starken Drang, täglich die Dialoge zu ändern, zu überarbeiten, Geplantes wegzulassen oder durch Neues zu ersetzen. So dass ich mich auf ihn



LE SAUVAGE

einlasse und das mache, was er von mir erwartet. Die Sachen, die überlegt und langsam gereift waren, lässt er beiseite und macht stattdessen anderes. Und ich habe nicht die Zeit, darüber nachzudenken, weil wir immer auf Achse sind.

FILMBULLETIN: Sie haben den Schauspieler als wesentlichen Faktor eines Films bezeichnet. Welche Haltung nehmen sie ihm gegenüber als Kameramann ein?

PIERRE LHOMME: Mein Verhältnis zum Schauspieler ist so demütig und aufmerksam wie nur irgend möglich. Die Schauspieler stehen an der Front und sind daher sehr verletzlich – sie geben und leiden am meisten. Man braucht ein gutes Verhältnis zu ihnen, Gemeinsamkeit.

ten. Ein Schauspieler steht vor der Kamera wie ein Baby, ganz nackt und schutzlos, und man muss als Kameramann alles unternehmen, damit er sich wohlfühlen kann.

FILMBULLETIN: Sie haben oft mit Regisseuren gearbeitet, die als gute Schauspielerführer bekannt sind.

PIERRE LHOMME: Ja, ich möchte hier vor allen *Jean Eustache* nennen, weil er sehr aussergewöhnlich war. Kürzlich habe ich *LA MAMAN ET LA PUTAIN* wiedergesehen: ein grossartiger Film. Eustache verkörpert eine der aufrichtigsten Beziehungen, die man sich zwischen einem Menschen und seinem Kino, zwischen einem Regisseur und seinen Schauspielern vorstellen kann.

Bei der Ausleuchtung beginne ich gerne mit kleinen Einzelheiten im Hintergrund und wende mich dann erst der Hauptsache zu: dem Gesicht und den Augen.

Der Film hatte einen sehr kleinen Etat, wurde aber mit grösstmöglicher Konzentration und Leidenschaft gemacht. Nach einigen Wochen waren wir so erschöpft, dass wir gemeinsam beschlossen haben, eine Pause einzulegen, weil wir es sonst nicht bis zum Ende durchgehalten hätten. Und so hat jeder sich an einen Ort zurückgezogen, wo er sich erholen konnte, stellen Sie sich das in einer normalen Produktion vor.

FILMBULLETIN: Sprechen wir von den Kamerabewegungen, vom Ballett zwischen Schauspieler und Kamera.

PIERRE LHOMME: Es gibt da einerseits die Lichtstimmung, die Atmosphäre. Aber wesentlich sind doch die Gesichter, die Blicke. Bei der Ausleuchtung beginne ich gerne mit kleinen Einzelheiten im Hintergrund – so suche und entwickle ich langsam Ideen. Dann erst wende ich mich der Hauptsache zu: dem Gesicht und den Augen. Diese Vorgehensweise gilt für die Lichtgestaltung ebenso wie für die Arbeit an der Kamera, weil beides eng zusammengehört. Daraus entwickelt sich nach und nach das Wesentliche der Einstellung.

FILMBULLETIN: Ich habe den Eindruck, Sie arbeiten fast wie ein Maler, nur ist dabei sehr viel mehr Technik mit im Spiel.

PIERRE LHOMME: Je besser es läuft, desto mehr schaue ich bloss noch hin. Meine Messungen nehme ich erst ganz zuletzt vor. Es ist nicht anders als bei vielen meiner Kollegen: anfangs geht man noch sehr technisch vor, denn es handelt sich um ein sehr technisches Hand-



werk. Mit der Erfahrung entfallen die technischen Ängste. Man schaut nur noch hin und vertraut seinem Auge. Bei schwierigen Einstellungen jongliert man ständig mit der Technik und setzt sich grossen Zwängen aus. Während das Jonglieren mit blossen Auge meistens die Gewissheit für die Problemlösung mit sich bringt. Beim Hinsehen weiss ich, dass ich auf dem richtigen Weg bin. Nicht der Belichtungsmesser oder meine technischen Kenntnisse, sondern mein Auge sagt es mir. Dieser ganze technische Aufwand beim Kino verdichtet sich zu einem scheinbar einfachen Ergebnis. Schauen Sie, während ein Fotograf 250 Aufnahmen macht, um ein gelungenes Bild zu bekommen, stehen uns 24 oder 25 Bilder pro Sekunde zur Verfügung. Wir können uns nicht ab-

Die Maler sind nicht blöd. Sie wissen sehr genau: die Sonne bekommt man nicht unter Kontrolle.

sichern. Wir brauchen also ein sicheres Auge, einen sicheren Blick.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie lieber im Studio als bei Aussenaufnahmen?

PIERRE LHOMME: Im Studio sind Sie der liebe Gott; draussen spielen Sie mit dem lieben Gott und da muss man schlecht und recht *mitspielen* – sonst ist man garantiert der Verlierer! Im Kino hat man oft die Schwierigkeit, dass man die Schauspieler in die Sonne stellt. Aber, Sie werden in den Arbeiten der Maler kaum Personen in strahlender Sonne entdecken. Die Maler sind nicht blöd, denn sie wissen sehr genau: die Sonne bekommt man nicht unter Kontrolle. Die ganze Schwierigkeit für einen Kameramann besteht bei Aussenaufnahmen darin, den Konflikt mit der ständig wandernden Sonne zu lösen. Eine Sonne, die ihm an bestimmten Stunden des Tages dienlich ist, kann an anderen Stunden des Tages die ganze Arbeit zerstören. Also muss der Kameramann sie nutzen, wenn sie ihm gutgesinnt ist, und versuchen, sie fernzuhalten, wenn sie die Gesichter zunichte macht und sie verunstaltet.

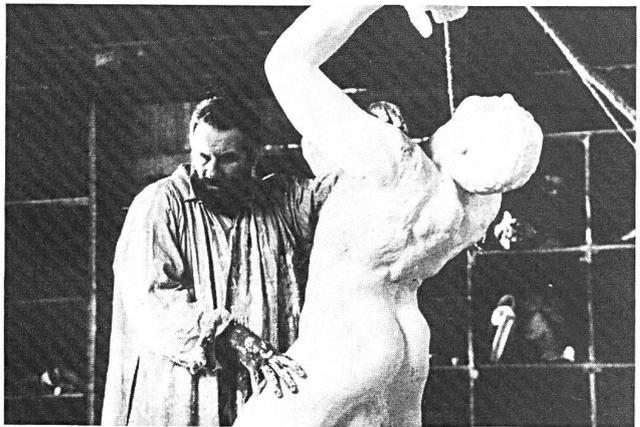
FILMBULLETIN: Wie sieht die Zusammenarbeit mit Ihrem Schwenker *Gilbert Duhalde* aus?

PIERRE LHOMME: Wir kennen uns seit der Filmschule. Er ist nicht immer mein Schwenker. Manchmal bin ich auch selbst an der Kamera, aber eigentlich immer seltener, weil die Filme immer schwieriger werden und sich beides nicht immer vereinbaren lässt. Bei der Zusammen-

stellung meiner Kamera-Crew wähle ich den Schwenker in bezug auf den Regisseur des Films aus. Es muss ein grosses Vertrauen zwischen dem Regisseur und dem Schwenker bestehen, beide müssen sich sehr gut verstehen. Manchmal habe ich auch mit einem mir unbekanntem Schwenker gearbeitet, weil er das Vertrauen des Regisseurs hatte. Es ist ungeheuer wichtig, dass ein Regisseur ein gutes Umfeld hat, sich gut aufgehoben fühlt bei seinem Team. Das ist genauso wichtig wie das Sicherheitsgefühl eines Darstellers dem Filmteam gegenüber.

FILMBULLETIN: Es gibt seit einiger Zeit den Trend, sehr kontrastreich auszuleuchten und knalliges Licht zu setzen, sicherlich ein Einfluss aus der Werbung. Andererseits gibt es Kameraleute, die feinste Nuancen aus dem Material herausarbeiten und so zu sehr atmosphärischen Ergebnissen kommen. Welches Licht bevorzugen Sie persönlich?

PIERRE LHOMME: Sie meinen wohl den hohen Kontrast, der von einer einzigen Lichtquelle stammt. Also das Konzept von der *einzigsten Lichtquelle* ist natürlich ein Traum! Aber es ist selten möglich. Wenn wir über hohe und niedrige Kontraste sprechen, kann ich Ihnen folgendes zu meiner Arbeit sagen: Mit Farbfilm hat man leider nicht diese Flexibilität wie bei Schwarzweiss. Man hat immer zuviel Farbe. Der Kontrast ist Sache des Lichts, weil das Filmmaterial heutzutage weich arbeitet – wie wir es übrigens lange gefordert haben. Vor einigen Jahren noch waren die Filmmaterialien so kontrastreich,



CAMILLE CLAUDEL

dass man sich gezwungen sah, haufenweise *low contrast-* und *fogfilter* vor Spitzenqualitäts-Objektive zu schieben. Dabei machte man die optische Qualität dieser Objektive zunichte, nur weil man den Kontrast des Filmmaterials herabsetzen wollte. Heute hat sich das zum Glück geändert. Ich verwende nichts vor meinem Objektiv. Mich interessiert vor allem das Licht.

Es ist auch viel interessanter, sich in einem Film nur eines Teils der Farbpalette zu bedienen. Bei meinem letzten Film, *CYRANO DE BERGERAC*, bin ich sehr weit gegangen, von Sequenz zu Sequenz. Wir haben uns etwa dafür entschieden, eine ganze Nachtsequenz bei Tag zu drehen: um das Licht einer weichen Morgen-

dämmerung zu bekommen, habe ich viele Szenen aus CYRANO DE BERGERAC unterentwickeln lassen.

FILMBULLETIN: Der Film HOMO FABER spielt in zwei verschiedenen Epochen. Werden Sie die Zeitsprünge unterschiedlich gestalten, um sie gegeneinander abzuheben?

PIERRE LHOMME: Wir sind gerade dabei, Volker und ich, uns die Frage zu stellen. Problematisch ist die Vergangenheit, die wir in der Rückblende zeigen. Bei der ersten flash back Szene, die wir heute gerade gedreht haben, habe ich eine sehr einfache Fotografie gewählt. Ich kann die Rückblende nicht so drehen wie die Gegenwartsebene im Film. Die Frage ist, ob wir nicht einfach die Rückblenden schwarzweiss oder monochrom

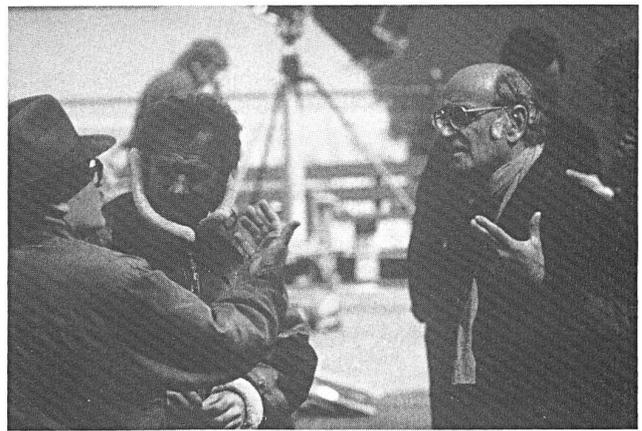
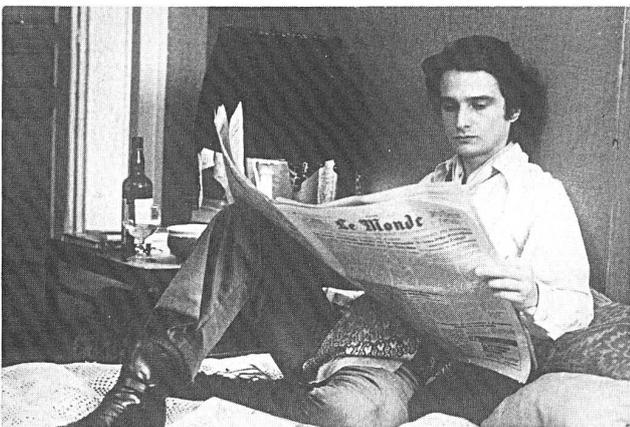


MAURICE

lassen. Natürlich drehe ich sie in Farbe, weil ich von Farbe auch zu Schwarzweiss übergehen kann. Die Gewissheit fehlte uns, geradewegs auf Schwarzweiss-Material zu drehen. Aber mit der Farbe stehen uns noch alle Möglichkeiten offen. Ich fühle mich so auch sicherer, weil Volker die ganze Zeit über improvisiert und Dinge ändert und er gewiss auch noch im Schneiderraum einiges ändern möchte. Der Handlungsablauf könnte noch sehr umgestellt werden, und ich muss ihm alle Möglichkeiten offen halten. Es handelt sich um einen Film, der viel Improvisation erfordert.

Das Gespräch mit Pierre Lhomme führte Romain Geib

LA MAMAN ET LA PUTAIN



Pierre Lhomme

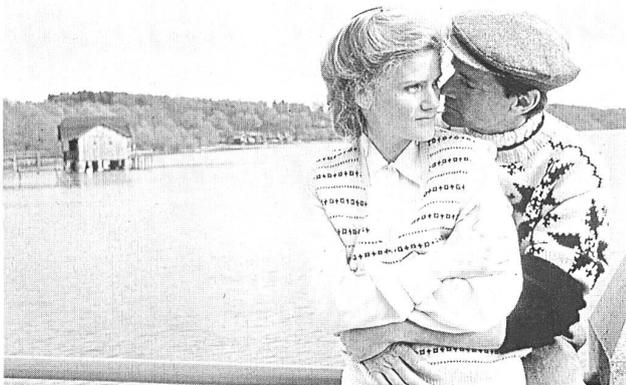
Filme als Kameramann:

- 1960 SAINT-TROPEZ BLUES, Regie: Marcel Moussy
- 1962 LE COMBAT DANS L'ÎLE, Regie: Alain Cavalier
- 1963 LE JOLI MAI, Regie: Chris. Marker/Pierre Lhomme
- PETITE VILLE, Regie: Mario Ruspoli
- METHODE I, Regie: Mario Ruspoli
- 1965 LA VIE DE CHÂTEAU, Regie: Jean-Paul Rappeneau
- 1966 ROI DE CŒUR, Regie: Philippe de Broca
- 1967 LE MISTRAL, Regie: Joris Ivens
- À BIENTÔT J'ESPÈRE, Regie: Chris. Marker
- COPLAN SAUVE SA PEAU, Regie: Yves Boisset
- MISE À SAC, Regie: Alain Cavalier
- 1968 LA CHAMADE, Regie: Alain Cavalier
- MISTER FREEDOM, Regie: William Klein
- 1969 LE DERNIER HOMME, Regie: Charles Bitsch
- L'ARMÉE DES OMBRES, Regie: Jean-Pierre Melville
- 1970 M COMME MATHIEU, Regie: Jean-François Adam
- 1971 QUATRE NUITS D'UN RÊVEUR, Regie: Robert Bresson
- LA VIEILLE FILLE, Regie: Jean-Pierre Blanc
- 1972 SEX SHOP, Regie: Claude Berri
- 1973 LA MAMAN ET LA PUTAIN, Regie: Jean Eustache
- JE NE SAIS RIEN MAIS JE DIRAI TOUT, Regie: Pierre Richard
- 1974 SWEET MOVIE, Regie: Dusan Makavejev
- LA CHAIR DE L'ORCHIDÉE, Regie: Patrice Chéreau
- LE GRAND DÉLIRE, Regie: Denis Berry
- LA SOLITUDE DU CHANTEUR DE FOND, Regie: Chris. Marker
- 1975 LE SAUVAGE, Regie: Jean-Paul Rappeneau
- 1976 L'OMBRE DES CHÂTEAUX, Regie: Daniel Duval
- 1977 DITES-LUI QUE JE L'AIME, Regie: Claude Miller
- LES ENFANTS DU PLACARD, Regie: Benoît Jacquot
- UNE SALE HISTOIRE, Regie: Jean Eustache
- 1978 L'ÉTAT SAUVAGE, Regie: Francis Girod
- JUDITH THERPAUVE, Regie: Patrice Chéreau
- LE NAVIRE NIGHT, Regie: Marguerite Duras
- 1979 RETOUR À LA BIEN-AIMÉE, Regie: Jean François Adam
- AURÉLIA STEINER, Regie: Marguerite Duras
- 1980 LA FILLE PRODIGE, Regie: Jacques Doillon
- 1981 QUARTET, Regie: James Ivory
- 1982 LES RÉCITS DE LA NUIT, Regie: Moumen Smihi
- 1983 MORTELLE RANDONNÉE, Regie: Claude Miller
- 1985 URGENCES, Regie: Gilles Béhat
- 1988 MAURICE, Regie: James Ivory
- 1989 CAMILLE CLAUDEL, Regie: Bruno Nuytten
- 1990 CYRANO DE BERGERAC, Regie: J.-P. Rappeneau
- 1990 HOMO FABER, Regie: Volker Schlöndorff

HOMO FABER von Volker Schlöndorff

Ein Mensch auf der Suche

Worin besteht er nur, der Unterschied zwischen einer Literaturverfilmung *made in Europe* und einer amerikanischen Vorlagen-*Ausschlachtung*? – Wir, die europäischen Zauderer und Super-Reflektierer, folgen einer Vorlage Buchstabe für Buchstaben. Im Gewebe des Textes suchen wir nach Atmosphäre und Charakteristik eines zwischen den Druckzeilen auf die menschliche Imaginationsfähigkeit abzielenden Werkes. Die *happy few* aus den Hügeln von Los Angeles hingegen sind es gewohnt, sich in einem Roman oder anderen literarischen Erzeugnis wie in einem Steinbruch zu bewegen. Was gerade tauglich erscheint zur Errichtung einer Box-Office-Kathedrale, wird ohne Rücksicht auf ursprüngliche Struktur oder stilistische Besonderheit des Gesteins herausgebrochen. Folge davon ist häufig genug, dass diejenigen Kinobesucher, die die literarische Vorlage eines Filmes kennen, herb enttäuscht sind. Zurück bleibt eine Geröllhalde. Ist das aber – im Schnitt versteht sich – bei europäischen Literaturverfilmungen so massgeblich anders?



Auf der anderen Seite werde ich, wenn die Medaille gewissermassen ihre Kehrseite zeigt, den Eindruck nicht los, dies sei nur die halbe Wahrheit. HOMO FABER von Volker Schlöndorff, der seit seiner Musil-Adaptation TÖRLESS einschlägig als Literaturverfilmer bekannt ist, ist ein Beispiel europäischen Schaffens in diesem Sektor, wie es zwiespältiger nicht hätte ausfallen können. Schon in der Oscar-gekrönten Verfilmung von Günter Grass' DIE BLECHTROMMEL oder ebenso dem Annäherungsversuch an Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu» mit UN AMOUR DE SWANN ist das Prozedere das gleiche: Die Einschnitte, die Schlöndorff in das Gewebe der literarischen Spur vorgenommen hat, sind mit dem Skalpell gezogen, häufig schlicht mutlos. Der Wille, ein dem Medium wirklich gerecht werdendes Werk

zu schaffen, bleibt zurück hinter einem für mein Gefühl zu grossen Respekt für die Literatur. War das nicht letztlich auch der Grund, warum Schlöndorff schlicht entging, dass Dustin Hoffman in DEATH OF A SALESMAN mit dem gleichen Duktus und der gleichen Mimik spielte, wie wenn er auf der Bühne eines Theaters sich anstrengt, auch für den Zuschauer in der obersten Empore noch verständlich und sichtbar zu bleiben?

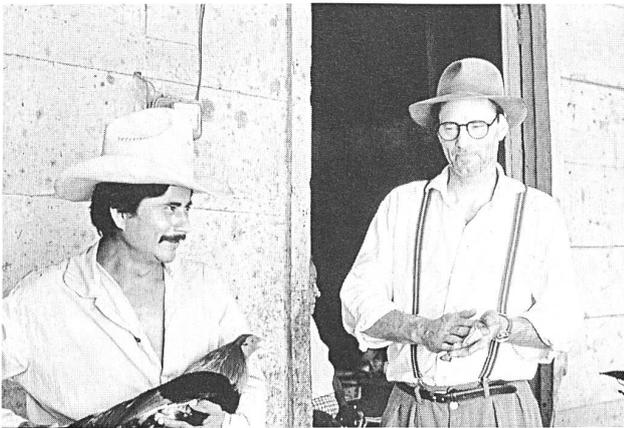
Einmal mehr wird auch in HOMO FABER die dramaturgische Struktur aus der der Buchvorlage heraus entwickelt. Es geht dem Filmemacher, der zusammen mit dem Amerikaner Rudi Wurlitzer (Drehbuchautor unter anderem für Robert Franks CANDY MOUNTAIN) das Drehbuch geschrieben hat, um die grösstmögliche Treue zur Vorlage. Versuche ich das Buch direkt mit dem Film zu vergleichen, es unter die Einzelbilder des 35mm-Streifens zu legen, finden sich grosse Parallelen. Mag sein, einige Kommas und Punkte sind anders gesetzt. Doch die Kunst des visuellen Erzählens ist irgendwo am Horizont verloren gegangen. Vielleicht hätte Schlöndorff doch Literaturkritiker werden sollen.

Selbstverständlich gibt es Bücher, die in sich bereits genügend filmische Struktur und visuelle Kraft bergen. Dass allerdings die dramaturgische Struktur von Max Frischs 1957 erschienenem «Bericht», wie er «Homo faber» im Untertitel nennt, für den Film einer einschneidenderen Abwandlung bedurft hätte, macht der Filmemacher schon in den ersten Bildern der Exposition klar. Im Juni 1957 im Flughafen von Athen: Walter Faber wartet einmal mehr auf ein Flugzeug, das in Wahrheit schon dabei ist, ohne ihn zu starten. Über diesen in Schwarzweiss kopierten Farbfilmsequenzen beginnt der Off-Text, in dem Faber die Haltung des Erzählers einnimmt, über Zufall und Fügung sinniert. HOMO FABER wird als «Kopffilm», als intellektuelles Konstrukt präsentiert. In der Literatur, in Frischs «Bericht», funktioniert das sinnierende, sich am in den späten fünfziger Jahren die Szene beherrschenden Existentialismus orientierenden Reflektieren. Dort kann Faber vor der Imaginationsfähigkeit des Lesers seine Rückschau, die ja bereits Geschehenes mit Analysen durchsetzt, ausbreiten. Eine Kette von Zufällen, die sich je länger desto mehr als in der Schablone der individuellen Existenz eingravierte Vorherbestimmungen entpuppen, kennzeichnet den Weg dieses *lonely wolf*.

Obwohl es zur Genüge Beispiele aus der Filmgeschichte gibt, wo eine Figur via Off-Text aus der Erzählgegenwart heraus einen lange andauernden *Flashback* einleitet, mag dies in HOMO FABER nicht recht gelingen. Hier



wird all das, was Faber in der Folge zustösst, irgendwo allzu sehr vorhersehbar. Das zerrüttete Dasitzen des Walter Faber, den Schlöndorff von einem Schweizer, der in New York lebt, in einen Amerikaner, der in Zürich studiert hat, verwandelte, diese verloren in der Abfertigungshalle des Athener Flughafens sitzende Knitter-Figur, der eigenartig distanzierte Gestus, mit dem Shepard alias Faber Barbara Sukowa alias Hanna in die Arme schliesst, weckt im Zuschauer genau die Erwartung, die am Schluss auch ihre Bestätigung findet. Das, was seit der griechischen Tragödie, seit den genialen Stücken Shakespeares, seit Orson Welles' CITIZEN KANE Figuren für den Zuschauer interessant macht, wird Faber durch die dramaturgische Struktur über weite Strecken einfach verwehrt: *Entwicklung*.



Doch zurück zum *plot*: Der für die Unesco arbeitende Weltenbummler Walter Faber erinnert sich also in der den gängigen Griechenland-Klischees in der Fünfziger-Jahr-Variante bestens entsprechenden Airport-Atmosphäre an einen wenige Monate nur zurückliegenden Tag im April 1957. Auf dem Rückweg von Venezuela nach New York begegnet dem Ingenieur ein Mann, der ihn an den Studienfreund Joachim Hencke erinnert. Eigentlich auslösender Moment ist dann allerdings die Notlandung der viermotorigen Propellermaschine mitten in der Sierra Madre. Auf Rettung wartend, taucht im Gespräch mit Joachims Bruder vor Faber eine Welt auf, die er offensichtlich seit langem für abgeschlossen hielt. Die Kamera taucht ab zur dritten, durch einen Filter gekennzeichneten Zeitebene, der Jugend in Zürich im Jahre 1936. Damals war Faber in Hanna verliebt. Aber er war auch ein Ich-bezogener, nach Erfolg strebender Ingenieur. Als ihre Beziehung durch Hannas Schwangerschaft einer starken Belastungsprobe gegenübersteht, er stets nur von ihrem, nie vom gemeinsamen Kind spricht, sucht Hanna beim gemeinsamen Freund Joachim Unterstützung. Jetzt erfährt Faber von dessen Bruder, dass Hanna und Joachim tatsächlich ein Kind zur Welt gebracht hätten. Allerdings haben sie sich kurze Zeit darauf getrennt; Hanna war Jüdin. Wo sie heute steckt, weiss der Bruder nicht. Der Wüste entkommen, machen sich die beiden Männer auf die Suche nach Joachim, der sich irgendwo in Mexiko als Tabakanpflanzer niedergelassen hat. Sie kommen zu spät: Joachim hat sich erhängt, die Maden haben fette Beute.

Noch in der Wüste hat Faber auf seiner, so Frischs «Bericht», Hermes-Baby einen Abschiedsbrief an Ivy, seine derzeitige Freundin, geschrieben. Auch dies ein Zufall, der nicht unmotiviert ist. Natürlich stellt sich das Verhältnis zu ihr später als schon lange zerrüttet heraus. Aber Auslöser für das Abbrechen dieser Beziehung war das Wiederauftauchen der Erinnerung an Hanna. «Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal,» lässt Frisch seinen Faber sagen, «als Techniker bin ich gewohnt, mit Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen.» Der erste Zufall, ausgelöst durch ein Verkehrsmittel, das Menschen über Hunderte und Tausende von Kilometern miteinander verbindet, wird ergänzt durch einen zweiten. Faber findet die Kraft nicht, Ivy, die ihn, trotz des Briefes aus der Wüste, in seiner Wohnung mit einem *candlelight dinner* überrascht, vor die Türe zu setzen. Also geht er. Klischee Luftschnappen.

In Tat und Wahrheit landet Faber beim ziellosen Herumstreichen im Hafen, wo ein Passagierschiff zum Auslaufen bereit liegt. Kurzentschlossen besteigt er dieses, reist per Schiff nach Frankreich, wo er in einer Woche zu einem Vortrag erwartet wird. Auf dem Ozeanriesen lernt er dann jene junge Frau kennen, die die Kette der Zufälle – oder eben Fügungen – vervollständigt: Sabeth. Die beiden, die so viele Jahre trennt, freunden sich an. Er verliebt sich in das Mädchen. Doch erst in Frankreich, während seinem Vortrag über Staudämme irgendwo in der Dritten Welt, realisiert der Mann in der Krise seinen Gemütszustand. Er rast los, will sehen, ob er Sabeth dort antrifft, wo sie vorhatte hinzugehen, im Louvre. Und tatsächlich begegnet er ihr. Er mietet ein Auto und fährt mit der jungen Frau über Südfrankreich und Italien Richtung Athen, jenes Reiseziel, das sie per Anhalter hatte erreichen wollen. In Südfrankreich offenbaren sich die beiden ihre Zuneigung; die Tage in Italien werden zu einer Art Flitterwochen – orchestriert von Sabeths archäologischen Interessen. Dann endlich, auf dem Gelände der Villa Massima bei Tivoli, erzählt Sabeth Faber von ihrer Mutter, die in Wahrheit niemand anders als besagte Hanna ist – und Walter Faber reist somit mit seiner eigenen Tochter.

Das Wiederlesen von Frischs Buch, mit dem er damals Ende der sechziger Jahre eine Art Meilenstein gesetzt hatte, führt ein Stück Literatur vor Augen, das von der





Autoreflexion lebt, die Sinn und Ziel der Existenz in Frage stellt. Dieses Selbstentblößen hat Frisch mit dieser Inzestgeschichte zu einem Punkt getrieben, an dem die Fiktion in den Hintergrund tritt, die Emotion als eigenständige Authentizität daherkommt. Das literarische Prozedere nun in das Medium Film zu übersetzen, hätte meines Erachtens erstmal eine Befreiung zur Folge haben müssen. Nur die Loslösung von der Struktur, die Frisch als literarischen Wanderweg durch die Seele des plötzlich auf sich selbst zurückgeworfenen Intellektuellen angelegt hat, hätte eine erneute Konzentration auf die Essenz der Vorlage ermöglicht. Was Schlöndorff so auf die Leinwand wirft, ist letztendlich nichts anderes als ein bebildertes Hörspiel. Das Innenleben, eine Domäne der Literatur, hätte aus dem reflektierten Passivum mehr zum sichtbaren Aktivum herausgeführt werden müssen. Die Sorgfalt, mit der Schlöndorff die Dialoge aus Frischs Buch zu übernehmen sich angestrengt hat, unterstreicht nur noch das Missverständnis, das traurigerweise Schlöndorffs Filmographie je länger desto hartnäckiger als Kontinuum zu kennzeichnen scheint. Also doch eher Literaturkritik?

Zu den Ärgernissen des Films HOMO FABER gehört letztendlich auch der handwerkliche Aspekt. Wenn der Filmemacher in dem Presseheft betont, es sei halt keine Geschichte, wie sie Hollywood zu erzählen gewohnt sei, die aber seiner Meinung nach trotzdem ein grosses Publikum finden könne, birgt das schon ein teilweises Geständnis eigenen Unvermögens. So richten Schlöndorff und sein Produzent zwar einerseits mit der grossen Kelle an, auf der anderen Seite aber gelingt es ihnen nicht, die Atmosphäre jener Zeit, in der die Geschichte spielt, wirklich zu treffen. Was die Amerikaner nicht scheuen, die schamlose Hervorhebung der Besonderheiten einer jeweiligen Epoche, wird den Europäern durch ihr eigenes Pflichtbewusstsein offenbar verstellt. So wie er bei den Buchstaben des «Berichts» hängenbleibt, kommt Schlöndorff nicht über die pure Auflistung von Requisiten aus dem Jahre 1957 hinaus. Landschaften und Objekte des täglichen Gebrauchs erhalten keine "lebende", sprich dramaturgische Funktion. Sie sind Staffage. Gleiches gilt für die Kostüme, die allzu sehr aus dem Mottenschrank geholt scheinen. Und das nur deshalb, weil alles Schrille, alles Kontrastreiche vermieden wurde. Schade.

Eine der *production value* markierenden Schlüsselszenen, mit denen von der Produktion fleissig geworben wird, ist die Notlandung der Super Constellation. Schlöndorff macht sich die Mühe, das, was man einem Europäer eigentlich nicht zutrauen würde, zu zeigen. Das Flugzeug macht seine Bruchlandung. Doch statt in den entscheidenden Sekunden, beim Aufprall in der Wüste, auf die Effekte modernen Filmemachens zurückzugreifen, wird improvisiert. Es fehlen die Aussen-aufnahmen, die das Geschehen glaubhaft gemacht hätten. Die Liste der Mängel, die dem Film Kraft und Glaubwürdigkeit nehmen, liesse sich fortführen – das vielleicht nur helvetischen Kinobesuchern eigene Problem der Befremdung, die synchronisierte amerikanische oder französische Schauspieler hinterlassen, sei dabei schon ausgeklammert. Hat man sich daran einmal gewöhnt, lässt sich das Bedürfnis, den Kinobesuch doch noch geniessen zu können, auf die brillanten schauspielerischen Leistungen von *Julie Delpy* und *Sam Shepard* lenken. Und das funktioniert, obwohl Shepard für die Figur des Faber fast zu sehr als *dressman* daherkommt. Musste denn wirklich Herr Giorgio Armani als Kostümlieferant herhalten? Musste denn wirklich unbedingt das Klischee vom Hut tragenden Amerikaner, der sich in fast keiner Lebenslage von seiner Kopfbedeckung trennen mag, bedient werden? Ich jedenfalls ziehe für diesen HOMO FABER meinen Hut nicht, verberge mein Gesicht dann schon lieber hinter dem Suhrkamp-Taschenbuch mit der Nummer 354 «Homo faber» von Max Frisch: «Das Wahrscheinliche (dass bei 6 000 000 000 Würfeln mit einem regelmässigen Sechserwürfel annähernd 1 000 000 000 Einser vorkommen) und das Unwahrscheinliche (dass bei 6 Würfeln mit demselben Würfel einmal 6 Einser vorkommen) unterscheiden sich nicht dem Wesen nach, sondern nur der Häufigkeit nach, wobei das Häufigere von vornherein als glaubwürdiger erscheint.» In diesem Sinne akzeptiere ich einmal mehr die Wahrscheinlichkeit, dass auf zehnmal cinematographisches Würfeln nur ein bis höchstens zweimal das Gesetz des *perpetuum mobile* Mediokrität durchbrochen wird.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zu HOMO FABER:

Regie: Volker Schlöndorff; Buch: Volker Schlöndorff, Rudi Wurlitzer nach dem gleichnamigen Roman von Max Frisch; Kamera: Giorgos Arvanitis, Pierre Lhomme; Schnitt: Dagmar Hirtz; Ausstattung: Nicos Perakis; Kostüme: Barbara Baum; künstlerische Beratung: Suzanne Baron; Musik: Stanley Myers.

Darsteller (Rolle): Sam Shepard (Walter Faber), Julie Delpy (Sabeth), Barbara Sukowa (Hanna), Dieter Kirchlechner (Herbert Hencke), Traci Lind (Charlene), Deborah-Lee Furness (Ivy), August Zirner (Joachim), Thomas Heinze (Kurt), Bill Dunn (Lewin).

Produktion: Bioskop Film, München, Action Films Paris in Zusammenarbeit mit Stefi 2/Home Video Hellas Athen; Produzent: Eberhard Junkersdorf; Herstellungsleitung: Alexander von Eschwege. Deutschland/Frankreich 1990. 35mm, Farbe; Länge: 117 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Tobis Filmkunst, München.



CYRANO DE BERGERAC von Jean-Paul Rappeneau

Denn der eine ist im Dunkeln

Am 28. Dezember 1897 wurde an der Porte Saint-Martin in Paris «Cyrano de Bergerac» uraufgeführt. Gleich mit jenem ersten Tag begann der Einzug des Stücks in die Weltliteratur und ins Bühnenrepertoire nicht nur europäischer Sprachen, sondern später etwa auch des Japanischen. Die lange Geschichte der breiten Wirkung von Edmond Rostands *comédie héroïque* reicht von der Feier der eintausendsten Aufführung, immer noch an der Porte Saint-Martin, am 3. Mai 1913, über die Premiere, im selben Jahr, einer ersten «Cyrano»-Oper mit Musik von Walter Damrosch an der New Yorker Met bis hin zu diversen Verfilmungen, von denen allerdings keine bleibenden Rang erlangt hat. Eine geplante Adaption war Orson Welles leider nie zu drehen vergönnt.

Gut neunzig Jahre nach der Uraufführung ist es immer noch eine der vielen Reprisen auf den Bühnen von Paris gewesen, die Jean-Paul Rappeneau, den Szenaristen Jean-Claude Carrière und den Hauptdarsteller Gérard Depardieu bewogen hat, spät noch eine gültige Version



fürs Kino zu realisieren. Das Heldenlustspiel um die Unvereinbarkeit von physischer und geistiger Schönheit stellt denn durch alle Dekaden und Abwandlungen hindurch ein Stück Theater dar, das immer ein Theaterstück bleibt.

Der Souffleur

Der dichterisch talentierte, aber unansehnliche, weil ausnehmend langnasige Titelheld hilft einem zwar äußerlich sehr ansehnlichen, doch mit Geistesgaben leider etwas knapp gesegneten Rivalen mit fließender Prosa und klingenden Versen, die Gunst einer vielumschwärmten Präziosen zu gewinnen. Dabei wirkt der

Protagonist umso überzeugender, als er letztlich aus eigenem unterdrücktem Gefühl für die Schöne schreibt und reimt.

Leicht erkennen sich in diesem defätistisch, sogar masochistisch zerquälten Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac weltweit alle wieder, die sich auch nur einmal in ihrem Leben unterschätzt und unverstanden vorgekommen sind. Er ist der Archetyp des *ghostwriters* und Souffleurs, des Wegbereiters und Avantgardisten, der andere voranbringt. Der eigenen Person weiss er jedoch nicht zu helfen, hält sich im Dunkeln zurück und hat von seiner Selbstlosigkeit zum Schluss bloss den Schaden an der eigenen Seele und ein vorzeitiges ungutes Ende. Tragische Ironie verbindet den Poeten und Raufbold aus der Gascogne mit den beiden andern Hauptfiguren. Christian ist ein artiger Offizierschüler, Cyranos Base Magdeleine Robin eine klassische *précieuse ridicule*. Unter ihresgleichen, sprich Schwarmgeistern meist weiblichen Geschlechts, nennt sie sich Roxane. Ihr Geliebter Christian fällt vor Arras, doch statt der Gelegenheit, sich mit ihrem schüchternen, weil eben langnasigen Vetter zu trösten, ergreift das Weibsbild den Schleier. Jeder der drei, heisst das letztlich, verfehlt sein Ziel. Wie es einem unablässig in Händel verstrickten schlagenden Fechtbruder zukommt, stirbt Cyrano durch Mörderhand. Kurz vor seinem Tod eröffnet er der Überlebenden, wie alles wirklich gekommen ist.

Das Kleid einer Frau

Weibliche Sanftmut habe er nie gekannt, klagt der Sterbende. Selbst seiner Mutter sei er hässlich erschienen, eine Schwester habe ihm gefehlt, und das spöttische Auge einer Geliebten habe er immer gefürchtet. Dann folgt der meistzitierte Alexandriner aus dem langen Ab-



schied des verse-schmiedenden Rauhbeins. *Je vous dois d'avoir eu, au moins, une amie. / Grâce à vous une robe a passé dans ma vie.* Wenigstens sei ihm die Base eine Freundin gewesen, heisst das, und das Kleid einer Frau sei dank ihr durch sein Leben gestreift.

Was für beziehungsreiche Worte es sind, die da dem Helden in den Mund gelangen, entging Rostand keineswegs. Es hat ja einen Cyrano de Bergerac – seines Zeichens Dramatiker und Romancier, mit der bewussten Nase geschlagen und 1655 in Paris mit sechsunddreissig ermordet – tatsächlich gegeben, doch galt er als homosexuell. Das Kleid einer Frau ist möglicherweise nie durch sein Leben gestreift. Jedenfalls waren ihm Figuren wie Roxane höchstens aus der Gesellschaft



bekannt, wo es nun allerdings, im Zeichen jener etwas überkandidelten literarischen Bewegung der *préciosité*, viele von ihnen gab.

Nicht zuletzt von Cyrano angeleitet, ironisierte der unverfrorene Molière die Schwärmerinnen 1659 in seiner Posse «*Les Précieuses Ridicules*». Zwei weitere berühmte Zeilen aus dem Abschied Cyranos verraten, wie er auch Molière, bis zuletzt generös, zum Einflüsterer wird. *C'est justice, et j'approuve au seuil de mon tombeau: / Molière a du génie et Christian était beau.* Am Grabesrand, heisst das, sei es nur billig, das Talent Molières wie die Schönheit Christians anzuerkennen.

Originaler als das Original

Der Soldat gefiel wohl den Frauen, nur eben ein Poet war er leider nicht, und Cyrano nimmt seine Nase mit ins Grab. Anmut des Körpers deckt sich selten in ein und demselben Menschen mit Begabung des Geistes. Bestritten haben das gerade die lächerlichen Präziösen aller Orte und Zeiten und beiderlei Geschlechts. Cyranos Vorschlag zu Christians Händen – du wirst mein Äusseres sein und ich dein *esprit*, und zusammen stellen wir den Helden eines Romans – muss unerfüllbar bleiben.

Das Unglaublichste an dieser wohl endgültigen Kino-version des CYRANO DE BERGERAC ist, dass Jean-Claude Carrière, der über vierzig Manuskripte etwa auch für Buñuel, Malle, Forman, Godard und Saura auf dem Buckel hat, die Alexandriner Rostands völlig über-

holt und recht eigentlich neu geschrieben und damit wohl das ganze Stück herausgeputzt hat, das nun konsequent auf seinen Grundkonflikt zurückgeführt und gleichsam originaler als das Original wirkt. Die Übung wäre undenkbar gewesen ohne das verständnisvolle Dazutun Rappeneaus, der seinem Herkommen nach selber Szenarist ist und für Malle immerhin einmal ZAZIE DANS LE MÉTRO aufgesetzt, es aber in dreiundzwanzig Jahren als Regisseur auf nur fünf Arbeiten gebracht hat. War eine Umschrift, die den Text zur Kenntlichkeit entstellt, eine erste Voraussetzung fürs Gelingen einer so heikeln Aufgabe, so war die andere ein Hauptdarsteller, der auch im Film noch Bühnenwirkung entfaltet. In seiner sensibeln Robustheit spielt Depardieu die Rolle anfangs mit einem Maximum an ausfälliger komischer Wucht, fast burlesk, und gegen den Schluss hin tonlos, resigniert, melancholisch, mit Todessehnsucht. Er bringt beides mit, die hundert Kilo Lebendgewicht, die seiner Behendigkeit erst Konturen verleihen, wie auch die depressiven Anwandlungen, die sich gerade auch in der Tendenz zur Massigkeit manifestieren.

Sind einmal die Grundprobleme mit Text und Besetzung gelöst, trägt der Mythos des Stückes aller Stücke aus dem Theater der letzten hundert Jahre ganz von allein weiter, und Rappeneau kann getrost konventionell und spektakulär inszenieren, fürs übrige auf eine allerliebste Roxane setzen, auf ausladende Szenerie, extravagante Kostüme, lärmiges Schlachtengepränge, und was sonst noch an materiellem Aufwand ins Auge blendet. Und er schöpft denn auch aus dem vollen.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu CYRANO DE BERGERAC:

Regie: Jean-Paul Rappeneau; Buch: Jean-Paul Rappeneau, Jean-Claude Carrière nach dem gleichnamigen Theaterstück von Edmond Rostand; Kamera: Pierre Lhomme; Schwenker: Yves Agostini, Janos Kende; Schnitt: Noelle Boisson; Bauten: Ezio Frigerio; Kostüme: Franca Squarciapino; Maske: Jean-Pierre Eychenne; Nasenbildnerin: Michèle Burke; Frisuren und Perücken: Paul Leblanc; Waffenberatung: William Hobbs; Musik: Jean-Claude Petit; Ton: Pierre Gamet. Darsteller (Rolle): Gérard Depardieu (Cyrano de Bergerac), Anne Brochet (Roxane), Vincent Perez (Christian de Neuvillette), Jacques Weber (Comte de Guiche), Roland Bertin (Ragueneau), Philippe Morier-Genoud (Le Bret), Pierre Maguelon (Carbon de Castel-Jaloux), Josiane Stoléru (Anstands-dame), Anatole Delalande (Kind), Ludivine Sagnier (die kleine Schwester), Alain Rimoux (Vater), Philippe Volter (Vicomte de Valvert), Jean-Marie Winling (Lignière), Louis Navarre (ein Missvergnügter), Gabriel Monnet (Montfleury), François Marie (Bellerose), Pierre Triboulet (Jodelet), Baptiste Roussillon, Christian Roy (Soldaten), Jacques Pater (Strassendieb). Produktion: Hachette Première et Cie, Camera One, Films A2, DD Productions, UGC in Zusammenarbeit mit Soficas Sofinergie, dem Centre National de la Cinématographie und dem Club des Investisseurs; Produzenten: René Cleitman, Michel Seydoux; Produktionsleitung: Gérard Gaultier, Patrick Bordier; Aufnahmeleitung: Marc Vade. Frankreich 1990. Format: 35mm, 1,66; Farbe, Dolby Stereo; Länge: 135 Min. CH-Verleih: Sadfi, Genève; D-Verleih: Concorde Film, München.

HAVANA von Sydney Pollack

Trapped in circles

Ein Mann sitzt im Flugzeug und wirft einen letzten Blick aus dem Fenster, während die Rotoren anlaufen. Am Ende des Rollfeldes steht die Frau, die er liebt. Sie kommt nicht mit ihm, sondern bleibt bei ihrem Ehemann, den sie nicht liebt. Für den Mann im Flugzeug beginnt keine wunderbare Freundschaft, sondern ein Leben voller Einsamkeit, die Frau auf dem Rollfeld ist nicht in Sicherheit, sondern riskiert vielleicht sogar ihr Leben. So endet Richard Lesters 1979 entstandener Film CUBA.

Gute zehn Jahre später verwirklichte Sydney Pollack ein Projekt, das in Hollywood schon seit Mitte der siebziger Jahre kursierte. «Paul Schrader hatte ein Drehbuch für Paramount geschrieben, Gloria Katz und Willard Huyck, die Autoren von AMERICAN GRAFFITI, eines für Universal», erinnert sich Pollack. «Da die beiden Gesellschaften Angst hatten, einander Konkurrenz zu machen, kombinierten sie die Drehbücher kurzerhand, doch weil beide Entwürfe völlig unbefriedigend waren, wurde Judith Rascoe verpflichtet, und so kam das Projekt dann ins Rollen.» Wie Lesters Film so spielt auch HAVANA in den Wirren der kubanischen Revolution. Robert Redford verkörpert den professionellen Kartenspieler Jack Weil, der sich in die gebürtige Schwedin Bobby Duran, Ehefrau eines der wichtigsten Widerstandskämpfer gegen das Batista-Regime, verliebt. Jack wird wider Willen immer mehr in die politischen Ereignisse hineingezogen und will den beiden sogar helfen, das Land zu verlassen: mit einem Boot. So umschiffte Pollack, der Abschiedsszenen stets zelebriert wie kaum ein anderer Regisseur, die Gefahr, Lesters Ende zu kopieren. Doch dann macht der Umsturz überraschend die Flucht überflüssig: Bobby kehrt zu ihrem Mann zurück und Jack an den Kartentisch.



«Die erste Drehbuchfassung handelte von zwei Amerikanern auf Cuba», erzählt Pollack. «Eine politisch engagierte Frau bringt einen völlig unpolitischen Mann dazu, den Widerstand zu unterstützen. Ich hatte bei dieser Geschichte kein gutes Gefühl, denn ich wollte natürlich nicht, dass diese beiden Amerikaner wie die Speerspitzen der kubanischen Revolution erscheinen. Mich interessierte gerade das Paradox, dass Jack aus humanistischen Gründen zwei der politischsten Handlungen im ganzen Film begeht: Er fährt zu Beginn das Auto mit den Radios von Bord und rettet am Ende das Leben des Revolutionärs. Im ursprünglichen Drehbuch sollte Raul Julia sterben. Wir änderten diesen Schluss Stück für Stück – ohne an CASABLANCA zu denken. Doch als ich eine schwedische Schauspielerinnen verpflichtet, merkte ich: *I was in real hot water!*»

So versteckt Pollack seine Hauptdarstellerin zu Beginn. Bei ihrem ersten Auftritt steht sie hinter Redford und ist erst zu sehen, nachdem er zur Seite getreten ist. Als er ihr später wiederbegegnet, wird sie dagegen vollständig von ihrem Ehemann verdeckt. Sie steht zunächst im Schatten der Männer, über deren Schicksal sie entscheiden wird. «Ich halte den ersten Blick auf eine Figur für entscheidend», meint Pollack. «Ich denke immer sehr lange und intensiv darüber nach, wie ich eine Figur dem

Publikum vorstelle. Wenn ich Lena Olin im Rücken der Männer plaziere, hat das natürlich eher etwas von einem Theaterauftritt, als wenn ich sie gleich in einer Grossaufnahme zeigen würde.» Redford ist gleich in einer Halbnahaufnahme zu sehen, doch – wie so oft in Pollacks Filmen – liegt sein Gesicht im Dunkeln und ist nur als Schattenriss zu erkennen. Diesmal entsprechen den visuellen Schattierungen allerdings auch moralische: Redford ist ein zwielichtiger Held.

«Wäre der Film bereits 1976 zustande gekommen, hätte ich keinesfalls Redford, sondern jemanden wie Nicholson genommen», meint Pollack, der Redford mit HAVANA zum siebten Mal als Hauptdarsteller verpflichtet hat. 1962 hätten sich die beiden als Schauspieler bei Denis Sanders' WAR HUNT kennengelernt. «Immer noch steckt in Robert der *golden boy*, der aber nun überdeckt wird von den ganzen Lebenserfahrungen, die sich in sein Gesicht eingegraben haben. Dies gab mir die Möglichkeit, seine Rolle etwas dekadenter anzulegen. Ich konnte ihm eine Tätowierung verpassen – in den Siebzigern wäre das undenkbar gewesen.» Pollack spielt geschickt mit Redfords Image, das (wie sonst nur bei Frauen) mit einer bestimmten Frisur verbunden ist: Noch in OUT OF AFRICA gaben ihm die ungestüm in die Stirn fallenden Haare ein jungenhaftes Aussehen. Zu Anfang und am Ende von HAVANA sind seine Haare dagegen von Pomade gebändigt, nur im Mittelteil des Films, der auf dem Land spielt, kommt mit der ungeordneten Frisur wieder der alte Redford zum Vorschein.

Pollack inszeniert das Havanna während der Revolution ähnlich wie Curtiz das Casablanca während der Okkupation weniger als Stadt, sondern vielmehr als Mythos einer Stadt. In

dieser Metropole des Glücksspiels und der Prostitution scheint alles zu zirkulieren: die Kugeln des Roulettes, das Geld der Spieler und die Körper der Frauen. Viele Szenen spielen nachts, wenn die regennassen Strassen den Nutten einen Laufsteg aus Neonlicht bereiten.

Wo Richard Lester, der eher einen dokumentarischen Ansatz hat, die Tiefenwirkung seiner Einstellungen durch häufigen Gebrauch des Weitwinkels verstärkt, zieht Pollack mit langer Brennweite den Raum in der Fläche zusammen und gibt der Stadt damit eine drangvolle Enge und Fülle. Doch Pollack komprimiert nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit: «Vor allem in der ersten Hälfte des Films soll der Schnitt den Zuschauer etwas aus der Balance bringen. Bevor eine Szene ihren Höhepunkt erreicht, beginnt schon die nächste. Diese Dynamisierung war bei HAVANA besonders wichtig, weil ich ja im Grunde genommen gar keine Geschichte, keinen Plot habe. Ich habe nur eine Figur, von der ich sehr fasziniert bin – seit fünfundzwanzig Jahren, solange ich mit Redford arbeite. Diese Figur verändert sich in HAVANA sehr langsam, kaum spürbar, so dass ich dem Film durch den Schnitt Tempo und Energie geben muss.»

Tatsächlich wirkt Pollacks Regie über weite Strecken wie ein Krisenmanagement für ein Drehbuch, das die charakterlichen Veränderungen der Figuren nie glaubhaft machen kann und den Mangel an Handlung durch einen Overkill an Dialogen ausgleicht. Während HAVANA in der ersten Hälfte aussieht, als habe Pollack die Dynamik, die seiner *mise en scène* fehlt, am Schneidetisch herbeizwingen wollen, scheint der Film in den enervierenden Schuss-Gegenschuss-Folgen der zweiten Hälfte fast zum Stillstand zu kommen. Nur selten ist die ökonomische Erzählweise zu erkennen, die Pollacks Filme so auszeichnet: Um Lena Olin aus dem Gefängnis freizubekommen, besticht Redford einen Polizisten. Er nennt eine Summe, und es folgt ein Schnitt auf ein Geldbündel. Doch erst ein weiterer Schnitt enthüllt, dass diese Einstellung bereits zur nächsten Szene gehört: Wir sehen Lena Olin, die entlassen wird und ihre Wertsachen, darunter das Geld, zurückbekommt. Bündiger kann man ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis nicht inszenieren.

Nach einem halbstündigen Abschied ist Redford im Grunde wieder da an-



gekommen, von wo er gestartet ist – und teilt damit das Schicksal vieler Pollack-Helden. «Die Idee der Zirkularität fasziniert mich sehr. Es gibt ein Gedicht von T.S.Eliot, an das ich sehr oft denken muss, wenn ich arbeite. Er sagt da, dass der Zweck unserer Wanderungen darin besteht, dort anzukommen, von wo aus wir gestartet sind; doch sind wir insofern weitergekommen, als wir ein Bewusstsein unserer Situation haben. Wenn Lena Olin sagt: „Hast du auf mich gewartet?“ und Redford antwortet: „Mein ganzes Leben lang“, dann stimmt das, nur war er sich dessen zu Beginn des Films noch nicht bewusst. Ich kenne viele Menschen, die mit ihrer Vergangenheit radikal gebrochen haben, um andere Menschen und Länder kennenzulernen, um dann am Ende wieder zu ihren Wurzeln zurückzukehren. In der Religion sagen wir „Asche zu Asche, Staub zu Staub“. – Man sieht die Zirkularität auch, wenn man einen alten Menschen mit einem Kind vergleicht. Alte Menschen werden wieder abhängig, müssen gefüttert werden, verlieren ihre Erinnerung, verlieren ihre Haare. Für mich ist Zirkularität also nicht nur ein ästhetisches Gesetz, sondern ein Naturgesetz. *We are trapped in circles!*»

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu HAVANA (HAVANNA): Regie: Sydney Pollack; Buch: Judith Rascoe, David Rayfield nach der Story von Judith Rascoe; Kamera: Owen Roizman, A.S.C.; Schnitt: Frederic Steinkamp, William Steinkamp; Ausstattung: Terence Marsh; Kostüme: Bernie Pollack; Art Director: George Richardson; Musik: Dave Grusin.

Darsteller (Rolle): Robert Redford (Jack Weil), Lena Olin (Bobby Duran), Alan Arkin (Joe Volpi), Tomas Milian (Menocal), Daniel Davis (Marion Chigwell), Tony Plana (Julio Ramos), Betsy Brantley (Diane), Lise Cutter (Patty), Richard Farnsworth (Professor), Mark Rydell (Meyer Lansky), Vasek Simek (Willy), Fred Asparagus (Baby Hernandez), Richard Portnow (Mike MacClaney), Dion Anderson (Roy Forbes), Carmine Caridi (Captain Potts), James Medina (Corporal), Raul Julia (Arturo).

Produktion: Grimes Production; Produzenten: Sydney Pollack, Richard Roth; ausführender Produzent: Ronald L. Schwary. USA 1989. 35mm, Farbe; Länge: 120 Min. Verleih: UIP, Zürich, München.

SERIAT – FAMILIE TÜTÜNCÜ IN DER FREMDE

von Urs Graf und Marlies Graf Dätwyler

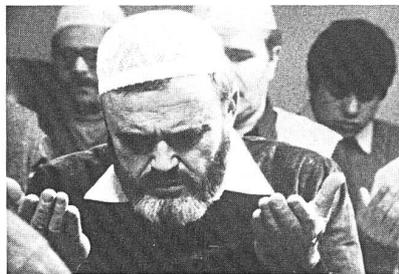
Wir und die Fremden

Das richtige Bild: Eine türkische Familie in der Schweiz

Zwei Filme in einem Film: Urs Graf und Marlies Graf Dätwyler lassen die in Olten lebende türkische Familie Tütüncü von ihrer Kultur, ihrem Leben, ihrer Religion, dem Islam, berichten. Marlies Graf hat mit den Frauen zusammengearbeitet, Urs Graf mit den Männern. Der weibliche und der männliche Blick kreuzen sich.

Ein Haus an der Strasse Olten – Dulliken, im Hintergrund der Kühlturm von Gösgen. Resmiye Tütüncü, die Frau des Präsidenten des Türkisch-islamischen Vereins Olten, rollt, hauchdünn, den Teig für das Baklava-Gebäck aus. «Zu Resmiye sagte Idris: „Du musst“. Mir erklärt er: „Frauen sollen ihren Blick gesenkt halten. Männer sollen den Frauen nicht ins Gesicht schauen.“»

Wir sind schon weit im Film SERIAT von Urs Graf und Marlies Graf Dätwyler, denen die Familie Tütüncü – Vater, Mutter, Saniye und Hatice, die Töchter, und Ibrahim, Saban, Murat, die Söhne – auf des Vaters Geheiss – denn nur er kann befehlen und erlauben – von sich, ihrem Leben in der Schweiz, vor allem aber von ihrer Religion, dem Islam sunnitischer Richtung, von ihrer Kultur erzählen. Erzählen, das heisst hier, vor allem bei den Frauen, mit denen Marlies Graf gearbeitet hat: gegenwärtig sein, im Bild etwas zeigen. Resmiye zeigt, wie sie Baklava zubereitet, die türkische Süssigkeit, eine Spezialität, «auf die sie stolz ist», sagt Marlies Graf. Saniye, die erwachsene Tochter, legt vor der Kamera ihre selbstgefertigte Aussteuer aus, die Tischtücher, die Deckchen, die Kopftücher, bestickt und am Rand umhäkelt, die zum Ver-



schenken an Verwandte und Freundinnen bestimmt sind. Und sie erklärt, warum sie gemäss der Tradition ihr Kopftuch trägt. Davon spricht sie. In den Traditionen ist ihre Identität verwurzelt. «Ich weiss, warum ich das Kopftuch trage», sagt Saniye. Anderes spüren wir, sehen es: ihr Ungeschütztsein auf dem Weg von der Arbeit, auf dem Bahnhof, im Zug. Bei der Arbeit in der Druckerei, beim Falten der illustrierten Zeitschriften bei Ringier.

SERIAT – FAMILIE TÜTÜNCÜ IN DER FREMDE. Begonnen hatte es für Urs Graf und Marlies Graf Dätwyler vor acht Jahren mit dem Plan, einen Film über den Islam, über Anhänger des Islam, die in der Schweiz leben, zu drehen. Das Projekt machte viele Phasen durch. 1986 zeichnete sich konkret die Zusammenarbeit mit der bei Olten lebenden Familie Tütüncü ab. Bis zum ersten Bild, das die Autorin, der Autor mit Hans Stürm, der mit seiner Kameraarbeit den Film mitgeprägt hat, aufgenommen haben, dauerte es. Etappen des Weges der Annäherung hat eine im Kunstmuseum Solothurn gezeigte Ausstellung (eingeweiht anlässlich der Filmtage von Hanspeter Rederlechner und Verena

Zimmermann) mit Fotos und Arbeitsmaterialien Urs Grafs und Marlies Grafs skizziert.

Von diesem Sich-Annähern erzählt auch der Film. Das schrittweise Sich-Näher-Kommen hat die Dramaturgie der Montage, des Ablaufs bestimmt. Die Bilder, die Texte bewegen sich in diesem unmerklichen Zwischenraum, wo sich zwei Kulturen begegnen: die der Autorin, des Autors, das heisst, unsere Kultur, die der Schweiz, mit der Kultur der „Fremden“, die aufgrund ihrer Religion den Männern einen Bereich, den Frauen einen anderen zuweisen. Das hat, auf der Männer-, auf der Frauen-Ebene, zu unterschiedlichen Kommunikationsformen, zu unterschiedlichen Bildern geführt.

Den Schweizern ein richtiges Bild von uns geben, sagt Idris, und dafür springen er und seine Familie über den eigenen Schatten. Denn: «Männer sollen den Frauen nicht ins Gesicht schauen.» Aber Resmiye, Saniye sollen ertragen, dass die Kamera ihnen ins Gesicht sieht. Dass wir ihnen ins Gesicht schauen. Augen-Blicke: Für uns sind sie selbstverständlich, ein Weg der Kommunikation. Jemandem in die Augen schauen: Das kann ein Gespräch eröffnen, eine Freundschaft, eine Liebe, ein Streitgespräch. Es signalisiert Begegnung.

Idris und Resmiye und Saniye kommen uns entgegen. Sie machen es uns leicht. Gleichzeitig fordern sie uns heraus, ob sie es wissen oder nicht – aber ich denke, sie wissen es, wenn sie darüber vermutlich auch nicht diskutieren würden. Sie erklären uns



ihre Kultur, ihr Verhaftetsein im Islam mit seinen strengen Gesetzen: Wir stossen, beim Zusehen, beim Zuhören auf unsere eigenen Prägungen, unsere Vorurteile, auf unsere Überzeugungen, Gewohnheiten. Wir fühlen uns ständig im Widerspruch. Aber wir merken auch, wie sehr wir die Fremden sein müssen für jene, die wir für die Fremden halten.

Marlies Graf, Urs Graf schleifen hier keine Kanten weg. Sie füllen die Kluft zwischen den Kulturen, die aufeinander treffen, nicht auf. Auch wenn sie Verbindendes zeigen und von Verbindendem ausgegangen sind. «Die Musik zum Beispiel», sagt Urs Graf, «ist etwas, was wir gemeinsam haben. Idris hört die Sufi-Musik, Saniye und Resmiye hören sie, wir lieben sie.» Auch wenn, streng dogmatisch, die Mystik, die in dieser Musik anklingt, den Muslims "verboten" ist. Aber, zitiert Urs Graf Idris im Film: «Die Dervische machen schöne Musik – Musik, bei der man nichts Schlechtes denken und nichts Schlechtes tun kann.» Idealismus? Eine utopische Sehnsucht?

Sehnsucht schwingt mit in SERIAT, wieviele Widerstände die Bilder auch herausfordern, wieviel Ungereimtes, Gegensätzliches sie aufzeigen. Sehnsucht erwächst aus der Erfahrung von Widersprüchen.

Verena Zimmermann



Die wichtigsten Daten zu (zwei Filme in einem Film) SERIAT – FAMILIE TÛTÛNCÛ IN DER FREMDE:

Regie, Buch, Schnitt und Ton: Urs Graf, Marlies Graf Dätwyler; Kamera: Hans Stürm; 2. Kamera: Rob Gnant, Bernhard Lehner, Eduard Winiger; Lichtbestimmung: Johannes Anders; Mitarbeit: Ruth Mayer, Andreas Litmanowitsch, Mathias Knauer, Claudia Montigel; Musik: Oruç Güvenç, Gülten Urallı, Ensemble "Tümata" Istanbul, Ensemble der Mevlevi-Dervische Konya; Sprecher: Irina Schönen, André Jung; Tonmischung: Magnetix, Florian Eidenbenz. Personen: Idris, Saban, Ibrahim, Mehmet, Murat, Resmiye, Saniye, Hatice Tütüncü. Produktion: Filmkollektiv Zürich. Schweiz 1991. Format: 16mm & 35mm (blow-up); Farbe; Länge: 113 Min. CH-Verleih: LOOK NOW!, Zürich.

Themen in der ZZ: Zum Neuen Jahr, Kultur Räumen, Kulturmarketing, Immer das Theater mit den Weibern, Der Hände Werk, Steigerung-Verweigerung, Leer- und Lehrstühle, Ohren spitzen, Poesie und Macht, Schweizer Filmschaffende, Kindertheater, Öko-Kultur, Schutz Raum Schweiz, Armee, Stationen, Kultur und Sponsoring, Medium Radio, Unruhestifter, Auf der Gasse, Bhagwan, Spracharbeit, Zeit, Leben mit Aids, Spitzenmusik / Spitzensport, Lebensläufe, Sucht, Mobilität, Lärm, Aufmüpfige Heimat, Andere Kulturen: z. B. Islam, Mode und Kosmetik, Wir und unser Ghüder, Schwerpunkt Essen, Computer, Anthroposophie, Wir und Fremde, Religion und Politik, Nach Tschernobyl, Widerstand, Hierarchie, Frauen – Das 1. Jahr nach der Dekade 75 – 85, Kultur und Politik, Frieden, Tages-Show, Rhythmus, Gesundheit/Krankheit, Muttersprache – Vaterland, Ordnung, Dorf, Grenzen, Kreativität, Wut, Männer, Hören, Die Muse in der Schule, Eigentum, Tendenzwende, New York, Zukunftswerkstätten, Amateur/Profi, Emigrantenkultur, Bild – Schrift, Verpackung, Mensch und Tier, Zugpferde – Flugpferde, Gehen, Digital ...

Gespräche in der ZZ: Maffy, Amédée Drechsel/Daniel Kobell, Heinz Jost, Margot Gödrös, Arthur Schreiner, Rosemarie Simmen, Rolf Deppeler, Hans Saner, Fredi M. Murer, Rolf Lyssy, Jacqueline Veuve, Ingrid Rusterholtz, Herbert Distel, Markus Bodmer, Alfred Defago, Eva Wyss, Hans A. Pestalozzi, Claus Bremer, Ernst Ammann, Nicole Wickihalder, Esther Spinner, Pierre Mariétan, José Werlen, Ahmed Huber, Gret Haller, Doris Hefti, Norbert Egli, Ernesto Schlegel, Marco Morelli, Claude Weiss, Taja Gut, Jonathan Stauffer, Urs Peter Schneider, Otto Stich, Ruggero Schleicher, Kaspar Fischer, Ruth C. Cohn, Daniel Lukas Bäschlin, Gottlieb Guntern, Jane Cottingham, Valentin Oehen, Simon Dellsberger,

AKTUELLES ZU LITERATUR,
THEATER, FILM, BILDENDE
KUNST, MUSIK, ARCHITEKTUR,
ÖKOLOGIE UND GESELLSCHAFT

MIT SPIELPLAN SCHWEIZ, AUS-
STELLUNGS- UND KURSKALENDER

ZYTGLOGGE & ZYTIG

Lynn Gottlieb, Charles Joris, Otmar Hersche, Tini Hägler, Jürgen Theobaldy, Marx Stampfli, Abraham alias Jakob Künzli, Roland Béguelin, Tula Roy, Bernhard Schaer, Emmy Henz-Diémand, Dres Balmer, Verena Stössinger, Pierre Kocher, Peter Borchart, Ernst Grütter, Diane N. Battung, Manon, Fritz Widmer, Peter J. Betts, Vahé Godel, Peter Marti, Leni Robert, Hermann Levin Goldschmidt, Heinz Däpp, Gerhard Meier, Maja Beutler ...

KULTUR AUF ZEITUNGSPAPIER

Bitte schicken Sie mir die Zytglogge Zytig ab sofort im Abonnement (10 Nummern) zu Fr. 35.— / Ausland Fr. 45.—

Bitte schicken Sie mir ein Probe-Exemplar

Bitte schicken Sie ein von mir bezahltes Geschenkabonnement an folgende Adresse:

Meine Adresse:

Name _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____

PLZ / Ort _____

Aktuelle Nummer

radio aktiv

**Privater und öffentlicher Rundfunk
im deutschen Sprachraum**

1992: 2 Mio weniger für DRS-2

**Musiksendungen:
Aus für Eigenproduktionen?**

etc.

Vorschau

**April: Vom Unterhaltungswert der Kultur
Mai: Landwirtschaft**

GREEN CARD von Peter Weir

Die Mär von der französischen Küche

Wenn ich ehrlich sein soll: So habe ich mir das Leben schon immer vorgestellt. Mitten in New York in einem der alt-ehrwürdigen Hochhäuser mit Backsteinfassade ein Apartment zu besitzen, das sich nebst unterschiedlichen Niveaus auch noch durch einen altertümlichen Wintergarten – dem, was uns als Rauch-Salon-Klischee überliefert wurde, entsprechend – sowie eine grosse Terrasse auszeichnet. Jawohl: Genau so möcht' ich's haben. Doch nein, es ist wiederum nur Film, platte auf die Leinwand geworfene Illusion. Peter Weirs GREEN CARD – *green* steht für die Hoffnung auf unbekümmertes Kinoerlebnis, *card* für die Unverbindlichkeit von Hochglanzpostkarten – ist in jene Kategorie von Filmen einzuordnen, die dem Zeitgeist insofern entsprechen, als dass sie systematisch mit den Träumen des von sozialen Problemen gebeutelten Publikums spielen. Dem Wintergarten eben.

Aber worum geht es? – Gérard Depardieu ist ein Franzose in New York, ein Franzose, der derartig überwältigt ist von dieser Welt der unbegrenzten Möglichkeiten, dass er sich die *green card*, jenes Papier also, das ihm den unbefristeten Aufenthalt ermöglicht, erwerben will. Wie das geht? – Ganz einfach: Heirate eine Amerikanerin! Gesagt, getan. Allerdings – wo bliebe denn sonst die vom Leben vorexerzierte und vom Film oft wohlfeil fragmentarisch kopierte Dramaturgie? – so einfach soll das nun ja auch nicht abgehen dürfen. Die Vorstellung, dass sich die hilfsbereite Dame – schön der Ostküsten Noblesse entsprechend hat sie Drehbuchautor Peter Weir Brontë Parrish genannt –, die sich dank neuem Zivilstand die obenbeschriebene Wohnung ergattern kann, nach vollzogener Trauung nie mehr mit dem fleischigen Etwas aus Frankreich treffen werde, zer-



schlägt sich, als die Beamten der Einwanderungsbehörde auftauchen und kontrollieren wollen, ob es sich hier tatsächlich um eine echte oder nur um eine Zweckehe handelt. Soweit der Auslöser der *coming attractions*.

Ökofanatismus und Knoblauchlatein

Weir, der sich seit THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY (1983) und WITNESS (1985) immer weiter von der differenzierten Darstellung psychologischer Verhaltensweisen entfernt, immer mehr dem *american way* der subtilen aber eben doch nur kaschiereten Klischierung angenähert hat, gelingt es auch hier, ein Rührstück vorzulegen. „Auch“, weil sich – nach DEAD POETS SOCIETY (1989), dem so gekonnt in Szene gesetzten Schüler-Drama, das geschickt jedes Ausloten der angelegten wahren menschlichen Konflikte vermeidet – damit bereits eine traurige Kontinuität in der Filmographie dieses einstmals so vielversprechenden Filmemachers australischen Ursprungs ergibt.

Bewundernswert ist, wie Weir sich geschickt ein thematisches *bouquet garni* mixt. *Green* steht da auch – was sich gleichsam als Sub-Thema durch den ganzen Film hinzieht – für das wachsende Bewusstsein des Städ-

ters ökologischen Zusammenhängen gegenüber. Weir legt in dem spielerisch-ernst daherkommenden Grün-Fanatismus der weiblichen Hauptfigur eine fast schon satirische Karikatur eben dieses neu erwachten Interesses an. Allerdings lässt sich nur schwer entscheiden, inwiefern diese Verkehrung ins Lächerliche tatsächlich gewollt ist. Denke ich an die misslungene Verfilmung von Paul Theroux Amazonas-Roman MOSQUITO COAST (1986), drängt sich beinahe der Verdacht auf, Weir war es ernst mit diesem Sub-Thema.

Brontë Parrish jedenfalls ist scharf auf besagte Wohnung mit Wintergarten nicht nur aus kurzweiligem Romantismus. Sie ist Gartenbauspezialistin und engagiert sich in der Gruppe «The Green Guerillas of New York» für kinder- und menschengerecht bepflanzte Hinterhöfe und durch Abbruch freigewordene Parzellen. Sie spricht mit den Pflanzen, sammelt seltene Samen und bezirzt die Eltern einer Freundin ein paar alter Bäume wegen. Dass da der Kampf um das Apartment mit Wintergarten schon mal zur Existenzfrage werden kann, lässt sich kaum leugnen. Als geradezu idealer Partner erscheint der körner-pickende Phil, ein militantes Mitglied besagter Yuppie-Öko-Verdrehung des alten Stadtguerilla-Konzepts. Aber da ist eben jener Franzose, der den paradiesisch geplanten Lebensweg der Brontë Parrish durcheinanderbringt. Der Preis, den sie so für ihre Wohnung zu zahlen hat, wird höher und höher. Mit dem Rüpel, der für ein paar Tage Scheinehe bei ihr einzieht, kehrt lautstarkes Leben ein. Mit einem kräftigen Schlag haut er den Knoblauch auf das Brett der Küchenanrichte. Mit einer Klappe hat er die für die französische Küche doch so typische Frucht als Sammlung einzelner Knoblauchzehen vor sich.

Leben versus Ideologie

Das Grundmotiv der *boy-meets-girl*-Geschichte, die uns Weir hier auf-tischt, liegt in der klassischen Mär, von den Erwartungen, die wir Individuen zu hegen gewohnt sind, und den diesen oftmals diametral entgegengesetzten Überraschungen, die dann in Tat und Wahrheit eintreten. Die von Andie MacDowell gespielte Brontë mag in dem Depardieu auf den Leib geschriebenen George Fauré erstmal nur das pure Gegenteil ihres Märchenprinzen entdecken: dick, ungehobelt und ungepflegt. Sein Auftreten ist laut und temperamentvoll. Im Vergleich mit Phil wäre Fauré einem Dinosaurier gleichzusetzen, der versucht, mit der kleinen Zehe ein gekochtes Hühnerei zu schälen. Aber natürlich wissen wir, die dankbaren Zuschauer, selbstverständlich schon längstens, dass George und Brontë füreinander bestimmt sind. Und so rutschen wir – einmal mehr – auf unseren Kinoseseln unruhig hin und her, geniessen die Spannung, die von der Frage ausgeht, wie um Himmels Willen diese beiden so gegensätzlichen Pole zueinander finden werden. Und wahrlich: Die Hindernisse sind reichlich. Aber, auch das ein hier gekonnt umgesetztes Grundgesetz amerikanischer Dramaturgie-Verknappung, je höher die Hürden, desto reizvoller präsentiert sich dem Zuschauer der Handlungsablauf. Brontë also ist starrköpfig. Zwar lässt sie sich auf das Spiel, dessen Ziel die Konstruktion einer gemeinsamen Vergangenheit ist, ein. Aber sie wahrt Distanz, giesst immer wieder einmal das Grünmaterial ihres Wintergartens.

Es sind die von ihr erwarteten Konflikte, die in der Regel dann so nicht eintreffen, die die Beziehung langsam zum Siedepunkt führen. Da tauchen beispielsweise unerwartet die Eltern Parrish auf. George, eines Fluchtweges beraubt, wird kurzerhand als Handwerker ausgegeben. Brontë hat Angst, dass ihr Herr Papa einen solchen Schwiegersohn, der obendrein nur aus "green card"-Gründen das Jawort gesprochen hat, niemals akzeptieren würde. Dass alles anders kommt, der Papa das Spiel durchschaut, die Männer sich prima verstehen, weiss der erprobte Filmfreund selbstredend vom ersten Moment an. Auch hier also Spannung, die sich nur auf das *Wie* konzentriert. Mit der Polaroidkamera jagen Brontë und George durch Wintergarten und Wohnung. Es werden Dekors gesucht, vor denen sie

sich selbst ablichten können, sich unterschiedliche Atmosphären erzeugen lassen. Hochzeitstag, Ferien am Meer, Besuch bei George, von dem Brontë ihren Vermietern am Anfang des Films erzählt hat, er studiere in Afrika die Musik der Eingeborenen. Körpergrösse, Namen von Gesichtcreme, persönliche Vergangenheit, Farbe der Zahnbürste, persönliche Vorlieben – Punkt für Punkt wird repetiert, auswendig gelernt. Langsam nähert sich unsere Geschichte jenem Punkt, da uns die Eieruhr verkündet, das Dreiminutenei sei nun zum Verzehr bereit.

Nach vielen Mühen und leidenschaftlichem *run* um den heissen Brei sitzen sie also in getrennten Zimmern bei den Befragern der Einwanderungsbehörde. Und Frage um Frage wird das Konstrukt der erlogenen gemeinsamen Vergangenheit, die sich im Lauf der uneingestanden Annäherung zum Wunschbild gewandelt hat, abgehakt. Da wir allerdings nicht im Film eines B-picture-Regisseurs sitzen, darf das Happy End natürlich nicht vollständig sein. Auch wäre das gegen den Zeitgeist. Also stolpert George über den Namen der Gesichtscrème von Brontë. Monticello, was ja so schön europäisch klingt, will ihm einfach nicht in den Sinn kommen. *The party is over*, ist man versucht zu glauben. Das "happy" des Endes liegt auf der Strasse: Vor dem Restaurant, in dem sich Brontë und George ganz am Anfang des Films vor ihrem Gang zum Standesamt getroffen haben, und dessen Namen – "Africa" – sie gegenüber den Hausbesitzern zu der Angabe stimuliert hat, ihr Mann sei in Afrika, vor diesem Restaurant also treffen sich die beiden ein letztes Mal. George kommt in Begleitung der Beamten, die so glücklich sind, wieder einmal einen abschieben zu können. Die beiden fliegen sich um den Hals. Der Gefühlslage, die wir geplagten Kinozuschauer doch schon in einer der ersten Szenen, als sich die beiden nach vollbrachter Ehe-Tat in die Augen schauten, erkannt haben, darf freier Lauf gelassen werden.

Wenn Themen zu Ornamenten werden

GREEN CARD ist ein unbekümmerter Film. Er reiht sich ein hinter PRETTY WOMAN. Weir, dem ich *mehr* zuge-traut hätte, begnügt sich damit, auf jener Klaviatur zu spielen, die an der Kinokasse jenen Erfolg sichert, der schnurstracks unter die ersten zehn

des US-Box-Office führt. In PICNIC AT HANGING ROCK (1975), nach THE CARS THAT ATE PARIS (1974), seinem zweiten Langspielfilm, zeigte Weir eine Sensibilität und einen Respekt für die thematischen Aspekte einer fiktiven Geschichte, die sein Kino deutlich von dem, was man aus den USA als Durchschnitt kannte und kennt, abhob. Auch THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY, einer meiner Lieblingsfilme, zeichnete sich durch die Vielschichtigkeit aus, die Mel Gibson auf seinem Weg durch das vom Bürgerkrieg geplagte Jakarta begleitete. Linda Hunt führte ihn als Fotoreporter in eine Welt, die die Distanz des Chronisten, die der australische Radiomann gewohnt war, aufzuheben drohte. Überhaupt scheint der Kampf gegen das Versinken in einer einmal definierten Sehweise eines der Grundthemen in Weirs Schaffen. WITNESS, von US-Dramaturgen nicht zu Unrecht als Musterbeispiel hervorragender Drehbucharbeit immer wieder in den Vordergrund gestellt, exemplifizierte am Beispiel der *amish-people*, dass auch in einem Kinospielefilm die realitätsnahe Auseinandersetzung mit einer ethnischen Minderheit geliefert werden kann. Hier war die mit neuen Sehweisen konfrontierte Hauptfigur der von Harrison Ford gespielte Polizist, dessen Belächeln der im 18. Jahrhundert stehengebliebenen Kultur der Amish sich in Bewunderung und Respekt wandelt. Ford nimmt für uns die Stellvertreterposition ein. Und WITNESS liess keine Illusion zu: Entgegengesetzte Pole können lernen, voneinander zu wissen, sich zu respektieren, was ihnen aber verwehrt bleibt, ist das Verschmelzen. Je mehr wir uns in der Filmographie GREEN CARD nähern, desto mehr wird dieses Grundthema von Peter Weir in den Hintergrund gedrängt. DEAD POETS SOCIETY, die wohl vor allem dank der *performance* von Robin Williams und der ein jugendliches oder zumindest der eigenen Jugend nachheulendes Publikum ansprechenden Internatsstory, verliert dort an Kraft und Überzeugungsvermögen, wo die Auslotung der einzelnen Konfliktkreise zugunsten eines regelrechten *zipping* von einer Subplot-Episode zur anderen in den Hintergrund tritt. Es ist, als habe der Filmmacher Angst vor den Konsequenzen seiner Erzählung.

GREEN CARD setzt nun diese Entwicklung fort. Obwohl dramaturgisch weitestgehend richtig gesetzt, bleiben die Konflikte, durch die Brontë und George hindurch müssen, doch



stets nur an der Oberfläche. Am deutlichsten manifestiert sich dies bei jenen Knotenpunkten, die eine Geschichte mit ihrem Umfeld verbinden. Die soziale Situation der Stadt New York und das wahre Engagement der tatsächlich existierenden *green guerrillas* verharmlost Weir in einigen wenigen Montagesequenzen zur belanglosen Neo-Romantik. Die Schizophrenie menschlichen (Zusammen-)Lebens scheint Weir ignorieren zu wollen. Der 1944 in Sydney geborene Filmemacher scheint den Weg zu einer Art Autozensur gefunden zu haben, die die Spiegelung wahren Lebens nicht mehr zuzulassen gewillt ist. Und trotzdem gebe ich, der ich auch an meinem Traum von einem Apartment mit Wintergarten festhalte, die Hoffnung nicht auf, eines Tages wieder einen Film jener Stringenz von Peter Weir zu sehen, wie dies bei *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* der Fall war.

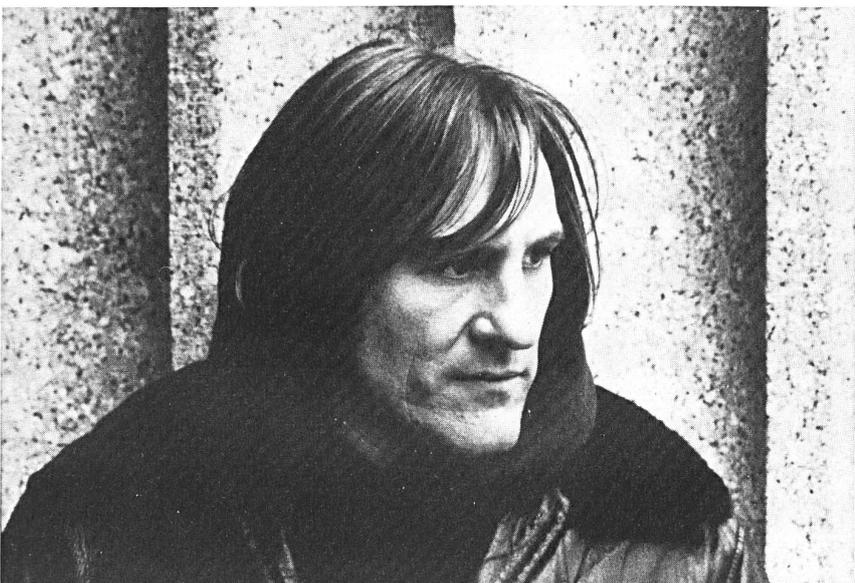
Johannes Bösiger



Die wichtigsten Daten zu *GREEN CARD*:
 Regie und Drehbuch: Peter Weir; Kamera: Geoffrey Simpson, A.C.S.; Kamera-Führung: Ken Ferris; Kamera-Assistenz: Eric Swaneck, David S. Tuttmann; Chefbeleuchter: Morris Flam; Schnitt: William Anderson; Ausstattung: Wendy Stites; Art Director: Christopher Nowak; Dekor: John Anderson, Ted Glass; Kostüme: Marilyn Matthews; Maske: Sharon Ilson, Marie-France Vassel; Frisuren: Bette L. Iverson; Musik: Hans Zimmer; Tonmischung: Pierre Gamet.

Darsteller (Rolle): Gérard Depardieu (George Fauré), Andie MacDowell (Brontë Parrish), Bebe Neuwirth (Lauren), Gregg Edelman (Phil), Robert Prosky (Brontës Rechtsanwalt), Jessie Keosian (Mrs. Bird), Ethan Phillips (Gorsky), Mary Louise Wilson (Mrs. Sheehan), Lois Smith, Conrad McLaren (Brontës Eltern), Ronald Guttman (Anton), Danny Dennis (Oscar), Stephen Pearlman (Mr. Adler), Victoria Boothby (Mrs. Adler), John Spencer (Harry), Ann Dowd (Peggy), Chris Odo (Leiter der Einwanderungsbehörde), Michele Nevirs (Angestellte der Einwanderungsbehörde), Rick Aviles (Vincent), Conrad Roberts, Ed Feldman (Taxifahrer).

Produktion: Touchstone Pictures; Produzent: Peter Weir; Co-Produzenten: Jean Gontier, Duncan Henderson; ausführender Produzent: Edward S. Feldman; Aufnahmeleitung: Ira Halberstadt. Australien/Frankreich 1990. 35mm, Farbe: Technicolor, Dolby Stereo; Länge: 110 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich; München.



Zur Stoffgeschichte von «*The Desperate Hours*»: ein Roman, ein Bühnenstück, zwei Filme. Joseph Hayes, Robert Montgomery, William Wyler, Michael Cimino. Vier Versionen eines Stoffes.

Literatur, Theater und Film

Die Verteidigung der Zitadelle

Von Peter Kremiski

I

Die Story: Drei aus dem Zuchthaus ausgebrochene Gewaltverbrecher terrorisieren eine vierköpfige Mittelsstandsfamilie, bei der sie sich auf ihrer Flucht eingenistet haben. Sie warten auf eine Komplizin, die ihnen das nötige Reisegeld vorbeibringen soll, damit sie ihre Flucht weiter fortsetzen können. Glenn Griffin, der Anführer der Gangster, hat auch noch eine Rechnung zu begleichen. Er ist an den Ort seiner Verbrechen zurückgekehrt, um den stellvertretenden Sheriff, der ihn seinerzeit verhaftete und ihm dabei die Kinnlade zertrümmerte, ins Jenseits zu befördern. Eine Rechnung, die nicht aufgeht: In ihrer Auseinandersetzung mit der Familie und mit der Polizei, die die Verfolgung der Gangster aufgenommen hat, ziehen die Verbrecher den kürzeren. Die Botschaft ist traditionell: *Crime doesn't pay*.

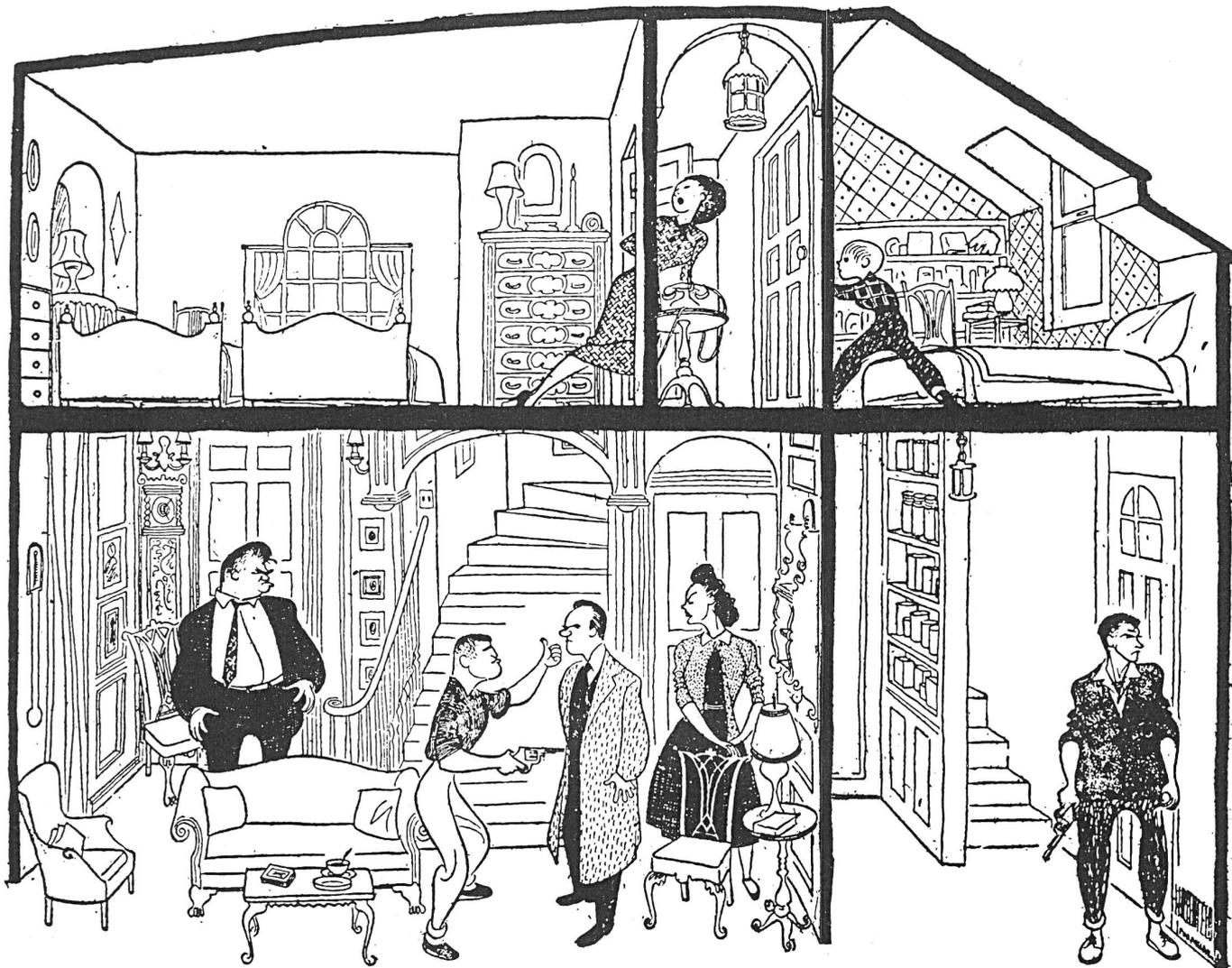
Der Autor Joseph Arnold Hayes veröffentlichte seinen Roman *The Desperate Hours* 1954. Hayes war da-

mals fünfunddreissig Jahre alt, *The Desperate Hours* (deutscher Titel: *An einem Tag wie jeder andere*) war sein erster Roman. Die Handlung des Romans ist im Nordosten der Vereinigten Staaten angesiedelt: *Gangster County*. Schauplatz ist die Grossstadt. Die Gangster kommen nach Indianapolis. Für seinen ersten Roman hat sich Hayes damit einen Schauplatz gewählt, den er kennt: In Indianapolis ist er geboren und aufgewachsen. *The Desperate Hours* ist ein Heimatroman im Gewande eines Thrillers. Er handelt von Menschen, die sich in Indianapolis zu Hause fühlen, und anderen, die unbedingt weg wollen, aber nicht davon loskommen, denen die Stadt zum Verhängnis wird.

Die Ausläufer der Handlung sind zwar scheinbar grenzüberschreitend, gehen über Indiana hinaus, reichen bis nach Ohio und Pennsylvania im Osten und Illinois im Norden, den angrenzenden Staaten, aber die Grenz-

überschreitungen bleiben illusorisch: abgebrochene, nicht zu Ende geführte Wege, nutzlose Anstrengungen, fruchtlose Bewegungen, unerfüllte Hoffnungen. Indianapolis wird für die Banditen zur Endstation, zur Falle, aus der sie sich nicht mehr befreien können, zur tödlichen Sackgasse, in der sie verenden.

Die Gangster warten auf Helen Lamar, die ihnen das Geld bringen soll. Sie ist die Freundin Glenn Griffins und hat einen Namen, der Glamour verspricht, als käme sie direkt aus Hollywood (in der Bühnenversion heisst sie Helen Laski, in Wylers Verfilmung schlicht Helen Miller). Aber sie kommt aus Pittsburgh (Pennsylvania), einer Stadt, die im Ruf steht, eine der schmutzigsten Städte Amerikas zu sein. Ihr Weg von Pittsburgh nach Indianapolis bricht in Columbus (Ohio) ab. Dort verliert sich ihre Spur. Helen Lamar tritt nie auf, kommt nie an, bleibt eine utopische Konstruktion.



«The Desperate Hours» als Bühnenstück, 1955 mit George Mathews, Paul Newman, Karl Malden und dem eigentlichen Hauptdarsteller: Dekoration

Sobald die Frau mit dem Hollywood-Namen da ist, sobald die Gangster das Geld haben und sobald Glenn Griffin seine Rechnung beglichen hat, wollen die Banditen Indianapolis verlassen und nach Cincinnati (Ohio) oder nach Chicago (Illinois) gehen, dem mythischen Gangster-Paradies vergangener Zeiten. Fluchtziele, die nicht weit weg, aber vielleicht auch nur vorläufig sind.

Chicago bleibt ein Traum. Der einzige, der, als die Gruppe zersplittert, auf eigene Faust den Versuch unternimmt, dorthin zu gelangen, Glenn Griffins jüngerer Bruder Hank, schafft es gerade einmal bis zur nächsten Raststätte. Dort wird er nach einem Schusswechsel mit der Polizei von einem Laster überrollt. Auch dies: ein besonders rüde abgebrochener Weg.

★

Der Roman beginnt mit dem Auftritt der Gangster, die zunächst noch an-

onym bleiben. Sie kommen aus dem Wald, konfigurieren sich aus dem Nebel, binden die unbehagliche Assoziation von Kälte und Nässe an sich. Ihr Weg führt sie zu einer Farm. Dort klauen sie ein Auto und schlagen den Farmer mit einer Axt nieder. Von dort geht ihr Weg weiter nach Indianapolis.

Am Anfang des Romans steht die Aktion. Indem Hayes seine Erzählung mit den Gangstern beginnt und zeigt, dass sie gewalttätig sind, vor nichts zurückschrecken und ganz zielstrebig ihren Weg verfolgen, sensibilisiert er den Leser für die Gefahr, die von diesen Männern ausgeht: Auf Indianapolis kommt etwas zu.

Ihr Weg führt aus der unzivilisierten Natur in die Stadt als gesellschaftlichem Topos. Sie tauchen auf wie aus dem Nichts, schlagen zu und sind wieder weg. Der Erzähler wechselt zum nächsten Schauplatz. Dadurch, dass Hayes den Gangstern erst einmal keine Namen gibt, sie also nicht

individualisiert, funktionalisiert er sie zum blossen Genre-Signal von Gefahr und Bedrohung. Gleichzeitig beschwört er damit den Mythos vom Bösen.

Vor allem Glenn Griffin, der Anführer der Gangster, inkarniert diesen Topos und bleibt deshalb ein ganz zweidimensionaler Charakter. Hayes verweigert dem Leser eine Orientierung in Griffins Vorstellungswelt und damit eine mögliche Sympathisierung mit dem Verbrecher. Griffin ist eine mythische Gangsterfigur, das böse Element, das den Terror auslöst und das beseitigt werden muss, damit wieder Frieden einkehren kann. In diesem Sinne ist er der prädestinierte Antagonist, auf den alle anderen reagieren. Die anderen, das sind die Helden der Geschichte. Aus ihrer Sicht wird erzählt, nie aus der Perspektive Griffins.

Zwar klingt einmal an, dass die Brüder Griffin aus kaputten Familienver-

hältnissen stammen, aber der soziale Hintergrund bleibt vage. Hayes interessiert sich nicht dafür, dass auch die Täter Opfer sind. Ihm reicht es, dass sie Täter sind. Er macht aus ihnen keine komplexen Charaktere.

Glenn Griffins Gegenspieler Deputy Jesse Webb ist ein *law-and-order*-Mann nach Hayes' Geschmack. Webb und Griffin sind von gleichem Holz, in vergleichbaren Stadtvierteln aufgewachsen, und wie Griffin ist auch Webb ein Mann der Gewalt, der sich danach sehnt, seinen Gegner gnadenlos auszumerzen. Aber für Hayes besteht der entscheidende Unterschied zwischen Webb und Griffin darin, dass Webb, den das Milieu nicht kaputt gemacht hat wie Griffin, auf der richtigen Seite steht: Er vertritt das Recht. Deswegen macht Hayes ihn zu seinem ersten Helden und wohl auch zu seinem Sprachrohr. Wenn Webb für die Waffe als Mittel der Befriedung plädiert, Soziologie und Psychologie als grundlegende Faktoren von Polizeiarbeit ablehnt und bekennt: «Ich verstehe nichts von diesem ganzen psychologischen Krampf», dann entspricht das der Erzählhaltung von Hayes, seiner Weigerung, den Gangsterfiguren eine soziopsychologische Substanz zu geben, seiner Ignoranz, aus der heraus er den Gangster nur als schädliches, asoziales und zu vernichtendes Element, nicht aber auch als Opfer der Gesellschaft sieht. Die systemkritische Gesellschaftsanalyse liegt Hayes fern. In Hayes' Roman herrscht ein Faust-

recht zur Aufrechterhaltung der Gesellschaftsordnung. *The Desperate Hours* folgt mit seiner eindeutigen *law-and-order*-Mentalität der Struktur vieler Western. Nicht von ungefähr erinnert die Rache-Geschichte, von der der Roman auch erzählt, an Fred Zinnemanns zwei Jahre zuvor entstandenen Western HIGH NOON. Wie Frank Miller und seine Bande kommen auch Glenn Griffin und seine Kumpane in die Stadt, weil der Boss noch eine offene Rechnung mit dem Sheriff hat. Wenn die Griffin-Bande Indianapolis erreicht, ist es wohl nicht zufällig kurz nach zwölf Uhr mittags. Und der schlaksige, sehr dünne und sehr grosse Sheriff Webb mit seiner lakonisch-gedehnten Sprechweise reinkarniert Gary Cooper als Sheriff Kane.

Webb ist ein *gunfighter* und *trouble-shooter* im Dienste der Wiederherstellung und Sicherung einer ein und für allemal festgelegten Ordnung. Er steht in der Tradition so legendärer Gesetzeshüter wie Wyatt Earp und Eliot Ness, den vorbildhaften Inbegriffen einer moralisch legitimierten Staatsgewalt – der eine als Symbolfigur des Wilden Westens, der andere als Symbolfigur des Wilden Ostens. Weil im zwanzigsten Jahrhundert der Wilde Osten zum Spiegelbild des Wilden Westens wurde, ist die synthetische Figur des Wildost-Sheriffs Webb mit dem schönen Wildwest-Vornamen Jesse der prädestinierte Held für Joseph Hayes' Roman *The Desperate Hours*, der ein Grosstadt-Western ist.

II

Der Roman *The Desperate Hours* wurde 1954 ein Bestseller, und Joseph Hayes, der fünf Jahre zuvor mit *Leaf and Bough* schon einmal ein Broadway-Stück geschrieben hatte, war clever genug, den Erfolg des Buches ein weiteres Mal zu vermarkten und eine Theaterfassung des Romans zu erstellen. Da es nicht die Regel ist, den Romanautor sein Buch selber für das Theater adaptieren zu lassen, zeigt sich darin ein grosses professionelles Vertrauen der New Yorker Theaterproduktion zu dem in seiner Anfangszeit redaktionell in einem New Yorker Theaterverlag tätigen Hayes.

Die Theaterversion von *The Desperate Hours* folgt der Handlungsentwicklung der Romanvorlage enger als die anschliessende Verfilmung. Der zentrale Handlungsort im Roman ist das Haus der Familie Hilliard, das von den Gangstern besetzt wird. In seinem Roman schürt Hayes die Spannung auf raffinierte Weise, indem er diese klaustrophobische Situation regelmässig durchbricht und Nebenschauplätze schafft. Je mehr sich die Lage im Haus zuspitzt, desto fieberhafter werden die *last minute's rescue*-Anstrengungen der Polizei. Die Handlung wird zu einem Dialog zwischen Innen- und Aussenschauplätzen (Hayes selbst spricht von "counterpoint action") – mit drei Protagonisten, die jeweils einen Handlungsstrang führen: der Familienvater Daniel Hilliard, der wie seine Tochter

Szenenfoto aus dem Bühnenstück «*The Desperate Hours*» mit Karl Malden und Paul Newman



Eigentlicher Hauptdarsteller aber war die Dekoration – vor allem das Haus der Hilliards, dessen auf zwei Stockwerke verteilte Räume dem Zuschauer im Gesamtüberblick präsentiert wurden.

Cindy gelegentlich das Haus verlassen darf beziehungsweise muss; Deputy Sheriff Jesse Webb, der die Rettungsaktion der Polizei ausserhalb des Hauses leitet; und der mit Hilliards Tochter Cindy befreundete Anwalt Chuck Wright, der spitz kriegt, was los ist, und auf eigene Faust eine parallele Rettungsaktion unternimmt, in das Haus eindringt, Glenn Griffin leicht verletzt und von dem dritten Gangster Robish niedergeschossen wird.

Die Zusammenführung dieser Handlungsstränge hält das Theaterstück strukturell durchaus bei, dennoch werden durch die Komprimierung der Handlung auf eine Aufführungsdauer von wenigen Stunden Jesse Webb (der in der Bühnenversion und auch in der Verfilmung Jesse Bard heisst) und vor allem Chuck Wright in ihrer Protagonistendimension verkürzt, auch wenn sie nach wie vor als *action*-Helden zum Einsatz kommen. Chuck Wright darf sich dank der im Theater vorhandenen szenischen Gestaltungsmöglichkeiten im Hintergrund bewegen und für zusätzliche Spannung sorgen, hat aber an Charakterprofil verloren. Bard (Webb) ist immerhin die dominierende Figur des Gegenschauplatzes (und auf der Bühne einzigen Nebenschauplatzes) zum Hilliard-Haus und damit Protagonist der Gegenaktion. Die beiden gegeneinander gesetzten Schauplätze alternieren mit schöner Regelmässigkeit, aber die Szenen im Hilliard-Haus sind länger und binden eine grössere Anzahl von Handlungsfiguren. Die Aufmerksamkeit konzentriert

sich deshalb auf das Geschehen im Haus mit dem zentralen Konflikt zwischen Hilliard und Griffin; die demgegenüber mit Ausnahme des Schlusses ziemlich aktionsarmen Szenen um Sheriff Bard müssen dahinter zurückstehen.

Im Unterschied zum Roman beginnt Hayes die Dramatisierung seiner Erzählung nicht mit dem Auftritt der Gangster, sondern mit der Einführung des Deputy Sheriffs Bard. Bard übernimmt hier indirekt (in Gesprächen und Telefonaten) auch eine die Hilliard-Haus-Handlung kommentierende Erzählerfunktion, indem er den Zuschauer zeitraffend über Vorgeschichte, Hintergründe und auf der Bühne aus erzählökonomischen oder produktionstechnischen Gründen nicht dargestellte beziehungsweise nicht darstellbare Aktionen informiert. Die mit den dramatischen Konflikt-Szenen im Hause Hilliard alternierenden Szenen mit Bard sorgen nicht nur für retardierende Momente, sondern, indem sie mehrere Repräsentanten der Polizei mit unterschiedlichen Auffassungen von Verbrechensbekämpfung zusammenführen, auch für eine weitere konfliktgeladene Konstellation. Die sieben szenisch noch einmal untergliederten Kapitel des Romans hat Hayes in eine Drei-Akte-Struktur umgestaltet, die – wie die Kapiteleinteilung des Romans – vor allem einer Spannungsdramaturgie verpflichtet ist: Jeder Akt endet auf einem Spannungshöhepunkt, nach dem Hayes den Vorhang fallen lässt.

Im Februar 1955 hatte *The Desperate*

Hours im Ethel Barrymore Theatre seine Broadway-Premiere. Das Stück hielt sich sechs Monate auf dem Spielplan und ist auch heute noch ein Evergreen auf amerikanischen Bühnen. 1955 wurde es vom *Drama Critics Circle* in den Kanon der zehn besten Stücke der Theatersaison 1954/55 aufgenommen – neben William Inges *Bus Stop* (1956 verfilmt von Joshua Logan), Maxwell Andersons *The Bad Seed* (1956 verfilmt von Mervyn LeRoy), Agatha Christies *Witness for the Prosecution* (1958 verfilmt von Billy Wilder), Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof* (1958 verfilmt von Richard Brooks), Lawrence & Lees *Inherit the Wind* (1960 verfilmt von Stanley Kramer), Sandy Wilsons *The Boy Friend* (erst siebzehn Jahre danach in Grossbritannien verfilmt von Ken Russell), Graham Greenes *The Living Room* (unverfilmt), Christopher Frys *The Dark Is Light Enough* (unverfilmt) und Clifford Odets *The Flowering Peach* (unverfilmt). Bei der Wahl zum besten Drama des Jahres ging das Stück von Tennessee Williams als Sieger hervor. In *The Desperate Hours* sahen die Theaterkritiker damals nicht mehr, aber auch nicht weniger als «a well-executed thriller, all the better for not aspiring to be anything more» (Louis Kronenberger, 1955). Dennoch erhielt Hayes' kommerziell erfolgreicher Theatercoup immerhin den *Tony* (Kurzform für den *Antoinette Perry Award* des *American Theatre Wing*) für das beste Theaterstück der Saison. Und Hayes' Stück war das erste aus diesem Kanon, das anschliessend in

THE DESPERATE HOURS von William Wyler



William Wylers filmische Umsetzung in Schwarzweiss und VistaVision mit einer bestechenden Tiefenschärfe (Kamera: Lee Garmes) zeigt sich ganz dem Bemühen verpflichtet, den Terror im Haus der Hilliards mit weitem Blick auf szenisch hinter- und übereinander gestaffelte Räume zu inszenieren.

Hollywood verfilmt wurde, und als einziges noch im Jahr seiner Aufführung.

Die Inszenierung der Broadway-Premiere von *The Desperate Hours* besorgte der Hollywood-erfahrene Robert Montgomery, der in den dreissiger und vierziger Jahren ein populärer Filmstar war, in Hollywood aber nur selten Gelegenheit bekam, auch selber Regie zu führen (seine bekannteste Arbeit wurde die Chandler-Verfilmung *THE LADY IN THE LAKE*). Star der Aufführung war Karl Malden, seit seinem Oscar für *A STREETCAR NAMED DESIRE* (1951) einer der führenden amerikanischen Charakterdarsteller. Malden als Familienvater Hilliard stand in der Rolle des Gangsters Glenn Griffin der junge Paul Newman gegenüber, der mit seinem ersten Hollywood-Versuch *THE SILVER CHALICE* gerade Schiffbruch erlitten hatte.

Eigentlicher Hauptdarsteller aber war die Dekoration, das heisst vor allem das Haus der Hilliards, dessen auf zwei Stockwerke verteilte Räume dem Zuschauer im Gesamtüberblick präsentiert wurden. Das Szenenbild gab Montgomery, der für seine Inszenierungskunst ebenfalls mit dem *Tony* ausgezeichnet wurde, grosse Möglichkeiten zur räumlichen Inszenierung auf mehreren Ebenen, zur simultanen Abbildung paralleler Aktionen und lieferte die Basis für Bewegung, Tempo, *action* und einen von ständigen Umbauten unbehinderten Erzählfluss.

Auf der Bühne gab es gleichzeitig zwei *settings*, zwischen denen die Handlung hin- und herspringen konnte: auf der linken Seite das *Sheriff's Office*, auf der rechten Seite das *Hilliard-Haus*. Der Szenenwechsel erfolgte durch Abblenden oder durch Kaschierungen mit Hilfe des Seitenvorhangs. Im Hilliard-Haus wurden durch eine akzentuierende Beleuchtung die Räume betont, die jeweils gerade zum Schauplatz der *action* wurden. Als Gegenszene zum Hilliard-Haus fungierte im dritten Akt statt des *Sheriff's Office* das Dachgeschoss des Hilliard-Nachbarhauses, in dem sich die Polizei verschanzt hat, um zum finalen Schlag gegen die Gangster auszuholen. Rein szenentechnisch war das Dachgeschoss des Nachbarhauses ein Aufsatz auf dem *Sheriff's Office*, das währenddessen kaschiert war.

Von diesem inszenatorischen Vorbild konnte sich auch William Wyler durchaus inspirieren lassen, als er im selben Jahr damit beauftragt wurde, für Paramount eine Verfilmung des

Roman-Bestsellers und des Broadway-Erfolgsstücks zu produzieren. William Wylers filmische Umsetzung in Schwarzweiss und VistaVision mit einer bestechenden Tiefenschärfe (Kamera: Lee Garmes) zeigt sich ganz dem Bemühen verpflichtet, den Terror im Haus der Hilliards mit weitem Blick auf szenisch hinter- und übereinander gestaffelte Räume zu inszenieren. Kamerabewegungen sind minimal und unauffällig (mit einer Ausnahme: bei der Einführung von Deputy Sheriff Bard, der den Flur zu seinem Büro entlanggeht, gibt es eine überraschend schnelle Kamerarückfahrt, deren Dynamik weniger raum- und aktionsbetonende als charakterbezogene Bedeutung hat). Das Hilliard-Haus spielt auch in der Verfilmung Wylers die Hauptrolle.

III

Joseph Hayes erhielt, nachdem er schon seinen Roman für das Theater adaptiert hatte, auch die Erlaubnis, selber das Drehbuch für die Filmversion zu schreiben. Und auch dafür bekam er eine Auszeichnung: den *Edgar Allan Poe Award* (in Anbetracht der klaustrophobischen Situation, um die es in dem Film geht, eine durchaus adäquate Würdigung). Es blieb allerdings unverständlicherweise sein einziges Filmdrehbuch.

Der Film erhielt trotz seines Perfektionismus keine einzige *Oscar*-Nominierung. Dafür zeichnete das konservative *National Board of Review* William Wyler als besten Regisseur des Jahres aus, und die Zeitschrift *Time* nahm *THE DESPERATE HOURS* in ihre Liste der zehn besten Filme des Jahres auf. Der Film wurde aber entgegen allen Erwartungen kein vorderer *box-office*-Erfolg.

Der zentrale Konflikt zwischen Hilliard und Griffin tritt in der Filmfassung noch stärker als in der Bühnenversion in den Vordergrund; die durchkonzipierte *Chuck Wright*-Handlung fällt weg; Wright ist nur noch eine relativ unbedeutende Nebenfigur. Die extreme republikanische Gesinnung, die sich im Roman und auch noch in der Bühnenversion findet, ist abgemildert, was vermutlich auf den Einfluss des vorsichtigen Wyler zurückzuführen ist. Der entscheidende Unterschied zur Theaterfassung geht ebenfalls auf Wyler zurück und findet sich in der Besetzung.

Der einundvierzigjährige Karl Malden und der dreissigjährige Paul Newman entsprachen altersmässig noch eini-

germassen der Figurenkonzeption der Romanvorlage. Gangsterboss Glenn Griffin ist in Hayes' Roman gerade einmal fünfundzwanzig Jahre alt, sein Bruder Hank (im Film: Hal) sogar erst neunzehn; die Protagonisten Jesse Webb und Chuck Wright sind dreissig beziehungsweise fünfundzwanzig Jahre alt. Sie alle sind Repräsentanten der jungen Generation. Nur Griffins direkter Gegenspieler, der gesetzte Familienvater Hilliard, ein Bilderbuch-Repräsentant des Establishments, ist bereits über vierzig.

Wyler besetzt in seiner Verfilmung alle Rollen gegen den Strich. Malden und Newman kamen für die Besetzung vermutlich schon deshalb nicht in Frage, weil ihnen der nötige Star-Status und Marktwert im Sinne einer *box-office*-Garantie fehlte. Malden hatte es (und hat es bis heute) trotz seines *Oscars* nicht geschafft, ein Filmstar zu werden, sondern galt in erster Linie als Theaterdarsteller und als ein Charakterschauspieler, der zwar einen Film veredeln, nicht aber tragen konnte. Newman hatte Malden auf der Bühne die Schau gestohlen und war für viele Theaterbesucher die eigentliche Sensation gewesen; und gerade für die junge Generation war er mit dieser Rolle als böser, neurotischer Gangster-Rebell zu einem Idol geworden wie Marlon Brando. Zwar bedeutete für Newman *The Desperate Hours* den schauspielerischen Durchbruch, aber er war über New York hinaus noch zu wenig bekannt; ausserdem hatte er gerade mit seinem ersten Filmversuch einen besonders üblen Flop gelandet und musste deshalb eher als Kassengift eingeschätzt werden. So kam es, dass er den Part des Gangsters Griffin, den er auch später noch als seine Lieblingsrolle bezeichnete, in der Filmversion nicht spielen durfte. (Newman übernahm dafür drei Jahre später, als er endlich Star-Status hatte, in der Verfilmung eines anderen Stückes aus der Theatersaison 1954/1955 die Hauptrolle und schnappte seinerseits Ben Gazzara die Rolle des Brick in *CAT ON A HOT TIN ROOF* weg, die jener auf der Bühne aus der Taufe gehoben hatte.)

Humphrey Bogart soll sich selber bei Wyler um die Rolle des Glenn Griffin beworben haben. Bogart hatte unter Wylers Regie bereits 1937 in *DEAD END* (*SACKGASSE*) eine seiner klassischen Gangsterrollen gespielt und wollte jetzt zum Abschluss seiner Karriere noch einmal diesen Rollen-Typus verkörpern, der von ihm wie von keinem anderen geprägt worden

THE DESPERATE HOURS von William Wyler, 1955 mit Humphrey Bogart als Glenn Griffin und Robert Middleton als Sam Robish



Humphrey Bogart Fredric March
in William Wyler's
An einem Tag - wie jeder andere
VISTAVISION
A MGM PICTURE PRESENTS

war. Die Darstellung des Glenn Griffin knüpfte noch einmal an Bogarts grosse Gangster-Mythifikationen an – als Duke Mantee in *THE PETRIFIED FOREST* (1936), Baby Face Martin in *DEAD END* (1937) und Mad Dog Roy Earle in *HIGH SIERRA* (1941). *THE DESPERATE HOURS* wurde Bogarts vorletzter Film, zwei Jahre danach starb er an Kehlkopfkrebs. Dass Bogart in *THE DESPERATE HOURS* einen so überzeugend kaputten Gangster abgab, hatte auch damit zu tun, dass er von der Krankheit bereits stark gezeichnet war. Bogart war sechsundfünfzig Jahre alt, als er die Rolle des Glenn Griffin spielte. Er übernahm somit absurderweise eine Rolle, die in der ursprünglichen Konzeption auf das jugendliche Alter von fünfundzwanzig Jahren festgelegt worden war.

Wylers Wunsch kandidat als Bogarts Gegenspieler war der ungefähr gleichaltrige Spencer Tracy, der schon in *FATHER OF THE BRIDE* (1950) und *FATHER'S LITTLE DIVIDEND* (1951) in gütig-weisen Vaterrollen aufgetreten war und immerhin als Amerikas grösster Charakterdarsteller mit Star-Status galt und dazu den Rekord von neun *Oscar*-Nominierungen vorzuweisen hatte. Bogart als Gangster und Tracy als Vater schien eine kassenträchtige Bilderbuch-Besetzung zu sein.

Da Tracy sich aber nicht dazu herabliess, hinter Bogart den zweiten *credit* zu akzeptieren, der Name Bogart aber als Synonym für Gangster für den Film ein schwerer zu ersetzendes Etikett abgab, musste Wyler auf Fredric March zurückgreifen, mit dem er schon in *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* zusammengearbeitet hatte. Dieses 1946 mit acht *Oscars* dekorierte Kriegsheimkehrer-Melodram war für Wyler und March (hier zum erstenmal in einer Vaterrolle) einer der grössten Erfolge in ihrer Karriere gewesen; beide waren für ihre Leistungen mit dem *Academy Award* geehrt worden. March ging inzwischen auf die sechzig zu, kam im Stellenwert als zweitgrösster Charakterdarsteller Amerikas mit Star-Status gleich nach Tracy und hatte sich kurz zuvor erst in der Verfilmung von Arthur Millers *DEATH OF A SALESMAN* (1952) in der Rolle des gebeutelten Familienvaters Willy Loman ausdrücklich für die Rolle des ebenso verquälten Daniel Hilliard empfohlen. Die Rolle des Chuck Wright, des Freundes von Hilliards neunzehnjährigem Töchterlein Cindy, besetzte Wyler mit dem zweiundvierzigjährigen(!) Gig Young. Und die Rolle des

ursprünglich dreissigjährigen Jesse Webb (beziehungsweise Bard) bekam der ebenfalls über vierzigjährige Arthur Kennedy zugewiesen. Durch diese der anfänglichen Rollenkonzeption widersprechende Besetzung erzählte *THE DESPERATE HOURS* auf einmal eine ganz andere Geschichte.

★

Hayes' Roman *The Desperate Hours* erzählt – wenn auch vielleicht erst auf den zweiten Blick – von der Rebellion der Söhne gegen die Väter, vom Aufbegehren gegen ein normiertes bürgerliches Leben, von der Auflehnung gegen eine materialistische Gesellschaft, gegen autoritäre Strukturen und Instanzen, gegen die Familie als mikrokosmisches Repräsentativ des verhassten Systems: ein paradigmatisches Thema für das Amerika der fünfziger Jahre. Glenn Griffin, ein Sohn, im provozierenden Konflikt mit Dan Hilliard, einem Vater. Griffin, beschädigt durch kaputte Familienverhältnisse (die Mutter hat die Familie verlassen, der Vater wurde zum gewalttätigen Säufer), will Hilliards in einem intakten Familienleben manifeste Heile-Welt-Ideologie zersetzen, weil er nicht an sie glaubt.

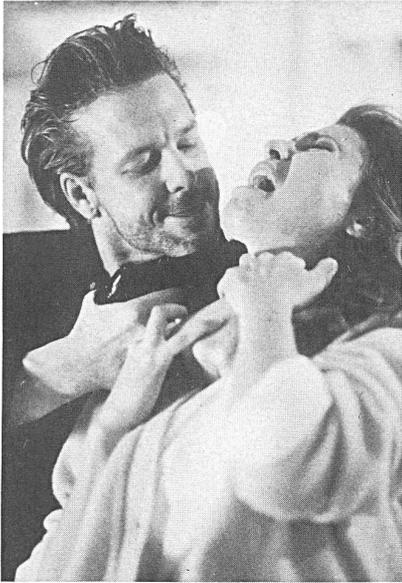
Die Wahl Paul Newmans für die Rolle des Griffin leuchtet ein. Neben Clift, Brando und Dean war beziehungsweise wurde Newman der Protagonist einer neuen Schauspielergeneration, die die Ikone vom jugendlichen Rebellen gear. Die Infragestellung familiärer Hierarchien, der Aufstand gegen patriarchalische Vaterfiguren oder auch die Verachtung für die von den Müttern subordinierten Pantoffel-Väter, das beginnt mit Cliffs Matthew Garth in *RED RIVER* (1948) und findet seinen Höhepunkt in den James-Dean-Filmen *EAST OF EDEN* (1954) und *REBEL WITHOUT A CAUSE* (1955).

Hayes' Blickwinkel ist allerdings ein konservativer. Hayes übt nirgendwo Systemkritik, er verteidigt den *status quo*. Deshalb ist sein potentieller jugendlicher Rebelle nur ein *delinquent*, ein jugendlicher Krimineller mit psychopathischen Zügen, also ein Gewaltverbrecher und Terrorist, ohne eine Spur jener Tragik, die sich bei den Strassenjungen der *West Side Story* (1957) findet. Auch das ist natürlich eine in etlichen Kulturauswürfen der damaligen Zeit, in Büchern, Theaterstücken und Filmen zum Ausdruck gebrachte zeittypische Sichtweise: die Perspektive des sich selbst tabuisierenden Bürgertums. In ihr schwang Resignation mit ange-

sichts einer steigenden Jugendkriminalität, die zu einem nicht mehr zu bewältigenden gesellschaftlichen Problem anschwellt. Aber auch Unverständnis steckte dahinter, Sturheit, Angst – vor dem Anderen, von der Norm Abweichenden, auch vor der blossen Auseinandersetzung damit, vor der Möglichkeit, sich selbst in Frage stellen zu müssen. Nicht von ungefähr haftet dem Rollentypus des *Jugendlichen Rebellen* etwas Pathologisches an, haben die prototypischen Darsteller der *angry young men* auch Psychopathen spielen müssen: Dean, Newman und McQueen konkurrierten in ihrer frühen Fernseharbeit um solche Rollen; Cassavetes, Perkins und Hopper konnten sich von diesem ramponierten Image nie mehr richtig befreien; Brando hat aus seinen späteren, "erwachsenen" Rollen von selber immer wieder pathologische Züge herausgekitzelt, seine Figuren mit Anzeichen des Ödipalen, des Sado-Masochistischen und Sodomitischen, mit Merkmalen gesellschaftlich (und sei es nur im Rahmen der Familie) verursachter, sich in Perversionen ein Ventil suchender seelischer Verkrüppelungen ausgestattet, und dass er, der nonkonformistische Rebelle der fünfziger Jahre, schliesslich auch noch privat als Familienvater aufs fürchterlichste gescheitert ist, dürfte Hayes als Prediger von Solidität, Anpassung, Normerfüllung und Durchschnittlichkeit wie eine Bestätigung erscheinen.

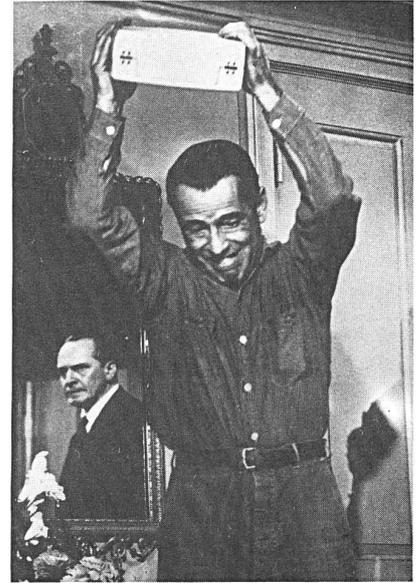
Hayes' Herangehensweise an diese Problematik ist undifferenziert, sein Lösungsvorschlag radikal, seine Botschaft perfide. Gut und Böse, Richtig und Falsch, Normal und Krankhaft-Abnorm sind für ihn eindeutig klassifizierbare Grössen. Er verfiert die Ausrottungs-Theorie.

Glenn Griffin treibt Dan Hilliard, diesen tüchtigen, erfolgreichen, konsumorientierten und gutbürgerlichen, also verdienstermassen etablierten Durchschnittsamerikaner, der sich alles aus eigener Kraft erarbeitet und den *amerikanischen Traum* von der Machbarkeit des Glücks realisiert hat, der schon deshalb also für die Nation geradezu Vorbildcharakter hat, an die Grenze seiner Belastbarkeit. Hilliards Ehrgeiz ging auf eine «sichere Position im bürgerlichen Leben». Griffin bringt Hilliards sichere Position ins Wanken, bedroht sein Lebenswerk, sorgt auch in Hilliard für das Aufbrechen der unvernünftigen Natur, weckt in dem braven Bürger gar die Mordlust. «Man kann einen Menschen nur bis zu einer gewissen



DESPERATE HOURS von Michael Cimino

Gut und Böse, Richtig und Falsch, Normal und Krankhaft-Abnorm sind für ihn eindeutig klassifizierbare Größen – Joseph Hayes verfiert die Ausrottungstheorie.



THE DESPERATE HOURS von William Wyler

Grenze treiben. Mehr kann ein Mensch nicht ertragen. Kein Mensch» (Dan Hilliard). Familienvater Hilliard würde, als er die Chance dazu hat, gerne Henker spielen und «den Rest der Arbeit tun». Der Stand der Dinge als Zwischenbilanz: «Er wollte Glenn Griffin tot sehen!» So weit, so plausibel. Aber anders als der von Dustin Hoffman verkörperte David Sumner in Peckinpahs STRAW DOGS (WER GEWALT SÄT...; 1971) – ein vergleichbarer Fall – widersteht Dan Hilliard der Gewalt, bleibt unschuldig und vorbildlich: «Er war nicht einer von ihnen.»

Für die Drecksarbeit sind andere zuständig, die Aufgabe der Endlösung ist Profi-Pflicht. Deputy Sheriff Webb mit seiner biblischen «Auge um Auge»-Vergeltungsideologie prophezeit von vornherein: «Es wird Blut fließen.» Dabei erscheint er gegenüber Lieutenant Fredericks von der Staatspolizei, der die Gangster blindwütig in die Luft sprengen will, auch wenn die Familie dabei mit draufgeht, geradezu gemässigt. Er träumt nur davon, die Verbrecher nach Rettung der Familie «auf der Flucht» zu erschiessen. Sie sind für ihn «Dreck», «Tiere», «Ungeziefer». Die Endbilanz: «Glenn Griffin war für ihn in diesem Sinne kein Mensch.» Der Showdown zwischen Griffin und Webb verläuft mit gnadenloser Konsequenz. Griffin, der längst resigniert hat, wird in dem Augenblick, als er sich ergeben will, von Webb wie ein wildes Tier mit zwei Schüssen erlegt. Zwar eckelt Webb dieser finale Todesschuss an, aber «er hatte seine Pflicht».

Hayes erzählt in seinem Anti-Terror-Roman *The Desperate Hours* von der Herausforderung und Bewährung einer Familie und von der Familie als mit dem Einsatz äusserster Gewalt zu verteidigendes höchstes Gut der amerikanischen Gesellschaft. Wer die Familie in Frage stellt, rüttelt an den Grundfesten des Systems. Die Männerbande Griffins erweist sich in der Kollision mit der solidarischen Familiengemeinschaft der Hilliards als schwach, labil, zerbrechlich, auch als vernichtenswert, weil abnorm. Die Helden in Hayes' Roman sind Repräsentanten der Normalität: Vater Hilliard, der seine Familie schützen will, Sheriff Webb, der auch Ehemann ist und seine unter Umständen bedrohte Frau (beziehungsweise Ehe) verteidigt, und Chuck Wright, der in dieser Hinsicht vielleicht wichtigste Protagonist, weil er eine Veränderung durchmacht, eine «strahlende Erleuchtung» hat, sich vom Saulus zum Paulus wandelt, die Familie als Mass aller Dinge zu respektieren und ein richtiges von einem falschen Leben zu unterscheiden lernt, endlich bereit ist, Verantwortung zu übernehmen, mit dem flotten, ungebundenen Lotterleben Schluss zu machen, monogam und sesshaft zu werden, zu heiraten, sich in eine Familie integrieren zu lassen, selber eine Familie zu gründen.

Auf der einen Seite: die kaputten, die kranken Abweichler von der Norm – der ödipal verklemmte Glenn, der mit einem Minderwertigkeitskomplex behaftete Epileptiker Hank, der unmäs-

sige, riesige, animalisch triebhafte und obendrein infantil gebliebene Robish. Auf der anderen Seite: die gesunde, normale und normsetzende Mittelstandsfamilie. Dem fehlgeleiteten Rebellen Glenn stellt Hayes mit Jesse Webb und Chuck Wright zwei vorbildliche Repräsentanten der jungen Generation gegenüber, die sich der Norm anpassen und sie verteidigen. Falsch ist nach Hayes «der allgemeine Widerstand gegen das Herkömmliche».

★

Wenn man Hayes' wilden Roman kennt (Yaak Karsunke: «ein faschistoides Machwerk»), wird man Wyler's Film im Vergleich dazu kaum noch ohne weiteres als «ideologisch infames Law-and-Order-Epos» (Hans C. Blumenberg) abklassifizieren können, zu versöhnlich sind die Unterschiede. Wyler, wie seine Arbeiten nahelegen: gesellschaftspolitisch sicherlich ein konservativer Mann, hat die Zügellosigkeit des Kopf-ab-Pamphletisten Hayes offenbar nicht mitmachen wollen. Der amerikanische Filmhistoriker Clifford McCarty diagnostiziert ein «gegenüber der Theaterfassung verharmlostes Drehbuch».

Die Rache-Geschichte ist zur Unwesentlichkeit heruntergestutzt. Griffin will zwar noch mit Deputy Sheriff Bard abrechnen, versucht sein Vorhaben (im Gegensatz zum Roman, in dem er dazu einen Killer engagiert) aber nie in die Tat umzusetzen, und Bard (eben nicht mehr: Webb) hat



«The Desperate Hours» im Ethel Barrymore Theatre mit Paul Newman und Karl Malden

seinerseits keine Rachegeleüste. Der Deputy Sheriff ist hier nicht mehr der ungebremste Exekutor der Staatsgewalt, sondern erscheint in seiner Kooperation mit Staatspolizei und – da mehrere Bundesstaaten in den Fall involviert sind – auch Bundespolizei als ein Mann des Ausgleichs und der Vernunft, ein Polizist, dem man vertrauen kann. Der eigentliche Schurke des Films ist Bards Vorgesetzter Sheriff Masters, der (wie im Roman der Untersuchungsleiter der Staatspolizei) die Ausrottungs-Methode ohne Rücksicht auf Verluste praktizieren will, weil er sie für besonders populär hält und als Sheriff wiedergewählt werden möchte.

Dass der Deputy verheiratet ist, wird im Film niemals thematisiert. Dass Chuck Wright sich seine Mitgliedschaft in der Familie Hilliards erschiesst und nach einem frechen Vorleben endlich den rechten Weg zur Tugend einschlägt, ist aus dem Plot gänzlich herausgekürzt. Wright und Bard sind mehr oder weniger nur noch rein funktionale Charaktere, nicht mehr plakative Aushängeschilder fragwürdiger Moralpredigten. Wylers äusserst zurückhaltender und disziplinierter Inszenierungsstil verhilft nicht nur dem in Bezug auf die Handlung effektiv eingetragenen *setting* zur Geltung, sondern stellt sich auch ganz in den Dienst des insgesamt ausgezeichneten Schauspieler-Ensembles. Dramatik geht immer von den Darstellern aus, Wyler versucht sie nicht noch durch eine furiose Erzählweise zu intensivieren.

Im Unterschied zum Roman und zum Bühnenstück beginnt die Verfilmung weder mit dem Auftritt der Gangster noch mit der Einführung des Deputy Sheriffs, also nicht mit den emblematischen Repräsentanten von Gewalt und Gegengewalt, sondern mit einer friedlichen Familienfrühstücksszene, folglich mit einem Ritual des alltäglichen Lebens und mit den Sympathieträgern der Geschichte, die für das Publikum, im alltäglichen Leben mutmassliche Durchschnittsbürger wie die Hilliards, zu Identifikationsfiguren werden sollen. Die Familie ist idealtypisiert, fast in der Art amerikanischer fünfziger-Jahre-Fernsehserien. Es versteht sich, dass Vater der Beste ist und Mutter die Allerbeste. Die Familienmitglieder sind zwar individuelle Charaktere, aber ihre Solidarität steht ausser Zweifel; die Probleme, die sie miteinander haben, sofern es solche überhaupt gibt, sind letztlich unerheblich, werden nie zu ernstlichen Schwierigkeiten führen, weil die Familiengemeinschaft als selbstverständliche Lebensform nie in Frage gestellt wird.

In die Idylle des Anfangs, den vorgegebenen Alltag bricht die Sensation der Gewalt ein. Doch sie dient nicht dazu, latente Konflikte in der Familie zum Vorschein zu bringen und die Brüchigkeit des familiären Arrangements aufzudecken. Die Stunden der Verzweiflung werden im Gegenteil zu Stunden ausserordentlicher Bewährung. Die Gewalt fällt auf die zurück, von denen sie ausgeht. Das Ende führt zu keiner Veränderung der Verhältnisse, sondern bedeutet ihre Be-

stätigung – ganz konservativ im Sinne einer «ontologisch-affirmativen Legitimation des kleinbürgerlichen Alltagslebens» (Joachim Paech).

Wyler hat mit der gesellschaftspolitisch aktuellen Brisanz der *angry young men*, die gegen überkommene Lebensformen und eingefahrene Strukturen, gegen Konvention und Konformismus protestieren und dabei eben auch die Tradition der Familie in Frage stellen, offenbar wenig im Sinn, andererseits entzieht er sich dadurch auch der Gefahr der Denunziation, der Hayes in seinem Roman erliegt. Konsequenterweise geht Wyler bei der Besetzung auch an der jungen Darstellergeneration der *method actors* vorbei. Altmeister Wyler, der seit den zwanziger Jahren Filme macht, greift auf die Altstars zurück, die seit den dreissiger Jahren dabei sind, auf Bogart, March und potentiell Tracy, also auf traditionelle, bewährte, kalkulierbare Schauspieler, denen die *Methode* fremd ist.

Der Hass des elternlosen, familiengeschädigten, ohne Vätervorbild gross gewordenen bösen Jungen Glenn Griffin auf den idealtypischen Vater Dan Hilliard kommt in Wylers Interpretation so nicht mehr vor, weil Wyler Glenn Griffin durch die Besetzung mit dem alten Humphrey Bogart selbst zu einer «Vaterfigur» macht, der innerhalb der Bande eine Autorität zukommt, die dem hierarchischen Rang entspricht, den Dan Hilliard in seiner Familie einnimmt. Nur dass Griffin seine Vormachtstellung im Gegensatz zu Hilliard permanent verteidigen muss, weil die Mitglieder seiner



THE DESPERATE HOURS von William Wyler



DESPERATE HOURS von Michael Cimino

Der Einbruch der Gewalt dient nicht dazu, latente Konflikte in der Familie zum Vorschein zu bringen und die Brüchigkeit des familiären Arrangements aufzudecken: Die Stunden der Verzweiflung werden im Gegenteil zu Stunden ausserordentlicher Bewährung – die Gewalt fällt auf die zurück, von denen sie ausgeht.

family stärkere Individualisten sind und sich schlechter integrieren können, während die zum Familiengefolge sozialisierten, wohlzuzogenen Familienangehörigen Hilliards ihre Individualität dem Wohl der familiären Gemeinschaft unterordnen.

Der Altersunterschied zwischen den Brüdern Griffin ist im Film so gross, dass Glenn mühelos als Vaterersatz für den viel jüngeren Hal fungieren kann. Der Streit zwischen Griffin und Hilliard besteht bei Wyler darin, wer der bessere Vater ist, und Griffin ist es selbstredend, der in diesem Vergleich unterliegt. Aber: Als sich Hal aus der Bevormundung des grossen Bruders emanzipiert und erstmals auf eigenen Füssen steht, rennt er gleich in den Tod, was zeigt, dass Glenn Griffin ihn bis dahin immerhin doch gutmeinend-väterlich, wenn auch entmündigend-autoritär behütet und zur Unselbständigkeit erzogen hat – so etwas kommt in den besten Familien vor. Nur ein bürgerliches Leben, nach dem sich Hal angesichts der sauberen Wohnstube der Hilliards zu sehnen beginnt, hat Glenn ihm nie bieten können (hiermit gab Hayes in seinem Roman zu verstehen, dass der eigentlich anpassungswillige kleinere Bruder von seinem rebellischen grossen Bruder für die Gesellschaft verdorben worden ist). Der Konflikt in Wylers Film ist weniger ein moralischer oder ein Generationskonflikt, ist vielmehr vorrangig ein Klassenkonflikt. Die Besitzbürger verteidigen ihre Zitadelle gegen die sozialen *underdogs* und Habenichtse.

Hal Griffin ist bei Wyler nicht mehr der Epileptiker mit der weichen Birne, sondern ein rundum sympathischer Bursche. Glens "Sohn" Hal und Hilliards Tochter Cindy: ein potientes Paar. Schon vom Alter her wäre Hal für Cindy ein angemessenerer Partner als der gesetzte Chuck Wright der Filmversion. Aber Hal hat sozial nie eine Chance gehabt.

Wyler, der in seinen Arbeiten der Charakterisierung der Figuren höchsten Wert beimisst, lässt auch die Gangster nicht zu blossen Schablonenfiguren verkommen. Selbst der brutale Teddybär Robish, der mit dem Modellflugzeug und der Spielzeug-MP des jüngsten Hilliard-Kindes Ralphie spielt und in seiner Charakterisierung ein zu kurz gekommenes und aggressiv gewordenes Kind ist, hat noch seinen verkorksten Charme und bleibt nicht ohne Sympathie. Dem Monster Glenn Griffin gewinnt Bogart seine Würde und Menschlichkeit zurück. Bogart interpretiert den gealterten Verbrecher als einen am Leben Gescheiterten, einen sozialen Verlierer. Dass Glenn auch noch seinen Sohnersatz Hal verliert, für den er sich verantwortlich fühlte, und dass seine *family*, seine selbstkonstruierte, antibürgerliche Gegenordnung zerbricht, treibt ihn zuletzt an den Rand des Wahnsinns. Erst von da an wird er unkalkulierbar, grausam, gemeingefährlich. Am Ende resigniert er, geht er freiwillig in den Tod, provoziert er seine Exekution. In Wylers Interpretation verleiht Bogart diesem Bösewicht tragische Züge.

IV

Bei allen ideologischen Vorbehalten gegen Joseph Hayes muss man ihm immerhin zugestehen, dass er als Genre-Autor das Handwerk des Erzählens effektiv beherrscht. Eine Genre-Zuordnung von *The Desperate Hours* hat er selber versucht vorzunehmen. Seinen Roman nennt er a *novel of suspense* und sein Bühnenstück a *melodrama in three acts*. Das Melodramatische wird vor allem in der Figurenzeichnung und -konstellation deutlich, in der Schwarzweiss-Malerei einer simplen Gut/Böse-Klassifizierung, die eine komplexe Differenzierung nicht zulässt. Das Publikum soll sich mit den Helden der Geschichte identifizieren können, wird vom Tempo der Erzählung, der augenscheinlichen Folgerichtigkeit der Aktionen und den emotional kalkulierten Effekten so gepackt, dass es jegliche Distanz verliert und der Illusion äusserster Realitätsnähe erliegt. Hier greift das Melodramatische bereits mit der Struktur von *suspense* ineinander. Hayes ist ein Meister der Spannungserzeugung. Roman, Bühnenstück und Film sind melodramatische Thriller, die den Leser beziehungsweise Zuschauer in Bann schlagen, ihm den Atem rauben sollen und denen das auch gelingt. Sprachlich und stilistisch denkbar einfach, geradezu simpel (Wyler bleibt in seinen formalen Mitteln entsprechend bescheiden und unauffällig), ist Hayes aber in der Schilderung der Handlungsabläufe



DESPERATE HOURS von Michael Cimino, 1989/90 mit Mickey Rourke – die Gangster brechen nicht mehr in eine Idylle ein



minuziös-präzise. Er kreiert eine dichte, intensive Atmosphäre ununterbrochener Bedrohung, erweckt den Anschein von Logik, bleibt in der Darstellung immer nachvollziehbar und anschaulich. Die Konstruktion funktioniert.

Und vor allem: Man spürt, wie die Zeit marschiert. Dass es Hayes gelingt, das Publikum mitzureissen, liegt insbesondere daran, dass er es versteht, die Zeit zu gestalten. Im Roman wird die Zeit permanent eingebildet, und Hayes erlaubt es sich nie, beim Wechsel von Schauplätzen, Protagonisten, Perspektiven die Chronologie der Handlung zu unterbrechen, in der Zeit zurückzuspringen, wie das etwa Mario Puzo in *The Godfather* laufend macht. Die Zeit drängt unaufhaltsam weiter, in kalkulierten Spannungsbögen, bis zum finalen Höhepunkt. Hayes ist ein dramatischer Erzähler, er ist weder ein Parleur noch ein Mann fürs episch Ausschweifende; er ist ein Erzähler, der keine Zeit zu verschwenden hat. Die Titel seiner Romane sind deshalb auch mit ihrer häufigen Betonung des Faktors *Zeit* nahezu programmatisch. Mit seinem Romanerstling *The Desperate Hours* scheint Hayes sein Genre gefunden zu haben. «Mit zahlreichen Romanen gleichen Genres, zuletzt mit *No Escape*, 1982 (*Die dunkle Spur*) und *Ways of Darkness*, 1985 (*Morgen ist es zu spät*) versuchte Hayes diesen Erfolg zu wiederholen» (Jerôme von Gebattel), hat aber anscheinend mit keinem seiner folgenden Romane, darunter mit *The Deep End* erneut ein Geiselnahme-Drama wie *The Desperate Hours*, an diesen Erfolg im gleichen Masse anknüpfen können. Erstaunlicherweise sind trotz der attraktiven, sensationsbetonten und spannend strukturierten Themen nur noch zwei seiner Romane verfilmt worden. Nach Romanen von Hayes entstanden in den sechziger Jahren die Filme NEUNZIG MINUTEN NACH MITTERNACHT (in der BRD realisiert; Regie: Jürgen Goslar) und THE THIRD DAY (Regie: Jack Smight), die aber relativ erfolglos blieben.

Der Wunsch, den Erfolg zu wiederholen, mag vielleicht für Hayes ein Grund gewesen sein, sich Ende der achtziger Jahre, mehr als dreissig Jahre nach der Wyler-Verfilmung, noch einmal an diesem Stoff zu versuchen. Der inzwischen einundsiebzigjährige Hayes schrieb diesmal das Drehbuch aber nicht mehr allein, sondern fungierte als Co-Autor für die Drehbuchautoren Lawrence Konner und Mark Rosenthal, den Autoren

von SUPERMAN IV (Konner schrieb auch Episoden der TV-Serien «Family» und «Little House on the Prairie»). Die Frage allerdings ist, wie zeitgemäss dieses Sujet noch ist, wieweit es sich auffrisieren lässt, auch ob sich ihm erzählerisch oder thematisch überhaupt hinreichend neue Perspektiven abgewinnen lassen. Die alltäglich gewordene Thematik der Geiselnahme scheint dem Hayes-Stoff zwar eine vordergründige Aktualität zu geben, andererseits ist die Story mit ihren reaktionären ideologischen Implikationen aus heutiger Sicht nur noch im Kontext der fünfziger Jahre legitimierbar. Die psychotische Situation des Belagerungszustands weiter auf die Spitze zu treiben, die Ausbrüche von Gewalt graphischer zu gestalten, auch das wiederum wären allein für sich zu oberflächliche Motivationen für eine Neuverfilmung. Dazu kommt, dass mit der Wyler-Verfilmung ein Vergleichsmassstab gesetzt ist, der schwer zu übertreffen ist.

Vielleicht dass John Carpenter ein Regisseur wäre, der diesen Stoff auf spannende Weise zu seinem eigenen machen könnte, so wie ihm das etwa bei seinem *remake* der Hawks-Produktion THE THING gelungen ist. Die akzentuierende Beschreibung einer bedrohlichen klaustrophobischen Situation und die Erzeugung einer durchgängig beunruhigenden Grundstimmung, die auf Wirkung bedachte Zeitstrukturierung unter dem Gesichtspunkt von *thrill* und *suspense*, die multiperspektivische Erzählweise (wie sie in Hayes' Roman vorgegeben ist) und die Zusammenführung mehrerer Handlungsstränge in Konzentration auf einen zentralen Schauplatz, das alles hat Carpenter auch schon vergleichbar in seinem Grossstadt-Western ASSAULT ON PRECINCT 13 (ANSCHLAG BEI NACHT; 1976) durchexerziert.

Dass nicht der Genre-Spezialist Carpenter, sondern der in seinen Ansprüchen ambitioniertere Michael Cimino die Regie übernommen hat, erscheint da fast schon wie eine Fehlentscheidung.

★

William Wylers THE DESPERATE HOURS ist vielleicht der bekannteste Film seines Genres geworden, war aber in den fünfziger Jahren kein Einzelfall. Der Wyler-Biograph Axel Madson spricht von einem «ruthless-convicts-seizing-suburban-family-market». Andrew L. Stone inszenierte beispielsweise mit THE NIGHT HOLDS

TERROR (DIE NACHT IST VOLLER SCHRECKEN; 1954) und CRY TERROR (IN BRUTALEN HÄNDEN; 1958) gleich zwei bemerkenswerte Thriller dieser Kategorie.

Stones Filme könnten im Zuge eines im Hollywood-Film seit den achtziger Jahren feststellbaren konservativen Trends zur Remoralisierung und zur rückwärtsgewandten geistigen Erneuerung – mit ihrer damit einhergehenden Rückbesinnung auf die traditionellen Werte der Familie und auf vorbildhafte Sujets der fünfziger Jahre – demnächst womöglich für *remakes* wiederentdeckt werden. Die Wiederaufwärmung von THE DESPERATE HOURS ist jedenfalls nicht isoliert zu sehen.

Arthur Penn etwa liess in seinem dem Hitchcock der fünfziger Jahre verpflichteten Agenten-Thriller TARGET (1985) eine dreiköpfige amerikanische Familie zum Objekt bösen Agententerrors werden mit triumphaler Wiedervereinigung der Familie am Ende des Films. Brian De Palma griff in seinem Regulatorien-Thriller THE UNTOUCHABLES (1986) auf eine *law-and-order*-Fernsehserie der späten fünfziger Jahre zurück und feierte den legendären Eliot Ness nicht nur als heldenhafte Symbolfigur des Gentererrors, sondern auch als lauterer Familienmann, der gerade die amerikanische Familie vor dem Zugriff der Gangster in Schutz nimmt.

Martin Scorsese arbeitet zurzeit an einem *remake* von J. Lee Thompsons Thriller CAPE FEAR (EIN KÖDER FÜR DIE BESTIE; 1961) nach einem fünfziger-Jahre-Kriminalroman von John D. MacDonald, in dem ein Zuchthäusler Rache an einem Rechtsanwalt nehmen will, dessen Zeugen aussage ihn seinerzeit hinter Gitter brachte; *the killer is loose*: wie könnte es anders sein, bedroht er die Familie des Anwalts und provoziert er auch diesen friedliebenden Menschen zu Hass- und Rachegelüsten. Der *filmdienst* schrieb dazu 1961: «Das Thema „An einem Tag wie jeder andere“ ist anscheinend nicht tot zu kriegen.» Heute offenbar so wenig wie damals.

★

Michael Ciminos DESPERATE HOURS ist weder ein direktes *remake* des Wyler-Films noch eine Romanverfilmung, die sich enger an die Erzählstrukturen der literarischen Vorlage anzulehnen versucht.

Zwar wird die gleiche Story erzählt und die Konfliktkonstellation zwischen einer vierköpfigen Mittelstandsfamilie, drei Gangstern und

der sich uneinigen Polizei ist beibehalten, aber schon die Namen der Personen sind geändert, und Cimino scheint mit seiner Adaption, die den Stoff von den fünfziger Jahren in die achtziger Jahre verlegt, auch sonst grundsätzlich alles anders machen zu wollen, versteht die Neuverfilmung augenscheinlich als eine Pflicht zur Opposition.

So gesehen ist seine Konzeption, weil sie anders ist, interessant. Andererseits scheint die Story jetzt nicht mehr zu funktionieren, die Handlung packt nicht mehr, zieht nicht mehr in Bann, allenfalls lässt sich noch von Momenten der Irritation sprechen. Cimino ist eben nicht so sehr – wie Carpenter – ein Thriller-Regisseur, sondern in seinen besten Arbeiten ein Epiker und *raconteur*, der sich zum Erzählen Zeit nimmt. Der *suspense* ist seine Sache nicht. *DESPERATE HOURS* ist Ciminos kürzester Film geworden; der lange Atem fehlt, stattdessen prescht Cimino von vorne bis hinten mit einem Irrsinnstempo durch die auf einen Zeitraum von achtundvierzig Stunden verdichtete Handlung, womit er zwar die eigene Atemlosigkeit zur Schau stellt, nicht aber dem Zuschauer den Atem raubt. Im Gegensatz zu dem disziplinierten Inszenierungsstil Wylers, der in *THE DESPERATE HOURS* nie das Erzählen selbst zum Gegenstand der Erzählung macht, sondern es im Gegenteil ganz in alter Hollywood-Tradition weitgehend vermeidet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Vorgang des Erzählens zu lenken, gibt Cimino als Erzähler jegliche Zurück-

haltung und Distanz auf und stürzt sich mitten ins explosive Geschehen, als wollte er so hautnah wie möglich eine aktuelle Reportage von einem Kriegsschauplatz abliefern – mit dem eingebildeten Risiko, dass auch er selbst als Kriegsberichterstatte nicht mehr heil aus der ganzen Sache herauskommen könnte. Bei diesem erzählerischen Himmelfahrtskommando hat Cimino in dem kreuz und quer schneidenden Peter Hunt (Schnittmeister der frühen *James-Bond*-Filme) und dem auf schöne Cadragen wenig Wert legenden Doug Milsome (Kameramann von Kubricks Vietnam-Film *FULL METAL JACKET*) die entsprechenden Kamikaze-Mitkämpfer. Wenn die Gangster das Familienhaus in ein Tollhaus verwandeln, dokumentiert sich das auch in der Erzählweise des Films. Cimino erzählt nicht nur von chaotischen Zuständen, auch seine Inszenierung gerät ausser Kontrolle, suggeriert den Verlust von Übersicht, Raumorientierung, Bewegungsfreiheit. Die Kamera geht auf Nahkampf, bleibt immer nahe dran an den Personen, auch als Familienvater Tim Cornell (ex: Dan Hilliard) ein einziges Mal das Haus verlassen darf, um für die Gangster Geld von der Bank abzuheben: Der Weg zur Bank wird nicht beschrieben, Cimino schneidet direkt vom Haus der Cornells in den Schalteraum der Bank, lässt auch dort kein Raumgefühl zustandekommen.

Die melodramatisch untermalende, übernervöse sinfonische Musik, die den ganzen Film durchzieht und die Ciminos Leibkomponist David Mans-

field wie schon in *THE SICILIAN* mit dem Orchester der Ungarischen Staatsoper aufgenommen hat, soll noch zusätzlich zu dem hektischen Spiel der Akteure und zu der furiosen Kamera- und Schnittarbeit den allgemeinen Eindruck einer aus den Fugen der Sicherheit geratenen Welt vermitteln. Das führt leider zu einer Überfrachtung, zu einem Zuviel an Formalem, mit der Spiegelung der Handlung in der Erzählweise zu einer Dramatisierung von ohnehin Dramatischem, also zu einer überflüssigen Verdoppelung und zu einem Übereffekt an Tempo, mit dem sich der Film selbst um seine Wirkung bringt. Das dramaturgische Konzept geht nicht auf, auch wenn es in seiner Intention zumindest deutlich wird: Die Besetzung und Belagerung des Cornell-Hauses verwandelt sich unter den Händen Ciminos und Milsomes in eine Art grossstädtischen Dschungelkrieg. Cornell wird nicht umsonst einmal als hochdekoriertes Vietnam-Veteran enttarnt, wozu sein Kontrahent Michael Bosworth (ex: Glenn Griffin) angesichts der zahllosen in einen Goldrahmen gefassten Tapferkeitsmedaillen, die im Widerspruch zu der wenig heldenhaften Erscheinung Cornells stehen, spöttisch anmerkt: «You won the Vietnam War all by yourself!» Auch die Geräusche des Polizeihubschraubers, der im Finale das zum Kriegsschauplatz gewordene Cornell-Haus überfliegt, lassen Vietnam assoziieren. Die militärische Aktion der Polizei, das Tromelfeuer der MPs, der Einsatz von Rauchbomben, die auf allen Seiten

«The Desperate Hours» als Bühnenstück



THE DESPERATE HOURS von William Wyler



Es wird die gleiche Story erzählt und die Konfliktsituation zwischen einer vierköpfigen Mittelstandsfamilie, drei Gangstern und der sich uneinigen Polizei ist beibehalten...

sich verselbständigende und nicht mehr zu kontrollierende Gewalt, dazu das visuelle Trommelfeuer aus roten, blauen und gelben Blitzlichtern, das die nächtliche Szenerie zu einer Höllen-Vision aufreisst, das alles sind ganz äusserliche Signale dafür, dass Cimino seine Figuren wieder einmal durch die Hölle gehen lässt.

Zwar kommt jeder Film Ciminos irgendwann an den Punkt, an dem Gewalt nicht mehr kontrollierbar ist und eskaliert, doch in *DESPERATE HOURS* gibt es von Anfang an wiederholt solche Momente, die Michael Bosworths Beschwörungsformel «Everything is under control» als Selbstbetrug und hohles Geschwätz entlarven und dann am Ende in einem blutigen Massaker kulminieren, bei dem nicht nur die Gangster ihr Leben verlieren, sondern es auch auf Seiten der Polizei Verluste gibt.

★

Abweichend von Roman, Bühnenstück und Erstverfilmung variiert Ciminos Version von *The Desperate Hours* auch den Einstieg. Die Neuverfilmung beginnt mit einer Figur, von der in den früheren Fassungen immer nur die Rede war, die aber nie auftrat: Helen Lamar/Laski/Miller. Sie heisst jetzt Nancy Breyers, ist Michael Bosworths Anwältin und ihrem Klienten sexuell verfallen; sie ist blond, zeigt gerne Bein, trägt unterm Nerz den blanken Busen und ist ein einziger erotischer Fetisch. Sie schmuggelt Bosworth einen Revolver in die Zelle, den sie, vom kurzen Rock kaum ver-

borgen, zwischen ihre Schenkel geschlallt hat. Mit Bosworths Griff zwischen ihre gespreizten Beine beginnt sein Ausbruch aus dem Zuchthaus.

Dass Cimino seine Erzählung mit der Gangsterbraut beginnt, mit dem Prozess gegen Bosworth und mit der Flucht, bei der Bosworth von seinem jüngeren Bruder Wally und dessen Freund Albert unterstützt wird, gibt der bekannten Handlung von *DESPERATE HOURS* nicht nur einen Prolog, sondern exponiert auch eine andere Motivation, warum die Gangster bei einer Bürgerfamilie Unterschlupf suchen. Bosworth wartet dort nicht auf das grosse Geld, sondern auf seine Geliebte, die zunächst zurückblieb, um nicht als Fluchthelferin in Verdacht zu geraten (keine sehr logische Konstruktion), aber so schnell wie möglich nachkommen soll. So erhält die Gangsterstory mit Bosworths «I wait for you» eine romantische Grundlegung, handelt nicht mehr bloss von Gewalt, Bedrohung, Terror, von Gegengewalt und Vernichtung, sondern auch von Liebe (mit neurotischen Zügen), Leidenschaft (mit sadistischen Untertönen) und sexueller Hörigkeit, und in diesem Zusammenhang auch von Vertrauen, Misstrauen, Vertrauensbruch und Enttäuschung.

Das Warten auf Helen (beziehungsweise Nancy) wird diesmal nicht vergeblich sein, sie wird kommen. Die Katastrophe am Ende ist der teils melodramatische, teils tragische Schlusspunkt eines abgefeimten, aber ganz professionellen Intrigenspiels.

Nancy wird ihren Geliebten verraten, weil sie sich als Marionette der Gegenaktion einspannen lässt. Die Jagd auf Bosworth wird von einer Frau geleitet, FBI-Agentin Brenda Chandler (ex: Sheriff Bard/Webb & FBI-Agent Carson), die durchschaut, dass Nancy bloss das Opfer spielt und in Wirklichkeit mit dem entflohenen Gewaltverbrecher unter einer Decke steckt: «The lady is a liar.»

Brenda lässt Nancy zum Schein laufen, um das Versteck Bosworths herauszufinden, und zwingt Nancy, als sie ihr Ziel erreicht hat, unter dem Versprechen der Straffreiheit zum Verrat an ihrem Gangster-Geliebten; mit einem Lächeln und mit Blumen – so weit geht der Zynismus – soll sie es tun. Doch zur Belohnung für die Kooperation mit der Polizei lässt Brenda Nancy am Ende in Handschellen legen und bricht die eigene Abmachung. Auch Brenda ist eine Lügnerin, der Polizei kann man nicht trauen. Dadurch dass Cimino mehr Weiblichkeit ins Spiel bringt, wird die Geschichte nicht lieblicher.

★

Im Gegenzug zu der obsessiven Beziehung zwischen Nancy und Bosworth exponiert Cimino auch die Cornells nicht mehr idealtypisiert wie Wyler die Hilliards in den fünfziger Jahren, sondern *up to date* als kaputte Familie. Das Haus der Cornells ist kein trautes Heim mehr, die Gangster brechen nicht in eine Idylle ein, die rundum unsympathische Familie hat sich längst auseinandergeliebt,

DESPERATE HOURS von Michael Cimino – obsessive Beziehungen



... aber Cimino scheint mit seiner Adaption, die den Stoff von den fünfziger Jahren in die achtziger Jahre verlegt, grundsätzlich alles anders machen zu wollen, versteht die Neuverfilmung augenscheinlich als eine Pflicht zur Opposition.

Der Konflikt in Wylers Film ist weniger ein moralischer oder ein Generationskonflikt, ist vielmehr vorrangig ein Klassenkonflikt...



THE DESPERATE HOURS von William Wyler – Humphrey Bogart als Gangster Glenn Griffin

das Haus steht zum Verkauf an. Wie sich die Zeiten geändert haben, zeigt der erste Auftritt des fünfzehnjährigen Cornell-Töchterleins Mae (ex: Cindy), die die Familie mit den Worten begrüsst: «What the fuck is going on here?»

Vater Cornell, im Gegensatz zu dem übersichtigen, charakterstarken Hilliard unverlässlich, unbedächtig, schwächlich, dafür aber grosskotzig, bringt durch seine unüberlegten Aktionen die Familie immer wieder in Gefahr. Er meint, die bedrohliche Situation entweder mit Geld oder mit Gewalt bereinigen zu können, und ist deshalb auch der erste, der zuschlägt und die Gangster dadurch zur gewalttätigen Reaktion herausfordert.

Die Konstellation innerhalb der Familie und zwischen Familie und Gangstern ist wie die Beziehung zwischen Nancy und Bosworth und wie die Abmachung zwischen Nancy und Brenda von Vertrauen und Misstrauen, Lüge und Verrat gekennzeichnet. Hierin findet der Film sein vorrangiges Thema, das die Geschichte strukturiert. Das Wort *trust* wird zu einem verbalen Leitmotiv.

Schon dem Haus ist nicht zu trauen – mit seiner überladenen Innendekoration, den zugestellten Räumen, der wildgemusterten Sitzgruppe, der üppigen Wald-und-Wiesen-Tapete, dem feudalen Putz, der in Wahrheit nichts anderes ist als exzessiver Kitsch. Cornell, Familienvater in der *midlife crisis*, hat sich in einem Verhältnis mit einer jungen Frau ausgetobt, die er jetzt verlassen hat, um zurückzukeh-

ren und wieder in Familie zu machen, doch Frau und Tochter weisen ihn ab. Ehefrau Nora: «What I have always wanted is somebody that I can trust.» *DESPERATE HOURS* beschreibt Cornells Amoklauf, das verlorene Vertrauen zurückzugewinnen.

In dieser Situation wird Gangster Bosworth sein Rivale, der sich Nora mit den Worten empfiehlt: «You gotta learn to trust me.» Das ist anders als im Roman oder in dem Wyler-Film keine Rivalität mehr zwischen einem Sohn und einem Vater beziehungsweise zwischen zwei ungleichen Vätern, sondern zwischen balzenden Männern. Zwischen Bosworth, Nora und Cornell zeichnet sich eine Dreieckskonstellation ab wie zwischen Bosworth, Nancy und Brenda. So wie Nancy entscheiden muss, wem sie mehr trauen kann, dem Gangster oder der Polizistin, steht Nora zwischen zwei Männern, die um ihr Vertrauen buhlen. Wem kann sie mehr glauben: dem Bürger und Ehemann auf Abwegen, von dem sie sich eigentlich scheiden lassen will, oder dem leidenschaftlich-rabiaten Gangster? Dabei verfährt Bosworth mit Nora wie mit Nancy: Er küsst sie und er schlägt sie.

Im Gegensatz zur Wyler-Version, in der Griffin deutlich als nicht vertrauenswürdiger Lügner erkennbar wird, ist Griffins revidierte Neuausgabe Bosworth möglicherweise tatsächlich der einzige «honest man», als den er sich selber sieht. Er ist am Ende der grosse Verlierer, im Ansatz eine tragische Gestalt, ein neuroti-

scher Moralist, der nur gewalttätig wird, weil die anderen, die kleinbürgerlichen «liars», ihm nicht vertrauen und ihn durch ihre Aktionen zur Gewalt provozieren.

Bosworth erinnert an die exaltischen Gangster-Mythifikationen James Cagneys. Durch die Besetzung mit Mickey Rourke bezieht sich Cimino für die Interpretation dieser Rolle aber auch auf den fünfziger-Jahre-Typus des leicht neurotischen Rebellen, wie ihn Brando, Dean und Newman verkörperten. Rourke, der sich selbst als Erben dieser Generation begreift, hat zuvor schon in Ciminos *YEAR OF THE DRAGON* – in *James-Dean-Maske* – den Polizisten Stanley White ähnlich wie jetzt den Gangster Bosworth als einen zu exzessiven Gewaltausbrüchen neigenden Neurotiker interpretiert.

Es ist allerdings auch ein Problem von *DESPERATE HOURS*, dass Rourke zwar die selbstgefälligen Manierismen Brandos zitiert, aber anders als seine Vorbilder ohne sympathisches Charisma bleibt und Bosworth nur genauso grosskotzig auftreten lässt wie auf der anderen Seite Anthony Hopkins Bosworths bürgerlichen Widersacher Cornell. Dadurch dass sich Cimino im Unterschied zu Wyler mit einem wesentlich schwächeren Darsteller-Ensemble begnügen muss, das den Figuren zu wenig Charakterprofil abgewinnt und zu outriert agiert, und auch dadurch, dass sich Cimino in dieser Konstellation nicht entscheiden mag und alle Personen unsympathisch erscheinen lässt, dürfte er die Bereitschaft des Zu-

...die Besitzbürger verteidigen ihre Zitadelle gegen die sozialen underdogs und Habenichtse.



THE DESPERATE HOURS von William Wyler – Fredric March als Familienvater Dan Hilliard

schauers erheblich verringern, Bosworth als tragische Gangsterfigur zu akzeptieren. Der gebrochene Bogart war da wirkungsvoller als der eitle Rourke.

Dabei ist Bosworth durchaus eine Cimino-Figur, vergleichbar mit den obsessiven *gamblers, losers, outlaws* und *lawmen*, den Männern der Gewalt aus anderen Cimino-Filmen, wie sie Christopher Walken, Christopher Lambert und eben auch Mickey Rourke verkörpert haben. Insbesondere zu THE SICILIAN ergeben sich deutliche Parallelen.

So wie Nora zwischen zwei Männern steht, steht Bosworth zwischen zwei Frauen (deren Namen sicher nicht zufällig mit demselben Buchstaben beginnen). Das entspricht der Figurenkonstellation in THE SICILIAN, wo der Räuberhauptmann Giuliano zwischen seiner Räuberbraut Giovanna und der "amerikanischen Herzogin" laviert. Die Szene verwandelt sich: Die Herzogin wird zu Nora, die feudale sizilianische Zitadelle zum amerikanischen Luxusheim im protzigen Imitationsstil. Eingeführt werden die Herzogin und Nora in der gleichen Weise: Sie sitzen – integriert ins Dekor und für die Banditen offenbar tabu – wohldeodoriert in der Badewanne (bei Cimino ein klassengesellschaftliches Symbol). Auch Bosworth spielt wie Giuliano den Gentleman, gebärdet sich – anders als der heruntergekommene Griffin – in seiner Armani-Montur wie ein Dressman, den der Dreitagebart nicht kaputt, sondern nur noch schicker aussehen lassen soll. Wie Giuliano stülpt er sich

den Smoking (in diesem Fall sogar den Smoking seines Gegenspielers Cornell) über den Verbrecherleib und inszeniert seinen *amerikanischen Traum* vom gesellschaftlichen Aufstieg. Doch der unüberbrückbare Klassengegensatz trennt sowohl den Mächtegern-Emporkömmling Bosworth von Nora als auch den Prinz der Diebe Giuliano von der zur sizilianischen Herzogin aufgestiegenen amerikanischen Bürgerstochter. DESPERATE HOURS variiert auch die Ring-Parabel aus THE SICILIAN. Räuberhauptmann Giuliano raubt der Herzogin den prunkvollen Ring vom Finger und steckt ihn sich an die eigene Hand: eine symbolische, auch utopische, soziale Schranken ignorierende Vermählungsgeste, mit der sich – aus einer anderen Sicht – Giuliano aber auch selber erhöht, während er die Herzogin herabklassifiziert. Genauso nimmt Bosworth Nora, die sich aber nicht "erniedrigen" lassen wird wie Nancy, den Ehering weg, streift ihn zunächst sich selber und später – in einer zweiten symbolischen Vermählungsgeste (Bosworth als symbolischer Bigamist) – Nancy über den Finger, sie dadurch auch wieder "erhöhend". Eine romantische Allegorie oder eine Parodie auf sinnentleerte bürgerliche Riten? Der heiligen Symbolik zum zynischen Trotz ist Nancy gekommen, um Bosworth zu verraten.

Nach dem Verrat geht Bosworth wie der von seinem besten Freund verratene Sizilianer (ähnlich auch wie der von seinem besten Freund in den Tod initiierte Nick in THE DEER HUNTER)

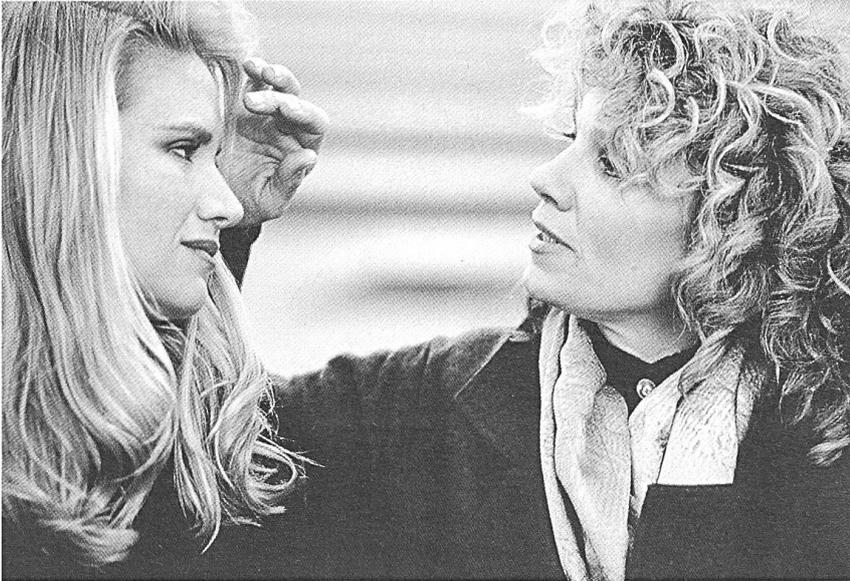
mit fatalistischem Kamikaze-Heroismus in den eigenen Tod, sich selber zur Legende stilisierend. Bürger Cornell nimmt der unglücklichen Nancy wütend den Ring weg, um ihn Nora wieder überzustreifen und damit in einer gegensymbolischen Geste den *status quo* zu behaupten, die Besitzverhältnisse als unveränderlich zu zementieren und seine Ehe als restauriert zu dokumentieren.

Dass am Ende, nachdem die Gangster ins Gras gebissen haben, die Zitadelle verteidigt worden und der Konvention Genüge getan ist, die Familie in zufriedener Eintracht wieder in ihre Festung zurückkehrt, ist ein für Cimino typisches Happy-End, mit dem man nicht glücklich wird, ein Glücksversprechen, dem man nicht glaubt, der Neuperputz einer Fassade, der man weiterhin misstraut.

★

Bosworth und seine Spiessgesellen haben keine Chance, ihren *amerikanischen Traum* zu realisieren, und sterben im Kugelhagel von Ordnungshütern, die im selbstverständlich gewordenen und nicht mehr notwendigerweise auszusprechenden Auftrag eines feudalen Besitzbürgertums agieren und damit nicht nur soziale Normen verteidigen, sondern diese mit dogmatischer Gewalt auch immer wieder setzen. Das erinnert an Ciminos HEAVEN'S GATE und THE SICILIAN.

Die Desperados werden in konzentrierter Aktion von Familie (Cornell: «I always wanted to be the Sheriff!»)



DESPERATE HOURS von Michael Cimino mit Kelly Lynch und Lindsay Crouse

und Polizei zerrieben, aber sie werden trotz der wenig sympathischen Zeichnung ihrer Gegenspieler nicht automatisch zu Sympathieträgern, sondern nur zu Negativ-Helden, in denen der *amerikanische Traum* genauso pervertiert ist wie in den Besitzbürgern, die in der Illusion gefangen sind, alles erreicht zu haben, und nicht erkennen, dass es keine Wege mehr gibt, die Räume zugestellt sind, die Bewegungsfreiheit eingeengt ist. Den Verlust der Weite, des Raumes, des Weges, der Bewegung, der Freiheit macht Ciminos ästhetisches Konzept deutlich. Bosworth flieht aus seiner Zelle in das Luxus-Gefängnis des Cornell-Hauses.

Cimino wäre nicht der Western-Regisseur, der er ist, wenn er nicht der Enge des Raumes in einer utopischen Konstruktion die Weite der Landschaft entgegenhalten würde. Er verlegt die Handlung von Hayes' Grossstadt-Western *The Desperate Hours*, in dem die Landschaft keine Rolle spielt, von Indiana nach Colorado und Utah, von Indianapolis nach Salt Lake City, vom amerikanischen Osten in den amerikanischen Westen und siedelt die Geschichte, die er erzählt, in den Rocky Mountains Staaten an, wo er auch THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT, HEAVEN'S GATE und partiell THE DEER HUNTER gedreht hat. Fluchtziel ist jetzt auch nicht mehr Chicago oder Cincinnati, sondern selbstverständlich Mexico.

In Ciminos – wieder im Gegensatz zu Wyler – *Farbverfilmung* des Hayes-Romans werden aus den Oststaaten-

Gangstern späte (zu späte) Western-Outlaws. Cimino arbeitet deutlich mit Western-Strukturen – wie, wenn auch anders, Hayes in seinem Roman, während Wyler, der in seinen Anfängen einmal ein Western-Regisseur war, in seiner Version des Stoffes völlig darauf verzichtet hat.

Seine Erzählung beginnt Cimino in der Landschaft. Erst: im Zeitraffer am Himmel dahinziehende Wolken, eine Zeitbewegung von der Nacht in den Morgen. Dann: die monumenthafte Silhouette einer Gebirgskette, schneebedeckte Berggipfel, der Einfall von Sonnenlicht, die Dominanz herbstbrauner Farbtöne in der Natur, ein Highway, ein durch die Landschaftstotale rasendes Auto, das Aufwirbeln von Staubwolken. Ein wilder Autoritt durch eine moderne Western-Landschaft.

Am Steuer des Autos sitzt Nancy. Später sieht man sie auch einmal in ihrem Apartment, dem absoluten Gegenstück zum Cornell-Haus: ein riesiger, weiter, unverstellter Raum, ringsum durch Fensterwände geöffnet, die den Blick freigeben auf die untergehende Sonne über den Berggipfeln.

Doch zu dem Goldbraun in der Natur kommt auch immer wieder ein trügerisches Gelb hinzu. Selbst der Himmel sieht oft gelb aus (*Farbfilter*), das Licht wirkt gleissend, die Sonne blendet. Später im Cornell-Haus dominieren – eigentlich beruhigend – ebenfalls die goldbraunen Farbtöne. Dann überfällt die Polizei das Haus mit einem künstlichen Blitzlicht-Gewitter aus Gelb, Blau und Rot. Gegen Ende,

Den Verlust der Weite, des Raumes, des Weges, der Bewegung, der Freiheit macht Ciminos ästhetisches Konzept deutlich.

wenn Nancy das Haus betritt, strahlt ihr die Eingangstür gelb entgegen, und Bosworth stirbt in einem sonnenrunden, gelben Lichtzirkel unter einem Hubschrauber, der danach in den weiten Nachthimmel abhebt. Die Familie ist wieder vereint, die Tür zum Haus fällt zu, *gunfighter* Brenda tritt, ausgeschlossen aus dieser Gemeinschaft, vom Schlachtfeld ab.

Die landschaftliche Idylle hält nie an; oft wird sie durch irgendwelche Aktionen getrübt, zerstört, in Frage gestellt. Man hat den Eindruck, auch die Landschaft lügt. Wenn die drei *outlaws* in der goldbraunen Herbstlandschaft an einem hinreissend darin eingebetteten See das Fluchtauto wechseln, pfeift der etwas einfältige Albert ziemlich dilettantisch das romantische Western-Lied vom *Red River Valley*. Als er das erste, nicht mehr gebrauchte Fluchtauto im See versenkt, spritzt das Wasser gelb auf. Später wird er in einer solchen, noch viel schöneren Western-Kulisse (die inspirierteste Szene des Films) von den Scharfschützen der Polizei niedergemäht, vor denen er sich in einem Schluchtsee, zwischen einer Wildpferdherde stehend, versteckt hat. Die Wildpferde treten eins nach dem anderen beiseite und geben *Wild Horse* Albert zum Abschuss frei. Warmes Sonnenlicht liegt jetzt trügerisch über dem Canyon, der Himmel ist hellblau mit weissen Wolkenchwaden. Eine Heimkehr und Verklärung? Oder ein Zynismus? Die Schüsse prasseln auf Albert ein, als kämen sie direkt aus der Natur. Wie Bosworth später geht auch Albert,

sich selber zur Legende stilisierend, ganz fatalistisch in den Tod und pfeift dabei erneut das (auch im *score* angestimmte) *Traditional vom Red River Valley*: ein anachronistischer Charakter, ein an der Realität gescheiterter Romantiker und Träumer, ein verhin- derter *westerner*.

Freiheit ist ein Paradies. Aber das Bild vom Paradies stimmt so nicht mehr. Die Wildpferde sind nicht mehr wild. Die Western-Landschaft ist ein musealer Nationalpark. So wie die kleine Schule in THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT, die der *outlaw* Thunderbolt sucht, als Relikt aus alten Pionier-Zeiten jetzt nur noch als Museum fungiert. Visionen von einem verschwundenen Amerika.

★

Michael Cimino liefert in seiner Adaption von Joseph Hayes' *The Desperate Hours* eine wilde Umkehr-Version des Wyler-Films, die Erstverfilmung des Hayes-Romans völlig gegen den Strich büstend. Cimino wandelt den Stoff unübersehbar seinem eigenen Themenkreis an, und das Drehbuch von Konner, Rosenthal und Hayes scheint in vielem *uncredited* den Ideen von Cimino zu folgen, der den Film auch selbst – für DeLaurentiis – produziert hat. Dennoch: Auch wenn die Mitautorenschaft Ciminos deutlich erkennbar ist – sein Konzept funktioniert nur intellektuell, in der Wirkung bleibt seine Version weit hinter der Wyler-Fassung zurück. ■

Daten zur Broadway-Uraufführung des Bühnenstücks *The Desperate Hours* von Joseph Hayes im Ethel Barrymore Theatre, Februar 1955:

Regie: Robert Montgomery; Szenenbild: Howard Boy; Kostüme: Robert Randolph. Darsteller (Rolle): Karl Malden (Dan Hilliard), Paul Newman (Glenn Griffin), James Gregory (Deputy-Sheriff Jesse Bard), Nancy Coleman (Eleanor Hilliard), George Grizzard (Hank Griffin), George Mathews (Robish), Fred Easley (Chuck Wright), Patricia Pearson (Cindy Hilliard), Malcolm Brodrick (Ralphie Hilliard), Judson Pratt (Deputy-Sheriff Tom Winston), Kendall Clark (FBI Special Agent Harry Carson), Rusty Lane (State Police Lieutenant Carl Fredericks), Mary Orr (Miss Swift, Ralphie's Teacher), Wryley Birch (Mr. Patterson).

Die wichtigsten Daten zu THE DESPERATE HOURS (AN EINEM TAG WIE JEDER ANDERE): Regie: William Wyler; Buch: Joseph Hayes nach seinem Roman und seinem Bühnenstück; Kamera: Lee Garmes; Trickaufnahmen: John P. Fulton; Spezialfotografie: Farciot Edouart; Bauten: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson; Ausstattung: Sam Comer, Grace Gregory; technische Beratung: Fred S. Fosler; Musik: Gail Kubick; Ton: Hugo Grenzbach, Winston Leverett; Schnitt: Robert Swink; Kostüme: Edith Head; Maske: Wally Westmore.

Darsteller (Rolle): Humphrey Bogart (Glenn Griffin), Fredric March (Dan Hilliard), Arthur Kennedy (Deputy-Sheriff Jesse Bard), Martha Scott (Eleanor Hilliard), Dewey Martin (Hal Griffin), Gig Young (Chuck Wright), Mary Murphy (Cindy Hilliard), Richard Eyer (Ralphie Hilliard), Robert Middleton (Sam Robish), Alan Reed (Detective), Bert Freed (Winston), Ray Collins (Sheriff Masters), Whit Bissell (Carson), Ray Teal (Lieutenant Fredericks), Michael Moore (Detective), Ric Roman (Sal), Pat Flaherty (Dutch), Beverly Garland (Miss Swift), Louis Lletieri (Bucky Walling), Ann Doran (Mrs. Walling), Walter Baldwin (Patterson).

Produktion: Paramount; Produzent: William Wyler; Associate Producer: Robert Wyler. USA 1955 (Uraufführung: Oktober 1955). Länge: 112 Min., 35mm, Schwarzweiss, VistaVision.

Die wichtigsten Daten zu DESPERATE HOURS (24 STUNDEN IN SEINER GEWALT): Regie: Michael Cimino; Buch: Lawrence Konner, Mark Rosenthal, Joseph Hayes nach dem Roman und dem Broadway-Stück von Joseph Hayes; Kamera (auch Kameraführung): Doug Milsome; Special Photographer: Roland Neven; Special Effects Coordinator: Thomas L. Fisher; Production Designer: Victoria Paul; Art Director: Patricia Klawonn; Set Decorator: Crispian Sallis; Set Designer: Tom Lindblom; Musik: David Mansfield; Schnitt: Peter Hunt; Kostüme: Charles DeCaro.

Darsteller (Rolle): Mickey Rourke (Michael Bosworth), Anthony Hopkins (Tim Cornell), Mimi Rogers (Nora Cornell), Lindsay Crouse (FBI Special Agent Brenda Chandler), Kelly Lynch (Nancy Breyers), Elias Koteas (Wally Bosworth), Shawnee Smith (May Cornell), David Morse (Albert), Danny Gerard (Zack Cornell), Gerry Bamman (Ed Tallent), Matt McGrath (Kyle), John Christopher Jones (Neff), Dean Norris (Maddox), John Finn (Lexington), Christopher Curry (Chabon), Stanley White (Devereaux), Peter Crombie (Connelly), Ellen Parker (Kate), Elizabeth Ruscio (Judge), Kenneth Bass (Repairman), Mike Nussbaum (Mr. Nelson), Ellen McElduff (Bank Teller).

Produktion: DeLaurentiis Communications Company; Produzenten: Dino DeLaurentiis, Michael Cimino; Executive Producer: Martha Schumacher; Line Producer: Mel Dellar. Drehorte: Zion & Capitol Reef National Parks (Utah), Telluride (Colorado), San Juan-Mountains (Colorado), Salt Lake City (Utah), Ventura Studios (Utah). USA 1989/90. 105 Min., 35mm, Farbe. D-Verleih: Tobis, CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Joseph Hayes

Geboren 1918 in Indianapolis. 1941 nach New York überwechselnd. Dort Verlagsredakteur von Theaterstücken. Schreibt TV-Skripts, Hörspiele, Kurzgeschichten, Bühnenstücke (vor allem Komödien), Romane. Seine Frau Marrijane Hayes (Jahrgang 1919), mit der er seit 1938 verheiratet ist, arbeitet ebenfalls als Schriftstellerin, gelegentlich auch als seine Co-Autorin. Lebt heute als freier Autor in Florida.

Arbeiten als Schriftsteller (Auswahl):

- 1949 *Leaf and Bough* (Bühnenstück)
- 1954 *The Desperate Hours / An einem Tag wie jeder andere* (Roman)
- 1955 *The Desperate Hours* (Bühnenstück)
The DESPERATE HOURS / AN EINEM TAG WIE JEDER ANDERE (Drehbuch für die Verfilmung von William Wyler)
- 1957 *Bon Voyage / Bon Voyage* (Roman; Co-Autor: Marrijane Hayes)
- 1958 *Hours after Midnight / Die Stunden nach Mitternacht* (Roman; verfilmt von Jürgen Goslar 1962 unter dem Titel NEUNZIG MINUTEN NACH MITTERNACHT)
- 1959 *The Midnight Sun* (Bühnenstück)
- 1962 *Don't Go Away Mad / bongo bongo bongo* (Roman)
- 1963 *Calculated Risk* (Bühnenstück)
- 1964 *The Third Day / Der dritte Tag* (Roman; verfilmt 1965 von Jack Smight: THE THIRD DAY / DER DRITTE TAG)
- 1967 *The Deep End / Sonntag bis Mittwoch* (Roman)
- 1971 *Like Any Other Fugitive / Zwei auf der Flucht* (Roman)
The Outrageous Fortunes of B.C. Chadwick III (Roman)
- 1974 *The Long Dark Night / Eine lange dunkle Nacht* (Roman)
- 1976 *Missing...and Presumed Dead / Der Schatten des Anderen* (Roman)
- 1979 *Island on Fire / Insel auf dem Vulkan* (Roman)
- 1980 *Winner's Circle / Sekunde der Wahrheit* (Roman)
- 1982 *No Escape / Die dunkle Spur* (Roman)
- 1985 *Tomorrow Is Too Late / Morgen ist es zu spät* (Roman)
- 1988 *A Wild Justice / An einem Abend im Herbst* (Roman)
- 1989 DESPERATE HOURS / 24 STUNDEN IN SEINER GEWALT (Drehbuch mit Lawrence Konner und Mark Rosenthal für die Verfilmung von Michael Cimino)

Bis auf *bongo bongo bongo* (1966) und *Der dritte Tag* (1960) erschienen die deutschen Ausgaben der Romane von Joseph Hayes im selben Jahr wie die Originalausgaben oder ein Jahr danach.



*Jean Perret, Präsident des Schweizerischen
Verbandes der Filmjournalisten (SVFJ)*

Stimmen

Es gibt diese Stimmen des Alltags, die sich im Radio und Fernsehen, aber auch durch Filme im Kino verbreiten. Diese Stimmen verkünden einen gelernten Text, gängige und verbindliche Aussagen.

Die Alltagsstimmen erzeugen das allgegenwärtige Magma der Töne und Geräusche. Sie vermitteln Wissen, aber vor allem Gerüchte. Obwohl – oder gerade weil – sie durch die Medien, die sie verbreiten, abgestützt und autorisiert sind.

Es gibt rituelle Stimmen der Information, immer bestimmt und eilig, die in den Reportagen und Nachrichten, vor allem im Fernsehen, Bilder mit Wahrheiten bombardieren. Aber es gibt sie auch bei der Fiktion, wo sie die Wirklichkeit täuschen, indem sie zu viel oder zu wenig sagen, mit Gewalt oder erheuchelter Sanftheit sprechen: kurz, es gibt diese Stimmen *qui font du cinéma!*

Horchen wir auf. Im immensen Kommerz der audiovisuellen Kommunikation drängt sich selten eine Stimme durch das Fehlen von Bestimmtheit oder durch den Mangel an erobernder Vereinnahmung auf. Selten drücken in der Tat Stimmen, eher Fragen statt Antworten, eher Zweifel als Überzeugungen aus.

In einer Gesprächssituation beabsichtigt die Stimme, die sich ändern zuwendet, meist weniger eine echte Frage zu stellen, als vielmehr eine Antwort zu provozieren. Es geht darum, den andern zum Sprechen zu bringen. Frage – Antwort, gemäss dem vereinbarten Ritual: Stimme auf Stimme. Andernfalls: Stille, Leere – der Abgrund, den alle Kommunikations-Profis fürchten. Auch wenn es keine zwingende Antwort auf eine ebensowenig notwendige Frage gibt, *es spricht!* Die Wechselbeziehung der Stimmen funktioniert, wenn nötig auch im Leeren.

Und plötzlich, anlässlich der letzten Solothurner Filmtage, hat sich eine Stimme durchgesetzt – eine erstaunliche und verwirrende Stimme, die im Zentrum eines kleinen Films steht, der sich in La Chaux-de-Fonds abspielt. Im Dekor des Bahnhofs, der sich im Umbau befindet, wendet sich Juliette Frey, Filmemacherin der

jungen Generation, an den Coiffeur, die Kioskfrau, die Aufseher der Gepäckaufbewahrung, an eine junge Mutter.

Die Filmemacherin hinter der Kamera stellt ihnen einige einfache und direkte Fragen über das Leben, das vergeht, das Glück, wonach die Jugend strebt, und die Realität des reifen Alters. Sie fragt mit Sanftheit und Festigkeit, so dass die Leute stehen bleiben, sich umdrehen und sich der Kamera stellen.

«Und wenn Sie Ihr Leben wiederholen könnten?»

Diese Frage, diese Art, das Gespräch zu provozieren, wäre jedoch von geringem Interesse, gäbe es nicht die Stimme der Filmemacherin. In ihr schwingt ein echtes Bedürfnis zu *verstehen*, was die „Seele“ dieser Leute im Bahnhof von La Chaux-de-Fonds ausmacht.

Ich habe das Gefühl, dass Juliette Frey ganz durch Stimme präsent ist, deren Ernst, Sanftheit und Besorgtheit ergreifend sind. Diese Stimme drängt sich nicht auf, sie exponiert sich vielmehr in ihrer Zerbrechlichkeit.

«Was ist das Glück?»

Und der Coiffeur, die Kioskfrau, die Aufseher der Gepäckaufbewahrung, die Mutter sprechen ein paar Worte, kaum einige Sätze. Ihre Stimmen bestehen aus Schweigen, welches durch ein paar Gedankenbruchstücke überspielt wird. Die Besorgnis von Juliette Frey wird auf sie selbst zurückgeworfen. Diese Leute des Bahnhofs haben keine Worte mehr, um gedämpftes und gebrauchtes Glück auszudrücken. Glückliche Leute haben keine Geschichte und UN JOUR COMME UN AUTRE, dieser kleine Film von rund zwanzig Minuten, bewahrt das ausdruckslose Glück, das Schweigen von Leben ohne Geschichten.

Die Stimme von Juliette Frey ergründet den Dämmerzustand der Leute des Bahnhofs von La Chaux-de-Fonds, und ich sehe, höre und erkenne darin einen wesentlichen Beitrag zur Siebenhundertjahrfeier der Helvetischen Konföderation.

Der erste Coupon, bei dem Sie nichts zu bestellen haben.

Bitte Zutreffendes nicht ankreuzen:

- Ja, ich möchte von Ihrem attraktiven Angebot Gebrauch machen, weil es schon genug solcher Coupon-Anzeigen gibt, und bestelle 4x nichts.
- Könnten Sie mir bitte keine weiteren Unterlagen zu Ihrem einmaligen Sonderangebot zuschicken?
- Nein, ich möchte rein gar nichts.

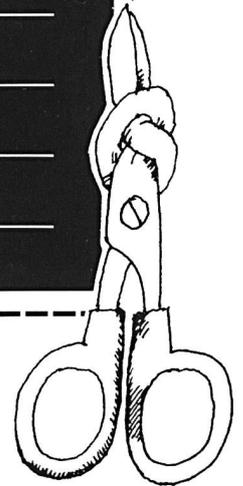
Bitte nicht ausfüllen:

Mein Name: _____

Meine Adresse: _____

PLZ/Wohnort: _____

Tel. Nr. _____



Jetzt heisst es zugreifen: noch nie war es so einfach, nichts bestellen zu müssen und garantiert nichts per Post zugeschickt zu bekommen. Sie bezahlen auch absolut nichts: keine Versandkosten, kein Porto!

Alles, was Sie jetzt noch tun müssen: nichts. Nehmen Sie also jetzt keinen Kugelschreiber in die Hand und füllen Sie bitte diesen Coupon nicht aus. So einfach ist das!

TagesAnzeiger

I Hired a Contract Killer

"Das Leben ist hart aber lustig"



Ein Film von **AKI KAURISMAKI**
mit **JEAN-PIERRE LÉAUD** **MARGI CLARKE** **KENNETH COLLEY**

JEAN-PIERRE LÉAUD MARGI CLARKE KENNETH COLLEY ANGELA WALSH NICKY TESCO CHARLES CORN MICHAEL O'HAGAN WALTER SPARROW
JOE STRUMMER und SERGE REGGIANI Kamera TIMO SALMINEN Ton TIMO LINNASALO Regieassistenz PAULI PENNILLI Kostüme JOHN EBDEN Line Producer MARTIN
BRUCE CLAYTON und DAVID KELLY Production Manager KAOS HEYDEMANN Buch, Regie, Schnitt und Produktion AKI KAURISMAKI Produktion VILLEALFA FILM
PRODUCTIONS mit THE SWEDISH FILM INSTITUTE und FINNKINO unterstützt durch THE FINNISH FILM FOUNDATION MEGAMANIA PANDORA FILM
PYRAMIDE DISTRIBUTION CHANNEL FOUR TELEVISION DREHBUCH mit FOTOS und INTERVIEW erhältlich als Hoffmann's TaschenBuch 108

FILM COOP1
DISTRIBUTION