

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 176

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

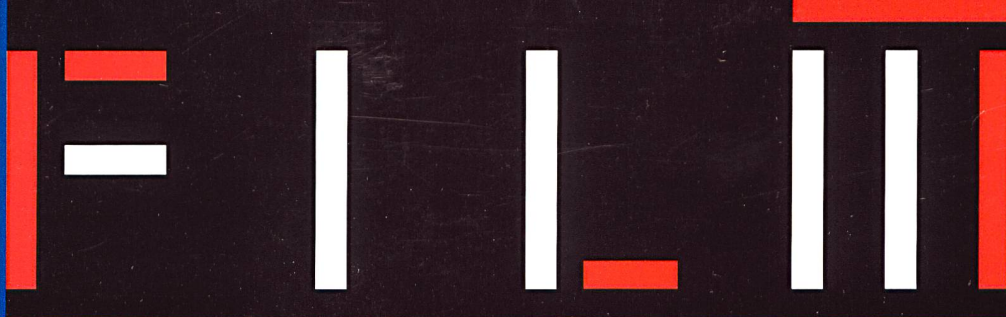
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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.-

2 · 91

Gespräch mit Aki Kaurismäki

Der beteiligte Beobachter: Rob Reiner

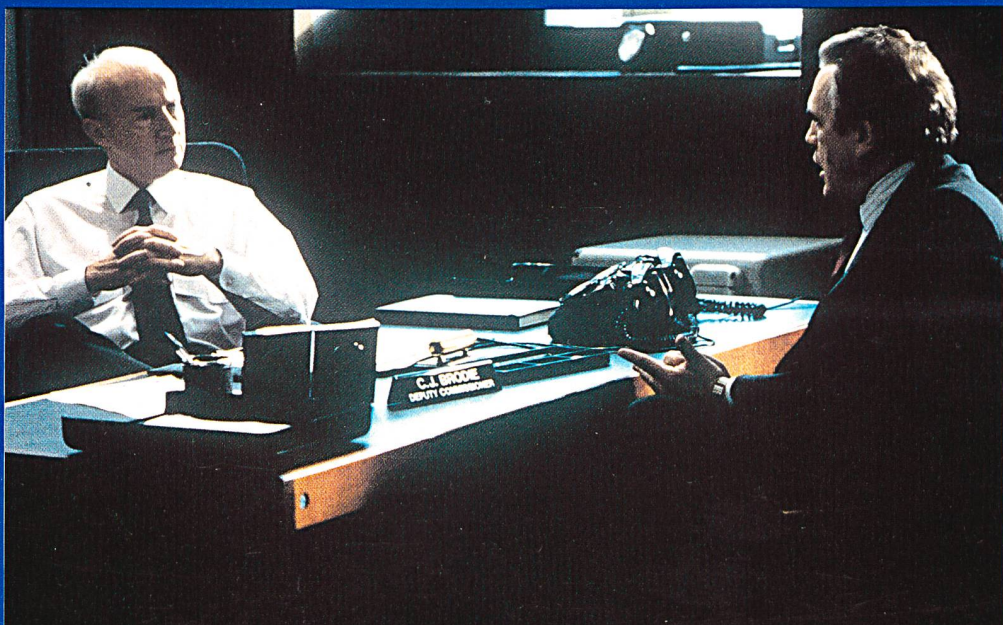
Gespräch mit William Goldman und Rob Reiner

MISERY · HIDDEN AGENDA · TAXI BLUES

SCENES FROM A MALL · ADOLF DIETRICH

Mein glückseliges Akkordeon – Fred van der

Kooij zum Formprinzip seines Films





22. – 29. Juni 1991

FILMFEST MÜNCHEN

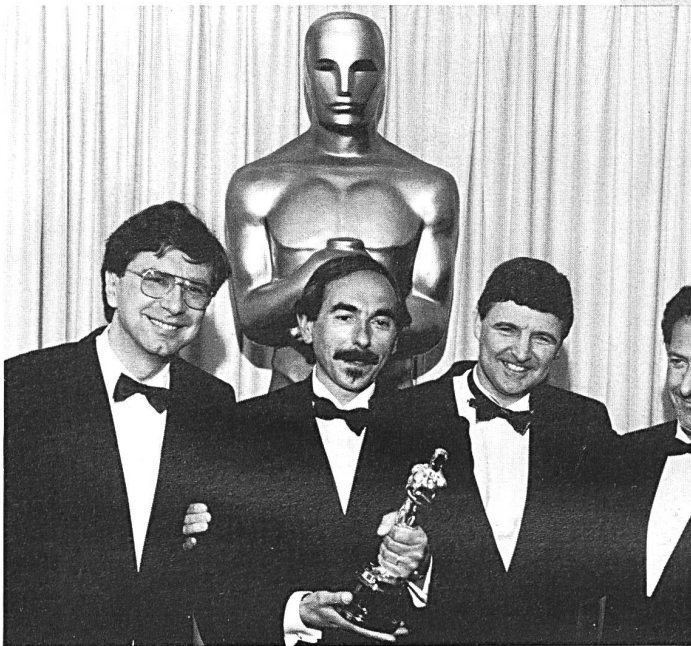
DAS KINO-EREIGNIS

■ Internationale Filmkunst ■ Highlights aus der ganzen Welt ■ Regisseure aus über 25 Ländern zu Gast ■ Festliche Premieren ■ Neue Deutsche Filme ■ Das andere Kino: Independents aus Amerika ■ Moskau und Hollywood – Werkschau Nikita Michalkow und Andrej Kontschalowski ■ Legendäre amerikanische B-Pictures: Das populäre Kino des Samuel Z. Arkoff ■ Kinderfilmfest ■ Filmfest-Zentrum Gasteig ■ Programm- und Kartenvorverkauf ab 15. Juni 1991 im Gasteig

Veranstalter: Internationale Münchner Filmwochen GmbH, Türkenstr. 93, 8000 München 40, Tel.: 38 19 04-0, Telex: 5 214 674 imf d, Fax: 38 19 04 61

SCHWEIZERS OSCAR

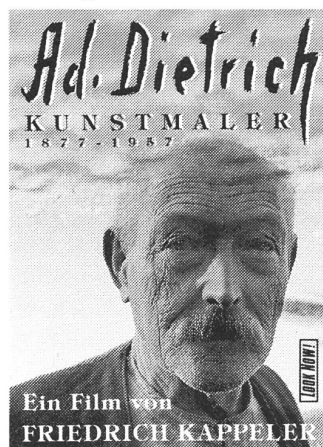
• • •



Academy Award Winner
Foreign Language Film:
JOURNEY OF HOPE, A
Catpics, Condor Features Production,
Switzerland
Alfi Sinniger, Xavier Koller,
Peter Christian Fueter



Academy Award Winner
1945 – Writing Original Screenplay:
Richard Schweizer, MARIE-LOUISE,
Praesens, Swiss
1948 – Writing Motion Picture Story:
Richard Schweizer, David Wechsler,
THE SEARCH,
Praesens, MGM, Swiss
Richard Schweizer



**Jetzt
im Kino!**

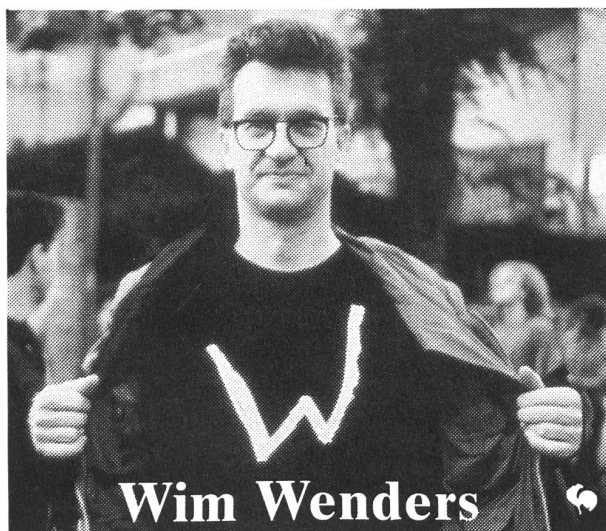
**Zwei
Künstler,
die
verschie-
dener
nicht
sein
könnten.**

**Zwei
Filme,
die
verschie-
dener
nicht
sein
könnten.**

**Jetzt
im Kino!**



**Sehen und Wiedersehen mit Wim Wenders.
Eine aussergewöhnliche Retrospektive
seiner erfolgreichen Filme.
Ein Regisseur der unserer
Zeit entspricht.**

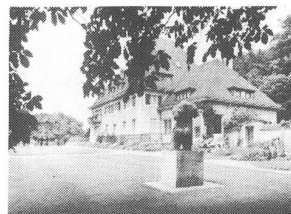


**10 Filme
Ab Ende Mai im**



Museen in Winterthur

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



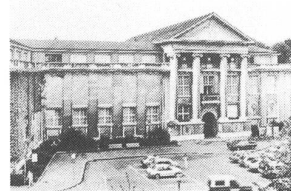
**Sammlung
Oskar Reinhart
«Am Römerholz»**

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

Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

25. Mai bis 7. Juli
Was ist FLUXUS?

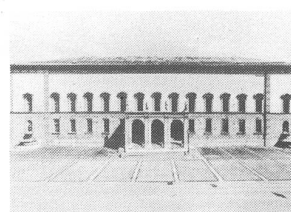
Objekte, Photographien
und andere Materialien
aus den Jahren 1962 bis 1965



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.

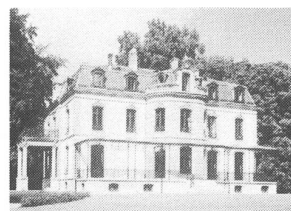


**Stiftung
Oskar Reinhart**

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

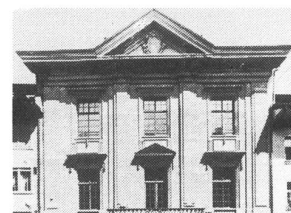
Münzen und Medaillen
aus eigenen Beständen.



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 Herbst 1991
SPIELZEUGEISENBAHNEN
Dr. Bommer



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

FILM

BULLETIN

Kino in Augenhöhe

2 '91

33. Jahrgang

Heft Nummer 176

Mai / Juni 1991

«Das Überwältigende bei Shakespeare, wie die Situation (wer steht wem gegenüber) meistens schon als solche gedichtet ist, bedeutend schon als Situation, so dass dem Text nichts anderes übrig bleibt als das Schönste: zu ernten, zu pflücken, zu eröffnen, was an Bedeutung schon da ist.» So notierte Max Frisch «Zum Theater» im April 1948 in sein «Tagebuch 1946–1949».

«Bill führte Buster und Virginia, das Sheriff-Ehepaar, in die Handlung von MISERY ein, und zwar nicht nur, um von dem einen Schauplatz fortzukommen, sondern um dem Publikum die Chance zu geben, durchatmen zu können», erläutert Rob Reiner in unserem Gespräch: «Er hat dadurch aber auch eine wirklich grossartige Handlungslinie geschaffen.» Drehbuchautor William Goldman, der sich für seine Umsetzung von Stephen Kings Roman «Misery» mit vier Millionen Dollar entlohnen liess, reagiert bescheiden: «Ich hatte wirkliche Angst davor, dass wir mit der Geschichte nicht aus diesem gottverdammten Zimmer herauskommen. Der Roman spielt ausschliesslich in dem Raum, aber in einem Film kann man das nicht machen. Hitchcock hat das mit ROPE versucht ... aber aufregend war das im Endeffekt nicht.» Und später: «Wenn wir uns hier über den Film unterhalten, mag das so klingen, als hätten wir gewusst, dass der Film funktionieren wird, und als hätten wir gewusst, dass er spannend wird. Tatsächlich wussten wir es aber nicht! – Im nachhinein scheint das alles so selbstverständlich zu sein, aber wenn man an solchen Szenen arbeitet ... »

«Für den Bühnendichter ist die Sprache, scheint es», so noch einmal Max Frisch in seinem Tagebuch – aber für «Bühnendichter» könnte ebensogut «Drehbuchautor» stehen – «doch nur ein Teil. Der andere Teil, das sinnlich Wahrnehmbare, das nun einmal zum Theater gehört, hat es an sich, gegenwärtig zu sein, auch wenn der Dichter es vergisst, mächtig zu sein, auch wenn der Dichter es nicht benutzt – gegen ihn zu sein, und zwar so, dass keine Sprache ihn rettet, keine.»

Wenn man es sich genauer überlegt, ist es eigentlich keineswegs erstaunlich, dass ausgerechnet die Leute, die ohnehin schon am meisten von einer Sache verstehen, noch länger, noch ausführlicher über diese Sache nachdenken, sich noch breiter, noch tiefer mit ihr auseinandersetzen möchten. Bill Goldman: «Ich möchte noch einen Augenblick bei der Frage bleiben, die mich beschäftigt: was funktioniert in einem Film und was funktioniert nicht?»

Walt R. Vian

Kurz belichtet

Gespräch mit Aki Kaurismäki	4
Gespräch mit Enrico Mazzega	7
Istanbul '91	11

Nahaufnahme

Materialien zum Schaffen von Rob Reiner

Der beteiligte Beobachter	14
----------------------------------	----



MISERY von Rob Reiner

Spuren im Schnee	24
-------------------------	----

Gespräch mit William Goldman und Rob Reiner

«Du hattest wahrscheinlich eine Heidenangst davor, dass die Szene nicht funktioniert»	28
--	----

Kleine Bibliographie William Goldman	41
--------------------------------------	----

Filmbulletin

HIDDEN AGENDA von Kenneth Loach	42
Kleine Filmographie	47
TAXI BLUES von Pawel Lungin	48
SCENES FROM A MALL von Paul Mazursky	50
ADOLF DIETRICH von Friedrich Kappeler	52

Retrospektive

Die Filme von Lew Kuleschow

Amerikanismus im Land der Bolschewiki	54
--	----

Dokument

Fred van der Kooij zum Formprinzip seines Films

DIE ZUKÜNFTIGEN GLÜCKSELIGKEITEN	
Mein glückseliges Akkordeon	57

Rückblende

Max Frisch (1948)	64
--------------------------	----

Titelblatt: HIDDEN AGENDA von Ken Loach

Heftmitte: STAND BY ME von Rob Reiner

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:

Frank Schnelle, Roland Schäfli, Klaus Eder, Lars-Olav Beier, Johannes Bösiger, Gerhard Mid-
 ding, Pierre Lachat, Jürgen Ka-
 sten, Fred van der Kooij

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: Samm-
 lung Manfred Thurow, Basel;
 Fama Film, Bern; Roland Schäfli,
 Frauenfeld; Citel, Genève; En-
 rico Mazzega, Hombrechtikon;
 Warner Bros., Kilchberg; Ciné-
 mathèque Suisse, Lausanne;
 Columbus Film, Elite Film, Film-
 cooperative, Fred van der Kooij,
 Look Now!, Stadtarchiv, Condor
 Productions, Zürich; Klaus Eder,
 Nef 2, München.
 Zeichnungen: F. van der Kooij.

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. Pryker,
 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 Film-
 bulletin wird von folgenden
 Institutionen, Firmen oder
 Privatpersonen mit Beträ-
 gen von Franken 5000.- oder
 mehr unterstützt:**

**Erziehungsdirektion des
 Kantons Zürich**

**Röm. kath. Zentralkommis-
 sion des Kantons Zürich**

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

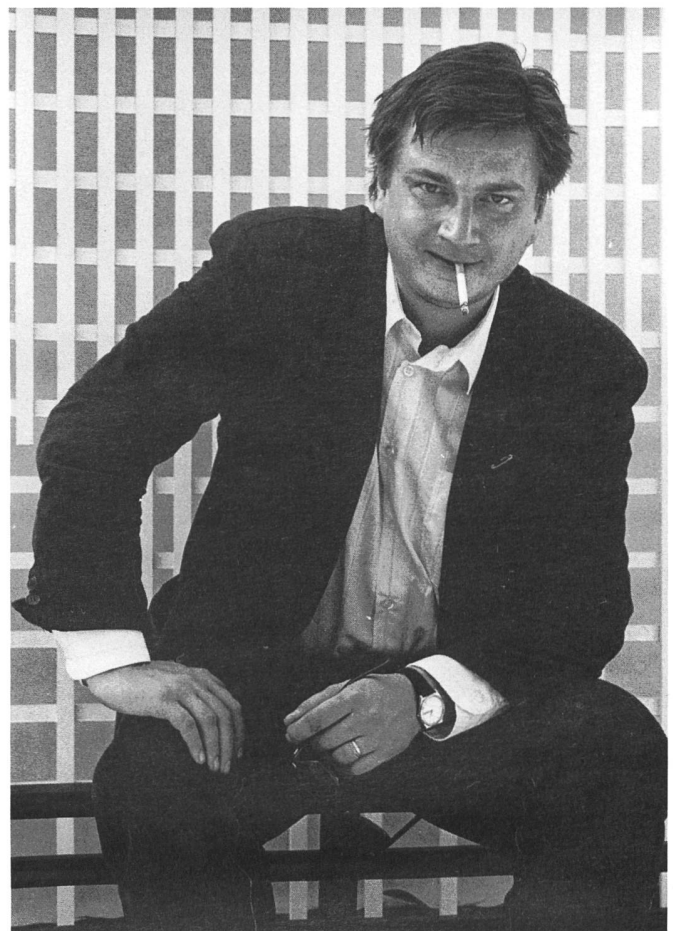
**Stiftung Kulturfonds
 Suissimage, Bern**

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint re-
 gelmässig und wird à jour gehal-
 ten. Aufgelistet ist, wer einen
 Unterstützungsbeitrag auf unser
 Konto überwiesen hat.
 Die für das laufende Geschäfts-
 jahr eingegangenen Geldmittel
 aus Abonnements, Einzelver-
 käufen, Inseraten, Gönner- und
 Unterstützungsbeiträgen dek-
 ken das Budget 1991 noch
 nicht. Obwohl wir optimistisch in
 die Zukunft blicken, ist Filmbul-
 letin 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 aufzuneh-
 men.

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
 gehört zur Filmkultur.



Während der Berlinale sind
 Sie beschuldigt worden, Teile
 Ihres Drehbuchs "gestohlen"
 zu haben.

Ich habe von dieser Farce ge-
 hört, aber ich bin nicht daran
 interessiert, diesen Vorwürfen
 nachzugehen. Da erzählt je-
 mand verrückte Geschichten.

*Ist es richtig, dass Sie die Idee
 zu I HIRED A CONTRACT KILLER
 bereits in den späten Siebzi-
 gern entwickelt haben und den
 Film zunächst in Finnland dreh-
 en wollten?*

Das war sogar viel früher. Ich
 hatte die Idee schon seit 1965,
 als ich im Fernsehen eine Fol-
 ge von «Alfred Hitchcock Pre-
 sents» gesehen habe, die eine
 ähnliche Geschichte erzählte.
 Es war eine von mehreren
 Ideen, die ich ursprünglich in
 Finnland realisieren wollte,
 aber jetzt habe ich sie für einen
 anderen Schauplatz geschrie-
 ben.

*Was war denn Ihr Grund, die
 Geschichte in London anzusie-
 deln?*

Ich mochte die altmodischen
 britischen Filme und die alte
 britische Kultur, die vor langer
 Zeit verschwunden ist, immer
 sehr. Zuerst dachte ich, ich

könnte einen Film im Stil der
 Ealing Studios machen, aber
 dieser Stil ist heute nicht mehr
 nachzuvollziehen. Es ist also
 nicht die Art Film geworden,
 die ich im Sinn hatte.

*Zwischen dem London Ihres
 Films und den finnischen Städ-
 ten Ihrer vorangegangenen
 Arbeiten gibt es erstaunliche
 Ähnlichkeiten.*

Ich weiss, dass man mit Lon-
 don den Piccadilly Circus ver-
 bindet oder mit Paris den Eif-
 felturm. Aber das ist so oft
 gezeigt worden, und die touri-
 stischen Attraktionen interes-
 sieren mich überhaupt nicht.
 Ich ziehe den Stadtzentren die
 Aussenbezirke vor.

*Woher kommt Ihre Vorliebe für
 die heruntergekommenen und
 verfallenen Teile der Städte?*

Ich habe einen Schönheitsbe-
 griff, der sich von dem anderer
 Leute grundlegend unterschei-
 det. Für mich sind die hässli-
 chen Seiten der Städte schön.
 Wenn man meine Filme sieht,
 fragt man sich vielleicht: War-
 um dreht er immer in den
 schlimmsten Teilen der Stadt?
 Aber für mich sind diese Plätze
 nicht furchtbar, sondern schön.

Gespräch mit Aki Kaurismäki

„Wenn das Kino stirbt, werde ich mit ihm sterben.“

Auch die Menschen, die gemeinhin als hässlich gelten, sehen für mich schön aus. Und umgekehrt.

Wie kam es zur Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Léaud? Sind Sie ein Anhänger der Nouvelle Vague?

Ja. Ich bin mit diesen Filmen aufgewachsen. Schon damals bewunderte ich Léauds Spielweise. Und fünfzehn Jahre später sagte ich mir: Vielleicht wird er in diesem Film mitspielen. Ich habe ihm die Rolle angeboten, bevor ich das Drehbuch geschrieben habe, und habe sie dann für ihn geschrieben.

Ich fand diese Besetzung zunächst sehr überraschend, schliesslich war er immer ein sehr expressiver Schauspieler und als solcher genau das Gegenteil von dem, was Sie in Ihren Filmen verlangen.

Am Anfang unserer Zusammenarbeit habe ich ihm gesagt: Spiel wie Buster Keaton in diesem Film. Und das tat er. Mir ist es egal, ob er vor zwanzig Jahren anders gespielt hat. In meinen Filmen spielen die Schauspieler so, wie ich sie inszeniere.

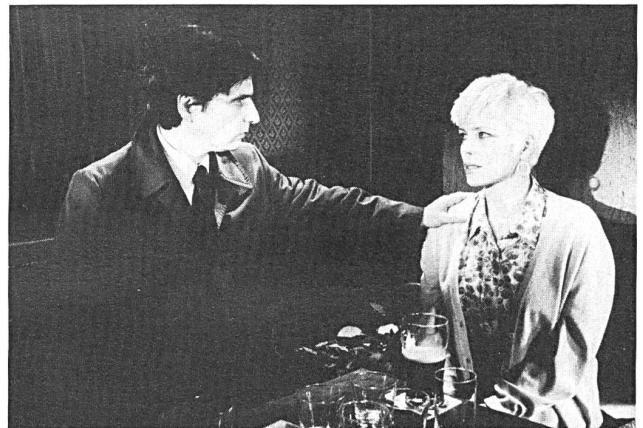
Ich mag keine grossen, ausladenden Bewegungen.

Noch einmal zum Drehbuch: In Finnland haben Sie oft ohne detailliertes Skript zu drehen begonnen. War das diesmal anders?

Ich habe auch in Finnland viele Filme mit sehr exakten Drehbüchern gemacht. Es waren vielleicht fünf oder sechs, bei denen das nicht so war. Dieses musste sehr präzise sein, und zwar aus sprachlichen und aus produktionstechnischen Gründen. In Finnland wusste jeder im Team immer genau Bescheid, was als nächstes zu tun war, in England musste ich meine Mitarbeiter immer sehr genau instruieren.

Sie haben einmal gesagt, Sie könnten es sich nicht vorstellen, ohne Ihre finnische „Familie“ Filme zu drehen. Abgesehen von Ihrem Kameramann Timo Salminen ist diesmal aber kaum jemand aus dieser Gruppe dabei.

Ich habe I HIRED A CONTRACT KILLER immer als Film für drei Figuren gesehen, für Jean-Pierre Léaud, Margi Clarke und Kenneth Colley. Meinen näch-



sten Film werde ich wieder mit meinen finnischen Schauspielern-Freunden drehen, in Paris.

Auch am europäischen Massstab gemessen drehen Sie erstaunlich viele Filme in äusserst kurzer Zeit. Wie bringen Sie ihre Finanzierung zustande? An I HIRED A CONTRACT KILLER sind ja ungewöhnlich viele Co-Produzenten beteiligt. Das ist ein Geschäftsgeheimnis meines Produzenten, der ich übrigens selbst bin. Ich kann Ihnen keine Einzelheiten verraten, das machen Produzenten nie.

Sie sind nicht nur Ihr eigener Produzent, sondern auch Autor, Cutter und Darsteller. Ist Ihnen Kontrolle so wichtig?

Nein, es ist einfach viel leichter, die meisten Dinge allein zu machen. Es spart Zeit.

Ist das wirklich so? Die meisten Regisseure geben doch, wenn sie sich erst einen Namen gemacht haben, diese Arbeiten ab, um mehr Zeit zu haben für die Regie.

Ich bin beinahe tot wegen dieses Problems. Es ist furchtbar anstrengend, einen Film zu schreiben, zu inszenieren und

gleichzeitig zu produzieren. Ich habe das seit Jahren so gemacht, und es ist immer noch schwer. Heute könnte ich mir sogar vorstellen, ein fremdes Drehbuch zu realisieren, das würde vieles leichter machen. Aber irgendjemand muss ja schliesslich die Autorentheorie aufrechterhalten ...

Gibt es denn Autoren, mit denen Sie zusammenarbeiten würden?

Darüber habe ich noch nicht ernsthaft nachgedacht. Ich bekomme zwar viele Angebote, Drehbücher zu verfilmen oder Filme zu produzieren, aber ich bin viel zu sehr gewohnt, alles selbst zu machen. Ausserdem bin ich der schnellste Autor und der schnellste Cutter, den ich kenne. Ich habe I HIRED A CONTRACT KILLER ganz allein in zweieinhalb Wochen geschrieben, ohne jede Assistenz. Und ich weiss, dass das niemand anders so schnell tun kann. Ich habe keine Zeit, auf jemanden zu warten, der sechs Monate für ein Drehbuch benötigt. Ich weiss, dass Dalton Trumbo das schaffen würde, aber der wird alt. Ich habe gelesen, dass er hundertfünfzig Seiten in einer Woche schrei-

ben kann und dabei sechs Schachteln Zigaretten am Tag raucht. Aber ich muss sagen, ich bin noch schneller als er.

Sind Sie denn so ruhelos?

Ich bin sehr nervös. Ich kann mich nicht länger als ein halbes Jahr auf einen Film konzentrieren. Das einzige, wobei ich mich ein wenig entspannen kann, ist die Gartenarbeit. Aber sobald es ums Kino geht, bin ich total ruhelos. Ich weiss, dass ich mich auf der Strasse befinde, die auch Fassbinder gegangen ist, und ich weiss, was mit ihm geschehen ist. Er war allerdings noch selbstmörderischer als ich. Vielleicht werde ich diese selbstmörderische Strasse wieder verlassen, denn ich will noch nicht sterben. Ich möchte diese Welt, so furchtbar sie auch ist, noch kennenlernen. Wenigstens noch zwanzig Jahre. Bisher arbeite ich in diesem Tempo, weil ich es nicht erwarten kann, dass ein Film fertig wird.

Zu Ihren weiteren Aufgaben gehört auch die Auswahl der Musik. In Ihren Filmen kommen die Songs ja immer von Platten oder aus dem Radio. Könnten Sie sich vorstellen, die Musik in einer eher traditionellen Weise einzusetzen?

Ich könnte mir das zwar vorstellen, aber ich bin noch keinem Komponisten begegnet, mit dem ich zusammenarbeiten wollte. Deshalb bevorzuge ich Schallplatten. Ein weiteres Problem ist auch, dass ich mich nicht mit dem Klang der modernen Tonbänder anfreunden kann. Ich will auf dem Soundtrack die Kratzer der alten Platten hören. Der Klang von CDs und von modernen Filmmusiken ist mir zu sauber. Ich möchte die Roheit des Lebens in jeder Hinsicht spüren. Ich kann mir überhaupt nicht vorstellen, ein Element von Sauberkeit oder Reinheit in meinen Filmen zu haben.

Diese Sichtweise korrespondiert mit Ihrem Schönheitsbegriff.

Das Art Design eines Films muss *einheitlich* sein. Wenn ich ein verfallenes Haus zeige, kann ich nicht gleichzeitig eine moderne CD verwenden. Das heisst grundsätzlich, dass wenn man sich für einen Stil entschieden hat, man ihm in jeder Hinsicht treu bleiben muss, selbst wenn es ein schlechter Stil ist.

I HIRED A CONTRACT KILLER ist ein Film in allen erdenklichen Blautönen. Wie strukturieren



„Manchmal sage ich auch: Hier kommt ein Melville-Blau hin, dort ein Melville-Grün, dort ein Melville-Blutrot. Wenn ich meinem Kameramann sage: Dies wird eine Melville-Szene, oder dies wird eine Becker-Szene, dann weiss er in zwei Sekunden, was ich damit meine.“

Sie die Farbgebung Ihrer Filme?

Ich habe während der Dreharbeiten immer eine Farbtabelle dabei, wie Sie sie aus Farbensgeschäften kennen. Die zeige ich meinen Mitarbeitern und sage ihnen: diese Wand in dieser Farbe, diese Tür in jener. Das ist immer sehr improvisiert. Manchmal sage ich auch: Hier kommt ein Melville-Blau hin, dort ein Melville-Grün, dort ein Blutrot. Wenn ich meinem Kameramann sage: Dies wird eine Melville-Szene, oder dies wird eine Becker-Szene, dann weiss er in zwei Sekunden, was ich damit meine.

Arbeiten Sie auch mit farbigem Licht?

Nein, immer mit weissem. Manchmal verändern wir die Farben bei der Entwicklung im Labor, aber das ist selten. Seit fünf, sechs Jahren bevorzuge ich es, die Farben am Set zu gestalten und mit weissem Licht zu arbeiten.

In Ihren finnischen Filmen wurden die Figuren immer sehr stark durch die Art ihrer Arbeit charakterisiert. Über die Büroarbeit Léauds erfahren wir in I HIRED A CONTRACT KILLER sehr wenig.

Ich habe mich bemüht, eine Art kafkaeskes Büro zu schaffen, in dem niemand weiss, was er eigentlich macht. Es gibt Unmengen von Formularen und Papieren, aber niemand weiss, wozu sie eigentlich dienen.

Die letzte Einstellung des Films, in der Serge Reggiani zu sehen ist, hat mich ein wenig irritiert: sie scheint keine Funktion zu haben in dem sonst so ökonomisch erzählten Film.

Das ist eine Angelegenheit zwischen mir, Reggiani und der Geschichte des Kinos, ein *private joke*. Ich weiss, dass sie nicht in den Film gehört, aber ich wollte, dass er so aufhört. Es stört nicht, aber es ist auch nicht notwendig. Es gibt einige sentimentale Gründe für dieses Ende.

Ihre Filme sind aber doch eher unsentimental.

Alle meine Filme sind sentimental! Selbst HAMLET GOES BUSINESS, der überhaupt nicht sentimental aussieht. Das ist ja mein ganzes Problem mit dieser Welt: dass ich ein viel zu sentimentaler Mann bin. Ich bräuchte allerdings drei Tage – oder drei Jahre –, um Ihnen zu erklären, was ich unter Sentimentalität verstehe.

Könnten Sie sich vorstellen, eines Tages nach Finnland zurückzukehren und dort wieder Filme zu drehen?

Ich habe Finnland im Grunde nie verlassen. Ich habe ein Haus dort und ein Büro. Ich verbringe immer nur einen Teil des Jahres an anderen Orten. In drei oder vier Jahren werde ich auch wieder Filme in Helsinki drehen. Aber vorher muss ich noch die Filme machen, die ich in London und in Paris realisieren will.

Im Film heisst es einmal, die Arbeiterklasse habe kein Vaterland.

Das ist nur ein Witz, ein Witz mit mehreren Funktionen. Jeder Film braucht solche Momente, die sich dem Zuschauer einprägen. Daran, dass Sie diese Zeile behalten haben, sehen Sie, dass es mit diesem Satz funktioniert hat. Die Leute werden ihn im Kopf behalten und sich vielleicht fragen: Ist das politisch, oder was soll das? Aber natürlich ist es auch wahr: Die Arbeiterklasse hat kein Vaterland, hatte nie eines und wird nie eines haben. Es ist halb Witz und halb Wahrheit, aber nicht sehr ernst gemeint.

Es ist gemeinhin bekannt, welche Regisseure Sie besonders schätzen; einige haben Sie im Gespräch genannt. Gibt es auch zeitgenössische Filmemacher, deren Arbeiten Sie schätzen?

Es gibt eine endlose Liste von Filmemachern aus der ganzen Welt, die ich schätze, Jim Jarmusch zählt dazu, aus Deutschland auch Wim Wenders und Jan Schütte. Und es gibt die Liste der alten Meister, die noch am Leben sind; ich weiss nicht, ob Bresson noch einen Film drehen wird. Insgesamt aber mag ich das moderne Kino nicht, die meisten Regisseure, deren Filme ich schätze, sind tot. Ich weiss nicht, woran es liegt, aber irgendwie haben sie die Dinge damals besser gemacht. Sie waren vor sechzig Jahren präziser, als wir das heute sind. Es gibt heute keinen Respekt mehr vor dem Handwerk. Heute gibt es nur noch Computer und Video, und alles ist aus Plastik. Das ist auch einer der Gründe, warum ich meine Filme selber schneide: Ich will das Gefühl für einen 35-mm-Film haben, das Material in meinen Händen halten. Es ist so einfach, die moderne Technik zu benutzen. Ich dagegen werde nie in meinem Leben eine Videokamera in die Hand nehmen. Wenn das Kino stirbt, werde ich mit ihm sterben.

Das Gespräch mit Aki Kaurismäki führte Frank Schnelle



BEN HUR Regie: William Wyler, 1959

Stuntmen, Pferde, Mädchen und Stars

Enrico Mazzega aus Hombrechtikon erinnert sich

In den fünfziger Jahren war Rom während fast zwei Jahrzehnten neben Hollywood das zweite Mekka des Kintopps, und in den Cinecittà-Studios waren Stars wie Robert Mitchum, Victor Mature, Elizabeth Taylor und Richard Burton anzutreffen. Enrico Mazzega kannte sie alle; er war in jener Zeit als Filmjournalist tätig und lernte auch unscheinbare Mädchen wie Claudia Cardinale oder Ursula Andress kennen, die ihre grosse Zeit noch vor sich hatten. Mazzega blickte hinter die Kulissen grosser Produktionen wie QUO VADIS und machte sich einen Spass daraus, als Kleindarsteller auf der Cinemascope-Leinwand im Hintergrund zu bleiben. Er kannte aber auch die Stuntmen, die für eine Handvoll Lire in amerikanischen Produktionen Kopf und Kragen riskierten.

In den fünfziger und sechziger Jahren hat Hollywood einen Teil seiner Aktivitäten nach Rom verlagert. Wieso?

Aus wirtschaftlichen Gründen. In Italien waren die Produktionskosten niedriger; Material stand in bester Auswahl zur Verfügung, und – was besonders wichtig war – die Steuerlasten drückten weit weniger als in den Staaten. Rom war damals von Tausenden von Kinoleuten aus den USA bevölkert. Alle diese Filme, QUO VADIS und BEN HUR, wurden in der Nähe von Rom in Szene gesetzt. Nördlich von Rom fanden die Produktionen ideale Gebiete, wilde Landstriche. Die Produktionen kamen aber praktisch mit leeren Händen; sie hatten nur eines: Geld. Also mieteten sie alles; Kostüme, Kameras, Lichtanlagen, Pferde. Cinecittà vermietete seine Studios. Für diese Art von Filmen wurde eine Vielzahl von Pferden benötigt. Zwei private Unternehmen in Rom hatten diese Marktlücke entdeckt; das eine gehörte Raffaele Simonella, das andere Angelo Spada. Sie machten sich gegenseitig unerbittliche Konkurrenz. Der Gesellschaftszweck

beider Firmen lautete «Pferdebeschaffung für Filmzwecke». Sie hatten sich darauf spezialisiert, den Filmproduktionen das gesamte benötigte Pferdmaterial zu vermieten. In ursprünglich bescheidenem Umfang hatten sie anfänglich die lokale Nachfrage abgedeckt; mit dem Aufkommen der amerikanischen *Colossals* entwickelten sie sich zu Grossorganisationen.

Das heisst, dass italienische Unternehmen durch die amerikanischen Produktionen Aufschwung erhielten?

Jedes der beiden Unternehmen belegte an der Peripherie Roms weitläufige Stallungen, in denen gut einhundert Pferde fest untergebracht waren. Im Bedarfsfall gab es Platz für bis zu dreihundert Pferden. In grossen Schuppen reihte sich Kutsche an Kutsche; Wagen aus den verschiedensten Epochen. Viele Museen hatten sie darum benieden. Ganze Sattlerequipen hatten sich um die Fertigung neuer Geschirre zu kümmern. Sättel und Halfter

aller Stilrichtungen mussten hergestellt werden. Ja, die amerikanischen Produktionen brachten Geld und Arbeit.

1958 inszenierte William Wyler BEN HUR. Was bedeutete das für Rom und die Cinecittà?

Allein die Konstruktion der grossen Arena beschäftigte etwa tausend Arbeiter für lange Zeit. Obwohl sie natürlich fast nur aus Kulissen und Karton bestand. Unzählige Arbeitslose fanden Arbeit. Italien befand sich nach dem Krieg noch immer im Wiederaufbau, auch Cinecittà war teilweise zerstört worden.

Wie kamen die Amerikaner mit den Italienern aus?

Schlecht. Die Amerikaner hatten leitende Funktionen, die Italiener hatten sich in ihrem eigenen Land unterzuordnen. Die Amerikaner hatten ihre Public-Relation-Lektionen gut gelernt. Italien kam ihnen wohl vor wie eine Dritte Welt, zu der man freundlich sein soll. Sie waren immer sehr höflich, aber ihre Freundlichkeit war einstudiert. Sie sahen zwar in den

Italienern keine besiegten Feinde, aber der Weltkrieg war noch nicht lange vorbei. Zu unliebsamen Zwischenfällen kam es aber nicht. Eine "Verbrüderung" fand hingegen nicht statt: Die Amerikaner haben zusammengelebt, und die Italiener blieben unter sich. Italiener waren aber nie mehr als Hilfsarbeiter. Wohl hatten sie auch Aufgaben in den technischen Belangen eines Films, aber für wichtige Funktionen wie Kamera oder Licht brachten die Amerikaner natürlich ihre eigenen Leute mit. Sie ha-

der Technik anzufrunden. Aber um diesen Kampfwagen mit vier Pferden lenken zu können, muss man schon beruflich mit Pferden zu tun haben. Als Schauspieler konnte er Moses oder irgendeinen historischen Helden darstellen, aber er konnte diesen Wagen nicht lenken. Ich habe es damals selbst ausprobiert. Es ging nicht, und ich bin ein leidenschaftlicher Reiter. Deshalb waren bei den Aufnahmen mit Heston und Stephen Boyd professionelle Kutscher hinter den Darstellern im Wagen ver-



Angelino Tommei und Tigre

ben jedoch nicht versucht, die Löhne der Italiener möglichst tief zu halten, was sie ohne weiteres hätten tun können. Allerdings waren sie nach Drehschluss wieder arbeitslos. Sprachprobleme waren kaum der Rede wert; die Italiener verständigten sich eben mit Hand und Fuss. Sie waren sich von ihren billigen *Herkules*-Filmen gewohnt, mit bescheidenen finanziellen Mitteln zu arbeiten. Als sie dann bei amerikanischen Filmen mitwirkten, wollten sie die Kulissen ebenfalls nur an einem einzigen Nagel aufhängen. Die Amerikaner haben natürlich protestiert, aber eigentlich hat sich immer herausgestellt, dass ein Nagel genügt. Die Italiener improvisierten, während die Amerikaner alles bis ins Detail planten. Da prallten zwei völlig verschiedene Arbeitsprinzipien aufeinander. *Charlton Heston sollte in seiner Rolle als Ben Hur das Gespann im legendären Wagenrennen lenken. Wie wurde er auf diese Aufgabe vorbereitet?* Das kann man nicht innert kurzer Zeit lernen. Er kam einige Zeit vor den Dreharbeiten nach Rom, um sich ein bisschen mit

steckt, wo sie das Ende der Zügel hielten. Die Kamera nahm einige Sekunden auf, und dann richtete sich der "echte" Kutscher wieder auf, um die Pferde abzubremesen. Für kurze Strecken liess er den Pferden die Zügel, das war kein Problem. Die geschickte Montage jener Szene täuschte dann grosse Geschwindigkeit vor. Die Aufnahmen, in denen Ben Hur von hinten zu sehen ist, wurden nicht mehr von Heston gedreht. Wenn er die Pferde selbst führte, sind sie ihm meist nach einigen Sekunden durchgegangen. Erinnern Sie sich an die Szene, in der Messala Ben Hurs Streitwagen mit seinen Wagenmessern zersägt? Sie waren natürlich aus Gummi. Die Grossaufnahme, in der der Wagen deshalb zersplittert, wurde im Studio gemacht. Es war unmöglich, diese Aufnahme bei realer Wangengeschwindigkeit zu drehen, weil die grosse Metro-Goldwyn-Mayer Kamera 65 nicht auf dem Wagen plazierte werden konnte. Auch Aufnahmen aus einem Aufnahmewagen, der neben dem Streitwagen herfährt, gedreht, wären zu verzerrt gewesen.

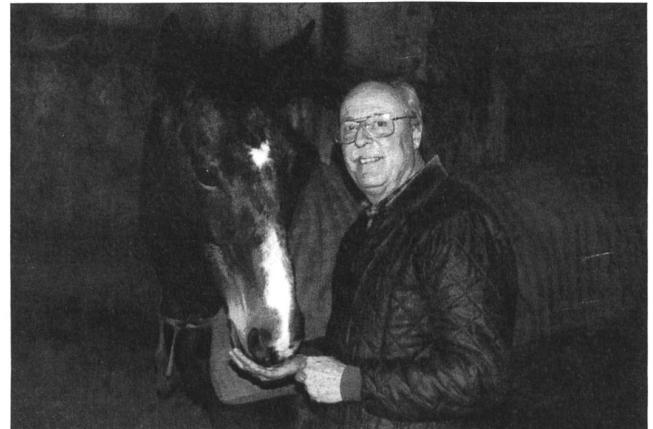
In der Werbung, die damals für BEN HUR gemacht wurde, hiess es, dass es zu keinerlei Unfällen mit Stuntmen oder Pferden gekommen sei. Gegenteilige Gerüchte tauchten aber immer wieder auf. Aber Heston beteuert heute noch, diese entsprächen nicht der Wahrheit.

Es ist nicht wahr, dass es keine Unfälle gab. Es hiess ja auch, dass Heston alle Szenen – ausser der einen, in der Ben Hur über zwei gestürzte Wagen springt – selbst gemacht hatte. Es ist ganz logisch, dass die Produktion nichts riskieren konnte und wollte. Wenn Heston sich den Arm gebrochen hätte, wäre das Projekt ja beinahe zum Stillstand gekommen. Zeit ist Geld. Bei BEN HUR hatten sie zwar mit Unfällen gerechnet, aber es hat sich dann doch weniger ereignet als erwartet. Der Mann, der als Messala aus dem Wagen geschleudert wird, war ein Assistent von Raffaele Simonella. Er hat sich dabei den Arm gebrochen. Alfredo Danesi hiess er. Er erhielt für den Sturz 700 000 Lire, was heute etwa 60 000 Franken entspricht. Dazu kam noch die Leistung der Unfallversicherung. Ich habe auch erlebt, wie ein

Pferden. Bei BEN HUR hatten sie Glück. Ich habe ab und zu in Simonellas Stall gewartet. Wir waren immer froh, wenn alle Pferde abends heil nach Hause kamen. Später durfte ich mit den meisten Pferden aus BEN HUR ausreiten, auch auf Hestons Schimmel und Messalas Rappen. Sie waren immer sehr misstrauisch, wenn etwas auf dem Boden vor ihnen so aussah wie eine getarnte Grube. "Positano", einer von Messalas Schwarzen, wurde anschliessend übrigens vom jungen Concoursreiter Stefano Lupis gekauft, der mit ihm an nationalen Springturnieren teilnahm und schöne Erfolge verbuchen konnte.

Das ganze Wagenrennen lag in den Händen von second-unit-director Yakima Cannut. Können Sie sich an den legendären Stuntman erinnern?

Nur zu gut. Er war ein grober, harter Mann, ein eisenharter Cowboy. Er führte keinen der Stunts selbst aus, hatte aber deren Koordination inne. Er hat die Pferde mit enormer, mir unverständlicher Brutalität behandelt. Er wollte ein Pferd mit einer dünnen Eisenrute gefügig machen und erwischte es aus Versehen am Auge, so dass es auf einer Seite blind



Enrico Mazzega mit Pferd

Stuntman mir anvertraute, er brauche etwas Geld. Am nächsten Tag war er verletzt. Die Pferde kamen alle mit dem Schrecken und wenigen Verletzungen davon. Hinter den Kulissen stand eine Ambulanz bereit und einige Liter Blut für den tollkühnen Wagenführer. Ein Tierarzt war auch da, der ein Pferd hätte verarztet und im schlimmsten Fall von seinen Leiden erlösen können. Die Pferde jagte man in eine getarnte Grube, um sie zu Fall zu bringen. Bei anderen Filmen endete das immer mit toten

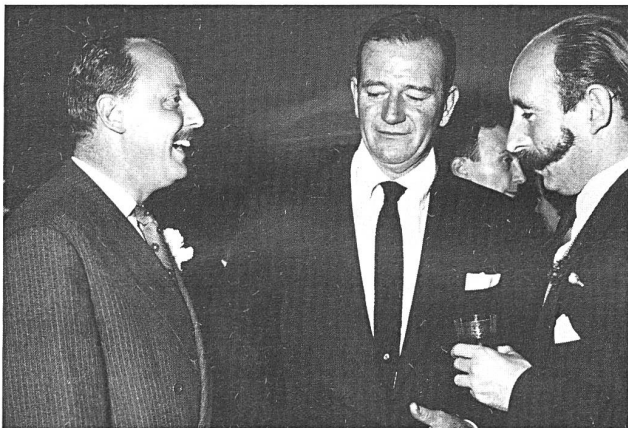
wurde. Anderen Pferden hat er beim Training die Beine mit Draht umwickelt, damit sie in die Knie gingen.

Grenzte Cannuts Arbeitsmethode an Tierquälerei?

Ich würde nicht sagen Tierquälerei. Das ganze Geschäft mit Stunts war ein hartes Brot. In einer schlimmen Logik lebten so Stuntmen und Pferde immer an der Grenze zum Tod. Es war wie im Krieg: Stirbt der Soldat, stirbt auch das Pferd. Aber in diesem Sinne ist das nicht Tierquälerei. Den Pferden wurde nicht absichtlich etwas

Böses angetan. Wenn aber etwas passierte, waren die Pferde ja gut versichert. Ich glaube, beim Transport sind mehr Pferde umgekommen als bei den eigentlichen Dreharbeiten. Ich erinnere mich, dass einmal zwei Pferde in einem Lastwagen transportiert wurden. Als sie die Köpfe nach draussen streckten, wurden sie beim Zusammenprall mit einem anderen Auto getötet. Ihre Köpfe waren zerschmettert, aber sie standen noch immer im Wagen. Bei einer anderen Produktion starb ein Pferd sogar

Bibel-Film hatte ein Statist vergessen, seine Armbanduhr in der Garderobe zu lassen. Bei BEN HUR sassen sie also den ganzen Tag auf der Tribüne, ohne etwas zu tun. Ab und zu erlitt dennoch jemand in der heissen Sonne einen Hitzschlag. Eigentlich habe ich viel Zeit verloren, in der ich bei den Dreharbeiten dabei war, statt journalistisch zu arbeiten. Ab und zu habe ich den Schauspielern mit Simonella Reitunterricht erteilt. Rik Battaglia, der später in den Karl-May-



Enrico Mazzega und John Wayne

an einem Hitzschlag, weil es zu lange in der prallen Sonne stehen musste. Oft kaufte eine Produktion auch Pferde von der Schlachtbank oder jene, die sich bei Springkonkurrenzen schon ihre Beine ruiniert hatten.

Zurück zu BEN HUR: Für das Wagenrennen wurden 15 000 Komparsen beschäftigt. Wie konnte eine solche Menschenmenge organisiert werden, und wie konnte die Masse anschliessend dirigiert werden?

Sie wurden von überall her zusammengezogen, aber allein der *Dolce Vita* von Rom, der nobleren Gesellschaft, blieb es vorbehalten, dabei mitzuwirken. Zur Beschaffung der Statisten gab es eine separate Organisation. Man hat sie mit Autos, Lastwagen und Camions zum Drehort gebracht. Das Ganze war beinahe militärisch organisiert: Jede kleine Gruppe hatte so eine Art Korporal, und dieser fügte sich mit seinen Leuten wiederum in eine grössere Gruppe ein. Die Statisten wurden immer sehr streng behandelt. Wenn jemand in die Kamera sah, wurde er sofort aus dem Film entfernt. Bei einem anderen

Verfilmungen mitwirkte, war bei mir. Er war ein guter Reiter und wollte sich mit mir zusammen noch etwas verbessern.

Die wenigsten Schauspieler konnten wirklich reiten, die Frauen schon gar nicht. In der Nähe von Rom gab es eine kleine Arena. Die Amerikaner konsultierten die Pferdetrainer, um reiten zu lernen. Sie nannten das immer «trainieren, wir wollen ein wenig trainieren». *Haben Sie Heston persönlich gekannt?*

Ja, es war spassig, mit ihm zu arbeiten. In Rom war es damals Mode, dass Eingeweihte als Statisten mitwirken durften. Heston spielte in *THE PIGEON THAT TOOK ROME* einen amerikanischen Offizier. Mich setzten sie als englischen Soldaten ein; man fand, ich habe ein «englisches» Gesicht. Aber die Kostüme waren alle zu klein für mich, also machten sie kurzerhand einen amerikanischen Oberst aus mir. Deshalb hatte ich einen höheren Grad als Charlton, der nur Captain war. Er kam eine Treppe herunter und hat mich sehr hart gestossen, weshalb ich ihn zurechtweisen durfte. Solche Auftritte waren ein gutbezahlter Spass.

Alle Statisten hungerten nach Textzeilen, die ja viel besser bezahlt wurden.

Von Rom aus wurden damals auch Werbetourneen für Europa durchgeführt. Erinnern Sie sich an einen Schauspieler, der nur für Publicity nach Italien kam?

Gary Cooper zum Beispiel. Mitte der fünfziger Jahre war er auf dem absteigenden Ast; er kam nur nach Rom, um einige Pressekonferenzen zu geben. Er wollte sich ein wenig Publicity verschaffen. Damals hat er nicht mehr viel gedreht, aber 1956 sah man ihm seine Krebskrankheit noch nicht an. In den Tagen, in denen er in Rom weilte, hatte ich ein Interview mit ihm. (lacht) Sie wissen, dass Coop ein sehr scheuer Mann war. Eine Bewunderin kam an unseren Tisch und wollte ein Autogramm. Cooper suchte nach einem Schreiber, und ich liess ihm meinen Füllfederhalter. Er hat ihn mir nicht sofort zurückgegeben, sondern spielte während des ganzen Interviews nervös daran herum. Er war ziemlich zappelig, hat die ganze Zeit die Augen zugekniffen. Schliesslich hat er meinen Füllfederhalter in der Mitte durchgebrochen und ihn mir in zwei Hälften mit einem schuld-bewussten Blick zurückgegeben.

John Wayne war 1957 in Rom, um mit Sophia Loren LEGEND OF THE LOST zu drehen. Haben Sie ihn getroffen?

Da war eine grosse Party im Excelsior-Hotel, wo damals alle grossen Stars abstiegen. Ich glaube, er war wirklich ein schlimmer Alkoholiker. Wir haben gegessen, und er hat die ganze Zeit stark getrunken. Anschliessend konnte er nicht mehr aufstehen. Wayne war nicht mehr imstande, auf die Beine zu kommen. Ich habe ein Taxi bestellt und ihn zur Tür geschleppt. Dort lehnte ich ihn – er war wirklich ein grosser Mann, ein Zwei-Meter-Mann – gegen die Wand, bis das Taxi kam. Ich habe ihn in den Wagen gehievt und bin mit ihm ins Hotel gefahren, wo ich ihn ins Bett brachte. Ich musste ihn tragen, der Junge war wirklich schwer. Am nächsten Tag besuchte ich ihn, um ihn zu fragen, wie es ihm heute gehe. Er erkannte mich nicht wieder, fragte nur: «Who are you?»

Hat sich Wayne gerne über seine politischen Ansichten geäussert?

Die Schauspieler, die damals in Rom waren, haben immer über dasselbe gesprochen:

Über ihre schönen Filme, und über die schönen Filme der anderen. Und wie schön es in Italien sei. Public Relation, verstehen Sie? Wayne verhielt sich zurückhaltend, eher misstrauisch. Er hatte diesen bestimmten Blick, wenn er mit einem sprach, als würde er fragen: «Was wollen Sie eigentlich von mir?»

Ursula Andress war auch eines der tausend Mädchen, die damals Rom bevölkerten und nach einer guten Rolle Ausschau hielten. Sie war ein Starlet, strahlte aber eine natürliche Schönheit aus. Sie gehörte zu den Mädchen, die wir «Einmal-pro-Tag-Essen» nannten. Diese Mädchen assen nur abends, wenn sie eingeladen wurden. Was Claudia Cardinale alles gemacht hat, um Rollen zu bekommen, erzähle ich Ihnen lieber nicht, solange das Tonband läuft. Ava Gardner hatte einen schlechten Charakter; sie war sehr arrogant. Alan Ladd war ein sympathischer Mensch. Jemand, den ich wirklich sehr gut mochte, war Kim Novak. Sie kam nach Rom, um einen Film mit William Holden zu machen. Während sie in Rom war, sind wir sehr gute Freunde geworden. Ich hatte den Auftrag, Exklusivbilder von ihr zu machen. Rom hat ihr gut gefallen. Sie hatte noch nie Pizza gegessen, also lud ich sie ein. Da ihr Sekretär wie ein Wachhund auf sie aufpasste, haben wir uns davongestohlen, aber weil sie furchtbare Angst hatte, erkannt zu werden, gingen wir in ein kleines Lokal.

Moment, das ist ja genau die Handlung von ROMAN HOLIDAY (EIN HERZ UND EINE KRONE), mit Peck als Journalist und Audrey Hepburn als Prinzessin, die nicht erkannt werden darf?

(schmunzelt) Genau wie in *ROMAN HOLIDAY*, der auch in Rom gedreht wurde. Ich war in derselben Situation wie Peck, war nur ein kleiner Journalist damals. Sie hat mich nach einigen Monaten noch einmal besucht, und wir gingen aus. Aber das wurde zu teuer für mich, sie war natürlich Luxus und Nachtlöke gewöhnt. Das konnte ich ihr nicht bieten. Aber jedes Mal, wenn sie nach Rom kam – und sie kam später noch oft – schickte ich ihr einen Strauss Blumen ins Hotel. Mehr konnte ich nicht tun.

Mit Enrico Mazzega sprach Roland Schäfli

Angelopoulos'

«Le pas suspendu de la cigogne» in Cannes – «Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft» demnächst in Ihrem Bücherregal?

«... Der Schweizer Filmpublizist Walter Ruggle bezieht sich in seiner Arbeit über Theo Angelopoulos auf keine Theorie, weder eine des Films noch eine der Kritik, und löst doch in hervorragender Weise gerade diesen Anspruch ein: die visuell überwältigenden Filme des griechischen Regisseurs transparent zu machen, ihren Bilderreichtum in ein Formenvokabular aufzulösen, die Entwicklung der Stilprinzipien offenzulegen, thematische Motive aufzuzeigen. Ruggle hat keine These zum Werk von Angelopoulos; er erliegt daher auch nicht der Gefahr, die ästhetische Komplexität der Filme auf ein schlüssiges Interpretationsschema zu reduzieren. Vielmehr gelingt es ihm, sprachlich präzise, detail- und kenntnisreich ihr Konstruktionsgerüst nachzuzeichnen. Diesen phänomenologischen Ansatz führt Ruggle konsequent zu Ende, indem er in den Mittelpunkt seines Buches ein sinnvoll und lesbar organisiertes Filmprotokoll von Angelopoulos' Meisterwerk 'Die Wanderschauspieler' stellt.»

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.7.1990

«Ein Buch, das auch jenen, die noch nie einen Film des grossen Griechen sahen, erklärt, wie dieses Kino funktioniert. Und eines, das neugierig macht auf seine Filme!»

Stadtmagazin Schnüss, Bonn/D

Walter Ruggle

Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft

24,5 x 16,5 cm, 336 Seiten, broschiert,

ca. 450 z.T. farbige Abbildungen

ISBN 3-906700-24-0

Fr. / DM 48.-

edition filmbulletin

im Verlag Lars Müller, Postfach 905, CH-5401 Baden

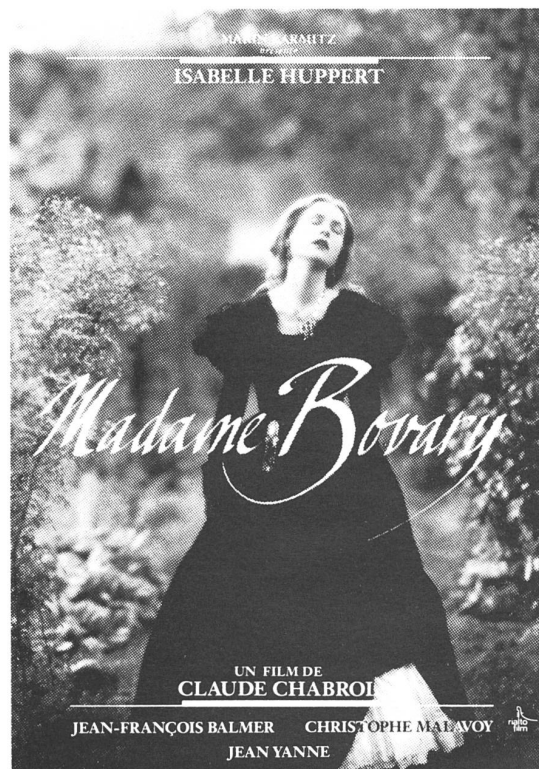
Bestellung: Ich bestelle _____ Ex. Theo Angelopoulos:
Filmische Landschaft à DM / Fr. 48.- (+ Porto)

Name / Adresse

Datum / Unterschrift

Einsenden an filmbulletin, Ihre Buchhandlung oder an den Verlag

Einer der grössten Romane der französischen Literatur
hat ein hochkarätiges Dreigestirn zusammengebracht:
Flaubert/Huppert/Chabrol



Ab 31. Mai 1991 im Kino

CHARLOTTE
GAINSBURG

UN FILM DE
BERTRAND BLIER

ANOUC
GRINBERG



MICHEL BLANC
CATHERINE JACOB

JEAN CARMET
JEAN-LOUIS TRINTIGNANT
GERARD DEPARDIEU

ANNIE GIRARDOT
THIERRY FREMONT

alpha films sa

Zurzeit im Kino Movie, Zürich



Istanbul '91

Zur Situation des türkischen Filmschaffens

Istanbul im April: trostlos. Es nieselt. Ein dicker Smog macht das Licht flach und kontrastarm. Die Stadt am Bosphorus hat in diesen Tagen nichts vom exotischen Glanz des Orients. Sie ist eine – am Rand Europas gelegene – Grossstadt der Dritten Welt, mit all den Problemen, die solche Metropolen unbewohnbar machen. Wasser zum Beispiel gibt es nur ein paar Stunden am Abend. Zu kaufen gibt es alles, zu bezahlen ist es kaum noch. Der Verkehr ist nicht mehr in den Griff zu kriegen, trotz eines hektisch ausgebauten Strassennetzes, das sich rigoros auch durch die alten Stadtviertel zieht und hässliche Schneisen durch die Stadtlandschaft gezogen hat. Wo früher Armenviertel standen wie Zeytinburnu, hat man graue Vorstädte hingesezt. Die Armenviertel sind dafür ein paar Kilometer nach draussen gewandert, an den neuen Rand der Stadt. Es gibt sie nach wie vor. Neuer Reichtum produziert neue Armut.

Szenenwechsel. Eines der grossen Hotels. Istanbuls Film-Prominenz trifft sich mit den ausländischen Gästen des internationalen Film-Festivals zu

einer Geburtstagsfeier. Seit zehn Jahren gibt es dieses Festival, erst als «Filmtage», dann als ausgewachsene internationale Veranstaltung. Diese Kontinuität, die die beiden Initiatoren und guten Geister des Festivals *Hülya Ucansu* und *Vecdi Sayar* zuwegegebracht haben, diese Kontinuität ist erstaunlich in einem Land, das andere Probleme hat als die Kultur und das Kino. Ausserdem hat in der Türkei die Film-Industrie das Sagen. Einige hundert Billig-Produkte wirft sie jährlich auf den Markt: rasch heruntergedrehte Melodramen mit Bauchtanz-Einlagen und ähnlich Vergnügliches («Hollywood am Bosphorus» hat man diese Produktion einmal hochtrabend genannt). In diesem Klima der Armut und des Geschäfts ein Festival zu organisieren, das sich der Film-Kunst verschreibt, dem Autoren-Kino, ist bewundernswert und wird vom Istanbuler Publikum inzwischen auch honoriert. Öffentliche Zuschüsse gab es nicht in diesem Jubiläums-Jahr, nicht von der Stadt Istanbul und nicht von der Regierung in Ankara. Einigen

Sponsoren der Industrie aber ist dieses Festival mehr wert als den Politikern in Ankara oder am Bosphorus: sie engagieren sich dafür. Immerhin ist die Zensur, der bis vor kurzem noch jeder Festival-Film vorgelegt werden musste (und die in den Vorjahren keineswegs alle Filme freigegeben hatte), inzwischen ausser Kraft gesetzt, wenigstens für die Dauer des Festivals; Elia Kazan hatte sich 1988 als Präsident der Internationalen Jury mit Nachdruck dafür eingesetzt. Dafür haben die Verleiher der amerikanischen Super-Produktionen das Festival diesmal auf ihre Weise boykottiert: sie brachten die Renner der Saison (DANCES WITH WOLFES undsoweiter) ausgerechnet zum Festival-Beginn in die Kinos und lockten dem Festival damit Zuschauer weg.

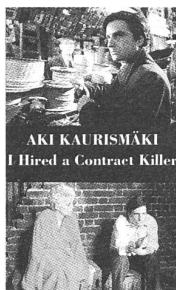
Für die Türkei wirken die vierzehn Festival-Tage wie ein Fenster zur Welt. Nachholbedarf wird gedeckt, an Film-Geschichte und an neuen internationalen Filmen. Die Istanbul haben dafür die Form des Porträts kultiviert. Mit einigen ihrer wichtigsten Filme vorgestellt wurden diesmal un-

ter anderem Jacques Tati, Carlos Saura, Andrzej Wajda, Margarethe von Trotta sowie Aki und Mika Kaurismäki. Ein internationaler Wettbewerb stellte Filme zum Thema «Das Kino und die Künste» zusammen. Diese Einengung auf ein Thema hängt mit der Konstruktion des Festivals zusammen (es wird formal von einer Kunst-Stiftung getragen), müsste aber dringend überdacht werden: denn viele neue und auch noch halbwegs interessante Filme lassen sich dazu – liessen sich zumindest in diesem Jahr – nur schwer zusammentragen. Der Internationalität des Festivals hilft diese thematische Begrenzung des Wettbewerbs wenig. Die meisten Filme dieses Jahres waren von anderen Festivals längst bekannt; der Hauptpreis beispielsweise aus Cannes '90. Er ging an *Sabine Preczina*, eine in Ost-Berlin geborene, in Paris lebende Regisseurin, und an ihren Film *FARENDJ* (einen Reise-Film, über einen Schriftsteller, der mit seiner Freundin Äthiopien besucht).

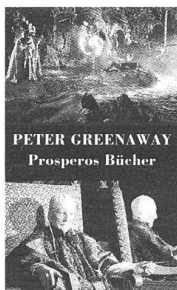
Neben der Übersicht über das internationale Kino bietet Istanbul eine Auswahl neuer

Der HaffmansTaschenBuch Verlag präsentiert:

Die vollständigen, literarischen Drehbücher, mit vielen Fotos ...



ISBN 3 251 01108 1 [15.-]



erscheint im Herbst



erscheint im Herbst



ISBN 3 251 01003 4 [vergr.]



ISBN 3 251 01057 3 [16.-]



ISBN 3 251 01038 7 [10.-]



ISBN 3 251 01083 2 [12.-]



ISBN 3 251 01084 0 [12.-]

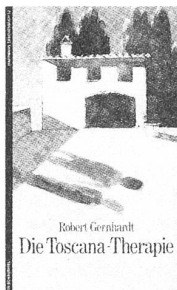


ISBN 3 251 01085 9 [12.-]

Stücke Szenen Dialoge



ISBN 3 251 01017 4 [15.-]



ISBN 3 251 01012 3 [12.-]



ISBN 3 251 01112 X [12.-]



ISBN 3 251 01010 7 [10.-]



ISBN 3 251 01045 X [12.-]



ISBN 3 251 01071 9 [12.-]

Kurz belichtet

türkischer Filme. In den Vorjahren umfasste diese nationale Auswahl alle neuen Filme von Anspruch und Qualität. Auch hier gibt es inzwischen Einbrüche. Ein anderes Festival, in Antalya, lockt die türkischen Regisseure und Produzenten mit vergleichsweise hohen Geld-Preisen, verlangt dafür aber das Recht der Premiere. Antalya bietet Geld; Istanbul bietet eine internationale Besetzung (Kritiker, Festival-Direktoren undso weiter) und damit die Chance einer internationalen Resonanz. Es wäre nützlich, könnten die beiden Festivals ihre Konkurrenz wenigstens in diesem Punkt begraben und dem nationalen Kino zur grösstmöglichen Resonanz verhelfen – erst recht, da es eine funktionierende Export-Organisation nicht gibt. Ein einziges Mal, im vergangenen Jahr, hatte das Kultur-Ministerium in Ankara bescheidene Zuschüsse zur Produktion anspruchsvoller Filme zur Verfügung gestellt. Es war nicht viel Geld (runde 100 000 DM pro Projekt), aber es reichte, um ein gutes Dutzend Filme herzustellen, ein paar Erstlingsfilme darunter. Dass diese Förderung auch problematische Seiten hatte, zeigte sich bei einer Diskussion der Filmemacher während des Festivals. Von Zensur wurde dabei berichtet. Und ausgerechnet der Film war von der Förderung abgewiesen worden, der dem Festival als bester türkischer Film des Jahres galt, eine nationale Jury sowie eine internationale Jury von Filmkritikern zeichneten ihn aus: CAMDAN KALP (EIN HERZ AUS GLAS), das Debüt des jungen Regisseurs *Fehmi Yasar*. Ironisch vergnügt beginnt CAMDAN KALP als ein Grossstadt-Film, über einen Intellektuellen, einen Schriftsteller, der ein Drehbuch geschrieben und damit nun Schwierigkeiten hat. Auf witzig-genaue Weise wird sein Alltag beschrieben. Das Dienstmädchen, so stellt sich heraus, hat Probleme mit ihrem Mann, und der Schriftsteller lässt sich erweichen, in ihr Heimatdorf zu fahren und die Brüder der Frau zur Hilfe in die Stadt zu holen. Da nun allerdings wird Fehmi Yasars Film schwerfällig-naturalistisch und schliesst allzu deutlich an die Vorbilder eines realistischen Dorf-Films an (Yilmaz Güney und andere). Die Balance zwischen der ironischen Komödie des Anfangs und dem gewichtigen Drama des zweiten Teils kann Fehmi Yasar noch nicht

halten. Sein Film verrät Talent, ohne noch zu einem einheitlichen Stil zu finden.

Zu den Regisseuren einer mittleren und älteren Generation, die einigermaßen kontinuierlich neue Filme vorlegen können, gehört neben *Atif Yilmaz* der 53jährige *Tunc Basaran*. Atif Yilmaz, der in seiner langen Karriere runde einhundertzwanzig Filme drehte und der in Istanbul für diese Karriere geehrt wurde, versucht immer wieder und mit wechselndem Geschick, neben kommerziellen Arbeiten ambitionierte Filme von thematischem Interesse zu machen. In *BEKLE DEDIM GÖLGEYE* (ENTFERNTE SCHATTEN) erzählt er die Geschichte dreier Freunde der Zeit von '68. Drei Lebensläufe werden rekonstruiert, leider in einer einigermaßen unübersichtlichen Erzählweise. Sein zweiter neuer Film *BERDEL* (Berdel ist eine Sitte im türkischen Dorf) zeigt die Starschauspielerin *Türkan Soray* in der Rolle einer Frau, die ihrem Mann keinen Sohn gebären kann, was den Mann dazu bringt, die älteste Tochter zu verkaufen und sich dafür eine andere Frau einzukaufen (die dann aber auch nicht einen Sohn, sondern eine weitere Tochter gebiert). Leider gehen die realistischen Ansätze dieser Geschichte in einem Dorf-Melodram weitgehend verloren.

Tunc Basaran hat einen sympathischen kleinen Film gedreht, *PIANO PIANO BAKAKSIZ* (etwa: «Nur langsam, Junge»), eine wehmütige Kindheits-Erinnerung. Sie führt in ein altes Haus im Istanbul der vierziger Jahre. Das Milieu ist arm, aber die Bewohner halten wie eine Familie zueinander. Im Mittelpunkt ist ein Junge; aus seiner Erinnerung an den Alltag jener Jahre ist der Film erzählt und aus kleinen Episoden zusammengefügt: ein Streit der Eltern wegen eines Bettes, das der Vater erstanden hat, wo doch der Junge nicht einmal Schuhe hat; eine Landkarte von Italien an der Wand, über die sehnsüchtig Hände gleiten; einer Grossmutter wird ein Goldzahn gezogen, weil man das Gold braucht für ein paar alte Münzen, die wie neu aussehen sollen; Fliegeralarm, wegen des Kriegs; die schönen Schuhe des Nachbar-Mädchens. Am Ende verlassen die Bewohner das Haus; eine Kindheit ist zu Ende. Der Junge ist gut, aufgeweckt, flink, ehrlich, sympathisch und der grosse Pluspunkt dieses Films,

der ansonsten gelegentlich zur Romantisierung neigt.

Zum Istanbuler Festival nicht rechtzeitig fertig geworden war der neue Film von *Ömer Kavur*, dem vielleicht talentiertesten Regisseur einer jüngeren Generation, der vor einigen Jahren mit der Studie *HOTEL VATERLAND* auf sich aufmerksam gemacht hatte. Sein neuer, stilistisch einheitlicher und überzeugender Film *GIZLI YÜZ* (DAS GEHEIMNISVOLLE GESICHT) erzählt die Geschichte einer Besessenheit: eines jungen Fotografen von einer wunderschönen, geheimnisvollen Frau. Das «geheimnisvolle Gesicht» gehört einer jungen Frau, Zuhale Olcay spielt (eine sehr intelligente und ausserordentlich disziplinierte junge Schauspielerin, sie war bei uns unter anderem in *Tevik Basers ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES* zu sehen). Der Film verrät wenig über ihre Biographie. Sie ist von einer Kindheits-Erinnerung besessen, sie sucht nach einem Gesicht. Von einem jungen Fotografen lässt sie sich täglich die Fotos bringen, die er am Tag davor in den Strassen und den Bars machte. Eines Tages bittet die Frau den Fotografen, einen Mann ausfindig zu machen, den sie auf einem seiner Fotos gesehen hatte. Er tut es, fährt mit der Frau zu dem Mann, einem Uhrmacher. Auf dem Rückweg bittet sie ihn, ein Glas Wasser zu besorgen; als er zurückkommt, ist sie verschwunden. Ausgestattet mit einem Erbe seines gerade verstorbenen Vaters, verbringt der Fotograf – der sich längst in die Frau verliebt hat – die nächsten Monate mit der geduldig-verzweifelten Suche nach ihr. Er findet sie am Ende; und wird doch alleine bleiben. *Ömer Kavur* hält vom Anfang bis zum Ende eine Spannung durch. Er kreiert eine Stimmung des *suspense*. Er komponiert Bilder, die ein Defizit an Wärme verraten, eine Isolation der Menschen, eine Einsamkeit. Diese innere Stimmung der Einsamkeit legt sich über die Ansichten der Städte und Dörfer und Landschaften. *Kavur* unterstreicht dies durch eine hervorragende und hervorragend eingesetzte Musik und durch eine Kamera, die lange Einstellungen und distanzierte Blicke bevorzugt. Sein Film lebt von einer paradoxen Spannung: zwischen einer doppelten Besessenheit (der Frau von Uhren und einem Gesicht, des Mannes von der Frau) und der Kühle und Di-

stanz, mit der diese Besessenheit erzählt wird. Es ist der Film einer klaren und strengen Form; ein Film wie eine Elegie, konsequent bis zum Ende durchgeführt und durchgehalten.

Ömer Kavurs Film, ein kleines und unerwartetes Meisterwerk, wurde in den Wettbewerb des Festivals von Venedig eingeladen.

Klaus Eder

ZÜRCHER FILMFÖRDERUNG

Die Zürcher Filmförderungskommission beriet in vier Sitzungen über insgesamt 37 Beitragsgesuche, welche gestützt auf das neue Filmförderungsreglement vom 5. Dezember 1990 bis 15. Januar 1991 eingereicht worden waren.

Die Kommission hat sechs Projekten einen Projektentwicklungsbeitrag zugesprochen und zwar an «Unheimlich heimisch» von Thomas Krempke und Felix Singer, «Asmara» von Paolo Poloni, «Fünf Finger an einer Hand» von Rob Gnant und Vilma Hinn, «Das Verhängnis» von Elisabeth Guyer, «Zeit des Schweigens» von Gabriele Strohm und Thomas Tanner und an «Vom Anfang und vom Ende» von Matthias von Gunten.

Das Spielfilmprojekt von Jörg Helbling «Meteor» und das Dokumentarfilmprojekt «Der Reichtum der Nation - Nachforschungen über Jacobo Arbenz Gunzmann» von Andreas Hoessli erhalten je einen Produktionsförderungsbeitrag.

Den Filmen *PALAUVER*, *PALAUVER* von Alexander Seiler, *SERIAT* von Marlies Graf und Urs Graf, *ADOLF DIETRICH*, *KUNSTMALER* von Friedrich Kappeler, *HINTERLAND* von Dieter Gränicher und *ES BRAUCHT ETWAS MUT* von Martin Wirthensohn wird von der Kommission ein Auswertungsbeitrag zugesprochen.

Die Gesamtsumme der bewilligten Beiträge beläuft sich auf Fr. 436 000.-. Als nächster Einreichungstermin für Gesuche um Projektentwicklungs-, Auswertungs- und Produktionsbeiträge gilt der 15. Juli dieses Jahres. Die entsprechenden Eingaben sind zu richten an die Präsidialabteilung der Stadt Zürich, Filmförderung, Büro 20, Postfach, 8022 Zürich, wo auch weitere Auskünfte erteilt werden.

FILMJAHRBÜCHER

In der Heyne Filmbibliothek ist das in bewährter Weise von Lothar Just herausgegebene *Film-Jahrbuch 1991* erschienen. Es versammelt Daten und Kurzkritiken zu rund elfhundert Filmen aus den Bereichen Kino, Fernsehen und Video; listet Preise und Auszeichnungen, internationale und nationale Festivals und Filmtage, Neuerscheinungen der deutschsprachigen Film-literatur und die verstorbenen Filmschaffenden des Jahres 1990 auf. Neu sind Kurzübersichten über die deutschsprachige Filmszene in der BRD, DDR, Oesterreich und der Schweiz. Wie immer bewährt sich das ausführliche Personen- und Originaltitel-Verzeichnis. Das grossformatige *tip-Film-jahrbuch Nummer 6* versammelt Daten, Berichte und Kritiken aus dem Bereich August 1989 bis Juli 1990. Unter den Rubriken Filme, Personen und Themen des Jahres sind Kritiken, Interviews und Würdigungen nachgedruckt, die im Lauf des Jahres im *tip* erschienen und des weiteren Aufbewahrens wert befunden worden sind.

DOKUMENTATIONSREIHE TRIGON-FILM

Der Schweizer Filmverleih *trigon-film* verhilft seit zwei Jahren auf verdienstvolle und rührende Weise dem Kino der Dritten Welt seinen ihm gebührenden Platz in der Kinoszene der Schweiz zu finden. So etwa gelangt aktuell das Schaffen des Inders Ritwik Ghatak (1925-1976) mit der Welt-Premiere der soeben restaurierten Filme *DER VERBORGENE STERN* (MEGHE DHAKA TARA) und *DER FLUSS TITASH* (TITASH Ekti NADIR NAAM) im April und weiteren Filmen ein bisher zu unrecht dem europäischen Kinopublikum völlig unbekanntes Werk, das sich durch seine Vielfalt und grosse Intensität auszeichnet, ins Kino. Der Verleih begnügt sich aber nicht mit der Vermittlung der Kopien, sondern erarbeitet zu jedem Film jeweils eine fundierte Dokumentation, die weit unter dem Einstandspreis käuflich zu erwerben ist. Bis jetzt sind so ausführliche Dokumentationen mit technischen Angaben, Inhaltssynopsen, Kritikerstimmen, Gesprächen und begleitenden Texten zu Filmen wie

ZAN BOKO von Gaston Kaboré, Burkina Faso, JOM von Ababacar Samb Makharam, Senegal, DAO MA TSE von Tian Zhuangzhuang, China, HALODHIA CHORAYE BAODHAN KHAI von Jahnu Barua, Indien, FINYE von Souleymane Cissé, Mali, DHARAMGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN von Yong-Kyun Bae, Südkorea und PIRAVI von Karun N. Shaij, Indien/Kerala entstanden. Die neueste Dokumentation, die Doppelnummer 9/10 geht ausführlichst auf die beiden Filme und das Werk von Ritwik Ghatak ein.

Die Dokumentationen erscheinen jeweils in deutscher und französischer Sprache und sind erhältlich bei: *trigon-film*, Filmverleih Dritte Welt, Rössmattstrasse 6, 4118 Rodersdorf, Tel. 061/75 15 15 Fax 061/75 32 88.

HEYNE-FILMBIBLIOTHEK

In der populären Reihe mit ihrer regelmässigen Publikation von Original- beziehungsweise deutschen Erstveröffentlichungen zu Stars und Regisseuren, Themen und Genres des Kinos sind in letzter Zeit Bände zu Eddie Murphy (Bd 136), Wim Wenders (Bd 144), Marlon Brando (Bd 145), Michael Douglas (Bd 147), Liza Minelli (Bd 149), Eddie Constantine (Bd 151) und dem «Traumpaar» Humphrey Bogart – Lauren Bacall (Bd 150) und ein Band über «Die neuen Sexgötinnen» (Bd 148) erschienen. Sie zeichnen sich jeweils durch brauchbare Filmographien und Register aus. Aufgemacht jeweils in gleicher Art mit ansprechendem Bildmaterial (nur die Reproduktionsqualität lässt zu wünschen übrig) sind die Texte durchaus von unterschiedlicher Qualität.

FILMFOYER WINTERTHUR

Das Filmfoyer, neu im Kulturhaus Loge (Graben 6) beheimatet, zeigt im Mai und Juni jeweils Dienstags um 21.00 Uhr im Studiokino Loge 2 Filme von Fritz Lang und zwar *DER MÜDE TOD* am 21. Mai, *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* am 28. Mai und *METROPOLIS* am 4. Juni. Informationen bei: Filmfoyer Winterthur, Postfach, 8400 Winterthur.



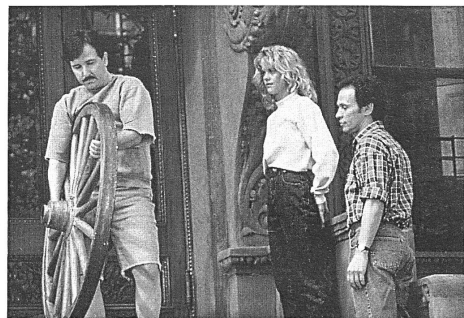
Nahaufnahme: Materialien zum Schaffen von Rob Reiner

Der beteiligte Beobachter

Das Kino ist das Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Was immer wir uns in unserer Vorstellung ausmalen, in jeder Spätvorstellung kann es uns vor Augen treten. Filme verwandeln selbst den verwegsten Wunsch in Wirklichkeit im Konjunktiv. «Wie Ihr wünscht!» Dieser Satz fällt in fast jedem Film von Rob Reiner. Er bedeutet, so erklärt *Peter Falk* in *THE PRINCESS BRIDE*: Ich liebe dich. Doch die Liebespaare in Rob Reiners Filmen stecken allesamt in verwunschenen Beziehungen. Wie umgekehrte Froschkönige kommen die Männer den Frauen vor, sie sind inwendig hässlich. Der Stallknecht Westley ist schön von Gestalt, doch niedrig von Geburt. Walter in *THE SURE THING* und Harry, der Sally trifft, sind oberflächlich betrachtet attraktiv,



THE SURE THING



WHEN HARRY MET SALLY

doch weil sie von den Frauen zunächst nur das eine wollen, wollen die von ihnen nicht das geringste wissen. Doch während der Stallknecht Westley einfach nur eine Maske fallen lässt, fällt es Walter und Harry viel schwerer, ihr wahres Gesicht zu zeigen. Märchen für Erwachsene funktionieren anders. Rob Reiner ist der Sohn des Schauspielers und Regisseurs *Carl Reiner*. Robs Mutter *Estelle* absolviert in einer Restaurant-Szene in *WHEN HARRY MET SALLY* einen Kurzauftritt und wird dort Zeugin von Sallys vorgetauschten Orgasmus. Rob studierte zunächst in Los Angeles an der UCLA, wirkte in Theatergruppen mit und arbeitete dann als Autor und Schauspieler für das Fernsehen. «Die Fernseharbeit war merkwürdigerweise zunächst ein Hindernis», erzählt Reiner. «Die Leute konnten sich nicht vorstellen, dass ein Fernsehschauspieler in der Lage ist, einen Kinofilm zu inszenieren. Ich musste vier Jahre warten, bis mir *Norman Lear*, der Produzent der Serie „All In The Family“, die Chance gab, *THIS IS SPINAL TAP* zu drehen.» Das war 1984. Der scharfe satirische Ton dieser fingierten Dokumentation über eine Heavy-Metal-Band erinnert noch am stärksten an die Filme seines Vaters, einiges weist jedoch schon auf die eigenen Filme hin: «*THIS IS SPINAL TAP* ist ein Film über die Angst, auf eigenen Füßen zu stehen, und das Gefühl von Sicherheit, das man in einer Gruppe hat», be-

schreibt Reiner. Bis heute hat er fünf weitere Filme gedreht: über die Kindheit (*THE PRINCESS BRIDE*, 1987), über das Ende der Kindheit (*STAND BY ME*, 1986), über den Beginn des Erwachsenseins (*THE SURE THING*, 1985) und über Erwachsene: *WHEN HARRY MET SALLY* (1989). Reiner trägt eine Altersschicht nach der anderen ab und legt dabei die Entwicklungsstufen der Liebe frei. Mit *MISERY* (1990) hat Reiner nunmehr einen neuen Weg eingeschlagen, denn in diesem Film ist der Hass die emotionale Dominante.

Entwicklungsstufen der Liebe

«Ist das ein Knutschbuch?» Für den kleinen Jungen (Fred Savage) in *THE PRINCESS BRIDE* ist die Liebe nur ein retardierendes Moment. Wie der bettelarme Stallknecht Westley (Cary Elwes) der wunderschönen Prinzessin Buttercup (Robin Wright) den Hof macht, gehört

„Es gibt keine Erfolgsrezepte, um das ungeteilte Interesse der Zuschauer zu wecken. Oft macht man Fehler, ohne es zu wollen, und dann langweilt sich das Publikum. Es ist immer ein Schock für mich, wenn etwas wirklich funktioniert.“
William Goldman, Drehbuchautor

für ihn zu den unwesentlichen Dingen des Lesens. Bücher haben keinen Schnelldurchlauf, doch der Junge hat einen Grossvater (Peter Falk), dem jeder Wunsch seines Enkels Befehl ist. Der schliesst das Kapitel „Liebe“ und blättert weiter bis zum Tod: Westley soll ums Leben gekommen sein, Buttercup weint bitterlich. Der Tod ist jedoch eine Falschmeldung, und als Westley zurückkehrt, liebt ihn Buttercup mehr denn je. Dann stirbt er wirklich, doch nun hegt sie nicht den geringsten Zweifel an seinem Weiterleben. Menschenleben haben ein Ende, Gefühle nicht: Auferstanden von den Toten fällt Westley der Frau seines Herzens in die Arme. Die Liebe, das lernt der kleine Junge, ist stärker als der Tod. *STAND BY ME* spielt in der Welt der Jungen, kurz vor der Entdeckung des Mädchens. Doch die Liebe ist ferner



STAND BY ME

als der Tod. Weil sie gehört haben, in der Nähe der Bahngleise liege eine Leiche, machen sich vier Burschen auf, das Fürchten zu lernen. Etwas anderes als den Tod finden sie nirgendwo. In den Spielen der Kinder ist er allgegenwärtig: Chris (River Phoenix) hat einen echten Revolver im Marschgepäck, Teddy (Corey Feldman) stellt sich einem Zug entgegen, um ihm im letzten Moment auszuweichen. Eine Bande älterer Jungen verschafft sich den gleichen Nervenkitzel, indem sie auf der falschen Strassenseite fahren und entgegenkommende Autos zu waghalsigen Ausweichmanövern zwingen. Mehrfach haben die Jungen den Tod vor Augen. Als sie am Ende einen Toten vor Augen haben, ist die Kindheit vorbei. Der letzte Rest kindlicher Unbekümmertheit ist aus ihrem Leben verschwunden: Es gibt eine Unschuld, die vor der Pubertät verlorengehen kann. *STAND BY ME* setzt die Todessehnsucht der Kinder zur Lieblosigkeit der Eltern in Beziehung. Ausserhalb der Viererbande gibt es keine Geborgenheit.

Manchmal inszeniert Reiner die Jungen fast wie in einem Western: Wenn sie Schulter an Schulter einen Wasserturm passieren, scheinen sie fester zusammengeschmiedet zu sein als die Schienenstränge, die sie abschreiten. Doch nachts träumt jeder für sich allein, und so können die Erwachsenen gewaltsam eindringen: Gordie (Wil Wheaton) erlebt die Beerdigung seines Bruders noch einmal. Doch nicht den Bruder, sondern Gordie wünscht der Vater ins Grab. Im Traum erfüllt der Sohn die Wünsche seines Vaters, auch wenn sie den eigenen Tod bedeuten. Chris träumt, er habe den in einem Baum hängenden Teddy nicht mehr zu fassen bekommen. Paradoxiertweise hatte er ihn in Wirklichkeit vor dem Absturz gerettet. Die Jungen träumen nicht von einem besseren Leben, sondern ausnahmslos vom Tod.

Tagträume hingegen geben den eigenen Wünschen einen Freipass. Walter (John Cusack) gibt sich in *THE SURE THING* auf einer Fahrt von New England nach Kalifornien lustvollen Phantasien hin. Ein Freund schickte ihm das Foto einer Strandschönheit, die eine „sichere Sache“ sein soll. Doch je näher er ihr kommt, desto unsicherer werden seine Gefühle. Denn auf der Fahrt lernt er seine Kommilitonin Alison (Daphne Zuniga), die er seit einem fehlgeschlagenen Verführungsversuch nicht mehr ausstehen kann, mehr und mehr schätzen. Liebt er sie auch? In der dritten Nacht schlafen die beiden das erste Mal gemeinsam (aber nicht miteinander) in einem Bett. Im Traum sieht Walter sich eine Treppe hinaufsteigen, ins Badezimmer gehen und den

THE PRINCESS BRIDE



Duschvorhang beiseite ziehen. Doch dahinter steht nicht die Strandschönheit, sondern Alison. Nun ist Walter ganz sicher, dass Alison die Frau seiner Träume ist. Als am nächsten Morgen die Aufblende das Tageslicht

ins Zimmer strömen lässt, sehen wir, dass Walter im Schlaf den Arm um Alison gelegt hat. Tagsüber unternehmen Reiners Helden Reisen durchs Land, nachts dagegen Reisen ins Ich.

WHEN HARRY MET SALLY ist Rob Reiners erster Knutschfilm. Zu Beginn sieht Sally (Meg Ryan), wie Harry (Billy Crystal) einer Freundin einen Abschiedskuss gibt. Bei ihrer zweiten Begegnung, fünf Minuten Erzählzeit und fünf Jahre erzählte Zeit später, beobachtet Harry Sally in einer ähnlichen Situation. Weitere fünf Jahre später treffen sie sich zum dritten Mal und küssen sich zum ersten Mal: Männer und Frauen können keine guten Freunde sein, weil der Sex dazwischenkomme, hatte Harry einst behauptet. Nun sind die beiden gute Freun-

de, doch sie können keinen Sex haben, weil die Freundschaft dazwischengekommen ist. Als sich beim Jahreswechsel alle Menschen in die Arme fallen, müssen die beiden feststellen, dass Küssen kein Kinderspiel ist. Weil sie sich so gut verstehen, haben die Gesten ihre Selbstverständlichkeit verloren. Mit der Unschuld zweier Teenager, die die Liebe entdecken, versuchen sie sich einen freundschaftlichen Kuss zu geben. Jede Bewegung wird gehemmt von einer unüberwindbaren Befangenheit. Doch dann geschieht es: Er war nur gekommen, um sie zu trösten, aber als er ihr einen kleinen Kuss gibt, nimmt sie den ganzen Mann. Am nächsten Morgen hat sie die Augen noch beglückt geschlossen, während er bereits angstvoll an die Decke starrt. Bei Reiner merken die Männer stets viel später als die Frauen, dass aus der Freundschaft Liebe geworden ist. Als Alison Walter anbietet, nicht auf dem Boden, sondern im Bett zu schlafen, versteht der Zuschauer dies als eindeutiges Angebot – Walter versteht nichts. Er gibt sein Ehrenwort, «keinen Versuch zu starten». Auch Harry, anfangs ein Bruder Leichtfuß, gefährdet die Beziehung am Ende durch seine Übervorsichtigkeit.

Reisen durch Raum und Zeit

Harry und Sally gehören nicht zur arbeitenden, sondern zur liebenden Bevölkerung. Nur für kurze Momente sehen wir sie im Verlauf des Films ihren Berufen nachgehen. Der Alltag stellt seine Forderungen zurück, bis die beiden sich gefunden haben; die Arbeitgeber räumen ihnen unbefristeten Leidenschaftsurlaub ein. Wie alle anderen Filme von Reiner (mit Ausnahme von MISERY)

ist auch WHEN HARRY MET SALLY ein Reisefilm, nur bewegen sich die Hauptfiguren diesmal nicht von Ort zu Ort, sondern von einer Station ihrer Beziehung zur nächsten. THE PRINCESS BRIDE und STAND BY ME dagegen erzählen von Menschen, die sich im Verlaufe einer Reise und durch gemeinsam überstandene Abenteuer näherkommen. Von der Feindschaft über die Freundschaft bis zur Liebe ist es ein weiter Weg. In THE SURE THING erstreckt er sich quer über den amerikanischen Kontinent. Mit der klimatischen Veränderung geht eine emotionale einher. Als Walter und Alison bei Eis und Schnee abfahren, ist ihre Beziehung auf dem Nullpunkt. Doch dann ändern sich die Aggregatzustände der Gefühle, und je näher sie Kalifornien kommen, desto mehr erwärmen sie sich füreinander. In MISERY kühlt die Beziehung der beiden Hauptfiguren dagegen mit dem zunehmenden Tauwetter immer mehr ab. Die Krankenschwester Annie Wilkes (Kathy Bates), die den bei einem Unfall schwerverletzten Schriftsteller Paul Sheldon (James Caan) in einem Haus in den Bergen von Colorado gefangenhält, weiss, dass mit der Schneeschmelze wieder die Zivilisation in ihre abgeschlossene Welt eindringen wird. Und weil sie Sheldon ganz für sich haben will, wird sie ihn töten müssen. Nur in diesem Reiner-Film, der als einziger nicht die Annäherung, sondern die fortschreitende Entfremdung von Menschen zum Thema hat, bewegen sich die Figuren nicht von der Stelle, sondern halten sich fast ausschliesslich in einem Haus auf.

Die Reise sei der Liebe verwandt, meint Bloch. «Wie die Geliebte bereits die Strasse verzaubert, in der sie wohnt, samt den geringsten Merkzeichen in ihrem Quartier, den Fenstern, den Laternen, Bäumen, so geht die-

Robin Wright als Buttercup und Cary Elwes als Westly in THE PRINCESS BRIDE



ser Zauber erst recht auf das über, was die Liebesfahrt zu sehen bekommt.» In *THE SURE THING* verfremdet nicht die Frau den Blick auf die Strasse, sondern die Strasse den Blick auf die Frau. Wer verreist, sieht auch die vertraute Umgebung mit neuen Augen. Weil eine Beziehung mit Alison viel zu naheliegend ist, liegt Walter zu Beginn der Reise nichts ferner. Doch mit der zurückgelegten Entfernung kommt er Alison zunehmend näher. Wenn Harry und Sally eine Reise tun, verringert sich dahingegen nur die räumliche, nicht die persönliche Distanz. Als Sally ihn mit dem Auto von Chicago nach New York mitnimmt oder ihn zufällig im Flugzeug trifft, hat sie immer Ärger mit Harry. Nicht einmal als *transitional man* käme er für sie infrage.

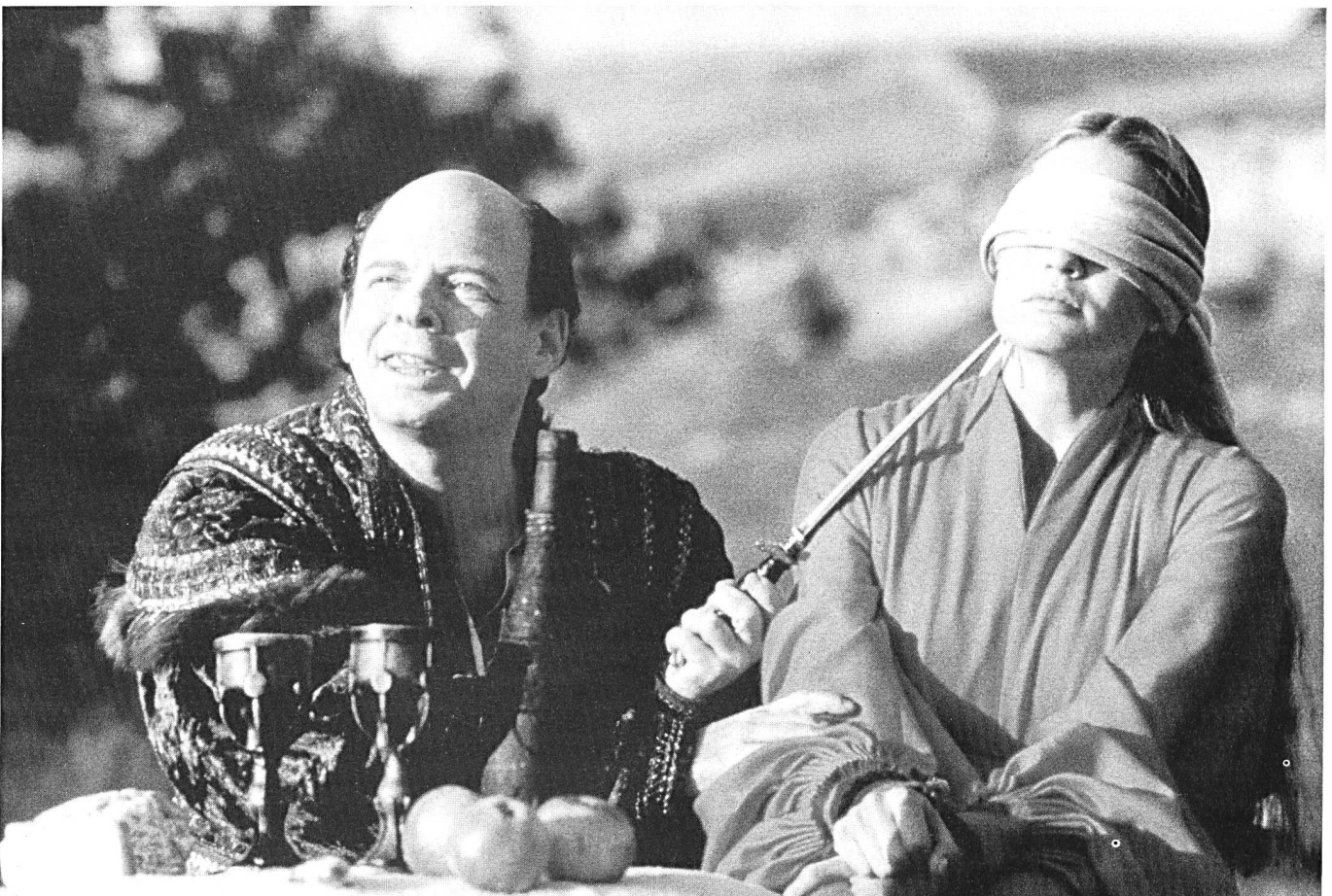
«Ich war einmal mit einer Frau in Paris», lallt ein Betrunkener in *THE SURE THING*. «Mein Gott, bin ich froh, dass sie tot ist!» Paris, die Stadt der Liebe – das ist ein romantischer Mythos, von dem sich Reiner dennoch nicht ganz trennen mag. Unter einem Torbogen auf dem Campus nimmt die erste Fahrt von Harry und Sally ihren Anfang, unter einer Nachbildung des Arc de Triomphe endet sie. «Das Ding steht am Washington Square, in Greenwich Village», erläutert Reiner. «Viele Drogensüchtige halten sich dort auf. Es ist also kein besonders romantischer Ort, erweckt aber genau diesen Eindruck.» Viele Jahre nach ihrer ersten Begegnung triumphiert Harry unter diesem Bogen über seine Selbstzweifel und entschliesst sich, Sally seine Liebe zu gestehen. Wie Erinnerungsbilder lässt er frühere Stationen ihrer Beziehung Revue passieren. «Harry und Sally machen eine Reise, die elf plus soundsoviel Jahre dauert», meint Reiner. «Es ist wie ein altes Sechzig-Sekunden-Pola-

roidfoto. Erst ist alles verschwommen, doch je länger man das Foto in der Hand hält, desto schärfer wird es, bis alle Konturen klar zu erkennen sind. So entwickelt sich die Beziehung der beiden. Erst nach elf Jahren sind sie sich über ihre Gefühle im klaren.»

Der Schriftsteller Paul Sheldon in *MISERY* verreist, um zu arbeiten. In Colorado, weit entfernt vom hektischen New York, hat er sein neues Buch geschrieben. Auf dem Heimweg verunglückt er in einem Schneesturm mit seinem Wagen. Die Krankenschwester Annie Wilkes rettet ihn vor dem sicheren Tod und verpflegt seine zahlreichen Knochenbrüche. Doch als er wieder zu sich kommt, merkt er, dass er in Gefangenschaft ist: Annie ist sein grösster Fan und will ihn dazu zwingen, seine erfolgreiche «Misery»-Reihe fortzusetzen, während er selbst persönlichere und anspruchsvollere Werke schreiben möchte. Entspricht die Fortbewegung in Reiners früheren Filmen stets den Veränderungen im Leben der Protagonisten, so ist Paul Sheldons Immobilität ebenfalls Ausdruck seiner existenziellen Situation: *MISERY* erzählt nicht nur von der Freiheitsberaubung eines Autors durch sein Publikum, Reiner zeigt Sheldon auch als einen Mann, der sein Leben freiwillig zahlreichen Ritualen unterworfen hat.

In der ersten Einstellung des Films ist im Vordergrund eine Zigarette zu sehen, während sich Sheldon, der gerade die letzte Seite seines neuen Buches tippt, im unscharfen Hintergrund verliert. Jedesmal, wenn er ein Buch beendet, raucht er eine Zigarette und trinkt ein Glas Dom Perignon; aus Tradition legt er den Weg in die Berge seit Jahren mit dem gleichen klapprigen Auto zurück, das fertiggestellte Manuskript transportiert er immer in einer abgewetzten Ledertasche. Dieser Routi-

THE PRINCESS BRIDE



ne folgt er auch diesmal, als er ein Buch geschrieben hat, das völlig mit seiner bisherigen Arbeit bricht. Nach Sheldons Unfall folgt ein Schnitt auf die Tasche, die bisher auf dem Beifahrersitz gelegen hat. Doch als die Kamera sich von der Tasche entfernt und in den Raum zurückfährt, bemerken wir, dass der Film in der Zeit zurückkehrt: Wir sehen Sheldon in einer Rückblende bei seiner Verlegerin (Lauren Bacall) die Tasche in den Händen halten. Am Ende dieser Szene spricht er von seiner Hoffnung, etwas zu schreiben, was auf seinem Grabstein Erwähnung finden könnte. Dann folgt ein Schnitt zurück in die Zukunft: Sheldon liegt lebendig begraben in seinem Auto. Die Vergangenheit, die Sheldon hinter sich lassen will, hat ihn in einer etwas zu scharfen Kurve in den Bergen von Colorado wieder eingeholt.

nem Martyrium zu entkommen. Um ein Haar hätte er damit auch Erfolg. Doch dann muss er um sein Leben schreiben und am Ende gar die Schreibmaschine zur Waffe umfunktionieren.

Die unausgesprochene Sprache des anderen

«Das ist nun eine lange Zeit her», beginnt der Erzähler in STAND BY ME. «Aber nur, wenn man Zeit in Jahren misst.» Am Ende wissen wir, dass man Zeit nicht in Jahren, sondern nur in Erfahrungen messen kann: «Obwohl ich Chris seit zehn Jahren nicht gesehen habe, wird er mir für immer fehlen. Nie wieder hatte ich solche

SALLY handle von einer Zweierbeziehung, der irrt. Tatsächlich erzählt er eine Dreiecksgeschichte: von Harry, Sally und dem glücklichen Zufall. «Mein Kameramann Barry Sonnenfeld und der Zufall sind dafür verantwortlich, dass ich meine zweite Frau kennengelernt habe», erzählt Reiner. «Als ich Barry für WHEN HARRY MET SALLY kontaktierte, wurde ihm zur gleichen Zeit das Drehbuch «Men Don't Leave» angeboten. Barry traf sich mit seiner damaligen Freundin (und jetzigen Frau) und zwei weiteren Freundinnen. Zu viert stimmten sie ab, welchen Film Barry fotografieren sollte. Eine der Frauen, Leslie, und Barry waren für meinen Film. Barrys Freundin und Michelle, meine zukünftige Frau, waren dagegen. Es stand also zwei zu zwei, und Barry entschied sich für meinen Film. Hätte er es nicht getan, hätte ich

endlich loswerden will, fährt sie bei einem zwielichtigen Mann als Anhalterin mit. Als dieser sie zu vergewaltigen versucht, taucht Walter plötzlich hinten auf der Ladefläche auf und rettet Alison aus der Situation. «Ich liebe die Gefahr», kommentiert er lakonisch. Am Ende der Fahrt lässt sie ihn in einer Bushaltestelle zurück. Walter sitzt einsam auf einer Bank. Dann öffnet sich hinten die Glas-tür, Alison tritt zu ihm und spricht nur vier Worte: «Ich liebe die Gefahr!» Bei WHEN HARRY MET SALLY geht Reiner noch weiter. Rob traf Nora, und heraus kam einer der symmetrischsten Filme aller Zeiten. Bespricht sich Sally mit einer Freundin, ist Harry in ein Gespräch mit einem Freund vertieft. Gibt Sally Harry Hilfestellung, als er beim Wiedersehen mit seiner Ex-Frau aus der Fassung gerät, so spendet er ihr Trost, als sie die Hochzeit ihres Ex-Mannes nicht verwenden kann. Doch nicht nur die Bilderfolgen, auch die Bilder selbst werden der Symmetrie unterworfen: Als Harry und Sally nachts telefonieren, macht das Split-Screen-Verfahren aus den Gesprächspartnern schon Bettpartner. Es gibt wahrscheinlich keinen anderen Film, bei dem sich die Arbeitsanteile von zwei Drehbuchautoren sogar in zwei exakt gleich grosse

„George Roy Hill hat ein sehr schönes Motto: «Die Kritiker bringen dich sowieso um, also kannst du es auch selbst tun.» Man sollte sich selbst gegenüber eigentlich so hart und unnachgiebig wie möglich sein.“

William Goldman

Im Gegensatz zu Reiners Reisefilmen sind es diesmal minimale Veränderungen der Umgebung, die maximale Auswirkungen haben. Als Sheldon mit einem Rollstuhl durch die Wohnung seiner fürsorglichen Peinigerin fährt, die gerade ausser Haus ist, stösst er einen kleinen Porzellan-Pinguin um. Er fängt ihn aber im Flug auf und stellt ihn wieder an die richtige Stelle – nur zeigt der Schnabel jetzt in die falsche Richtung. Viel später im Film, als wir diesen Fehler des Helden schon lange vergessen haben, wird er ihm zum Verhängnis. Immer zeige der Schnabel gen Süden, sagt Annie und zerschlägt Sheldon zur Strafe die Fussgelenke. Er ist nicht der einzige Gewohnheitsmensch in diesem Film. Der örtliche Sheriff (Richard Farnsworth) wird durch die abgebrochene Spitze einer Tanne auf die Unfallstelle aufmerksam, denn die Natur ist sein zweites Zuhause. Auch Sheldons Blick für Kleinigkeiten wird notgedrungen geschärft: Eine Haarnadel, die er zu einem Dietrich umfunktioniert, ist zeitweise die einzige Hoffnung, sei-

Freunde wie damals, als ich zwölf war.» Was sind schon zehn Jahre der Trennung gegen vierundzwanzig gemeinsam verbrachte Stunden? An einem einzigen Tag wurden aus den Kindern Erwachsene. Als sie das zwei-



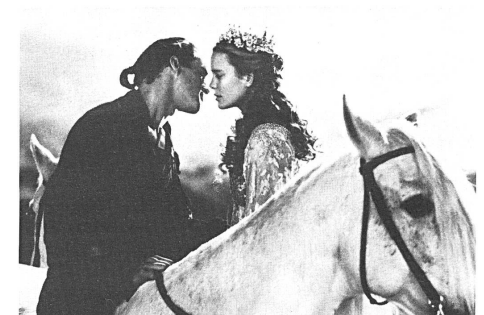
WHEN HARRY MET SALLY

te Mal die Brücke am Ortsausgang überqueren, sind sie gross geworden, die Welt ihrer Eltern kommt ihnen klein vor. In WHEN HARRY MET SALLY kommt dem Zuschauer die Welt klein vor. Sie schrumpft zur Begegnungsstätte zwischen Harry und Sally. Um festzustellen, dass jemand begehrenswert ist, braucht man meist weniger als zehn Sekunden, doch ob jemand liebenswert ist, das herauszufinden dauert manchmal mehr als zehn Jahre. Doch wem gibt das Leben schon zehn Jahre Zeit und genügend Chancen, den richtigen Partner zu finden? «Wer sagt dir, dass das Leben fair ist?» fragt Peter Falk in THE PRINCESS BRIDE. Weil das Leben nicht fair ist, spielt Reiner Schiedsrichter und entscheidet stets zugunsten seiner Akteure. Wer glaubt, WHEN HARRY MET

Michelle nie getroffen. Denn bei den Vorbereitungen zu WHEN HARRY MET SALLY sagte Barry plötzlich: «Ich kenne eine Frau in New York. Sie heisst Michelle, und du wirst sie heiraten.» Und er hatte recht! Michelle und ich trafen uns, verlobten uns und werden heiraten. Bis zu diesem Zeitpunkt kam mir das Ende unseres Films unglaublich und falsch vor. Nun glaube ich es.»

Ursprünglich wollte Rob Reiner die Rolle des Harry selbst spielen, bevor er sie seinem Freund Billy Crystal anvertraute. «Natürlich sind zahllose persönliche Erfahrungen in den Film eingegangen. Ich wollte jedoch von Anfang an mit einer Frau zusammenarbeiten, um sicherzustellen, dass der weibliche Standpunkt angemessen repräsentiert ist und mit dem männlichen ins Gleichgewicht gebracht wird. So entschied ich mich für die Drehbuchautorin Nora Ephron.» Schon in THE SURE THING strebte Reiner eine völlige Gleichbehandlung der beiden Hauptfiguren an. Als Alison Walter während der Fahrt

Bildhäften auseinanderdividieren lassen. So wurde die Inszenierung, die ständige Wiederholung der Kamerabewegungen unter umgekehrten Vorzeichen, sicher in hohem Masse durch das Drehbuch vorbestimmt. «Das



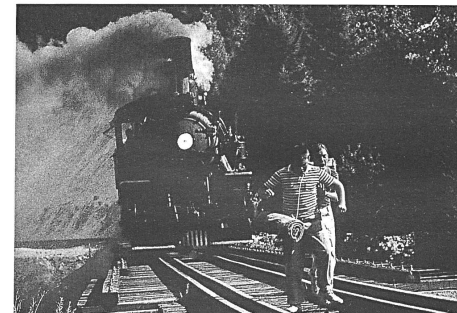
THE PRINCESS BRIDE

Wichtigste für einen Film ist das Ausgangsmaterial, und das sind die Wörter», sagt Reiner. «Das Schreiben ist die Ausdrucksform, zu der ich mich am meisten hingezogen fühle.» In der Sprache scheinen auch Reiners Figuren in ihrem Element zu sein. Gordie in STAND BY ME will Schriftsteller werden, Paul Sheldon in MISERY hat das bereits geschafft. Sally ist Journalistin, Walter und Alison lernen sich in einer writing class kennen. Dennoch fällt es Reiners Paaren schwer, eine gemeinsame Sprache zu finden. «Wir sprechen die unausgesprochene Sprache des anderen – und zwar fließend.» Als Walter diesen Satz ausspricht, kommt seine Beziehung zu Alison zum Stillstand. Denn sie ahnt, dass er sich das Liebesgeständnis nur von einem Zimmerge-

THE SURE THING



STAND BY ME





River Phoenix als Chris und Wil Wheaton als Gordie in STAND BY ME

nossen geborgt hat. Erst als Walter seine Gefühle am Ende des Films in eigene Worte fasst, kann er Alison für sich gewinnen. «Heutzutage werden Myriaden von Bildern ausgestossen. Mit Bildern kann man die Menschen nur noch leicht berühren. Um sie anzurühren, muss man zurück zu den Wörtern», meint Reiner.

Kann man Wunder kaufen?

Rob Reiner geht den Wörtern auf den Grund. Als Harry einem Freund erzählt, seine Frau betrüge ihn, erwidert dieser: «Das ist nur ein Symptom dafür, dass etwas anderes nicht in Ordnung ist.» – «Wirklich? Aber dieses Symptom schläft mit meiner Frau!» Harrys Probleme sind eben nicht auf einen Begriff, sondern auf eine Person zurückzuführen. Wer sich jedoch von einer Person einen Begriff machen will, sollte auf ihren Namen achten. Auf keinen Fall werde er seinen Sohn Eliot nennen, erklärt Walter in THE SURE THING. Eliot sei ein fatter Junge mit Brille. «Nick dagegen ist ein Kumpel. Nick kann ich den Wagen vollkotzen.» Mit einem Mann namens Sheldon (!) könne man unter keinen Umständen guten Sex haben, behauptet Harry apodiktisch. «Aber wenn es um die Steuererklärung geht, dann ist Sheldon dein Mann.» Namen scheinen Bände zu sprechen. Wenn man Walter und Harry Glauben schenkt, determinieren sie sogar den Charakter. Doch wenn überhaupt, dann kann nur im Märchen die Sprache Wirklichkeit erzeugen, denn es verfügt über die wunderbare Naivität, Metaphern wörtlich zu nehmen: In THE PRINCESS BRIDE wird dem getöteten Westley mit einem Blasebalg wieder Leben eingehaucht.

Können Menschen Wunder vollbringen? Wunder sind Ereignisse, die sich menschlicher Einflussnahme gerade entziehen, und nicht zuletzt daher rührt ja auch der Zweifel, ob es sie überhaupt gibt. Das Märchen zweifelt daran selbstverständlich nicht im geringsten. In THE PRINCESS BRIDE sind Wunder zur Ware geworden, die Märchenhelden können sie für Geld erwerben. Angebot und Nachfrage regeln das Schicksal. Drehbuchautor William Goldman und Reiner sind Gentlemanverbrecher des Märchenfilms: zuerst rauben sie uns alle Illusionen und dann erstatten sie sie uns Stück für Stück wieder zurück. Verfremdungseffekte zählen zu ihren bevorzugten erzählerischen Mitteln, doch sie sollen das Märchen nicht zerstören, sondern lediglich seine Konventionen durchschaubar machen. Der Stallknecht Westley begibt sich so übermütig und grossmäulig von einer Gefahrensituation in die nächste, als wisse er um die Grundregel des Märchens, die das Überleben des Helden verbürgt. Sobald eine der Hauptfiguren an der Schwelle zum Reich der Toten steht, protestiert der immer gebannter zuhörende Junge, und der Grossvater unterbricht die Lektüre. Beim Märchen wird der Wunsch zum Vater des Geschehens, in THE PRINCESS BRIDE wird der Grossvater zum Erfüllungsgehilfen des Wunsches: Als er wieder anfängt zu lesen, hat sich alles zum Guten gewendet. Märchen sind nichts anderes als kodifiziertes *wishful thinking*.

Das Kino, hat Hitchcock einmal gesagt, sei das Leben, aus dem man die langweiligen Teile herausgeschnitten habe. Wer etwas erzählt, verschweigt anderes. Rob Reiner verschweigt nicht, dass er etwas verschweigt. Stets macht er das Erzählen zum Gegenstand seiner Filme. «Bei Stephen Kings Vorlage zu STAND BY ME war ich mit



Meg Ryan als Sally und Billy Crystal als Harry in WHEN HARRY MET SALLY

der Erzählperspektive alles andere als zufrieden. Gordie, die Hauptfigur, war im Buch nur ein passiver, unteiliger Beobachter. Eines Tages, als ich im Auto sass, hatte ich einen Geistesblitz: Der Film würde sich um einen Schriftsteller drehen, der sich an seine Kindheit erinnert und dabei auch herausfindet, was ihn dazu gebracht hat, diesen Beruf zu ergreifen.» Zu Beginn des Films sitzt der erwachsene Schriftsteller im Auto und denkt an den wichtigsten Tag seines Lebens zurück. In dieser Rückblende sehen und hören wir ihn als Zwölfjährigen eine seiner ersten Geschichten erzählen. Sie handelt von einem dicken Jungen, der sich an einem Wettessen beteiligt. Die Teilnehmer setzen sich nacheinander an den Tisch und werden von einem Kommentator vorgestellt. Dann wird auch diese Geschichte von einer Rückblende unterbrochen, und wir sehen den Jungen Rizinusöl trinken, während der Kommentator im Hintergrund die Konkurrenten präsentiert. So hören wir einige Sätze ein zweites Mal, haben aber nun einen neuen Informationsstand und eine andere Perspektive. In Rob Reiners Schachtel-Kino dürfen die Zuschauer eine Geschichte nach der anderen auspacken und beginnen allmählich zu ahnen, was sie geschenkt bekommen: ein raffiniertes Spiel mit den Erzählformen.

Oft macht Reiner Kino im Präteritum. Wo andere in die Gegenwart flüchten, stellt er sich der Vergangenheit. Erinnerter Leben ist der Stoff, aus dem seine Geschichten sind. Der Schriftsteller in *STAND BY ME* sowie Harry und Sally unternehmen Forschungsreisen in die eigene Vergangenheit und tragen dabei Bruchstücke ihrer Biographie zusammen. An dieser Rekonstruktionsarbeit darf der Zuschauer teilnehmen, doch die Geschichten

mit ihren wohlkalkulierten erzählerischen Brüchen erheben von vornherein keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Zeitsprünge in *WHEN HARRY MET SALLY* sind keine Ellipsen, sondern Erinnerungslücken. Man hat dem Film vorgeworfen, das Berufsleben der beiden vollständig auszusparen. Die Beschreibung ist richtig, der Vorwurf falsch. In der Erinnerung scheint Harry und Sally die Arbeit nicht mehr gewesen zu sein als ein Mittel zum Zweck, und der Zweck war allein ihre Liebe. Nicht der Film betreibt diese Verklärung, die Figuren sind es.

Die Zeit heilt viele Wunden. Wenn es möglich wäre, zu leben und sein Leben zur gleichen Zeit aus der retrospektiven Distanz zu betrachten, könnte man die Glücksgefühle in voller Intensität genießen und die Leidenserfahrungen in abgeschwächter Form besser ertragen. Das wäre ein Märchen für Erwachsene. In diesen Idealzustand kann das Kino seine Zuschauer immerhin probeweise versetzen. Was den Figuren widerfährt, können wir aus der Perspektive der ersten Person erleben und aus der der dritten Person betrachten. Diese Perspektivwechsel sind Rob Reiners grösste Stärke: Er bringt uns seine Figuren manchmal fast körperlich nah, ohne dass wir ganz die Distanz verlieren, und selbst aus der grössten Entfernung fühlen wir uns ihnen nah. Reiner formt den Zuschauer nach seinem Bilde: Er macht uns zu beteiligten Beobachtern.

Lars-Olav Beier

Die Aussagen Reiners stammen aus einem Interview, das Frank Schnelle und Lars-Olav Beier im Sommer 1989 mit dem Regisseur führten.

Spuren im Schnee

MISERY von Rob Reiner

Auch wer seine Romane nicht kennt, jedoch ein erprobter Kinogänger ist, weiss, dass *Stephen King* immer wieder gut ist für spannende Vorlagen zu oft ebenso spannenden Filmen. Rob Reiner, der es mit Filmen wie *STAND BY ME* – basierend auf einem Roman Kings – oder *WHEN HARRY MET SALLY* geschafft hat, sich als Meister leichtfüssiger, aber gekonnt in Szene gesetzter Unterhaltungsfilme zu etablieren, greift für *MISERY*, sein neuestes Werk, erneut auf King zurück. Der Roman «*Misery*» ist die minuziöse Schilderung des Aufeinanderprallens von Fiktion und Realität; die Schilderung jenes Grenzbereiches, wo die Realität die Fiktion einzuholen oder gar zu manipulieren droht. Man kann als zweite Lesart den Film und dessen Vorlage auch als populäres Lehrstück über den Umgang mit Träumen und deren Gefährlichkeit betrachten. King führt in dem wie gewohnt in einem geradezu *cinematographischen* Stil geschriebenen Buch das Aufeinanderprallen der Welt eines Schriftstellers, dessen Erfolg ihn knebelt, von der «hohen» Literatur fernhält, mit der seiner Verehrerin *number one* vor Augen. Zwei Wunschebenen stossen aufeinander, die des Fans, der nicht wahrhaben will, dass der Schriftsteller im letzten Roman seiner «*Misery*»-Reihe die gleichnamige Heldin hat sterben lassen auf der einen, und die des Autors, der den Erfolg seiner ursprünglich als «Randprodukt» konzipierten «*Misery*» satt hat auf der anderen Seite. Es sind auch Lüge und Wahrheit, die sich hier wie im Duell gegenüberstehen. Deutlich macht King dabei, dass es die Fiktion ist, die die Flucht in eine Scheinwelt erlaubt, die Entfernung von der Lebenswirklichkeit geradezu provoziert.

Die Falle Einsamkeit

Wie schon in «*The Shining*», dem Roman Kings, den *Stanley Kubrick* zwischen 1978 und 1980 in ein filmisches Meisterwerk verwandelt hat, setzt auch «*Misery*» einen Städter der zum Spiegel der dunklen Seite des Ichs werdenden Einsamkeit der Berglandschaft aus. Der Schriftsteller Paul Sheldon – im Film gespielt von *James Caan* – erklärt seiner Agentin, dass er es satt hat, bis in alle Ewigkeit weitere Episoden im Leben der von ihm einmal geschaffenen Serienheldin «*Misery*» zu erfinden, es ihn zur wahren Literatur treibt. Gesagt, getan. Das Manuskript, das er abgibt, enthält Miserys letzten Streich: Sie stirbt. Wohlgenut zieht sich der Schreiberling also in die Einsamkeit der Berge zurück. Er dichtet

erfolgreich, vollendet sein literarisches Meisterwerk, sein Bekenntnis zur eigenen künstlerischen Wahrheit. Einem strengen Ritual folgend, raucht er nach vollbrachter Tat eine Zigarette und trinkt eine Flasche *Dom Perignon*. Draussen ist tiefer Winter.

Sheldon fährt mit seinem Ford Mustang auf der einsamen Bergstrasse Richtung Zivilisation. Doch die ungestüme Naturgewalt macht ihm einen Strich durch die Rechnung. Auf dem schneeglatten Untergrund kommt sein Wagen ins Schleudern. Der Wagen rast über den Strassenrand, überschlägt sich und bleibt liegen. Sheldon ist schwer verletzt, glaubt, seine letzte Stunde sei gekommen. Doch der rettende Engel naht: Die von der zu recht mit einem *Oscar* belohnten *Kathy Bates* gespielte Annie Wilkes rettet den bewusstlosen Schriftsteller aus dem Wrack. In Tat und Wahrheit, was wir jedoch erst später erfahren, hatte sie ihn verfolgt. Als er wieder aufwacht, findet er sich in ihrem einsamen Farmhaus wieder, versorgt und gepflegt. Annie ist ehemalige Krankenschwester, weiss von daher, wie mit dem Patienten umzugehen, der sich bei dem Unfall beide Beine gebrochen hat.

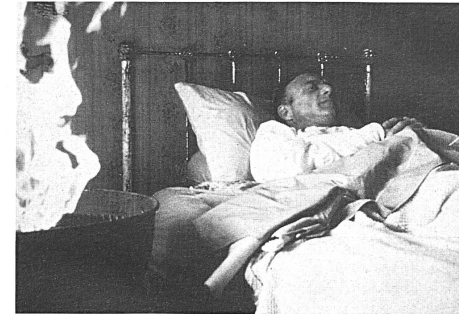
Je mehr Sheldon gesundet, desto mehr offenbart sich die wahre Natur seines Aufenthaltes bei Annie Wilkes. Sie ist seine, wie sie selbst sagt, grösste und treueste Verehrerin. Und ihr Ziel ist kein geringes:

Als Leserin des letzten «*Misery*»-Romanes kann sie es nicht verkraften, dass der Autor die Heldin hat sterben lassen. Selbstredend wird das Manuskript von Sheldons literarischem Meisterwerk das erste Opfer; es wird feierlich verbrannt. Mit einer verqueren Mischung aus moralischer Argumentation und persönlicher Betroffenheit zwingt sie Sheldon dazu, «*Misery*» wieder auferstehen zu lassen. Sie kauft ihm Schreibmaschinenpapier, richtet ihm im Krankenzimmer, das mit fortschreitender Genesung den Charakter einer eigentlichen Gefängniszelle erhält, einen Schreibtisch her. In «Zusammenarbeit» mit und vor allem unter Kontrolle von Annie soll «*Miserys*»-Wiedergeburt entstehen. Parallel zu dieser Entwicklung läuft die von Sheldons Agentin ausgelöste Suchaktion. Der alte Sheriff des Or-

tes findet das Wrack, Fernsightteams rücken an, berichten über das mysteriöse Verschwinden des Erfolgsautors, seinen wahrscheinlichen Tod. Der Sheriff mag auf Grund der Spuren, die Annie Wilkes' Brecheisen an der Türe auf der Fahrerseite hinterlassen hat, nicht recht an einen Erfrigungstod glauben. Langsam und systematisch steuert die Geschichte ihrer Kulmination entgegen. Während Sheldon, der nun dank Rollstuhl über eine begrenzte Mobilität verfügt, in Annies Abwesenheit das Haus unter die Lupe nimmt, nach Fluchtmöglichkeiten sucht, wird die Ausweglosigkeit seiner Situation immer klarer.

Gewissermassen *en passant* entdeckt der Gefangene auch noch Zeugnisse aus der Vergangenheit seiner Pei-

James Caan



nigerin, die als Krankenschwester wegen Kindstötung angeklagt gewesen war. Die Spannung, die sich im wesentlichen auf die Frage konzentriert, ob es Sheldon gelingen wird, dieser Situation zu entkommen, findet ihre



Kathy Bates

ten auf der menschlichen Seele dienen, konzentriert sich King in «*Misery*» gänzlich auf die divergierenden Psychologien der beiden Hauptfiguren.

Leading part ist hier für den Leser und den Kinzuschauer die Figur des Schriftstellers Sheldon. Im Roman führt er mit seinen die Handlung im Sinne von *action* ergänzenden Gedanken durch die Geschichte. Seine Reflexion verleiht «*Misery*» eine Mitte, eine Ebene, auf der der Leser durch den Blick des Protagonisten dazu in die Lage versetzt wird, Stellung beziehen zu können. Und um seine Figuren literarisch möglichst effizient zu illustrieren, bedient sich King einer bereits berühmt gewordenen Sprache. Gezielt zieht er als Hilfsmittel Gegenstände des täglichen Gebrauchs zur Charakterisierung seiner Figuren bei. Das können Getränke wie «*Dom Perignon*», Auto- oder Zigarettenmarken, Kleidungsstücke oder andere Objekte sein. Und das hat nichts, aber auch rein gar nichts mit *product placement* zu tun. Im Gegenteil: King greift da auf höchst intelli-

„Erst sehr spät im Verlauf der zwei Jahre, die man meist an einem Filmprojekt sitzt, weiss man, wer eine Rolle spielen wird. Als Drehbuchautor hat man für gewöhnlich mit den Schauspielern, wenn überhaupt, nur kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu tun.“

Nahrung in dem langsamen Fluss der Informationen, die der Protagonist sich über seine Lage beschaffen kann.

Das Potential des Bösen

Kings Prinzip, das so eindrücklich unter anderem auch in «*The Shining*» zu verfolgen war, feiert in *MISERY* einen neuen Triumph: Eine scheinbar alltägliche Situation wird bis zum Extrem ausgekostet, übersteigert. Der Wahn des Einzelnen – so gewissermassen die Quintessenz – offenbart sich nur in aussergewöhnlichen Situationen. Das Normale wird systematisch als Potential des Abnormalen enttarnt. Während in «*The Shining*» noch parapsychologische Phänomene als Transportmittel für diese Gegenüberstellung von Licht und Schat-

gente Weise eine Methode auf, die unter anderem von den Drehbuchautoren des *goldenen Hollywood* der dreissiger Jahre schon perfekt beherrscht wurde, bei dieser Sparte der schreibenden Zunft auch heute noch eine besondere Wichtigkeit hat. Sie illustriert ökonomisch direkt, lässt auf langatmige Beschreibungen einer Figur verzichten – ist ein meines Erachtens nicht zu unterschätzender Bestandteil der Semiotik des zwanzigsten Jahrhunderts.

Meister gesellt sich zu Meister

Dass dieses bildhafte Schreiben noch nicht ausreicht, um «*Misery*» zu verfilmen, dass es vielmehr noch einer Umsetzung der Sprach- in Filmbilder bedarf, liegt in der

Natur der Sache. Und gerade die Adaption eines bereits so *cinematographisch* geschriebenen Werkes stellt besondere Anforderungen. Kings Konzentration auf die innere Stimme der Hauptfigur und die weitgehende Eingrenzung der Perspektive auf das, was innerhalb des Hauptschauplatzes geschieht, stellen denn zwei Komponenten dar, die im Film nur schwer verwendbar sind. Natürlich wäre streng genommen auch dies möglich, aber es ist doch wenig zeitgemäss und trägt dem Medium nur ungenügend Rechnung.

Dass William Goldman, der Autor, der mit vier Millionen Dollar (!) für seine Umsetzung von Kings Roman entlohnt wurde, es für seine Drehbucharbeit somit zum Prinzip erhoben hat, der Situation des Gefangenseins die Suche nach dem "Gefangenen" gegenüberzu-

chende Bildwelt erschaffen hat. Ähnlich geschickt hat Goldman einen Grossteil der inneren Stimme Sheldons nach aussen transportiert, Aktion daraus werden lassen, die uns Zuschauern etwas über den Seelenzustand des Protagonisten erzählt.

So wie dies Stanley Kubrick bei der Adaption von «The Shining» verstanden hat, wird der *huis clos* auch in MISERY durch den Kontrast zwischen Innenraum und Aussenwelt erfahrbar gemacht. In THE SHINING begleitet ein Helikopterflug den VW-Käfer des Ehepaars Jack und Wendy Torrance auf seiner Fahrt zu dem hoch in den Bergen gelegenen «Overlook-Hotel». Kubrick findet für Weite und Bedrohung, die von der Landschaft, der alpinen Einöde ausgehen, ein adäquates Bild. In MISERY ist es der Sheriff, der die endlos scheinenden Wälder

allerdings kaum an Kubricks THE SHINING heranreicht. Es zählt zu Reiners Charakteristika, dass er sich mehr auf die Führung des Handlungsablaufs und eine dementsprechende Arbeit mit den Schauspielern konzentriert, das Visionäre ausklammert.

Diesem Profil entspricht auch die Kameraarbeit von Barry Sonnenfeld, der zwar stets dem Konzept der Auspielung von Mikro- gegen Makrokosmos folgt, aber in der Nuancierung doch mehr den Aspekt der *action* betont. Wenn beispielsweise Sheldon mit seinem Rollstuhl durch das Wohnzimmer von Annie Wilkes jagt, folgt die Kamera den von dem "Gefangenen" entdeckten Elementen des alltäglichen Wahnsinns mit sachlicher Distanz. Die Beziehung zwischen Objekt und Betrachter wird über das Gesicht von James Caan und den weite-

tischen Serien-Heldin hochzuschreiben, als auch die spätere Einsicht, dass Literatur doch etwas "ernsthafteres" ist, abgenommen werden. Kathy Bates ihrerseits gewinnt der Figur der Annie Wilkes jene Vielschichtigkeit ab, die ihre psychische Labilität und Angeschlagenheit nicht einfach als Markenzeichen des Bösen schlechthin einstufen lassen. Wenn der Zuschauer bis zum Schluss Verständnis für Annie aufbringen kann, Mitleid mit ihr entwickelt, so ist das auch das Verdienst dieser Schauspielerin.

Überhaupt gelang es Reiner, durch die geschickte Besetzung Brechungen in den Stoff hineinzulegen, die von der Höllenfahrt, die Sheldon vom Moment seines Unfalles an beginnt, ablenken. Erwähnt werden müssen hier noch Richard Farnsworth und Frances Sternhagen als altes Polizistenehepaar, die von Reiner gezielt gegen das Klischee des einsamen Bergdorfscherriffs geführt wurden. Der von ihnen bestimmte *subplot* liefert – nebst seiner Hauptaufgabe: der Suche nach Sheldon – Momente des Auf-

„Auf jede Handlung gibt es eine Reaktion, und jede Entscheidung kann einen vor neue erzählerische Probleme stellen. Wir haben beispielsweise sehr viele spektakuläre Szenen aus dem Buch bei unserer Adaption herausgeworfen.“

William Goldman

stellen, ist die den *suspense* fördernde richtige Entscheidung. Wobei – und dies zieht sich durch alle Arbeiten von William Goldman – die Spannung stets alterniert zwischen der oberflächlichen, auf Aktionen beruhenden und der psychologischen, die aus der Anlage der Charaktere resultiert. William Goldman, der als Autor der Drehbücher zu Filmen wie MARATHON MAN, BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID oder ALL THE PRESIDENT'S MEN zu Ruhm gelangt ist, mit «*Adventures in the Screen Trade*» ein zum Bestseller avanciertes Sachbuch über seine Zunft geschrieben hat, dieser Goldman versteht es einmal mehr, die Mittel visuellen Erzählens meisterhaft bis zum Anschlag auszureizen. Er setzt dabei nicht einfach um, fügt vielmehr dem Stoff neue Ebenen hinzu. So etwa das Gegenüber von Mikro- und Makrokosmos. Bereits im Drehbuch ist somit jenes Alternieren von Halbnahen und Grossaufnahmen auf der einen sowie Totalen auf der anderen Seite vorgeschrieben, für das Regisseur Rob Reiner die entspre-

auf der Suche nach Sheldons Wagen überfliegt, dabei auch den Hof von Annie Wilkes unter sich zurücklässt. Ist der Flug in THE SHINING reine Kameraposition und damit Ansatz zu einer auf den Konflikt, der sich zwi-



schen den Schauplätzen auftut, abzielenden Metapher, so symbolisiert das Anschwellen des Fluglärms für Sheldon die Hoffnung auf eine Rückkehr in den Makrokosmos, aus dem er mit seinem schleudernden Mustang herauskatapultiert wurde. Der Helikopter wird zum Bindeglied zwischen den beiden Ebenen, auf und mit denen MISERY spielt.

Kabinettstück für zwei Schauspieler

MISERY hat als Filmstoff die Anlage zu einem Klassiker seines Genres. Rob Reiner bietet gekonntes Regiehandwerk, das in der künstlerischen Vision, die den Parabelcharakter des *plot* hätte verstärken können,

ren Verlauf der Handlung hergestellt. Die Kamera bleibt im off-side. Wehmütig erinnert man sich da an den Kameramann John Alcott, der es verstanden hat, zusammen mit Stanley Kubrick, der ja als versessener Bilderfeiler und -perfektionist bekannt ist, THE SHINING Momente abzugewinnen, in denen ein Schwenk, eine Fahrt die Psychologie einer Figur zum Ausdruck bringt. Bis hin zum hysterischen Showdown bleibt MISERY im Gegensatz dazu kühl-verhalten.

Rob Reiner, der Meister des gekonnten guten Unterhaltungsfilms, hat MISERY zu einem spannenden Kinoerlebnis verdichtet, das dem Betrachter vor allem als Kabinettstück zweier hervorragender Schauspieler in Erinnerung bleibt. James Caan, der für meinen Geschmack viel zu selten auf der Leinwand zu sehen ist, spielt den Paul Sheldon mit jener Mischung aus Coolness, bitterer Verzweiflung und Ironie, die die Figur erst zu einem Charakter formen, dem sowohl die Bestrebung, sich von der Slum-Herkunft mittels einer roman-

atmens in Form einer leisen Ironie. Nach WHEN HARRY MET SALLY ist es Rob Reiner somit erneut gelungen, intelligent sein Kinopublikum zu unterhalten. Freilich bleiben hier wie dort Visionen, die über das einfache Nacherzählen einer Geschichte hinausgehen würden, aus. Aber dafür gibt es ja beispielsweise einen Stanley Kubrick ...

Johannes Bösigger

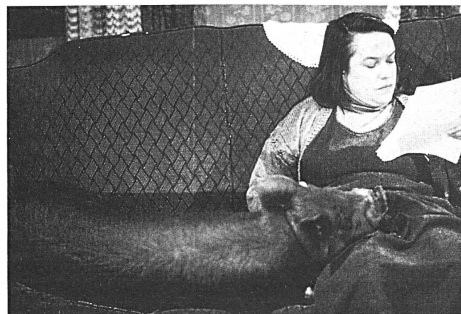
Die wichtigsten Daten zu MISERY:

Regie: Rob Reiner; Drehbuch: William Goldman nach dem Roman «Misery» von Stephen King; Kamera: Barry Sonnenfeld; Kamera-Assistenz: M. Todd Henry; Schnitt: Robert Leighton; Produktions Design: Norman Garwood; Art Director: Mark Mansbridge; Ausstattung: Garrett Lewis; Kostüme: Gloria Gresham; Musik: Marc Shaiman.

Darsteller (Rolle): James Caan (Paul Sheldon), Kathy Bates (Annie Wilkes), Richard Farnsworth (Buster, der Sheriff), Frances Sternhagen (Virginia, seine Frau), Lauren Bacall (Marcia Sindell, Agentin), Graham Jarvis (Libby), Jerry Potter (Pete), Tom Brunelle (Moderator), Julie Payne (Reporterin), Archie Hahn III. (Reporter), Wendy Bowers (Bedienung).

Produktion: Castle Rock Entertainment in Zusammenarbeit mit Nelson Entertainment; Produzenten: Andrew Scheinman, Rob Reiner. USA 1990. 35 mm, Farbe, Dolby Stereo, Dauer: 107 Min.; CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Jugendfilm, Berlin.

Der Roman «Misery» von Stephen King ist unter dem Titel «Sie» als Taschenbuch Nummer 8293 in der Allgemeinen Reihe des Wilhelm Heyne Verlags, München, mit zahlreichen Bildern aus dem Film neu aufgelegt worden.



„Blödsinn, du hattest wahrscheinlich eine Heidenangst davor, dass die Szene nicht funktioniert“

Gespräch mit William Goldman und Rob Reiner

FILMBULLETIN: Mr. Goldman, es ist ungewöhnlich, dass auch einmal ein Drehbuchautor einen Film auf einer Publicity-Tour begleitet. Sonst sind es immer nur ...

WILLIAM GOLDMAN: ... die Stars und gelegentlich die Regisseure. Das ist sicher auch einer der Gründe, weshalb niemand weiss, wer der Drehbuchautor eines Films ist oder was überhaupt sein Beitrag ist. Autoren, Kameraleute oder Cutter, die ungeheuer wichtig für einen Film sind, gelangen deshalb nie richtig in das Bewusst-

sein des Publikums, und die Zuschauer erfahren auch nicht, wie gewisse Dinge in einem Film zustande gekommen sind. Wenn ein Interviewer zu einem Star beispielsweise sagt: «Was Sie da in dieser Szene gemacht haben, fand ich wirklich wunderbar», wird dieser nicht sagen: «Ja, das stand aber schon im Drehbuch.» Er wird wahrscheinlich eher antworten: «Danke sehr, ich habe das gemacht, weil ich dachte, das passt zu meiner Figur.» Also wird der Mythos des Stars nur weiter fortgeschrieben.

James Caan als Paul Sheldon in MISERY



Ich sage aber immer wieder: wir alle sind bei einem Film einander auf Gnade und Ungnade ausgeliefert, wir alle sind voneinander abhängig. Ich habe beispielsweise keine wirkliche Vorstellung von dem, was ein Kameramann macht, obwohl ich schon sehr lange im Filmgeschäft arbeite. Rob hat, glaube ich, auch erst bei diesem Film richtig begriffen, was ein Kameramann alles ausrichten kann.

ROB REINER: Ich war ja auch nie auf einer Filmhochschule. Ich habe als Schauspieler und Autor angefangen, und ich habe sechs Filme gebraucht, um zu lernen, wie eine Kamera funktioniert, welche Objektive man nimmt, was für Effekte man mit dem Licht erzielen kann etcetera. In Amerika nennen wir das *learning on the job*. Die beiden Filme, bei denen ich am meisten gelernt habe, waren sicher THE PRINCESS BRIDE und MISERY, denn sie stellten die grössten technischen Herausforderungen an mich.

FILMBULLETIN: Hat Sie an MISERY die Möglichkeit gereizt, eine richtige *tour de force* zu inszenieren? Fast der gesamte Film spielt ja nur an einem Schauplatz.

ROB REINER: Das war allerdings eine echte Herausforderung. Eine unserer grössten Befürchtungen war, dass der Film zu klaustrophobisch wirkt. Aber Bill führte Buster und Virginia, das Sheriff-Ehepaar, in die Handlung ein, und zwar nicht nur, um von dem einen Schauplatz fortzukommen, sondern um dem Publikum die Chance zu geben, durchatmen zu können. Er hat dadurch aber auch eine wirklich grossartige Handlungslinie geschaffen: die Zuschauer verfolgen mit, wie sie nach Paul Sheldon suchen, und all ihre Anstrengungen kulminieren im Augenblick, in dem Buster das Haus betritt, in dem Paul Sheldon gefangengehalten wird.

FILMBULLETIN: Buster ist also keine Figur, die Stephen King in der Romanvorlage geschaffen hat? Das überrascht mich, denn in ihrer Funktion erinnert sie an die Figur, die Scatman Crothers in THE SHINING, einer anderen King-Verfilmung, gespielt hat.

WILLIAM GOLDMAN: Ich will Ihnen sagen, wie wir dazu gekommen sind: Rob und ich setzten uns zusammen und diskutierten über die Veränderungen, die wir bei der Adaption vornehmen wollten. Rob sagte mir, woran ihm sehr viel lag und was er glaubte, ändern zu müssen. Ich setzte mich dann mit meinen Notizen an den Schreibtisch und fing an. Ich hatte ihm während unserer Gespräche ganz bewusst einige meiner Ideen verheimlicht, weil ich ihn mit dem ersten Entwurf, soweit es ging, überraschen wollte.

Ich hatte wirkliche Angst davor, dass wir mit der Geschichte nicht aus diesem gottverdammten Zimmer herauskommen. Der Roman spielt ausschliesslich in dem Raum, aber in einem Film kann man das nicht machen. Hitchcock hat das mit ROPE versucht ...

ROB REINER: Aber das war nur eine Stilübung.

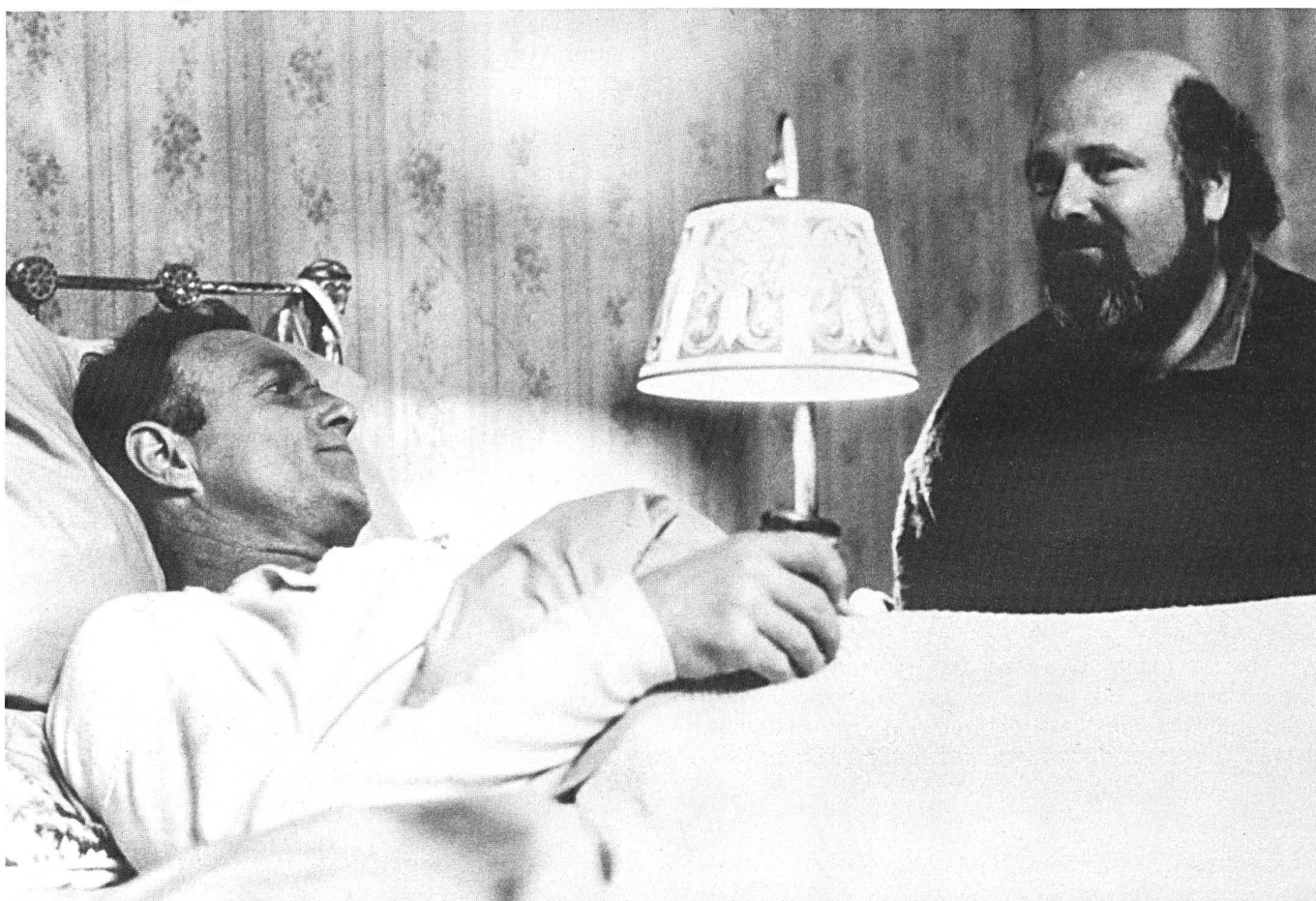
WILLIAM GOLDMAN: Genau, er fand die Situation interessant und hat versucht, etwas aus ihr zu machen. Aber aufregend war das im Endeffekt nicht.

FILMBULLETIN: Rob Reiner, MISERY bedeutet für Ihre Filmographie auch eine Besonderheit, weil das Reisen in Ihren bisherigen Filmen eine grosse Rolle spielt, vor allem auch für die Entwicklung der Charaktere.

ROB REINER: In den meisten meiner Filme geht es um Leute, die sowohl in einer räumlichen wie einer emotionalen Übergangssituation sind.

WILLIAM GOLDMAN: Stimmt. Das gilt zumindest für die ersten vier: THIS IS SPINAL TAP beschreibt die Tournee

James Caan mit Regisseur Rob Reiner



einer Rockgruppe und in *THE SURE THING*, *STAND BY ME* und *THE PRINCESS BRIDE* sind die Figuren auch unterwegs.

ROB REINER: Und in *WHEN HARRY MET SALLY* reisen sie zu Anfang zusammen nach Haus.

WILLIAM GOLDMAN: Bei *MISERY* ist es das Gegenteil. Hat das nun irgendeine tiefere Bedeutung?

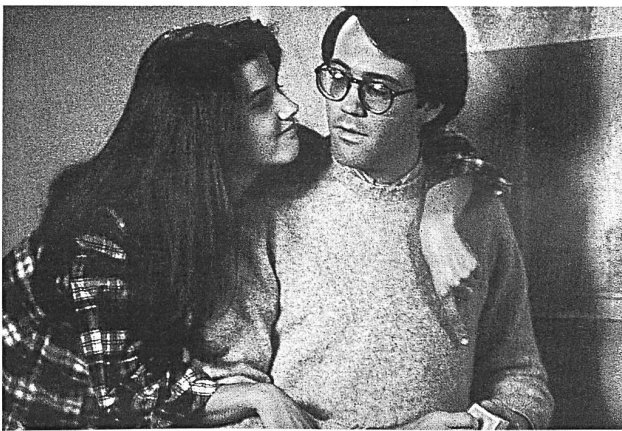
ROB REINER: Nein! (beide lachen schallend)

FILMBULLETIN: William Goldman, auch in Ihrem Œuvre scheint mir *MISERY* eine Besonderheit zu sein. Wie vertritt sich Ihre überaus ökonomische Drehbuchtechnik – meist beginnen die Szenen im spätmöglichsten Moment – mit einem solchen Stoff?

WILLIAM GOLDMAN: Die Geschichte stellte uns natürlich vor besondere Probleme ...

ROB REINER: Aber wir haben doch auch viel längere Szenen im Film.

WILLIAM GOLDMAN: Eins der Probleme war uns recht bald bewusst: im Buch weiss man von der ersten Seite an, dass Annie verrückt ist und dass Sheldon sie hasst. Im Film haben wir diese Informationen immer weiter hinausgezögert. Als sie im Buch die Suppe verschüttet, dreht sie durch, schmeisst den Teller an die Wand. Im ersten Drehbuchentwurf haben wir diesen Wutanfall noch beibehalten, aber Rob sagte: «Nein, lassen wir sie einfach nur nervös reagieren.» Der Film dauert schon etwa eine halbe Stunde, bis wir – und Paul Sheldon – bemerken, dass sie ihn gekidnappt hat. Unsere grösste Angst war, dass der Zuschauer sich langweilt, denn alles, wovon der Film zunächst erzählt, ist ein Mann mit einem gebrochenen Bein und eine Krankenschwester,



THE SURE THING

die sich um ihn kümmert. Wir mussten also eine Balance finden zwischen den Informationen, die wir dem Zuschauer geben, und dem zunächst langsamen Tempo des Films.

ROB REINER: Also bemüht man sich, kleine Details zu finden als Hinweis für den Zuschauer, Vorzeichen, die Schlimmes ankündigen. Als sie ihn rasiert, gibt es eine Einstellung, in der es so aussieht, als würde sie ihn schneiden. Es passiert nichts, aber man ahnt: es könnte etwas passieren.

WILLIAM GOLDMAN: Wenn wir uns hier über den Film unterhalten, mag das so klingen, als hätten wir gewusst, dass der Film funktionieren wird, und als hätten wir gewusst, dass er spannend wird. Tatsächlich wussten

wir es aber nicht! Wir haben alles mögliche ausprobiert. Auf jede Handlung gibt es eine Reaktion, und jede Entscheidung kann einen vor neue erzählerische Probleme stellen. Wir haben beispielsweise sehr viele spektakuläre Szenen aus dem Buch bei unserer Adaption herausgeworfen, ganz blutrünstige Geschichten, die das Publikum wirklich in Schrecken versetzt hätten.

ROB REINER: Meine Idee war es, etwas zu machen, was über das Genre hinausragt. Und der beste Weg schien mir zu sein, sich mehr auf die Charaktere, ihre Psychologie und ihre gegenseitigen Beziehungen zu konzentrieren. Ich hatte das Gefühl, dass wir eine echte Chance hätten, das Genre zu nobilitieren, wenn wir die Charaktere in den Vordergrund stellen und gerade so viele Gewaltszenen behalten, wie nötig sind, um die Geschichte zu erzählen. In den meisten Stephen-King-Verfilmungen wird ja nur ein Blutbad veranstaltet, aber das wollten wir nicht.

FILMBULLETIN: Hatten Sie ähnliche Probleme mit Kings Geschichte «The Body», nach der Sie *STAND BY ME* gedreht haben?

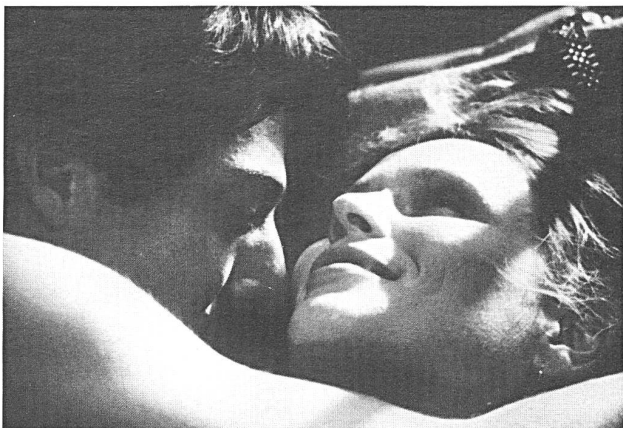
ROB REINER: Nein, *STAND BY ME* wäre nie ein Genrefilm dieser Art geworden. Ich habe den Film von Anfang an eher als Charakterstück begriffen, und dementsprechend gab es viele Szenen im Buch, die ich im Film nicht haben wollte. Als sie beispielsweise zum ersten Mal die Leiche entdecken, kommen Würmer aus den Augenhöhlen, es blitzt und donnert, das Ganze ist ein richtiger Horrormoment. Ich aber hatte das Gefühl, dass es für zwölfjährige Kinder schon schlimm genug ist, überhaupt zum ersten Mal eine Leiche zu sehen.

WILLIAM GOLDMAN: Ich habe mir immer vorgestellt, dass du dir die meisten Gedanken über die Frage gemacht hast: «Lass' ich die Kotz-Szene drin?» Die Szene ist ein Stilbruch, sie sieht anders aus als der Rest des Films. Ich stelle mir vor, wie du dir den Kopf zerbrochen hast: «Wird diese Szene das Publikum abschrecken?» Nun, da der Film ein grosser Hit war, sagen sich alle: «Wirklich witzig, dass diese Szene drin ist.» Blödsinn, du hattest wahrscheinlich eine Heidenangst davor, dass die Szene nicht funktioniert.

ROB REINER: Natürlich. Wir haben die Szene dann mehr wie einen Moment aus einem Comic-Strip angelegt. Eben als die Geschichte eines kleinen Jungen, die er vor seinen Freunden gross ausmalt.

WHEN HARRY MET SALLY





MARATHON MAN von John Schlesinger

WILLIAM GOLDMAN: Ich möchte noch einen Augenblick bei der Frage bleiben, die mich beschäftigt: was funktioniert in einem Film und was funktioniert nicht? WHEN HARRY MET SALLY ist in meinen Augen eine hübsche Komödie, aber was den Film zu etwas Besonderem macht, ist der Rahmen, der durch die Liebesgeschichten geschaffen wird, die die älteren Paare auf dem Sofa erzählen. Und am Ende gibt es diese wunderbare Überraschung, dass die beiden Hauptfiguren ihre Geschichte genauso in die Kamera sprechen.

ROB REINER: Ich hatte einfach die Vorstellung, dass diese Szenen dem Film mehr Format verleihen würden. Sie sollten zeigen, dass der Weg, den die Hauptfiguren



THE GREAT WALDO PEPPER von Georg Roy Hill

zurücklegen, gar nicht so spezifisch ist, sondern Teil eines universellen Prozesses: was stellt man an, um den richtigen Partner zu finden?

WILLIAM GOLDMAN: Im nachhinein scheint das alles so selbstverständlich zu sein, aber wenn man an solchen Szenen arbeitet ... Das erinnert mich an den Augenblick, als George Roy Hill mir eröffnete, er wolle im Mittelteil von BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID einen Song haben, «Raindrops keep falling on my head». Nun, da der Film und auch der Song so grosse Erfolge waren, sieht man sich die Szene an und sagt sich: «Wie schön, jetzt kommt der 'Raindrops'-Song. Was für eine tolle Szene!» Aber ich hatte damals Angst, dass die Fahrrad-szene allein schon einen Stilbruch darstellen würde.

Und dann wollte George auch noch einen Song, mitten in einem Western! Das sind die Momente, die einen Film wirklich *anders* machen, die ihn herausragen lassen. Aber damals dachte ich, dass das Publikum so etwas nicht akzeptiert. Und das ist die Frage, die ich mir ständig stelle: Was wird das Publikum akzeptieren? Es gibt keine Erfolgsrezepte, um das ungeteilte Interesse der Zuschauer zu wecken. Oft macht man Fehler, ohne es zu wollen, und dann langweilt sich das Publikum. Es ist immer ein Schock für mich, wenn etwas wirklich funktioniert.

FILMBULLETIN: Aber in MARATHON MAN gab es zwei Szenen, bei denen Sie sich der Wirkung doch wohl sicher sein konnten: ich denke an die Zahnbehandlung



MISERY

Dustin Hoffmans und die Szene mit dem KZ-Arzt Laurence Olivier im jüdischen Viertel in New York.

WILLIAM GOLDMAN: Ja, ich war mir sicher, dass die Szene mit dem KZ-Arzt in der 47. Strasse wirkt.

ROB REINER: Und die Zahnarzt-Szene nicht? Jesus Christus, die ist doch so schrecklich! Die Szene ist so hart, dass ich es kaum auf meinem Sessel im Kino aushalten konnte.

WILLIAM GOLDMAN: Die Szene hatte ich im Roman eigentlich nur geschrieben, weil ich als Kind eine höllische Angst vorm Zahnarzt hatte. Ich hatte einen sadistischen Zahnarzt.

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns zu MISERY zurückkehren: Sie sagten, Sie wollten das Genre nobilitieren, indem Sie die Charaktere in den Vordergrund stellen. Tatsächlich hatte ich grosse Probleme mit der Zeichnung der Annie.

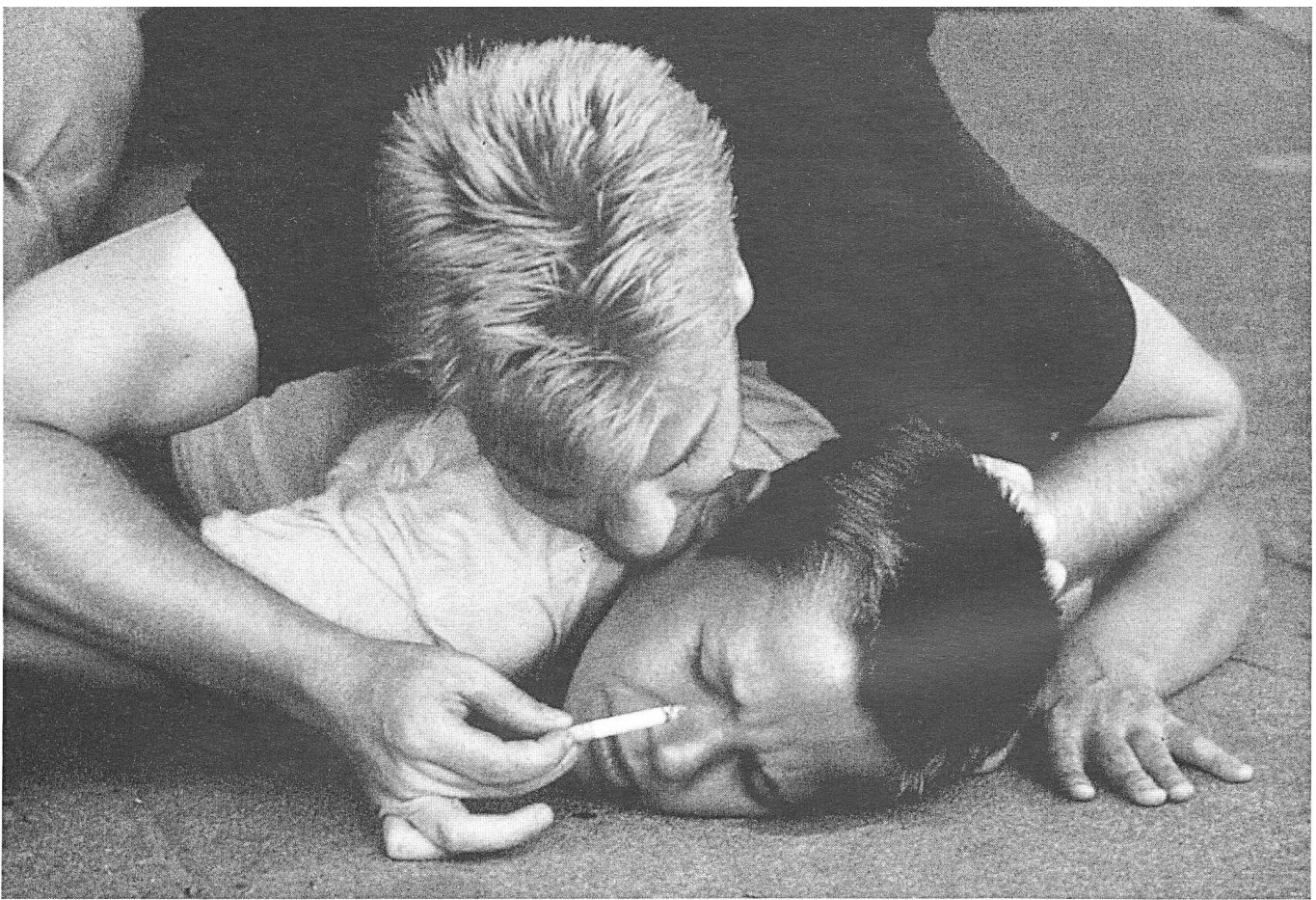
WILLIAM GOLDMAN: Warum?

FILMBULLETIN: Weil sie einerseits sehr verletzlich und sensibel angelegt ist und in anderen Szenen nur wie ein eindimensional gezeichnetes Monstrum wirkt.

ROB REINER: Aber tatsächlich sind diese Leute doch so! Das sind komplizierte Leute, die sind nicht nur Monstren. Bei all den Recherchen über psychopathische Killer und Massenmörder haben wir das gesehen, beispielsweise auf Videobändern und Filmaufnahmen mit wirklichen Mördern. Wenn Sie sich Ted Bundy oder Eugene Jones anschauen, werden Sie feststellen, dass die ganz normal wirken. Wenn Sie es nicht besser wüssten, würden Sie sich sagen: «Na, das sind doch ganz

BLUE POINT





STAND BY ME

nette Leute.» Und dann plötzlich schlägt deren Verhalten um. Sie werden psychotisch, weil etwas passiert, das an einen ganz bestimmten Punkt in ihrem Inneren rührt, der sie verstört werden lässt. Wir sprechen es im Film nicht aus, aber ich stelle mir vor, dass Annie von ihrem Vater sexuell missbraucht wurde und seither keine normale Beziehung zu einem Mann haben konnte. Deshalb hat sie sich ihre eigene Phantasiewelt geschaffen. Solange sie sich in der bewegen kann, ist sie freundlich und nett. Aber in dem Moment, in dem Paul Sheldon diese Welt zerstört (dadurch, dass er Misery, die Romanfigur, sterben lässt), bekommt sie einen Tobsuchtsanfall. Wer weiss, was für Saiten er da in ihrem Inneren anschlägt: ihre unverarbeitete Beziehung zum Vater, ihren Männerhass. Sie rennt fort und braucht Zeit, sich zu beruhigen. Aber dann kann sie diese Phantasiewelt langsam und mit grosser Sorgfalt wieder aufbauen. Wir wollten also nicht, dass sie die ganze Zeit über verrückt wirkt, denn so sind diese Leute nicht.

WILLIAM GOLDMAN: Das ist eine interessante Interpretation der Figur. Ich war mir dieser Möglichkeit nicht bewusst.

FILMBULLETIN: Um mein Problem zu präzisieren: es ist nicht die Schizophrenie der Figur, sondern wie sie benutzt wird für die Dramaturgie des Horrorfilms.

ROB REINER: Aber ich finde, dass die Sensibilität, mit der die Figur gezeichnet ist, sie sehr lebensnah macht. Sie ist aber auch ein Monster! Sie ist ein wenig wie Ted Bundy – ich weiss nicht, ob Sie von dem gehört haben. Er hat in den USA fünfzig Frauen vergewaltigt und sie danach umgebracht. Wenn Sie aber mit ihm zusammen sitzen und sich mit ihm unterhalten, dann denken Sie:

«Ich könnte mir kaum einen charmanteren und interessanteren Gesprächspartner vorstellen.» Eben der Typ, mit dem man sich gern zum Dinner verabreden würde.

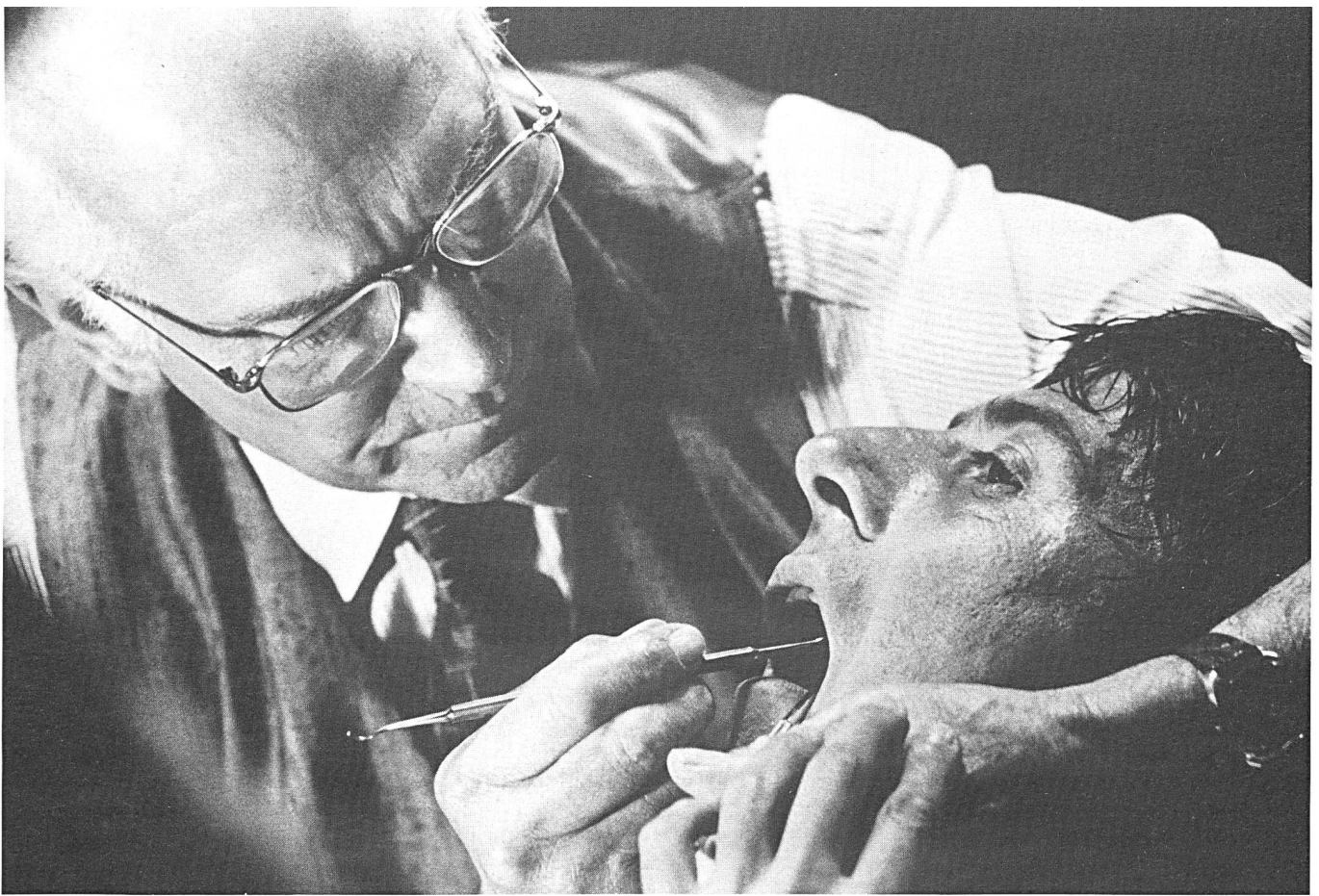
WILLIAM GOLDMAN: Und ein sehr gut aussehender Mann noch dazu.

ROB REINER: Genau: man kann sich schon vorstellen, weshalb er all diese Frauen bezaubern konnte.

Aber natürlich gibt es eine reale Realität und eine filmische Realität. Oft ist erstere zu uninteressant oder auch zu unglaublich. Wenn Annie so wie Ted Bundy gewesen wäre, hätte uns niemand die Figur abgenommen. Also haben wir sie mit einigen sonderbaren Attributen versehen: sie hat dieses Hausschwein, sie liebt Liberace-Musik und sie schaut sich so furchtbare Serien wie «Love-Connection» im Fernsehen an.

FILMBULLETIN: Ich muss Ihnen allerdings zugestehen, dass sich Ihre Strategie am Ende auszahlt: wenn Paul Sheldon Annie umbringt, dann hat der Zuschauer nicht das Gefühl, er tötet das Monster, sondern gleichzeitig auch ein menschliches Wesen.

ROB REINER: Er bringt beide um! Mit meinem Production Manager *Steve Nicolides* sah ich mir die Musteraufnahmen der Szene an, in der Annie sagt: «Der Regen macht mich immer traurig», und später: «Sie werden nie verstehen, was es für jemanden wie mich bedeutet, jemanden wie Sie zu verlieren.» Bill hat diese Szene wirklich hervorragend geschrieben: wir empfinden wirkliche Sympathie für die Frau. Sie ist ein wirklich trauriger, hoffnungslos depressiver Mensch, eine kranke Frau, die sicher nie Liebe bekommen und geben wird. Steve sagte: «Ich merke schon, was du erreichen willst: das Publikum soll sie gern haben. Aber hast du keine Angst,



Laurence Olivier und Dustin Hoffman in MARATHON MAN von John Schlesinger

dass wir auch am Ende so sehr mit ihr sympathisieren, dass uns ihr Tod nicht nur traurig, sondern auch wütend macht?» Die Angst hatte ich nicht, ich glaube einfach, dass es den Film viel interessanter macht, wenn wir Sympathie für Annie empfinden, wenn sie eine Figur mit menschlichen Qualitäten ist.

FILMBULLETIN: Und wenn er sie am Ende tötet, fragt man sich: muss er wirklich so brutal sein?

ROB REINER: Da bringen Sie einen interessanten Punkt zur Sprache. Muss er so brutal sein? Die Antwort darauf ist: Nein! Aber, und jetzt kommt der Haken: Ja, er muss sie umbringen! Denn wenn er es nicht tut, wird sie ihn umbringen. Das machen wir ja ziemlich deutlich: sie kommt mit dem Revolver und sagt, dass sie zuerst ihn und dann sich selbst töten wird. Natürlich muss er nicht so gewalttätig sein. Aber: er ist auch nur ein Mensch. Er ist nicht Jesus Christus. Er wurde monatelang misshandelt, und nun lassen wir ihn seine Rache nehmen.

FILMBULLETIN: Sie beide arbeiten – als Romanautor, Drehbuchautor und Regisseur – sehr erfolgreich in populären Genres. Hat Sie an MISERY nicht auch die Identifikation mit einem Autor gereizt, der die Wünsche eines Massenpublikums auf einmal nicht mehr nur abstrakt, sondern sehr konkret zu spüren bekommt? Befriedigen muss?

WILLIAM GOLDMAN: Ich bin seit dreissig Jahren Schriftsteller und hatte in der ganzen Zeit nur zweimal seltsame Erfahrungen mit Fans. Aber bei Stephen King ist das anders: wahrscheinlich hat es in den letzten Jahrzehnten keinen Autor gegeben, der auch nur annähernd so populär war wie er, er ist so berühmt wie ein Rock-

star. Und er hat grosse Probleme mit seinen Fans, denn das, was er schreibt, besitzt eine starke Anziehungskraft auf die verrücktesten Arten von Fans. Ich verstehe die Situation, aber das ist kein Problem, mit dem ich selbst zu kämpfen habe.

ROB REINER: Ich verstehe die Situation wahrscheinlich etwas besser, denn ich war lange Zeit ein grosser Fernsehstar. In den siebziger Jahren spielte ich in einer der populärsten und vielleicht auch wichtigsten TV-Serien mit.

FILMBULLETIN: Das war «All in the Family», nicht wahr?

ROB REINER: In Amerika war diese Serie ein grosser Hit. Und da machte ich eine Menge Erfahrungen mit Fans, die ein festgefasstes Bild von mir hatten und wollten, dass ich dem entspreche. Leute, die nicht wollten, dass ich aus dem Muster ausbrach. Und das ist genau die Situation, in der Paul Sheldon steckt. Deswegen interessierte mich der Stoff auch, weil ich gut verstehen konnte, was er durchmacht.

FILMBULLETIN: Als Autor von Trivialromanen ist Sheldon auch ein geschickter Manipulator von Emotionen, was ihm später im Kampf mit Annie sehr zu Hilfe kommt. Hat Sie auch diese erzählerische Ironie am Stoff interessiert?

WILLIAM GOLDMAN: Mich interessieren zunächst immer zwei Dinge an einem Stoff: a) mag ich ihn, und b) schaffe ich es, dass er auf der Leinwand funktioniert? Und bei MISERY ...

ROB REINER: Ich werde etwas dazu sagen, weil du es nicht sagen kannst, Bill. Es gibt eine Szene im Buch – die wir auch gedreht, aber später geschnitten haben – da sprechen sie über etwas, das sie *the gotta* nennen.

Ich will Ihnen den Ausdruck erklären: *gotta* wie in «Honey, I'll be in bed in a minute, but I gotta see how this chapter ends.» oder: «I'll pick you up in a minute, but I gotta find out if he's the murderer.» Der Ausdruck bezeichnet einfach die Fähigkeit eines guten Geschichten-erzählers, den Leser in Atem zu halten und ihn zu fesseln. Und Bill besitzt diese Fähigkeit als Romanautor und auch als Drehbuchautor: Sie lesen seine Sachen und wollen unbedingt wissen, was im nächsten Augenblick passiert. Obwohl wir im Film nicht ausführlich davon sprechen, ist klar, dass auch Paul Sheldon diese Fähigkeit besitzt und sie geschickt im Kampf gegen Annie einsetzt.

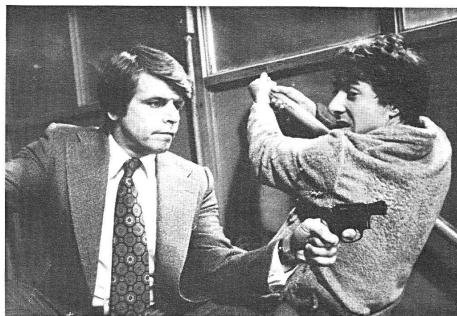
FILMBULLETIN: Lassen Sie uns noch einen Augenblick

STAND BY ME



bei dem Thema des Schreibens verweilen: es ist in Ihren Filmen, Rob Reiner, allgegenwärtig.

ROB REINER: Ja, es geht immer ums Schreiben, in fast jedem Film, den ich bisher gemacht habe. Ich weiss



MARATHON MAN von John Schlesinger

FILMBULLETIN: Weshalb die Häufigkeit, mit der Sie dieses Thema behandeln? Betrachten Sie das Schreiben als eine besondere Art des Selbstausdrucks?

ROB REINER: Für mich ist Schreiben gleichzeitig die intimste und die aufschlussreichste Art, in der sich ein Künstler ausdrücken kann. In der Musik ist das schon einen Schritt zurückgenommen, da benutzt man abstrakte Formen, um seine Gedanken und Gefühle auszudrücken – in der Malerei ebenso. Man kann zwar eine Menge Dinge über einen Maler herausfinden, wenn man ein Gemälde betrachtet. Aber man befindet sich doch auf einer sehr vermittelten Ebene dabei. Das Schreiben hingegen ist sehr konkret, es ist ein spezifischer Ausdruck von Ideen und Emotionen.

FILMBULLETIN: William Goldman, ich möchte Sie nun als Romancier befragen. Fällt es Ihnen eigentlich schwer, eine Romanpassage, auf die Sie stolz sind – ich denke etwa an die Verfolgungsjagd und den Fechtkampf auf

sondern weil unsere Schauspieler so hervorragend fechten konnten. Sie müssen rechtshändig, linkshändig, dann wieder rechtshändig kämpfen. Beide Schauspieler haben das monatelang geübt. Und glauben Sie mir: es gibt keine Einstellung, in der man *nicht* die Schauspieler sieht! Der Stuntkoordinator und der Fechtlehrer haben mit all den Grossen gearbeitet, mit *Errol Flynn* und *Douglas Fairbanks jr.*, und sie stimmten überein, dass dies der einzige Film sei, in dem nicht mit Doubles gearbeitet wurde!

WILLIAM GOLDMAN: Ja, das war erstaunlich. *Mandy Patinkin* und *Cary Elwes* waren ganz verrückt aufs Fechten. Sobald sie eine Minute frei hatten, übten sie zusammen. Es ist schon schwer genug zu fechten, aber es dann auch noch linkshändig zu tun!



BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID von George Roy Hill

FILMBULLETIN: Nun, William Goldman, ich möchte Ihnen die Frage noch einmal stellen: Vertrauen Sie solche Szenen einem Regisseur leichten Herzens an?

ROB REINER: Ich werde Ihnen noch etwas sagen. Rückblickend erscheint mir der Film wie eine der Situationen, an die man naiv und jungfräulich herangeht. Man weiss es nicht besser und denkt: «Klar, das bekomme ich schon hin. Natürlich kann ich Fechtscenen drehen.» Und dann fangen die Dreharbeiten an, und man wird mit all den technischen und logistischen Problemen konfrontiert! Wenn ich den Film heute machen sollte, würde ich wahrscheinlich ablehnen, denn nun weiss ich, wie schwierig solche Dreharbeiten sind.

FILMBULLETIN: William Goldman, wie unterscheidet sich Ihr Vorgehen bei der Adaption eines eigenen Romans von der Adaption des Romans eines anderen Autors?

WILLIAM GOLDMAN: Wenn ich eins meiner eigenen Bücher adaptiere, bin ich nicht so rigoros, wie ich es sein sollte. Wenn ich das Buch eines anderen adaptiere, kümmern mich die Probleme nicht, die er beim Schreiben gewisser Szenen hatte, ich weiss ja nicht, wieviel Mühe ihn die Szenen jeweils gekostet haben. Wenn ich finde, dass eine Szene nicht in den Film passen wird, nehme ich sie einfach heraus. Bei meinen eigenen Büchern ist das anders: da erinnere ich mich daran, wie schwer es mir fiel, diese oder jene Szene zu schreiben. Und dann lasse ich sie drin.

ROB REINER: Man will seine eigenen Sachen schützen, ist doch klar.

WILLIAM GOLDMAN: George Roy Hill hat ein sehr schönes Motto: «Die Kritiker bringen dich sowieso um, also kannst du es auch selbst tun.» Man sollte sich selbst gegenüber eigentlich so hart und unnachgiebig wie möglich sein.

FILMBULLETIN: Wie Faulkner sagte: «You have to kill all your darlings.»

WILLIAM GOLDMAN: Exakt. Auch wenn man selbst etwas mag, muss man doch die nötige Distanz dazu gewinnen, wenn man es adaptiert.

Meist ist es doch so ...

ROB REINER: Wenn man einen Film dreht, ist es genauso. Im Schneiderraum geht es darum, den bestmöglichen Film zu machen. Da muss man vergessen können, dass es anderthalb Tage gekostet hat, eine bestimmte Szene zu drehen, die dann nicht recht in den fertigen Film passt. Wir

hatten zum Beispiel eine Einstellung, für die wir fast einen ganzen Tag brauchten. Sie erinnern sich an die Szene, in der Paul Sheldon sich aus dem Bett fallen lässt und zur Tür klettert? Er stellt fest, dass die Tür verschlossen ist und sinkt erschöpft zusammen. Dann gab es diesen Moment, in dem er zum Bett zurückkriecht und wieder hinaufklettern will. Aber es klappt nicht, er sinkt verzweifelt zusammen und deckt sich mit der Bettdecke zu. Wir hatten eine Einstellung gedreht, die mit einer Grossaufnahme seiner Hand begann, und dann fuhr die Kamera langsam zurück, bis sie an der Decke des Zimmers war. Die Einstellung endet also damit, dass dieser Kerl da unten hilflos am Boden liegt. Nach dem Drehen dachten wir noch: «Hm, was für eine grossartige Einstellung.» Aber der emotionale Span-

„Wenn ich das Buch eines anderen adaptiere, weiss ich ja nicht, wieviel Mühe ihn die Szenen jeweils gekostet haben. Wenn ich finde, dass eine Szene nicht in den Film passen wird, nehme ich sie einfach heraus. Bei meinen eigenen Büchern ist das anders.“

William Goldman

nicht genau, woran das liegt. Vielleicht daran, dass ich als junger Mann geschrieben habe, vielleicht liegt es auch einfach daran, dass mich der schöpferische Prozess fasziniert. Sie haben absolut recht, mit Ausnahme von *THIS IS SPINAL TAP*, in dem es um eine Rockgruppe geht, kommt das Thema immer vor. In *THE SURE THING* treffen die Hauptfiguren sich in einer Klasse für kreatives Schreiben, und später verfasst Walter einen Essay über das, was ihm passiert ist. In *STAND BY ME* geht es um eine Figur, die Schriftsteller geworden ist. In *THE PRINCESS BRIDE* gibt es den Roman, aus dem vorgelesen wird. In *WHEN HARRY MET SALLY* ist sie Journalistin und er verfasst Reden für Politiker. *MISERY* handelt von einem Schriftsteller, aber in meinem nächsten Film wird das anders sein.

den Klippen in «The Princess Bride» – einem Regisseur anzuvertrauen?

ROB REINER: (lacht) Ich muss Ihnen dazu sagen, dass Bill im Drehbuch zu dieser Szene schrieb: «Sie werden gleich die zweitbeste Fechtscene in der Geschichte des Kinos sehen. Die beste folgt etwas später.» Ich lese das und denke: Wie soll ich das nur hinkommen? Wie soll ich eine Fechtscene inszenieren, die besser ist als alles, was man in *ROBIN HOOD*, *SCARAMOUCHE* und *CAPTAIN BLOOD* und all den anderen grossen Mantel- und Degen-Filmen gesehen hat?

Und ich werde Ihnen folgendes sagen: ich finde, dass unsere Szenen viel besser geworden sind als alles, was Sie in den anderen Filmen, die ich genannt habe, zu sehen bekommen! Nicht, weil ich sie inszeniert habe,

ROB REINER: Ich kann Ihnen sagen, dass er da ungeheuer viel Vertrauen in mich gesetzt hat! Ich hatte bis dahin noch nichts derartiges gedreht. Ich war bekannt für Charakterkomödien, Filme mit Leuten, die in einem Raum sitzen und miteinander reden.

WILLIAM GOLDMAN: Ich kannte Robs Filme natürlich. *THIS IS SPINAL TAP* gehört zu den berühmten Filmen, die niemand in Amerika im Kino gesehen hat, aber inzwischen kennt ihn jeder, weil er ihn auf Video gesehen hat. Es ist wahrscheinlich der Lieblingsfilm jedes Rockmusikers. Ich mochte auch *THE SURE THING*. Da ich die Rechte an «The Princess Bride» besass, konnte ich selbst entscheiden, wer ihn inszeniert. Ich habe tatsächlich eine Menge Regisseure abgelehnt, aber mit Rob wollte ich es versuchen.

nungsbogen der Szene war schon in dem Moment erreicht, als er merkt, dass er die Türklinke nicht öffnen kann. Alles, was in dieser Szene nach diesem Augenblick, in dem der Zuschauer quasi gemeinsam mit Sheldon zusammenbricht, passiert, erschien mir später wie ein Nachtrag, ein Zusatz. Und obwohl es mich einen Tag gekostet hat, die Szene zu drehen, war mir klar, sie muss raus. *Bob Leighton*, mein Cutter, liess sie im Rohschnitt noch drin, aber als ich sie sah, sagte ich augenblicklich: «Weg damit!»

WILLIAM GOLDMAN: Diese Härte gegenüber sich selbst ist sehr wichtig. Ich denke, das gilt für jede Kunstform. Ich wusste nichts von der Szene, die Rob gerade beschrieben hat, aber ich wette mit Ihnen, dass zwei Dinge passiert wären, hätte er sie im Film behalten: a) die Zuschauer wären auf ihren Sitzen unruhig geworden und b) die Kritiker hätten das bemerkt und die Szene kommentiert, weil sie nicht in den Fluss des Films passt.

ROB REINER: Es war richtig, die Szene herauszunehmen, denn der Schnitt funktioniert nun viel besser. Wir sehen, wie er hilflos zusammensinkt, und in der nächsten Szene sind wir schon in Busters Büro und bei der Zeitungsschlagzeile: «Paul Sheldon wird vermisst». Dann, in der nächsten Szene, fangen wir an mit einer Grossaufnahme Annies, die ihn auf dem Boden entdeckt: «Du armes Ding, du bist aus dem Bett gefallen.» Sie denkt also gar nicht daran, dass er fliehen wollte; sondern sie sagt sich, dass er aus einem richtigen Krankenhausbett mit Gittern nicht hätte herausfallen können. Zunächst hatten wir gedacht, wir müssten unbedingt zeigen, wie er zum Bett zurückkriecht, damit sie nicht merkt, dass er fliehen wollte. Aber beim Schnitt merkten wir, dass das gar nicht nötig war.

FILMBULLETIN: Nach *A BRIDGE TOO FAR* ist *MISERY* Ihr zweites Drehbuch, in dem *James Caan* eine Hauptrolle spielt. Aber ich denke, Sie haben die Rolle nicht explizit für ihn geschrieben?

WILLIAM GOLDMAN: Nein. Rob traf sich sehr häufig mit *Warren Beatty*, und der wäre ganz anders in der Rolle gewesen.

ROB REINER: Und, wenn ich ehrlich sein soll, auch nicht so gut. Anfangs dachte ich an Leute wie *Harrison Ford*, *Michael Douglas*, *Warren Beatty* und sogar *Robert Redford*. Ich traf Redford sehr häufig, weil ich einen Schauspieler haben wollte, der eine gewisse Intelligenz besitzt, von dem man sich vorstellen kann, dass er Romane schreibt. Aber Jimmy ist aus einer ganzen Reihe von Gründen besser geeignet für die Rolle. Einer der Gründe ist natürlich, dass *Stephen King* und *Bill* die Figur so gut geschrieben haben, dass sie augenblicklich intelligent wirkt. Jimmy ist kein Trottel, er weiss, wie man mit einer solchen Rolle umgehen muss.

FILMBULLETIN: Mir gefiel dieser skeptische Blick, mit der er der ganzen Situation von Anfang an begegnet.

ROB REINER: Hinzu kommt, dass er Ecken und Kanten hat. Er ist ein Typ von der Strasse, und das zahlt sich für die Rolle aus. Man hat den Eindruck, dass er in den «*Misery*»-Romanen über etwas schreibt, das ihm sehr fremd ist. Aber er ist in diesem Schema gefangen und versucht verzweifelt, etwas anderes zu schreiben, was seinen eigenen Erfahrungen näherkommt. In dieser Hinsicht war Jimmy also auch eine interessante Besetzung. Und schliesslich besitzt er eine starke physische Präsenz. Er ist ein sehr athletischer Typ, und die Tatsache, dass er den ganzen Film über an das Bett gefesselt ist, macht seine Darstellung besonders interessant. Die

Kathy Bates als Annie Wilkes in *MISERY*



Frustration, die er beim Spielen empfand, entspricht auch der Paul Sheldons. Alles in allem ist er die perfekte Besetzung, obwohl er nicht meine erste Wahl war.

WILLIAM GOLDMAN: Wir haben die Szene ja schon erwähnt, in der sie ihn zum ersten Mal allein lässt und er sich zur Tür schleppt. Da Jimmy so athletisch und durchtrainiert wirkt, ist das ein besonders spannender Moment. Und der Schmerz und die Qualen, die er dabei empfindet, sind Dinge, die Michael Douglas und Warren Beatty nicht hätten vermitteln können, so gute Schauspieler sie auch sein mögen.

FILMBULLETIN: Wie wichtig ist es für Sie als Drehbuchautor, schon vorher zu wissen, wer eine bestimmte Rolle später spielen wird?

WILLIAM GOLDMAN: Das weiss man fast nie.

FILMBULLETIN: Aber THE GREAT WALDO PEPPER haben Sie doch beispielsweise für Robert Redford geschrieben.

WILLIAM GOLDMAN: Ja, aber das ist eine Ausnahme. Ich wusste bei THE STEPFORD WIVES, wer eine der weiblichen Hauptrollen spielen würde, ich wusste, dass der Ringer André the Giant eine Rolle in THE PRINCESS BRIDE spielen würde, und schliesslich wusste ich, dass Kathy Bates die Rolle der Annie spielen würde, denn ich hatte sie ausdrücklich für sie geschrieben.

Erst sehr spät im Verlauf der zwei Jahre, die man meist an einem Filmprojekt sitzt, weiss man, wer eine Rolle spielen wird. Als Drehbuchautor hat man für gewöhnlich mit den Schauspielern, wenn überhaupt, nur kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu tun. Man hört ihnen zu, weil sie glauben, dass sie eine gewisse Szene nicht spielen können oder dass sie sich unwohl fühlen bei einer bestimmten Dialogzeile. Nur selten wird man als Dreh-

buchautor in solchen Situationen konsultiert, meist dann, wenn der Regisseur das Problem nicht lösen kann. Die Zusammenarbeit mit Rob ist da natürlich einzigartig, denn er war Autor und Schauspieler. Er versteht die Probleme eines Schauspielers besser als die meisten seiner Kollegen.

ROB REINER: Für mich gilt folgendes: wenn es etwas im Buch gibt, das ich als Schauspieler hinbekomme, dann erwarte ich auch von meinen Schauspielern, dass sie das schaffen. Und ich achte darauf, dass ich nichts im Drehbuch habe, was ich nicht auch selbst spielen könnte. Ich glaube, dass Bill gern mit dem Bild eines Schauspielers arbeitet, von dem er glaubt, dass er die Rolle spielen sollte. Wenn man diesen Schauspieler nicht bekommt, bemüht man sich, um einen anderen, der ihm sehr nahe kommt. Und man passt die Rolle dem entsprechenden Schauspieler schliesslich an.

WILLIAM GOLDMAN: Meist sind es tote Schauspieler, an die ich beim Schreiben denke. «Wenn ich *Spencer Tracy* zur Zeit, als er in *PAT AND MIKE* spielte, bekommen könnte, wäre er genau richtig!» oder *Jimmy Stewart* in *IT'S A WONDERFUL LIFE* oder *Katherine Hepburn* zur Zeit von *PHILADELPHIA STORY*. Das gibt mir einen Anhaltspunkt. Nur ganz selten denke ich an aktuelle Schauspieler. Wir haben sehr gute Schauspieler heutzutage, aber ich wuchs eben mit den grossen, alten Stars auf. *Cary Grant* ist der Schauspieler, an den die meisten Drehbuchautoren denken: «Das wäre eine grossartige Szene, wenn ich Cary Grant dafür bekommen könnte!» Denn Cary Grant erweckte alle Szenen zum Leben, einfach dank seines unglaublichen Talentes, seiner Professionalität und seiner Persönlichkeit. Es ist wirklich wahr: die meisten Drehbuchautoren denken an ihn.

Cary Elwes als Westley und André the Giant als Fezzik in THE PRINCESS BRIDE



ROB REINER: Harrison Ford ist zurzeit vielleicht der Schauspieler, der ihm am nächsten kommt: er besitzt die selbe Leichtigkeit, die gleiche Ironie wie Grant.

FILMBULLETIN: Welche Bedeutung hat für Sie beim Schreiben die Starpersona eines Schauspielers? Erleichtert es Sie, eine Figur rasch zu etablieren? Ich denke dabei wieder an Redford in *THE GREAT WALDO PEPPER*.

WILLIAM GOLDMAN: Nun, dieser Film war ein besonderer Fall, denn da wusste ich von Anfang an, dass Redford die Hauptrolle spielt. Ich wusste, was er spielen kann und was nicht. Und zu diesem Zeitpunkt war es nicht schwer, ihn sympathisch und ansprechend wirken zu lassen: er war der grösste Filmstar überhaupt und jeder mochte ihn. Also brauchte man keine Szene zu schreiben, damit der Zuschauer ihn sympathisch fand. Wenn Sie aber *Al Pacino* oder *Robert De Niro*, die beide etwas bedrohlicher und undurchsichtiger wirken, genommen hätten, hätten Sie besser daran getan, ihn gleich in der ersten Szene sympathisch zu machen: sie hätten ihn ein Baby streicheln lassen oder ähnliches. (Reiner lacht) Natürlich gibt es Grenzen: was Redford am besten auf der Leinwand vermittelt, sind Leichtigkeit und Schönheit.

ROB REINER: Redford ist ein eigener Fall, finde ich. Er ist ein sehr komplizierter und intelligenter Mensch. Wenn er es zuliesse, die Ängste und die Verwirrung, die in ihm existieren, herauszulassen, würden seine Darstellungen sicher interessanter. Er ist das perfekte Beispiel für jemanden, der ein Gefangener seines eigenen Erfolges ist. Ihm ergeht es ganz ähnlich wie Paul Sheldon in unserem Film. Das Publikum erwartet ganz bestimmte Dinge von ihm, und er hat eine höllische Angst davor, etwas anderes zu tun. Dabei wäre er in der Lage, ganz unterschiedliche Rollen zu spielen. Er war zunächst ja auch an der Rolle in *MISERY* interessiert, aber ich denke,

gut aussah. Dann wurde er als Revolverheld in *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* ein Star, und seither hat er keine Komödien mehr gemacht. Ich weiss nicht, ob Sie sich an *BAREFOOT IN THE PARK* erinnern, an die Szenen, in denen er oben im Apartment ankommt? Man denkt, er stirbt, weil er nach dem Treppensteigen keine Luft mehr bekommt. Er war ungeheuer witzig, aber so etwas würde er heute nicht mehr machen. Er würde nie wieder jemanden spielen, der atemlos ist, wenn Sie verstehen, was ich meine.

ROB REINER: Wenn man komisch sein will, muss man auch einmal dumm aussehen können und den Trottel spielen. Das gefällt ihm nicht.

WILLIAM GOLDMAN: Er kann sehr witzig sein und lässt das auch gelegentlich in seinen Filmen zu, aber eigentlich spielt er immer nur die ernsten, wortkargen Helden.

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns noch einmal zur Besetzung von *MISERY* zurückkehren. *Richard Farnsworth* hat mir sehr gut gefallen, ich finde, diese Rolle ist die beste, die er seit *COMES A HORSEMAN* gespielt hat. War er Ihre erste Wahl?

WILLIAM GOLDMAN: Beim Schreiben habe ich nicht an ihn gedacht. Als wir das erste Mal mit dem Gedanken spielten, eine weitere Figur in die Geschichte einzuführen, wollte ich jemanden, dem man augenblicklich ansah, dass er es schaffen würde, Paul Sheldon zu befreien. Ursprünglich dachte ich an *Richard Widmark* oder *Charlton Heston*, Leute, denen das Wort *Held* in Grossbuchstaben auf der Stirn geschrieben ist. Aber als es um die Besetzung ging, hast du, glaube ich, nicht mit allzuvielen Leuten gesprochen, Rob? Farnsworth entsprach der Figur, die wir geschrieben hatten, sehr genau. Wenn man ihn sieht, hat man einfach das Gefühl, das ist ein guter Mann, der wird Sheldon schon befreien.

„Wenn ein Interviewer zu einem Star sagt: «Was Sie da in dieser Szene gemacht haben, fand ich wirklich wunderbar», wird dieser nicht sagen: «Ja, das stand aber schon im Drehbuch.» Der Mythos des Stars wird weiter fortgeschrieben.“

was ihn abschreckte, war sicher die Tatsache, dass er ein Opfer spielen sollte. Er ist lieber der strahlende Held. In *HAVANA* spielt er nun ja eine etwas andere Rolle, aber auch da ist er kein schäbiger Spieler, sondern immer noch sehr heroisch. Er ist ganz und gar nicht wie der Spieler, den Jimmy Caan vor einigen Jahren spielte: der war ein verzweifelter Kerl, ein Getriebener.

WILLIAM GOLDMAN: Ich kenne Redford schon sehr lange und habe oft mit ihm gearbeitet. Ich kann Ihnen ein gutes Beispiel dafür geben, wie genau er sich seines Images bewusst ist. Ich traf ihn zum ersten Mal, lange bevor er ein grosser Star wurde. Er war ein grossartiger Komödiendarsteller am Broadway – er war ein wenig wie *Jack Lemmon*. Er war sehr gut in leichten Dialogkomödien, und das Besondere an ihm war, dass er sehr

ROB REINER: Und man mag ihn einfach, man will, dass er Erfolg hat bei der Suche.

WILLIAM GOLDMAN: Viele Leute hätten die Rolle spielen können, Peter Falk beispielsweise.

FILMBULLETIN: Wäre der nicht zu urban, zu städtisch gewesen?

ROB REINER: Ja, richtig.

WILLIAM GOLDMAN: Sicher. Aber es sollte jemand sein, der dem Zuschauer Vertrauen einflösst.

ROB REINER: Und so, wie Farnsworth ihn spielt, ist auch eine wunderbare Figur daraus geworden. Obwohl er ein ländlicher Typ ist, sehr langsam spricht, merkt man doch, dass sein Verstand blitzschnell arbeitet. Er ist clever, er ist ein sehr guter Detektiv. Wir hatten die Vorstellung, dass er beim Police Department in Denver,

Colorado ein Spitzenmann gewesen war, dann aber irgendwann genug hatte von der Korruption. Er hat sich zurückgezogen in diesen verschlafenen kleinen Flecken in den Bergen, in dem er nicht allzuviel zu tun hat. Er muss sich um lächerliche Banalitäten kümmern, etwa diese Beschwerde am Telefon: «Ich weiss, dass der Kerl ständig vor deinem Laden sitzt, aber wenn da eine Bank steht, kannst du niemandem verbieten, sich da drauf zu setzen.»

Und dann landet plötzlich ein grosser Fall in seinem Schoss: ein berühmter Mann ist verschwunden. Das stimuliert seine alten Instinkte, und er ist besessen von der Idee, Paul Sheldon zu finden. Seine Frau macht sich lustig darüber, dass er Sheldons Romane liest, um den Autor besser kennenzulernen. Er sucht nach einer Nadel im Heuhaufen und folgt jeder erdenklichen Spur.

WILLIAM GOLDMAN: Das ist für einen Drehbuchautor eine interessante Situation. Ich glaube, der erste Schauspieler, für den ich mich stark machte, war Charlton Heston, der ist so ein eindeutiger Held im amerikanischen Kino, und er stirbt nie. Aber nun kann ich mir niemand anderes als Farnsworth in der Rolle vorstellen.

ROB REINER: Er ist Buster.

WILLIAM GOLDMAN: Mit James Caan ergeht es mir genauso, obwohl er nicht unsere erste Wahl war.

ROB REINER: Wenn Sie sich die grossen Filme anschauen, die im Laufe der Jahre gemacht wurden, und Sie schauen sich dann die Liste der Schauspieler an, die ursprünglich als Darsteller vorgesehen waren ... *George Raft* sollte die Hauptrolle in *CASABLANCA* spielen, können Sie sich das vorstellen, dass irgendjemand anderer als *Bogart* die Rolle spielt?

WILLIAM GOLDMAN: Man muss noch nicht einmal so weit zurückgehen. Dass Harrison Ford heute ein so grosser Star ist, beruht vor allem auf den «Indiana-Jones»-Filmen. Aber ursprünglich wollten sie ihn gar nicht, ursprünglich wollten sie ihn gar nicht, ursprünglich wollten sie *Tom Selleck*.

Hätte Selleck damals eine «Magnum»-Saison verschieben können, hätte er den Part bekommen, und der Film wäre auch ein grosser Hit geworden. So gut Ford nun als Indy Jones ist – hätte Selleck die Rolle gespielt, würde heutzutage jeder lachen, wenn man sich Ford in der Rolle vorstellte. Und der Grund, weshalb Schauspieler

ganz verrückt darauf sind, manche Rollen zu bekommen, ist ganz einfach: die Rolle ist alles!

*Meryl Streep*s Karriere begann erst richtig, als sie die Titelrolle in *SOPHIE'S CHOICE* bekam. Davor war sie nur als brillante Technikerin bekannt. Aber zunächst war geplant, eine polnische Schauspielerin für die Rolle zu nehmen. Dann mischte sich das Studio ein, denn die wollten keine unbekannte Polin, sondern eine Amerikanerin. Also nahmen sie Meryl Streep, und der Rest ist Geschichte. Hätten sie diese unbekannte Polin genommen, wäre Meryl Streep nie ein so grosser Star geworden. Die Rolle ist wirklich alles.

Das Gespräch mit William Goldman und Rob Reiner führten Lars-Olav Beier und Gerhard Midding



William Goldman, geboren 1931 in Chicago

Drehbücher

- 1965 *MASQUERADE* Regie: Basil Dearden Buch mit Michael Relph
- 1966 *HARPER / THE MOVING TARGET* Regie: Jack Smight
- 1969 *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* Regie: George Roy Hill
- 1972 *THE HOT ROCK* Regie: Peter Yates
- 1975 *THE GREAT WALDO PEPPER* Regie: George Roy Hill
- THE STEPFORD WIVES* Regie: Bryan Forbes
- 1976 *ALL THE PRESIDENT'S MEN* Regie: Alan J. Pakula
- MARATHON MAN* Regie: John Schlesinger
- 1977 *A BRIDGE TOO FAR* Regie: Richard Attenborough
- 1978 *MAGIC* Regie: Richard Attenborough
- 1979 *MR. HORN* Regie: Jack Starrett
- 1986 *HEAT* Regie: Jerry Jameson
- 1987 *THE PRINCESS BRIDE* Regie: Rob Reiner
- 1990 *MISERY* Regie: Rob Reiner

Romane

- 1957 *The Temple of Gold*
- 1958 *Your Turn to Curtsy, My Turn to Bow*
- 1960 *Soldier in the Rain*
- 1964 *Boys and Girls Together*
- No Way to Treat a Lady*
- 1967 *The Thing of It Is ...*
- 1971 *Father's Day*
- 1973 *The Princess Bride*
- 1974 *Marathon Man*
- Wigger (Kinderbuch)*
- 1976 *Magic*
- 1979 *Tinsel*
- 1982 *Control*
- 1984 *The Colour of Light*
- 1985 *Edged Weapons (Heat)*
- 1986 *Brothers (Fortsetzung von Marathon Man)*

Sachbücher

- 1969 *The Season: A Candid Look at Broadway*
- 1977 *The Making of «A Bridge Too Far»*
- 1983 *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*
- 1990 *Hype and Glory*

Theaterstücke

- 1961 *Blood, Sweat, and Stanley Poole* (mit Bruder James)
- 1962 *A Family Affair* (mit J. Goldman und John Kander)



Brian Cox als Peter Kerrigan und Frances McDormand als Ingrid Jessner

Politik als hochkarätiger Thriller

HIDDEN AGENDA von Ken Loach

Es ist wie mit den Schichten einer Zwiebel. Je mehr man sie schält, desto mehr ist dir zum Heulen zumute. Es gelten zwei Gesetze in diesem Land: Eines für den Security Service (SS) und eines für den Rest von uns.

James Miller, Ex-MI5-Agent

I

Das Zitat, das Ken Loach an den Schluss seines Polit-Thrillers HIDDEN AGENDA gesetzt hat, charakterisiert den Film aufs trefflichste. Da nimmt sich einer der wenigen politisch engagierten, einer der gescheiterten britischen Filmemacher die total festgefahrene Situation in Irland vor. Sorgfältig schält er mit Hilfe einer Recherche die einzelnen Scheiben eines Komplexes. Mit schneidender Präzision dringt er zum Kern vor, zu einer Situation des Terrors, der jedem System innewohnt, das seine Macht mit Gewalt aufrecht erhalten muss.

«Wissen und nichts tun», sagt Ingrid Jessner am Ende des Films, «einfach die Augen schliessen: So beginnt der Faschismus.» Kein irisches letztlich, kein britisches, ein alltägliches Problem.

II

A few years ago: Ingrid Jessner, Paul Sullivan, Moa und Henri kommen als Mitglieder einer internationalen Menschenrechtsorganisation nach Belfast. Sie befragen Leute nach ihren Erlebnissen und decken erschütternde Erfahrungen auf. Terror nicht nur in den Strassen, Folter in den Zellen und Verhörkammern des britischen Besatzers bis hin zu Exekutionen. Mit einer Pressekonferenz schliessen sie ihre Arbeit an einem Situationsreport ab. Allein zwischen 1969 und 1980 seien 130 Menschen von den Sicherheitskräften im Dienste von «Her Majesty» umgebracht worden, die Hälfte davon Zivilisten ohne jegliche Verbindung zu politischen Organisationen. 114 Polizisten sind dem Terror zum

Opfer gefallen, erzählt später der Polizeichef; Opfer der Gewalt finden sich auf beiden Seiten. «Entspricht dies einer Kriegssituation oder nicht», fragt Henri die anwesenden Journalistinnen und Journalisten. «Um einen Kriegszustand zu lösen, muss man verhandeln, sich gemeinsam an einen Tisch setzen.» Ken Loach will mit seinem Film auf spannende Art fragwürdige Zustände öffentlich machen. Seinen Spannungselementen fallen – im Gegensatz zu einer grossen Zahl vergleichbar intendierter Beispiele – die Nähe zur Realität, die Ehrlichkeit und Direktheit, das Bewusstsein und der Sinn zur Analyse einer politischen Situation nicht zum Opfer. Dies zeichnet HIDDEN AGENDA aus, macht den Film zu einem der besten Beispiele eines engagierten Kinos, das emotional stark ist, vor dem breiten Publikum aber dennoch nicht in die Knie geht und so doppelt ankommt. Loachs Kino ist nicht eines, das Realität als Fiktion nachstellt; es inszeniert seine Fiktion in die Realität hinein.

Vor der Abreise der Delegation erhält Paul, ein amerikanischer Anwalt, der der britischen Demokratie vertraut, eine Tonbandkassette zugespielt, auf der schwerwiegende Beweise gegen die Konservativen für die Federführung beim Sturz der Labour-Regierung in London festgehalten sind. Bei einem Treffen in den frühen Morgenstunden sollte er noch Näheres erfahren – doch Paul und sein Begleiter werden Opfer eines Mord-Anschlags der britischen Sicherheitskräfte. Ihr Tod ist der Ausgangspunkt für eine doppelte Recherche: Der hochdotierte Londoner Polizeioffizier Peter Kerrigan soll die Umstände abklären – Ken Loach und sein Drehbuchautor *Jim Allen* begleiten ihn dabei.

III

HIDDEN AGENDA ist von aussen betrachtet zuerst einmal ein Thriller: Ein Mord geschieht, die Täter sind rasch bekannt. Lassen sie sich überführen? Im Gegensatz zu seinem Landsmann Hitchcock erfindet Loach seine Geschichte nicht frei, im Gegenteil: Er ist in seiner Freiheit, sie frei zu erzählen, durch staatliche Behinderungen permanent eingeschränkt. Hinter der Tat steckt die Politik, beziehungsweise die Unfähigkeit zu Politik. Am Schluss werden drei Schützen als Verantwortliche genannt, aber die wahren Täter sind dank dem Film überführt. Am Schluss wird klar, dass ein Problem wie jenes in Nord-Irland erst dann gelöst werden kann, wenn dieses verlogene Spiel ein Ende nimmt. Darin liegt ein Teil der politischen Sprengkraft dieses Filmes: Er schält auf packende Weise heraus. Eine Tonbandkassette fungiert als MacGuffin: Alle wollen sie, um sie zu kriegen mordet die Polizei, um sie weiterzugeben setzt ein ehemaliger Geheimoffizier sein Leben aufs Spiel, um sie ausser Landes und an die Öffentlichkeit zu bringen scheut Ingrid, die Verlobte des ermordeten Paul, keine Gefahr. Ken Loach inszenierte einen Thriller, dessen knallhart durchgehaltener Rhythmus nicht nur in Aktionsszenen trägt, selbst längere Dialogpassagen, in denen mitunter sehr viel Hintergrund verarbeitet ist, halten einen in Bann und führen gleichzeitig zu mehr Bewusstsein.

IV

Schält man die erste Haut der Zwiebel weg, so kommen darunter zum Beispiel Opportunismus oder ein Drama der Macht zum Vorschein, in

dessen Verlauf sich Kerrigan, der zur Untersuchung herbeigereiste Polizeioffizier, und Brodie, der Offizier der königlichen Ulster-Polizei (RUC – Royal Ulster Constabulary), gegenüberstehen: «You're a career officer, like me!» muss sich der Angereiste bald einmal ins Gesicht sagen lassen, mit einer Bestimmtheit, die keinen Zweifel offenlässt. Der *career officer* taucht als Begriff immer wieder auf: Letztlich geht es diesen Beteiligten nur um die eigene Haut. Dafür sind sie alle käuflich, dafür kaufen sie alle ein. Nicht mit Geld, nein, vielmehr mit einer blinden Loyalität zu einem System, in dem sie nur die Ausführenden und damit immer wieder auch ganz einfach die Opfer sind.

Die Gegenüberstellung zeigt unmissverständlich eine zentrale Tücke des Systems. Genial der Showdown der beiden Karrieristen. Brodies Sicherheitskräfte haben vor unseren Augen einen ihnen unliebigsten Kassettensmann namens Harris auf offener Strasse in Dublin festgenommen. Brodie erzählt Kerrigan vor dessen Abreise, wie miserabel zugerichtet man seine Leiche später gefunden habe: «Eine typische IRA-Exekution». Und zum Profil von ihresgleichen fügt er siegesgewiss bei: «Like me you observe rule number one: Keep your balls intact.»

Eine weitere Schicht in HIDDEN AGENDA wäre die Realität ausserhalb der Polizei- und Militärkasernen: Es herrscht permanenter Ausnahmezustand, Belfast erscheint als belagerte Stadt, als Stadt im Kriegsrecht. Wann

immer sich die Geschichte hinauswagt, so bewegt sie sich durch Strassen, die von der Armee unter Kontrolle gehalten werden. Erstickende Stimmung. Loachs Perspektive ist die erlebte. Handkamera-Aufnahmen, aus fahrenden Autos heraus, verstärken den Eindruck von Authentizität, belegen das Klima der Repression, der Angst. Die Bilder in den Strassen von Belfast zeugen von einer Stadt im Belagerungszustand. Durchs Autofenster agiert das Schiesskommando, die Polizei hat sich in einer wahren Festung verschanzt. Immer wieder abgesperrte Strassen, Soldaten mit geladenen Gewehren im Anschlag. Die einstige Kolonialmacht, wie sie in ihrer nächsten Nähe sich noch immer an der Macht hält.

V

Loach zeigt uns verschiedene Versionen eines Ereignisses und führt vor, wie mit Wahrheiten umgegangen wird.

Das Geschehen:

Am Anfang steht die erlebte, das heisst, die von ihm erzählte Geschichte. Das Delegationsmitglied Paul Sullivan fährt früh morgens aus der Stadt raus und wird von einem Frank Molloy mitgenommen. Der Wagen der beiden wird verfolgt, überholt und beschossen. Der mit Schüssen durchsiebte Wagen landet in der Böschung. Paul wird aus nächster Nähe exekutiert. Man entnimmt seiner Westentasche eine Tonbandkassette.

Die Vermittlung:

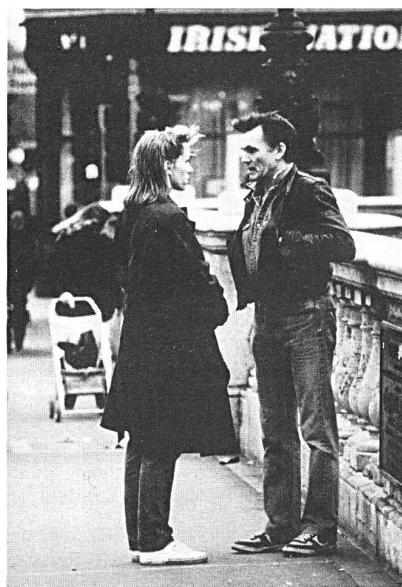
Eins: Pauls Verlobte Ingrid erhält Frühstücksbesuch im Zimmer. Eine Polizistin und ein Polizist klopfen an und meinen, sie kämen wegen Mister Sullivan: «Er wurde in einen ernsthaften Unfall verwickelt.»

Zwei: Im Autoradio hört Harris, jener ausgestiegene britische Geheimdienstmann, den Sullivan treffen wollte, die Morgennachrichten, die von einem Ford Cortina berichten, dessen Fahrer von der Polizei zum Stoppen angehalten worden sei. Weil der Fahrer die Warnung ignoriert hätte und zu fliehen versuchte, hätte die Polizei das Feuer auf das Fahrzeug eröffnet. «Der Wagen geriet ausser Kontrolle und kollidierte.»

Im Leichenschauraum muss Ingrid den toten Paul identifizieren.

Drei: Moa, Ingrid und Henri sehen sich im Hotelzimmer die Fernsehberichterstattung an. Der Fahrername wird jetzt bekanntgegeben. Er habe seinen Wagen gegen die Polizei beschleunigt. Mit im Wagen sei Paul

Frances McDormand und Maurice Roëves



Sullivan gewesen, «ein amerikanischer Anwalt und eine führende Figur im Kampf für Menschenrechte». Man wisse nicht, warum Sullivan am frühen Morgen aus der Stadt hinaus gefahren sei mit einem Mann, der von der Polizei des Terrorismus verdächtigt wurde. Im Fernsehstudio wird ein Abgeordneter namens Nevin begrüßt. Er soll über politische Implikationen reden. Als Sprecher der Konservativen spricht er sogleich von «IRA-Supporters»; Nevin wird wieder auftauchen, als Name auf einer ominösen Liste, die Sullivan hinterlassen hat, als Drahtzieher beim Regierungsumsturz der Labourparty (Wegbereiter von Thatcher) und als Aristokrat, der den wahrheitssuchenden Polizisten Kerrigan auf den rechten Pfad der Staatsmacht zurückführt. Kerrigan wird ihm dannzumal eingestehen, dass der Missbrauch von Macht zur Erhaltung des Systems manchmal gerechtfertigt sei, und Nevin wird bestätigen: «Das erlaubt es uns, die Freiheit zu genießen, in einer freien Gesellschaft zu leben.» Loachs Film entlarvt derartige Sätze in ihrem blanksten Zynismus der Macht, einer Macht notabene, die sich in Ländern wie Grossbritannien demokratisch zu nennen beliebt.

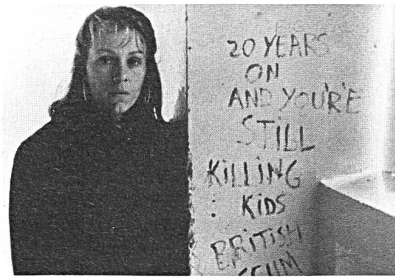
Vier: Medienleute interviewen Henri in der Hotellobby und fragen ihn, ob er inzwischen mehr wisse. «Ja. Sullivan ist von der Sicherheitspolizei mit einem anderen Mann namens Molloy in einem Mietwagen ermordet worden.» Sullivan sei ein guter Anwalt, ein grosser Kämpfer für die Menschenrechte und ein wunderbarer Freund gewesen.

Fünf: In einem Park erklärt Untersuchungsleiter Kerrigan einem lokalen Informanten, dass die Polizeiversion gefälscht worden sei, da die Waffe, die im Wagen gefunden wurde, klar nicht den Getöteten gehört habe und ein Schuss auf Sullivan aus zwei Metern Distanz abgefeuert worden sei.

Sechs: Polizeichef Brodie: «Beide Männer waren bewaffnet und gefährlich.»

VI

Die Figuren in *HIDDEN AGENDA* atmen Leben. Bis in die kleinste Rolle hinein wirken sie einerseits glaubwürdig, strahlen sie andererseits eine ungeheure Präsenz aus. Der Fahrer Molloy, ein bescheiden und ehrlich wirkender Mann von nebenan, meint einen bei-läufigen Satz wie «seit achthundert Jahren kämpfen wir für die Unabhängigkeit» ohne Überheblichkeit, ohne Chauvinismus, ernst. Er wohnt zu-



sammen mit seiner Frau in bescheidenen Verhältnissen, ist kein gängiger Held, aber einer jener «gewöhnlichen» Bürger, die zum Widerstand gegen Unrecht bereit sind und zum Opfer unhaltbarer Zustände werden.

Loach war in all seinen Filmen auf der Seite der Opfer, ohne dabei allfällige Täter gleich mit dem schuldigen System zu verwechseln. Er zeigt, wie die Menschen, mit denen die Politik ihr böses Spiel treibt, leben. Jedes Gesicht erzählt eine Geschichte. Er lässt die Leute ihre eigene Sprache reden, gibt auch dem RUC-Boss, so kantig er ihn zeichnet, genügend Gelegenheit, ein eigenes Profil zu haben, seine Argumente klarzumachen. Loach ist kein Schwarzweissmaler, aber auch keiner, der zu irgendwelchen Gunsten jene Realität beschönigt, die nachzuzeichnen er sich vorgenommen hat. In Filmen wie *CATHY COME HOME*, *KES*, *FAMILY LIFE* oder *LOOKS AND SMILES* hat er sein Talent als Dokumentarist in der Fiktion schon mehrfach bewiesen. Er gehört zu den wenigen Filmschaffenden, die Gesellschaftskritik mit Spannung vermitteln können. Dabei setzt er stets auf eine möglichst enge, reale Nähe zum Milieu. Seine Kamera beobachtet Landschaften, Strassenzüge, Menschen. Sie drängt sich nicht auf, sie ist eher in entscheidenden Momenten mit dabei. In *LOOKS AND SMILES* etwa, wenn dem Protagonisten klar wird, dass es keinen Job gibt, wenn er die Informationen zur Karriere in der Armee zeigt, die einzige Alternative zur Arbeitslosigkeit.

VII

Wenn einer es in den vergangenen dreissig Jahren geschafft hat, Grossbritannien kontinuierlich den Spiegel des gesellschaftlichen Zerfalls im

Kleinen im Kino vor Augen zu halten, dann ist das Ken Loach. *KES* hatte er mit amerikanischen Geldern produziert. Man akzeptierte drüber den Film nicht, weil darin ein Englisch gesprochen werde, das die Amis ans Ungarische erinnere. Loach macht keine Kompromisse, geht keine Konzessionen ein, die seinen Willen zur Realitätsnähe gefährden könnten. Ein kommerzieller ITV-Sender ermöglichte ihm die Arbeit an einem Dokumentarfilm über die Minenarbeiterstreiks. Der Film wurde von der Station aus Angst vor Repressalien durch den Thatcherstaat nicht ausgestrahlt. Später zeigte Channel Four, Britanniens einstiger Vorzeigekanal, den Film mit dem unmissverständlich fragenden Titel *WHICH SIDE ARE YOU ON?* – auf welcher Seite stehst du?

«Film ist eine Frage von Kommunikation oder Bequemlichkeit», hat mir Ken Loach in London vor bald zehn Jahren gesagt. «A question of communication or commodity.» Sein Leitgedanke.

Als er anfangs der achtziger Jahre ein Drehbuch zu einem Spielfilm über das Nord-Irland-Problem geschrieben hatte, eine Geschichte, die in den zwanziger Jahren angesiedelt war, nicht teuer zum Verfilmen, erhielt er vom damaligen Chef des Senders Channel Four als Antwort eine Liste der Opfer von IRA-Anschlägen. Das seit Jahren einzige Argument gegen eine Auseinandersetzung mit einem unübersehbaren Problem. Wie *HIDDEN AGENDA* nahm dieses Projekt nicht Stellung für den IRA-Terrorismus, es machte sich lediglich stark für ein unabhängiges und geeintes Irland.

«Gehen wir nach Irland», sagt in *LOOKS AND SMILES* ein junger, arbeitsloser Brite, der sich der Armee anschliesst, «dort soll es tolle Mädchen geben.» – «Irland», sagt der konservative Abgeordnete Nevin in *HIDDEN AGENDA*, «wäre so ein herrlicher Ort, wenn nur die Iren nicht wären.»

VIII

Die Dialoge in *HIDDEN AGENDA* sind von erlesener Qualität. Sie bringen komplexe Konstellationen und Situationen immer wieder mit wenigen Figuren auf den Punkt. Zum Beispiel gegen die Mitte des Filmes: Kerrigan sucht Brodie nach den Geständnissen zweier Polizeioffiziere in seinem Büro auf, nachdem er sich weigerte, einen Termin zur Befragung abzumachen. Die Grossaufnahmen sind nicht zentriert, die Köpfe der beiden also

immer nur halb bildfüllend, was das dokumentierende Moment der schnellen Wechselrede betont.

KERRIGAN: Zwei Statements, Frazers und Sergeant Kennedys.

BRODIE: Ich möchte sie gerne sehen.

KERRIGAN: Sie werden in meinem Report sein.

BRODIE: Und jetzt wollen Sie mich ausfragen?

KERRIGAN: Sie interviewen.

BRODIE: Machen wir einen Termin ab.

KERRIGAN: Gut, wann?

BRODIE: Wenn es mir passt.

KERRIGAN: (schreiend) Kommen Sie von Ihrem verfluchten hohen Ross herab! (fucking high horse) Ich frage Sie nicht um Zusammenarbeit an, ich befehle sie Ihnen!

BRODIE: Was wollen Sie?

KERRIGAN: Alles, schön der Reihe nach.

BRODIE: Das dürfte nicht möglich sein.

KERRIGAN: Warum nicht?

BRODIE: Stellen Sie Ihre Fragen, und beeilen Sie sich bitte, ich muss zu einem weiteren Begräbnis.

KERRIGAN: Sowohl Frazer als auch Kennedy geben zu, dass da eine Geheimaktion stattfand. Frazer sagt, Sie hätten sie befohlen.

BRODIE: Klassifiziert.

KERRIGAN: Dann ist es hiermit aufgelöst.

BRODIE: Es ist klassifiziert.

KERRIGAN: Das kann ich nicht akzeptieren.

BRODIE: Dann schreiben Sie's auch in Ihren Report. Nächste Frage.

KERRIGAN: Er sagt...

BRODIE: Wer sagt?

KERRIGAN: Frazer sagt, es sei ein Befehl zum Quellenschutz erlassen worden.

BRODIE: Das ist verständlich.

KERRIGAN: Für mich nicht.

BRODIE: Das kommt davon, dass Sie sich in Dinge einmischen, von denen Sie nichts verstehen.

KERRIGAN: ... einmischen? Ich führe eine Untersuchung, for Christs sake.

Brodie ist zum Schrank gegangen, um sich am Spiegel fürs Begräbnis zurechtzumachen.

BRODIE: Glauben Sie, ich würde mich einen Scheiss um einen eiteln amerikanischen Anwaltsarsch kümmern? (I'd give a shit about some smart arsed american lawyer)

KERRIGAN: Ich würde, wenn ich Sie wäre.

BRODIE: Ja, die RUC macht verdeckte Operationen, aber das tut die IRA auch.

KERRIGAN: Wenn's nötig wird, werde ich mein Arbeitsverhältnis auflösen und damit beginnen, Geschichten aus der Schule zu plaudern.

BRODIE: Ich glaube nicht, dass Sie das tun werden, Sie sind ein Karriere-Offizier, wie ich.

KERRIGAN: Ich meine es ernst.

BRODIE: Sie quittieren den Dienst und wenden sich an die Öffentlichkeit?

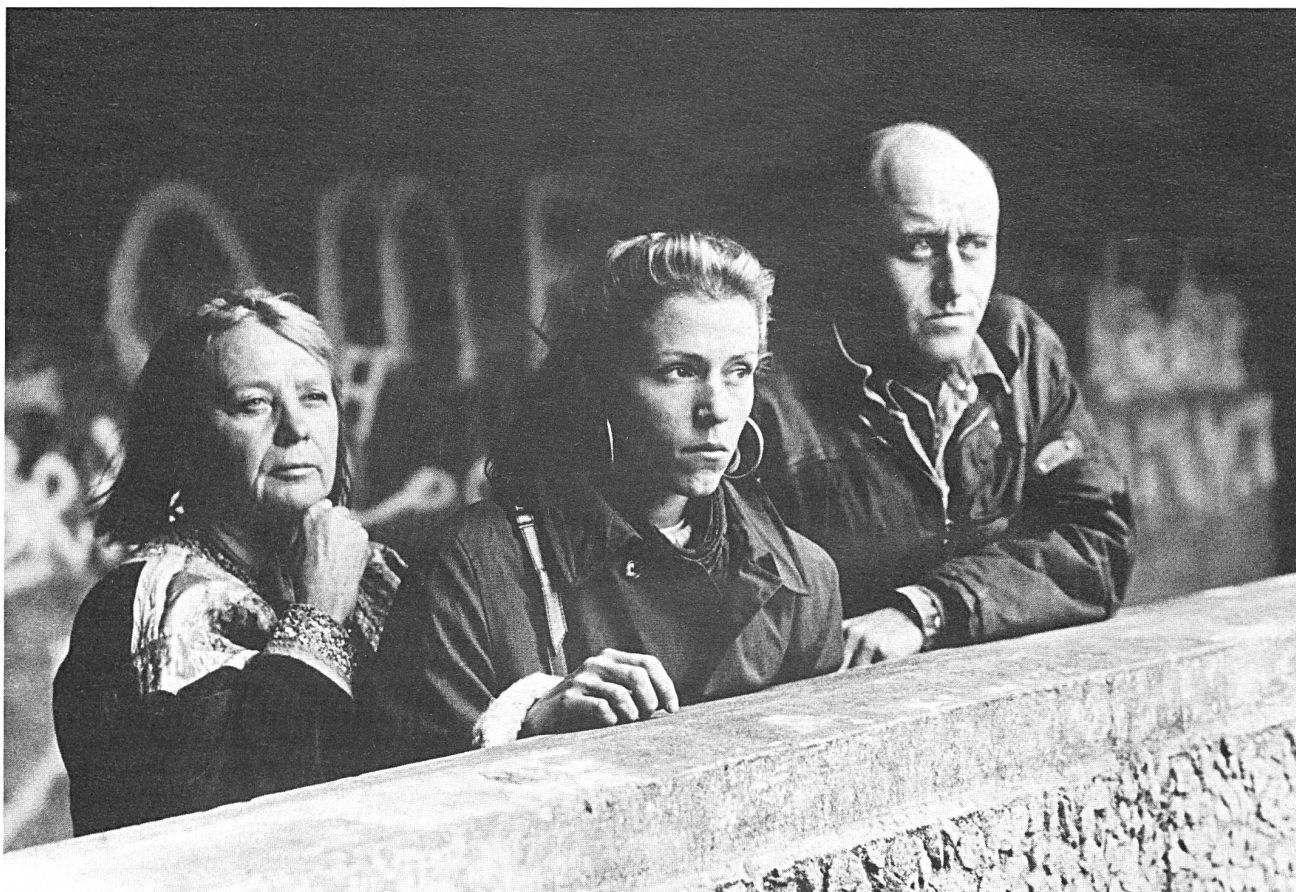
KERRIGAN: Wenn's sein muss.

BRODIE: Hören Sie, wir sind beide Professionals, wir gehorchen gewissen Regeln.

IX

Ingrid weilte 1975 in Chile, um ein Fernsehdokument über Pinochet-Opfer zu gestalten: «Sie berichtete, wie Mister Kissinger, das Pentagon und der CIA Chile für die Demokratie sicher gemacht hatten» (had made Chili save for democracy). Weil der Bericht nie veröffentlicht worden war, verliess Ingrid die Fernseharbeit und ging zur Menschenrechtsorganisation, um sich direkt für die Dinge zu engagieren. «Die Tatsache, dass man uns von seiten der Konservativen als erste Reaktion, bevor man den Film gesehen hatte, schon unterstellte,





Mai Zetterling als Moa, Frances McDormand als Ingrid Jessner und Bernard Bloch als Henri

dass es sich um einen Pro-IRA-Film handle, ist eine der Reaktionen, die eine ernsthafte Diskussion verhindern. Es ist genau das, was die Briten in Irland tun.» (Ken Loach)

X

Inhaltlich stützt sich *HIDDEN AGENDA* vor allem auf eine Reihe von Ereignissen in den siebziger Jahren ab, darunter auf eine Geheimaktion der Briten, die unter dem Decknamen «Clockwork Orange» lief. Abspringer der britischen Geheimdienste MI5 (mit dem die Briten sich vor Eindringlingen schützen) und MI6 (mit dem sie in fremde Gebiete eindringen) haben in den vergangenen Jahren aus der Schule geplaudert und unter anderem die Arbeiten von Ken Loach beratend unterstützt. «Geheimdienste», meint der engagierte Regisseur, «tendieren von ihrer Natur aus dazu, demokratisch nicht kontrollierbar zu sein. Das ist das Problem, das wir haben. Wir geben vor, demokratisch zu sein, und gleichzeitig agieren Leute über unseren Köpfen, und wir haben keinen Zugriff.» An anderer Stelle hat er gesagt, jeder Staat hätte eine «Hidden Agen-

da» – Schweizerinnen und Schweizer sind sich solcher Tatsachen unlängst auch bewusst geworden, nachdem aufgefliegen ist, dass sie zu tausenden auf primitivste Art über Jahrzehnte hinweg bespitzelt wurden und Geheimarmeen lächerlichsten Kalibers vom Staat stillschweigend am Leben erhalten wurden.

«Es gibt nichts in dem Film, was nicht der Wirklichkeit entspricht,» meint Drehbuchautor Jim Allen. Zwanzig Jahre lang hätten sie das sinnlose Töten auf beiden Seiten nun erlebt, «jetzt wollten Ken und ich den seit langem geplanten Film endlich machen.» Genauso wie die Amerikaner ihr Vietnam-Trauma verarbeiten müssen, müssten die Briten sich mit Nord-Irland auseinandersetzen. Das ist im Königreich nun alles andere als erwünscht. Einfach war das Unterfangen denn auch nicht. Zuerst galt es, die Schwierigkeiten bei der Geldbeschaffung zu überwinden, dann war es durch Behinderungen und zu hohe Versicherungsprämien nicht möglich, den ganzen Film in Belfast und Umgebung zu drehen, und schliesslich kamen die Konservativen und ihre Transmissionstäter in den Medien, die gegen den fertigen Film schon im Vor-

feld seiner Uraufführung in Cannes 1990 Sturm liefen. Anlässlich einer turbulenten Pressekonferenz ergriff beispielsweise Grossbritanniens Kritiker-Rechtsaussen Walker das Wort und schimpfte *HIDDEN AGENDA* einen «republican and nationalist film», der die IRA verteidige. Die Spezialeinheit der Polizei sei ausser Kontrolle, meint ein Informant von Untersuchungsleiter Kerrigan. «Die schiessen zuerst und stellen keine Fragen.» Darauf der aufrechte Brite: «Die andere Seite hält sich auch nicht an Regeln.»

«Die Frage der IRA», so Loach, «taucht im Film nicht auf, die IRA taucht im Film nicht auf. Es gibt Leute im Film, die sagen, und ich denke zu recht, dass es keinen Frieden geben wird in Nordirland, bevor die Briten sich zurückziehen. Das ist ein Statement für ein vereinigt und unabhängiges Irland. Das ist die Art von Wunsch, den die Menschen etwa in Litauen haben. So geht man mit den Diskussionen in Grossbritannien um: Im Moment, da du die Frage eines vereinigten Irlands aufwirfst, bist du angeklagt, Terrorismus zu unterstützen. Das ist die schmierige Taktik, mit der die Diskussionen verhindert werden.»

XI

Ein Ire meinte in Cannes trocken in seinem wunderbaren Irish, der Film wäre noch viel stärker geworden, wenn die Sicherheitskräfte nicht schon am nächsten Tag zugegeben hätten, dass sie die Insassen des Fahrzeugs erschossen hatten. Es sei doch an der Tagesordnung, dass sie *back home* Leute vor aller Augen niederschossen und dann behaupten, sie wären es nicht gewesen.

Die «Encyclopaedia Universalis» schreibt zum Konflikt, der bis ins Jahr 1169 zurückreicht, sich 1969 offen in bürgerkriegsähnliche Zustände zuspitzte und 1972 mit der Übernahme der Regierungsgewalt durch Grossbritannien verhärtete: «Das politische Leben in der Provinz Ulster (Nord-Irland) war in einem einfachen Dilemma gefangen: Man hatte die Wahl zwischen der Vereinigung mit Grossbritannien und derjenigen mit Süd-Irland. Diese politische «Wahl» korrespondierte nun mit religiösen Fakten: Die Protestanten waren Unionisten und die Katholiken Nationalisten. Zahlenmässig dominierten die Protestanten, die ihre «Unabhängigkeit» in britischer Obhut gewahrt sahen.»

XII

Der konservative Abgeordnete Nevin, Mitglied der Spionageorganisation MI5, wendet sich im Fond seines Wagens zu Kerrigan, nachdem er ihm bereits ziemlich ausführlich klargemacht hat, dass er die Untersuchung im Fall Sullivan einstellen soll: «Wussten Sie, dass Ingrid zuvor mit einem Kommunisten gelebt hat? Es war ein Chilene. Sie hatte eine Abtreibung.» Drei Sätze, die eine ganze konservative Politik kurzschliessen, ein Gesellschaftsverständnis, das teilt statt eint, eine Mentalität, die herrscht.

XIII

Der Verschwörung, die nicht publik werden soll, hatte Maggie Thatcher ihren Einstieg ins Regierungsgeschäft zu verdanken. Verständlich, dass sie sich an Ken Loachs Film, als sie noch etwas zu bestellen hatte, nicht freuen mochte. Inzwischen musste Maggie Thatcher, eisern bis zur bitteren Neige, abtreten. Irland bleibt ein Problem. Die stets verklemmt lächelnde Maggie hatte 1981 noch festgestellt, dass Nordirland Teil des britischen Königreiches sei, so wie ihre eigene Wählerschaft. Inzwischen ist ihr we-

nigstens die Wählerschaft abgekommen. Loachs Film macht sich dafür stark, dass Irland endlich sein Selbstbestimmungsrecht erhält, dass der Zustand der Apartheid ein Ende nimmt und ebenso das koloniale Gebaren Grossbritanniens. Nicht Gesetze bestimmen hier das Zusammenleben, sondern die Politik, meint Kerrigan ernüchtert zu Ingrid am Flughafen. Und er hält sich an die Regel Nummer eins: Keep your balls intact.

XIV

Als Kerrigans Flugzeug zur Landung in Belfast angesetzt hatte, hörte man im Off ein Gespräch zwischen ihm und seinem Begleiter. Letzterer: «Du hattest manche Untersuchung geleitet in den vergangenen dreizehn Jahren, und keine hat etwas geändert.»

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu *HIDDEN AGENDA*: Regie: Ken Loach; Drehbuch: Jim Allen; Kamera: Clive Tickner; Kamera-Assistenz: Jeremy Hiles, Jonathan Sykes, Fraser Lawson; Schnitt: Jonathan Morris; Production Designer: Martin Johnson; Art Director: Nigel Phelps; Kostüme: Daphne Dare; Make-up: Louise Fisher; Musik: Stewart Copeland; Ton: Simon Okin.

Darsteller (Rolle): Frances McDormand (Ingrid Jessner), Brian Cox (Peter Kerrigan), Brad Dourif (Paul Sullivan), Mai Zetterling (Moa), Maurice Roëves (Harris), Robert Patterson (Ian Logan), Bernard Bloch (Henri), Jim Norton (Brodie), George Staines (grosser Mann), Michelle Fairley (Teresa Doyle), Brian McCann (Frank Molloy), Patrick Kavanagh (Alec Nevin), Des McAleer (Sergeant Kennedy), Mandy McIlwaine (RUC Polizistin), Ivan Little (Fernsehreporter), Llew Gardner (Fernseh-Ansager), John McDonnell (Labour-Abgeordneter), Kate Smith (Nachrichten Reporterin), Victoria D'Angelo (Journalistin), John Benfield (Maxwell), John Keegan (Detective Sergeant Hughes), Ian McElhinney (Jack Cunningham), Maureen Bell (Mrs. Molloy), Stephen Brigden (Major), Kym Dyson (Carol), Oliver Maguire (Superintendent Fraser), Jim McAllister (Liam Philbin), Ron Kavana, Terry Woods (Musiker), Bernard Archard (Sir Robert Neil), Gerry Fearon (Taxifahrer).

Produktion: Hemdale Film Corporation und Initial Production; Produzent: Eric Fellner; Co-Produzentin: Rebecca O'Brien; ausführende Produzenten: John Daly, Derek Gibson. Grossbritannien 1990. 35 mm, Farbe: Eastman, Dolby Stereo; Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.



Ken Loach

wurde 1936 in Nuneaton (Warwickshire) geboren. Nach seinem Jura-Studium in Oxford verbrachte er zwei Jahre als Schauspieler und Regisseur, bevor er 1963 zur BBC ging und dort als Fernsehregisseur ausgebildet wurde und den Produzenten Tony Garnett kennenlernte. *DIARY OF A YOUNG MAN* war 1964 sein TV-Regiedebüt. 1965 folgten Filme im Rahmen der «Wednesday Plays»: *THREE CLEAR SUNDAYS*, *UP THE JUNCTION*, *THE END OF ARTHURS MARRIAGE* oder *THE COMING OUT PARTY*, für den er in diesem Jahr den Preis der Television Guild als bester Regisseur erhielt. In den mittellangen Filmen *CATHY COME HOME*, *IN TWO MINDS* (ein Stoff, aus dem später *FAMILY LIFE* wuchs, beide 1966) und *GOLDEN VISION* und *THE BIG FLAME* (beide 1968) entwickelte Loach seine Form des Dokumentar-Spielfilms, die er im Lauf der Jahre konsequent und bravourös pflegte.

Den ersten eigentlichen Kinospiefilm realisierte Ken Loach 1968 mit *POOR COW*. Zusammen mit dem Produzenten Tony Garnett gründete er die *Kestrel Film* und damit eine eigene, unabhängige Produktionsfirma. Er drehte 1969 nach dem Roman «*A Kestrel For A Knave*» von Barry Hines seinen ersten Kinoerfolg *KES* und 1972 *FAMILY LIFE*. In beiden Filmen überzeugt sein unbeschönigender, aber liebevoller Blick aufs kleine, alltägliche Leben. *DAYS OF HOPE* und *THE PRICE OF COAL* waren zwei weitere Fernsehproduktionen, bevor Loach 1979 mit *BLACK JACK* nach dem Roman von Leon Garfield einen weiteren Kinofilm realisierte. 1980 drehte er *THE GAMEKEEPER* fürs Fernsehen, 1982 *LOOKS AND SMILES* fürs Kino. Wohl kein anderer Film hat das wahre Gesicht von kaputtgemachten Thatcher-England so überzeugend gezeichnet.

Nun folgte wiederum eine Reihe von Dokumentarfilmen, nicht zuletzt wegen der Schwierigkeiten, Geld für ein Irland-Filmprojekt aufzutreiben, dann aber auch, weil Loach im Dokument wie in der Fiktion, im Fernsehen wie im Kino aktiv bleiben will: die Serien *THE RED AND THE BLUE* und *QUESTIONS OF LEADERSHIP* – sie wurde aus politischen Gründen verboten –, dann *WHICH SIDE ARE YOU ON?*, Loachs Beitrag zum Bergarbeiterstreik. *FATHERLAND*, 1986 sein nächster Spielfilm, dürfte seiner Zeit vorausgegriffen haben, handelte er doch anhand eines DDR-Sängers, der ausgebürgert wurde, von Grenzen und Heimat. Der Schweizer Schauspieler Sigrift Steiner hatte in diesem stillen Film eine seiner letzten Rollen inne. Mit *HIDDEN AGENDA* konnte Ken Loach seinen Beitrag zur Irland-Problematik 1990 endlich liefern.



Piotr Mamonov als Ljoscha

Am Ende kein Anfang

TAXI BLUES von Pawel Lungin

Stellen wir uns vor, es gehe etwas zu Ende, während etwas anderes noch nicht begonnen hat, und wie dann alles, was in die Zwischenzeit zu liegen kommt, dementsprechend weit offen daliegt. Theoretisch herrscht in einer derartigen Situation eine breite Disponibilität, doch ist sie dann leider von geringem praktischem Nutzen, weil kaum Entscheidungen möglich sind und weil jede Freiheit nur so viel wert ist wie das, was aus ihr entsteht – und was ihr dann auch, nebenbei gesagt, umgehend wieder ein Ende setzt.

Gleich dreimal lassen sich Vorstellungen solcher Art im Zusammenhang mit TAXI BLUES anwenden. Zum einen treffen sie nämlich ganz bestimmt auf die allgemeine heutige Lage der Sowjetunion zu, da die stalinistische Ära mindestens scheinbar ausläuft und

der Übergang zu etwas Neuem sich anzukündigen offensichtlich nicht aufhören will. Zweitens ist dann auch, unter dem nämlichen Blickwinkel, an den lamentablen Zustand der dortigen Filmindustrie zu denken, passt doch auf ihn bestens jene ominöse Überschrift «Frei, aber pleite», die im übrigen auch anzeigt, wie die Dinge mindestens im Kulturbereich des gesamten ehemals diktatorisch dominierten Ostens heute leider stehen.

Wie auch anderswo ist die verstaatlichte Filmbranche in der Sowjetunion zwar schwer angeschlagen, doch ist sie noch nicht wirklich zusammengebrochen, während sich sogenannte private Alternativen wohl vordrängen, aber fürs erste kaum mehr anzubieten haben als eine Überschwemmung mit Billig-, Import- und Trivialware. Gerade diese herrschenden Verhältnisse

haben es mit sich gebracht, dass zum Beispiel TAXI BLUES nur dank erheblicher französischer Co-Finanzierung seitens des gewieften Pariser Multi-teilhabers Marin Karmitz von «MK2» zustandekommen konnte. Die westlich-sowjetischen Produktionen laufen jetzt recht breit, und bald wird man wissen, was sie erbringen können.

In seiner Haut gefangen

Als anwendbar erweist sich das Bild vom Ende ohne Anfang aber besonders auch dort, wo es um Iwan und Ljoscha, die beiden Helden von Pawel Lungins Erstling, geht. Der russische Taxifahrer und Prolet und sein Gegenüber, der Saxophonist jüdisch-russischer Herkunft, hätten alles und nichts, um Freunde zu sein, und zwar

erstreckt sich das bis an einen Punkt, wo ein delikater homoerotischer Unterton mitzuschwingen beginnt. Aber letztlich können die beiden weder eine bleibende Zuneigung füreinander entwickeln, noch vermögen sie eine Abneigung zu mustern, die heftig genug wäre, ein so ungleiches Paar wenigstens endgültig auseinanderzuhalten.

TAXI BLUES mündet zwar in eine Strolchenfahrt Iwans mit anschliessendem Auto-Autodafé, weil der Chauffeur endlich die Contenance verliert und Amok rast, dies nachdem er mit dem chronisch bei ihm verschuldeten Ljoscha, der frei, aber pleite ist, lange genug die Geduld eines Esels bewiesen hat, nicht anders übrigens als mit der gesamten ziemlich trostlosen grossstädtischen Umwelt, in der sich die beiden Helden bewegen. Aber wir wissen, wirklich ausgestanden, abgeschlossen und geklärt ist auch mit diesem Ausbruch scheinbaren Jähzorns nicht das mindeste in dieser Chronik einer offenen Situation. Denn nicht nur Iwan hätte ja allen Anlass, aus der Haut zu fahren, in der er freilich gefangen bleibt. Sondern es sind, heisst das, alle Voraussetzungen dafür gegeben, dass ein ganzes grosses Land ins Chaos stürzen müsste. Wenn aber keiner mehr etwas zu erwarten hat, tritt offenbar auch nichts mehr ein, was jemand hätte erwarten können. Und der unwiderfällige Kollaps des Systems wird vielleicht so trotz allem noch einmal abgewendet. Dabei fürchtet Lungin, wie aus der Stimmung deutlich zu spüren ist, eine Restauration der Diktatur so sehr wie sämtliche Alternativen, die nun an die Stelle des *ancien régime* treten sollen oder eben sollten.

Der Alkoholiker Ljoscha – von dem es auf dem Schlusstitel heisst, er werde sich zutode saufen – und der verbissenen Krafttraining betreibende Iwan, der ohne rechte Begeisterung überlebt, kommen einander abhanden; doch verlängern sich ihre individuellen Lebensläufe bis ins kollektive Geschick des Sowjetvolkes hinein, dessen Aussichten freilich nicht weniger ungewiss sind. Was die zwei wechselnd aufeinander zu und voneinander weg treibt, bewegt in vergleichbarem Auf und Ab alle Bürger des Imperiums zwischen Leningrad und Wladiwostok.

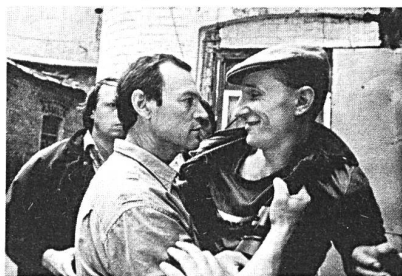
Die Hassliebe zwischen dem antisemitischen Arbeiter und dem kosmopolitischen Künstler – zwischen dem Chauvinisten und dem Parasiten – ist die gleiche Hassliebe, die wohl zwischen allen Nationalitäten, Rassen,

Schichten und Gruppen einer originell buntgescheckten, ihrer ganzen inneren Verfassung nach für den Pluralismus bestimmten Gesellschaft wie der sowjetischen besteht. Der Stalinismus stellte das Austragen der Differenzen schlicht und brutal unter Verbot, nun wird der Poststalinismus blutig von einem entsprechenden Nachholbedarf betroffen. Wo früher Menschen im Namen einer abstrakt alles über einen Leisten schlagenden Doktrin massakriert wurden, widerfährt ihnen heute Ähnliches im Namen des einen oder andern Partikularismus, sprich kleinen Unterschieds.

Einem Kometen gleich

Mehr oder weniger ausdrücklich sehnt sich Iwan nach den übersichtlichen Verhältnissen unter Breschnjew zurück, als Künstler und Dissidente – fremdrassige Volksschädlinge wie dieser Ljoscha – gefälltigst noch zu kuschen hatten. «Ihr braucht die Knute», droht der Russe mit geballter Faust. Der Saxophonist seinerseits stürzt sich in eine bodenlose Zukunft, wird vorübergehend berühmt und geht auf Tournee in den Westen, doch davon werden sein Blues, seine Depression bloss verstärkt, sein Niedergang offensichtlich beschleunigt. Auf solche Weise inkarniert sich in den beiden Figuren das abscheuliche Gefühl, sich in einer Pattsituation zu befinden, wo's weder voran noch zurück geht.

Pjotr Zaikenko als Iwan Schlikow und Pjotr Mamonov als Ljoscha



Restlos klar wird letztlich nur, wie sehr sich der russische Jude – oder, je nachdem, jüdische Russe – Lungin persönlich in dem unglücklichen Musiker wiedererkennt, der wie ein Komet strahlend, aber kurz und zukunftslos über Feindesland hinzieht, letztlich der Verlierer von den beiden Helden, wie die Intellektuellen eben immer – ob Diktatur, Demokratie oder Übergangsregime – den kürzeren ziehen. Unter den gegebenen Verhältnissen rapider Desintegration hat der Autor in einem Land, das vielleicht schon bald den Chauvinisten und Antisemiten anheimfallen wird, gleich doppelte Aussicht, in die Schusslinie zu geraten. Denn wo ihn die einen schelten werden, weil er Russe ist, werden ihm die andern vorwerfen, Jude zu sein. Und wohin setzt er sich selber? Das komme darauf an, sagt er, wie stark der Antisemitismus jeweils gerade sei.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu TAXI BLUES:

Regie und Buch: Pawel Lungin; Kamera: Denis Ewstigneew; Kamera-Assistenz: Edouard Guimpel, Juri Iakowlew, Andrei Chirokow; Schnitt: Elizabeth Guido; Ausstattung: Alexei Chkele; Bauten: Valery Yourkewitch; Kostüme: Natalia Dianova; Maske: Larissa Awdiuschko; Musik: Vladimir Cekasin; Ton: Pierre Lorrain, Jacques Ballay.

Darsteller (Rolle): Pjotr Mamonov (Ljoscha), Pjotr Zaikenko (Iwan Schlikow), Vladimir Kaspur (der alte Neciporenko), Natalia Koliakanova (Christina), Hal Singer (Er selbst), Jelena Safonova (Nina, Ljoschas Frau), Serguei Gazarov (Verwalter), Evgueni Gortchakov (kahler Musiker im Taxi), Dimitri Prigov (Schriftsteller im Zug), Igor Zolotovitsky (Petjuncik), Valery Klevinsky (der dicke Kolia), Jelena Stepanova (junges Mädchen), Vladimir Sterjakov (Musiker im Taxi), Constantin Aphonsky (langhaariger Mechaniker), Alexander Bouianov (Passagier mit Zeitung), Lydia Ejevskaya (Valia, "die Maus"), Nicolai Ejevsky (Hausmeister), Serguei Galkine (Hippy), Irina Gokratova (Mädchen mit blauem Auge), Viaceslav Gorbountchikov (Mechaniker im Taxidepot), Alexander Inchakov (Mercedes-Besitzer), Vladimir Lopatine (Polizeileutnant), Natalia Markova (die blonde Ira), Edouard Guimpel (Mann auf dem Sofa), Galina Proxorova (seine Frau), Juri Sokolov (Soldat in der U-Bahn), Youri Yourtchenko, Gercubi Vassiliskov (Funktionäre), Pierre Rival (Produzent Malligan), Iassouo Hiougadsi (Japaner).

Produktion: Lenfilm, ASK Eurofilm, MK2 Productions, La Sept; Produktionsleitung: Mark Geht, Alexander Golutva; ausführender Produzent: Pierre Rival. Frankreich/UdSSR 1990. Format: 35 mm, 1:1,66, Farbe, Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Citel, Genève; D-Verleih: NEF 2, München.



Bette Midler und Woody Allen als Deborah und Nick Fifer

Ehe ohne Ausweg

SCENES FROM A MALL von Paul Mazursky

Als Paul Mazursky bekanntgab, Bette Midler und Woody Allen würden in *SCENES FROM A MALL* ein Ehepaar spielen, stellte er nicht bloss einen Film in Aussicht. Er kündigte ein Naturereignis an. Zwei so artverschiedene Schauspieler aufeinander loszulassen, ist eine Attraktion, die ihresgleichen sucht. Im Zirkus würde man sagen: eine gemischte Dressur. Doch wer würde wen auffressen? Die Midler den Allen, der Allen die Midler, oder beide zusammen den Dompteur Mazursky?

Weil er sich des Risikos vollauf bewusst war, führte Mazursky dieses Experiment unter völlig künstlichen

Bedingungen durch. Von wenigen Minuten abgesehen, spielt sein neuer Film vollständig in einer *Mall*, ein amerikanischer Begriff, der mit «Einkaufszentrum» nur sehr unzureichend übersetzt ist. Es handelt sich dabei um oft kilometerlange, meist mehrstöckige Gebäude, die unter ihrem Dach alles vereinigen, was auch nur im entferntesten mit Konsum zu tun hat: Die gerade gekauften Sportschuhe kann man eine Etage tiefer in einem Kraftstudio ausprobieren, das beim Restaurantbesuch bekleckerte Hemd wird in der Reinigung nebenan wieder strahlend weiss. Wer ins Kino geht, kann sich danach wenige Meter weiter das Buch zum Film kaufen, im

Plattenladen an der Ecke die Musik zum Film, in der Boutique vis-à-vis das T-Shirt zum Film... In den meisten amerikanischen Städten erlebt der Europäer einen frappierenden Gegensatz: Einerseits haben sie eine oft unüberschaubare flächenmässige Ausdehnung, andererseits sind die verschiedensten Orte der Freizeitbeschäftigung in den Malls auf engstem Raum konzentriert. Doch was man sich gemeinhin unter Urbanität vorstellt, läge wohl genau zwischen diesen Extremen.

Urbanität im europäischen Sinne besitzen nur wenige Städte in den USA, wie zum Beispiel San Francisco oder

auch New York. Dies ist auch der natürliche Lebensraum von Woody Allen, der ihm in *SCENES FROM A MALL* gerade entzogen wird. In New York ist es im Winter bitterkalt und im Sommer glühend heiss, und auch das soziale Klima ist von extremen Gegensätzen geprägt. Die Menschen in Mazurskys Mall dagegen leben in den gemässigten Breiten der oberen Mittelschicht – und in Kalifornien: Es ist Dezember, die Menschen tragen leichte Sommersachen, und bald werden die Neurosen blühen. Die Festtage stehen ins Haus, das Parkhaus ist völlig überfüllt, kein Telefon weit und breit ist frei, doch trotz allem herrscht hier keine vorweihnachtliche Einkaufshektik, sondern eine geradezu nervenaufreibende Gelassenheit. Mazursky hat seinen Film dem betulichen Rhythmus dieses *easy going* angepasst, und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass die beiden Berufshektiker Midler und Allen schon etwas träge sind, als er sie zum Geschlechterkampf in die Manege lässt. Und weil Mazursky seine beiden Stars rund um die Uhr fordert, stellen sich recht bald die ersten Ermüdungserscheinungen ein – vor allem beim Zuschauer. Es gibt kaum eine Einstellung, in der nicht wenigstens einer von beiden zu sehen ist. Die einzige Nebenfigur, die Konturen entwickelt, ist ein Pantomime, doch wenn Allen ihn mit einem Faustschlag niederstreckt, ist auch der Zuschauer froh, dass es mit seinen peinlichen Darbietungen ein Ende hat: Pantomimen müssen sich weiss schminken, aber sie dürfen nicht blass bleiben. Mazursky beschränkt sich auf das Wechselspiel zwischen Streit und Versöhnung, das beginnt, als sich die beiden Eheleute bei den Besorgungen für die Feier ihres siebzehnten Hochzeitstages *en passant* gegenseitig ihre Affären gestehen. Dabei wird die Mall zu einem Labyrinth, aus dem die beiden als Gefangene ihrer eigenen Unentschlossenheit bis zum Ende des Films nicht mehr herauskommen. *SCENES FROM A MALL* erzählt von einer Ehe ohne Ausweg.

Manchmal macht sich die Kamera selbständig, flaniert über Gänge und Treppen, vorbei an einem Weihnachtschor oder einer Rap-Gruppe mit Gettoblaster, um dann aber doch nur die Protagonisten wie zufällig wieder zu erspähen und den Blick für die nächsten zehn Minuten an sie zu heften. Dennoch ist die Mall der unübersehbare Dritte. Mazursky dringt in jeden Winkel ein, nutzt jede Gelegenheit zu einer Fahrt auf der Rolltreppe,

doch je mehr sich die Kamera bewegt, desto deutlicher wird es, dass sie nicht von der Stelle kommt. Das Gefühl der Klaustrophobie, das sich bei den Protagonisten nicht einstellt, weil sie zu sehr mit ihren Gefühlen füreinander beschäftigt sind, verspürt der Zuschauer umso stärker und atmet folglich tief durch, wenn der Film vorbei ist.

Paul Mazursky hat – mit wenigen Ausnahmen – die eine Hälfte seiner Filme in New York gedreht, die andere in Los Angeles. Dabei sind die Westküsten-Filme satirisch bedeutend schärfer. In *SCENES FROM A MALL* stylt er Woody Allen mit Haarzopf und Seidenhemd zu einem kalifornischen Lebemann und lässt ihn Sätze sagen wie: «Wenn dieser Typ noch einmal behauptet, New York sei der Nabel der Welt, steche ich ihm die Augen aus!» Doch die Gags, die sich aus dieser *fish out of water* - Konstellation ergeben, halten nicht lange vor. Und wenn Mazursky bis zum Ende des Films bei jeder sich bietenden Gele-

genheit eine der schlimmsten Zivilisationskrankheiten, die Telefonitis, mit Spott bedenkt, unterschätzt er seine Zuschauer erheblich: Die haben nämlich keine lange Leitung.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu *SCENES FROM A MALL* (EIN GANZ NORMALER HOCHZEITSTAG):

Regie: Paul Mazursky; Drehbuch: Roger L. Simon, Paul Mazursky; Kamera: Fred Murphy; Kameraführung: Richard Mingalone; Kamera-Assistenz: Michael Green, Scotty Dog Rathner; Beleuchtung: Rusty Engels; Schnitt: Stuart Pappé; Ausstattung: Pato Guzman; Art Director: Steven J. Jordan; Kostüme: Albert Wolsky; Maske: Bob Mills, Fern Buckner, Rosemarie Zurlo; Frisuren: Barbara Lorenz, Romaine Green, Annette Bianco; Musik: Marc Shaiman; Tonmischung: Les Lezarowitz.

Darsteller (Rolle): Bette Midler (Deborah Fifer), Woody Allen (Nick Fifer), Bill Irwin (Pantomime), Daren Firestone (Sam Fifer), Rebecca Nickels (Jennifer Fifer), Paul Mazursky (Dr. Hans Clava), Gregory Moore, Michael Brown, Jonathan Guss, David Frye (Barber Shop Quartett), Joseph Warren, Brian Warren, Darrell Mason (Rap-Gruppe Joe Cool & The Coolers), Marc Shaiman (Pianist), Augustin Bustamante, Leonel Cruz, Telmo Hernandez, Steve Ortiz, Ramon Ponce, Fernando Quinones (El Mariachi Bustamante), Joan Delaney (Interviewerin), Amanda Bruce (Interviewte), Betsy Mazursky (Dame an der Information), Jack Brodsky (Apotheker), Glen Alterman (Besitzer des Museum Shops), Marilyn Pasekoff (Frau im Buchladen), Patrick Farrelly (Weihnachtsmann), Hidehiko Takada (Sushi-Chef), Tichina Arnold (Kartenverkäuferin), Wanakee Legardy (Verkäuferin im Bekleidungsgeschäft), Carol Harris (Kellnerin im Nuvo Navajo), Vira Colorado, Billy Graham (Wachleute), Chun Long Zhang (chinesischer Akrobat), Kamarr (Zauberer), Kathy Kamarr (Assistentin des Zauberers), Robert Garrett (Barmann), Fabio Lanzoni (gutaussehender Mann), Steven Dominic Prestiani, Heather Golden (indische Kinobesucher), José Rafael Arango (Bus Boy), Bobby Caravella (Mann auf dem Parkplatz), Laura Baler (Süssigkeiten-Verkäuferin), James Duane Polk (Mann vor der Kinokasse).

Produktion: Touchstone Pictures in Verbindung mit Silver Screen Partners IV; Produzent: Paul Mazursky; Co-Produzenten: Pato Guzman, Patrick McCormick; ausführender Produzent: Stuart Pappé. USA 1991. 35 mm, Farbe: DuArt; Länge: 87 Min.; Drehorte: Stamford Town Center, Stamford, Connecticut, Beverly Center, Los Angeles, California, Kaufman Astoris Studios, New York; Verleih: Warner Bros., Kilchberg, München.





Adolf Dietrich in seiner Arbeitsstube um 1956 (Photo Hans Baumgartner aus Du 1/1958, Sondernummer zu Adolf Dietrich)

Ida Ruf-Füllemann, gegenwärtig und gemalt 1923



Das andere Künstlerporträt

ADOLF DIETRICH, KUNSTMALER, 1877 bis 1957

von Friedrich Kappeler

Man sieht auf Adolf Dietrichs Bildern kaum viel Aufregenderes als die Menschen aus seiner Umgebung, das Dorf mit dem See und den Rebbergen, die Wiesen und Wälder und die übrige Landschaft ringsum; er malte Pflanzen und Bäume, Kakteen und Früchte, am häufigsten aber Hunde, Fuchse, Eichhörnchen, Vögel, Enten und Fische. Von Kitsch wollten die gestrengen Herren Fachkritiker nicht eigentlich sprechen, weshalb sie vorzugsweise Dietrich als Heimat-, seltener als Natur- oder naiven Maler abtaten oder verunglimpften, und verschiedentlich war bei ihnen auch, mit einem Holzfällurteil, von Holzfällerkunst die Rede.

Die Nähe der Moderne

Am ehesten war er wohl so etwas wie ein Hintersasse, ein Hausknecht, ein Prolet vom Land ohne Bildung und Chance, aber mit einem unbestreitbaren Talent für die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit. Ein Mann ohne Selbstvertrauen und Ehrgeiz, nicht frei von autistischen Zügen, aber begabt mit einem wachen, scharfen Auge für das scheinbar idyllische Leben im Dorf, jedoch auch bedrückt von der furchtbaren Ahnung, die Herrlichkeit könnte von begrenzter Dauer sein.

Er war kein Akademiker, folgte keiner Richtung, verstand wenig vom Geschäft und nichts von der Welt. Selten ist er zu seinem Dorf hinaus und kaum je weiter als nach Deutschland gekommen, auf das er von Berlingen am Untersee aus hinüberblicken konnte. Reisen nach Zürich oder Mannheim, wo seine Bilder ausgestellt wurden, brachten ihn selten genug aus dem Häuschen.

Mittels seiner Bilder bezeugte er eine entschuldene bäuerlich-naturnahe Lebensart, die bis dahin Jahrhunderte ohne grosse Veränderungen überdauert hatte. 1957 starb er fast achtzigjährig. Heute haben die meisten Lebenden von jener Welt bestenfalls noch Kindheits Erinnerungen. In Berlingen sitzen sie im Altersheim, denn zu einem solchen ist das Dorf mittlerweile geworden.

Die Moderne hat ihn schonend übergangen, doch spürte er ihre Nähe, mit ihren Geschäften und Kriegen, ihren Moden und Künsten. Er hat alles in seine Bilder hineingemalt, die Liebe zur kleinen Welt und die Angst um ihr Bestehen. Seine Porträts zeigen Menschentypen aus jenem überblickbaren Kosmos – Kinder, Mädchen, Frauen, Bürger –, die aber intuitiv auch als einzelne herausgegriffen und umrissen sind. Im Unterschied zum Kitsch beginnt Kunst vermutlich auch dort, wo alles Dargestellte mehr als einen Sinn und Bezug gewinnt und gemischte Gefühle erzeugt. Dietrich zeigte nicht, wie niedlich alles in und um Berlingen war, sondern wie verzweifelt er wünschte, alles könnte so niedlich sein und bleiben.

Nie ein schmutziger Gedanke

Friedrich Kappeler, der nun einen langen dokumentarischen ADOLF DIETRICH gedreht hat, entstammt selber der thurgauischen Provinz, und gerade auch durch Filme wie diesen bleibt der Autor von STOLZ ODER DIE RÜCKKEHR, DER SCHÖNE AUGENBLICK und WALD dem Land gern verbunden. Geläufige Künstlerporträts, an denen es hierzulande nie gefehlt hat, führen das Malen, den Maler und das Gemalte vor. Schon bloss, weil Dietrich keine Person des öffentlichen Lebens war und nur noch auf einzelnen Gemälden, Photos und Amateurfilmen abgebildet ist, musste Kappeler von Anfang an, sehr zu seinem Glück, weniger beschreiben und mehr interpretieren. Nicht die Kunst selber, sondern was sich in ihr erhalten hat, galt es zu filmen – und nicht den ohnehin schon toten Künstler, sondern das, was er den Nachfahren zu sagen hat. Uns Heutigen bedeutet er einiges mehr als den allermeisten seiner Zeitgenossen.

Unaufdringlich, aber nachhaltig arbeitet Kappeler auch das Urschweizerische bei jemandem wie Dietrich heraus, und so sieht sich einmal mehr – und wie immer nicht von ungefähr – einer unserer Filmautoren von der eminent helvetischen Figur eines begabten Sonderlings und verkannten Aussenseiters angezogen. Wer sich

schliesslich in unserm Land aufs Filmmachen verlegt, kann sich noch bald einmal vorkommen wie Dietrich, dem man zeit seines Lebens bestimmt vorgerechnet hat, Kunst sei etwas Unschädliches, aber auch Unnötiges und dementsprechend brotlos.

Auf unerwartete Weise, besonders auch mit Humor und Musik, bringt es der Film zuwege, noch einmal das verträumte Berlingen des Adolf Dietrich aufleben zu lassen und mit dem Dorf auch ein wenig ihn selber. Manche leben noch, die ihm Modell gesessen sind, doch scheint ihn – sozusagen in Übereinstimmung mit den Kunstrichtern, die ihn verurteilten – fast keiner wirklich gekannt, kaum jemand völlig ernstgenommen zu haben. Man sah ihn offensichtlich am ehesten als immer lustigen Clown und harmlosen Hanswurst, um nicht von gehobenem Dorftrödel zu sprechen. Nein, nie ein schmutziger Gedanke sei da bei ihm gewesen, versichert die schöne Elsa vom Untersee, die er aus evidenter Schwäche für weiblichen Liebreiz gemalt hat. Einer Frau, meint das Modell, sei der Adolf wahrscheinlich nie auch nur nahegekommen.

Genial war er tatsächlich, wenn auch auf seine sehr eigene Weise, doch hat er oft in seinem Leben trotzdem, ach Helvetia, Pinsel und Leinwand nicht zu bezahlen vermocht.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu ADOLF DIETRICH, KUNSTMALER, 1877 bis 1957:

Regie und Buch: Friedrich Kappeler; Assistenz: Yvonne Griss; Konzeptmitarbeit: Georg Janett; Kamera: Pio Corradi, Friedrich Kappeler; Kamera-Assistenz: Helena Vagnières; Licht-Bestimmung: Johannes Anders; Beleuchtung: Bruno Gabsa; Schnitt: Mirjam Krakenberger; Musik: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 9, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Rafael Kubelik; Räte Harder, Michael Stauffer, Pablo Beusch; Kommentar: Friedrich Kappeler; Lebenslauf gesprochen von Mathias Gnädinger; Ton: Ingrid Städeli; Tonmischung: Florian Eidenbenz.

Produktion: George Reinhart Productions; ausführende Produzentin: Elke Lüthi; Format: 16 mm; Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich

Filmischer Amerikanismus im Land der Bolschewiki

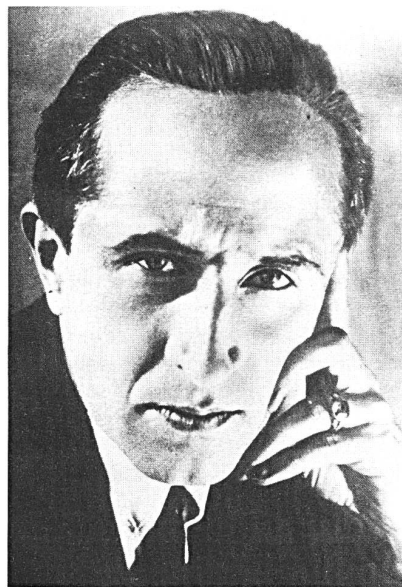
Zu den Filmen Lew Kuleschows

Erwähnt ist Lew Kuleschow in fast jeder Filmgeschichte. Seine Filme sind mit einer Ausnahme jedoch kaum bekannt. Zitiert wird er vor allem, wenn ein nach ihm benannter Montageeffekt beschrieben werden soll. Kuleschow hätte die ausdruckslose Porträtaufnahme des bekannten Schauspielers *Iwan Moshuchin* jeweils konfrontiert mit der Einstellung eines Tellers Suppe, Kindersarges, einer Gefängnistür und einer erotischen Situation. Befragte Zuschauer hätten daraufhin bei Moshuchin so unterschiedliche Regungen wie Hunger, Trauer, Schrecken und Eifersucht zu erkennen geglaubt. Ob dieses Experiment wirklich stattgefunden hat, ist fraglich. Filmmaterial existiert davon nicht. Vielleicht war der durchaus erkenntnistiftende Vorgang auch nur Teil jener Scharaden, die Kuleschow an der Moskauer Filmhochschule WGIK mit durchgefallenen Schauspielaspiranten durchführte. Da Filmmaterial unmittelbar nach der Oktoberrevolution für lange Jahre knapp war, inszenierte Kuleschow Filme auf der Probebühne ohne Filmmaterial und Kamera. Ein schnell zusammengezierter Rahmen genügte, um den Bildausschnitt anzudeuten. Eine Retrospektive der von Kuleschow wirklich realisierten Filme war bei den Internationalen Filmfestspielen Locarno 1990 zu sehen. Sie wurde ergänzt durch Produktionen aus dem Umfeld seines Kollektivs: Filmen der von Kuleschow bevorzugten Schauspieler *Alexandra Chochlowa*, *Sergej Komarow* und *Lily Brik* beispielsweise. Die verdienstvolle Filmreihe gastierte auch in Lausanne, Zürich sowie in Paris und gelangte zum Abschluss nach Berlin.

Kuleschows erste Filmarbeiten sind Dekors für *DER KÖNIG VON PARIS* (*KOROL PARIJA*) und *STURMGLOCKEN* (*NABAT*, beide 1917), die mit *Jewgenij Bauer* einer der wichtigsten Regisseure der Zarenzeit inszenierte. Es ist frappierend, wie stilsicher der achtzehnjährige (!) Kuleschow die mondänen Pariser Salons oder ein russisches Prinzenpalais ausstattete. Auffällige Dekorobjekte wie Spiegel,

Vasen, Schreibtischgarnituren und vor allem üppige Blumenarrangements setzen pittoreske Schaureize. Die klug gestaffelten Salons, Foyers, Treppen und Büros erlaubten den Schauspielern häufig *diagonal geführte Bewegungen*, so dass eine Bildbewegung entsteht, obwohl die Kamera zumeist in Halbtotalen verharrt. Die Bedeutung einer Einstellung wird noch ausschliesslich im Bild, vor allem durch Schauspieler und Dekors codiert.

Das ist in seinem ersten Film, dem nur fragmentarisch erhaltenen *PROJEKT DES INGENIEUR PRAIT* (*PROET INGENJERA PRAIT*, 1918) noch nicht wesentlich anders. Die Ausstattungssprache fehlt jetzt, sie wird ersetzt durch eine Intensivierung der schauspielerischen Bewegungsdynamik. Wenn Kuleschow



Lew Kuleschow Anfang der zwanziger Jahre

später behauptet, dies sei der erste russische Film gewesen, der auf ein dynamisches Montagekonzept hin inszeniert wurde, so verwundert dies. Denn in diesem frühen Film dominiert – wie in vielen seiner späteren Filme auch – eine zum Teil bizarr überstieferte Artistik und Choreografie der Schauspieler.

Kuleschows zentrales kinematografisches Bemühen ist, «ein Maximum an Bewegung» und «Tempo» zu erzeugen. Um diese Begriffe gruppieren sich auch seine zahlreichen, bereits seit 1918 (!) publizierten filmtheoretischen Artikel. Von der Bewegung des Schauspielers und der Aktion im Bild aus organisiert Kuleschow auch seine Montage. Diese Auffassung lässt ihn bald in Widerspruch zu den artifiziell verdichtenden Montageprinzipien etwa *Sergej Eisensteins*, *Dziga Wertows* oder auch seines Schülers *Wsewolod Pudowkin* treten. Pudowkin hat 1929 die ästhetischen Merkmale Kuleschows durchaus treffend beschrieben: Er «stellte die Ausgangsprinzipien einer primitiven, beschreibenden Montage auf, bei der die aufzunehmende Erscheinung mit verschiedenen Einstellungsgrößen aufgenommen werden kann... und bei der auf diese Weise alle Teilchen zu einer ununterbrochenen Abfolge nach ihrem einfachsten Merkmal – dem der Bewegung – zusammengefügt werden können.» Kunstvolle Ellipsen und strukturelle Kontrapunkte lehnte Kuleschow – im Gegensatz etwa zu Eisenstein und Wertow – entschieden ab. Er orientierte sich am narrativ und in seinen Bildmitteln klar verständlichen «Publikumsfilm». Vorbilder waren ihm amerikanische Filme, etwa Griffith, natürlich Chaplin, aber auch die publikumswirksamen Abenteuer- und Detektivfilme, die er häufig als mittelloser Zaungast hinter der Leinwand des Moskauer Kinos in der Malaja Dmitrowka gesehen hatte. Kuleschow versuchte mit Hilfe seines bewegungs- und aktionsbetonten «Amerikanismus» zwei scheinbar gegensätzliche Darstellungsprinzipien des Films zu vereinen: «das reale Leben in allen nur erdenklichen fantastischen Formen, aber unbedingt real» abzubilden. Am nächsten kommt diesen kinematografischen Vorstellungen sein wohl bekanntester Film *DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LAND DER BOLSCHEWIKI* (*NEOBYTCHAJNJE PRIKLIOUTCHENIA MISTERA VESTA V STRANE BOLSCHEVIKOV*, 1923). Er erzählt von der Reise des YMCA-Präsi-

denen West in die Sowjetunion. Mit den üblichen antikommunistischen Vorurteilen ausgestattet, heuert Mister West den Cowboy Jeddy als Leibwache an. Als nach der Ankunft ein Koffer verschwindet, reitet Jeddy auf den Dächern des Taxis und anderer Fahrzeuge den Dieben sofort hinterher, düpiert dabei die Miliz, um sich schliesslich mit dem Stromkabel vom sechsten Stock eines Hochhauses in das Erdgeschossbüro einer amerikanischen Handelsorganisation zu schwingen. Mister West hat er dabei völlig aus den Augen verloren. Die slapstickhafte Verfolgungsjagd mit ihren akrobatischen Einlagen wurde – so hat Kuleschow berichtet – ohne Stuntmen aufgenommen. Die Schauspieler hatten waghalsige Stürze, Unfälle und Kletterpartien so lange zu probieren, bis der Part aufgenommen werden konnte. Verletzungen waren dabei an der Tagesordnung, obwohl die artistische Körperbeherrschung zum selbstverständlichen Ausbildungsprofil für den Filmschauspieler gehörte, wie ihn Kuleschow am WGİK ausbildete.

Auch den übrigen Schauspielern im MR. WEST verlangte er ein expressives Darstellungsvokabular ab. Die Titelfigur wurde in einer burlesken Mimik mit weit aufgerissenem Mund und



MR. WEST (1923)

wild rollenden Augen angelegt. Sie gerät im zentralen Mittelteil an eine wilde Gaunerbande, deren Anführer Wsewolod Pudowkin bärbeissig und aggressiv zu verkörpern hat. Die Bandenmitglieder typisieren bereits Gestus und Kostüm als brutale Aussen-seiter. Sie sind körperlich deformiert, tragen Augenklappen, haben grosse

Zahnlücken. Ihre Kommunikation besteht überwiegend in halsbrecherischen Schlägereien, die von den Schauspielern ohne Netz und Trickkamera in einem derben Hyperrealismus darzustellen waren. Wären nicht einige akrobatische Übersteigerungen, wie Salti und groteske Sprünge, wäre der Eindruck einer wild gewordenen (Schauspieler-)Gang kaum zu tilgen. Mister West wird von der Bande erstaunlich pfleglich behandelt. Er wird zwar ausgeplündert (Zwischentitel: «Wir werden Dollars aus ihm pumpen»), in einer gestellten Gerichtsverhandlung zum Tode verurteilt und von einem Henkertribunal bedroht, doch er entkommt mit dem endlich dazu eilenden Jeddy durch den Kamin.

Der Ausplünderung Wests durch die Bande, der auch eine merkwürdig mondän getrimmte Frau angehört, die von der überschulenkten, fast dünnen Alexandra Chochlowa in exzentrisch verwinkelten Erotikposen gespielt wird, widmet Kuleschow die grösste Aufmerksamkeit. Moskau stellt sich hier als trostlose Barackensiedlung dar, in der Korruption und Gewalt dominieren. In der Tat befand sich die UdSSR zu Beginn der zwanziger Jahre in einer desolaten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verfassung, die der heutigen nicht unähnlich war. Unter Berücksichtigung der desillusionierenden sozialen Realität der UdSSR, wie sie aktuell etwa in KLEINE VERA (MALENKAJA VERA), TAXI BLUES und ZUFALLSWALZER (SLUTSCHAINJI VALS) beschrieben ist, bekommt auch der Mittelteil von MR. WEST eine neue Lesart: Nicht so sehr die Revision des bornierten Russlandbildes des Amerikaners springt ins Auge, sondern die bedrückende Realität, die hinter den grotesk-fantastischen Überzeichnungen des Alltags einer Gaunerbande hervorlugt. Daran ändert auch das wie angeklebt wirkende Finale nichts, im Gegenteil. In kaum zwei Minuten wird Mister West das «wirkliche» Russland gezeigt: Es sind dies die Postkartenansichten des Bolschoi-Theaters, der Universität und – in einer dokumentarischen Szene – der Aufmarsch der Roten Armee vorbei an der Ehrentribüne des ZK, auf der Trotzki gross im Bild zu sehen ist. Wenige Jahre später musste die Aufnahme aus dem Film geschnitten werden. Trotzki war verbannt, in die Emigration getrieben worden, wo Stalin ihn schliesslich ermorden liess.

In DER TODESSTRAHL (LOUTCH SMERTI, 1925) montierte Pudowkin, diesmal als Drehbuchautor tätig, die moti-

schon Linien von DAS PROJEKT DES INGENIEUR PRAIT und von MR. WEST. Kuleschow inszenierte den Film noch einmal mit deutlichen Anklängen an die amerikanischen Abenteuerfilme. Die Fabel – ein amerikanischer Gewerkschaftler flieht in die UdSSR, rettet dort eine Wunderwaffe, bevor sie einem Faschisten in die Hände fällt, mit der dann die Ausbeuter in den USA vernichtet werden – leidet nicht nur unter dem blassen Klassenkampf-Thema, sondern auch darunter, dass die Aktionen – so Kuleschow selbstkritisch – Stoff «für ein gutes Dutzend Detektive» abgegeben hätten.

Nach der harschen Ablehnung von DER TODESSTRAHL in der UdSSR griff Kuleschow ein Drehbuch seines schärfsten Kritikers auf: Viktor Schklowskij. Dieser hatte Jack Londons Erzählung «The Unexpected» als DURA LEX (1926) adaptiert. Obwohl die kammerspielhaft verdichtete Geschichte eines Goldsucher-Paares, das mit dem Mörder der Freunde von der Aussenwelt abgeschnitten wird und Prozess sowie Verurteilung selbst vollziehen muss, in ihrer psychologisch dichten Verfälscherung den bisher von Kuleschow bevorzugten Stoffen wenig entgegenkam, gelang ein aussergewöhnlicher Film. Zwar sind Flucht und Festnahme des Mörders



Alexandra Chochlowa in DURA LEX (1926)

noch immer bewegungsüberaktiv inszeniert, doch die Aktionen erstarren langsam, als ob das dämonisch glänzende Eis des umgebenden Yukons die Menschen einschnürt. Das sich langsam verstärkende Entsetzen des Paares, den Mörder abzuurteilen, steht dessen Umschlag von Todesangst in eine Todesforderung gegen-

über. Kuleschow übersetzt dies in ein vibrierendes Helldunkel der demolierten Goldgräberhütte, in der ein loderndes Feuer und ein brodelnder Dampfkessel die seelische Anspannung der Bewohner spiegeln. Ein Eisregen fegt über die Hütte, als der Mörder gerichtet werden soll. Starr vor Kälte und Entsetzen legt ihm das Paar die Schlinge um den Hals – und flieht vor der vermeintlich gerechten Tat. Doch die Natur, fortwährend in Symbolbildern beschworen, enthüllt eine andere Gerechtigkeit: Der Wind hat den Gehängten rechtzeitig vom Baum gerissen.

Bereits 1919/20 hatte Kuleschow in zwei Spielfilmen Motive der Auseinandersetzungen zwischen den Bolschewiki und konterrevolutionären Weissrussen aufgegriffen. 1929, zu einem Zeitpunkt, als Stalin alle oppositionellen Kräfte liquidiert, grundieren ZWEI-WULDI-ZWEI (DVA-BOULDI-DVA) und DER FRÖHLICHE KANARIENVOGEL (LEV CHATOV) abermals in diesem Sujet. Die beiden Wuldis sind Clowns, der junge unterstützt die Bolschewiki, der alte steht dem teilnahmslos gegenüber. Als der Sohn jedoch in die Hände sadistischer Weissrussen fällt, rettet ihn der Vater – und kämpft fortan an der Seite der Bolschewisten. Zwar gelingt Kuleschow in diesem Film eine dramatisch-zirkensische Szene, als der alte Clown vor den weissrussischen Offizieren um das Leben seines Sohnes spielen und komisch sein muss. Leider ist die ideologische Imprägnierung der Entwicklungs-dramaturgie des Helden zu einfältig, als dass aus dem interessanten Milieu und Konflikt differenzierte Wirkungen für das Genrekino zu gewinnen wären.

Dies trifft auch für DER FRÖHLICHE KANARIENVOGEL zu. Wieder wählte Kuleschow ein attraktives Sujet: diesmal das eines Nachtclubs, in dem eine verführerische *femme fatale* auftritt. Die Sequenzen, die in der zeitgenössischen sowjetischen Rezeption als bürgerlicher Kitsch geschmäht wurden, überzeugen heute am meisten. Offensichtlich hat es Kuleschow Spass gemacht, ein dekadentes Gelage französischer und weissrussischer Offiziere zu inszenieren. In wild-exzentrischen Körperarabesken amüsieren sich Soldaten und Tänzerinnen, lustvoll wird ein Buffet zertrümmert, ekstatisch die Diva des Etablissements ersteigert. Kuleschow hat die opulent ausgestattete Szenerie mit bewegter Kamera, Unschärfen, prismatisch gebrochenen und vervielfältigten Bildern virtuos eingefangen.

Die heldenhafte Befreiung eines Bolschewisten verblasst dagegen.

Fast eine Verfilmung des «Kapitals» mit grob vereinfachten Herleitungen des Gegensatzes von Arbeit und Kapital ist der dokumentarische Agitationsfilm VIERZIG HERZEN (SOROK SERDETS, 1931). In einem grossen ideologiegeschichtlichen Bogen wird für die Elektrifizierung des Landes geworben und das Glücksversprechen des Kommunismus aktualisiert: «Sowjetmacht + Elektrifizierung» lautet die naive Gleichung zur Erfüllung dieses Versprechens. Doch schon die monumentalen Staudammprojekte, die der Film mit Hilfe von Trickaufnahmen ablichtet, liegen nur im Modell vor. Sie sind zum Teil bis heute nicht realisiert.

Kuleschows erster Tonfilm HORIZONT (GORIZONT, 1933, Drehbuch: wieder Viktor Schklowski) ist ein Pendant zur Reise des MR. WEST. Der russische Jude Horizont flieht nach einem Pogrom in die USA, das Land seiner träumerisch ausgeschmückten Vorurteile. Nicht nur, weil ihm Aufnahmen in den realen USA unmöglich waren, auch aus dramaturgischen Überlegungen heraus liess sich Kuleschow ein synthetisches Amerika bauen. Die Kulissen der metropolisähnlichen Hochhäuser und Strassen bilden



Bei Dreharbeiten zu DURA LEX

einen schroffen Gegensatz zu den dunklen (Studio-)Slumstrassen und kargen Zimmern, in denen die russischen Einwanderer hausen. Horizont findet nur durch einen erpresserischen Vermittler eine Beschäftigung, bei der die menschenunwürdige Arbeit nicht nur im Akkord, sondern auch mit einem fröhlichen Lied auf

den Lippen zu erfolgen hat. Nachdem der Job verloren, die russische Geliebte sich einen Neureichen anlacht, bleibt für den Glückssucher im Land der Kapitalisten nur noch die Armee, die 1919 prompt in Russland einmarschiert. Dort verübt sie ein Massaker an der russischen Bevölkerung, was Horizont endgültig auf die Seite der Bolschewisten bringt.

Filme, die Kuleschow in den dreissiger und vierziger Jahren inszenieren kann, sind deutlich von den ideologischen Vorgaben des Stalin-Regimes geprägt: eindeutig verlaufen die Linien von Gut und Böse, überdeutlich triumphiert der Kommunismus, vor-aussehbar sind daher die Entwicklungen. Diese Eindimensionalität von Figuren und Fabel verschärft sich notwendigerweise in den Filmen der vierziger Jahre. DER SCHWUR DES TIMUR (KLATVA TIMOURA, 1942), JUNGE PARTISANEN (IOUNYE PARTIZANY, 1943) und WIR VOM URAL (MY S OURALA, 1943) richten sich vor allem an Kinder und Jugendliche. Sie erzählen vom unbedingten Willen, die Nazis und die deutsche Armee aus Russland wieder herauszuwerfen, zeigen den heroischen Widerstand in den kleinsten Zellen, etwa der Lehrwerkstatt, Schule und Pioniergruppe. Kuleschow hat jedoch mit DER SIBIRIER (SIBIRIAKI, 1940) auch zum Personenkult um den Despoten Stalin beigetragen. Zwei Schüler eines sibirischen Dorfes setzen fast ihr Leben aufs Spiel, um eine Pfeife zu ergattern, die der junge Stalin angeblich einem Taigajäger geschenkt hat. Das gesamte Streben und die Phantasie der jungen Generation werden in diesem Film darauf gelenkt, dem Regenten angenehm zu sein.

Wie mutig hat dagegen Eisenstein fast zeitgleich mit IWAN DER SCHRECKLICHE (IWANI GROSNY) die Persönlichkeit eines solchen Herrschers seziert und den Personenkult bizarr überformt und entlarvt. Kuleschows flacher Taiga-Naturalismus und seine märchenhaft strahlenden Kreml-Kulissen aus Pappe singen dagegen ein aufgeblähtes Lob des Stalinismus.

Jürgen Kasten

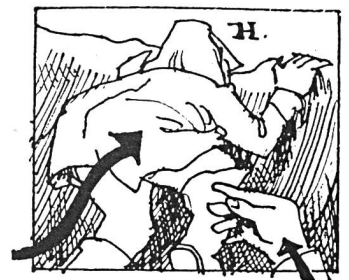
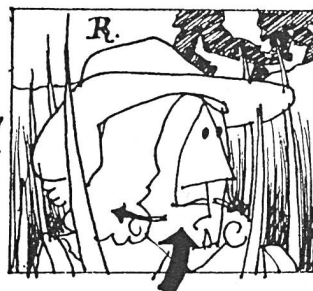
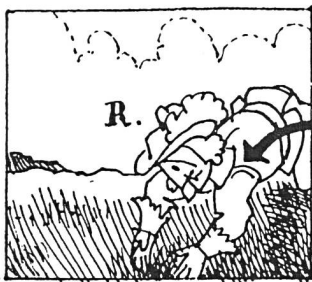
Zur Retrospektive anlässlich des Filmfestivals von Locarno ist ein reichlich illustriertes Buch erschienen, mit ausführlicher Chronik und Filmographie von Kuleschow sowie einiger seiner Schüler, Auszügen aus seinen Schriften, zeitgenössischen Würdigungen seiner Filme: François Albera, Ekaterina Khokhlova, Valérie Posener: Kouléchow et les siens. Editions du Festival international du film de Locarno 1990, 303 Seiten.



Fred van der Kooij

Mein glückseliges Akkordeon

Zum Formprinzip meines Films DIE ZUKÜNFTIGEN GLÜCKSELIGKEITEN

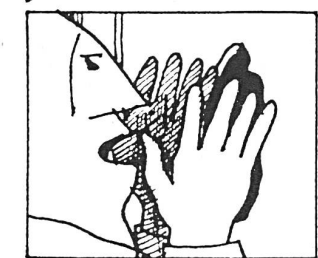
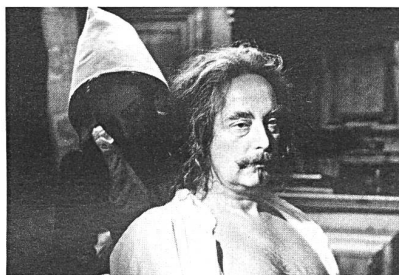


«Soupir d'harmonica qui pourrait délirer»
Arthur Rimbaud

Zumindest im groben weiss jeder, wie ein Akkordeon funktioniert. Da gibt es zwei einander gegenüberliegende Tastaturen oder Knopfbretter, dramaturgisch gesagt: zwei Spielorte, die durch eine Art Luftpumpe miteinander verbunden sind. Diese Pumpe hat die Form eines gefalteten Balges, der, wenn man ihn auseinanderzieht, Luft aus der Umgebung ansaugt, um diese, sobald man ihn wieder zusammenpresst, über verschiedene Stimmstöcke zu führen, die links und rechts im Inneren der beiden Verdecke angebracht sind. Werden dort Tasten oder Knöpfe gedrückt, wird die Luft über feine Metallzungen wieder ins Freie zurückgeleitet, wo sie jetzt nicht länger zischt, sondern – dank den Zungen – klangvoll ertönt.

Warum ich das erzähle? Nun, weil mein Film *DIE ZUKÜNFTIGEN GLÜCKSELIGKEITEN* einem ebensolchen Akkordeon ähnelt. Auch mein Film hat zwei Spielorte, die sich schon deshalb gegenüberstehen, weil sie in zwei verschiedenen Zeiten angesiedelt sind: das frühe siebzehnte und das späte zwanzigste Jahrhundert. Und auch sie sind via einer Art cinematographischen Luftsackes miteinander verbunden. Das ermöglicht ein Spiel, dessen Verläufe, ähnlich wie bei der Ziehharmonika, weitgehend selbstständig sind und dennoch gleichsam von ein und dem selben Pumpwerk angetrieben werden. Die Flucht eines Philosophen während des englischen Bürgerkriegs scheint auf den ersten Blick ohne direkten Bezug zu jenem zweiten Erzählstrang des Films, der die Leiden eines Kleinbürgerehepaars an den realexistierenden Lebensbedingungen unserer Gegenwart beschreibt. Genauerer Hinsehen zeigt aber, dass diese lakonische Zusammenführung von unzähligen Luft- und Atemwegen durchzogen ist, und bald denn auch wirbeln beide Storys in ein und derselben dramaturgischen Luftsäule unablässig durcheinander.

Inmitten der Kriegswirren des siebzehnten Jahrhunderts imaginiert der Philosoph Thomas Hobbes eine Zukunftsgeschichte als Gegengift, als antirevolutionäres Lob des Duldens



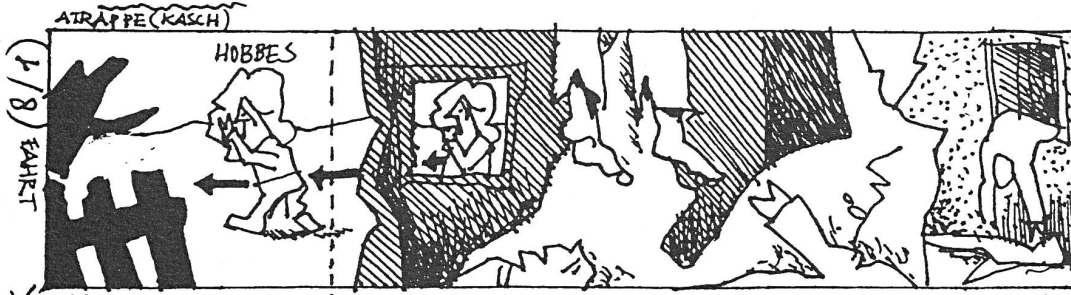
der bestehenden Verhältnisse, die seine Zeitgenossen gerade so hoffnungsvoll aus den Angeln heben. Diese Zukunftsgeschichte spielt – wenn auch tüchtig verfremdet durch eine Erzählperspektive, die ganz die der Hobbesschen Epoche bleibt – in unserer unmittelbaren Gegenwart und berichtet (als wäre es, statt eine *soap opera*, ein antikisierendes Drama von Dryden oder Racine) von der Leidensgeschichte einer Ladeneröffnung.

Schon diese Kurzfassung der filmischen Konstruktion zeigt, dass in dieser zweistimmigen Invention das siebzehnte Jahrhundert die Fabelführung inne hat; es spielt auf unserer Harmonika – linkshändig, wie sich's gehört – den Bass, während sich das zwanzigste Jahrhundert darüber rechts im Diskant erhebt.

Balgstösse von der einen Seite können in einem Akkordeon ohne weiteres erst im gegenüberliegenden Stimmwerkgehäuse zu Klang werden. So auch in *DIE ZUKÜNFTIGEN GLÜCKSELIGKEITEN*. Dort zeigt etwa die Zerschlagung einer historischen Bauernkommune ihre fatalen Folgen erst im Laden der Gegenwart. Die Pression (in diesem Fall wäre angemessener von *Re-Pression* die Rede) entlädt sich nicht im gleichen, sondern im anderen Jahrhundert, so als wären beide durch Überdruckventile miteinander verbunden. Zwei kommunizierenden Röhren gleich vermischen die beiden Zeitstränge ihre jeweiligen Ereignisse auf unterschiedlichste Art und Weise. Um dabei die moderne Geschichte, dieser Hobbessche Wechselbalg, als das untergescho-bene Kind der älteren Epoche auszuweisen, werden auch mal kurzerhand dreihundertfünfzig Jahre negiert und die strategischen Erläuterungen eines royalistischen Offiziers umstandslos mit der Einrichtungsplanung des Gegenwartsladen verstrickt. Ein dramaturgisches Pumpwerk an Bewegungs- und Dialoganschlüssen saugt zu diesem Zweck gewissermassen die Luft zwischen den Zeiten heraus, sodass sie, wie im Vakuum zusammengepresst, eins werden können. Aber auch eine Verknüpfung, die gerade auf eine Verschärfung der Gegensätze, auf ein Auseinanderziehen der Zeitenharmonika setzt, kann der Polyphonie der Epochen Farbe und Inhalt verleihen; so wenn sich die Eröffnung des Ladens mit einer Plünderung aus dem früheren Zeitalter verschränkt. Zwar tut auch diese Doppelszene dann wieder so, als wäre sie bloss eine einzige – der Gegenwartsladen



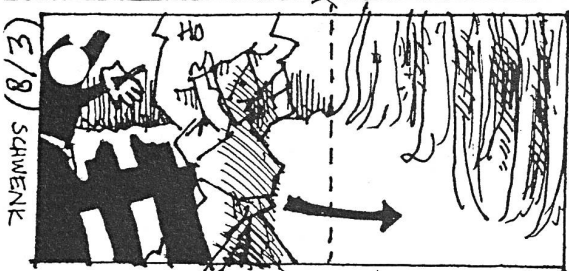
SZENE 8 (2. INST.)



ZEICHEN **EMMEN**
TON: MONOLOGUE INTERIEUR

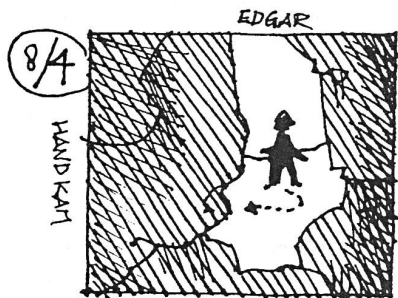


Hand- und Belichtung BLENDE:
HAND KAMERAFAHRT (Wackelig)
RL

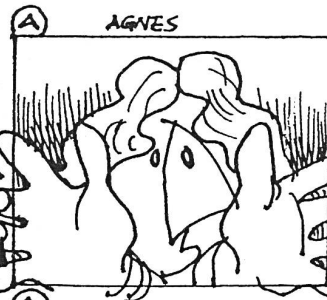
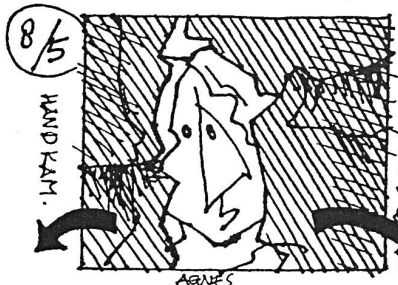


SZENE 8A (2. INST.)
UEBERBLENDE (ATRAPPE KASCHGENAU!)

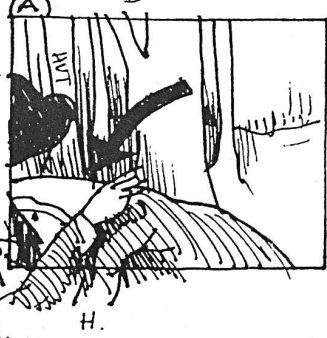
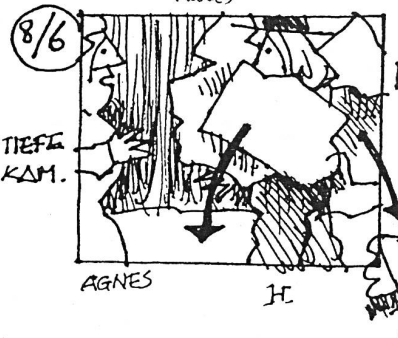
HEIDE



HIN- & HER SCHWENKEN (UMGEBUNG ABSUCHEN)
ATRAPPE DES GEPÄCKS VOR KAMERA



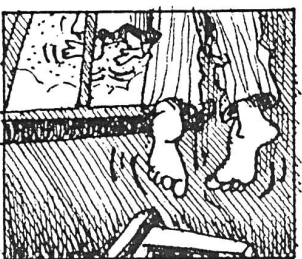
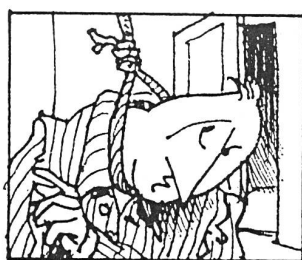
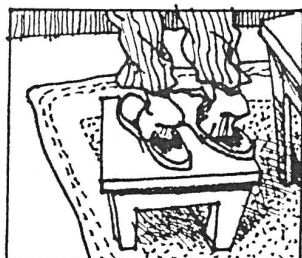
HIN & HER SCHWENKEN
PLÖTZLICH ERSCHEINT AGNES GROSS
Reihenfolge im Schnitt
8/5 GEPÄCK FÄLLT
8/6 KAM. TIES GEPÄCK FÄLLT
8/5A AGNES GREIFT RICHUNG KAMERA
8/6A AGNES ZIEHT HOBBS INS OFF
(WUT FLIEGT AB!)



wird von einer barocken Soldateska buchstäblich gestürmt –, aber weil die beiden Ebenen nicht nur zeitlich, sondern diesmal auch stilistisch scharf voneinander abgesetzt sind (die Plündernden erscheinen nur als *story-board*-artige Zeichnungen inmitten der realgefilmten Gegenschüsse im Laden) entsteht ein eigenartiger “stereophoner” Effekt, ähnlich wie beim Schifferklavier, wo die Töne, obwohl zur gleichen Melodie gehörig, auch getrennt entweder durch die linke oder durch die rechte Schallöffnung das Instrument verlassen, je nachdem auf welcher der beiden Tastaturen sie gespielt werden.

Ich sagte es schon: Die zeitgenössische Geschichte der beiden unglückseligen Ladenbesitzer wird aus der Perspektive einer längst vergangenen Zeit erzählt, und Hobbes mimt genau genommen den Ventriloquist, den Bauchredner dieser kopfstehenden *science fiction*. Fortwährend souffliert er dem zwanzigsten Jahrhundert in dessen Abläufe hinein. Denn der Laden dort ist Hobbes’ Bauchladen. Er hält ihn in Form einer Schachtel, die sich auf der Flucht, wie ein Zettelkasten, mit szenischen Einfällen füllt, liebevoll an die Brust gedrückt; er ist sein Nabel der Welt und philosophisches Polykordeon in einem, auf ihm handorgelt er seine zynischen Weisen. Hobbes’ Odem durchzieht die Gegenwart, am hörbarsten in der Nacht vor der Ladeneröffnung, als die Atemzüge seines Schlafes das Ehepaar bei ihrer letzten Verkaufsprobe begleitet und die Wände so hauchdünn werden darob, als wären sie Zeitfenster, wodurch die Kriegsmänöver des siebzehnten Jahrhunderts, einer Zugluft gleich, hereinziehen.

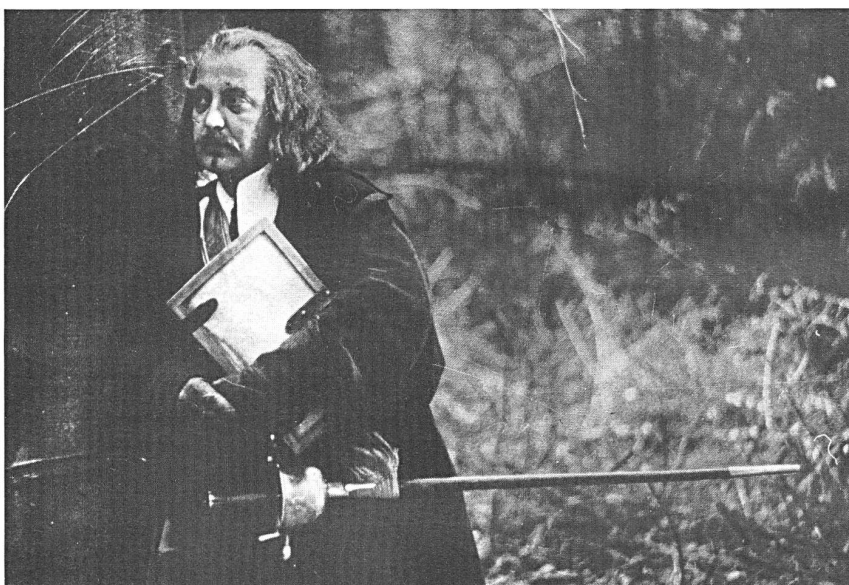
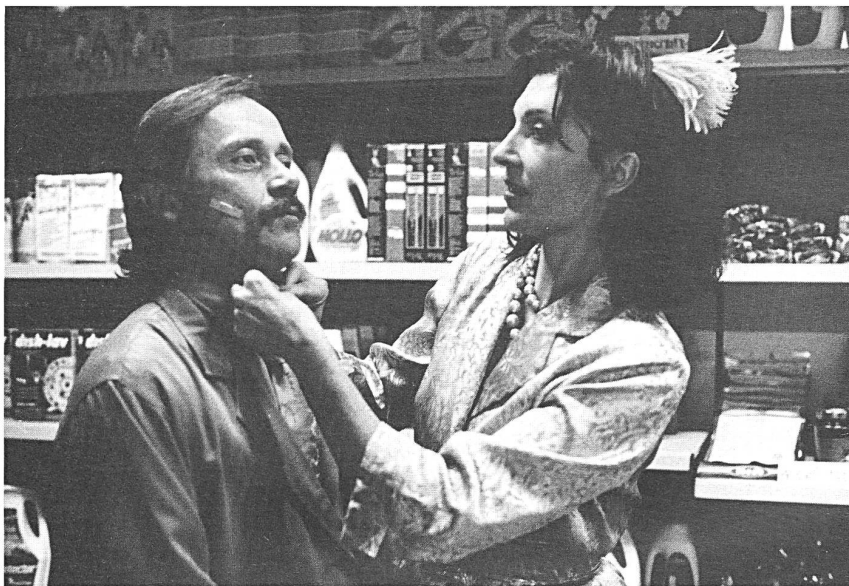
Aber keiner spielt lang mit dem Zwei-Finger-System Akkordeon! Man hat schliesslich deren zehn und die möchten alle mal beschäftigt werden. So entstehen Akkorde und weitere Gegenstimmen, und entwächst auch mein Film zwanglos seiner eigenen binären Grundanlage und wird vielschichtig. Das Aufziehen neuer Register sieht dabei manchmal aus, als würde da nur so ein bisschen auf den Tasten herumgefinger, die Schule der Geläufigkeit geübt, wie etwa in jener Sequenz, ziemlich am Anfang des Films, wo sich Hobbes’ Schritte mit den Rhythmen und Gangarten des Aufstandes vermischen. Aber sogar dieses scheinbar freie Präludieren spielt sich (wie Vorspiele es so an sich haben) auf Kommendes ein. So geht es des öfteren in diesem Film. Wie bei



der Ziehharmonika der Balg, wird sein Formgefüge nach Bedarf auseinandergezogen oder zusammengepresst, wenn's sein muss in kurzen hektischen Stößen, mit denen etwa die vorhin angedeutete kleine “Revolutionsetüde” vorangetrieben wird: Ein verspukter Notizzettel wird zum fallenden Baumstamm und mündet, während Buchen rundum zu Trommeln des Aufstandes umfunktioniert werden, in einen Regensturz von Fichten, durch den sich die Revolte ihren Weg bahnt sowie auch Hobbes, bis letzteren ein erneuter Baumsturz den Blick für weitere Himmelsgaben nach oben richten lässt. Über den Wolkengegenschuss schwenkt der Zeitenlauf ins zwanzigste Jahrhundert hinüber, von wo aus mittels des in einen Musketenschuss mündenden Schnallens eines Hosenträgers das ganze Bilderpanoptikum wieder ins siebzehnte zurückkatapultiert wird. Ähnlich hechelnd in der Spielweise machen es die argentinischen Bando-neonspieler; auch sie lassen ihr Instrument auf dem Oberschenkel aufschlagen, als wollten sie ihre Kunst übers Knie brechen.

Eine weitere am filmischen Faltenwurf applizierte Quetschmethode besteht darin, die Ereignisse quer über die Zeiten und Spielmanuale hinweg in- und übereinanderzuschieben. Und so geschieht es, dass während einer häuslichen Wischszenen im zwanzigsten Jahrhundert nicht nur die Türklingel des allmählich seinen kommerziellen Lauf nehmenden Ladens von nebenan herein weht, sondern auch durch die Resonanzböden und Projektionswände das Abschlachten und Revoltieren des Bürgerkrieges staubaufwirbelnd in die gute Stube dringt und über all diese Wechselzüge und Wechselbezüge hinweg die Wechselrede von Hobbes und seinem Sekretär sich litaneihaft als eine schier nicht endenwollende Bestandsaufnahme aller Kriegsschäden und -verbrechen erhebt.

Der unterschiedliche Druck auf die in Schwingung versetzten Ereignisse lässt deren Klang je nachdem aufheulen oder verröcheln, kurz: Die Akkordeonform der filmischen Konstruktion bringt buchstäblich ein ganz eigenwilliges Atmen in ihre Bilder und Töne. Einiges, was mancher sich vielleicht gedehnter wünschte, ist dicht zusammengefasst, während anderes, scheinbar Redundanteres, sich breit wie eine ausgezogene Harmonika macht. Die Treckzüge auf keinem Kinokon-zertino unterliegen offensichtlich eige-



nen Gesetzen, folgen einem Rhythmus von Druck und Gegendruck, die die klassische Dramaturgie weitgehend aus den Angeln hebt, ihr sozusagen den Schnauf nimmt. Die Exposition, üblicherweise Auftakt jedes anständigen Erzählvorganges, bohrt sich hier wie ein unterirdisches Flüsschen fast durch den ganzen Film, und dort, wo traditionellerweise die Handlung auf einen dramatischen Höhepunkt zusteuert, klafft eine Leere, die den Film fast zum Stillstand bringt. Und kaum ist der ganze Wirbel versiegt, verstauben schon die Falten, verfällt hier die Luft. In einer langen Sequenz nämlich, in der das moderne Ehepaar vergeblich versucht, die sie bedrohende Katastrophe abzuwenden, dreht sich die Kamera schier endlos um das sinnlose Auf und Ab ihrer Gänge und Zirkelschlüsse. Im Auge des Zyklons, den dieser Film, windtechnisch gesprochen, darstellt, gähnt die Leere. Sein Orkan kreist um ein Nichts, und die schlaue Konstruktion, die Thomas Hobbes für seine Zukunftsgeschichte ausgeheckt hat, wird ab jetzt Risse im Luftkanal aufweisen. Einmal gar wird das Ehepaar durch eines dieser Konstruktionslöcher der Geschichte, in diese es unwissentlich und -willentlich geworfen wurde, entfliehen – wenn auch für kurze Zeit. Ihre Wohnung, die nur so gross wie die Schachtel ist, in der Hobbes ihre Geschichte ansammelt, verlassen sie durch den einzig möglichen Ausgang, die eine derartige Behausung aufweist: via den Deckel. Doch was heraus will, wird vom Durchzug ergriffen, und so wirbeln die beiden, in unzählige Zettel zurückverwandelt, aus der Schachtel heraus in das siebzehnte Jahrhundert hinein.

Doch was ist – spricht man schon vom Akkordeon – mit der Musik in diesem Film?

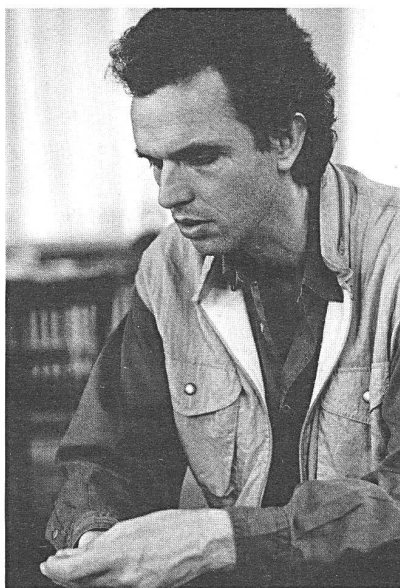
Nun, keine Angst, der momentan auf den zeitgenössischen Tonspuren ringsherum stattfindenden Satie-Ablösung durch Astor Piazzola wurde hier noch nicht nachgegeben. Mein Spielwind trieb Vertrackteres durch die Mischpultkanäle; das Zungenwerk der Zeiten wurde am audiovisuellen Trecksack angeschlossen, wie beim Metzger der Fleischwolf an den Schweinsdarm. Hier das Rezept: Man nehme ein Geräusch der Gegenwart, sei es eine Hausklingel, ein Kochtopfpfeifen oder ganz einfach das Flattern der Vorhänge am Fenster, höhle sie mit allen dazu zur Verfügung stehenden elektronischen und klangdigitalen Mitteln aus wie die Innereien eines

frisch geschlachteten Mastviehs und stopfe die so übrig gebliebene Hülle – oder Hüllkurve, wie die Ton(metzger)meister sagen – mit neuer Füllung aus. In unserem Fall empfahlen sich da als geeignete Brätmischung die Werke des englischen Frühbarock, und so knarren jetzt im filmischen zwanzigsten Jahrhundert die Möbel, als hätte Henry Purcell seine Seufzermotivik in den Stuhlbeinen untergebracht, und aus der modernen Kaffeekanne gluckst ein falsettierender Tenor ein frischgefiltertes Liebeslied von John Dowland in die Tasse.

Und in den Film hinein geraten die Klänge ohnehin wie gehandorgelt: Die allererste Einstellung zeigt einen langen leerstehenden Treppenaufgang. Dann endlich wird aus dessen Tiefe, wie die Luft im Balg, Wind emporgeblasen. Ein chorisches Säuseln erklingt, in dessen Folge erst Hobbes, und mit ihm die kommenden Ereignisse, ins Blickfeld gezogen werden. So fängt mein glückseliges Akkordeon überhaupt zu spielen an, vom Klang vor die Projektionslampe gepustet. Und es ist gar, als gingen den Bildern hin und wieder unterwegs die Puste aus, als müsste der Projektor vor dem Ansturm soviel optischer Bildfluten zwischendurch mal kurz verschnauhen. Dann zieht sich der Film einen Moment lang ganz in die Wirbelsäule des Klangs zurück, bis das Kinoörgelchen wieder Licht fängt.¹

Nichts ist also wirklich voneinander abgeschottet in diesem Film, durch dessen Balgenkamera das Pneuma der Gedanken zieht, das Hauchen der Wünsche, die Staubwolke der Flucht, das Toben des Krieges, das Stürmen des Aufstandes und der Orkan der Katastrophe zuletzt, der alles am Ende ratzekahl zurücklassen wird.

Gewiss, mein Film ist ein Pressluftklavier, wo die Ereignisse so dicht gedrängt und oft so elliptisch verkürzt erscheinen, dass es ist, als wollte sich das Ganze in den Harmonikafalten seiner dichtgedrängten Form verstecken. Schlimmer noch: Die Falzkanten sind gar nicht dort, wo man sie erwartet, nämlich nicht da, wo die Zeiten aufeinandertreffen. Dort sind sie vielmehr sorgfältig weggeglättet, als wären sie, wie in jener Gegenwartsszene die Fahne der Aufständischen, unters Bügeleisen geraten. Die Übergänge zwischen den Zeiten sind gewissermaßen aus knitterfreiem Material gefertigt. Gefalzt wird der filmische Balg dort, wo eine konventionelle Dramaturgie auf grösstmögliche Glät-



Fred van der Kooij

¹ Ich weiss, man soll's nicht übertreiben, aber ist die Harmonikametapher nicht auch ein brauchbares Bild für das grundsätzliche ästhetische Verhältnis von Welt und Kunst? Wie das Akkordeon die es umringende Luft hat mein Film Realität in sich aufgesaugt. Historisches, Philosophisches, Autobiographisches gar und Politisches sind durch die Ventile ins Innere des Werks gedrungen, aber wie beim Akkordeon ist das An- und Aufgesaugte durch ein mehrmanualiges Zungenwerk gepresst worden, das die Aussenluft, sprich das Reale, in neue Schwingungen versetzt hat und also von Grund auf verwandelt. Was vormals als blosse Atmosphäre im Raum stand, hat auf einmal zu singen angefangen, und was einst nur das private Barometer registrierte, pfeift jetzt in alle Welt hinaus.

te bedacht wäre: innerhalb jener szenischen Einheiten, in denen eigentlich die Einheit von Ort und Zeit zu gelten hat. Einmal beispielsweise rutschen wir dank der Metamorphose eines Nachttischlämpchens vom zwanzigsten ins siebzehnte (wie andere vom hundertsten ins tausendste). Während sich der Schaltklick des Lämpchens geradlinig in Vogelgeschrei transformiert, wirft die dadurch an- und ausgeschaltete Birne ihren Lichtschein weit ins vergangene Jahrhundert zurück. Dort hat sich Hobbes' adliger Sekretär verlaufen. Begleitet von den davon unbekümmert vorgebrachten Thesen des Philosophen irrt er in der Landschaft herum, seine verschissene Lage und die Hobbes'sche Theorie gleichermassen verfluchend. Es entsteht ein dichter Schlagabtausch zwischen beiden Männern. Doch irgendetwas in seiner szenischen Realisierung gerät aus den Fugen. Das fängt schon damit an, dass die Kamera Hobbes langsam ins Gegenlicht, in die Silhouette fährt und ihn so, wie sich bald zeigen wird, gewissermaßen ausserhalb von Zeit und Raum stellt. Um so mehr verstrickt sich der Sekretär in beide. Denn obwohl auch seine Situation die Einheit von Ort und Zeit voraussetzt, wird die seine ebenfalls aus den Angeln gehoben, indem er, trotz genauen Bewegungs- und Dialoganschlüssen, die die Realzeit des Geschehens betonen, durch eine Vielzahl von Landschaften gepurzelt wird. Der Zuschauer ist durch derart immer wieder auftauchende "Sehkrümmungen" gezwungen, diese harmonikahafte Faltschachtel ein Stück weit selber neu zusammenzusetzen, die Balgereien seiner Windkammer zu rekonstruieren. Das schafft er, soviel ist klar, nicht auf den ersten Blick. Am besten er zieht dafür selber ein in dieses Luftschloss, macht sich eine Zeitlang auf dieser Quetschkommode breit, um so, gewissermaßen im Windschatten, diese verwinkelte Balgen-camera-obscura in all ihren Luftröhren und Krummdärmen kennen zu lernen. Deshalb: Lass es in Zeitlupe orgeln, dieses Kinokordeon, halte mit Einzelbildschaltung die Luft in seinem Trecksack an! Her darum mit dem Videoband! Ja, davon träume ich: Eine VHS-Kopie nach dem Kino direkt an der Kasse! Damit liessen sich die Falten solcher zusammengeknüllten Mastdärme auf einmal und bequem *pli selon pli* auseinanderschieben. Dann hätte weder Hobbes noch ich mehr länger alleine die Lufthoheit in dieser Balgenkamera inne, sondern, und letztendlich vor allem – Sie. ■

Max Frisch, Schriftsteller (1911 – 1991)

Wahrnehmung und Imagination

Tagebuchnotiz, April 1948

” Zu den Begriffen, die ich mit Vorliebe brauche, ohne genauer zu wissen, was sie eigentlich bedeuten, nicht bedeuten müssen, aber bedeuten könnten, gehört auch der Begriff des Theatralischen. Worin besteht es?

Auf der Bühne steht ein Mensch, ich sehe seine körperliche Gestalt, sein Kostüm, seine Miene, seine Gebärden, auch seine weitere Umgebung, lauter Dinge also, die ich etwa beim Lesen nicht habe, nicht als sinnliche Wahrnehmung. Und dann kommt ein anderes hinzu: Sprache. Ich höre nicht nur Geräusche, wo es bei der sinnlichen Wahrnehmung bleibt, sondern Sprache. Ich höre, was dieser Mensch redet, und das heisst, hinzu kommt noch ein zweites, ein anderes Bild, ein Bild anderer Art. Er sagt: Diese Nacht ist wie ein Dom! Ausser jenem augenscheinlichen Bild empfangen wir noch ein sprachliches Bild, eines, das ich nicht durch Wahrnehmung, sondern durch Vorstellung gewinne, durch Einbildung, durch Imagination, hervorgerufen durch das Wort. Und beides habe ich gleichzeitig: Wahrnehmung und Imagination. Ihr Zusammenspiel, ihr Bezug zueinander, das Spannungsfeld, das sich zwischen ihnen ergibt, das ist es, was man, wie mir scheint, als das Theatralische bezeichnen könnte.

Wie mancher Bühnendichter, der auf der Bühne versagt, könnte sich darauf berufen, dass er eine eigenere, stärkere, wesentlichere Sprache habe als Gerhart Hauptmann; dennoch ertrinkt sie auf der Bühne, während ein Hauptmann, dessen Magie kaum in einer eignen Sprache zu suchen ist, von eben dieser Bühne getragen wird, dass man staunt. Für den Bühnendichter ist die Sprache, scheint es, doch nur ein Teil. Der andere Teil, das sinnlich Wahrnehmbare, das nun einmal zum Theater gehört, hat es an sich, gegenwärtig zu sein, auch wenn der Dichter es vergisst, mächtig zu sein, auch wenn der Dichter es nicht benutzt – gegen ihn zu sein, und zwar so, dass keine Sprache ihn rettet, keine. Das grösste Beispiel, dass die Sprache es allein nicht schafft, bleibt natürlich der Zweite Teil des Faust, diese höchste Hochzeit deutscher Sprache, nur streckenweise spielbar: nicht weil die Aussagen dieser Dichtung zu erhaben sind – Shakespeare ist auch erhaben –, sondern weil sie nicht theatralisch sind.

Theatralische Diagnose: Was ich sehe und was ich höre, hat es einen Bezug zueinander? Wenn nicht, wenn etwa die Aussage ausschliesslich im Wort liegt, so dass ich eigentlich die Augen schliessen könnte, liegt die Bühne brach, und was ich in diesem Fall, da ich die Augen natürlich nicht schliesse, auf der Bühne sehe, ist nicht eine theatralische Situation, sondern ein überflüssiger Anblick, eine augenscheinlich nichtssagende Begegnung von Sprechern, epischen, lyrischen oder dramatischen –.

Das Einmaleins des Clowns: dass er im Augenblick, wo er sich heldisch und würdig vorkommt, über die eignen Füsse stolpert. – Zum Wesen der Komik, habe ich einmal gelesen, gehöre das Unverhältnismässige, das Unstimmige, das Unvereinbare. Im Falle des Clowns: das Unvereinbare liegt nicht innerhalb seiner Rede, sondern zwischen seiner Rede und unsrer Wahrnehmung, Selbstvertrauen ist nicht komisch, Stolpern ist nicht komisch; nur beides zusammen. Das Unvereinbare, das Unverhältnismässige, was zum Wesen aller Komik gehört, verteilt auf das Wort und auf das Bild: das im besonderen als theatralische Komik – vom Plumpen bis zum Feinen, vom Clown bis zum Shakespeare: Wir hören, wie selig und zärtlich die Imaginationen der verliebten Titania sind, wir hören ihre herrlichen Worte, die alles andere als Witze sind, und lächeln von Herzen, denn wir sehen zugleich, wie sie mit eben diesen süssen Worten, die auch uns verzaubern, nichts als einen Eselskopf kost – wir sehen.

Das Überwältigende bei Shakespeare, wie die Situation (wer steht wem gegenüber) meistens schon als solche gedichtet ist, bedeutend schon als Situation, so dass dem Text nichts anderes übrig bleibt als das Schönste: zu ernten, zu pflücken, zu eröffnen, was an Bedeutung schon da ist. ”

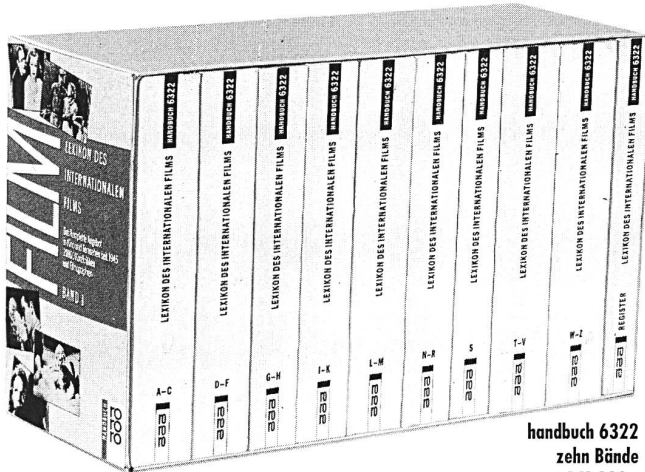
Aus Max Frisch «Tagebuch 1946–1949», Copyright Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1950. Alle Rechte vorbehalten.

THE END

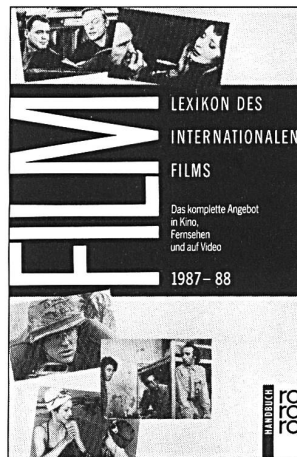
Alles über Woody, Wim und Werner

Vom cineastischen Meisterwerk bis zum trivialen Action-Thriller, vom neuesten Titel in der Videothek bis zum TV-Nachprogramm: das zehnbändige **Lexikon des internationalen Films**, herausgegeben vom **Katholischen Institut für Medieninformation e.V.** und der **Katholischen Filmkommission für Deutschland**, charakterisiert und kritisiert auf 5.000 Seiten

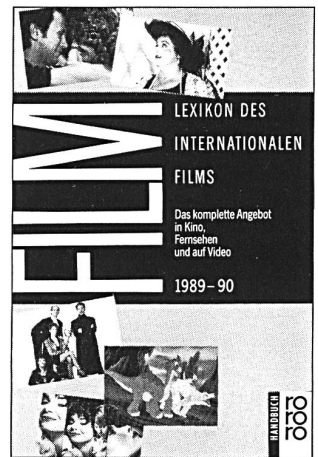
21.000 Filme. Cinegraphische Daten, Inhaltsbeschreibung, knappe Wertung und filmhistorische Einordnung machen das Handbuch zu einem unentbehrlichen Standardwerk. Titel- und Regisseur-Register, ein Verzeichnis der Festival-Preisträger und Adressenlisten aus dem Medienbereich runden das Film-Lexikon ab.



handbuch 6322
zahn Bände
zusammen DM 128,-



handbuch 6325/DM 26,80



JETZT NEU! handbuch 6326/DM 29,80

Damit die Informationen auf dem letztem Stand bleiben, werden in regelmäßigen Abständen **Ergänzungsbände** veröffentlicht.

Bisher erschienen:

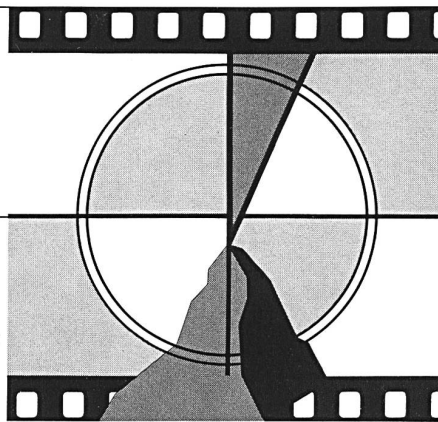
Band 1987-88 mit knapp 3.000 weiteren Filmen und jetzt neu **Band 1989-90**, der die aktuellen Filme der letzten beiden Jahre dokumentiert.



Über 500 lange Schweizer Spiel- und Dokumentarfilme aus sämtlichen Katalogen des Schweiz. Filmzentrums vereint in einem Werk.

Aktualisierte Angaben zu Rechtsinhabern, Verleihern sowie Sprach- und Untertitelversionen der verfügbaren Kopien.

Eine unentbehrliche Arbeitshilfe für alle Filminteressierten.



SWISS FILMS INDEX 1972-1990

SWISS FILMS INDEX 1972-1990,
ca. 260 Seiten, broschiert, sFr. 10.-,
environs 260 pages, broché, fr. 10.-.

Vertrieb/Distribution:

Schweiz. Filmzentrum, Münstergasse 18,
CH-8001 Zürich, Tel. 01/ 47 28 60;
ab 17. 10. 1990: 01/261 28 60.

Plus de 500 longs-métrages (fiction et documentaire), publiés dans les catalogues du Centre suisse du cinéma, réunis en un seul ouvrage.

Des informations actualisées sur les ayants-droits, les distributeurs ainsi que sur les différentes versions des copies disponibles.

Un instrument de travail indispensable pour tous ceux que le cinéma intéresse.

DAS KINOEREIGNIS DES JAHRES



Nach einer Autobiographie
von Janet Frame

AN ANGEL AT MY TABLE

Ein Film von
Jane Campion

Grosser Spezialpreis der Jury, Venedig 1990

Regie JANE CAMPION - Buch LAURA JONES - Kamera STUART DRYBURGH - Schnitt VERONIKA HÄUSSLER
Musik DON McGLASHAN - Produzentin BRIDGIT IKIN - Co-Produzent JOHN MAYNARD mit - Janet KERRY FOX
Young Janet ALEXIA KEOGH - Teenage Janet KAREN FERGUSSON - Mum IRIS CHURN - Dad K. L. WILSON

Eine HIBISCUS FILMS LTD Produktion in Zusammenarbeit mit NEW ZEALAND FILM COMMISSION, TV NEW ZEALAND LTD, AUSTRALIAN BROADCASTING CORPORATION & CHANNEL 4
Gefördert vom Hamburger Vertriebskontor • Im Vertrieb der PANDORA FILM

FILM  1991