Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 177

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

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-

3 '91

Politique des collaborateurs: Gabriel Figueroa, Kamera · Roberto Perpignani, Schnitt · Eleni Karaindrou, Musik

Kino par excellence: LA BELLE NOISEUSE von Rivette · BIAN ZOU BIAN CHANG von Kaige

Porträt Jacques Becker

Werkstattgespräch mit Lars von Trier

v i e n n a l e ' 9 1

Internationale Filmfestwochen Wien
17. - 27. Oktober

v i e n n a l e ' 9 1

Internationale Filmfestwochen Wien
17. - 27. Oktober

v i e n n a l e ' 9 1

Internationale Filmfestwochen Wien
17. - 27. Oktober

v i e n n a l e ' 9 1

Internationale Filmfestwochen Wien
17. - 27. Oktober

v i e n n a l e ' 9 1

Internationale Filmfestwochen Wien
17. - 27. Oktober

v i e n n a l e ' 9 1

Internationale Filmfestwochen Wien
17. - 27. Oktober

A - 1010 Wien, Uraniastraße 1, Tel: 75 32 84, Fax: 75 32 85

The Global Newspaper
Edited and Published in Paris
Printed simultaneously in Paris, London, Zurich, Hong Kong, Singapore, The Hague, Marseille, New York, Rome, Tokyo, Frankfurt

Inquirer

INTERNATIONAL

Published With The New York Times and The Washington Post

No. 33,719 90/91 • ZURICH, FRIDAY, JULY 26, 1991 ESTABLISHED 1887

Soviet Party Urged to End Its Focus on Proletariat

Opening Crucial Talks, Gorbachev Outlines a Future Without Marx

Compiled by Our Staff From Dispatches

MOSCOW — Communist Party hard-liners and progressives faced off in a potentially divisive meeting Thursday, with President Mikhail S. Gorbachev urging the party to broaden its appeal by abandoning its Marxist focus on the working class.

At stake in the closed-door session of the 410-member Central Committee is the very future of the party, whose power monopoly was forced on the people until Mr. Gorbachev came to power in 1985 and pressed for democratic change.

Tass, the official press agency, said that the two-day meeting could begin the process of splintering the party into smaller factions.

Despite predictions of virulent debate at the plenum, Mr. Gorbachev's proposals for Communists to renounce their totalitarian past and to advocate democracy and a mixed economy met with moderate — but not sharp — criticism.

In an opening address, Mr. Gorbachev strongly criticized representatives of "Communist fundamentalism" and said the party should no longer represent solely the working class, Tass reported.

He also described one of the fundamental tenets of Marxism, class struggle, as a concept that had become outdated.

He clearly made the comments in an attempt to win greater support for the formerly monolithic party.

Mr. Gorbachev said 4.2 million people had quit the party in the last 18 months to two years, the press service Interfax reported. The party claims 16.3 million members.

In a concession to the hard-liners, Mr. Gorbachev criticized the decree of the Russian Republic president, Boris N. Yeltsin, last week to ban the Communist Party, and others, from state offices and other workplaces by Aug. 6.

Party officials agreed to write a resolution addressing Mr. Yeltsin's order, which the party's Control Commission has called "anti-constitutional and anti-democratic," Tass said.

According to Interfax, Mr. Gorbachev said at the meeting that he wanted a full congress of the party in October or November to adopt a new program, as the party platform is called here.

He was expected to present the meeting with a new draft program, discarding most of the Marxist-Leninist dogma that has dominated since 1903, and setting the party on a largely social democratic course.

It would replace the 1961 program, suspended last year, which predicted the "victory of communism" within 20 years.

Yuri A. Prokofiev, the Moscow party chief, told participants that Mr. Gorbachev's platform was too shallow and did not address the party's "tasks and prospects," Interfax said.

A more radical party member, Pavel Bunich,

See PARTY, Page 5

CITIZEN KANE Aged 50: Still Going Strong

By David B. Ottaway
Washington Post Service

JOHANNESBURG — Foreign Minister R.F. Botha disclosed Thursday that South Africa had provided "considerably well over" $35 million in secret funds to support seven parties opposing the South-West Africa People's Organization in the 1989 independence elections in Namibia.

In the latest disclosures in the unfolding scandal over covert government funding to groups including the Inkatha Freedom Party of Chief Mangosuthu Buthelezi, Mr. Botha also revealed that South Africa had allocated about $28 million over the last five years to a secret fund to persuade foreign governments to lift sanctions against Pretoria.

Mr. Botha was speaking before an audience of national and international correspondents in what appeared to be the start of a major campaign by President Frederik W. de Klerk's government to try convince the world that it has not been responsible for any of the political violence wracking the country.

Mr. Botha met Wednesday in Pretoria with the diplomatic corps to convey this message and reassure foreign countries that the negotiating process has not been derailed by recent press disclosures of the government's secret funding of the relatively moderate Inkatha to bolster it against the more radical African National Congress, the main national movement.

A stolen police document appearing in the press here and in Britain showed that the government had provided Inkatha with at least $88,000 to hold two rallies in 1989 and 1990 and with $526,000 for its labor union as part of a strategy similar to that used in Namibia to prevent the South-West Africa People's Organization from gaining an overwhelming majority in the November 1989 Namibian elections.

It is the worst scandal here since Mr. de Klerk came into office in September 1989 and has raised serious questions both at home and abroad about his sincerity and honesty as the start of negotiations for a new nonracial democratic constitution approaches.

Mr. Botha conceded that Mr. de Klerk's image had been "dented" by the scandal and said the government took the fallout so seriously that he had been called out of an emergency two-day cabinet strategy session to brief the diplomatic corps.

The foreign minister said the government had never asserted that it was not acting "in collusion" with Inkatha to bolster South African groups opposed to the worldwide sanctions imposed on South Africa.

"We said we were not in collusion, or conniving, in the violence, in instigating the violence," he said.

He admitted that "a number of extremely unfortunate, if not reprehensible, incidents" involving the assassination of anti-apartheid activists and more recently train massacres and township clashes between Inkatha and ANC supporters had led to "the perception" that the police was partly responsible for the violence.

On Namibia, he said, "Yes, the South African government provid-

See FUNDS, Page 5

U.S. Says Iraq Missed Nuclear Deadline and Sets New Requirement

Future Actions Are Linked to Inspectors' Visit

By Ann Devroy
Washington Post Service

WASHINGTON — The White House accused Iraq on Thursday of having failed to fully disclose its nuclear materials by the July 23 deadline set by the United Nations and suggested that the treatment it accorded a new inspection team this weekend would determine the next U.S. move.

In what has become a cycle of threat and response with Iraq over its compliance with UN resolutions requiring the inspection and destruction of its nuclear materials, a White House spokesman, Roman Popadiuk, accused President Saddam Hussein of having defied the deadline.

"In terms of nuclear weapons, I think it's been quite obvious over the past two or three weeks that they've been playing a shell game with their equipment," he said.

A senior official said Iraq had not completely revealed nuclear material that U.S. intelligence indicated was in the country and was being moved.

Mr. Popadiuk said Mr. Saddam "has not provided the information that's necessary under the UN resolution." He added, "I don't think it comes as a major surprise to a lot of people given his past track record."

The White House had been describing the Thursday deadline all week as one for provision of information, not a military deadline, despite thinly disguised threats to resume military action against Iraq if it failed to comply.

Wednesday, Mr. Popadiuk described the deadline as a way of judging whether Iraq was "operating in good faith."

President George Bush said earlier this week that July 23 was not "D-Day" in the sense of military action, and on Thursday he repeated his broad attack on Mr. Saddam without specifically mentioning the nuclear issue.

"Iraq will not realize its potential as a nation as long as Saddam stays in power," he said in a speech to a religious group.

Mr. Bush said Mr. Saddam's reluctance to comply with UN mandates had showed the correctness of his policy of using military action against Iraq after it invaded Kuwait.

"Who can doubt this now, knowing as we do, just how close Saddam Hussein was to possessing nuclear weapons and the means to deliver them," he said.

While Mr. Popadiuk said July 25 was not a deadline for military action, a senior official said that Iraq's response to the the visit on

See IRAQ, Page 5

The tough force of allied troops poised in Turkey near Iraq have a gentle name. Page 2.

Rosebud Still Missing

Plan for Enrichment Was Fairly Advanced

By Brenda Fowler
New York Times Service

VIENNA — Officials from the International Atomic Energy Agency suggested Thursday that Iraq's program to enrich uranium using a centrifuge process may be much more advanced than previously thought.

The agency's director, Hans Blix, said at a press conference that the organization's new mission to Iraq, which left for Baghdad on Thursday, would focus on the country's centrifuge enrichment program. Centrifuges are the most economical method of enriching uranium, a process necessary in the production of nuclear weapons.

Iraq acknowledged having a centrifuge enrichment program earlier this month but the UN agency does not know whether Iraq actually has a functioning centrifuge.

Only about seven countries are known to have centrifuges, an agency spokesman said, but reports last year suggested that Iraq had acquired second generation centrifuge blueprints from Germany.

Agency investigators, whom the Security Council has charged with checking Iraq's nuclear facilities, have already determined that Iraq had enrichment plants that used an older electromagnetic isotope separation process. But the existence of centrifuge technology may indicate a near state-of-the-art nuclear program that slipped through agency safeguards.

"Iraq said that they had as a second option a centrifuge program," Mr. Blix said. "Where it was housed and whether it was larger than what they have given the impression of, this is yet to be explored."

Demuth Perricos, an agency inspector who led the agency's last mission to Iraq, said that Iraq appeared to have been expanding its centrifuge program before the Gulf war. But he said the agency had not yet determined whether the Iraqis had already used centrifuges to produce enriched uranium.

Mr. Perricos displayed what he said was the rotor of a centrifuge made from Maraging steel, a component made of extremely strong material. He said the Iraqis had given the rotor to investigators last week and said that it was produced in Iraq.

"It is not a backward technology," Mr. Perricos said.

The team that left for Baghdad will begin work in Iraq on Saturday.

Cultural Events: New Issue of Filmbulletin Hits Market

New York Times Service

MLAWA, Poland — Her mink coat shredded, her windows shattered and her French porcelain in pieces, Maria Paczkowska shuffled forlornly around the scratched wooden floor of her living room, destroyed in a recent ransacking of Gypsy property in this northern Polish

Gypsies?"

"Who knows what will come next?" said Mrs. Paczkowska, 33.

In late June, a group of 150 drunken hoodlums, mostly young people, tore through the Paczkowskis' home and eight other luxurious Gypsy homes, breaking windows and looting goods, setting six cars on fire and beating two men.

The police used tear gas to disperse a crowd of thousands of cheering onlookers, and the damage to Gypsy property from the all-night violence is estimated at $100,000.

The riot, the police say, was set off by a mid-June accident in which a car driven by an 18-year-old Gypsy man struck three pedestrians at

See GYPSY, Page 5

Orson Welles On Trial in Heaven

By Youssef M. Ibrahim
New York Times Service

PARIS — Kuwait announced Thursday that it would resume the export of crude oil for the first time in the year since the Iraqi invasion brought a United Nations embargo over oil exports from both countries.

The embargo is still in force for Iraq, but UN officials and the United States were discussing the possibility of allowing that country to export enough to raise $1 billion, money badly needed to buy essential foods.

While the resumption of oil exports from Kuwait is starting on a small scale, about 140,000 barrels a day, Kuwait has said it hopes to increase exports to 400,000 barrels a day by the year's end. Kuwaiti officials say most of the 650 oil well fires set by retreating Iraqi troops in February will be extinguished by that time.

If coupled with United Nations approval to allow some Iraqi oil exports, the resumption of large-scale Kuwaiti exports would eventually bring large quantities of new oil into world markets. This would force prices significantly down from the average of $20.50 a barrel where they now stand.

"Prices have already fallen about a dollar a barrel in the past few days on the anticipation of the United Nations allowing Iraq some limited exports of crude to buy food," said Mehdi Varzi, director of energy research at Kleinwort Benson securities in London.

"If Kuwait and Iraq resume significant quantities of oil exports, a real crunch may come in the winter with prices falling unless OPEC scales back output," he said.

The resumption of oil exports from Kuwait, although small in quantity compared with its prewar levels of as much as 2 million barrels a day, is also significant because it means that the traumatized Kuwaiti oil industry has begun to find its bearings. Many of the oil executives who were living in exile, mostly in London, have now returned to their jobs in Kuwait, a Kuwaiti official said.

"We are getting the situation slowly under control," a senior Kuwaiti oil official said telephone from Kuwait.

Pierre Terzian, editor of Petrostrategies, a Paris-based oil publication, commented: "At the moment oil prices are weak and held in place only by the hope that demand for oil worldwide will increase in the fourth quarter. But if Kuwait and Iraq start pumping oil into a well-supplied market there is little question prices will fall further."

The resumption of oil exports from Kuwait and eventually Iraq will also put pressure on Saudi Arabia to lower its considerable production, which averages 8 million barrels a day,

See OIL, Page 5

Kiosk

MOSCOW (AP) — General Colin L. Powell, chairman of the U.S. Joint Chiefs of Staff, said Thursday that the United States military was prepared to advise and assist the Soviet Army in converting its assets to civilian use.

Roberto Perpignani Cut "Fingers"

The general said it was up to the Soviet Union to help itself cut back on the huge amounts of cash that flows to the military-industrial complex. "We can assist, we can give advice," he said, "but in the final analysis, they must make the judgment on converting."

General News

Croatia's defense minister said Serbs were "imposing war" in Yugoslavia. Page 2.

Despite peace calls, Israel is increasing settlement of the occupied territories. Page 5.

Fashion

To loud cheers, Hubert de Givenchy closed the Paris fashion collections. Page 5.

Business/Finance

BCCI affair may cause a rethinking of international banking regulations. Page 11.

Ford and GM moved into the loss column in the second quarter. Page 11.

Crossword Page 8.
Weather Page 2.

Gabriel Figueroa Meets Light of Darkness

By Eric Pace
New York Times Service

NEW YORK — Isaac Bashevis Singer, whose evocations of Jewish life in his native Poland and of his experiences as an immigrant in America won him the Nobel Prize in Literature, died Wednesday after several strokes. He was 87 and lived in Surfside, Florida.

Mr. Singer's stories and novels, written in Yiddish, often dealt with his upbringing as a rabbi's son in Warsaw and in a small town, or *shtetl*, in eastern Poland and were redolent of Jewish folklore: demons, dybbuks, imps, mysticism, the occult and the grotesque. He also wrote of loneliness in drab New York cafeterias, worldliness in Miami Beach and chance acquaintanceships on the sidewalks of upper Broadway.

Throughout his career, he wrote about human passions and high emotions.

"God gave us so many emotions and such strong ones," he once said. "Every human being, even if he is an idiot, is a millionaire in emotions."

Most of his fiction first appeared in Yiddish in the Jewish Daily Forward, the New York newspaper that is now called the Jewish Forward.

But Mr. Singer's writing reached a large international public through translations into English and many other languages. Its worldwide appeal was noted in the citation that accompanied his Nobel prize in 1978.

The citation praised his "impassioned narratives, which, with roots in a Polish-Jewish cultural tradition, bring universal human conditions to life."

The critic Christopher Lehmann-Haupt wrote that this was "another way of saying what admirers have always observed about Singer: that he has made of the Lost European Jew an exemplar of the suffering modern man who has been exiled from his divine inheritance."

His more than 30 books ranged from the novel "Satan in Goray," in 1935, to another novel, "Scum," which was serialized in the Forward in 1967 and published in book form this year. They include "A Crown of Feathers" (1973) and other short-story collections. Many of his stories also appeared in The New Yorker.

Mr. Singer was a modest man with an unassuming and unhurried way of speaking. He wore plain suits and preferred dairy restaurants to literary bars. But his life was enlivened by his passion for metaphysics, his eye for a pretty ankle and his occasional flair for the dramatic.

He delivered part of his Nobel prize lecture before the Swedish Academy in December 1978 in Yiddish.

The prize, he said, "*is such an anerkenung fun Yiddish — a lishon fun golus, ohn a land, ohn geweizen, nisht gehitzt fun feir shum nakhash*" — "is also a tribute to Yiddish — a language of exile, without a land, without frontiers, not supported by any government."

Switching to English, Mr. Singer gave a deft summary of what he thought about his work. He also voiced his view that one main duty of the writer was to keep the reader interested.

"The storyteller of our time, as in any other time, must be an entertainer of the spirit in the full sense of the word, not just a preacher of social and political ideals," he declared.

"Nonetheless, it is also true that the serious writer of our time must be deeply concerned about the problems of his generation." These, he said, included the decline of the power of religion and the weakening of the family.

That being the case, he said, the world had much to learn from the Jews of his childhood world, from "their way of thinking, their way of bringing up children, their finding happiness where others see nothing but misery and humiliation."

Central to that way of life, he said, was the Yiddish language with its "quiet humor and gratitude for every day of life, every crumb of success, each encounter of love." And in a figurative way, he told his international audience, "Yiddish is the wise and humble language of us all, the idiom of the frightened and hopeful humanity."

Mr. Singer was one of several 20th-century writers, including his older brother, I.J. Singer, Chaim Grade and Sholem Asch, who carried on the tradition of

See I.B. SINGER, Page 5

MEL BROOKS

DEMNÄCHST IM KINO

LIFE STINKS

DAS LEBEN STINKT

LESLEY ANN WARREN

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS A BROOKSFILMS PRODUCTION MEL BROOKS LESLEY ANN WARREN "LIFE STINKS" JEFFREY TAMBOR STUART PANKIN AND HOWARD MORRIS AS "SAILOR"

ASSOCIATE PRODUCER KIM KURUMADA MUSIC BY JOHN MORRIS EDITOR DAVID RAWLINS PRODUCTION DESIGNER PETER LARKIN DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY STEVEN POSTER, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCER EZRA SWERDLOW

STORY BY MEL BROOKS & RON CLARK & RUDY DE LUCA & STEVE HABERMAN | SCREENPLAY BY MEL BROOKS & RUDY DE LUCA & STEVE HABERMAN PRODUCED AND DIRECTED BY MEL BROOKS

DOLBY STEREO IN SELECTED THEATRES

PANAVISION

© 1991 BROOKSFILMS LIMITED. ALL RIGHTS RESERVED.

© 1991 TWENTIETH CENTURY FOX RELEASED BY TWENTIETH CENTURY FOX

In eigener Sache

CITIZEN KANE, das herrausragende Erstlingswerk, hat – den bereits berühmten – Orson Welles bald einmal in der Filmgeschichte als genialen Regisseur etabliert.
Ohne die Genialität des *Regieautors* Orson Welles auch nur im Ansatz schmälern zu wollen, muss dennoch festgehalten werden, dass er den berühmten Film, das Meisterwerk – das mittlerweile bereits wieder seinen fünfzigsten Geburtstag feiern kann – eben doch nicht allein erschaffen hat. Und die Rede ist bewusst nicht von der Herstellung sondern von der Kreation von CITIZEN KANE.
Die Filmographie von *Herman J. Mankiewicz* weist mindestens sechzig realisierte Drehbücher aus, bis zum Zeitpunkt als er sich für den Film-Neuling Welles an die Arbeit machte. Mit von der Partie war auch Chef-Kameramann *Gregg Toland*, der seine erprobte Vier-Mann-Kamera-Crew einbrachte, welche damals eben ihre fünfzehnjährige Zusammenarbeit gefeiert hatte. Cutter war *Robert Wise*, für Dekorbauten zeichnete *Van Nest Polglase,* und die Musik komponierte *Bernard Herrmann.*
Gerade weil diese kreativen Mitarbeiter oft eher im Schatten der Autoren stehen bleiben, hat es sich «Filmbulletin» längst zur Gewohnheit gemacht, auf den einen oder andern mal wenigstens ein Spotlicht zu richten. Heft 121 vom Oktober 1981 etwa war dem kreativen Beitrag des Tontechnikers zum Filmschaffen vorbehalten, Heft 114 vom Mai 1980 befasste sich ausschliesslich mit der Filmmusik von Bernard Herrmann. Ausstattung nahm breiten Raum in der Ausgabe vom Dezember 1982 (Heft 128) ein. Die ungezählten Beiträge zu Drehbuch und Kamera schlägt man besser gleich im Index nach.
Wir haben sie also seit Jahren gepflegt, jetzt sei sie zusammenfassend proklamiert, die Politik, den kreativen Mitarbeitern – und soweit Frauen diese Berufe ausüben, ungefragt und selbstverständlich auch den Mitarbeiterinnen – diskret die gebührende Beachtung zu schenken: die *politique des collaborateurs* – wie ich sie, bezugnehmend, durchaus Reverenz erweisend, aber aus Einsicht den Akzent bewusst anders setzend, einmal nennen will.
Wir haben den Beitrag zum Kameramann *Gabriel Figueroa*, der bei Gregg Toland sein Handwerk gelernt hat, das Gespräch mit dem Cutter *Roberto Perpignani*, der beim Schnitt von THE TRIAL von Orson Welles ausgebildet wurde, sowie das Porträt der Komponistin *Eleni Karaindrou*, die für Theo Angelopoulos arbeitet, und den Bericht über die Ausstellung «Filmszenographie» durchaus diskret ins Heft eingerückt.
Dass die Proklamation der *politique des collaborateurs* keineswegs bedeutet, dass wir die *Filmautoren* gering schätzen, mag sich schon daran zeigen, dass *Filmregisseur Jacques Becker* im Zentrum dieser Ausgabe und damit im Scheinwerferlicht steht.

Walt R. Vian

In diesem Heft

FILM BULLETIN
Kino in Augenhöhe

3 '91
33. Jahrgang
Heft Nummer 177
August 1991

Vorschau: Locarno '91 4
Rückblick: Cannes '91 6

Politique des collaborateurs
Roberto Perpignani, Schnitt 9
Eleni Karaindrou, Filmmusik 15
Gabriel Figueroa, Kamera 17
Ausstellung:"Filmsenographie" 21

Kino par excellence
LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette
Sechs Personen am Rande des Chaos 23

Kino in Augenhöhe

Porträt Jacques Becker
Das heroische Zögern im schnellebigen Filmgeschäft 28
Gespräch mit Daniel Gélin 41
Filmographie Jacques Becker 43

Filmbulletin
LE FILM DU CINÉMA SUISSE 44
BIAN ZOU BIAN CHANG von Chen Kaige 49
UN ÉTÉ APRÈS L'AUTRE von Anne Marie Etienne 53
Gespräch mit Anne Marie Etienne 55
EUROPA von Lars von Trier 62

Werkstattgespräch
Lars von Trier zu seiner Trilogie
THE ELEMENT OF CRIME, EPIDEMIC und EUROPA
«Film ist ein äusserst gefährliches Medium» 58

Rückblende
André Bazin zu CITIZEN KANE 76

Titelblatt: Jane Birkin in LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette
Heftmitte: GOUPI MAINS ROUGES von Jacques Becker

Impressum

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:
Gerhard Midding, Armin Wertz, Lars-Olav Beier, Martin Schaub, Pierre Lachat, Ulrike Koch, Rüdiger Tomczak, Peter Kremski, Peter K. Wehrli

Gestaltung:
Leo Rinderer
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

Fotos:
Wir bedanken uns bei: Sammlung Manfred Thurow, Basel; Freddy Buache, Cinémathèque Suisse, Lausanne; trigon-film, Rodersdorf; Filmcooperative, Kath. Mediendienst, Monopole Pathé, Metropolis Film, Zürich; Deutsche Kinemathek, Berlin; Pandora Film, Anke Zindler Filmpresse, München; Fortuna Film, Kopenhagen; Alain Keytsman Production, Bruxelles.
Storyboard: Lars von Trier.

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

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

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

Kontoverbindungen:
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805

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

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

Pro Filmbulletin

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

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

Röm. kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Stiftung Kulturfonds Suissimage, Bern

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten. Aufgelistet ist, wer einen Unterstützungsbeitrag auf unser Konto überwiesen hat.
Die für das laufende Geschäftsjahr eingegangenen Geldmittel aus Abonnements, Einzelverkäufen, Inseraten, Gönner- und Unterstützungsbeiträgen decken das Budget 1991 noch nicht. Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1991 dringend auf weitere Mittel angewiesen.
Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer oder mit Walt R. Vian Kontakt aufzunehmen.

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe gehört zur Filmkultur.

Vorschau

44. Filmfestival Locarno

Vom 7. bis zum 17. August findet in Locarno das 44. Internationale Filmfestival statt. Es wird die letze Veranstaltung sein, die in der Verantwortung von David Streiff organisiert wurde. Nach zehn Festival-Ausgaben scheidet der Direktor aus seinem Amt. Er hat aus einer Festival-Ruine seit 1982 kontinuierlich ein weltweit angesehenes Ereignis entwickelt, eine attraktive Mischung aus Nachwuchs-Wettbewerb mit Entdeckungsmöglichkeiten und sommerlichem Filmereignis in der Südschweiz. Locarno ist dank Streiff alljährlich wieder eine Reise wert. Nun kehrt er zurück zu seinen Ursprüngen, zur Fotografie, und übernimmt die Leitung der Stiftung für Fotografie in Zürich. Sein Nachfolger in Locarno ist bereits bestimmt; er heisst Marco Müller – Ex-Pesaro, Ex-Rotterdam – und arbeitet sich zusammen mit Streiff bereits in die Locarneser Festival-Geschicke ein. Zum ersten Mal, so betonte auch Festivalpräsident Raimondo Rezzonico, konnte eine Ablösung auf dem Direktoren-Posten von Locarno ohne Querelen über die Bühne gehen.

Wettbewerb mit neun Uraufführungen

Neunzehn Spielfilme, darunter neun Uraufführungen, mit einer Ausnahme alles erste und zweite Werke, wurden für den diesjährigen Wettbewerb selektioniert. Unter ihnen finden sich zwei Filme aus der Sowjetunion, drei aus den USA, je einer aus Japan, Mali, Neu-Guinea, Kanada, Tunesien und Österreich, je zwei Beiträge aus Deutschland, Frankreich und Italien. Die Schweiz ist mit dem Spielfilmerstling ANNA GÖLDIN von Gertrud Pinkus und Stefan Portmann im Wettbewerb vertreten, sowie mit Bernhard Gigers viertem Œuvre TAGE DES ZWEIFELS.
«Noch nie haben wir soviele Filme zur Anmeldung gekriegt», meinte Streiff zur Selektion, und alle Filme, die sich die Auswahlkommission gewünscht hätte, seien auch zugesichert worden. Die Jury, die sich um die Beurteilung der 19 Wettbewerbsfilme zu kümmern hat, ist wie folgt zusammengesetzt: Swetlana Proskurina (die Vorjahressiegerin aus Leningrad), Annette Insdorf (Autorin), Michael Ballhaus (Kameramann), Mattia Bonetti (Designer), Eric Fischl (Kunstmaler), Xavier Koller (Filmemacher und erster Schweizer Oscar-Regisseur), Dieter Kosslick (EFDO-Chef), Vittorio Mezzogiorno (Schauspieler) und Arielle Dombasle (Schauspielerin).
Parallel zum Wettbewerb, der in der definitiv zum Festival-Zentrum umfunktionierten Mehrzweckhalle FEVI stattfinden wird, sind eine Retrospektive zum Werk von *Jacques Becker*, eine Woche der *Schweizer Filmkritik* mit verschiedenen interessanten Filmen, die zwischen Dokumentation und Fiktion oszillieren, sowie ein Zyklus mit Filmen aus rund dreissig Filmschulen aus aller Welt zu sehen. Traditionell ist auch der Schweizer Film mit einem Fenster auf

seine Jahresproduktion vertreten, ergänzt – wie könnte es anders sein – durch die Präsentation diverser 700-Jahr-Erzeugnisse. Auf die Buache-Kompilationsserie geht ein Beitrag in diesem Heft näher ein. Ergänzt werden die Schweizer Filme durch die Weltpremière von Alain Tanners L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE und Francis Reussers JACQUES ET FRANÇOISE auf der Piazza Grande.

Attraktives Piazza-Programm

Da das Piazza-Programm mit bekannten Namen aufwartet und von breiterem Interesse sein dürfte, stellen wir hier die Daten (Stand 20. Juli) zusammen:

7. August CITIZEN KANE von Orson Welles
8. August RIFF-RAFF von Ken Loach
CHARTRES von Heinz Bütler/ Manfred Eicher
9. August BOYZ'N THE HOOD von John Singleton
JACQUES ET FRANÇOISE von Francis Reusser
10. August IL PORTABORSE von Daniele Luchetti
11. August L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE von Alain Tanner
CASQUE D'OR von Jacques Becker
12. August BIAN ZOU BIAN CHANG (LIFE ON A STRING) von Chen Kaige
13. August LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette
14. August THE ADJUSTER von Atom Egoyan
15. August TOTO LE HÉRO von Jaco van Dormael
16. August BARTON FINK von Joel und Ethan Coen
17. August DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA (KOHAYAGAWE KE NO AKI) von Yasujiro Ozu

Für diese Vorführungen auf der pittoresken Locarneser Piazza Grande, Beginn jeweils 21.30 Uhr, wird in diesem Jahr erstmals der Zulass beschränkt auf 6500 Zuschauerinnen und Zuschauer, ein Schritt, der nicht zuletzt aufgrund des Drucks von Filmverleihern geschieht, weil diese sich um Einnahmeverluste bei der späteren Kinoauswertung einzelner Filme sorgten. Bei gutem Wetter und grösserem Andrang soll eine parallele Vorführung des Piazza-Filmes in der FEVI organisiert werden – wer also 1991 seinen Platz auf der Piazza gesichert haben will, wird sich um eine Dauerkarte oder Reservation im Vorverkauf bemühen müssen, das ist möglich direkt an der Festivalkasse auf der Piazza oder über Teletext.

Besonders hervorheben möchte ich *Jacques Rivette*, der nicht nur einen wunderschönen Film zum künstlerischen Arbeitsprozess gestaltet hat – Rivette wird am 13. August mit einem Ehrenleoparden geehrt werden. Aus diesem Anlass steht am Abend nicht nur LA BELLE NOISEUSE auf dem Programm; zu sehen ist bereits am Nachmittag sein Film CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1974). Man plane also einen Rivette-Tag mit zwei mal vier vorzüglichen Filmstunden! Als weitere Ereignisse neben Wettbewerb, Retro und Piazza-Programm sind einzelne Werke angekündigt wie der sowjetische Spielfilm PJEGI PJOS, BJEGUSCHTDIE (DER SCHECKIGE HUND, DER DEM MEER ENTLANG RENNT) von Karen Geworkjan, der iranische Wettbewerbsbeitrag aus Berlin, DER BISS DER SCHLANGE von Masoud Kimiai, sowie einige Beispiele des französischen Produktionshauses *«Les films du losange»*, das auch Rivette produziert: LA MARQUISE D'O von Eric Rohmer, UNE SALE HISTOIRE von Jean Eustache und LE JOUR DES ROIS von Marie-Claude Treilhou. Last but not least sei darauf hingewiesen, dass das Festival 1991 neu bereits am Mittwochabend beginnt.

Walter Ruggle

Neben den Debütfilmen junger Autoren, die das Festival in seinem Wettbewerbsprogramm zeigt, ist den jungen Filmemachern in diesem Jahr eine weitere Programmreihe gewidmet: Unter dem Motto *«Die Leoparden von morgen»* präsentieren 25 Filmschulen aus neunzehn Ländern rund 65 Kurzfilme, die von Filmstudenten während ihres Studiums realisiert worden sind. Darunter befinden sich Arbeiten von mittlerweile renommierten Regisseuren wie Martin Scorsese, Roman Polanski, Daniel Schmid, Otar Iosseliani, George Lucas, Andrej Tarkowskij oder Oliver Stone. Begleitet wird die Programmreihe von einem zweiteiligen Seminar zum Thema *Filmschulen*, das am 14. und 16. August in Zusammenarbeit mit der Schweizer Stiftung *FOCAL* (Fondation pour la formation continue) durchgeführt wird.

Anzeigen

SfGZ

Schule für Gestaltung Zürich
Höhere Schule für Gestaltung

Wir suchen für den Aufbau und die Führung der

Weiterbildungsklasse Film/Video
einen Projektleiter oder eine Projektleiterin

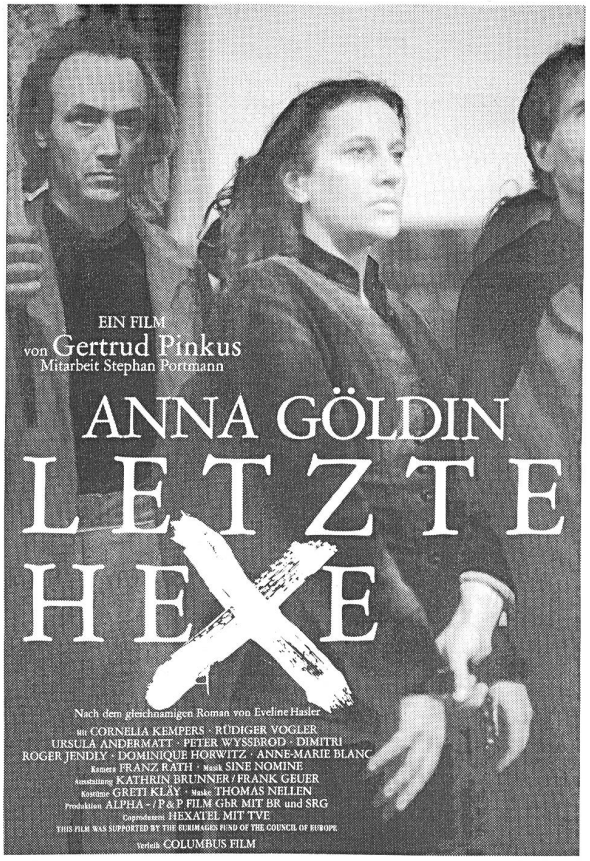
Wir erwarten von dieser Persönlichkeit Erfahrungen in Konzeptions- und Organisationsaufgaben, Interesse an Bildungsfragen, fundierte Kenntnisse in theoretischer und praktischer Film- und Videoarbeit sowie pädagogisch-didaktisches Wissen.

Neben einer überzeugenden beruflichen Qualifikation ist die Fähigkeit zur Kooperation und zum Dialog mit Studierenden, Teamkollegen und Teamkolleginnen, Branchenleuten und Behörden eine entscheidende Voraussetzung. Die Erledigung anfallender administrativer Arbeiten ist Teil des Aufgabenkreises.

Auf der Basis des Konzeptes der Weiterbildungsklasse Film/Video (es kann auf dem Sekretariat der Abteilung Visuelle Kommunikation der SfGZ bezogen werden) sollen die Bewerber oder Bewerberinnen Ideen bezüglich der Umsetzung der Ziele und allfällige Vorstellungen hinsichtlich personeller Zusammensetzung des künftigen Teams formulieren.

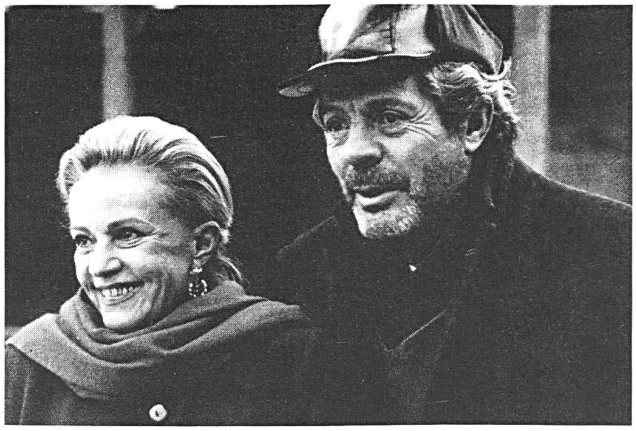
Arbeitsbeginn nach Uebereinkunft.

Persönlichkeiten, die sich für diese herausfordernde Aufgabe interessieren, bitten wir, ihre Bewerbungen mit allen notwendigen Unterlagen wie Lebenslauf, Zeugnisse und eventuell Arbeitsproben bis 30. August 1991 einzusenden an den Rektor der Schule für Gestaltung Zürich, Dr. Rudolf Schilling, Postfach, 8031 Zürich. Er steht auch für weitere Auskünfte zur Verfügung , Telefon 01' 271 67 00.



Ab 8. November 1991 im Kino

Cannes '91



DER SCHWEBENDE SCHRITT DES STORCHES
von Theo Angelopoulos

Festivals. Letztlich erlebt ohnehin jeder Kritiker sein eigenes Festival – und bei einem Festival von der Grösse von Cannes macht sich auch jeder Teilnehmer sein eigenes Programm. Statt eines ausgewogenen Berichtes im Rückblick, desshalb ein paar Stichworte, sowie ein paar Gedanken dazu. Unausgewogen. Ohne Anspruch die Gewichte richtig zu verteilen. Subjektive Anmerkungen, die durch Filme, die ich im einen oder anderen Zusammenhang im Mai 1991 auf dem 44. Internationalen Festival von Cannes gesehen habe,ausgelöst wurden.

Die entscheidende Idee

Ein Blinder, der fotografiert. PROOF von Jocelyne Moorhouse, eine junge Australierin, die damit ihren ersten Spielfilm vorlegt. Verblüffend als Tatbestand, aber einsichtig in der Realisierung: der blinde Martin will Beweise, Bestätigung, gerade weil ihm die sichtbare Welt verschlossen bleibt. Deshalb macht er Fotos, lässt sich seine Aufnahmen von sehenden Personen seines Vertrauens, neben seiner Haushälterin Celia vor allem noch Andy, der Tellerwäscher aus dem Restaurant in der Nachbarschaft, beschreiben und codiert sie. Das versetzt ihn in die Lage, die Richtigkeit seines Vertrauens in seine wenigen Bekannten zu überprüfen – meint er. Allmählich erschliesst sich auch der psychologische Hintergrund seines Handelns: er hat als kleiner Junge den Beschreibungen der sichtbaren Wirklichkeit seiner Mutter, und damit all ihren Aussagen misstraut. Im Tresor bewahrt er das allererste Bild auf, das er fotografiert hat, der Blick aus dem Fenster seines Kinderzimmers, den ihm die Mutter beschrieben hat. Mit diesem Bild will Martin eines Tages überprüfen, ob ihm die inzwischen verstorbene Mutter tatsächlich die Wahrheit gesagt hat. Der springende Punkt ist, dass Martin lernen muss zu vertrauen, weil es den letzten Beweis, den er sich erwünscht, einfach nicht gibt. Andy stellt ihn durch die Entwicklung des Plots vor die Entscheidung. Martin kann ihm vertrauen, obwohl er ihn nachweislich angelogen hat, oder auf eine Freundschaft verzichten.
Der Grundeinfall, die entscheidende Idee lässt diesen Ausbau zum abendfüllenden Spielfilm zu und lässt Raum für zahlreiche Episoden und Szenen, die ohne die Grundannahme so nicht möglich wären, etwa ein Auffahrunfall, bei dem die Polizisten darüber erschrecken, dass der Fahrer beim Unfall erblindet ist. Ein Beispiel, das zeigt, dass solch ein entwicklungsfähiger Grundeinfall entscheidend für einen ganzen Film sein und ihn dann auch tragen kann.

Das komplexe Drehbuch

Ein Thriller, der sein "Thema" bis zur Unsichtbarkeit in Handlung hinein verarbeitet. HOMICIDE von David Mamet, der sich vor allem als Drehbuchautor einen Namen gemacht hat. Die Parallelität der Haupthandlungsstränge – der Fall, den der Dedektiv Bobby Gold gerne nachgehen möchte und der ihm gegen seinen Willen zugewiesene Fall, dem er nachgehen muss – spiegelt geschickt auch die innere Zerrissenheit der Hauptfigur. Gold, Jude, musste, sobald Gefahr drohte, immer als erster durch die Tür. Als Aussenseiter entwickelte er Einfühlungsvermögen für andere Aussenseiter, wurde gefragter Verhandlungsführer in all den Fällen, wo Polizeigewalt keine akzeptable Lösung verspricht, blieb im Grunde aber der Aussenseiter, der sich und den anderen und schliesslich auch den Juden immer etwas zu beweisen hat. Wenn Bobby Gold sich Zeit genommen hätte, über sich und sein Leben nachzudenken, wäre er längst unzufrieden gewesen. Jetzt zwingt ihn die Ermordung einer greisen jüdischen Ladenbesitzerin zum Nachdenken und sein unterdrücktes Bedürfnis nach Verständnis und Geborgenheit wird laut. Die jüdische Organisation, der er sich plötzlich anschliessen will, nutzt ihn skrupellos für ihre Bedürfnisse aus. Die Frau, der er Vertrauen schenkt, weil er sich einfach einer Person eröffnen muss, trickst ihn aus, so wie er unwillentlich aber letztlich eben doch die Mutter eines gesuchten Black-Panther-Anführers hinters Licht führt, die ihm vertraut hat. Die Heimatlosigkeit in der pluralistischen Grossstadt, die in unmenschliche Härte gegenüber sich selbst und anderen umschlägt. Eine Härte, die, wie das Leben täglich bestätigt scheinbar notwendig ist, um überhaupt zu überleben – wiederholt variiert in den grossen Zügen der Handlung und in den kleinen stimmigen Nebenszenen, manchmal sogar auf eine Körperhaltung, eine Geste, einen Blick reduziert. Der Black Panther, der stirbt, weil er zum erstenmal zuhört; die schwarze Mutter, die enttäuscht wird, weil sie einem Weissen Vertrauen schenkt; der weisse Polizist, der grundlos vom schwarzen Politiker, der eine übergeordnete Position erreicht hat, schikaniert wird; die jüdische Geheimorganisation, die Neo-Nazis ausbombt.

Verschwundener Politiker entdeckt?

Ein Journalist glaubt, in einer Kleinstadt, nahe der Grenze, wo er einen Bericht über das Los der Flüchtlinge erarbeitet, einen vor Jahren verschwundenen Politiker entdeckt zu haben. DER SCHWEBENDE SCHRITT DES STORCHES von Theo Angelopoulos nimmt seinen Lauf, und der nachforschende Journalist muss schliesslich einsehen, dass er sich wohl getäuscht haben muss und seine Ermittlungen einstellen. Allein schon der Titel des Films legt nahe, dass man so, als Geschichte eines Reporters, der einen Fall aufklärt, den Filmnicht lesen kann. «Angelopoulos' Kino ist eine grosse Geste: die Geste der Umarmung», so Andreas Kilb: «Seine langsamen, endlosen Kamerafahrten, seine zögernden Bilder und Geschichten enthalten ein Glücksversprechen: Wer lange genug hinschaut, der verwandelt die Welt.»

Das Meisterwerk

Ein Maler malt das Bild seines Lebens. LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette. Der Entstehungsprozess eines Kunst-

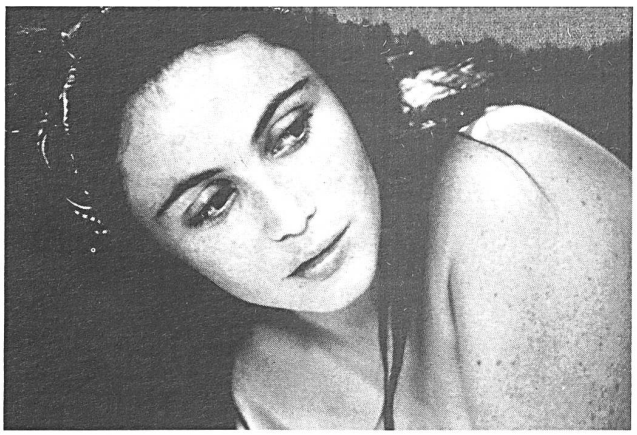
JUNGLE FEVER von Spike Lee

werkes, oder vielmehr, der Versuch diesen Prozess einzufangen und darzustellen, spielt im Werk von Jacques Rivette keine geringe Rolle. Damit aber, dass er diesmal gewissermassen das Medium oder wenn man so will den Gegenstand seiner Darstellung gewechselt hat, und seine Handlung nicht mehr in dem ihm so vertrauten Bereich des Theaters, sondern im ihm wohl entfernter liegenden Bereich der Malerei angesiedelt hat, ist ihm wirklich der grosse Wurf gelungen. Die Klammer des Films, das was vor oder nach der Entstehung des Gemäldes geschieht, ist in einem etwas aufgesetzten, bewusst leicht unnatürlich wirkendem Stil gehalten. Dieser Kunstkniff lässt aber nur den wesentlichen Teil, all das, was während, was im Entstehungsprozess geschieht, umso offener, echter, natürlicher erscheinen. Was sich letzlich der Darstellung entzieht, die Darstellung der Kreation, Rivette ist ihr so nahe gekommen, wie dies überhaupt möglich sein dürfte. Gerade die Ruhe im Atelier, die Abwesenheit von Handlung oder wie auch immer gearteten Ereignissen, das Vermeiden jeder Ablenkung schafft und ermöglicht die volle Konzentration auf das Unscheinbare, beinahe unbeachtet Gebliebene, Überhörte – das Wesentliche. Ein Zurechtrücken der Malerutensilien, das Aufschlagen des Skizzenbuches, ein unsicherer Blick, eine entschiedene Geste, der Aufschrei einer Feder.

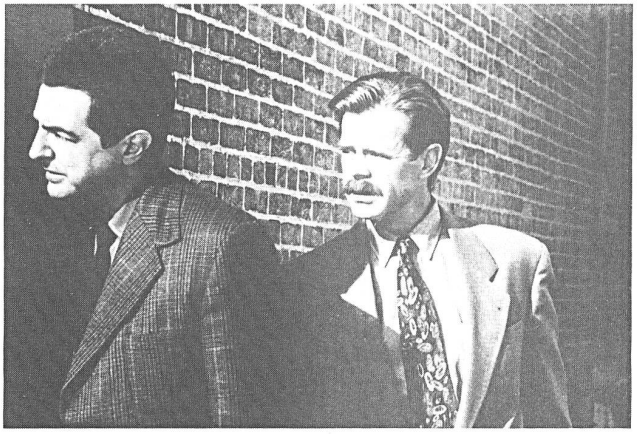
Klassisches Hollywood

Junger Erfolgsautor wird nach Hollywood engagiert und vergessen. BARTON FINK von Joel und Ethan Coen. Um 1941 werden in Hollywood die Drehbücher wie am Fliessband produziert. Die Drehbuchautoren sitzen in einem der wie an einem Schnürchen aufgereihten Büros oder in ihrem schäbigen Hotelzimmer und schreiben, schreiben, schreiben – oder werden eben schliesslich von der Herausforderung des leeren, weissen Papiers aufgesogen. Der Grünschnabel Barton Fink hat noch Illusionen und Phantasie. Sein grosses Vorbild, der alte Hase W. P. Mayhew kennt nur noch Flachmann und Übelkeit – von Ben Hecht ist die Aussage überliefert: «Herman's», (Herman J. Mankiewicz), «Herman's larger suitcase contained sixteen bottels of Scotch and nothing else.» Fink jedenfalls erlebt, von seinen Kollegen im Stich gelassen und von seinem Produzenten zugleich vergöttert und verabscheut, in seinem Hotelzimmer, wo die vor Hitze sich lösenden Tapeten schon zum Ereignis werden, eine Horrorgeschichte, von der offen bleibt, ob sie sich wirklich ereignet oder ob Barton sie nur vor dem unbarmherzigen weissen Blatt Papier verzweifelnd, im Geiste durchlebt.

Meine Gedanken scheinen sich definitiv von Cannes – das heute schon ein ganzes Weilchen zurückliegt – und von der Erinnerung an gesehene Filme zu entfernen. Es ist wohl besser, ihre Niederschrift jetzt einzustellen, bevor noch einen Filmkritiker ein gleiches oder ähnliches Schicksal wie den Drehbuchautor Barton Fink in Hollywood ereilt. Walt R. Vian



LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette



HOMICIDE von David Mamet

RHAPSODY IM AUGUST von Akira Kurosawa

BARTON FINK von Joel und Ethan Coen

EUROPEAN MEDIA ART FESTIVAL

OSNABRÜCK 4.-8. 9. 91

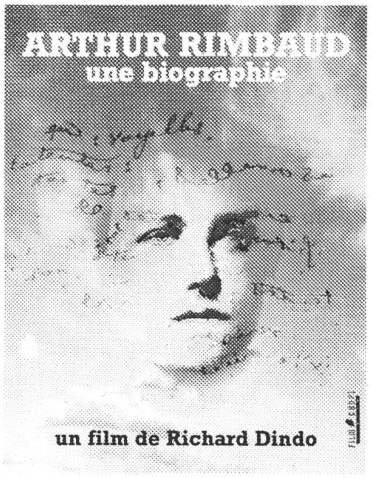
FILM · VIDEO
PERFORMANCE
MULTIMEDIA
LAGERHALLE
ATLANTIS KINOS

INSTALLATION
AUSSTELLUNG
4.-22.9. 91
KUNSTHALLE
DOMINIKANERKIRCHE

EXPERIMENTALFILM-WORKSHOP E.V. · FILM & MEDIENBÜRO NDS E.V.
POSTFACH 1861 · HASESTRASSE 71 · D-4500 OSNABRÜCK
☎ 49 (0)541-21658 · FAX 49 (0)541-28327

SUPPORTED BY / FÖRDERUNG DURCH:
NIEDERSÄCHSISCHES MINISTERIUM FÜR
WISSENSCHAFT UND KULTUR · STADT OSNABRÜCK
FILMFÖRDERUNG NDS · FILMFÖRDERUNG NW · AUSWÄRTIGES AMT

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:



Eine intensive filmische Enquête
zum 100. Todesjahr von Arthur Rimbaud.

CAMERA 1 CAMERA 2 ATELIER KINO

trigon-film
zeigt
Life on a string
Die Weissagung
Ein Film von Chen Kaige, China

Visuelle Pracht: unvermittelt befinden wir uns
im Reich des Einmaligen, des Niegesehenen...
Endlich ein Film,
der uns wirklich in eine andere Welt führt!
(France-Soir)

Eine leidenschaftliche Aufforderung,
an etwas zu glauben,
die tiefere Bedeutung des Lebens
zurückzugewinnen
und damit die Fähigkeit zu träumen,
zu hoffen, Phantasie zu entwickeln.
(La Stampa)

Gespräch mit Roberto Perpignani

"Die Logik der Erzählung ist nicht das Wichtigste"

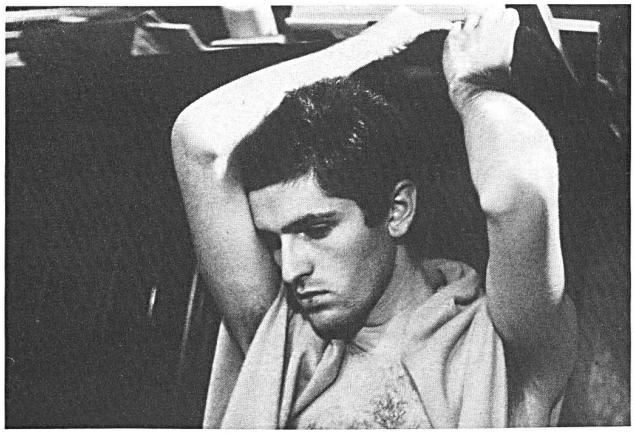
Signore Perpignani, vielleicht könnten Sie zunächst kurz erzählen, wie es dazu kam, dass Sie den Beruf des Cutters ergriffen haben.
Ich habe sehr früh angefangen – als ich zwanzig Jahre alt war – und erhielt sofort die Gelegenheit, mit *Orson Welles* zu arbeiten. Diese Arbeit dauerte ein Jahr und war eine richtige Lehrzeit für mich. Neben einigen Dokumentarfilmen schnitt Welles in dieser Zeit, 1962, auch THE TRIAL. Als das Jahr um war, war ich von meiner eigentlichen Leidenschaft und Hauptbeschäftigung, der Malerei, ziemlich abgekommen.

Stimmt es, dass sich der Schnitt bei THE TRIAL um fünf Monate verzögert hat?
In Italien braucht man normalerweise sechs Monate für den Schnitt eines Films. Bei THE TRIAL hat der Schnitt etwa sieben Monate gedauert. Ich bin im Mai in Paris angekommen, und um Weihnachten herum waren wir fertig.

Truffaut hat einmal geschrieben: «Die Filme von Orson Welles sind von einem Exhibitionisten gedreht und von einem Zensor geschnitten.»
Welles hatte es nicht nötig, sich selbst zu zensieren, er musste bei diesem Film aber eine gewisse Balance zwischen seiner Darstellung und seiner Inszenierung finden. Er spielte ja gleichzeitig die Rolle des Rechtsanwaltes Hastler, doch diese Figur durfte nicht zum Protagonisten des Films werden, denn das war ja – wie auch bei Kafka – Josef K. Welles hätte in dieser Hinsicht nicht viel weiter gehen dürfen, als er gegangen ist. Grundsätzlich stellt man sich beim Schnitt natürlich immer die zentrale Frage: Wo liegt der Schwerpunkt des Films?

Als ich bei Welles anfing, hatte ich vom Schneiden keine Ahnung. Nach einem Jahr wusste ich über jeden einzelnen Arbeitsschritt genauestens Bescheid. Denn kurz nachdem ich angekommen war, sorgte Welles dafür, dass ich sofort voll einbezogen und von Leuten betreut wurde, die mir alles über den Schnitt von der Pike auf beibrachten. – Im Grunde war Welles jedoch sein eigener Cutter, er markierte die Schnittstellen selbst und gab ganz präzise Anweisungen: «Schneiden Sie hier! Nehmen Sie diesen Take! Tauschen Sie diese beiden Einstellungen gegeneinander aus!» Wir arbeiteten parallel an zwei Schneidetischen und wechselten fortwährend vom einen zum anderen.

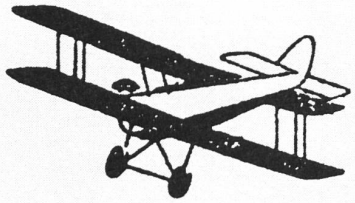
PRIMA DELLA RIVOLUZIONE von Bernardo Bertolucci (1964)



Was war der erste Film, den Sie als alleinverantwortlicher Cutter geschnitten haben?
Das war Bertoluccis PRIMA DELLA RIVOLUZIONE.

Sie haben in diesem Film einige ungewöhnliche Schnittechniken ausprobiert, die sich auch in Ihren späteren Filmen noch finden: Als Fabrizio (Francesco Barilli) und Gina (Adriana Asti) sich im Park treffen und umarmen, schneiden sie drei verschiedene Takes der gleichen Einstellung hintereinander. – Als sich der junge Revolutionär in ALLONSANFAN ins Wasser stürzen will, zögern Sie den Moment vor dem Selbstmord ebenfalls durch redundante Einstellungen hinaus.
Diese Schnittfolgen sind ja mittlerweile *kanonisiert* und zum Allgemeingut geworden. Es gibt grosse Unterschiede zwischen Bertolucci und den Tavianis, und als Cutter fungiert man als Verbindungsglied. Es macht mir grossen Spass, bestimmte Ideen hinter dem Rücken der Regisseure vorbeizuschmuggeln und von dem einen an den anderen weiterzureichen, ohne dass es irgendjemand mitbekommt.
Der Schnitt ist ein selbständiger Teil der Arbeit an einem Film, und der Cutter ist nicht bloss Erfüllungsgehilfe des Regisseurs. Sowohl Bertolucci als auch die Tavianis lassen

SSR-Reisen lässt fliegen



SSR-Reisen der Flugladen mit den verflixten Preisen für alle von 0–99 Jahre

SSR-Reisen

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

trigon-film

«Die Welt, die ich sehen werde – wird sie sein, was ich erträumte?» fragt der blinde Meister in

Life on a string

Die Weissagung

Ein Film von Chen Kaige, China

BIS ANS ENDE DER WELT

(Until the End of the World)

Der neue Film von

WIM WENDERS

Mit WILLIAM HURT · SOLVEIG DOMMARTIN · SAM NEIL · MAX VON SYDOW · JEANNE MOREAU

Musik von U2 · TALKING HEADS · LOU REED · PETER GABRIEL · CAN · PATTI SMITH · R.E.M. ELVIS COSTELLO · DEPECHE MODE · NENEH CHERRY · T-BONE BURNETT · CRIME & THE CITY SOLUTION · NICK CAVE & THE BAD SEEDS · DANIEL LANOIS ...

Monopole Pathé Films

mir viel Freiheiten, obwohl sie auf den Schnitt grossen Wert legen.

Ich hatte bei PRIMA DELLA RIVOLUZIONE den Eindruck, dass Bertolucci viel mehr Material aufgenommen und beim Drehen viel weniger an den Schnitt gedacht hat, als bei STRATEGIA DEL RAGNO, den Sie fünf Jahre später für ihn geschnitten haben.
Da bin ich nicht so sicher. Natürlich sind die beiden Filme sehr verschieden. Bei PRIMA DELLA RIVOLUZIONE waren wir noch auf der Suche nach einem Stil. STRATEGIA DEL RAGNO ist dagegen schon ein Zeugnis der Selbstfindung des Autors – und seines Cutters. Wir waren beide jung, fast gleichaltrig, und so entwickelten wir uns Hand in Hand. Bei PRIMA DELLA RIVOLUZIONE hatten Bertolucci und ich gerade die Erfahrungen der *Nouvelle Vague* assimiliert. Wir waren beeindruckt von den Franzosen, die alle Konventionen über Bord warfen, die für die filmische Organisation von Raum und Zeit galten. So nahmen auch wir uns die Freiheit, mit Frakturen zu arbeiten.

Das haben Sie vor allem bei STRATEGIA DEL RAGNO gemacht. Zu Beginn des Films gibt es einen fortlaufenden Dialog zwischen Draifa (Alida Valli) und Athos junior (Giulio Brogi), doch die Schnitte zwischen den Einstellungen sind elliptisch.
Die Herausforderung bei diesem Film lag darin, eine eigene – sehr abstrakte – Zeit und einen eigenen Raum zu erschaffen. Natürlich ist es sehr reizvoll, bei einem kontinuierlichen Dialog den Eindruck entstehen zu lassen, als sei zwischen den Einstellungen Zeit vergangen. Die Realität erscheint in diesem Film so, als werde sie durch verschiedene Spiegel gebrochen. Dies liegt letztendlich in der Identität von Vater und Sohn begründet: Athos senior und junior, die ja auch von demselben Schauspieler verkörpert werden, leben de facto in verschiedenen Zeiten, existieren im Film aber in der gleichen Zeit. Draifa altert ja auch nicht, sie sieht in Vergangenheit und Gegenwart immer gleich aus.

Es gibt eine Einstellung, in der Athos senior mit dem Rücken zur Kamera steht, Draifa dagegen frontal. Sie antwortet auf eine Frage des Sohnes, und es folgt ein Gegenschnitt auf Athos junior: Wir sind wieder in der Gegenwart.
Genau. Das ist ein wunderbares Erzählprinzip. Athos junior will die Vergangenheit seines Vaters rekonstruieren und lebt sie dabei nach. Um seinem Vater auf die Spur zu kommen, muss er dessen Lebensweg abschreiten. Die Vergangenheit wird zur Gegenwart et vice versa.

Als Athos junior sich mit einem früheren Freund seines Vaters in einer Räucherkammer unterhält, werden die einzelnen Einstellungen durch Schwarzblenden voneinander getrennt, doch man hat nicht den Eindruck, dass Zeit vergangen ist.
Das ist ein schönes Beispiel: Stilmittel wie die Schwarzblende haben keine kodifizierte beziehungsweise für alle Zeiten festgeschriebene Bedeutung. Je nachdem wie man sie verwendet, können sie völlig Verschiedenes ausdrücken. In der Szene mit der Räucherkammer signalisieren die Schwarzblenden nicht, dass Zeit vergangen ist, sondern genau das Gegenteil: Die Zeit kommt gleichsam zum Stillstand. Die Schwarzblende weckt beim Zuschauer die Erwartung einer zeitlichen oder / und räumlichen Veränderung, ohne sie zu erfüllen: Wir kehren immer wieder in die Räucherkammer zurück. Die Figur ist in dem Raum eingeschlossen, und die Erzählung kommt nicht von der Stelle.

Ein Höhepunkt des Films ist gewiss die Opernszene: Als Athos junior und der grösste faschistische Gegner seines Vaters sich unterhalten …
… verändern sich die Positionen der beiden sprunghaft.

Am Ende der Sequenz gibt es dann eine seitliche Fahrt, und Athos junior ist – völlig überraschend – in der Loge direkt neben der des Faschisten.
Man muss die Gesetze, nach denen normalerweise im Film mit Raum und Zeit umgegangen wird, zunächst ausser Kraft setzen, um dann eine neue Zeit und einen neuen Raum aus dieser besonderen Geschichte entstehen zu lassen. Während der Arbeit an einem solchen Film muss man die eigenen Vorstellungen von Raum und Zeit vergessen. Insofern war es sogar ein Vorteil für mich, dass mir die Syntax der Kinematographie noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen war, sonst hätte sich wahrscheinlich alles in mir gesträubt, so zu schneiden. Nach STRATEGIA DEL RAGNO war mir klar, dass die Logik der Erzählung nicht das Wichtigste ist.
Als Athos senior von seinen Freunden verprügelt wird, schneiden Sie immer wieder Totalen der Felder und der Stadt in die Schlägerei. Das ist auch ein Merkmal Ihrer späteren Arbeit für die Tavianis: Die Momente der Gewalt ereignen sich entweder Off-Screen, oder es wird ausgeblendet, oder es folgt ein Schnitt in die Totale.
Im Kino ist man es nicht gewohnt, sich im Moment der Gewalt zu entfernen. Wenn die Kamera sich doch zurückzieht, dann tut sie es meist aus Scham oder Verlegenheit: um den Schock abzumildern. In STRATEGIA DEL RAGNO dagegen sind die Schnitte, die sich von der Gewalt entfernen, selbst gewalttätige Schnitte. Die Gewalt ist eine formale. Statt die Brutalität abzuschwächen, verstärken sie sie. Zum zweiten muss man die Darstellung von Gewalt sehr gut dosieren, damit sie ihre Wirkung nicht verliert. Auch wenn Athos senior acht, neun oder zehn Schläge abbekommt, reicht es, einen einzigen zu zeigen. Das trifft sozusagen auf den Punkt. Als er verprügelt und getroffen wird, zu schreien anfängt, schneiden wir in die Totale, während der Schrei noch zu hören ist.

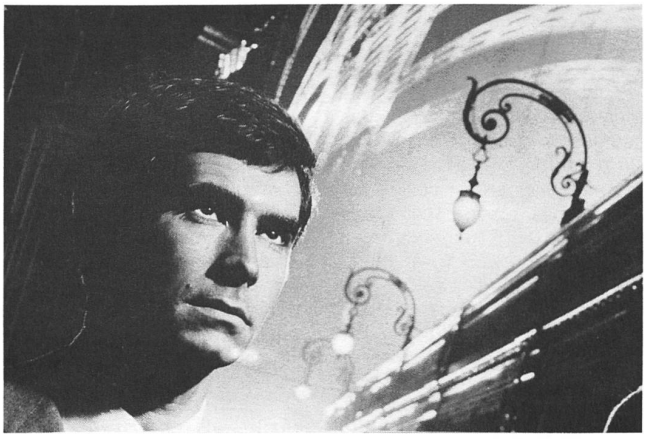
Wie in IL PRATO. Als Michele Placido stirbt, hört man seine Schreie und sieht Landschaftstotalen.
Und in beiden Fällen verstärken die Totalen das Gefühl der Hoffnungslosigkeit, denn aus der Umgebung kann ja keine Hilfe kommen. In den Momenten der Gewalt erscheinen die Figuren meist *bigger than life*, in der Totalen dagegen werden sie gleichsam wieder auf ihr wirkliches Mass zurechtgestutzt. Das ist wie auf einem Gemälde von Goya: Wenn er den Krieg darstellt, betont er gerade, wiebedeutungslos und klein die Menschen sind. Die Gewalt hat bei ihm nichts Heroisches. Es gibt einen dramatischen Raum, der grösser ist als der, in dem die Menschen Gewalt ausüben und über den sie Gewalt ausüben.

Mir scheint, so ganz haben Sie Ihre erste Leidenschaft, die Malerei, doch nicht ad acta gelegt.
Die Malerei ist für mich im strengen Sinn keine Inspirationsquelle, wenngleich ich glaube, dass es eine Kontinuität zum Kino gibt. Der Vergleich mit Goya deutet das ja an.
In SAN MICHELE AVEVA UN GALLO werden in zwei zentralen Momenten die Reaktionen der Hauptfigur Giulio Manieri (Giulio Brogi) ausgespart: Als er zum Tode verurteilt wird, und als ihn später ein Kind mit einem Stein bewirft, folgen keine Gegenschnitte auf ihn. Sind diese Einstellungen gar nicht gedreht oder erst beim Schnitt entfernt worden?
Das weiss ich nicht mehr genau. Aber es gibt im Kino die Konvention, dass der Zuschauer ausserhalb der Geschichte zu stehen hat. Er sieht, was passiert, aber er erlebt es nicht unmittelbar. Das Dogma des Schnitt-Gegenschnitts führt dazu, dass der Zuschauer keiner Figur seine ungeteilte Aufmerksamkeit schenken kann. Ich glaube, die Tatsache, dass wir als Zuschauer etwas mitansehen, ohne selbst betroffen zu sein, lässt das Kino verarmen. Wir erleben das Urteil aus der Sicht des Angeklagten, und um seine emotionale Situation zu veranschaulichen, müssten wir jetzt eigentlich in die Aussenperspektive wechseln – so will es die Konvention. Wie Sie wahrscheinlich wissen, wollte Orson Welles, bevor er CITIZEN KANE drehte, «Heart of Darkness» von Joseph Conrad verfilmen. Der gesamte Film sollte aus der Perspektive Marlows erzählt werden. Welles wollte also, dass der Zuschauer die ganze Zeit durch Marlows Augen sieht, gewissermassen mit ihm identisch wird.
Soweit sind wir natürlich bei SAN MICHELE AVEVA UN GALLO nicht gegangen. Bei der Gerichtsszene brauchen wir die Reaktion nicht zu zeigen, weil man sie fühlen kann. Weiter: Danach wird Giulio zur Erschiessung gefahren, auf einem Wagen, und wird mit dem Stein beworfen. Doch wir erleben alles aus seiner Perspektive. Die subjektiven Einstellungen zeigen uns das letzte, was er sieht, bevor er stirbt. Doch nicht nur das: Als er vor dem Erschiessungskommando steht, wird ihm eine Mütze übergezogen, so dass er nichts mehr sehen kann. Dann gibt es einen falschen Befehl, und er wird nicht erschossen. Und der Moment, als die Schützen nicht abdrücken, ist für ihn der schlimmste.
Man stirbt zweimal: Wenn man gesagt bekommt, dass man sterben wird, und wenn es tatsächlich passiert. Indem man

den ersten Moment nicht zeigt, verlagert man alles auf den zweiten. Als die Gewehre nicht schiessen, ist der psychische Druck, der auf Giulio lastet, so gross, dass ihm die Knie versagen. In PATHS OF GLORY von Kubrick gibt es eine Erschiessung. Dieser Moment ist natürlich schrecklich, zugleich aber eine Art Katharsis. Das wirkliche Leiden beginnt erst dann, wenn nicht geschossen wird.

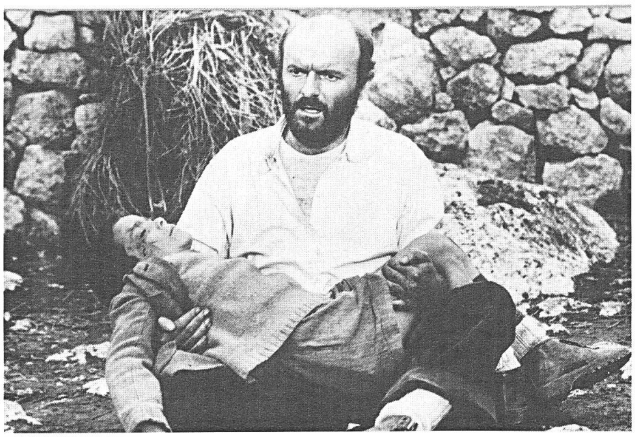
Es gibt in den Taviani-Filmen häufig sehr unvermittelte Übergänge von der Wirklichkeits-Ebene zu Träumen, Phantasien oder Visionen. Wie stark werden diese Übergänge bereits durch das Drehbuch vorbestimmt?
Sehr weit. Das heisst aber nicht, dass der Schnitt keine Arbeit verursachen oder dadurch einfacher würde. Doch in den Grundzügen steht alles schon vor Beginn der Dreharbeiten fest. Das hat vor allem arbeitspraktische Gründe, denn die Tavianis drehen ihre Filme ja immer zu zweit. Auch wenn sie über die Jahre ein beneidenswert gut funktionierendes dialektisches Arbeitsverhältnis entwickelt haben, das es ihnen erlaubt, weiter zu gehen als jedes andere Workteam im Filmgeschäft, ist die präzise Planung für sie überaus wichtig. Denn sie inszenieren die Einstellungen abwechselnd, und die Dreharbeiten sind natürlich der schlechtestmögliche Zeitpunkt, um eventuelle Meinungsverschiedenheiten auszutragen.
Bei der Montage gehen ihre Meinungen jedoch häufiger auseinander, und in solchen Zweifelsfällen spiele ich dann manchmal das Zünglein an der Waage. Man muss sich auch von dem Gedanken lösen, dass es jeweils genau *eine* richtige Lösung gibt. Man sollte als Cutter stets offen sein und verschiedene Alternativen anbieten. Der schönste Moment beim Schnitt ist dann, wenn man überprüft, welche Lösung die beste ist. Auch wenn man glaubt, Gewissheiten zu haben, darf man die Suche nie aufgeben.
In IL PRATO hat Michele Placido einen Fiebertraum, in dem er Isabella Rossellini als Rattenfängerin verkleidet sieht. Die Sequenz beginnt mit einer halbnahen Einstellung von ihr, und erst nach einiger Zeit folgt der Schnitt in die Totale, der zeigt, dass sie auf Stelzen geht.
Die Sequenz beginnt mit einer langen Aufblende. Es ist

THE TRAIL von Orson Welles (1962)

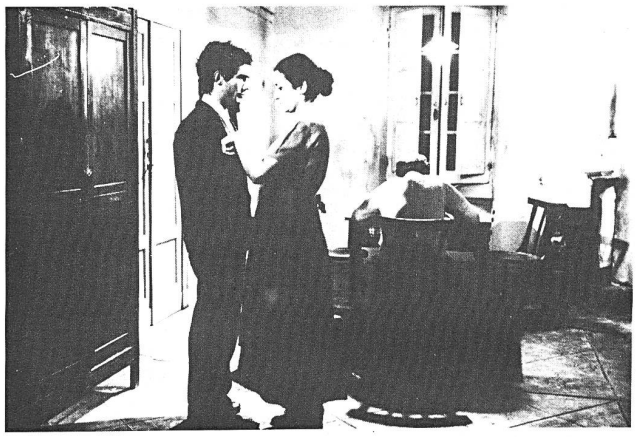


nachts, und er sieht Isabella Rossellini vor seinem inneren Auge. Man merkt sofort, dass sie sich merkwürdig bewegt, weiss aber nicht, warum. Es wird also ein Moment der Spannung aufgebaut, ein Rätsel, dann folgt der Schnitt in die Totale, und wir sehen, dass sie auf Stelzen geht. Dies scheint mir die richtige Reihenfolge zu sein, zumal diese Bilder durch sein Begehren heraufbeschworen werden. Isabella Rossellini sieht sehr bizarr aus mit ihrem riesigen Mantel und erscheint zusätzlich fremd durch die Untersicht. Diesen phantastischen Moment hätten wir nicht, wenn wir von Placido direkt in die Totale schneiden würden.

Sie schneiden Szenen häufiger so, dass der master shot, *der die räumliche Situation klärt, erst sehr spät kommt. In ALLONSANFAN gibt es eine Szene, in der sich Mimsy Farmer und Marcello Mastroianni unterhalten. Die beiden sind in Nahaufnahmen zu sehen, und erst nach einigen Minuten kommt eine Einstellung, die enthüllt, dass ein Bett zwischen ihnen steht.*
Der Blickwechsel der beiden ist ja viel wichtiger als das Bett zwischen ihnen. Es gibt sozusagen nur die beiden, der Raum spielt zunächst keine Rolle. Erst später fügen wir konkrete, informative Elemente hinzu und überraschen den Zuschauer mit dem *master shot*. Man kann Szenen enorm bereichern, indem man die konventionellen Schnittfolgen umkehrt.
Sie scheinen auch eine Vorliebe dafür zu haben, bei Dialogen unvermittelt in die Totale zu schneiden. Was ist der Grund dafür?
Mir gefällt das sehr. Wenn jemand redet, passiert es häufig, dass seine körperliche Erscheinung das gesprochene Wort überschattet. Deshalb versuche ich, einzelne Sätze durch Schnitte in einen grösseren Kontext zu stellen, der auf seinen Inhalt Bezug hat. Es kommt hinzu – darüber sprachen wir bereits –, dass die Totalen die Relativität des Menschen sichtbar werden lassen. Bei den Tavianis wird häufig von epischem Kino gesprochen. Was aber ist episches Kino? Oder besser: Was ist Epik? Wenn ein konkretes Beispiel, eine konkrete Situation allgemeingültig, universal ist. Dass die Filme der Tavianis fast immer in der Vergangenheit spielen, kommt sicher



PADRE PADRONE von Paolo und Vitorio Taviani (1977)



nicht von ungefähr. Ich glaube, es ist leichter, sich zum Beispiel mit Ödipus zu identifizieren und gleichzeitig den universalen Charakter seines Schicksals zu erkennen als bei einer modernen Figur. Vielleicht ist es aber nicht nur durch zeitliche, sondern auch durch räumliche Distanz möglich, einem Film epischen Charakter zu geben, und das versuche ich mit diesen Schnitten in die Totale.

KAOS ist ein Film, der von den Totalen lebt, aber für das Fernsehen gedreht wurde. Haben die Produzenten da keinen Einspruch erhoben?
Allerdings. Zum Glück sind die Tavianis als Filmemacher sehr etabliert und anerkannt. Also haben sie sich in ihr Konzept nicht reinreden lassen. Natürlich sollte man ihre Filme im Kino und nicht im Fernsehen anschauen. Sie haben eine grosse Leidenschaft für Totalen und Tableaus, und davon bleibt auf dem Bildschirm natürlich nicht viel übrig.

In den Taviani-Filmen verlassen die Figuren oft den Bildraum, die Einstellungen bleiben noch ein paar Sekunden stehen, und dann kommt erst der Schnitt.
Wie bei Bresson. Bei den Tavianis bestimmen die Figuren nicht den Verlauf der Geschichte, und deshalb folgt die Kamera ihnen häufig auch nicht. Selbst wenn eine Figur den Bildraum verlässt, ist der Schatten, der Nachhall ihrer Handlung noch wahrzunehmen. Es ist dann auch Gelegenheit, über die Figuren zu reflektieren, ohne von ihrer Gegenwart beeinflusst zu werden. Nach diesem Moment des Innehaltens folgen wir der Figur nicht, sondern finden sie in einem anderen Tableau wieder. Die Handlung der Figur hat aber schon begonnen, wir fangen genau an dem Punkt an, an dem es für uns interessant wird. Wenn wir schneiden würden, bevor eine Figur den Bildraum verlässt, und die neue Einstellung beginnen würden, bevor die Figur hineintritt, entstünde der Eindruck einer Kontinuität. Wenn man diese Kontinuität unterbricht, tritt der reine Ablauf der Handlung in den Hintergrund, und man kann das Interesse auf andere Dinge verlagern, zum Beispiel auf ihre Motivation oder ihr Ziel. Oft ist es aber ein sehr effektvoller Moment, die Einstellung einige Sekunden leer zu lassen. Der schönste Augenblick im Theater ist, wenn die Bühne leer ist und man auf den Auftritt der Figuren wartet.

Apropos Theater: ALLONSANFAN beginnt mit einem roten Bild, das dann wie ein Theatervorhang zu beiden Seiten aufgezogen wird.
Die Tavianis verbergen ihre Mittel nicht. Sie machen ein sehr selbstreflexives Kino.
Bei LA NOTTE DI SAN LORENZO haben Sie sich bei den Trickblenden auch an eine andere Kunst angelehnt: an die Literatur. Die vielen Wischblenden lassen den Eindruck entstehen, als würden Seiten eines Buches umgeblättert.
Genau diesen Effekt wollten wir erzielen. Die Wischblende ist ein etwas aus der Mode gekommenes Stilmittel, das in den Dreissigern viel benutzt wurde, um die Übergänge zwischen den Szenen zu dynamisieren. Wir haben sie natürlich anders eingesetzt. Wie gesagt: Stilmittel haben keine festgeschriebene Bedeutung.

Das Gespräch mit Roberto Perpignani führte Lars-Olav Beier

Kleine Filmographie
Roberto Perpignani
Spielfilme als Cutter (Auswahl)

1962	THE TRIAL Regie: Orson Welles
1963/64	PRIMA DELLA RIVOLUZIONE R: Bernardo Bertolucci
1969	STRATEGIA DEL RAGNO R: Bernardo Bertolucci
1971	SAN MICHELE AVEVA UN GALLO R: P. und V. Taviani
1973/74	ALLONSANFAN R: P. und V. Taviani
1977	PADRE PADRONE R: P. und V. Taviani
1979	IL PRATO R: P. und V. Taviani
1981	LA NOTTE DI SAN LORENZO R: P. und V. Taviani
1982	VIA DEGLI SPECCHI R: Giovanna Gagliardo
1984	KAOS R: P. und V. Taviani
1986	IL CASO MORO R: Giuseppe Ferrara
1986/87	GOOD MORNING BABILONIA R: P. und V. Taviani
1987	FIGLIO MIO INFINITAMENTE CARO Regie: Valentino Orsini
1990	IL SOLE ANCHE DI NOTTE R: P. und V. Taviani

KONZERTE STEINBERGGASSE

Freitag, 20 Uhr

30.8. GREAT WHITE

MOODY MARSDEN BAND

Samstag, 20 Uhr

31.8. THE SISTERS OF MERCY

FRANK TOVEY & THE PYROS

Freitag, 20 Uhr

6.9. IRON MAIDEN

THE ALMIGHTY

Samstag, 20 Uhr

7.9. ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA PART II

WITNESS

OPEN-AIR-KINO

Jeweils 21:15 Uhr, Neumarkt Winterthur

23.8. Freitag
THELMA & LOUISE
PREMIERE
REGIE RIDLEY SCOTT

24.8. Samstag
ANIMAL HOUSE
REGIE: JOHN LANDIS

25.8. Sonntag
DO THE RIGHT THING
REGIE: SPIKE LEE

26.8. Montag
LITTLE BIG MAN
REGIE: ARTHUR PENN

MUSIKFILME

Jeweils 22:30 Uhr, KIWI I

27.8. ROUND MIDNIGHT
28.8. THE FABULOUS BAKER BOYS
29.8. SOUL MAN
2.9. BIG TIME
3.9. LISZTOMANIA
4.9. EAT THE RICH
5.9. BATMAN

14 TAGE GRATIS KULTURSPEKTAKEL

Bands und Theater aus Holland

31.8./1.9. FrauenStimmen

Beizenkonzerte

Kinderprogramm

Vorverkauf Konzerte Steinberggasse
Ticket-Phone
052 25 86 87

Vorverkauf Open-Air-Kino
Ab 5. August
Winterthur: SSR Reisen, Musicbox, Verkehrsbüro, Landbote
Zürich:
Jelmoli Billettzentrale

Programmänderungen vorbehalten.

ALTSTADT

23.8.-8.9.91

OPEN-AIR WINTERTHUR

winterthurer musikfestwochen

Filmmusik, die aus den Bildern wächst

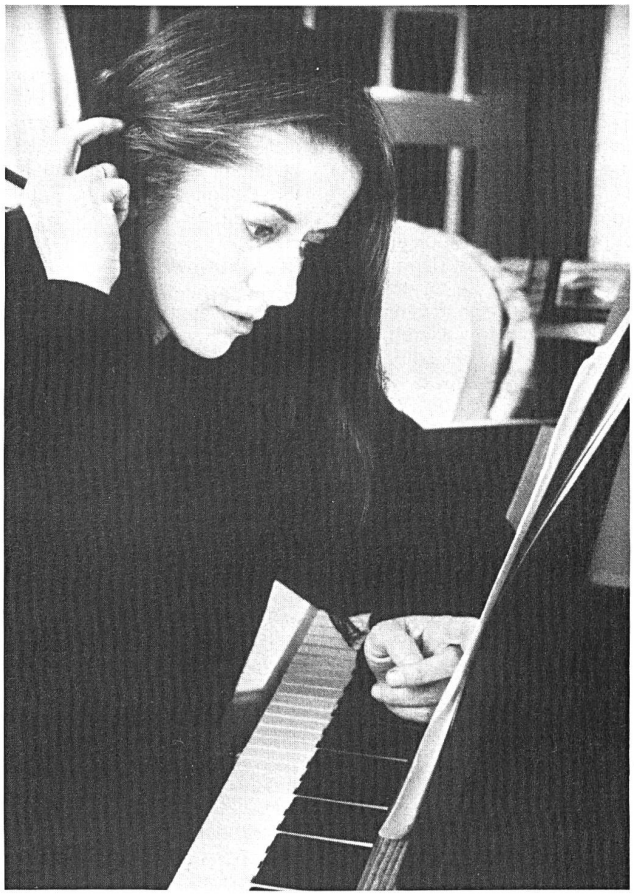
Porträt der Komponistin Eleni Karaindrou

Eleni Karaindrou: Die griechische Komponistin und Pianistin ist in unseren Breitengraden noch wenig bekannt, dabei gehört sie längst in einem Atemzug genannt mit Manos Hatzidakis, Stavros Xarhakos oder Mikis Theodorakis (von dem man nach seiner politischen Rechtswende unter griechischen Intellektuellen nur noch in spöttischen Tönen spricht). Karaindrou gibt praktisch keine Konzerte. Das eine Mal, als sie im Athener Herodeion Attikus auftrat, war es ein aussergewöhnliches Ereignis, für das heute noch der ausgezeichnete Live-Konzertmitschnitt[1] zeugt. Ein alter Traum von ihr ist es, im akkustisch einmaligen antiken Theaterrund von Epidaurus aufzutreten. So wenig sie öffentlich spielt, so viel komponiert sie, auch fürs Kino und fürs Theater. Für Filmerinnen wie *Margarethe von Trotta* – AFRICANA[2] – oder *Tonia Marketaki* – I TIMI TIS AGAPIS – hat Eleni Karaindrou die Filmmusik geschrieben, für Filmemacher wie *Christoforos Christofis* – ROSA (1982, ausgezeichnete Filmmusik am Festival von Saloniki); PERIPLANIS (WANDERUNG, 1979). Für *Jules Dassin* komponierte sie am Athener Nationaltheater die Musik zu dessen Inszenierung «O Glaros» (1988). Die Partitur zu KALI PATRITHA SYNTROFE von *Lefteris Xanthopoulos* (GUTE HEIMKEHR, KAMERAD, 1986) hat ihr den Grossen Musikpreis eingebracht, genauso wie jene zu O MELISSOKOMOS[3] von *Theo Angelopoulos*, mit dessen letzten vier Filmen der Name Karaindrou allmählich ins Bewusstsein des nördlichen Europa einschlich. Leise, gewissermassen so, wie sie ihre Musik entwickelt.

Den Klang der Natur aufnehmen

Eleni Karaindrou stammt aus Teicho, einem kleinen Bergdorf in Zentralgriechenland. Wenn sie sagt, dass die Geräusche von Wind und Regen, die Stille des fallenden Schnees ihr tief in Erinnerung geblieben seien, so mag das ein stückweit den Charakter zahlreicher ihrer Kompositionen zu beschreiben, das Wesen ihrer lyrischen Filmmusik überhaupt. Deren Klang scheint immer wieder der Natur zu entstammen, ein Echo fast der Bilder zu sein oder zuweilen die Bilder ein Echo der Musik. Beides gehört zusammen. Als ihre Familie früh nach Athen übersiedelte, wohnte das damals achtjährige Mädchen gleich neben einem Freiluft-Kino. Ihre Passion für die Musik wie fürs Kino führt sie selber auf diesen Umstand zurück; Abend für Abend zog Filmgeschichte vor ihrem Kinderzimmer vorüber. Zwischen 1953 und 1967 studierte Eleni Karaindrou am griechischen Konservatorium Piano, daneben Geschichte und Archäologie, bis die Militärjunta die Macht übernahm und sie sich mit ihrem Sohn nach Paris absetzen musste. Komponistin sei sie auf autodidaktischen Wegen geworden, und eine "instinktive Komponistin" sei sie bis heute geblieben.

In Frankreich blieb sie mehrere Jahre im Exil und konnte, unterstützt von der französischen Regierung, an einer Studie zur Ethnomusik mitarbeiten. Ihr hat diese Zeit das Wissen über eine musikalische Welt erweitert, der sie von früh an zugeneigt war. Aus dem Fundus dieser Arbeit, meint Karaindrou aber heute, brauche sie direkt nicht mehr zu schöpfen. Wenn sie an Traditionen anknüpft, dann, um ihnen ein neues Gesicht zu verleihen. Parallel dazu bildete sie sich in Paris in Orchestrierung weiter und als Dirigentin aus. In dieser Zeit konnte sie auch ihre ersten Platten veröffentlichen, darunter «I megali agripnia» (1973), auf der die unübertreffliche Theodorakis-Interpretin Maria Farantouri Texte des Dichters Miris singt: eine Platte des Widerstands. Nach dem Sturz der Generäle konnte die Griechin 1974 in ihre Heimat zurückkehren. Sie baute zusammen mit Manos Hatzidakis ein drittes Radioprogramm mit Schwerpunkt Kultur auf und begann, fürs Theater und fürs Kino zu komponieren. Farantouri wirkte 1988 im Herodeionkonzert mit.



Die innere Wahrheit in Bild und Musik

Ich bin aus zweifachem Grund auf Karaindrous Musik gestossen: einerseits über die persönliche Liebe zur griechischen Kultur und deren Musik, andererseits über die Filme von Theo Angelopoulos, mit dem Eleni Karaindrou seit einem Jahrzehnt zusammenarbeitet. Im Gespräch mit ihr wird sehr schön spürbar, was sie mit dem "Instinktiven" an ihrer Arbeit meint. Die Frau lebt förmlich in Tönen, fliessend gehen die Worte eines Satzes in ein paar gesungene Takte einer Melodie über, um in einer Folgerung zu münden, die wieder verbal sein kann. Ich frage sie, wie sich denn die Arbeit in Sachen Filmmusik bei ihr abspiele, das interessiert mich umso mehr, als ihre Musik kaum je begleitenden Charakter hat: Sie wächst aus dem Bild heraus, ist substantieller Bestandteil dessen, was uns der Filmer Angelopoulos ver-

mitteln will. Durch die enge Zusammenarbeit der beiden ist die Komponistin am Entwicklungsprozess schon früh beteiligt – und bis zum letzten Moment. Angelopoulos erzähle ihr seine Geschichte, sie schlafe darüber und das Thema komme ihr gewissermassen über Nacht. Für mich als Laien in Sachen Musik tönt das nach Musenkuss und Märchenland, und ich frage sie, was das denn etwas konkreter heisse?
Als erstes sei es immer die Tonalität, meint Karaindrou, von der sie ausgehe. Sie stelle sich konkrete Bilder vor, aus denen heraus die Töne auftauchen würden. Das geschehe für jeden Film und mit jedem Filmer, jeder Filmerin wieder von neuem und nehme unterschiedliche Wege und Formen an. Sie entwickelt daraus erste musikalische Skizzen am Piano, die sie dem Autor vorspielt. Angelopoulos sagt, dass er diese frühen musikalischen Skizzen, an denen sie gemeinsam weitergearbeitet haben, aufzeichnen lässt und mit sich zur Drehbucharbeit nimmt. Dann hört er sich während dem Dreh immer wieder die entsprechenden Musikpassagen an. Im Fall von TOPIO STIN OMICHLI (LANDSCHAFT IM NEBEL) hat der Regisseur auch den beiden Kindern eine Kassette mit der Musik von Karaindrou gegeben, damit sie sich so einfacher in die gewünschte Stimmung versetzen konnten.

Griechisch-norwegische Begegnung

Für O MELISSOKOMOS (DER BIENENZÜCHTER) ist Eleni Karaindrou in der kargen Landschaft auf die Idee einer traditionellen griechischen Klarinette, des dudelsackähnlichen *Lautos*, gekommen, aber weil sie das farblich verstärken wollte, sei sie auf die Idee gekommen, dieses Instrument mit einem Saxophon zu tauschen. Sie kannte die Musik von Jan Garbarek und rief in Oslo beim Theater an, um seine Adresse herauszufinden. Das sei ganz lustig gewesen, strahlt sie bei der Erzählung. Sie hätte sich vorgestellt als Eleni Karaindrou, die an einer neuen Filmmusik für Theo Angelopoulos arbeite. Garbarek wusste damit gleichviel wie zuvor. *Marcello Mastroianni* würde die Hauptrolle spielen. Aha, der war dem Norweger schon eher ein Begriff. Sie fragte den Saxophonisten, ob sie ihn besuchen dürfe, nahm ihre Musik von TAXIDI STA KITHIRA (REISE NACH KYTHERA) und «Places», jene Garbarek-Platte, die sie überhaupt auf die Idee gebracht hatte, und flog nach Oslo. Garbarek stimmte zu, und nun habe sie nur noch Angelopoulos davon überzeugen müssen, dass es in diesem Fall wichtig sei, einen Musiker aus Skandinavien nach Griechenland zu bringen.
Karaindrou wollte von Garbarek keinen Jazz, sie wollte vielmehr die bestmögliche Interpretation dieser Stimme, die auf dem populären Instrument fusste. Da spielt auch die Verschiebung eine Rolle, die Angelopoulos in seinen jüngeren Filmen vollzogen hatte. Früher setzte er die Musik als Protagonistin ein, da trieben Lieder selber in Worten, Melodien und als Referenz die Erzählung voran. Nach dem byzantinischen Choral, den O MEGALEXANDROS darstellt, mit der Trilogie des Schweigens, wurde die Musik vom äusseren zum inneren Bestandteil seiner Erzählweise. Und da er seit 1982, als er als Jurymitglied in Saloniki auf Karaindrous Begabung aufmerksam wurde, kontinuierlich mit der Komponistin zusammengearbeitet hat, zählt ihr Beitrag zu den letzten vier Filmen des Griechen wesentlich mit.

Zwei neue Platten

Für O MELISSOKOMOS sei Angelopoulos Vivaldi vorgeschwebt, erzählt Karaindrou. Sie habe sich gesagt: Soll er sich Vivaldi wünschen, ich komponiere ihm was eigenes. Er hörte sich das Stück an und nahm es. Es lag dann wieder an der Komponistin, es durchs ganze gewünschte Spektrum hin zu variieren, mal klassisch, mal Rembetiko, dann wieder jazzig. Ob Walzer, Jazz, Blues, Rock, ob Theater- oder Filmmusik: Eleni Karaindrou schreibt alles. Auch Julie Massinos Rocksong, der in O MELISSOKOMOS eine zentrale Rolle spielt, stammt zu meinem Erstaunen von ihr. Hört man sich ihre eigene Lieblingsplatte an, die wunderbar besinnliche, im Frühjahr 1991 herausgekommene «Eleni Karaindrou – Anektotes Ikographseis»[4], so spürt man ihre balkanische Herkunft, geniesst ihre Art, der griechischen Tradition, vergleichbar mit Stavros Xarhakos, eigenständig Neues abzugewinnen. Bei Karaindrous Musik habe ich immer wieder das Gefühl, sie würde mir einen vagen Ton aus einem Raum aufgreifen, ihn langsam auffüllen, anreichern. Das macht sie als Komponistin von Filmmusik wohl auch so einzigartig: Ihre Töne drängen sich nie auf, sie entwickeln sich aus möglichen Stimmungen, aus inneren Klängen des Filmes heraus, sie gehören dazu wie das Vogelgezwitscher oder das Pfeifen des nahenden Zuges.
Ihr allerneustes Album hat ECM-Chef Manfred Eicher produziert: «Music For Films»[5] gelangt im September auch in unseren mitteleuropäischen Breitengraden auf den Markt und vereinigt neben sechs Kompositionen zu den Angelopoulos-Filmen TAXIDI STA KITHIRA, O MELISSOKOMOS und TOPIO STIN OMICHLI weitere elf Titel aus Filmen von Christoforos Christofis (ROSA, PERIPLANIS) und Lefteris Xanthopoulos (KALI PATRITHA SYNTROFE). Einige der Stücke wurden 1990 in neuen Variationen eingespielt, darunter das sehnsüchtige Abschiedsthema aus O MELISSOKOMOS mit eben dem gesuchten Jan Garbarek. Das mediterrane und das skandinavische fanden sich hier in einer schillernden Symbiose. Neben der Version mit der Pianobegleitung von Eleni Karaindrou findet sich auf der ECM-Platte eine noch orientalischer anmutende, in der ein Santur (eine Art Hackbrett) die Rolle des Pianos übernimmt. Die Filmmusik von Eleni Karaindrou evoziert auch für sich allein griechische Landschaften, äussere wie innere. Ihre Adagios öffnen uns Raum und Zeit.

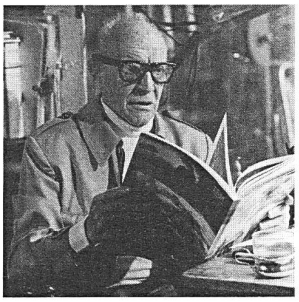
Musikalische Plansequenzen

«Meine Beziehung zur Bewegung der Kamera ist grundsätzlich wichtiger als meine Beziehung zum Drehbuch», hat Eleni Karaindrou gegenüber Steve Lake im Begleittext zur Platte gesagt. «Natürlich ist es so, dass die Musik die Handlung zu unterstreichen hat, aber der tiefere Sinn eines Filmes ist oft nicht explizit aus dem Buch ersichtlich. Bild und Musik müssen zusammenfinden, um auszudrücken, was so einfach in Worten nicht gesagt werden kann. Manchmal betrachtet man ein Drehbuch, und es sieht nach gar nichts aus: So wie Harold Pinter das ausdrückt, wenn er sagt, die wirkliche Bedeutung steckt hinter den Wörtern. Mit der Musik versuche ich eine Art Kontrapunkt zur Geschichte, die von allen möglichen Momenten des Films (Drehbuch, Ort, Darsteller, Montage) beeinflusst ist, beizusteuern. Ich suche den inneren Rhythmus und ich bin sicher – auch wenn ich nicht sagen kann wie –, dass ich von den inneren Bewegungen von Angelopoulos' Plansequenzen beeinflusst bin.»
Für den neusten Film von Angelopoulos, TO METEORO VIMA TOU PELARGOU (DER SCHWEBENDE SCHRITT DES STORCHES), ist sie von einer vergleichbaren Einfachheit wie er ausgegangen. Sie hat mit einer Harmonika die Nähe zum Boden behalten, lässt eine Harfe schweben und ein französisches Horn fliegen, um zu guter Letzt auch klanglich jenen Spannungsbogen zu schaffen, der visuell vorhanden ist. Mit drei Musikern sei sie in den Norden an jenen Fluss gereist, an dem Angelopoulos eine Schlüsselsequenz drehen wollte, um live zum Dreh zu spielen. Eleni Karaindrou erscheint mir bei unserer Begegnung wie ihre Musik: Sanft und doch bewegt, ein Strudel von Ideen und doch konzentriert.

Walter Ruggle

Auswahl der jüngsten Diskographie von Eleni Karaindrou:

[1] Eleni Karaindrou/Herod-Atticus-Konzert, mit Jan Garbarek und Maria Farantouri (MCD 753/4, Minos, Athen 1988)
[2] L'Africana, Musik zum Film von Margaretha von Trotta (MCD 903, Minos, Athen 1991)
[3] O Melissokomos, Musik zum Film von Theo Angelopoulos (MCD 646/7, Minos, Athen 1990)
[4] Eleni Karaindrou: Anektotes Ikographseis (MCD 908/9/10, Minos, Athen 1991)
[5] Eleni Karaindrou: Music For Films (MCD 847 609-2, ECM 1429, München 1991)



Porträt des Kameramanns Gabriel Figueroa

Herr über das Licht

In langen, weissen Gewändern blicken die Frauen reglos aufs Meer hinaus und werfen lange Schatten in den Sand. «Das Licht war perfekt, die Sonne stand genau in einem Winkel von fünfundvierzig Grad», schwärmt Gabriel Figueroa von diesem Bild: «Ich liebe es.»

Bis zum Hals im Wasser irren ein Mann und sein Kind durch den Sumpf, Licht bricht nur spärlich durch das Gestrüpp. Da «wartete ich bis Mittag. Denn mit der Sonne im Zenith konnte ich den gewünschten Effekt erzielen», erklärt er die "hinreissende Atmosphäre" dieser Szene.

Mit seinen sensibel oder dramatisch ausgeleuchteten Innendekors, seinen harten Schwarzweiss-Kontrasten und seinen hinreissenden Landschaftsbildern verschaffte der Kameramann Gabriel Figueroa dem mexikanischen Film Weltgeltung. Mit Regisseuren wie *Emilio Fernández*, *John Ford*, *Luis Buñuel* oder *John Huston* drehte er Meisterwerke des Kinos. In beinahe vierzig Jahren fotografierte er insgesamt 225 Filme.

«Er malte die unglaubliche Schönheit der Landschaft, die Wolkenformationen, die dramatischen Silhouetten der Kakteen», rühmt ihn der mexikanische Schriftsteller Carlos Fuentes: «Figueroas Vision der Natur ist wie eine wunderbare, aber fleischfressende Orchidee. Wir bräuchten Tausende von Ausdrücken, um den Schrecken und die Faszination zu beschreiben, die uns bei der Betrachtung seines Werks ergreifen.»

Er komponiere seine Bilder, betont Figueroa, tatsächlich sei dies die wichtigste Arbeit des Kameramannes. Der Regisseur sage nur, ob er eine Totale oder ein Closeup wolle, erklärt Figueroa, «ich arrangiere dann das Bild und setze das Licht.» Das hat er von den Deutschen gelernt. «Alle Kameraleute leiten ihre Arbeit vom deutschen Expressionismus der zwanziger Jahre ab», sagt er. «Dort gab die Komposition dem Bild ungeheure Kraft. Die Beleuchtung malt über die Innendekors. Die Beleuchtung ist das Privileg des Kameramanns. Er ist der Herr über das Licht.»

Und das Licht studierte er. Als er begann, im Freien zu arbeiten, so erinnert er sich, in den Bergen oder am Meer, «stiess ich auf ein für mich neues Problem»: Das Bild auf der Leinwand stimmte nicht mit der Landschaft überein, die er gefilmt hatte. «Also suchte ich nach den Gründen, und dabei fand ich einen Essay von Leonardo da Vinci über das Licht, den Schatten und die Farbe.» Darin erklärte der italienische Renaissancemaler die Farbveränderungen, die der Dunst in der Atmosphäre hervorrufen kann. «Im Film fehlten mir Details, die ich mit dem Auge sehen konnte. Im Experiment stellte ich fest, dass ich diese Mängel mit Farbfiltern ausgleichen konnte.»

Die Druckmaschinen für Farbfilme seien mit zweitausend Filtern ausgestattet, erwähnt der Schwarzweiss-Spezialist beinahe abfällig. Er benutzte in seiner langen Karriere über viertausend verschiedene Filter, experimentierte in Labors an neuen Techniken zur Filmentwicklung und entwickelte neue Kameralinsen, die auch im verwöhnten Hollywood Anwendung fanden. Figueroa galt als Koryphäe in der Branche. Als *Elia Kazan* seinen VIVA ZAPATA drehte und Schwierigkeiten auftauchten, rief er bei dem mexikanischen Filterspezialisten an. «Wie erzielst du bei nächtlichen Aussenaufnahmen diesen Effekt wie bei einer Gravur», fragte der Regiezar aus Hollywood. «Sag' deinem Kameramann, er solle ein schwaches Nebelfilter benutzen und leicht unterbelichten», riet Figueroa, «den Rest erledigt das Korn des Films.»

Schon früher hatte *Gregg Toland*, Figueroas Lehrmeister, in RIO ESCONDIDO die Kameraführung seines einstigen Schülers bewundert: «Du hast hervorragende Arbeit geleistet. Die Personen treten förmlich aus der Leinwand heraus.»

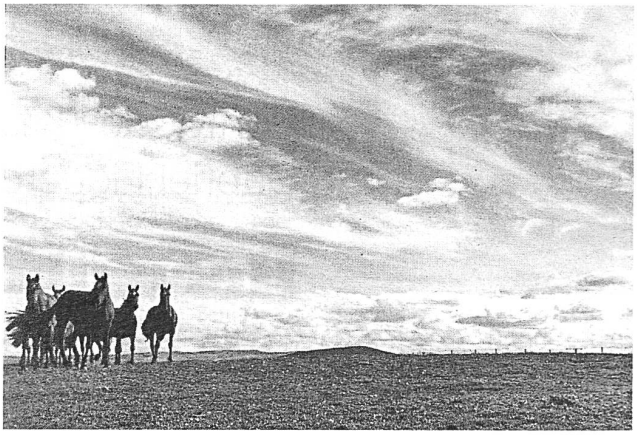
Zwar drehte Figueroa auch eine Reihe von Farbfilmen (unter anderen mit John Huston UNDER THE VOLCANO und mit *Don Siegel* TWO MULES FOR SISTER SARA). Doch der Kern seines Schaffens blieb die Schwarzweiss-Fotografie, der er weit mehr *dramatische Intensität* zuspricht als der Farbe. «Schwarzweiss ist irreal, es transportiert den Betrachter an einen anderen Ort, als er denkt», sagt er. «Mit der Farbe hingegen gibt es keinen Traum, da gibt es nur die Wirklichkeit.»

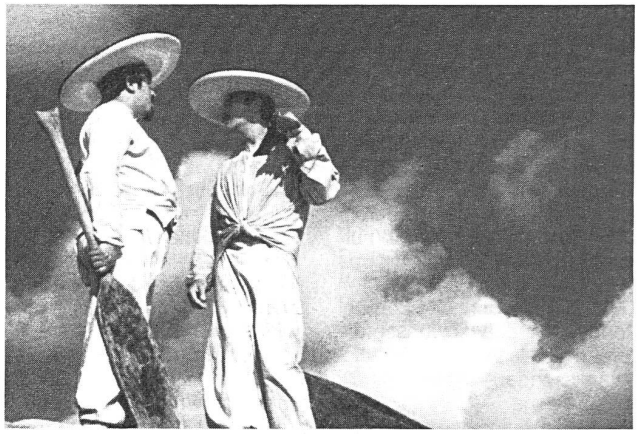
Die Malerei, besonders die Radierungen Dürers oder Goyas sowie die grossen mexikanischen Muralisten, hätte seine Arbeit stark beeinflusst, sagt er. Seine Karriere hatte er auch mit dem Studium der Malerei begonnen, im Zweitfach nahm er am Musikkonservatorium Violinunterricht. Geldmangel zwang ihn jedoch, Malerei und Musik aufzugeben. So verdiente er sich seinen Lebensunterhalt in der Dunkelkammer eines winzigen Fotoateliers. In

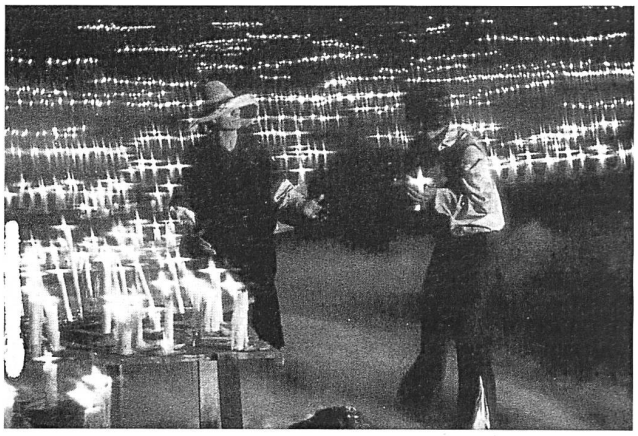
TWO MULES FOR SISTER SARA von Don Siegel (1969)

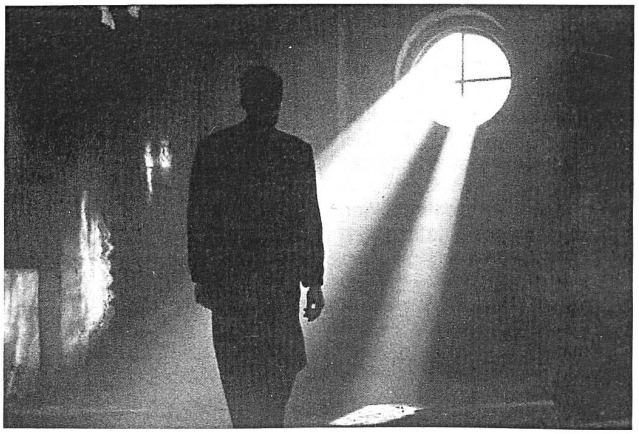
UNDER THE VOLCANO von John Huston (1984)

den damaligen Studios von *Chapultepec* lernte er schliesslich Beleuchtung und Bildkomposition. Dort begann seine Karriere als Kameramann.
Ausgestattet mit einem Stipendium und einigen Empfehlungsschreiben ging er nach Hollywood, wo er «das unglaubliche Glück hatte, als Gregg Tolands Student akzeptiert» zu werden, wie er heute sagt. Bei Toland - der unter anderen *Orson Welles'* CITIZEN KANE, *William Wylers* THE BEST YEARS OF OUR LIVES oder John Fords THE GRAPES OF WRATH fotografiert hatte – lernte er ein Jahr lang die Bedeutung des Lichtes, ehe er wieder in das Studio am Chapultepec-Park zurückkehrte, um mit *Jack Draper* (VAMONOS CON PANCHO VILLA) und *Julio Bracho* (HISTORIA DE UN GRAN AMOR) seine ersten Kameraarbeiten abzuliefern. *Fernando de Fuentes* setzte ihn in seinem ALLA EN EL RANCHO GRANDE erstmals als Chefkameramann ein.
1944 fusionierte die Firma mit zwei weiteren unabhängigen Studios zu den *Studios Churubusco*. Mit modernsten Kamera- und Schneideausrüstungen, Kopierwerken und sogar einer eigenen Filmstadt machte Mexikos Traumfabrik Hollywood Konkurrenz, das in jener Zeit ohnehin überwiegend Kriegspropaganda produzierte. Die zehn Jahre der "goldenen Zeit des mexikanischen Films" begannen, an der das Gespann Fernández / Figueroa erheblichen Anteil trug.
In dreizehn Jahren drehten die beiden zusammen vierundzwanzig Filme, Filme wie FLOR SILVESTRE, MARIA CANDELARIA, ENAMORADA, SALON MEXICO, John Steinbecks «Die Perle» oder Travens «Rebellion der Gehenkten», die den deutschen Expressionismus auf die mexikanische Schwarzweiss-Realität übertrugen und Welterfolge wurden. «Ich gab der Welt ein Schwarzweiss-Bild von Mexiko», sagt Figueroa, «bisher ist es niemandem, weder mir noch sonst jemandem, gelungen, Mexiko in Farbe darzustellen.» Die Schwierigkeit führt Figueroa zumindest teilweise auf die traditionellen Trachten des Landes zurück. «Die Männer tragen weisse Baumwollhemden und -hosen sowie Strohhüte, die Frauen sind immer in schwarze Schals gehüllt. Die Menschen sind farblos, darum wirken sie so gut in Schwarzweiss.»
Gelegentlich machte er einen Abstecher nach Hollywood. Als der Studioboss *Sam Goldwyn* seinem Starkameramann Gregg Toland verbot, mit John Ford Graham Greenes «Die Kraft und die Herrlichkeit» zu verfilmen, sprang Figueroa ein. Danach, 1948, nach Tolands Tod, «bot mir Sam Goldwyn dessen Arbeitsvertrag mit einer Laufzeit von zehn Jahren an», erzählt der Mexikaner, «doch obwohl das der beste Vertrag in Hollywood war, habe ich abgelehnt.» Er habe sich nicht solange an die USA binden wollen, erklärt er: «Ich kannte die Situation zu gut. Die Arbeit im Studio war zwar interessant, mein Privatleben jedoch verlief katastrophal. Denn als Kameramann befand ich mich damals ganz am Ende der hierarchischen Pyramide, an deren Spitze die Produzenten standen, gefolgt von den Leinwandstars, den Regisseuren und den Autoren. Privat hatte ich also nichts zu gewinnen.» In Mexiko hingegen kannte er jedermann: Maler, Produzenten, Schriftsteller. «Da war Mexiko für mich viel interessanter.»
So blieb Figueroa dem mexikanischen Film erhalten. Er arbeitete «für Leute, die gutes Kino machen wollten», für so unterschiedliche Regisseure wie *Roberto Gavaldón*, *Ismael Rodríguez* oder Luis Buñuel. Überliess Fernández die Bildgestaltung, die Kameraführung völlig seinem Erfolgsgaranten Figueroa, so kümmerte sich Buñuel, dem «wenig an einem schönen Bild lag» (Figueroa), überhaupt nicht um die ästhetischen Vorstellungen seines Kameramanns.
Während der Dreharbeiten zu NAZARIN, so erzählt der spanische Regisseur Luis Buñuel in seinen Erinnerungen, habe er «etwas gemacht, worüber Gabriel Figueroa entsetzt war. Er hatte eine ästhetisch perfekte Einstellung vorbereitet, mit dem Popocatépetl und den unvermeidlichen weissen Wolken im Hintergrund – und ich habe die Kamera einfach umgedreht und auf eine ganz banale Szenerie gerichtet, die mir ehrlicher und passender erschien. Die vorgefertigte filmische Schönheit habe ich nie gemocht.» Dennoch stellte diese seltsame Symbiose Buñuel / Figueroa sieben Filme her. «Man hat Figueroas Wolken oft kritisiert und als reinen Ästhetizismus abgetan», verteidigt Carlos Fuentes seinen Landsmann: «Figueroa aber pflegte zu antworten, es sei eben so, die Wolken seien immer dort. Was er als ästhetisches Werk


LA TIERRA DEL FUEGO SE APAGA von Emilio Fernández (1955)


LA PERLA von Emilio Fernández (1945)

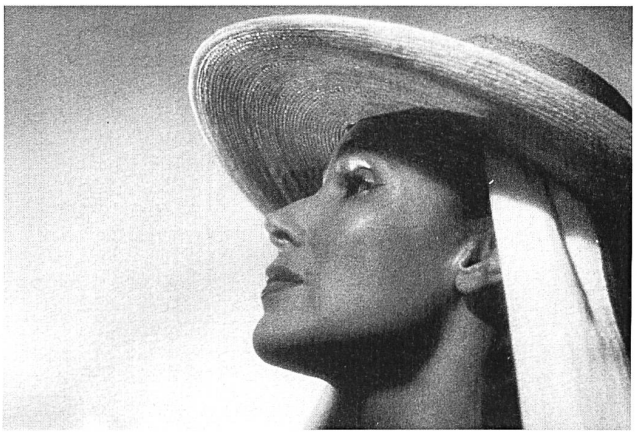

MACARIO von Roberto Gavaldón (1959)


EL FUGITIVO von John Ford (1946)

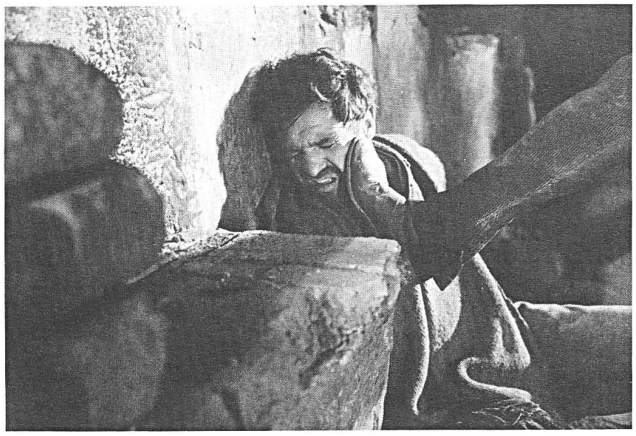
gesehen hat, war auf dem Land damals Realität. Heute aber sind die Wolken über Mexiko verschwunden, der Industriesmog hat sie verdrängt.»
«Es gibt praktisch einen Figueroa, der mit Emilio Fernández arbeitete», erklärt Carlos Fuentes die Unterschiede, «und einen Figueroa, der mit Buñuel arbeitete». In Fernández Filmen, Reportagen aus der nur zwanzig Jahre zurückliegenden mexikanischen Revolution, lieferte Figueroa «das endgültige künstlerische Bild der Revolution», sagt Fuentes. «Das hatten zuvor schon die Muralisten (Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Clemente Orozco) versucht, Dokumentarfilmer, Fotografen (Gustavo Casasola). Doch erst Figueroa gelang es. Er schloss das Thema praktisch visuell ab. Nach Figueroa kann man so nicht mehr filmen.»
«Aber zur gleichen Zeit eröffnet er ein neues Thema, das er mit Buñuel bearbeitet. Bei Emilio Fernández sieht sich Mexiko zum ersten Mal selbst. Mit Buñuel kehrt sich das Thema um in die Problematik des Zweifels an der Zukunft. Das ist das Thema in NAZARIN und vor allem in EL ANGEL EXTERMINADOR.» Die ständige Gefahr, Unsicherheit, Unbeständigkeit, die auch eine Welt bedrohen, die sich vor den Schicksalsschlägen der Natur und Geschichte sicher wähnt, deutet Fernández in seinen Filmen nur an, etwa in *Dolores del Rios* verlorenem Blick als María Candelaria oder wenn María Félix in ENAMORADA inmitten der Revolutionswirren mit grossen Augen einer Serenade lauscht. Bei Buñuel wird das zum Thema.
Mit seiner Arbeit bei der Verfilmung von Tennessee Williams «Die Nacht des Leguan», wo es nicht wie bei Fernández um historische Aufnahmen, um mexikanische Landschaften geht, wo nicht buñuelsche Konflikte mit brechtscher Distanz gezeigt werden, sondern ein intimes Psychodrama, wurde er für den Oscar nominiert – eine von gut einem halben Hundert Würdigungen, die er im Laufe seiner Karriere in Berlin, Cannes, Rio, Tokio, Venedig oder Mexiko sammelte. Gerade diese Arbeit kritisierte John Ford einmal, weil er «da Figueroa nicht gesehen» habe. «Damit wollte er sagen, das sei ein anderer Stil, der des Regisseurs John Huston», erklärt der Kameramann.
Figueroa hält THE NIGHT OF THE IGUANA dennoch für einen seiner besten Filme. «Die besten Streifen, die ich je gemacht habe, waren hervorragend geschrieben», reicht er den Kredit an die Autoren weiter. «Ich arbeitete mit den besten Schreibern der Welt: John Steinbeck, Tennessee Williams, Graham Greene, Pérez Gáldos, Rómulo Gallegos, Malcolm Lowry, B. Traven.» Erst ein gutes Drehbuch mache den Film, glaubt er. «Auch ein guter Regisseur kann aus einer mittelmässigen Geschichte keinen guten Film machen.» Er braucht eben ein gutes Buch. Beispiel: Akira Kurosawa kaufte neulich die Rechte an Gabriel García Márquez' «Der Herbst des Patriarchen». Bei zwei Männern "solchen Kalibers" könne nichts mehr schiefgehen, ist er überzeugt, dass der japanische Altmeister wieder einen Superfilm vorbereitet.
Gelegentlich musste er sich mit der mexikanischen Zensur herumschlagen, die «heute noch alle Manuskripte vor Beginn der Dreharbeiten prüft», wie die mexikanische Schauspielerin Ofelia Medina (FRIDA KAHLO von Paul Leduc) bestätigt. Als Gavaldón zusammen mit Figueroa Travens Erdölroman «Die weisse Rose» verfilmen wollte, verbot die Regierung die Dreharbeiten. «Das Thema Öl war damals tabu in Mexiko», sagt Figueroa. Anfang der sechziger Jahre erhielten sie schliesslich doch noch eine regierungsamtliche Drehgenehmigung. Aber erst zehn Jahre später kam der Film zur Aufführung. «Er war ein Reinfall», gibt Figueroa zu. «Erstens war er noch in Schwarzweiss gedreht. Und zweitens machten sie eine miserable Reklame. Die Regierung wollte zwar öffentlich zeigen, dass Ausdrucksfreiheit herrsche – liess diese aber nur eingeschränkt zu. Wäre ein Film über das Erdöl, der zuvor verboten war, angekündigt worden, dann wäre er erfolgreich gelaufen. Statt dessen machten sie Reklame für irgendeine Suppe, die "Weisse Rose" hiess.»
In Mexiko ist es kaum möglich, unpolitisch zu bleiben – ob als Schriftsteller wie etwa Octavio Paz oder Carlos Fuentes, die beide aus Protest gegen die Regierung ihre Diplomatenkarriere aufgaben, ob als Maler wie Rufino Tamayo, der vor Mexikos Engstirnigkeit gar in jahrelanges Exil floh, oder als Filmemacher wie Gabriel Figueroa. Er setzte sich für Flüchtlinge aus dem spani-

LA NOCHE DE LA IGUANA von John Huston (1964)

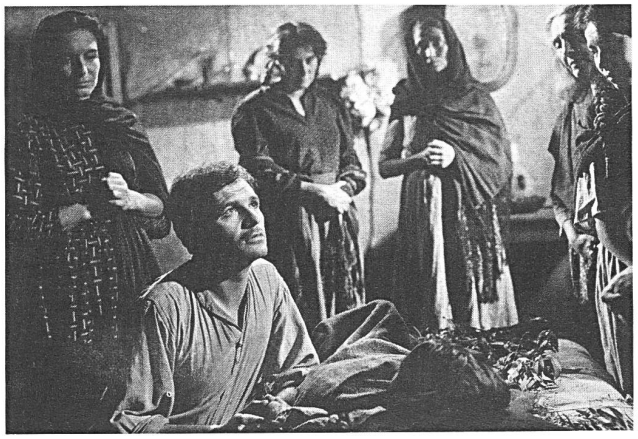
EL ANGEL EXTERMINADOR von Luis Buñuel (1962)


EL FUGITIVO von John Ford (1946)

ENAMORADA von Emilio Fernández (1946)



NAZARIN von Luis Buñuel (1958)



NAZARIN von Luis Buñuel (1958)

LOS OLVIDADOS von Luis Buñuel (1950)

LOS OLVIDADOS von Luis Buñuel (1950)

schen Bürgerkrieg ein oder für amerikanische Exilanten der McCarthy-Ära, beherbergte über seinem Büro den deutschen Ex-Revolutionär und Schriftsteller B. Traven und ging für Minenarbeiter, Studenten oder Berufskollegen auf die Strasse. Dafür verweigerte man ihm noch Anfang der achtziger Jahre die Arbeitserlaubnis in den USA, wo John Huston in New York mit ihm drehen wollte. In Mexiko hingegen, wo er einst für sein Engagement krankenhausreif geschlagen wurde, ist er heute schon ein Denkmal.
Wenngleich ihm das überhaupt nicht behagt. «Ich bin frisch genug, um noch arbeiten zu können», sagt der 84jährige, «man hat mir in den letzten Jahren rund zehn Angebote gemacht, die ich aber alle abgelehnt habe, weil sie mir nicht gefallen haben. Ich will mein Pulver nicht in minderwertigen Projekten verschiessen. Entweder ich mache einen guten Film oder gar keinen.»

Armin Wertz

Gabriel Figueroa, geboren am 24. April 1907
Filme als Kameramann (Auswahl)

1935 VAMONOS
CON PANCHO VILLA
R: Fernando de Fuentes
HISTORIA
DE UN GRAN AMOR
1936 ALLA EN
EL RANCHO GRANDE
R: Fernando de Fuentes
1938 REFUGIADOS EN MADRID
Regie: Alejandro Galindo
1941 EL GENDARME
DESCONOCIDO
Regie: Miguel M. Delgado
1943 FLOR SILVESTRE
Regie: Emilio Fernández
MARIA CANDELARIA
1944 LAS ABANDONADAS
Regie: Emilio Fernández
BUGAMBILLA
1945 LA PERLA
Regie: Emilio Ferndández
ENAMORADA
1947 THE FUGITIVE
Regie: John Ford
TARZAN
AND THE MERMAIDS
Regie: Robert Florey
1948 MACLOVIA
Regie: Emilio Fernández
SALON MEXICO
Regie: Emilio Fernández
EL CORSARIO NEGRO
Regie: Chano Urueta
1949 PUEBLERINA
Regie: Emilio Fernández
LA MALQUERIDA
Regie: Emilio Fernández
DUELO
EN LAS MONTANAS
Regie: Emilio Fernández
1950 LOS OLVIDADOS
Regie: Luis Buñuel
UN DIA DE VIDA
Regie: Emilio Fernández
THE TORCH
Regie: Emilio Fernández
VICTIMAS DEL PECADO
Regie: Emilio Fernández
1951 LA BIENAMADA
Regie: Emilio Fernández
LAS ISLAS MARIAS
Regie: Emilio Fernández
SIEMPRE TUYA
Regie: Emilio Fernández
EL MAR Y TU
Regie: Emilio Fernández
1952 EL Regie: Luis Buñuel
1953 LA RED
Regie: Emilio Fernández
LA REBELLION
DE LOS COLGADOS
Regie: Alfredo B. Crevenna
EL REBOZO DE SOLEDAD
Regie: Roberto Gavaldón
1954 LA ROSA BLANCA
Regie: Emilio Fernández
LA REBELLION
DE LOS COLGADOS
Regie: EmilioFernández
CUANDO LEVANTA
LA NIEBLA
Regie: Emilio Fernández
1955 LA TIERRA
DEL FUEGO SE APAGA
Regie: Emilio Fernández
1956 LA ESCONDIDA
Regie: Roberto Gavaldón
CANASTA DE CUENTOS
MEXICANOS
Regie: Julio Bracho
UNA CITA DE AMOR
Regie: Emilio de Fernández
1957 FLOR DE MAYO
Regie: Roberto Gavaldón
1958 NAZARIN
Regie: Luis Buñuel
1959 LOS AMBICIOSOS
MONTE A EL PAO
Regie: Luis Buñuel
MACARIO
Regie: Roberto Gavaldón
LA CUCHARACHA
Regie: Ismael Rodriguez
1960 JOVEN/THE YOUNG ONE
Regie: Luis Buñuel
1962 EL ANGEL
EXTERMINADOR
Regie: Luis Buñuel
1964 THE NIGHT
OF THE IGUANA
Regie: John Huston
1965 SIMON DEL DESIERTO
Regie: Luis Buñuel
1969 TWO MULES
FOR SISTER SARA
Regie: Don Siegel
1972 LA ROSA BLANCA
Regie: Roberto Gavaldón
1978 THE BORDER
Regie: Christopher Leitch
1984 UNDER THE VOLCANO
Regie: John Huston

Ausstellung "Filmszenographie"
in der Akademie der Künste, Berlin

Künstler, Architekt, Designer, Illustrator – Träumer

Der berühmte Filmausstatter *Boris Leven* – er arbeitete mit Sternberg und Preminger, mit Wise und Scorsese – wurde einmal gefragt, was er denn nun eigentlich sei: ein Künstler, ein Architekt, ein Designer, ein Illustrator oder etwa nur ein Zeichner? Levens Antwort war einfach: all dies und noch mehr – ein Träumer, ein Geschäftsmann und ein Diplomat. Als Production Designer fühlte er sich für die gesamte visuelle Gestaltung eines Films verantwortlich.

Die Ausstattung verleiht Aussage und Wesen, Stil und Atmosphäre eines Films in einprägsamen Räumen und Formen Ausdruck. Ein Metier, in dem sich keine Routine einstellen will: jede Geschichte stellt neue Herausforderungen an die Vorstellungskraft und den unverdrossenen Handwerkerstolz der Filmbildner.

Unter dem Motto «Gebaute Illusionen – Filmphantasien zwischen Mythos und Mathematik» spürte die zweite Europäische Sommerakademie diesen Herausforderungen nach. Das Konzept der begleitenden Ausstellung "Filmszenographie" war denkbar einfach: die eingeladenen Gäste aus Europa und den USA zeigten Entwürfe, Arbeitsfotos und Modelle. Was auf den ersten Blick wie eine Stegreifauswahl wirken mochte, überdies mit wenig Gespür für Ausstellungsdramaturgie in Szene gesetzt, erhellte auf den zweiten jedoch erstaunlich viele Facetten der Arbeitsprozesse. Ein Kriterium für eine gute Filmausstattung ist: sie soll nicht auffallen. Einen Blick hinter die Kulissen der Illusionen werfen zu können, ohne dabei jedoch allzu viele Illusionen zu verlieren, war ein echtes Verdienst der Ausstellung.

Ein erster, etwas aufdringlicher Blickfang waren die Entwürfe *Thierry Flamands* für Wenders' futuristisches Road Movie BIS ANS ENDE DER WELT. Ein Film, für den offensichtlich jedes Detail, jeder Geldschein, jeder Schalter erfunden werden musste. Flamands kühle Imaginationen delirieren geradezu in einer Alles-ist-möglich-Virtuosität. Seine Zeichnungen und Farbentwürfe (im Stil der Comicphantasien Enki Bilals) wirken indessen eher verspielt als wahrhaft avanciert. Immerhin gelingt ihm auf einem Matte-Gemälde (einer Kombination von gemalten Bildausschnitten und einer gefilmten Szene) ein hübsch kalkulierter Affront gegen die Berliner Selbstgewissheit: in seiner Zukunftsvision wird das Brandenburger Tor erdrückend überwölbt von einem gigantischen Glaspalast.

Die Arbeiten des Italieners *Andrea Crisanti* belegen, wie sehr der Ausstatter für die visuelle Geschlossenheit eines Films verantwortlich ist. Er balanciert die Diskrepanz zwischen Vorgefundenem und Gebautem aus: sein CINEMA PARADISO baute er mitten auf den Marktplatz eines verschlafenen Dorfes in Sizilien. Eine Zeichnung zu NOSTALGHIA hebt den Gegensatz zwischen Innen und Aussen fast märchenhaft auf: eine Flusslandschaft setzt sich geradewegs durch die Tür in einen Raum fort. Auch die melancholischen Kulturschocks der Plateaus Tarkowskijs hat Crisanti architektonisch trefflich grundiert: er baute sein Miniaturmodell einer russischen Landschaft inmitten einer Kathedrale unweit Sienas auf. Die Forderung, die Ausstattung müsse die Stimmung eines Films und seine psychologische Textur vergegenständlichen, hat er hier auf verblüffende Weise eingelöst.

Die Erzählkraft von Raum, Licht und Bewegung suggerieren die Filmbildner, je nach Selbstverständnis, im Spannungsfeld zwischen Architektur und Malerei pendelnd. *Felix Murcia* (für MUJERES AL BORDE DE UN ATTACCO DE NERVIOS mit dem Europäischen Filmpreis ausgezeichnet) hatte aus Spanien vor allem klassische Architekturzeichnungen mitgebracht: Grundrisszeichnungen, Fassadenaufrisse, bauliche Details. *John Ebden* ahnt in seinen kargen und düsteren Kreidezeichnungen schon die Atmosphäre von I HIRED A CONTRACT KILLER voraus. Die "optischen Drehbücher" des Defa-Ausstatters *Alfred Hirschmeier* stellen eine ungleich ausgefallenere Technik dar: für Heiner Carows nicht realisierte «Simplicius-Simplicissimus»-Adaption hat Hirschmeier fabelhafte Folien gezeichnet und sie auf abfotografierte reale Hintergründe geklebt. Wie intim der Bezug zwischen Dekor und Inszenierung sein kann, beweisen zwei Storyboards des Hollywood-Veteranen *Henry Bumstead*. Seine Szenenfolgen für TO KILL A MOCKING BIRD und Scorseses Remake von CAPE FEAR hat er bereits in Einstellungen begriffen und denkt die filmischen Visionen, bis hin zu Kamerabewegungen, schon auf dem Papier vor.

Die Ausstellung erweiterte gelegentlich auch die Grenzen ihres Gegenstandes und verwies auf Nachbarbereiche wie die Bühnenausstattung. Der Berliner *Jan Schlubach* präsentierte zumeist Beispiele seiner Theaterarbeit, etwa seinen legendären illusionistischen Landschaftsprospekt (im Cinemascopeformat!) für Steins «Drei-Schwestern»-Inszenierung.

Die umfangreiche Werkschau *Heidi* und *Toni Lüdis* endlich war eine Einladung, Produktionsprozesse in ihrer Gesamtheit minuziös nachzuverfolgen. Mit viel Sinn für das Dekorative waren sie, Arbeitsschritt für Arbeitsschritt, als Collagen aufbereitet. Budgets, Tagesdispositonen und Motivlisten für DER HIMMEL ÜBER BERLIN fanden sich hier ebenso wie Polaroidaufnahmen von der Motivsuche, Skizzen zeigten nicht verwendete Sets und Alternativlösungen. Historische Recherchen und Milieustudien (für DIE SCHAUKEL) waren akribisch dokumentiert; nicht einmal die Stoffmuster für den Zirkuswohnwagen aus DER HIMMEL ÜBER BERLIN fehlten. Die Lüdis setzen sich für jeden Film vielfältigster Einflüsse aus, um die thematischen Bezugspunkte der Bücher langsam einkreisen zu können. Diese reich facettierte Darstellung des Schaffensprozesses machte deutlich: Die Ausstattung dient nicht allein der Umsetzung des Drehbuches, jeder gute Filmbildner will es auch *interpretieren*. Wenn man dann gelegentlich auf einem Arbeitsfoto einen Regisseur sah, erschien der einem beinahe überflüssig. Gerhard Midding

Compétition «Nouveaux réalisateurs» avec jury international

Hors-compétition: Piazza Grande

Rétrospective Jacques Becker

Nouveaux films suisses

Programmes spéciaux

Marché du film

44. festival internazionale del film Locarno

7-17 agosto 1991

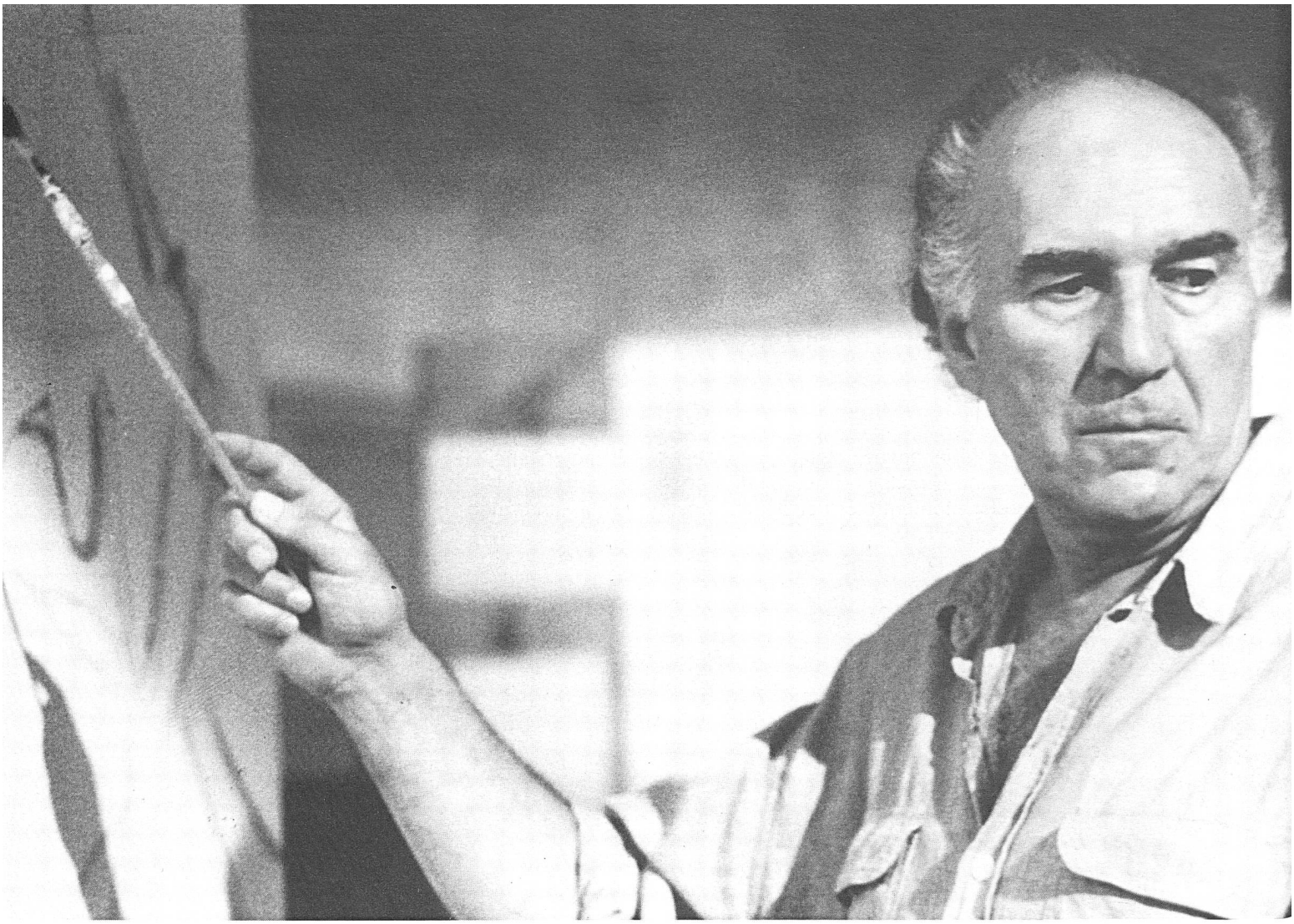
Via della Posta 6 CH-6600 Locarno
Tél. 093 31 02 32 Télex 846 565 fifl
Téléfax 093 31 74 65

LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette

Sechs Personen am Rande des Chaos

Der neue Film von Jacques Rivette dauert wieder vier Stunden. Besser als in LA BANDE DES QUATRE leuchtet einem ein, dass das, was da erzählt werden soll ... nein, dass das, was da im Fleisch und Blut der filmischen Töne und Bilder erscheinen soll, diese vier Stunden braucht. Rivette ist zugleich abstrakt und konkret, reflexiv und sinnlich, innerlich und äusserlich; das Spiel zwischen Innen und Aussen braucht Zeit, denn eines vermeidet Rivette ja immer: die begriffliche Erklärung dessen, was in seinen Filmen vor sich geht. Dem Kino traut er mehr zu als die meisten anderen, die es immer wieder mit literarischen Mitteln fortsetzen und damit auch desavouieren.

Vier Hauptfiguren – der Maler Frenhofer, seine Lebensgefährtin Liz, der junge Maler Nicolas mit seiner Freundin Marianne – und zwei Nebenfiguren – der Sammler und ehemalige Nebenbuhler Frenhofers, Porbus, und Julienne, die Schwester von Nicolas – werden von einer zentralen Vorstellung, nennen wir sie *das Glück*, und von einem zentralen Ort, dem Atelier Frenhofers, ja seiner weissen Leinwand, aus agitiert. Frenhofers Kunst ist es, die das labile Gleichgewicht der Figuren ins Gleiten bringt. Dass es so weit kommt, ist die Folge eines Einfalls, ja einer Laune: Der Zuschauer erfährt bald, dass Frenhofer vor zehn Jahren ein Bild aufgegeben hat und seither stehengeblieben ist, aufgehoben zwar in der Beziehung zu Liz, doch als Künstler entweder untätig oder in der Wiederholung (oder in der Konvention, was das selbe ist) gefangen. Das Bild hiess *«La Belle Noiseuse»* (ungefähr "die schöne Eklige"), und Liz war das Modell des Malers. Nun bringt Porbus vor, Frenhofer sollte sich noch einmal in das Abenteuer stürzen – mit Marianne als Modell. Nicolas, Frenhofer und Porbus, die drei Männer in dem Spiel, kommen überein, dass das eine gute Idee wäre. «Du hast meinen Arsch verkauft», wirft Marianne ihrem Freund vor: das Drama hat begonnen.



Frenhofer, der Maler – die Farbe nimmt das Territorium der Leinwand in Besitz, markiert sie, eignet sie sich an, verformt sie: unter unseren Augen

In dem Moment, da Marianne erstmals dem Maler gegenübersitzt und die Feder ihren ersten kratzenden Strich in Frenhofers Skizzenbuch setzt, gehen alle seelischen Rechnungen wieder auf, die bei allen Beteiligten scheinbar abgeschlossen gewesen sind. Der Maler, auf seinem Weg in die "Schamlosigkeit", stellt neben seiner Konvention sämtliche andere Personen in Frage. Einerseits verfolgen wir – und zwar zunächst in einer Realzeit-Ästhetik – das Ringen des Malers und seines Modells um das Unbedingte in der Kunst; andererseits enthüllen sich nach und nach alle Konventionen, die das Überleben von Individuen in Beziehungen überhaupt möglich machen. Nicht nur Marianne steht nackt vor dem Maler; allmählich entblössen sich alle anderen Beteiligten auch. Und zwar nicht weniger schmerzvoll als das Modell, das sich in einem ersten Teil der Auseinandersetzung den abseitigen Regeln des Künstlers unterwirft.

Malerei erscheint in Rivettes Film als eine Chiffre für unerbittliche, unbeirrbare Wahrheitssuche, für Schamlosigkeit, die gesellschaftlich äusserst gefährlich ist. Wollte jeder Mensch seine Verwirklichung so unbedingt und gesetzlos realisieren wie der Maler, bräche die Gesellschaft auseinander.
Es stellt sich schliesslich heraus, dass Frenhofer das am besten weiss, und dass ausgerechnet er – von dem das Unbedingte, das Reine, die pure Wahrheit erwartet wurden – gesellschaftlich vernünftig, "menschlich" eben zu handeln vermag. Doch seine Phase der hemmungslosen Entgrenzung hat auf die anderen wie ein reinigendes Gewitter gewirkt. Die Beziehungen sind danach nie mehr die selben. Was im übrigen ein Off-Kommentar – von Marianne! – deutlich macht. Das ganze Arrangement der Figuren und der Geschehnisse ist nicht nur ein Gesellschaftsspiel gewesen. Das letzte Wort des Filmdialogs ist immerhin ein entschiedenes Nein – wieder aus dem Munde von Marianne.

Der Rahmen von Rivettes neuem gesellschaftlichem Experiment ist nicht weniger künstlich als jener jeder Selbsterfahrungsgruppe. (Diese Allusion übrigens wird im Dialog des Films gemacht.) Die Künstlichkeit allerdings verschwindet in der filmischen Realität des zentralen Orts der Handlung: im Atelier, auf dem Papier und auf der Leinwand. «Die Hand des Malers Bernard Dufour», die so im Nachspann genannt wird, ist die reale Kraft, die den abstrakten Entwurf, das *setting* – um im einschlägigen Jargon zu bleiben – ins Leben zieht. Um diese Hand herum gewinnt der Film seine ausserordentliche Gegenwart.

Dass Rivette das grosse Atelier des Malers so offensichtlich künstlich ausleuchtet – wie eine Bühne eben, tut der sinnlichen Präsenz keinen Abbruch. Das Bild *William Lubtchanskys* und der Ton von *Florian Eiden-*

benz sind von einer alle Künstlichkeit dominierenden Wirklichkeit. Die Feder in der "Hand des Malers" sticht und schneidet ins Büttenpapier, verletzt, zeichnet es; die Kohle schleift über die grossen Papierbögen, färbt und staubt; die Farbe nimmt das Territorium der Leinwand in Besitz, markiert sie, eignet sie sich an, verformt sie. Unter unseren Augen. Wir sind dank Bild und Ton an der vordersten Front der Auseinandersetzung. Mitten im Leben: ich finde keinen zutreffenderen Ausdruck. An der Spitze der Feder geht es um das Wesentliche. Der Ton schreit es uns zu.

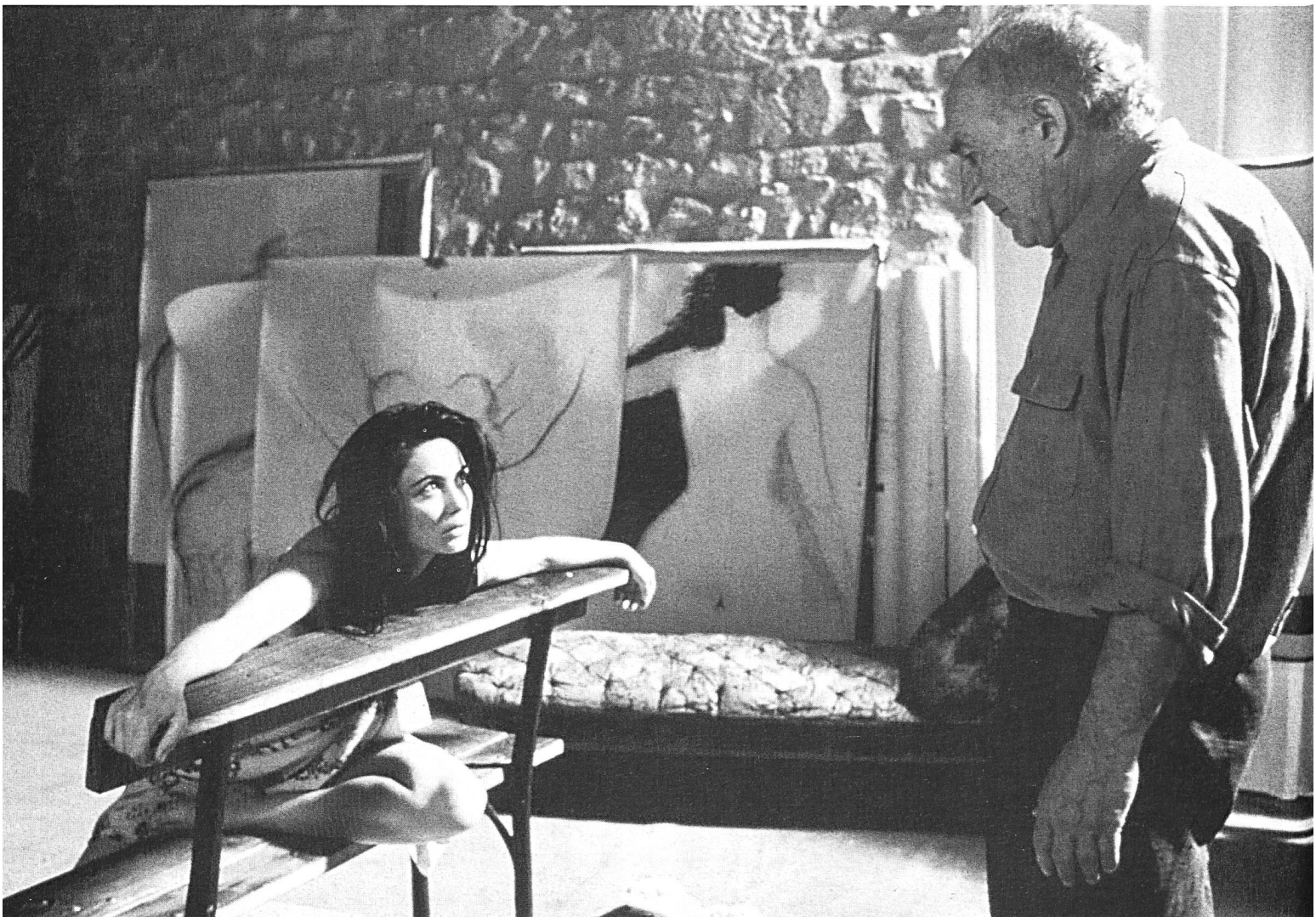
Weil an der Spitze der Feder etwas entsteht, weil dieses Entstehende zudem eine Umsetzung des Sinnlichen in Form ist, umfasst jeder Moment die drei Dimensionen, die drei Aggregatszustände der Zeit: Der Blick auf das Modell ist schon Vergangenheit, wenn die Feder kreischt; der Strich, den sie hinterlässt, aber definiert die zukünftige Form. Mir scheint Rivette in den Atelierszenen jene Intensität zu halten, die "normalerweise" nur der Dokumentarfilm in seinen geschenkten Glücksmomenten erreicht. Es ist eine Art "natürlicher Suspense", der den Zuschauer dermassen in Atem hält, dass die Zeit zu fliegen beginnt.
Um das weisse Papier, die weisse Leinwand herum geschieht das Drama der sechs Personen. Im innersten Kreis das Drama von Frenhofer und Marianne. Frenhofer unterwirft – zu seinen eigenen Zwecken – den Körper Mariannes immer schmerzlicheren Posen, rücksichtslos, herrisch, sadistisch. Als er merkt, dass er selbst mit diesem Machtspiel – das allerdings nichts Spielerisches mehr hat – nicht an sein Ziel kommen kann und aufgeben will, übernimmt Marianne die Führung; sie beginnt zu atmen, sie nimmt und verteidigt ihren Platz, nimmt ihre Persönlichkeit, die sie nur weggelegt, aber nicht verloren hat, wieder auf und wird zur Mitautorin dessen, was nun entsteht. Sie setzt sich selber in ihr Recht.

Ebenso nimmt sie ihr Recht auch bei Nicolas wieder wahr, gegen seinen Widerstand und gegen die Klagen von Juliette, der Schwester. Frenhofer selbst wählt die Liebe von Liz, wählt das Glück, das ihn daran hindert, "bis ans Ende zu gehen". Das Bild, das er auf seinem Gang an die Grenzen und über die Grenzen der Schamhaftigkeit hinaus geschaffen hat, bleibt ein Geheimnis. Er teilt es mit den Frauen des Dramas: mit Marianne, der es zur Selbstbefreiung dienen wird, mit Liz, deren Fluch es hätte werden können, und mit ihrer Gehilfin Magali, die es, naiv, wunderschön findet. Das Bild wird schweigen wie ein Grab. Es hat seinen Zweck bei der Entstehung erfüllt. Der Freund und Sammler bekommt ein konventionelles Bild, ein ungefährliches sozusagen. Nicolas findet es fad, und er sagt es auch. Aber Frenhofer lässt sich nicht mehr provozieren. Die Lehre, die er aus der Gefahr gezogen hat, heisst Mass und Bescheidung, Zähmung.

Michel Piccoli, Emmanuelle Béart – Frenhofer stürzt sich noch einmal ins Abenteuer: mit Marianne als Modell

In LA BELLE NOISEUSE gelingt Rivette (wieder) etwas, was heute eigentlich nur noch er will und kann: die Ausnützung der Dynamik eines Grundmusters, der Persönlichkeiten seiner Darsteller, des Geists des Ortes und der Arbeitsatmosphäre. In *Christine Laurent* und *Pascal Bonitzer* hat er zwei Drehbuch-Mitspieler gefunden, die sensibel und beweglich genug sind, um dem entstehenden Film die Wendungen zu geben, die den Spielraum des Grundmusters bis an die Ränder ausnützen, ohne diese Ränder zu verletzen. *Improvisation* ist wohl noch immer der falsche Begriff für das, was sich bei den Filmen von Jacques Rivette abspielt, denn im Wort "Improvisation" schwingt jene anarchische Dimension mit, die sich Rivette ebenso versagt wie dem Helden seines Films.
Mir scheint es kein Zufall zu sein, dass Rivette nun zum zweiten Mal auf einen Stoff von Balzac zurückgreift. Ebensowenig, dass er sich in seiner Pressekonferenz von Cannes auf Goethe berief. Auf jeder Ebene beweist LA BELLE NOISEUSE, dass Rivette letztlich auf eine klassisch humanistische Versöhnung aus ist, eine Versöhnung, die nicht *voreilig* ist, sondern der Einsicht von Menschen entspricht, die an die Grenzen gegangen sind und in den Abgrund hinunter geblickt haben.
Wenn Franzosen Goethe ins Feld führen, meinen sie oft jenen der «Wahlverwandtschaften». Das wird auch bei Rivette der Fall sein. LA BELLE NOISEUSE ein fernes Echo? Man könnte es fast glauben.
Rivette und seine Drehbuchmitarbeiter Laurent und Bonitzer jedenfalls scheinen einen Hang zur Wiederherstellung der Sozietät nach einer Berührung mit dem Feuer, mit dem Unheimlichen zu verspüren. Immerhin darf man ihre Lösung der Krise nicht als eine kleinbürgerliche bezeichnen, denn die kleinbürgerliche Moral wagt gar nicht erst die Berührung mit dem Gefährlichen. Ich hätte Rivette allerdings schon einen bedeutenderen Maler gewünscht als den eher gefälligen Bernard Dufour, der nicht ein Künstler ist, dem man die behauptete Begegnung mit dem Verzehrenden voll abnimmt. Dufour scheint mir für die ganze Tragweite von Rivettes Reflexion über Freiheit und Gesetz, Tod und Leben etwas gar leichtgewichtig zu sein.
Der Einwand wiegt nicht allzuschwer. Denn das Interesse verschiebt sich im Laufe des Films ohnehin auf Marianne und Liz. Die letztere erfährt die Geschichte eher als "Abhandlung" über Ehe und Treue. Frenhofer hatte sein Bild aufgegeben, als er Liz zu lieben begann. Wenn er jetzt von der Chimäre des endgültigen, alles sagenden Bilds ablässt, heisst das auch, dass er ihr in treuer ehelicher Liebe erhalten bleibt.
Die erstere hingegen ist nach dem Gang durch die "Hölle des Malers" radikaler als vorher. Sie ändert sich in der

Frenhofer unterwirft – zu seinen eigenen Zwecken – den Körper Mariannes immer schmerzlicheren Posen, rücksichtslos, herrisch, sadistisch



Erfahrung, in der sie ihre Kraft kennengelernt hat. Wenn sie Nicolas überhaupt je wieder lieben sollte, dann sicher nicht aus verehrender Dankbarkeit, nicht als Retter. Das sind Gedanken im Nachhinein. Im Mitvollzug dieses Films sind andere Sachen dominant: all das, was seine Gegenwärtigkeit so fesselnd macht, dass einem die Zeit, die das alles braucht – vier Stunden! – nicht länger vorkommt als die Zeit draussen im eigenen Leben. *Michel Piccoli* und sein schwerer Atem, *Emmanuelle Béart,* ihre Augen, ihr Fleisch, halten uns im Bann. Wie William Lubtchanskys eigenwilliges Licht, wie der raffinierte Originalton. Und nicht zu vergessen: eine der spannendsten Montagelösungen der letzten Jahre. Weil es da Piccoli gibt und "die Hand des Malers", war eine Décadrage-Ästhetik nötig. Die Cutterin *Nicole Lubtchansky* geht mit diesem Material auf bewundernswerte Weise um. Es ging ja nicht nur darum, in der richtigen Zehntelsekunde vom Gesicht auf die Hände Frenhofers "umzusteigen", sondern zugleich darum, die Atmosphäre des *espace off* immer aktiv zu gestalten und zu erhalten.

Ich halte Rivette für einen der interessantesten Erfinder – oder besser "Entwickler" – von Frauenfiguren. Sein "Improvisationsstil" verhindert den patriarchalischen Blick, der sich bei den vergleichbaren Eric Rohmer und Alain Tanner manchmal einstellt. Jedenfalls bin ich kaum auf einen kommenden Film so gespannt wie auf Rivettes Jeanne d'Arc-Version, die nächstes Jahr entstehen soll, auf den Zusammenprall von Rivettes "Methode" mit der Geschichte und der Legende. Was er seinem Maler in LA BELLE NOISEUSE zumutet, scheint er sich nun auch noch selbst auferlegen zu wollen.

Martin Schaub

Die wichtigsten Daten zu LA BELLE NOISEUSE:
Regie: Jacques Rivette; Drehbuch: Pascal Bonitzer, Christine Laurent, Jacques Rivette inspiriert von einer Novelle von Honoré de Balzac; Kamera: William Lubtchansky; Schnitt: Nicole Lubtchansky; Dekor: Manu de Chauvigny; Maske: Susan Robertson; Kostüme: Laurence Struz; Ton: Florian Eidenbenz.
Darsteller (Rolle): Michel Piccoli (Frenhofer), Jane Birkin (Liz), Emmanuelle Béart (Marianne), Marianne Denicourt (Julienne), David Bursztein (Nicolas), Gilles Arbona (Porbus), Bernard Dufour (Hand des Malers).
Produktion: Pierre Grise Productions; Co-Produktion: FR3 Films Production, George Reinhart Productions in Zusammenarbeit mit Centre National de la Cinématographie, Canal Plus, Sofica Investimage 2 et 3. Frankreich/Schweiz 1991. Format: 35mm, 1.33, Farbe Eastmancolor; Dauer: 240 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Die Lehre, die Frenhofer aus der Gefahr gezogen hat, heisst Mass und Bescheidung, Zähmung

CASQUE D'OR mit Simone Signoret

Gerhard Midding

Retrospektive Jacques Becker (1906 – 1960)

Das heroische Zögern im schnellebigen Filmgeschäft

1

Seine Filme waren unaufgeregte Chroniken, die keinem seiner Zeitgenossen in Frankreich erzählenswert erschienen. Sie waren unerhörte Kammermusiken im lauten Konzert der *Tradition der Qualität*, jenem Kino der gewichtigen Themen und akademischen Literaturverfilmungen. In Italien standen, unter dem Banner des Neorealismus, solch unerhebliche Episoden weitaus höher im Kurs.
Es entsprach einfach seinem Temperament, dass er sich fortwährend der Herausforderung des Gewöhnlichen, Alltäglichen, Trivialen stellte. Deren Wiederentdeckung schien ihm das weit grössere erzählerische Abenteuer zu sein als das Aussergewöhnliche, das Spektakuläre, der Paroxysmus.
Jede Geschichte eine Wette mit seiner filmischen Vorstellungskraft: «Beweise mir», forderte ihn seine zweite Frau *Françoise Fabian* eines Tages heraus, «dass du einen Film machen kannst ohne auch nur eine einzige Note Musik darin!» Daraus entstand LE TROU, ein Film voll karger Lyrik und doch ein klangvolles Testament. Dabei drehte er keine Laborversuche des filmischen Ausdrucks, ihn trieb vielmehr eine unbändige Neugier an, Lebenssituationen im Kino zu überprüfen: Wieviel Treppen kann man hochsteigen, bevor das Licht im Treppenhaus wieder ausgeht? Wie können zwei Verlobte ein vertrauliches Gespräch über ihren Hochzeitstag führen, während die ganze Familie ihnen bei einem Tischtennisspiel zuschaut? Was bringt einen Untersuchungshäftling dazu, seine Zellenkameraden zu verraten, gerade als die Chance des Ausbruchs zum Greifen nahe ist?

2

Jacques Becker machte, bei aller Bescheidenheit ihres dramaturgischen Vorwurfs, Filme über grosse Themen. Die Rivalität zwischen Freundschaft und Liebe war ein konstantes Motiv in den Vorkriegsfilmen Renoirs, Clairs, Grémillons und Duviviers. Festzuhalten, dass sich in Beckers Filmen diese Grenzen nicht derart eindeutig ziehen lassen, bedeutet, Entscheidendes über das Ereignis dieses Œuvres zu erfassen.
Es sind Männerfilme ohne Mysogynie, nicht einmal in dem Gangsterfilm TOUCHEZ PAS AU GRISBI gibt es eine genrebedingte. Sie handeln von Vertrauen und Sehnsucht, aber auch von Verdrossenheit und Unverstehen: «Du darfst nie versuchen, eine Frau zu verstehen!» heisst es in vielen von Beckers Filmen. Einer, der dies auch von sich hätte sagen können – der Gangster Riton (René Dary) in TOUCHEZ PAS AU GRISBI –, beschliesst sein Leben auf einem Bett, über dem ein kitschiger und verlockender Frauenakt hängt. Natürlich gibt es in der Liebe Widerstände zu überwinden, oft ganz triviale, wie die Strassen, die das Liebespaar in MONTPARNASSE 19 immer wieder überqueren muss, um sich zu begegnen. CASQUE D'OR, sein schönster und tragischster Liebesfilm, hätte beinahe die tragische Geschichte einer Freundschaft erzählt: die ursprüngliche Hauptfigur sollte ein Henker sein, der mit Manda (im Film später von *Serge Reggiani* gespielt) befreundet ist. Beide schätzen die Gesellschaft des Anderen beim Fischen, von ihren jeweiligen Berufen wissen sie jedoch nichts. Das sollten sie erst erfahren, als Manda zum Schafott geführt wird. Marie, die blonde Titelheldin, rückte erst in den Mittelpunkt, als die Rolle mit *Simone Signoret* besetzt wurde.

MONTPARNASSE 19 mit Gérard Philipe und Lilli Palmer

TOUCHEZ PAS AU GRISBI mit Lino Ventura und Jean Gabin

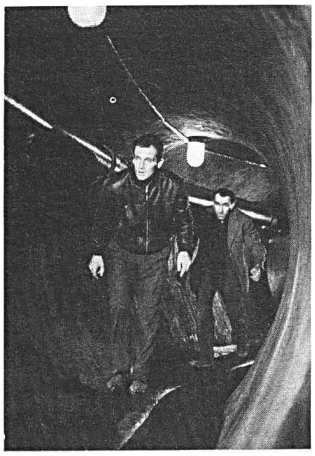
Sie ist eine stolze, eigenwillige Frau, dabei aber keine Rivalin für die Männer, obwohl sie später unabsichtlich eine tödliche Rivalität auslösen wird. Marie ist sexuell aggressiv, dabei aber ohne Bedrohlichkeit, denn sie weiss, dass auch Manda stolz ist und eigenwillig: Einmal bestellt sie ihn vor seine Werkstatt, ergreift seine Hand – ihre Finger verschränken sich mit den seinen – , nimmt ihn fest in den Arm und küsst ihn. Später fragt sie ihn – und bei Becker sind es immer die Frauen, die danach fragen – : «Liebst du mich?»
CASQUE D'OR hat, nicht zu Unrecht, viele Autoren an Renoirs PARTIE DE CAMPAGNE erinnert: eine pastorale Idylle, mit Melancholie ausgemalt, ein Film, in dem Versprechen und Erfüllung nur einen Blick oder ein wortloses Lächeln voneinander entfernt sind. Beckers Bilder sind von ruhiger, unmittelbarer und selbstverständlicher Sinnlichkeit. Ich möchte ihn den Regisseur des schlaftrunkenen Aufwachens am Morgen nach einer köstlichen Liebesnacht nennen.
Beckers Figuren schliessen sich zu Geheimbünden zusammen: die eigensinnige Familie Goupi, deren hermetisch abgeschlossener Sippenzusammenhalt («Wir Goupi regeln unsere Sachen selbst.») darauf zielt, die eigene Gruppenidentität zu wahren; die Angestellten des Modehauses in FALBALAS, hinter deren gemeinschaftliche Anstrengungen die gefährlichen Allüren des Couturiers Philippe Clarence (Raymond Rouleau) zurücktreten; und die Liebespaare allemal.
Claude de Givray erkannte als ein Merkmal seiner Filme, sie stellten eine Verbindung her zwischen der Welt der *Eingeweihten* und der der *Aussenstehenden*. Und tatsächlich: die Bildung von Gruppen ist das kardinale Thema Beckers. Seine Filme sind Hymnen auf Loyalität und praktische Solidarität, in denen jede Geste zu einem Akt gelebter Moral wird. Die vielleicht moralischste Geste: das aufmunternde Lächeln Mandas, der seinen Freund Raymond (Raymond Bussières) vom Mordverdacht entlastet, in dem er sich selbst der Polizei stellt.

3

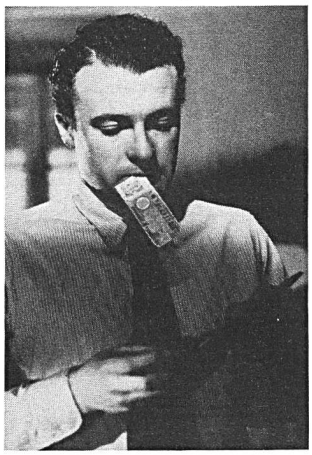
«Armer Gaspard!» heisst es am Ende von LE TROU über den Verräter: ein letztes, umgreifendes Wort, das sich als Motiv schon durch Beckers gesamtes Werk zieht. Dabei sind es nie die Opfer, die bedauert werden, sondern immer die Täter. Beckers Moral ist die der Nachsicht, der Grosszügigkeit. Er wirft ein dichtes Netzwerk

Anne Vernon in EDOUARD ET CAROLINE

Gérard Philipe in
MONTPARNASSE 19



Philippe Leroy in LE TROU



Roger Pigaut in
ANTOINE ET ANTOINETTE

Fernandel in ALI BABA ET
LES QUARANTE VOLEURS

„Einen père spirituel, der ihn ins Filmemachen einführte, fand Becker in Jean Renoir, dessen Assistent, Co-Autor und gelegentlicher Darsteller er wurde: Man lebte zusammen, teilte Wein, Brot, Ideen und die Liebe zum Kino"

der Sympathie über seine Figuren. Er wünscht sich für sie auch ein Leben ausserhalb der Leinwand. Zuweilen spürt man sein Bedauern, Figuren – auch Nebenrollen wie den Tischlermeister (Gaston Modot) in CASQUE D'OR oder Anne-Marie (Françoise Lagagne), die ehemalige Geliebte des Couturiers in FALBALAS –, die ihm ans Herz gewachsen sind, schon aus dem Film entlassen zu müssen. Dann gewährt er ihnen einen langen Abgang und lässt die Kamera für einen Moment verweilen auf den Fortgehenden.
Hinter Beckers Milde steckt keineswegs ein Unvermögen, seine Charaktere auf Distanz zu rücken. Den Geiz und die Habgier der Goupi, die Rücksichtslosigkeit Philippes (ein echter Blaubart, der seine Frauen wie Kleider in seinem Schrank abhängt) und Modiglianis (in MONTPARNASSE 19) malt er in aller Abgründigkeit aus.
Bei aller Parteinahme erscheint mir Becker als ein überaus objektiver Regisseur. Wie ernst er in EDOUARD ET CAROLINE die Komödie nimmt, mag als Beispiel genügen: keiner der aufgeworfenen Ehekonflikte wird gelöst (ausser vielleicht der Anstoss zu Edouards Pianistenkarriere), seine Übellaunigkeit wird ebenso wenig entschuldigt wie ihr Standesdünkel. Im Gegensatz zu dem im Kino üblichen Ehekrieg, erhält der Zuschauer kein Angebot, sich auf eine der beiden Seiten zu schlagen: keiner von beiden kann sich auf eine mögliche moralische Überlegenheit berufen.

4

Jacques Becker stammt, am 15. September 1906 in Paris geboren, aus dem protestantischen Grossbürgertum, einer Klasse, der man in Frankreich Feinsinnigkeit und Kultiviertheit nachsagt und darüberhinaus eine sprichwörtliche Offenheit. *Jean Renoir* schrieb später über ihn: «In der Wahl seiner Freunde hatte er nicht die geringsten Vorurteile, mit derselben Anhänglichkeit konnte er sich einem Klempner wie einem berühmten Schriftsteller anschliessen.» Die Mutter betrieb ein Modehaus in der Rue de Rivoli, der Vater war Industrieller. Die Eltern hatten traditionsbewusste Pläne für ihn, der junge Jacques hatte seine eigenen: Schon kurz nach dem Waffenstillstand hatte er im Casino von Trouville die erste schwarze Jazzkapelle gehört (ein Moment, den er Jahrzehnte später in MONTPARNASSE 19 rekonstruierte) und begeisterte sich augenblicklich für diese neue Musik. Er kannte Duke Ellington, Red Nichols und Louis Armstrong schon lange, bevor sie in den USA berühmt wurden. Alsbald nahm er an der Schola Cantorum (zu deren berühmtesten Schülern in dieser Zeit Cole Porter zählte) Klavierunterricht und gründete rasch eine Amateurband, zu der damals schon Ray Ventura gehörte. Beckers Kinobegeisterung kam erst in späteren Jahren auf, mit ebensolcher Hitze und Leidenschaft. Seiner Musikbegeisterung folgend, schiffte er sich als Angestellter einer Transatlantiklinie nach New York ein, wo er hoffte, den vergötterten Jazzgrössen zu begegnen. Auf der Überfahrt lernte er jedoch *King Vidor* kennen, der auf Europareisen den Triumph von THE BIG PARADE feierte. Vidor war sehr angetan von dem jungen, begeisterungsfähigen Franzosen und wollte ihn als Assistenten und Darsteller engagieren. Diese Pläne schei-

GOUPI MAINS ROUGES

terten an der Weigerung von Beckers Eltern. Es ist dennoch spannend, sich vorzustellen, wie Vidors Einfluss auf Becker hätte aussehen können. Immerhin zeigten sich beide Filmemacher fasziniert von Rhythmus und Tempo. Vidor hatte bei der Choreographie von Massenszenen in THE BIG PARADE etwas entdeckt, das er *silent music* nannte: er hatte die Truppen zum Takt eines Metronoms marschieren lassen. Ein Metronom sollte später auch den Takt vorgeben für einen Streit zwischen Edouard und Caroline.
Einen père spirituel, der ihn ins Filmemachen einführte, fand Becker einige Jahre später in Jean Renoir, dessen Assistent, Co-Autor und gelegentlicher Darsteller er in

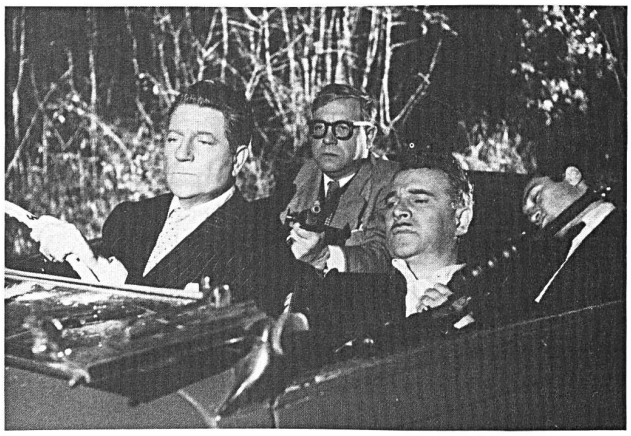
GOUPI MAINS ROUGES

den Dreissigern wurde. Man lebte zusammen, teilte Wein, Brot, Ideen und die Liebe zum Kino: eine Freundschaft, wie sie keiner von beiden je erlebt hatte. Es gab keine Hierarchie in der Equipe Renoirs, zu der zeitweise auch Henri Cartier-Bresson gehörte (dessen Fotografien mitunter ganz ähnliche Interessen verraten, wie sie sich auch in Renoirs und später Beckers Filmen offenbaren: ein Realismus von profunder Humanität und die eigentümliche Aufmerksamkeit, die auch Nebenfiguren des Geschehens zuteil wird). Renoir liess einige Episoden von LA VIE EST A NOUS von seinen Assistenten inszenieren: von Becker stammt die Episode, in der Mitglieder der kommunistischen Partei die Versteigerung eines Bauernhofs vereiteln. Auch in LA GRANDE ILLUSION überliess er es ihm, einige Szenen zu drehen: die Flucht Gabins und Dalios aus Deutschland. Auch an der Überarbeitung des Buches war er beteiligt, als es darum ging, dem überraschend engagierten *Erich von Stroheim* eine grössere Rolle zu schreiben.
Becker hegte bald eigene Regieambitionen. Ein Projekt, *«Sur la cour»*, scheiterte, weil die Produzenten ihn als Neuling ablehnten. Dass daraufhin Renoir das Engagement annahm und den Stoff als LE CRIME DE M. LANGE verfilmte, belastete die Freundschaft zwar, führte aber nicht zum Bruch. Mit *Pierre Prévert* inszenierte Becker unterdessen den Kurzfilm LE COMMISSAIRE EST BON ENFANT, eine Farce voller anarchischem Furor, gedreht mit Schauspielern aus der Groupe Octobre. Nach einem

Serge Reggiani in CASQUE D'OR

Dokumentarfilm über den Kongress der kommunistischen Partei (1938) begann Becker die Arbeit an L'OR DU CRISTOBAL, einer düsteren Piratengeschichte mit *Charles Vanel*, *Albert Préjean* und *Dita Parlo*. Nach drei Wochen Drehzeit ging der Produktion das Geld aus, erst später wurde der Film von einem anderen Regisseur beendet. Becker wurde als Unteroffizier kurz nach Kriegsbeginn eingezogen und geriet in deutsche Gefangenschaft. Damals schon Familienvater, war er besessen von der Idee der Flucht (denken wir ruhig an LA GRANDE ILLUSION oder LE TROU) und täuschte zu diesem Zweck gar einen epileptischen Anfall vor. Kurz darauf wurde er tatsächlich entlassen.

Jean Gabin in TOUCHEZ PAS AU GRISBI



1942 konnte er endlich seinen ersten Langfilm inszenieren, DERNIER ATOUT. Zusammen mit Halley des Fontaines (einem Jugendfreund, der es inzwischen zum Produzenten gebracht hatte) überlegte er sich, dass das Publikum sich über eine temporeiche Hommage an die amerikanischen Kriminalfilme, die ihm seit Beginn der Okkupation vorenthalten wurden, freuen würde. Einen solchen Film in Kriegszeiten zu drehen, forderte einiges an Einfallsreichtum: echte Waffen waren damals nicht zu bekommen, also mussten Kinderspielzeuge dafür durchgehen. Der Film wurde, mit Raymond Rouleau und Mireille Balin in den Hauptrollen, ein achtbarer Erfolg und Becker war endgültig als Regisseur lanciert.

5

In einer Kinoepoche, in der sich viele Autoren (Cocteau, Carné, Prévert, Autant-Lara und andere) in die Allegorie oder zu historischen Stoffen flüchteten, nahm Becker seine sujets geradewegs aus der Alltagsrealität. Zu DERNIER ATOUT und ANTOINE ET ANTOINETTE regten ihn faits divers an, CASQUE D'OR und LE TROU beruhten ebenfalls auf Zeitungsnotizen (im Falle des letzten Films war es eine Notiz, die ihm schon 1947 in die Hände gefallen war und die *José Giovanni* für seinen Roman aufgriff). Die Idee zu RENDEZ-VOUS DE JUILLET kam ihm während eines Besuchs im "Lorientais", einem Jazzkeller in Saint Germain, der später auch ein wichtiger Filmschauplatz wurde. Becker strebte nach einem hohen Grad an Authentizität. Gemeinsam mit seinem Team lebte er zwei Monate in der Charente, wo GOUPI MAINS ROUGES entstand. Einige der realen Vorbilder für die Ausbrecher in LE TROU fungierten als technische Berater. Ein Prolog bürgt gar für die detailgetreue Rekonstruktion der wahren Begebenheit, ebenso wie es in seinen historischen Filmen (CASQUE D'OR, MONTPARNASSE 19) Rolltitel tun. Selbst ein ihm vertrautes Milieu, die Modebranche, erschloss er sich erst nach mehrwöchigen Recherchen. Als engste Mitarbeiterin des Modeschöpfers Philippe, geradezu als Herz des Films, die grossartige *Gabrielle Dorziat* zu besetzen, war eine zusätzliche Garantie für Wirklichkeitsnähe: die Schauspielerin war seit ihrer Jugend mit Coco Chanel befreundet.

Für Becker war die genaue Beschreibung des Milieus eine unbedingte Voraussetzung für die Zeichnung seiner Figuren. *Humaniser* nannte er dies in seinem Jargon: *rendre vrai, plausible, vivant*. Kunstfiguren wie Arsène Lupin auf sein Universum zuzuschleifen, kostete ihn einige Mühe, die der Film auch nicht verheimlicht. Er zeichnet Figuren aller Schattierungen, und zwar nicht allein als Skizze, sondern als vollends ausgeführtes Porträt. Es ist bemerkenswert, wie geschmeidig er zwischen den unterschiedlichsten sozialen Milieus changiert. Er feiert die Resolutheit der kleinen Pariser Angestellten und Arbeiter, er verspottet den Dünkel des Klein- und Grossbürgertums. Den Alltag der Landbevölkerung weiss er so genau zu schildern wie die schillernde Welt der Haute Couture. Die Grisaille des Bohèmelebens in Montparnasse rekonstruiert er mit der gleichen Sorgfalt wie das Treiben der Apachen am Montmartre. Einem derart geschärften Blick verdankt sich auch der

Jeanne Moreau und Lino Ventura in TOUCHEZ PAS AU GRISBI

Simone Signoret und Serge Reggiani in CASQUE D'OR

Reichtum an Zeitkolorit, den seine Filme einfangen. In FALBALAS (während der Besatzung gedreht, aber erst nach der Befreiung 1945 in den Kinos gestartet) sind die Strassen noch leergefegt und alle Welt fährt mit dem Rad. In den Schwarzmarktrestaurants werden keine Essensmarken angenommen. ANTOINE ET ANTOINETTE erzählt von den tausend kleinen Entbehrungen der ersten Nachkriegsjahre.

Seine Parisfilme beginnen meist mit einem Panoramaschwenk, der zunächst ein charakteristisches Tableau der Stadt einfängt und den Zuschauer dann bruchlos in die Sphäre der Protagonisten einführt. Becker schlägt hier, mit geradezu Hitchcockscher Folgerichtigkeit, den Bogen vom Allgemeinen zum Besonderen. Auf diese Weise werden die Filme zu weit mehr als nur den scheinbar leichthin auf die Leinwand geworfenen Aquarellen, die sich fasziniert zeigen von den Freuden und Leiden des Alltags. In der Gesamtheit seines Werks ergänzen sie sich zu einem Fresko der französischen Nachkriegszeit.

Daniel Gélin in EDOUARD ET CAROLINE

6

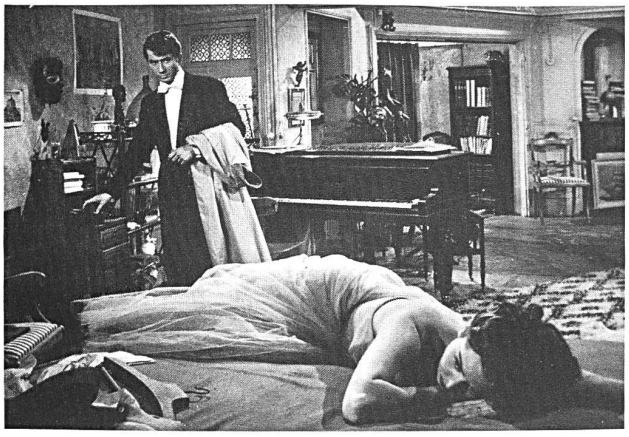
«Je ne suis pas minutieux, je suis maniaque!» beschrieb Becker selbst sein Arbeitstemperament. In seinen Ansprüchen heikel und pedantisch, überwachte er jede Phase der Arbeit bis ins kleinste Detail. Es mag vielleicht ein Schlüsselerlebnis gewesen sein, die Detailbesessenheit von Stroheims mitzuerleben, der für LA GRANDE ILLUSION seine Uniform selbst zuschnitt und sich nie zufrieden gab. Er war leidenschaftlich – kaum ein Arbeitsfoto, auf dem man ihn nur zuschauen sähe, meist greift er in die Szenen ein und spielt sie den Schauspielern vor – bis hin zu explosiven Wutausbrüchen. Als er auf Ophüls' Wunsch die Regie von MONTPARNASSE 19 übernahm, feuerte er alsbald den Ausstatter, dessen Dekor ihm zu aufdringlich war, und gleich darauf den Drehbuchautor, dessen Dialoge ihm gleichermassen allzu gefallsüchtig schienen. Seinen engsten Mitarbeitern, die immer auch seine besten Freunde waren, erschien er als funkelnder Geist voller ironischer Begeisterung, aber auch gnadenlos kritisch. Truffaut nannte ihn den "reflektiertesten" Filmemacher seiner Generation, was so viel bedeutete wie: der unschlüssigste, der zweiflerischste, der vorsichtigste. Filme zu machen war

für ihn eine nicht endenwollende Kette von Entscheidungen, von denen jede ein Projekt zum Scheitern bringen konnte.
Sein Freund *Georges Sadoul* erinnerte sich nach seinem Tod in den *«Lettres Françaises»*: «Becker, Pierre Unik, Cartier-Bresson und ich arbeiteten in diesem Sommer (1938) in einer Wohnung auf der Ile St. Louis an einem Drehbuch, "L'araignée noire", das unser Freund Jacques inszenieren sollte. (...) Beckers Pedanterie bewahrte uns davor, nur ja nicht zu schnell zu arbeiten. Wir diskutierten gemeinsam, und ich schrieb alles auf. Ich schrieb zum Beispiel: „Bonjour, Monsieur", und Becker erhob augenblicklich tausend Einwände. Wir diskutierten drei Stunden lang und am Ende schrieb ich dann

Jeanne Moreau in TOUCHEZ PAS AU GRISBI

doch wieder „Bonjour, Monsieur". Damals sagten wir: „Jacques wird immer Assistent bleiben müssen, denn er ist übergenau und hat zuviele Skrupel." Doch wir irrten uns: wir hatten gedacht, die Qualitäten unseres Freundes seien seine Fehler.»
Tatsächlich sollte er sich auch später als Regisseur seiner Sache nie ganz sicher sein. *Jean-Pierre Melville*, der ihm sein Studio in der Rue Jenner für die Innenaufnahmen von LE TROU zur Verfügung stellte, beobachtete, dass er oft zwanzig, fünfundzwanzig, dreissig Takes einer Einstellung drehte, sich dabei ständig nach seinem Sohn Jean umdrehte, auf dessen Urteil als Assistent er grossen Wert legte, und dann doch regelmässig

Daniel Gélin in EDOUARD ET CAROLINE



Gérard Philipe und Anouk Aimée in MONTPARNASSE 19

den zweiten oder dritten Take kopieren liess. Diese Eigenart Beckers steht in einem hübschen Kontrast zu der Entschlossenheit, mit der die Liebenden in CASQUE D'OR und MONTPARNASSE 19 handeln. Becker selbst entsprach wohl eher Antoine, der von Selbstzweifeln geplagt wird.

Einzig bei der Wahl der Schauspieler war er bereit, sich auf sein Gespür zu verlassen. Er besetzte Schauspieler entsprechend ihrer Charaktere, Kniefälle vor dem französischen Starsystem waren hierbei selten. Er entdeckte vielversprechende Debütanten (das Ensemble von RENDEZ-VOUS DE JUILLET) und Laien (Lino Ventura, ei-

Claire Maffèi in ANTOINE ET ANTOINETTE

nige der Darsteller aus LE TROU), denen später eine lange Kinokarriere beschieden war. Auch die zwei grossen Schauspielertraditionen des französischen Films, die Bühnentradition (Fernand Ledoux, Robert Lamoureux, Gérard Philipe) und die der Music-Hall, des Café-Concert (Gabin, Fernandel) wusste er zu einem lückenlosen Zusammenspiel zusammen zu führen.

7

Nur dreizehn Filme in achtzehn Jahren. Das kommerzielle Auf und Ab seiner Karriere kann nur zum Teil dafür verantwortlich gewesen sein: zwei herausragende Er-

folge (GOUPI MAINS ROUGES, TOUCHEZ PAS AU GRISBI), eine Handvoll von Filmen, die ihre Kosten wieder einspielten (sein Debüt, seine Ehekomödien, ARSENE LUPIN) und ein empfindlicher Fehlschlag (ausgerechnet sein Lieblingsfilm CASQUE D'OR). Becker liess sich Zeit in seinen Filmen und auch für sie: im schnellebigen Filmgeschäft wagte er es, zu zögern.

Eine Stegreifliste von Projekten, an deren Realisierung er zur Zeit seines Todes 1960 teilweise noch dachte. Eine Phantomfilmographie, die einlädt zum Träumen.
Ein politischer Stoff: Das von Sadoul erwähnte Drehbuch *«L'araignée noire»*, das sich mit einer profaschistischen Terrororganisation beschäftigt, der "Cagoule", die in den späten Dreissigern in Frankreich aktiv war. Zwei Liebesgeschichten vor dem Hintergrund des ersten Weltkriegs: *«Le petit Dagarello»*, das die Liaison zwischen einem Waffenhändler und einer Fliegerin erzählt und *«Vacances de Novembre»*, die Erlebnisse eines Fronturlaubers 1918 in Nizza. Zwei Literaturverfilmungen: die *«Drei Musketiere»* und Octave Mirbeaus *«Tagebuch einer Kammerzofe»*, das Becker – zwischen Renoir und Buñuel – mit Françoise Fabian in der Titelrolle adaptieren wollte. Ein Stoff, den Françoise Fabian als ein "huis clos érotique" charakterisierte: *«Le treizième caprice»*.

Maurice Griffe, ein lebenslanger Freund Beckers und verlässlicher Co-Szenarist, arbeitete an einem halben Dutzend Projekte mit und hob besonders eines hervor: 1945 stossen sechs französische Soldaten in Deutschland auf eine stillgelegte Fabrik. In deren Innern finden sie sechshundert im Sterben liegende deportierte Frauen. Der Film sollte ihre Rettungsversuche, die zum grössten Teil erfolgreich waren, erzählen. Das Projekt scheiterte, weil sich die Produzenten ausserstande sahen, so viele abgemagerte Frauen zu finden, die überdies noch bereit waren, sich kahlscheren zu lassen.

8

Als Truffaut in einer Kritik versuchte, Becker zu vereinnahmen für seine Angriffe gegen das Metier des Drehbuchschreibens, als er Raymonds Begrüssungsworte an Manda: «Alors, boulot, boulot, menuise, menuise?» anführte als einen Dialog, der unmöglich im Drehbuch gestanden haben kann, der einem typisch nur beim Drehen einfällt, hatte er nur zum Teil Recht. Tatsächlich stand besagter Satz in Beckers und *Jacques Companeez'* Szenarium. Truffaut vermutete aber richtig, dass Becker seinen Figuren nie typische *mots d'auteur* in den Mund legte, sondern eine Genauigkeit des Tons suchte. Mit allem Recht stellt Truffaut fest, dass Beckers Filme voller Szenen stecken, die die Handlung keinen Schritt weiterbringen, nur «da sind aus Liebe zur Schwierigkeit». Beckers Filme verraten eine hemmungslose Lust an der Marginalie, dem Nebenbei, dem Drumherum. Ganze Sequenzen sind nur aus Nebensächlichkeiten arrangiert: in FALBALAS geht Philippe (Raymond Rouleau) mit Micheline (Micheline Presle) in den Tuilerien spazieren. Die Aussprache der beiden verzweifelt Liebenden wird allerorten konterkariert von Passanten: ei-

„Mit allem Recht stellt Truffaut fest, dass Beckers Filme voller Szenen stecken, die die Handlung keinen Schritt weiterbringen, nur «da sind aus Liebe zur Schwierigkeit». Beckers Filme verraten eine hemmungslose Lust an der Marginalie, dem Nebenbei, dem Drumherum."

Nicole Courcel in RENDEZ-VOUS DE JUILLET

Anne Vernon in EDOUARD ET CAROLINE

Lilli Palmer in MONTPARNASSE19

Anouk Aimée in MONTPARNASSE 19

nem Mann, der um Feuer bittet, einem Kinderpaar, das ihnen Hand in Hand folgt, einem neugierigen Mann, der vorgibt, die Vögel zu füttern.

Der Drehbuchautor *Jean Aurel*, der Becker in den letzten Jahren beim Schnitt seiner Filme beriet, stellte fest, dass die "überflüssigen" Szenen für Becker entscheidend waren, dass er die "unverzichtbaren" hingegen schnitt. Und mit Recht: welcher Zuschauer wollte nicht die knappe, bündige Erzählweise von CASQUE D'OR in Kauf nehmen, um dafür um so länger an einem der lyrischsten Momente, der Ankunft Mandas in Joinville, zu verweilen? Diese Sequenz ist überhaupt unglaublich: sie besteht nur aus Umwegen und Verzögerungen. Manda soll seinen Freund Raymond in dem Haus einer alten Witwe treffen, doch dort gibt es von ihm keine Spur. Unschlüssig schlendert er zum Fluss hinunter, wo er auch niemanden antrifft, sich eine Zigarette anzündet und sich dann ins Gras zum Schlafen legt. Etwas später rudert dann Marie heran, nähert sich langsam dem Ufer und küsst ihren Geliebten dort wach.

Der Anschein einer überaus locker geführten Erzählung, die sich im Episodischen verliert, täuscht indessen. Becker und seine Mitautoren haben ihre Szenarien präzise strukturiert. CASQUE D'OR etwa baut sich auf Wiederholungen, Verdoppelungen und Symmetrien auf; kein schlechtes Prinzip für einen Film, der von romantischer und moralischer Erneuerung handelt. Häufig bemüht sich Becker um eine eindringliche Parallelität der Ereignisse: Philippe zögert in FALBALAS das Datum der Kollektionsvorführung ebenso beharrlich heraus wie Micheline den Tag ihrer Heirat. Erst als die Kollektion fertig ist und sie ihr Brautkleid anprobiert, gesteht er ihr seine Liebe. Becker reizte es, die Erzählzeit zu verdichten, er war fasziniert von der Gleichzeitigkeit von Geschehnissen (Was können Gesprächsteilnehmer während eines Telefonats sonst noch alles tun ausser telefonieren?).

Oft werden die "Anlässe" zu Beckers Filmen nur als blosser Vorwand, als gleichsam Hitchcockscher *MacGuffin* abgetan. Sie sind indes integrale Bestandteile der Drehbücher und selbst den dürftigsten "Anlass": die verwechselten Lotterielose in ANTOINE ET ANTOINETTE, fächert er auf zu einem seiner vielschichtigen Szenarien. Das Los wird zu einer Metapher für die Lebenssituation der Titelhelden. Ihr Alltag ist ein einziges Labyrinth aus finanziellen Engpässen und Entsagungen. Antoine bedauert, seiner Frau kein angenehmes Leben im Luxus bieten zu können. Er wird von Selbstzweifeln und Eifersucht geplagt, Antoinette hingegen, eine der reifsten Becker-Heldinnen, braucht keine derartigen Liebesbeweise. Im Verlauf der komplizierten Handlung wird das Lotterielos immer enger mit Antoines Unsicherheit und den Motiven Ehe und Liebe verknüpft. Zum ersten Mal taucht es auf nach einem Streit der Eheleute und geht kurz darauf verloren, weil der zaudernde Antoine es versehentlich mit einem anderen verwechselt. Als er es am nächsten Morgen mitnehmen will, muss er es vor einer Nachbarin verbergen, die es für einen Liebesbrief hält. Das Erste, woran Antoine denkt, als er den Verlust des Loses entdeckt, ist eine Bootsfahrt, auf der er Antoinette seine Ängste und Zweifel eingestand: «Und

Daniel Gélin in EDOUARD ET CAROLINE

***M**onsieur Gélin, Ihren endgültigen Durchbruch erlebten Sie in den Filmen Ihres Freundes Jacques Becker. Hat er Ihnen die Rollen auf den Leib geschrieben?*

Jacques war mein bester Freund, und wir kannten uns schon lange, bevor wir unseren ersten gemeinsamen Film machten. Natürlich hatte ich seine Anfänge miterlebt, GOUPI MAINS ROUGES hatte mir sehr gut gefallen. Deshalb freute es mich, dass er mich fragte, ob ich in RENDEZ-VOUS DE JUILLET mitspielen wollte. Ausgangspunkt des Films war aber nicht meine Rolle.

Die Entstehungsgeschichte von RENDEZ-VOUS DE JUILLET ist ganz aussergewöhnlich. Ursprünglich sollte der Film die Geschichte einer Jazzkapelle in Saint Germain des Prés erzählen, eine wahre Begebenheit übrigens: ein Musiker, Claude Luter (der später auch im Film mitgewirkt hat), hatte in der unmittelbaren Nachkriegszeit in einer Ruine einen Goldschatz gefunden. Kein grosses Vermögen, aber soviel, dass sich seine Freunde davon Instrumente kaufen konnten.
Jacques liebte den Jazz, vor allem den New-Orleans-Stil, im Gegensatz zum Stil von Benny Goodman und anderen. Er ging ständig in die Jazzkeller des Quartiers und traf im "Lorientais" eines Abends einen jungen Forscher, Francis Mazière. Jacques war von dessen Erzählungen: dem Wunsch, aus Saint Germain zu entkommen und zu einem grossen Abenteuer aufzubrechen, so begeistert, dass er sein Drehbuch umschrieb. Der junge Forscher sollte sich selbst spielen, leider stellte sich jedoch bald heraus, dass er überhaupt kein Talent besass. Also suchte Jacques jemanden, der ihm ähnelte: gross, muskulös, blauäugig, mit blonden Haaren. Das genaue Gegenteil von mir! Dennoch bat Jacques mich, einen Test zu machen.

Mich hat immer verblüfft, dass Sie trotz Ihrer Jugend eine Autorität in diese Rolle legen konnten: Ihr Lucien scheint die ganze Gruppe, und das jederzeit, zu dominieren.
War ich damals noch so jung? Ich hatte immerhin schon eine Familie zu ernähren! Ich war damals mit meiner ersten Frau, Danielle Delorme, verheiratet, und wir hatten bereits ein Kind. Ich kannte das Leben also schon ein bisschen.
Ich denke, Jacques engagierte mich damals, weil ich den Zorn und die Energie dieses Jungen ganz gut darstellen konnte. Tatsächlich identifizierte ich mich sehr stark mit ihm, ich besass einen ebensolchen Widerspruchsgeist wie er. Ich war damals ein kleiner Anarchist, ich revoltierte gegen die Familie, die Bourgeoisie. Aber das taten wir damals ja alle. (lacht)

Becker bereitete seine Filme immer minuziös vor. Aber gab

Gespräch mit Daniel Gélin
über Jacques Becker

„Die Technik dient dem Schauspieler, nicht umgekehrt!"

es nicht doch ab und zu Platz für Improvisation?
Nun, er benutzte sehr gern die Ideen der Schauspieler. Und ich liebte es, mit ihm zu arbeiten, weil er mich fortwährend nach meiner Meinung fragte. Natürlich gab es Konflikte, aber man konnte über alles diskutieren. Und bei den essentiellen Dingen waren wir ohnehin immer einer Meinung. Wir hatten ein Einvernehmen miteinander, wie ich es seither nicht mehr erlebt habe. Wenn er nach einem Take mit mir sprechen wollte, wusste ich immer schon im voraus, worauf er hinaus wollte. Wir brauchten keine Worte miteinander zu wechseln, wir verstanden uns auch so. Unglaublich, wirklich unglaublich!

Wessen Idee war es beispielsweise, Edouard am Klavier immer demonstrativ den Ehering abnehmen zu lassen? Das ist ja eine sehr bezeichnende Geste im Kontext des Films.

Um ehrlich zu sein: daran erinnere ich mich nicht mehr. Die Journalisten sehen da immer mehr.
Aber wenn Sie schon von den Klavierszenen sprechen: ist Ihnen aufgefallen, wie kurz meine Arme beim Spielen sind? Nun, das waren nicht meine eigenen! Ich setzte mich im Frack ans Klavier und lehnte meine Arme zurück. Dann setzte sich ein richtiger Pianist direkt hinter mich und streckte seine Arme unter meinen Achseln hindurch. Das waren die Einstellungen, in denen die Kamera etwas erhöht neben mir stand. In den Gegenschüssen kam die Musik dann vom Playback und ich tat so, als würde ich spielen. Da ich von Musik nichts verstehe, bat ich einen befreundeten Musiker, mir die jeweiligen Stücke zu erklären. Er zeigte mir, welche Passagen besonders schwer zu spielen waren. Für die Kamera machte ich dann in den entsprechenden Momenten ein besonders ernstes Gesicht.

Beckers Kameraarbeit ist mitunter sehr komplex: es gibt Plansequenzen, komplizierte Perspektivwechsel innerhalb einer Einstellung. Galt für ihn bei der Arbeit – wie für seinen Lehrmeister Renoir – trotzdem das Primat des Schauspielers?

Unbedingt! Er sagte immer: «Die Technik dient dem Schauspieler, nicht umgekehrt!» Das ist in meinen Augen ein exzellenter Wahlspruch, und ich kann Ihnen sagen: das ist heute leider nicht immer der Fall! Vor dem Drehen einer Szene schickte er den Kameramann und die Techniker immer nach draussen, um allein mit den Schauspielern sprechen zu können. Wir spielten die Szenen so durch, wie es für uns am besten war, und erst dann überlegte er sich die Kameraeinstellungen.
Worin unterschieden und worin ähnelten sich Becker und Max Ophüls, *mit dem Sie* LA RONDE *und* LE PLAISIR *drehten?*
Zunächst einmal teilten beide eine ähnliche Bewunderung und Liebe für die Schauspieler. Max hatte selbst als Schauspieler begonnen und brachte deshalb ein tiefes Verständnis für die Probleme dieses Berufes mit. Er erwies auch dem letzten Statisten noch Respekt. Aber seine Technik unterschied sich vollständig von der Jacques'. Für den war der Schnitt ungeheuer wichtig. Ich hatte bei einem Take kaum Luft geschnappt, da rief Jacques schon «Cut!» Max liebte Kamerafahrten und lange Plansequenzen über alles. Denken Sie nur an meine Liebesszene mit *Danielle Darrieux*: wir sprechen in der Wohnung lange miteinander, dann gehen wir die Treppe herunter, ich rufe auf der Strasse einen Fiaker, sie steigt ein, ein Abschiedsdialog, sie fährt ab, ich gehe zurück ins Haus: alles in einer einzigen Einstellung. Wie oft hätte Jacques in einer solchen Sequenz geschnitten! Mit Max arbeitete man eben so, und mir war das sehr angenehm, denn auf diese Weise entwickelte der Schauspieler eine grosse Komplizenschaft zu dem Kameramann. Man war aufeinander angewiesen, man musste sich genau absprechen. Aber auch hier diente die Technik nur dem Schauspieler! Ich sagte immer: «Becker, das ist der französische Stil, und Ophüls, das ist der wiener Stil.»
Was glauben Sie sind die Spuren, die Becker im französischen Kino hinterlassen hat?
Er erlebt gerade in den letzten Jahren eine Art Renaissance. Godard ist man allmählich leid, die jungen Regisseure lassen sich wieder stärker von der Schule des Vorkriegsfilms inspirieren. Vor einiger Zeit habe ich in dem Erstlingsfilm eines brillanten jungen Regisseurs mitgespielt, in LA VIE EST UN LONG FLEUVE TRANQUILLE. Becker ist das Vorbild von *Etienne Chatiliez*, und man merkt das in der Art, wie sich die Technik ganz logisch der Geschichte unterordnet. Ich muss daran denken, dass ich selbst einmal einen Film inszeniert habe, in den frühen Fünfzigern: LES DENTS LONGUES. Da ich mit Orson Welles und Alexandre Astruc befreundet war, erwartete alle Welt, ich würde nun einen Film in deren Stil machen: mit ausgefallenen Kamerawinkeln und komplizierten Fahrten. Aber ich habe mich von der Einfachheit Bekkers und auch Renoirs beeinflussen lassen. Als ich mit *Louis Malle* LE SOUFFLE AU CŒUR drehte, habe ich mich auch sehr oft an Becker erinnert gefühlt: auch hier dient die Technik dem Humanismus der Geschichte. Schauen Sie sich AU REVOIR, LES ENFANTS an: genau der gleiche zurückhaltende Kamerastil. Und wenn wir erst von der Nouvelle Vague sprechen wollen – das Beste in Truffauts Filmen ist dem Einfluss von Becker zu verdanken!

Das Gespräch mit Daniel Gélin führte Gerhard Midding

Gérard Philipe in MONTPARNASSE 19

wenn du nun einen anderen getroffen hättest?» Im Verlauf einer Hochzeitsfeier im benachbarten Bistro taucht später ein Los auf, aber es ist das falsche. Becker genügen übrigens in dieser Sequenz nur wenige Andeutungen, um zu zeigen, dass diese Ehe sicher nicht glücklich werden wird. Erst nachdem die letzten Widerstände, die zwischen Antoine und Antoinette bestanden, ausgeräumt wurden (Antoine begreift, dass die Liebe seiner Frau nicht vom Reichtum abhängig ist, ausserdem vertreibt er einen reichen Obsthändler, der Antoinette allzu aufdringlich nachstellte), finden sie das richtige Los wieder.

Becker will mit all dem nicht beweisen, dass die Liebe ein Glücksspiel ist, auch wenn es bei beidem auf die richtige Entscheidung ankommt. Antoines Reifungsprozess zeigt vielmehr, dass das tägliche Leben voller Risiken und Wagnisse steckt und man das Glück leicht aufs Spiel setzen kann. Auch wenn es nicht das ganz grosse Glück ist: die beiden Liebenden konnten sich nur ein Zehntel-Los leisten.

9

Beckers Kino stösst sich am Gegenständlichen. Der Lärm, den die mühselige Arbeit, mit der die Häftlinge den Gefängnismauern ihren Willen aufzwingen, ist die ganze Partitur von LE TROU. Der Film ist komponiert aus kahlen, weissen Wänden, festen Steinmauern, aus Gesichtern, Schultern, Armen und Händen.

Die Erzählmöglichkeiten, die Alltagsgegenstände eröffnen, erschienen Becker unerschöpflich. Immer wieder tauchen Telefone, Uhren, Fahrstühle und Autos auf und erfüllen stets aufs neue überdachte Zwecke. Er liebte Objekte, Gegenstände, ohne sie zu fetischisieren. Und doch gerieten sie ihm oft zu Symbolen. Die täuschend lebensechte Puppe aus FALBALAS scheint um alle amourösen Abenteuer des Couturiers Philippe zu wissen (er liebt ohnehin nur die Unmöglichkeit der Liebe) und triumphiert über sie als die Königin seines Herzens. Becker vertraute der Ökonomie und Ernsthaftigkeit von Gesten und dem wortlosen Verstehen, das sie bezeugen. Nichts scheint ihm geeigneter zu sein, um eine Figur zu charakterisieren: vor dem Messerkampf in CASQUE D'OR wirft der Gegner seine Mütze wildent-

Anouk Aimée in MONTPARNASSE 19

schlossen beiseite, Manda aber faltet sie fast liebevoll und steckt sie dann sorgfältig in seine Jackentasche. Arsène Lupins eleganter Sprung über die Balustrade, Modiglianis heftiges, selbstvergessenes Zeichnen, beschreiben bereits in der Exposition, was später diese Figuren umtreiben wird.

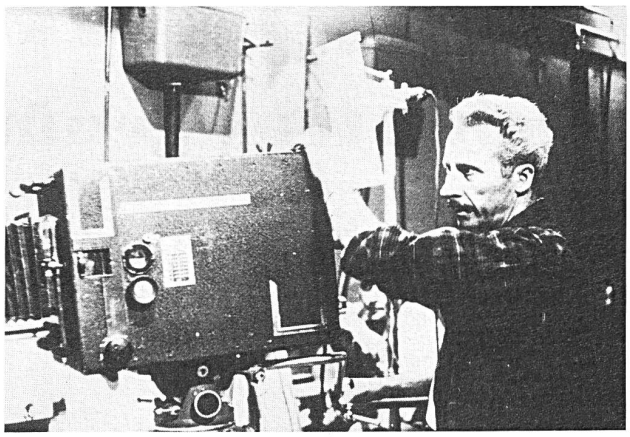
10

Beckers Kamera folgt, keinesfalls unaufwendig, wiewohl unauffällig, dem Prinzip des Gestischen. Er bevorzugt kurze, den Figuren zugeneigte Fahrten und Schwenks, die zusammenfallen mit deren Bewegungen, aber nie parallel zu ihnen verlaufen. Mit halben Kreisschwenks gewährt er den Blick auf die Reaktionen seiner Gemeinschaften. Kurze subjektive Fahrten isolieren die Liebenden in CASQUE D'OR von der Gruppe und nehmen den Zuschauer dabei stärker für sie ein.

Szenen, die die grosse Geste raumgreifender Fahrten verlangen, löst er gar in Plansequenzen auf. Schwungvoll folgt die Kamera Philippe gleich durch mehrere Räume, als er Micheline die Wohnung ihres Verlobten zeigt. Plansequenzen stellen Verbindungen her zwischen Personen: zwischen Modigliani und Jeanne, bei ihrer ersten Begegnung in MONTPARNASSE 19, oder schaffen Distanz: zwischen Edouard und seinem Publikum bei der Soiree.

Grossaufnahmen hielt er den privilegierten Momenten innerhalb seines Erzählflusses vor: er widmete sie der Hand eines Verschütteten, die ausgebuddelt wird, den Händen Liebender bei der Umarmung, den Gesichtern im Augenblick der Wahrheit.

Kaum ein Regisseur verbrachte so viel Zeit (musste es wohl auch) mit seiner Cutterin wie Becker mit *Marguerite Renoir*. Seine Filme drohten ständig, den Rahmen des Erzählkinos zu sprengen. Von manchen Szenen konnte er sich beim besten Willen nicht trennen. In FALBALAS wagt er beispielsweise einen abenteuerlichen Umschnitt. Philippe versinkt zusehends in Verzweiflung, die Liebesgeschichte nimmt ihm alle Kraft zur Arbeit. In seinem Atelier geht er nicht einmal mehr ans Telefon. Als seine Mitarbeiterin (Gabrielle Dorziat) dann den Hörer abnimmt, schneidet Becker auf den Anrufer: es ist ein Lieferant, der wissen möchte, wieviele Stühle nun für die bevorstehende Präsentation der Kollektion gebraucht werden. Warum ist Becker ein solch trivialer Anlass Grund genug für einen Schauplatzwechsel? Immerhin, er erinnert uns daran, wie heillos Philippe sich verstrickt hat, wie sehr die Zeit drängt, wie sehr die Kollektion immer noch gefährdet ist. Beckers Faible dafür, einen Vorgang in seiner gesamten Dauer zu zeigen, also filmische und reale Zeit zusammenfallen zu lassen, ist vielleicht der eindrucksvollste Beleg für seinen Wagemut angesichts der festen Regeln des Erzählkinos. Und dass seine Filme bei allem Zögern und bei allen Umschweifen niemals ausschweifend sind, beweist, dass sie ihrem eigenen geheimen Rhythmus folgen, der sich beim ersten Sehen nicht augenblicklich offenbart. ■



Jacques Becker (15. 9. 1906 - 20. 2. 1960)

1935 LE COMMISSAIRE EST BON ENFANT Kurzfilm in Zusammenarbeit mit Pierre Prévert.
1939 L'OR DU CRISTOBAL (nicht von J. Becker beendet)
1942 DERNIER ATOUT DB: Maurice Aubergé, Louis Chavance, Maurice Griffe, J. Becker; K: Nicolas Hayer; S: Marguerite Renoir; D: Raymond Rouleau, Georges Rollin, Mireille Balin, Pierre Renoir.
1943 GOUPI MAINS ROUGES DB: Pierre Véry nach seinem Roman, J. Becker; K: Pierre Montazel, Jean Bourgoin; S: Marguerite Renoir; D: Fernand Ledoux, Georges Rollin, Blanchette Brunoy.
1945 FALBALAS DB: Maurice Aubergé, J. Becker; K: Nicolas Hayer; S: Marguerite Renoir; D: Raymond Rouleau, Micheline Presle, Jean Chevrier.
1947 ANTOINE ET ANTOINETTE DB: J.Becker, Françoise Giroud, Maurice Griffe; K: Pierre Montazel; S: Marguerite Renoir; D: Roger Pigaut, Claire Mafféi, Noël Roquevert, Pierre Trabaud.
1949 RENDEZ-VOUS DE JUILLET DB: J. Becker, Maurice Griffe; K: Claude Renoir; S: Marguerite Renoir; D: Daniel Gélin, Nicole Courcel, Brigitte Auber.
1951 EDOUARD ET CAROLINE DB: Annette Wademant, J. Becker; K: Robert Le Febvre; S: Marguerite Renoir; D: Anne Vernon, Daniel Gélin, J. François.
1952 CASQUE D'OR DB: J. Becker, Jacques Companeez; K: Robert Le Febvre; S: Marguerite Renoir; D: Simone Signoret, Serge Reggiani, Claude Dauphin.
1953 RUE DE L'ESTRAPADE DB: Annette Wademant; K: Marcel Grignon; S: Marguerite Renoir; D: Anne Vernon, Louis Jourdan, Daniel Gélin.
1954 TOUCHEZ PAS AU GRISBI DB: J. Becker, Maurice Griffe, Albert Simonin nach seinem Roman; K: Pierre Montazel; D: Jean Gabin, Jeanne Moreau, René Dary.
1955 ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS DB: Cesare Zavattini, J. Becker; K: Robert Le Febvre; D: Fernandel, Dieter Borsche.
1957 LES AVENTURES D'ARSENE LUPIN DB: J. Becker, Albert Simonin; K: Edmond Séchan; S: Marguerite Renoir; D: O. E. Hasse, Liselotte Pulver, Robert Lamoureux, Georges Chamarat.
1958 MONTPARNASSE 19 DB: Max Ophüls, Henri Jeanson; K: Christian Matras; S: Marguerite Renoir; D: Gérard Philipe, Anouk Aimée, Lilli Palmer, Léa Padovani.
1960 LE TROU DB: J. Becker, Jean Aurel, José Giovanni nach seinem Roman; K: Ghislain Cloquet; S: Marguerite Renoir; D: Michel Constantin, Jean Keraudy, Philippe Leroy, Raymon Meunier.

DB: Drehbuch; K: Kamera; S: Schnitt; D: Darsteller

Fast eine Filmgeschichte der Schweiz – LE FILM DU CINÉMA SUISSE

Breitestens genützte Archivschätze

Als Dringlichstes musste seinerzeit das Schweizer Filmarchiv, das es nun seit gut vierzig Jahren gibt, sein Bestehen zunächst sichern und hernach zu sammeln beginnen, was es vorweg zu sammeln gab. In einem folgenden Schritt erst ging es dann darum, die angehäuften Schätze unter Dach und Fach zu bringen und sie zugänglich zu machen. Jetzt befindet sich das Haus in Lausanne seit gut zehn Jahren im eigentlichen Nutzungsbetrieb; das heisst, es ist nach ausgiebiger Einübung gehalten, nun auch wirklich und wahrhaftig seinen Endzweck zu erfüllen.

Was nun die stattliche Unternehmung LE FILM DU CINÉMA SUISSE betrifft, so lässt sich keinesfalls nachweisen, dass sie vor allem andern als beispielhafter Nutzungsfall gedacht war – auch wenn sie vom wendigen Konservator des Filmarchivs, *Freddy Buache*, im Zeichen des Jubeljahres 1991 betrieben, von den rührigen Produzenten *Theres Schärer* und *Miguel Stucky* vorangetrieben und schliesslich von einer Lausanner Tageszeitung und von einer bekannten Zigarettenfirma auch noch gesponsert worden ist.

Und zwar kann der *Film* schon nur deshalb kaum unlauteren Absichten entsprungen sein, weil ein unangebrachter Verdacht solcher Art umgehend einen weiteren gleichen Charakters nach sich ziehen müsste, der noch um etwas leichter auszuräumen wäre. Gemeint ist die Vorstellung, zur Rechtfertigung seiner Existenz sei das Filmarchiv – ähnlich einer Feuerwehr, die ihre eigenen Brände legen müsste – darauf angewiesen, Nutzungen seines reichen Thesaurus geradezu herbeizuführen, wenn nicht gar im eigentlichen Wortsinn in die Welt zu setzen.

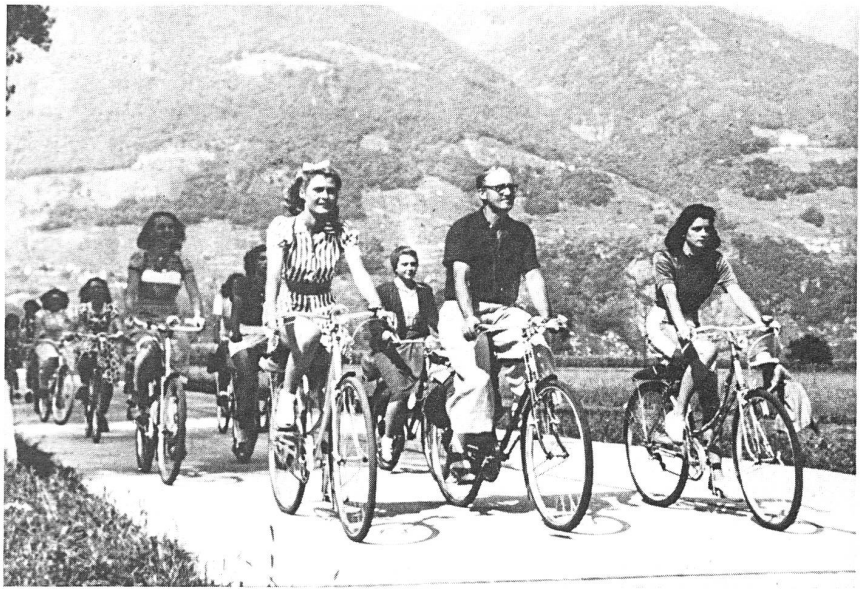
Viele Details, wenige Zusammenhänge

Aus was immer für Gründen und mit was immer für Vorsätzen der umfängliche FILM DES SCHWEIZER FILMS initiiert wurde, die Tatsache, dass er auf eine breite Nutzung der fraglichen Lausanner Bestände hinausläuft, ist indessen unumstösslich. Der ganz grosse Teil – wohl gegen neun Zehntel der zwölfmal fünfundzwanzig, also dreihundert Minuten Laufzeit – ist in der Tat mit Material aus den berühmten Bunkern Buaches bestritten. Keine Frage, *«Les trésors de la Cinémathèque suisse»* wäre, statt LE FILM DU CINÉMA SUISSE, auch ein denkbarer Titel über dem behäbigen Korpus.

Ein rundes Dutzend unserer besten Filmemacher aus den drei Hauptsprachregionen des Landes haben da also, jeder für sich, aber immer unter der qualifizierten Aufsicht des Hausherrn, eingelagerte Schweizer Filme aus neun Jahrzehnten – von denen es in Lausanne etliche hundert gibt –, visioniert, verlesen und in ausgewählten Szenen zu je einem fast halbstündigen Kapitel montiert. Und zwar haben sie sich dabei so eingeteilt und abgesprochen, dass sich nun das breite fünfstündige Ganze zu einer Art Spaziergang entlang einigen, wenn auch beileibe nicht allen Stationen der Schweizer Filmgeschichte von ihren frühesten Zeiten bis in die unmittelbare Gegenwart zusammenfügt.

Vor Augen geführt wird dabei im Endergebnis verdankenswert viel an sprechendem Detail. Hingegen wird ausgesprochen wenig in Abläufen und Zusammenhängen begreifbar gemacht. Denn auf verbindende, erläuternde Übergänge wurde so weit wie möglich – und da und dort auch wei-

LES AMATEURS von Daniel Schmid – Auszug aus ST-MORITZ, GRAND HOTEL (1914)



NOI E GLI ALTRI – Auszug aus MATURAREISE von Sigfrit Steiner (1942)

tergehend als nötig – verzichtet, desgleichen auf ausdrückliche Verknüpfungen zwischen den einzelnen Teilen, die noch nicht einmal einer verbindlichen Reihenfolge unterliegen und vielleicht sogar mit Vorteil in zufälliger Staffelung zu visionieren sind.

Einfindung in die Tradition

Viel, manchmal zuviel Vertrauen setzt die bunte – wenngleich natürlich vorwiegend in Schwarzweiss gehaltene – Schau in die kopierten Originalszenen. Sie sollen weitgehend für sich selbst sprechen, doch tun sie das unvermeidlicherweise nicht durchweg, und zwar selbst dann nicht, wenn sie sich da und dort auffällig wiederholen. DIE LETZTE CHANCE von *Leopold Lindtberg* aus dem Jahr 1945 zum Beispiel kommt in gleich drei verschiedenen Kapiteln vor und ist damit, von insgesamt gut hundert, der meistzitierte einzelne Film im Film. Wer eine gewisse Vertrautheit mit der Materie gleich mitbringt, absolviert den Marathon nun gewiss mit erheblichem Gewinn. Denn es fehlt, von *Jean-François Amiguets* LES PIONNIERS bis zu *Fredi Murers* DIE VERBORGENE FIKTION, welches in die Jetztzeit hineinführt, keinem der zwölf Kapitel an Witz oder an Informationswert, geschweige denn an Liebe zur Sache. Wer sich dagegen erstmals mit der Schweizer Filmgeschichte auseinandersetzt, dürfte sich den intensiven, häufig etwas zersplitterten Einzeleindrücken, die jede der fraglichen Kompilationen vermittelt, ein wenig hilflos ausgeliefert fühlen.

Es wird, mit einem Wort, ziemlich viel vorausgesetzt, und zwar nicht zuletzt an Bereitschaft, sich mit dem Stoff auch ernsthaft zu befassen. Doch in der Verlegenheit des unvorbereiteten Zuschauers spiegelt sich möglicherweise bloss diejenige, die sich besonders bei einigen von den jüngern unter den zwölf Autoren einstellte, als sie an die Sache herangingen. Etwelche gestehen nämlich unumwunden, die fraglichen Filme seien ihnen vorher kaum wirklich bekannt gewesen und sie hätten sich mit ihnen erst vertraut machen müssen.
Tatsächlich lässt sich mit minimalen Einschränkungen behaupten, dass die Schweizer Cineasten im allgemeinen das, was im Land vor ihrer eigenen Zeit an Filmen entstanden ist, vielsagenderweise nur oberflächlich wahrgenommen haben. Wohl kaum einer von ihnen hat jemals das Privileg in Anspruch nehmen können – oder auch wollen –, sich in eine Tradition wirklich eingebettet zu fühlen, etwas, was Franzosen, Amerikanern oder Russen seit langem und bis heute ganz selbstverständlich vergönnt gewesen ist. Doch könnte nun gerade ein Gebilde wie dieser FILM DES SCHWEIZER FILMS praktischer Ausdruck einer sich noch spät abzeichnenden neuen Entwicklung sein, die ein entsprechendes Traditionsbewusstsein hierzulande erst hervorzubringen im Begriffe wäre.

Viel kopiert, wenig gedreht

Dabei haben die Filmemacher ihre Arbeit ohne jeden Zweifel ausnahmslos so gut versehen, wie es das Gesamtkonzept Buaches zuliess, aus dem keiner von den Erwählten ausbrechen durfte, ohne den Aufbau des Ganzen ins Wanken zu bringen. Aber weniger Nutzung, sprich Beschreibung und dafür etwas mehr Wegleitung, sprich Interpretation hätten wahrscheinlich ein gutes Stück weiter helfen können.

Warum so auffällig wenig – für die meisten Beiträge gar nichts – eigens gedreht und zwischen die Originalszenen einmontiert worden ist, vermag zwar vom Produktionellen her einzuleuchten. Aber es kann kein zwingender theoretischer Grund bestanden haben, es mit der Einteilung des betriebenen Aufwands gerade so und keinesfalls anders zu halten. Freilich wäre jede denkbare Alternative zu den getroffenen Dispositionen automatisch nicht bloss zulasten der ans Äusserstmögliche grenzenden Gesamtlänge wie auch der unbescheidenen Zahl beschäftigter Autoren gegangen. Sondern es hätte darunter eben auch die ominöse ausgiebige Nutzung der Bestände des Casino de Montbenon auf der Anhöhe über dem schönen Léman in so vielen wunderbaren Minuten Laufzeit leiden müssen.

LES ÉMOTIONS HELVÉTIQUES von J. Veuve
Auszug aus RAPT von Dimitri Kirsanoff (1933)

Der vor zwei Jahren entstandene Film LIEBESERKLÄRUNG, ein vergleichbar aufgebauter abendfüllender Kompilationsfilm von *Georg Janett*, *Ursula Bischof* und *Edi Hubschmid* zum Thema der Geschlechterbeziehung quer durch die Schweizer Filmgeschichte, hat zweifellos eine beispielhafte Rolle bezüglich der fraglichen Nutzung des Thesaurus vom Genfersee gespielt, und zwar ist das bis hin auch zu den mit vollen Händen ausgeschütteten profitabeln Lizenz-Zahlungen an die Rechtsinhaber der Fall gewesen. Andere Eigenheiten dieser exemplarischen Arbeit hätten ebenfalls vorbildlich wirken dürfen, wurden aber leider von Buache, Schärer und Stucky nicht als nachahmenswert empfunden.

LES PETITES ILLUSIONS – Auszug aus FÜSILIER WIPF von Leopold Lindtberg (1938)

Kommentar überflüssig?

Es geht zum einen um die Tatsache, dass sich der Vorläufer mit seinen 107 Minuten Laufzeit wohlweislich an sein eines und einziges abgegrenztes Thema hält; wohingegen sich nun LE FILM DU CINÉMA SUISSE, wiewohl nur etwa dreimal so lang, nach gleich zwölf verschiedenen Richtungen davonbewegt. Sodann profitierte LIEBESERKLÄRUNG enorm von der raffiniert sich verdichtenden Montage Janetts, dessen Name nun aber eigenartigerweise in keiner einzigen der fraglichen zwölf Stablisten mehr figuriert. Dabei hätte gerade er über die grösste einschlägige Erfahrung verfügt, ganz zu schweigen von seinem notorischen Scharfsinn.

Und konnte man im übrigen bezüglich des launigen und doch lustlosen, schlauen, aber trotzdem inkompetenten Kommentars Niklaus Meienbergs geteilter Meinung sein, so erfüllte jene Schreibe immerhin die unerlässliche Funktion, den Stoff begrifflich zu gliedern. Im Film der Zwölf dagegen wird nun diese Aufgabe leider nur da und dort wahrgenommen; jedenfalls geschieht das auf keine Weise, die über ein einzelnes Kapitel hinausgreifend kohärent wäre. Und nun sind zwar Montagen, die jeden Kommentar überflüssig machen, gewiss erstrebenswert, weil ökonomisch und elegant; doch wenn sie sich zum Selbstzweck erheben, können sie auch gefährlich werden.

Drei der zwölf Kapitel laufen, zweifellos zufolge intensiv ausgeübter typisch helvetischer Toleranz, in ihrer ganz eigenen, um nicht zu sagen privaten historischen Richtung davon, währenddem sich immerhin die neun – oder je nachdem acht – übrigen recht und schlecht auf eine Linie bringen lassen. Der erste von den unklassierbaren Sonderlingen ist *Ernest Ansorge*, der mit ALCHEMIA durch unser ausnehmend reiches und zu Recht international gerühmtes Trickfilmschaffen von 1920 bis heute streift. Er zitiert dabei nur gerade noch meinen persönlichen Lieblingsanimationsfilmer, den formidabeln Georges Schwizgebel von LE VOL D'ICARE bis LE SUJET DU TABLEAU, fast gleich häufig, wie er, von ANIMA bis LES CORBEAUX, Bilder aus seinen eigenen Filmen einflicht.

Vom Überborden

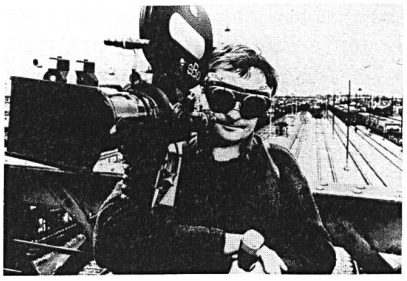
Auf transalpine Südhänge hinüber führen *Augusta Forni*, *Renato Berta* und *Federico Jolli*, die unter dem bezeichnenden Titel NOI E GLI ALTRI – also WIR UND DIE ANDEREN – auf bisher wenig Bekanntes und auf kaum geläufige Zusammenhänge im Filmschaffen des Tessins – und im Tessin – während der dreissiger und vierziger Jahre von *Leni Riefenstahls* DAS BLAUE LICHT von 1932 bis zu *Sigfrit Steiners* MATURAREISE von 1942 eingehen. Das südschweizerische Kapitel stellt im vollen Dutzend den einen und einzigen Beitrag dar, der selbst dem eingefuchsten Kenner noch Ungesagtes und Ungezeigtes zu bieten hat und der im übrigen auch mit einer aussagekräftigen, wissend geführten eigenen Kamera arbeitet, die selbstverständlich keine andere als diejenige Bertas sein konnte.

Daniel Schmid seinerseits kopiert in LES AMATEURS aus Familien-, touristischen und Werbefilmen der zehner und zwanziger Jahre, und er sucht und findet in ihnen wieder Anschluss bei der Welt, die ihm die liebste ist und die er anderweitig schon öfter beschworen hat, nämlich beim kleinen Kosmos des eleganten oder vielleicht doch eher nur elegant sein wollenden Schweizer Bürgertums der ersten und zweiten Vorkriegsepoche samt seinen Ferien- und Freizeitgewohnheiten und -einrichtungen. Mit der Schweiz hat der wehmütige kleine Essay wohl gewiss ausreichend viel, mit ihrem Filmschaffen allerdings nur noch am Rande etwas zu tun. Immerhin vermag er daran zu erinnern, dass das Filmarchiv eben richtigerweise auch Material ausgefallener Kategorien hortet und nur zu gern zwecks Wiederverwendung herausgibt.
Wie das Kapitel von *Jürg Hassler* schon in seinem Titel, LES DÉBORDANTS, verkündet, befasst sich der konsequente Nichtvertreter des aufs Kino bedachten Mainstreams mit einer Reihe von Überbordenden. Damit zielt er auf die Aussenseiter, die hoffnungslosen Träumer, zum Teil Gescheiterten und eigentlichen Selbstmörder, die Poeten oder Möchtegern-Poeten, angefangen beim legendären *Max Haufler*, der über *Richard Dindos* MAX HAUFLER - DER STUMME wiederkehrt, bis hin zu neueren Beispielen wie *Bruno Nick* mit seinem TSCHARNIBLUES oder *Steff Gruber* mit seinen eigentümlichen Phantasien nach der Art von FETISH AND DREAMS.

Cherchez l'auteur

Systematiker würden vermutlich die objektive Notwendigkeit von Hasslers Beitrag über die Randständigen in Frage stellen wollen, der an dieser Stelle auf den halben Weg zwischen die drei genannten eigentlichen Un-

LES DÉBORDANTS – Auszug aus VISION OF A BLIND MAN von Fredi M. Murer (1989)



klassierbaren und die noch acht verbleibenden Beiträge über das Mainstream-Kino inklusive ordentlichem Dokumentarfilm zu stehen kommt. Tatsächlich liesse sich argumentieren, LES DÉBORDANTS poche weniger auf Resultate und gebe stattdessen mehr auf das, was zwar erträumt und entworfen, dann aber verhindert worden und oder was sonstwie ausgeblieben ist. Dabei ist der Beitrag gerade von seiner Einfühlung ins depressive und versagerische, ins masochistische und suizidale Element her zutiefst helvetisch.
Er zeigt im übrigen auch besser als jeder andere, wie gern so mancher der Zwölf, wo immer möglich, in erster Linie nach der jeweiligen Autorenfigur und dann erst nach Themen und historischen Zusammenhängen

DIE VERBORGENE FIKTION – Auszug aus IL BACIO DI TOSCA von Daniel Schmid (1985)

liessen sich die übrigen acht Beiträge, die dem geläufigen Spiel- und Dokumentarfilm gewidmet sind, in eine Reihe gliedern. Ganz in diesem Sinn als blosser Vorschlag ist denn auch die nun folgende abschliessende Durchsicht zu verstehen; und die ausgesprochene Vermutung, die einzel-

ZÜRICH - EMMENTAL – Auszug aus ULI DER PÄCHTER von Franz Schnyder (1955)

gefragt hat. Die allgemeine Entwicklung hat ja immer etwas Abstraktes an sich, das sich über den Kopf des Individuums hinweg sozusagen von selber vollzieht. Dagegen stellt sich die Frage aller Fragen, ob es nämlich gerade ihm etwas zu machen vergönnt oder gerade ihm etwas zu machen verwehrt ist, letztlich immer nur dem einzelnen Filmemacher. Wie die Cineasten kaum einer andern Nation und wie die Künstler keiner andern Disziplin hierzulande sind sich dessen die Filmemacher der Schweiz aus bitterer Erfahrung traditionell und bis zur gelegentlichen Wehleidigkeit schmerzlich bewusst.
Nur recht und schlecht, hiess es ausdrücklich eingangs dieses Berichts, nen Kapitel liessen sich am besten vielleicht doch zufällig gestaffelt visionieren, gilt nach wie vor. LES PIONNIERS von Amiguet und DIE VERBORGENEN FIKTIONEN von Murer könnten allerdings, wie schon vorweggenommen, in dieser Sequenz kaum andere Plätze als den ersten und den letzten einnehmen.

Stärken des Baukastensystems

Gerade beim Nebeneinanderhalten dieser beiden Teile, des ersten und des letzten also, springt anderseits ein aufschlussreicher Umstand ins Auge. Man kann nämlich sehr wohl die Filmgeschichte der Schweiz mit Dokumentarfilmen – etwa den historischen Ansichten von den Bewässerungskanälen im Wallis, den sogenannten *bisses* – anfangen lassen. Und man kann dann desgleichen, wenn Murer als Allerjüngstes im gesamten Korpus Szenen aus LES FRÈRES BAPST von *Jacqueline Veuve*, DUENDE von *Jean-Blaise Junod* oder AUFBAUER DER NATION von *Angelo A. Lüdin* aufführt, nahezu hundert Jahre später mit Dokumentarfilmen wieder in die Gegenwart gelangen.
Von den Kameraleuten der Gebrüder Lumière, die noch vor der Jahrhundertwende nach Lausanne oder Basel filmen kamen, führt bis zu SERIAT von *Urs* und *Marlies Graf* oder ARTHUR RIMBAUD – UNE BIOGRAPHIE von Richard Dindo eine unterbrochene, aber noch deutlich erkennbare Linie, die sozusagen in sich selbst zurückläuft. Einen Umstand wie diesen gibt LE FILM DU CINÉMA SUISSE vielleicht erstmals zu bedenken. Das Baukastensystem, nach dem er funktioniert, hat eben auch seine sichtlichen Stärken. Schade darum, dass es dann im Rahmen einer derartigen Produktion nicht möglich ist, die genannte oder vergleichbare andere Verbindung kräftig genug herauszustreichen.
Die verbleibenden sechs Teile decken im grossen und ganzen noch das Spielfilmschaffen von 1920 bis 1980 ab, welches erst den eigentlichen Grossteil der erkundeten Materie abgibt. An den Anfang dieses zentralen Blocks kommt wohl am ehesten AILLEURS ET ICI von *Alain Klarer*, an seinen Schluss L'HOMME RÉVOLTÉ, *Michel Soutters* Rekapitulation der Anfänge im Genfer Film während der sechziger und frühen siebziger Jahre, zu stehen. Zwischen diese beiden Marken wären dann der Reihe nach DIE LIEBE ZUM TOD von *Thomas Koerfer*, LES ÉMOTIONS HELVÉTIQUES von Jacqueline Veuve, LES PETITES ILLUSIONS von *Markus Imhoof* und ZÜRICH – EMMENTAL von *Bernhard Giger* zu plazieren. Ausdrücklicher als die weiter oben im Text angeführten Kapitel wenden sich diese Beiträge

AILLEURS ET ICI von Alain Klarer – Auszug aus SEULS von Francis Reusser (1982)

den eigentlichen historischen Themen und Motiven zu, wiewohl natürlich die Frage nach der Autorenschaft weiter vernehmlich mitschwingt.

Cherchez le sujet

Ganz besonders den soeben erwähnten – aber nachträglich gesehen auch den zuvor genannten – Kompilatoren darf man zugestehen, dass nun keiner von ihnen einfach in einem Handbuch nachgeschlagen hat, unter was für einem Gesichtspunkt er daran gehen sollte, die ihm zugefallene Gruppe von Filmen zu verlesen und zu deuten.
Vielmehr schlägt die Mehrzahl der Macher sehr wohl eigene und sogar eigenwillige Lesarten des untersuchten Materials vor. Am auffälligsten gilt das wohl für Thomas Koerfer, der in Titeln aus der Zeit zwischen 1929 und 1942 – von FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK, an dem *Eduard Tissé* zusammen mit *Sergej Eisenstein* gearbeitet hat, bis zu ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE von *Hans Trommer* – Motive der Todessehnsucht herausgesucht hat; zu verstehen sind sie als Spiegelungen der damaligen Wirtschaftskrise wie auch als aufsteigende Vorahnungen der herannahenden Kriegskatastrophe. Zu recht viel andern, freilich auch etwas diffuseren und eher unverbindlichen Resultaten gelangt ihrerseits Jacqueline Veuve, obwohl sie ungefähr, freilich anhand von andern Filmbeispielen, die gleiche Epoche ins Auge fasst.

LES PIONNIERS – Auszug aus LA VOCATION D'ANDRÉ CAREL von Jean Choux (1925)

Und eher noch einen Schritt weiter als Koerfer geht wiederum Alain Klarer, indem er in Titeln aus sage und schreibe sieben Dekaden – von einer der stummen Tell-Verfilmungen bis zu *Alain Tanners* DANS LA VILLE BLANCHE von 1983 – nicht ohne etwas zu forcieren ein durchgehendes Thema zu ermitteln glaubt. Es ist der allerdings höchst helvetische Gegensatz zwischen der Sehnsucht, nach innen zu reisen, und dem Verlangen, in die Ferne zu streben; es handelt sich, anders gesagt, um die Spannung, einmal sich selbst, dann aber auch wieder andere und anderes zu entdecken.
Dieser Widerspruch findet seine glückliche Verlängerung und Verdeutlichung im Beitrag von Markus Imhoof, der von Lindtbergs FÜSILIER WIPF aus dem Jahr 1939 bis zu seinem eigenen, 42 Jahre später entstandenen DAS BOOT IST VOLL nach offenen und geschlossenen Landesgrenzen – sprich offenen und verschlossenen Gemütern – fragt, nach Einheimischen und Fremden, das heisst letztlich nach der inneren und äusseren Identität der *Confoederatio helvetica*.

Grandes et petites illusions

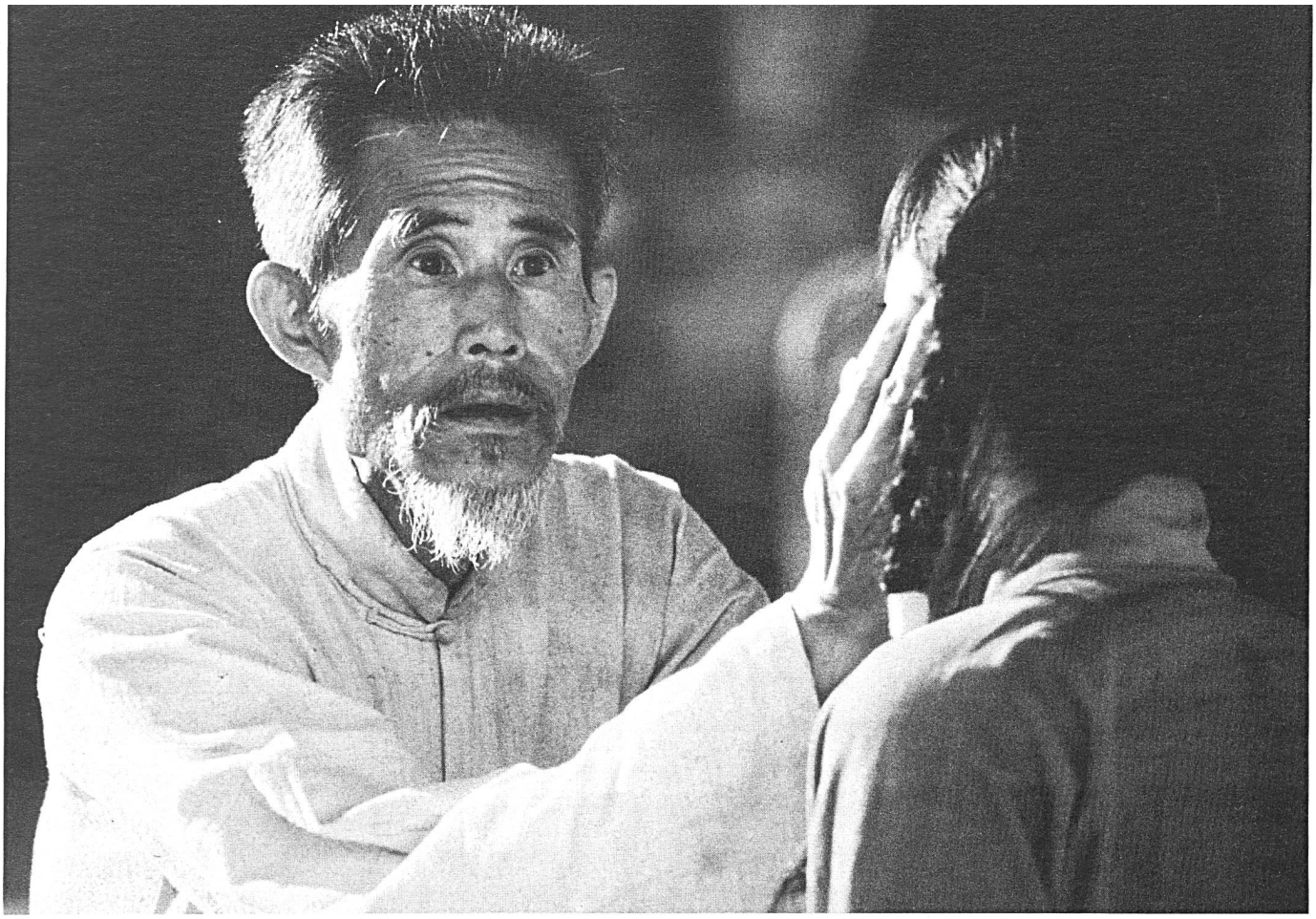
Schliesslich untermauert Bernhard Gigers Querschnitt durch die Heimatfilme der fünfziger und frühen sechziger Jahre – die ruralen *Franz Schnyders* und die urbanen *Kurt Frühs* – noch einmal aus anderer Sicht, nämlich am Beispiel des Verhältnisses von Stadt und Land, worauf seine Kollegen Klarer und Imhoof aus sind, und rundet so den fraglichen Themenbereich ideal ab.

L'HOMME RÉVOLTÉ – Auszug aus CHARLES MORT OU VIF von Alain Tanner (1969)

Und wahrhaftig, sofern denn überhaupt ein Urthema der Schweiz und der Schweizer, wie es sich in ihren Filmen kundtut, zu destillieren ist, könnte es gerade die Frage nach dem individuellen und kollektiven Bestandhaben und Vorhandenbleiben auf einem permanent umkämpften Kontinent sein. Und zwar gilt das auch und gerade jenseits der gewohnten Zweiteilung unserer Filmgeschichte in *les anciens et les modernes*, welche nachgerade veraltet sein dürfte und bemerkenswerterweise im *Film* auch kaum noch wirklich beobachtet wird, es sei denn, spurenweise, in den Beiträgen Soutters und Murers.

Man darf ruhig an so etwas wie einen nationalen Minderwertigkeitskomplex komplett mit depressiven bis suizidalen Komplikationen angesichts von Nachbarvölkern denken, die in ihrer Mehrzahl so viel stattlicher, prominenter und mächtiger wirken und auch tatsächlich oder scheinbar so viel bedeutendere Filme hervorbringen. Dabei ist zu bedenken, dass die konstitutionelle Kehrseite jedes Kleinheitswahns – jener *petites illusions*, die Imhoof anspricht – unvermeidlich wiederkehrende Aufwallungen von prahlerischer Arroganz sind. Nebst einigen weiteren Schlagern aus dem kulinarischen Sektor haben wir dann unbestritten die beste Armee und die besten Filme der Welt.
So gesehen kommt die *grande illusion*, die tiefgreifende Grosskompilation aus dem Thesaurus von Lausanne, dem Kern der Sache, wenn er's denn wirklich ist, einigermassen nahe – jedoch ohne etwas ausdiskutieren oder abschliessen zu können, weil über der massiven *défense et illustration*, die da geübt wird, letztlich jede eigentliche Kritik des Gegenstandes unterbleibt.

Pierre Lachat



BIAN ZOU BIAN CHANG (DIE WEISSAGUNG) von Chen Kaige

Der einzige, der sehen kann

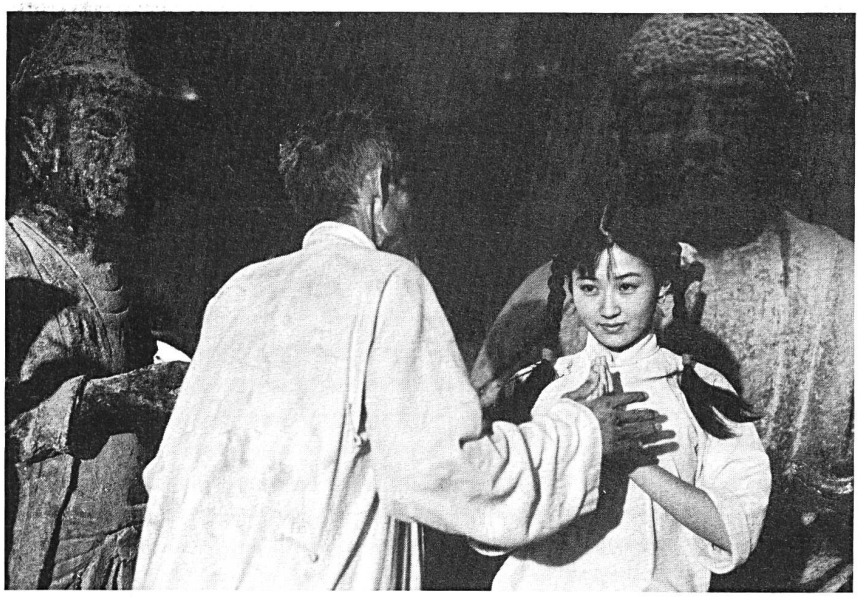
Wenn in China jemand etwas gesehen hat, kann er das unter Umständen niemandem erzählen, er muss so tun als wüsste er von nichts, um sich selbst zu schützen. Deshalb sagt der alte Weise im Film: «Ich bin blind, ich sehe nichts, ich höre nichts. Wenn ihr wissen wollt, was ich fühle, müsst ihr in mich hineinkommen.»

Chen Kaige

Der alte Weise ist ein Volkskünstler, ein Geschichtenerzähler, der mit seinem Dreisaiten-Instrument durch die Lande zieht, durch die grandiosen Landschaften zwischen den Ufern des Gelben Flusses und den Steinwüsten der Gobi. Sein Handicap: er hat diese Welt, die vom scharfen Auge von *Gu Changweis* Kamera auf unvergessliche Weise beobachtet wird, niemals gesehen, er ist blind. Sein Vorteil: im Herzen seines Instrumentes, dort in einem Kästchen verborgen, trägt er das Rezept zu seiner Heilung, das beim Zerreissen der tausendsten Saite seine Wirksamkeit entfalten wird. Dieses erhielt er beim Tode seines Grossmeisters, als er noch ein Knabe war; und so sind auch die letzten Worte des Grossmeisters und damit die unendliche Tragkraft der chinesischen Geschichte mit in das Kästchen gewandert, die, ständig gegenwärtig, auch den tiefsten Zweifeln standhalten. Die Hoffnung auf Erlösung verleiht dem alten Blinden ausserordentliche Kräfte. Weit und breit wird er vom Volk verehrt; er ist der einzige, der sehen kann, wenn Verstrickungen und Hass die Menschen blenden. Mit seiner Stimme wird er Bote von Gedanken, die an die pazifistische Vernunft der tibetischen Buddhisten erinnern. Und tatsächlich, vorübergehend kommen die Staubwolken der hervorragenden Kampfszene dazu, sich wieder sanft auf die gelbe Erde zu legen.

Die Träume der Blinden

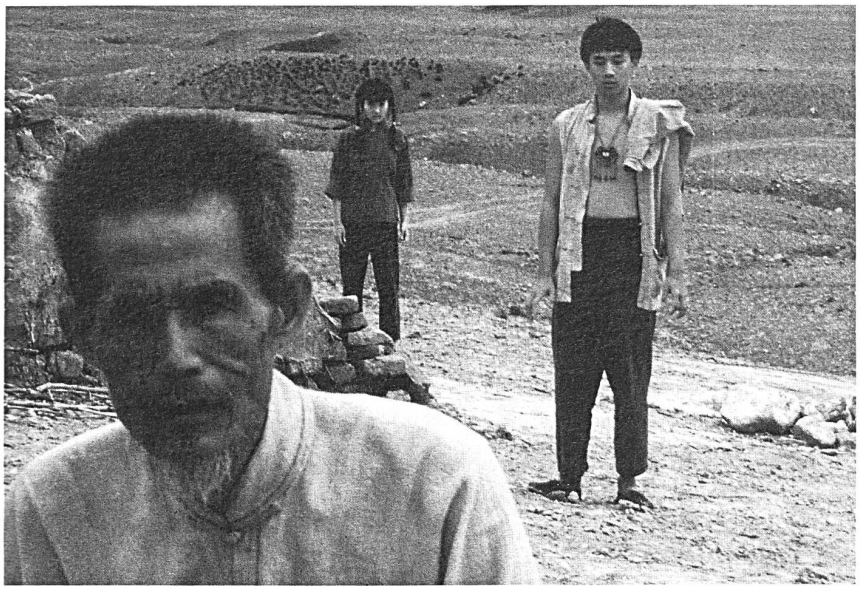
Doch Shitou, sein junger Schüler und ständiger Begleiter, rettet sich bei dieser Gelegenheit an den Rand der zerklüfteten Landschaft und erbricht sich. Auch er ist blind, doch er reagiert auf die Realität ohne den Filter der Hoffnung. Er wird so viele Saiten spielen wie er will; die Sterne, das



Meer will er erkennen, doch die Ideen der alten Tradition interessieren ihn nicht. Er muss brechen, weil er weiss, dass die Motive des Kampfes, dass die Probleme nicht durch die charismatische Tat eines geistigen Führers aufgehoben werden können. Und so wird Shitou selbst Opfer der unveränderten Mentalität der Leute: sie kommen zum Tempel und schlagen ihn zusammen. Und ein zweites Mal, ganz am Ende, werden sie ihn zu erniedrigen versuchen, indem sie ihm die Ehrensänfte reichen. Doch Shitou vertraut unbeirrt auf sich selbst; weder mythische Helden, weder Konfuzius noch Mao scheinen ihm glücksverheissend. In Lanxiu, der strahlenden Tochter des Sun-Clans, findet er eine Gefährtin auf der Gratwanderung jenseits der gesellschaftlichen Zwänge, losgelöst von Leitgedanken, die Last und Sicherheit zugleich sind. Die unbewusste Erotik der beiden jungen Menschen findet Erfüllung unter dem freien Himmel, gesegnet von den Göttern der grossen Natur. Ein Schrecken jedoch für den alten Meister, der Sinnlichkeit nur im Traume kennt. Sein Traum ist es, die zwei schönsten ihm bekannten Frauen zu heiraten. Diese wohl sublimste Variante einer Eheschliessung auf dem chinesischen Lande, ein Motiv etlicher moderner chinesischer Filme, taucht alle sonst grell-roten Hochzeitsaccessoires in ihre Komplementärfarbe grün und rückt die Bräute um so mehr ins Unerreichbare. In welchen Farben träumt ein Blinder? Chen Kaige weist pragmatisch darauf hin, dass auf dem Filmnegativ rot als grün erscheint. Ein tröstlicher Traum jedenfalls, denn die grüne Farbe in chinesischen Träumen deutet immer ein gutes Ende an ...

Der Abschiedsbrief

Der chinesische Titel der Kurzgeschichte, auf der der Film beruht, heisst «Leben wie eine Saite» – Leben im Sinne von Schicksal, Befehl des Himmels. Das ist chinesisch, dass man sich als kleiner Mensch in der unendlichen Natur, in den ewig zyklischen Verlauf der Geschichte einzufügen weiss und den Befehl des Himmels akzeptiert. Die Kamera zeichnet die Umrisse der chinesischen Landschaftsmalerei nach, winzige Figuren, verloren vor dem weiten Horizont. Ebenso klein fühle auch ich mich vor diesen Bildern, betrifft auch mich die universelle Frage nach dem Sinn des Lebens. «Ich glaube,» sagt Chen, «dass jeder Mensch ein Ziel vor Au-



gen braucht; doch was für ein Ziel auch immer wir anstreben, am Ende, im Angesicht des Todes, ist es nichts als ein weisses Stück Papier.»

Das gute Ende besteht nun darin, dass der alte Weise das unglaubliche Glück hatte, fast sein ganzes Leben hoffen zu können. Und vielleicht auch, dass er mit Hilfe des Nudelladenbesitzers, dem Gott des Todes, der von seiner Position im Tempel an das Ufer des Gelben Flusses gezogen und Ehemann und Vater geworden ist, sich dieses Glückes schlussendlich auch bewusst werden konnte. «Jeder Mensch muss sterben», sagt ein chinesisches Sprichwort, «manchmal hat der Tod das Gewicht des Taishan-Berges, manchmal das einer Flaumfeder.» Chen erzählt von der Gegenwart des Todes in seiner Jugend, von Gleichaltrigen, die in der Aufbruchstimmung der Kulturrevolution ums Leben kamen, während sie daran glaubten, etwas für ihr Vaterland zu tun. «Trotz meiner Trauer fühle ich, dass das Leben dieser Menschen voller Schönheit und Reichtum war.» So fühlt auch der alte Weise, und das einzig Tröstliche, was er trotz seiner schmerzlichen Erkenntnis seinem Schüler zu hinterlassen versucht, ist die Vorstellung von einem besseren Leben.
Und Lanxiu? Sie entscheidet für sich selbst, sie überschreitet in einer weiteren Stufe die Realisierung innerhalb der Grenzen der Zeit. Auch der Tod ist ein Seinszustand für sie, und wer weiss schon, ob es nicht ein besserer ist? Mithin ist es auch sie, die es Shitou erlaubt, den endlosen Kreis der von Generation zu Generation überlieferten Tradition der Grossmeister zu durchbrechen: in das Kästchen seines Instrumentes gerät nun Lanxius Abschiedsbrief, anstelle des Rezeptes, das für immer vom Wind davongetragen wird.

Die kämpfenden Clans

Wohl keine andere Gesellschaft hat in diesem Jahrhundert so vielen äusseren Wandlungen unterlegen wie die chinesische. Eine im Grunde fremde Ideologie konnte nur Fuss fassen, weil das von jungen Chinesen so kritisch betrachtete "feudale Denken" immer noch tief im Bewusstsein des Volkes verwurzelt ist. Das Leiden während der Kulturrevolution wird heute von denen, die es erfuhren, als wertvoll erachtet, weil dergleichen existenzielle Erfahrungen sehr tiefe, menschliche Erkenntnisse ermögli-

chen. Doch dann brach das Gebäude zusammen, und aus dem Glauben an eine Ideologie, aus der Hoffnung auf eine bessere Zukunft blieben die Trümmer der Desillusionierung, der Desorientierung. Aber auch die Chance, sich endlich als Individuum und frei zu fühlen. Auf die Frage der Identifikation mit seinen Hauptrollen antwortet Chen, dass er dem alten Meister näher stehe. «Ich selbst bin nicht mehr so jung, ich habe innerlich nicht so viel Mut und bin schwächer als die Leute wie Shitou. Aber ich liebe sie und glaube wirklich an das, was sie tun.»

Nicht einen Führer, nicht tradierte Handlungsweisen als gegeben akzeptieren, sondern Lösungen in der direkten, persönlichen Auseinandersetzung mit der Realität zu finden, gehörte auch zu den wichtigsten Inhalten der Demokratiebewegung vom Mai 1989. Der Gedanke der Demokratie kann im Herzen der Chinesen eine sehr private Bedeutung haben. Er stürzt mitunter auch Götter, selbst den Gott des Todes, von ihrem Thron, mitten in die Menschenwelt.

Ist das die neue Hoffnung? Der chinesische Dichter Yang Lian beschrieb kürzlich diejenigen, die jetzt in China die Macht in den Händen halten, als «Väter, die ihre Söhne am liebsten umbringen und ihre Töchter am liebsten vergewaltigen würden.» Das Dilemma und der Widerspruch, in dem alle chinesischen Intellektuellen heute stehen, ob sie in Beijing oder in New York leben, greift sehr tief in ihr Leben ein. Im Drehbuch von BIAN ZOU BIAN CHANG heissen die kämpfenden Clans *LI* und *ZHAO*; ohne hintergründig sein zu wollen, fallen dazu die Namen *Li Pengs* und *Zhao Ziyangs* ein, um deren Personen der politische Kampf tobte. Chen sagt dazu: «Ich kann die Ereignisse in China nicht einfach ignorieren, weder als Filmemacher noch als Mensch. Natürlich können die Leute meine Haltung erkennen. Aber ich möchte unabhängig bleiben, ebenso von der Politik wie von der Kommerzialisierung. Ich will nicht für irgendwelche Zwecke benutzt werden können.»

Die Vitalität der Stille

Als der alte Weise trotz Flutwarnung den Gelben Fluss überqueren will, packen die Schiffer das Boot auf die Schultern und setzen eine beeindrukkende Prozession in Gang, die kraftvoll alle Gefahren zu überwinden verheisst. Singend schreitet der Alte voran, an seiner Stelle im Boot sitzt ein kleines Mädchen. Doch vom realen Übersetzen über den reissenden Fluss sehen wir nichts.

Als Shitou infolge Lanxius kindlicher Verführung in den Abgrund stürzt und sie ihm voller Schrecken folgt, wird Todesangst zum Bewusstsein der Nähe und erlaubt endlich das körperliche Verschmelzen, die intensivste Form der Liebe, "unschuldig und wild zugleich". Diese Szene im Drehbuch hatte mich sehr berührt; im Film ist sie zu einem Gemälde geworden, dessen Emotionalität auf die Ästhetik beschränkt bleibt. Chen hat sich für diese Form entschieden, weil auch hier die reale Handlung für ihn nicht das Wichtigste ist, weil sie nichts Frisches zeigen würde. In seinem sehr ernst zu nehmenden Bestreben, vor der Kommerzialisierung keinen Kotau zu machen, hat er das in China noch immer tabuisierte, bei uns aber Zuschauerzahlen einbringende Thema Sex entfremdet und erinnert dabei stark an Tarkowskijs (überhöhten) Umgang mit Liebesszenen. Zeitweise wählt der chinesische Regisseur Lösungen, die uns distanziert, nicht greifbar oder verschlüsselt erscheinen. Dafür mag es verschiedene Gründe geben, doch der erste hat mit dem "diesseits und jenseits der Grossen Mauer", mit dem kulturellen Verständnis zu tun. Chen sagt: «Ich bin in einer schwierigen Position. Für ein westliches Publikum muss ich viele Dinge erklären, das möchte ich eigentlich nicht. Chinesen verstehen, was ich meine. Doch ich denke, dass Unterschiede sehr interessant sind. Der Zuschauer soll realisieren, dass es eine Andersartigkeit gibt.»

Unterschiede zwischen dem chinesischen und dem europäischen Denken sind nur dann beachtenswert, wenn sie irritieren. Das können sie, wenn wir sie als solche erkennen, wenn wir unsere Sehgewohnheiten durch Auseinandersetzung und Offenheit erweitern. Dann wird uns auch die rhythmische Vitalität der stillen Momente, der Verzögerungen und der Abstraktionen faszinieren.

Die Zeit der Gestirne

Das Gleichnis von BIAN ZOU BIAN CHANG bedient sich der Schätze der chinesischen Volkstradition, zeigt Himmel und Erde in niemals endender Verbindung, vereinigt Feuer und Wasser, aus denen die fünf Elemente, die zehntausend Dinge hervorgehen. Ewige Landschaften, die Vielfalt eines ausserordentlichen natürlichen Dekors, archaische Lebensweisen, von Vergangenheiten gezeichnete Gesichter, unverbrauchte Talente. Und erzählt eine aussergewöhnliche Geschichte von Menschen, deren Schicksal uns echter scheint als das eigene. Doch im Gegensatz zur Einfachheit der Geschichte und zur Klarheit der Bilder steht die Musik, die das Leitmotiv des Filmes ausmacht. Sie ist emphatisch, wo wir simple Klänge eines Volksinstrumentes erwarten; wo unser Märchen, unser Traum vom fernen China Risse bekommt, wo wir mit den "Kontaminationen" (wie Bertolucci seine Begeisterung für die Stilvermischungen Shanghais bezeichnet) des Fremden konfrontiert werden. Chen sagt: «Die Musik ist wie ein Fragezeichen, eine Frage aus der Ferne ... Die Filmmusik, vor allem das letzte Konzert, ist sehr dramatisch. Denn ich versuchte, damit meine Gefühle auszudrücken, es ist meine Art, auf die politischen Ereignisse in Beijing zu reagieren.»

Im verlassenen Tempel, auf den Ruinen der Vergangenheit, wohnen der Glaube an das grosse alte Wissen, der Meister, und die Möglichkeit des eigenständigen Aufbruchs, Shitou, beieinander. Die Zeit wird die aufgeworfenen Fragen beantworten, ohne dass wir wissen, ob sie die Dinge zum besseren wendet. Die Nudelladenbesitzerin weiss nicht mehr, seit wann sie am Fluss ist. Die lineare, die zyklische und die Zeit der Gestirne sind gegenwärtig, um so mehr für Chen Kaige, der nicht anders kann, als ihnen aufrichtig und damit widersprüchlich zu begegnen.

Ulrike Koch

Die wichtigsten Daten zu BIAN ZOU BIAN CHANG (DIE WEISSAGUNG / LIFE ON A STRING):
Regie: Chen Kaige; Buch: Chen Kaige nach einer Kurzgeschichte von Shi Tiesheng; Kamera: Gu Changwei; Schnitt: Pei Xiaonan; Art Director: Shao Ruigang; Musik: Qu Xiaosong; Ton: Tao Jing.
Darsteller (Rolle): Liu Zhongyuan (alter Meister), Huang Lei (Shitou, sein Schüler), Xu Qing (Lanxiu), Zhang Zhenguan (Nudelladenbesitzer), Ma Ling (seine Frau).
Produktion: Beijing Film Studio; Co-Produktion: Serene Productions, England, China Film Co-Production Corporation, Pandora Film. CH-Verleih: trigon-film, Rodersdorf.

UN ÉTÉ APRÈS L'AUTRE von Anne Marie Etienne

Eine Pyramide für die kleinen Leute

Die Herrschenden der Geschichte hatten ihre Pyramiden, Burgen und Grabmäler. Die Sklaven, die Tagelöhner, die Diener, die Proleten sind bis heute in die Massengräber der Geschichte verbannt. Man kann ihre Spuren finden, in den banalen Dingen, die sie umgeben haben, etwa in den Bergarbeitersiedlungen, abseits der neonfarbenen Stadtkerne.

Die grossen Filmfestivals haben ihre Stars und ihre "grossen" Filme. Die Debütfilme oder die Werke aus entfernteren Teilen dieser Welt verschwinden schnell in den Festivalarchiven und damit im kollektiven Vergessen. Auch ein Werk wie Anne Marie Etiennes Erstling UN ÉTÉ APRÈS L'AUTRE droht im Überangebot eines Gross-Festivals zu verschwinden, wie die Bergarbeiterfamilien, die den Neureichen aus ihren Siedlungen gewichen sind, aus der Geschichte der Stadtviertel zu verschwinden drohen.

Die Chronik einer Bergarbeiterfamilie. Dreissig Jahre im Viertel "Impasse". Familiäre Einblicke in die Alltagskultur, nicht in die viel zitierte Ausbeutung der Arbeiter oder die in vielen Büchern abgehandelten Wirren der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Die täglichen Plagen der Hausfrauen. Die Ereignisse des Alltags: Kinder, die singend im Hof spielen, die Mutter, die an einem schäbigen Tisch vor dem Haus bei einer Tasse Kaffee sitzt und die Umgebung betrachtet. Eine Familie beim Kartenspielen, das Trinken von Alkohol, die Tochter, die Tänzerin wird, die Nachbarn, die Kinder nicht ausstehen können. Die Grausamkeiten des alltäglichen Zusammenlebens, die Hoffnungen auf eine bessere Zukunft. Eine Party im Hinterhof, der erste Fernseher. Oberflächlich lässt sich der Film als autobiographisch einstufen und behaupten, es sei die Geschichte der Grossmutter aus der Perspektive der kommentierenden Enkelin Anne Marie. Bei näherem Hinsehen aber lässt sich eine Vielzahl kleiner Geschichten erkennen, die miteinander verwoben und dennoch souverän sind. Augenblicke, die wie kleine Ewigkeiten, dennoch durch die Montage und den Off-Kommentar vorangetrieben werden, die manchmal Jahre mit einem Schnitt und einem Untertitel überspringen – die Jahre des Zweiten Weltkrieges, erwähnt in wenigen Sätzen und einem Bombengeräusch.

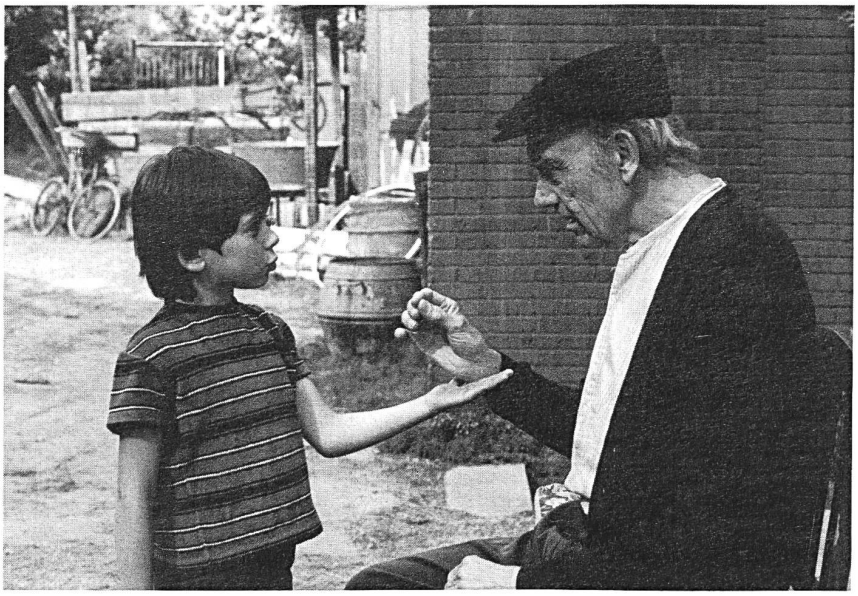
Scheinbar beiläufig und aus der Distanz gesehen laufen die Ereignisse ab. Die Pflegekinder der Grossmutter, die später wieder nach Spanien zurückkehren, die Grosseltern, die sich immer streiten, die Kinder, die heranwachsen und selbständig werden.

Blicke in Fenster und aus dem Fenster, durch enge Seitengassen. Das Impasse als geschlossener Ort, in den die übrige Welt sublimiert eindringt, wie Schwingungen auf einem Seismographen. Die Fragmentierung, die notwendig ist, um die Welt als Ganzes erahnen zu können.

In Abständen lange ruhige Kameraschwenks über eine Flusslandschaft mit Brücke, im Zimmer eines schlafenden Kindes, über die Hinterhöfe.

Die lauten Stimmen der Menschen, abgelöst von Augenblicken der Stille, nur von einem sanften Klavierthema begleitet. Humor, manchmal zärtlich, manchmal rauh, der sich oft in Melancholie wendet.
Wenn jemand stirbt, bekommt man im Nachhinein eine Ahnung der Einmaligkeit einer Person. Die Schwiegertochter, die an schweren Depressionen leidet, mit jemandem reden will, aber kein Verständnis findet. Der Krankenwagen, der vorfährt, während die Off-Stimme Anne Maries von der Krankheit erzählt und den Tod Catherines durch Selbstmord vorwegnimmt. Das vermeintlich Familiäre, welches umschlägt in ein Bewusstsein von der Fremdheit dieser Figuren. Die Grossmutter, die vulgär, manchmal sogar grausam sein kann und im nächsten Moment wieder liebevoll und verständig ist. Der Blick der Kamera, der unauffällig zwischen neutraler genauer Beobachtung in meist starrer Position und langsamen Schwenks, die sich in dieser engen Welt Raum schaffen, wechselt. Der Off-Kommentar, der die familiär erscheinenden Geschichten doch auf Distanz hält. Die Montage, die vor dem Bildschnitt die Tonspur der nächsten Szene einblendet. Das Sujet, eine persönlich, vermutlich teilweise sogar selbsterlebte Geschichte, ohne moralisierende Eingriffe, ohne Hierarchie zwischen dem Wesentlichen und dem Beiläufigen. Eine Montage, die schmerzt, da sie mit jedem Schnitt den Verlust der letzten Szene, des gerade verschwindenden Bildes hervorruft. Die Zeitmaschine Kino, die das Dahinrinnen der Zeit sichtbar macht. Die Weihnachtsfeier der kleinen Anne Marie mit ihrer Grossmutter, das gemeinsame Essen, der ausgelassene Rock'n'Roll-Tanz zwischen der Alten und dem Kind. Die Grausamkeit der Zeit in Form des Off-Kommentar, der uns mitteilt, beim nächsten Weihnachtsfest habe sich die Grossmutter nicht aus dem Bett erheben können.
Das Impasse in fast vierzig Jahren: Geburten, Hochzeiten, Sterben, vor den immergleichen rötlichen Steinen der Bergarbeiterhäuser. Nach dem Tod der Grossmutter beginnt sich ein Architekt für ihr Haus zu interessieren, die Spuren dieser Familie verschwinden. Die Angehörigen sind tot oder leben ausserhalb des Impasse.

1979: Der Blick eines unbekannten Kindes durch die Gassen des Impasse. Fremde Kinder, die im Hinterhof spielen. Das einzig Vertraute, der Hof, die Gassen, die rötlichen Steine der



Häuser. Das letzte Bild, ein blühender Kirschbaum, den der Grossvater einmal gepflanzt hatte, aus dem Off die Erinnerung an einen Dialog ziwschen Anne Marie und ihrer Grossmutter. Die einzige Sequenz, in der Anne Marie Etienne den bisher gezügelten Emotionen freien Lauf lässt. Der Baum, das letzte Zeugnis von der Existenz der Menschen, die hier einmal gelebt haben. Wie beim Vorspann verharrt die Kamera unbeweglich. Menschenleben fragmentiert und doch als Ganzes vorstellbar, in weniger als zwei Stunden Kino.
Kino ist nicht nur Reproduktion, es ist auch ein Instrument, das in Raum und Zeit verborgene Orte suchen kann. Bilder, wie rekonstruiert aus den Fotoalben von Arbeiterfamilien. Das Impasse ist kein Ort aus den Geschichtsbüchern oder Reiseführern. Es gibt keine Pyramiden, Schlösser oder Grabmäler, die über den Tod hinaus von der Existenz dieser Familien zeugen.
Einmal wird im Film während einer Hochzeit ein Familienfoto gemacht. Das Bild gefriert zum Standbild. Ein Zwischentitel: «Ein paar Monate später», der die nächste Szene einleitet. Seit der Erfindung der Fotografie ist das Foto die Pyramide der kleinen Leute geworden. Anne Marie Etienne findet mit ihrem Film UN ÉTÉ APRÈS L'AUTRE mit Hilfe der bewegten Fotografie deren Spuren.

Rüdiger Tomczak

Die wichtigsten Daten zu UN ÉTÉ APRÈS L'AUTRE:
Regie und Drehbuch: Anne Marie Etienne; Kamera: Jean Claude Neckelbrouck; Musik: Yves Lafferière; Ton: Claude Hazanavicius.

Darsteller (Rolle): Annie Cordy (Mutter), Paul Crauchet (Vater), Françoise Bette (Yvonne), Olivia Capeta (Anne Marie), Monique Spaziani (Catherine), Jo Rensonnet (Joe Carabin), Adrienne Bonnet (Lis), Jean Paul Comart (Francis), Suzy Falk (Madame Lisa), Jean Yves Bertheloot (Jeff), Pieter Riemens (Emile), Dominique Baeyens (Louise), Yvette Merlin (Marutschka), Hadi El Gammal (Le Turc), André Baeyens (Rouquin), Günther Lesage (Mann von Louise), Pierre Laroche (Doktor Van Damme), Valentine de Wouters (Lis), Fuencisla Carmona (Carmen).
Produzent: Alain Keytsman. Belgien/Frankreich/Kanada 1989-1990. Format: 1:1,85, 35mm; Farbe; Dauer: 99 Min.

Gespräch mit Anne Marie Etienne

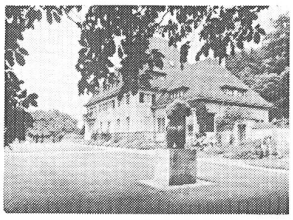
"Ich möchte Filme machen, die über das Leben, die Liebe und den Tod reden"

FILMBULLETIN: Haben Sie nach einem genau ausgearbeiteten Buch gedreht oder liessen Sie sich Raum für Improvisation?
ANNE MARIE ETIENNE: Ich glaube nicht an Improvisation bei der Vorbereitung eines Filmes. Ich hatte ein genau ausgearbeitetes Drehbuch und habe beim Drehen am Manuskript nichts mehr verändert. Die Arbeit mit den Schauspielern dagegen war freier. Da kann man manchmal nicht so streng sein. Ich helfe den Schauspielern, frei zu erfühlen, was ich erwarte.
FILMBULLETIN: Ihr Film ist mehr an der Präsenz der Personen interessiert als am Plot. Auch wenn die Grossmutter eine sehr zentrale Person ist, gibt es eine ganze Reihe anderer Figuren und kleiner Geschichten.
ANNE MARIE ETIENNE: Wir verfolgen das Leben der Grossmutter durch dreissig Jahre. In einer solchen Zeitspanne hast du zwar deine eigene Geschichte, aber auch die Geschichten der Leute, die du liebst und die um dich herum sind, sind für deine Geschichte wichtig. Es ist also ihre Geschichte, aber auch die Geschichte ihres Mannes, ihrer Kinder oder der Nachbarn. Man ist ja schliesslich im Leben nicht allein. Es ist auch die Geschichte der kleinen Strasse während dreissig Jahren. Am Anfang wollte ich viele Personen und Generationen zeigen, die kommen und gehen. Dann sterben Leute, und sie bleibt allein mit ihrem Mann. Sie bleibt allein und hat dann die grosse "Liebesaffäre" mit ihrer Enkelin.

FILMBULLETIN: Dieses Bergarbeiterviertel erscheint wie eine eigene kleine Welt. Sie scheinen nicht so sehr an zeitgeschichtlichen globalen Hintergründen interessiert zu sein, die man auch in Büchern nachlesen kann.
ANNE MARIE ETIENNE: Der Zweite Weltkrieg – Weltgeschichte – war nicht mein Blickpunkt, denn es ging mir um das Leben meiner Grossmutter, und in ihrem Leben war der Krieg nicht wirklich wichtig, weil sie nicht so sehr betroffen war. – Es betraf sie natürlich auch, aber meine Aufmerksamkeit galt in erster Linie dem Innenleben meiner Personen, ihrem Fühlen, ihrer Liebe und ihrem Leid.
FILMBULLETIN: Sie verwenden sehr oft den Off-Kommentar. Warum?
ANNE MARIE ETIENNE: Wenn Sie alles erzählen müssten, was in dreissig Jahren passiert, dann müssen Sie einen Film machen, der vier oder fünf Stunden dauert. Ein Off-Kommentar ist eine grosse Hilfe, Zeiträume zu gestalten.
Ich mag generell Filme, in denen geschrieben wird oder das Schreiben sehr wichtig ist – und da findet man oft einen Off-Kommentar. Woody Allen hat das gemacht, Cassavetes. Ich hasse nur Off-Kommentare, die etwas beschreiben, was man sieht, nicht aber solche, die etwas hinzufügen.
FILMBULLETIN: Ich empfinde den Off-Kommentar manchmal als distanzierend, besonders in der Szene, in der sich die Schwiegertochter das Leben nimmt. Man spürt die Distanz der Zeit.
ANNE MARIE ETIENNE: Ich wollte die Emotionen im Film auf Distanz halten – ausgenommen am Schluss, wo ich

Museen in Winterthur

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

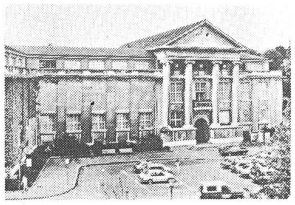


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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

Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

Sammlung
des Kunstvereins

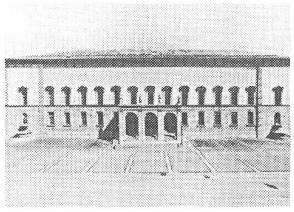


Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
zusätzlich
Dienstag 19.30–21.30 Uhr
(Montag geschlossen)

Im grafischen Kabinett
der Stiftung:

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

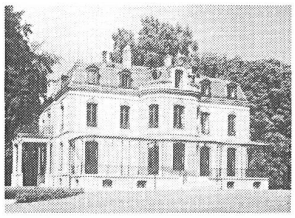


Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

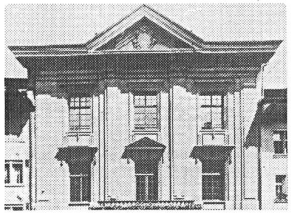
Münzen und Medaillen
aus eigenen Beständen.



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
«Die findigen Schweizer»
«Spielzeugeisenbahnen»
«Lasst klappern aus alter Zeit»

Technorama

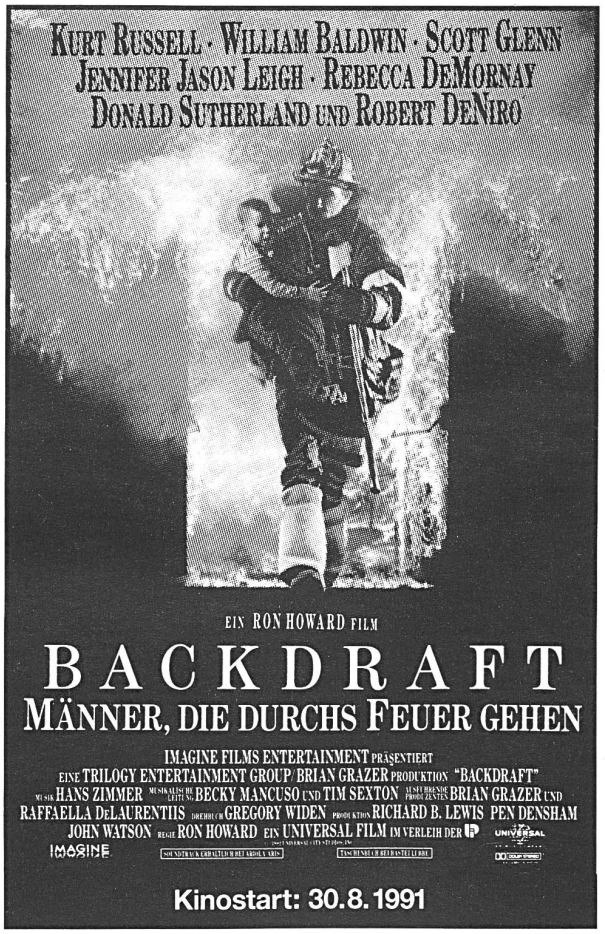
Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

Der dämlichste Cop aller Zeiten ist zurück.

WARNUNG: Nicht zur Nachahmung empfohlen!!!
Dies ist nur ein Kino-Inserat.

PARAMOUNT PICTURES PRÄSENTIERT EINE ZUCKER/ABRAHAMS/ZUCKER PRODUKTION Ein Film de DAVID ZUCKER LESLIE NIELSEN THE NAKED GUN 2½: THE SMELL OF FEAR PRISCILLA PRESLEY · GEORGE KENNEDY · O.J. SIMPSON ROBERT GOULET Musik IRA NEWBORN Associate Producer ROBERT LoCASH Kamera ROBERT STEVENS Ausstattung JOHN J. LLOYD Kostüme TARYN DECHELLIS Ausführende Produzenten JERRY ZUCKER, JIM ABRAHAMS und GIL NETTER Drehbuch DAVID ZUCKER & PAT PROFT Produktion ROBERT K. WEISS Regie DAVID ZUCKER Ein PARAMOUNT FILM im Verleih der UIP

JETZT IM KINO



Anne Marie Etienne, Regie und Drehbuch; Jean Claude Neckelbrouck, Kamera

meine Personen tiefer empfinden lasse. Aber sonst wollte ich aus dramaturgischen Gründen Distanz bewahren. Ich wollte kein Melodrama. Es wäre gefährlich, ein Melodrama zu machen, denn die erste Tochter stirbt, dann eine andere und schliesslich der Grossvater. Das ist der Grund, warum der Off-Kommentar und die Art, in der ich den Film gemacht habe, distanzierend ist.

FILMBULLETIN: Sie beschönigen weder die Personen noch die Welt, in der sie leben. Ihre Ironie ist sehr zärtlich. Man lacht nie gegen die Personen, sondern nur mit ihnen.

ANNE MARIE ETIENNE: Ich verurteile meine Charaktere nie – um sie beschreiben zu können, muss ich sie lieben, respektieren und Zärtlichkeit für sie empfinden, selbst wenn sie im Film rüde und vulgär sind. Ich wollte keine Moral. Die Grossmutter ist rüde, manchmal grausam, der Grossvater ist schwach. Sie sind so wie sie sind, so respektiere ich sie und so zeige ich sie auch.

FILMBULLETIN: Sind Sie grundsätzlich an diesen kleinen Geschichten und am Alltag der "kleinen Leute" interessiert – mit denen sich das Kino eigentlich selten beschäftigt – oder gilt das nur für diesen Film?

ANNE MARIE ETIENNE: Ich hege eine starke Zärtlichkeit für diese Leute und eine Menge Respekt. Tiefe Bewunderung heisst aber nicht, dass ich denke, sie seien Helden. Filme, die sie als Helden zeigen, die immer grossmütig und freundlich sind, hasse ich. Ich werde sicher noch andere Filme über diese Art von Leuten machen, aber mein nächster Film hat absolut nichts mit ihnen zu tun.

FILMBULLETIN: Ich hatte das Gefühl, das Skript könnte aus einer Sammlung von vielen kleinen Geschichten bestanden haben, die dann, wie bei der Montage, zusammengefügt wurden.

ANNE MARIE ETIENNE: Sie können nicht sagen, dass in diesem Film der Dialog nicht wichtig sei, weil das, was die Personen sagen, und wie sie es tun, sehr wichtig sind – auch wenn es sich tatsächlich um eine Folge von Bildern und Situationen handelt, die ein Leben resümieren.

FILMBULLETIN: Erzählen Sie mir bitte etwas über die Rekonstruktion dieses sehr typischen Bergarbeiterviertels.

ANNE MARIE ETIENNE: Wegen des Kirschbaumes mussten wir ein neues Impasse bauen. Wir machten das in einer Militärkaserne. Das Impasse, das Sie im Film sehen, ist ein Set. Nur das Impasse am Ende des Filmes ist das echte Impasse heute, mit Baum.

FILMBULLETIN: Im Gegensatz zu vielen anderen Filmemachern Ihrer Generation setzten Sie nicht auf grelle Effekte. Warum liegt Ihnen so viel an ruhigen subtilen Bildern?

ANNE MARIE ETIENNE: Das ist sehr schwierig zu beantworten. Ich möchte Filme machen, die über das Leben, die Liebe und den Tod reden. Ich bin in erster Linie besessen von der Zeit. Die Geschichten können verschieden sein – und ich hoffe, sie werden immer anders sein.

FILMBULLETIN: Warum hören wir manchmal schon vor dem Bildschnitt die Tonspur der nächsten Szene?

ANNE MARIE ETIENNE: Das ist eine grosse Hilfe und eine Möglichkeit, ein Gefühl vom Verstreichen der Zeit zu vermitteln. Das ist ein sehr sanfter Weg, das zu zeigen.

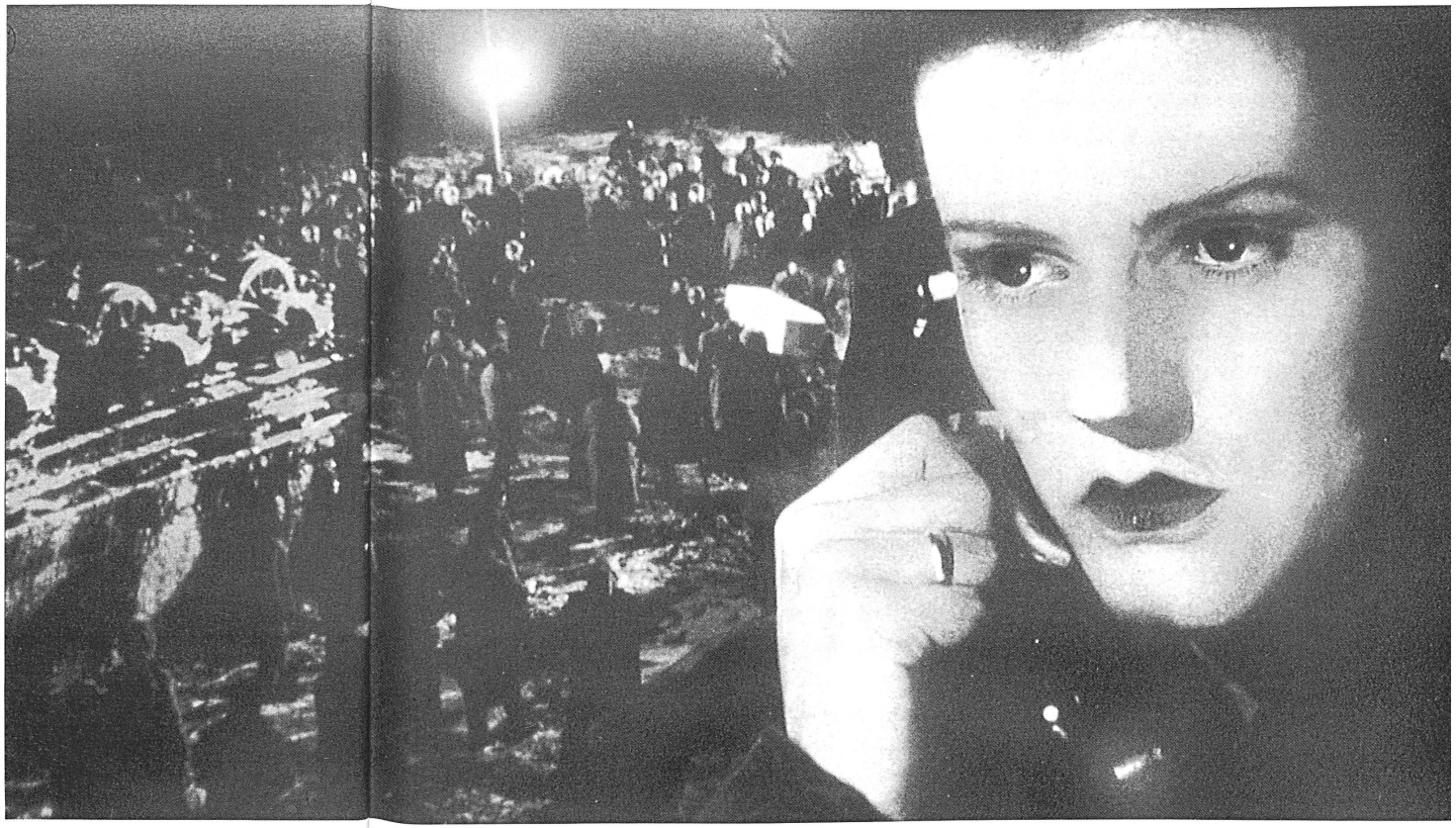
FILMBULLETIN: Wie lange hatten Sie schon die Idee, Filme zu machen?

ANNE MARIE ETIENNE: Ich habe immer geschrieben, aber nur für mich selbst, und ich hatte immer die Idee, einmal einen Film zu machen, aber nur in meinem Kopf.

Diese Geschichte war dann so essentiell für mich, dass – als ich sie geschrieben hatte – auch klar war, dass ich diesen Film einfach machen musste. Wir haben darum gekämpft, Geld für diesen Film zu bekommen und haben vier Jahre unseres Lebens an diesen Film gelassen.

Mit Anne Marie Etienne unterhielt sich
Rüdiger Tomczak

Werkstattgespräch
mit Lars von Trier
zu seiner Trilogie
THE ELEMENT OF CRIME,
EPIDEMIC und EUROPA



"Film ist ein äusserst gefährliches Medium. Man kann von Filmen infiziert werden. Ich glaube wirklich, dass man das kann."

LARS VON TRIER: Was wollen Sie mich fragen? Wollen Sie wissen, warum ich THE ELEMENT OF CRIME in Gelb gedreht habe und wie ich das gemacht habe?
FILMBULLETIN: Um diese Frage kommen wir nicht herum.
LARS VON TRIER: Und bestimmt wollen Sie mich fragen, warum ich Deutschland so hasse.
FILMBULLETIN: Das sehe ich nicht als Hass. Sie sind ganz einfach ein traditioneller Romantiker. Und die traditionelle Romantik hat bekanntlich eine Deutschland-Fixierung. Die Romantiker in der ganzen Welt fanden Deutschland schon immer faszinierend dämonisch und haben Horror-Geschichten darüber geschrieben.
LARS VON TRIER: Die Deutschen selber doch auch! Aber wenn Sie mich als einen Romantiker sehen, sind Sie immerhin schon auf der richtigen Fährte. Was aber wollen Sie noch wissen? Bestimmt, von wem und woher ich meine Bilder gestohlen habe!
FILMBULLETIN: Die Herkunft der Bilder ist mir im grossen und ganzen klar. Aber ich empfinde das nicht als Stehlen.
Zunächst jedoch möchte ich wissen, warum Sie Ihren letzten Film, der ausschliesslich in Deutschland spielt, EUROPA und nicht *Germania* genannt haben?
LARS VON TRIER: Es gibt einen Schriftsteller, für den mein Co-Autor Niels Vørsel und ich eine Schwäche haben: Franz Kafka. Insbesondere für Vørsel ist Kafka ein wichtiger Bezugspunkt. Kafkas Buch mit dem Titel *Amerika* mögen wir besonders. Dieses Buch war eine Art Inspiration für unseren Film. Wir erzählen sozusagen eine umgekehrte Geschichte. Kafkas Roman handelt von einem Europäer, der nach Amerika geht, und EUROPA ist ein Film über einen Amerikaner, der nach Europa kommt; sein Weg führt ihn dorthin zurück, wo seine Eltern gelebt haben. Es gibt einige Parallelen zwischen der Kafka-Story und der Geschichte, die wir erzählen.
FILMBULLETIN: Leopold Kessler ist vergleichbar mit Karl Rossmann?
LARS VON TRIER: In gewissem Sinne.
FILMBULLETIN: Grob gesagt, er ist der Unschuldige in einer korrupten Welt?
LARS VON TRIER: Die drei Filme, die Niels Vørsel und ich zusammen geschrieben haben – THE ELEMENT OF CRIME, EPIDEMIC und EUROPA – , sehen wir selber als eine Trilogie. Die Story ist in allen drei Filmen mehr oder weniger die gleiche: Ein Idealist begibt sich in eine gefährliche Umgebung und ist am Ende genauso korrupt. Nun hat die Geschichte, die Kafka erzählt, kein Ende. Sein Roman ist ein Fragment geblieben; es gibt nur einen Anfang und ein paar locker zusammengefügte Kapitel. Wir werden also nie erfahren, was für ein Ende Karl bei Kafka nimmt. Kafka hatte seinen Roman auch überhaupt nicht zur Veröffentlichung vorgesehen. Wir dagegen wollten, dass unser Film veröffentlicht wird, deshalb haben wir ihm ein Ende gegeben. Bei uns endet Leo jedenfalls in gewisser Hinsicht korrumpiert.
FILMBULLETIN: Ich hatte schon den Verdacht, dass der Titel EUROPA eine Reverenz an Kafka darstellt, weil Niels Vørsel im vorausgegangenen Film EPIDEMIC, bei dem er nicht nur Co-Autor, sondern neben Ihnen selbst auch Hauptdarsteller war, selber den Gedanken artikuliert, über Amerika schreiben zu wollen wie Franz Kafka – ohne es eigentlich zu kennen, nur nach Beschreibungen aus zweiter Hand. Abgesehen davon habe ich aber aufgrund bestimmter kafkaesker Strukturen in EUROPA den Eindruck,

dass Leo Kessler nicht nur ein Karl Rossmann, sondern auch ein Josef K. sein könnte, also ein nur scheinbar Unschuldiger und tatsächlich Schuldiger, der sich seiner Schuld – in diesem Fall: die Unfähigkeit, Position zu beziehen und moralpolitisch mündig und handlungsfähig zu werden –, nicht bewusst wird und dem von einer höheren und anonym bleibenden Instanz – in diesem Fall: ein unsichtbarer, allmächtiger Erzähler – der Prozess gemacht wird.

LARS VON TRIER: Dazu möchte ich eigentlich nichts sagen. Im Grunde sollten Sie das besser mit Niels Vørsel besprechen. Um aber auf Ihre Ausgangsfrage zurückzukommen: ich blicke auf den Titel EUROPA ein bisschen so wie auf ein abstraktes Gemälde. Wir erzählen keine Geschichte über Europa und wollen nichts ins Bewusstsein rücken von dem, was zurzeit geschieht oder was historisch geschehen ist oder worauf Europa zusteuert. Die Filme der Trilogie sind Märchen. Die gesamte Trilogie ist über Europa, ohne dass ich Ihnen genau erklären könnte wieso. Da es sich nicht um Dokumentarfilme handelt, sollte man diesen Hinweis auf jeden Fall nicht zu wörtlich nehmen. Vielmehr geht es um Gefühle und um kulturelle Aspekte, die für mein Bild, das ich von Europa habe, wichtig sind.

FILMBULLETIN: Dennoch frage ich, warum Sie von Europa sprechen, wenn die Filme Ihrer Trilogie eigentlich doch immer nur auf Deutschland verweisen?

LARS VON TRIER: Das ist für mich Europa. Für mich als Dänen sind Deutschland und Europa eng miteinander verbunden. Wenn man von Dänemark aus nach Europa geht, muss man durch Deutschland hindurch. Alles Bedrohliche an Europa ist für mich zusammengefasst: Deutschland. Das hat sicher mit der historischen Tatsache zu tun, dass Dänemark und Deutschland so viele Male Krieg miteinander geführt haben und Dänemark jedesmal böse geschlagen wurde. Den Blick nach Süden zu richten, ist für uns mit Angst verbunden. Vor dem Beitritt zur Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft gab es bei uns grosse politische Diskussionen. Diejenigen, die gegen den Anschluss waren, wurden von dem unguten Gefühl erfüllt, dass Europa und Deutschland einfach zu eng miteinander verbunden sind. Wenn wir uns von Europa bedroht fühlen, dann nur aufgrund unserer Gefühle gegenüber Deutschland. Gleichwohl muss ich sagen, dass mich Deutschland fasziniert, wenn ich es auch eigentlich gar nicht so genau kenne: Ich bin nicht viel in Deutschland herumgereist, ich bin immer nur hindurchgereist. Ich finde das interessant: auf der einen Seite die Industrie und auf der anderen Seite die Kultur, die Literatur, die Filme. Da gibt es so viele Mächte, die in verschiedene Richtungen gehen und aufeinanderprallen. Zumindest sehe ich Deutschland so – von hier. Ich finde es geradezu bedauerlich, dass die Mauer gefallen ist, denn das Berlin in meinem Kopf war bis dahin ein mythologischer Ort.

FILMBULLETIN: Sie sind auch vom deutschen Faschismus fasziniert?

LARS VON TRIER: Der Faschismus ist Teil eines jeden Menschen. Wenn ich in EUROPA auf die Geschichte zurückgehe oder historische Fakten verwende, dann nicht um eine Aussage über die Geschichte zu machen, sondern über die menschliche Natur. Aber das sind Fragen, die Niels Vørsel als Drehbuchautor mehr betreffen als mich. Fragen Sie mich lieber über die Technik.

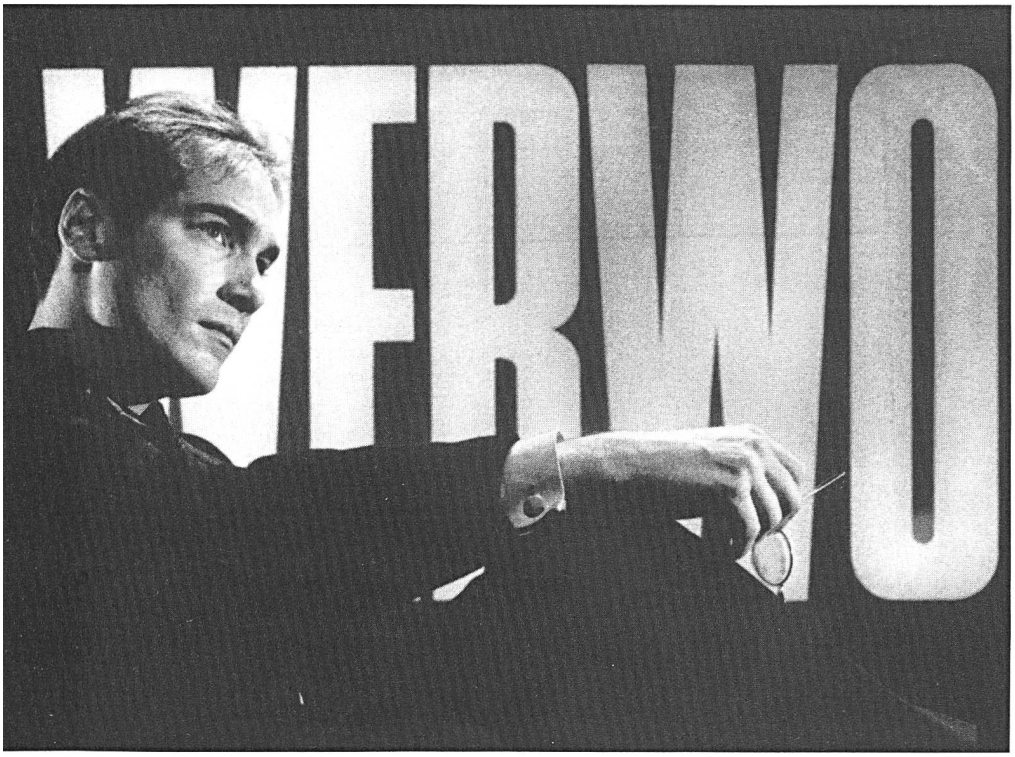
FILMBULLETIN: Aber Sie sind Co-Autor der Filme und werden als Drehbuchautor sogar an erster Stelle genannt.

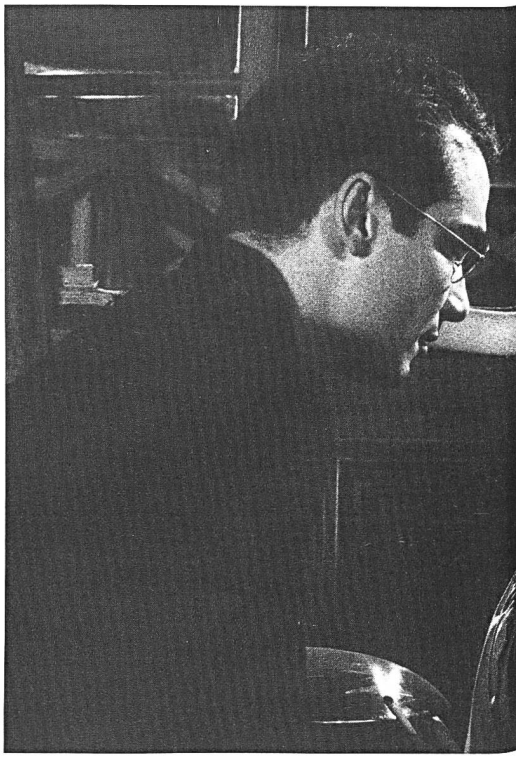
LARS VON TRIER: Inhaltlich ist viel von Niels Vørsel. Von mir sind die Strukturen. Ich finde die Bilder.

FILMBULLETIN: Die Bilder, die auf andere Bilder zurückgehen, die vielen Bezüge zur Filmgeschichte stellen Sie her?

LARS VON TRIER: Ja.

FILMBULLETIN: Oder die zur Literatur-



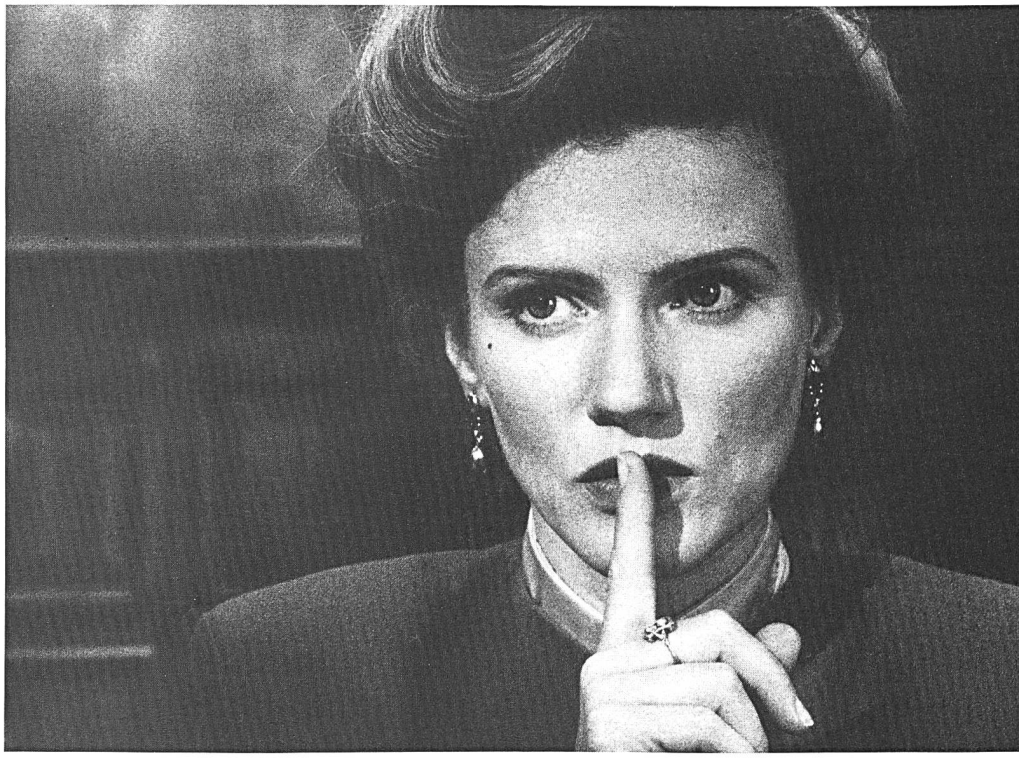


geschichte? Wenn der Einfluss Kafkas sich vielleicht stärker bei Ihrem Co-Autor niedergeschlagen hat, so ist immer noch ein anderer literarischer Einfluss zu klären. In EPIDEMIC, dem Mittelstück Ihrer Trilogie, spielen Sie selber einen Charakter namens Dr. Mesmer. Jetzt wären wir bei der Romantik, denn von dem historischen und selbstredend deutschen Arzt Dr. Mesmer, dem Begründer einer hypnotischen Heiltherapie, der Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts gewirkt hat, waren die Romantiker erklärtermassen sehr fasziniert. Namentlich Edgar Allan Poe hat sich in seinen Geschichten des Grauens häufig auf Mesmer bezogen – beispielsweise in *The Facts in the Case of M. Valdemar*. Wenn Sie in EPIDEMIC auf diese Person anspielen und auch noch selber in die Rolle eines Dr. Mesmer schlüpfen, dann scheint mir, dass Sie mit Ihrer Faszination für den Mesmerismus und die Hypnose und mit Ihrem Blick auf ein dämonisiertes Deutschland ein gothischer Romantiker in der Tradition Poes sein könnten.

LARS VON TRIER: Eindeutig ja. Da haben Sie völlig recht. Ich fühle mich Edgar Allan sehr nah. Es gibt allerdings einen entscheidenden Unterschied, nämlich dass ich sehr gesund bin – auch im Kopf. Ich glaube, dass Poe ein paar ganz ernsthafte Probleme hatte. Er hat sozusagen die Romantik selber ausgelebt, indem er intensiv lebte, trank, sich von seinen Gefühlen zerreissen liess. Ich dagegen bin ein *New-Wave*-Romantiker, das heisst viel kalkulierter. Das ist das Typische an der neuen romantischen Generation.

FILMBULLETIN: Ist Poe eine Schlüsselfigur zum Verständnis Ihres Werks? Was ich in Ihren Filmen finde, ist neben einer Faszination für den Mesmerismus der Entwurf klaustrophobischer Situationen bis hin zum Motiv des *Lebendig-Begraben*-Seins, ist eine Atmosphäre der Dekadenz und des alptraumhaften Schreckens mit Schockeffekten, sind apokalyptische Visionen und schlimmstmögliche End-Wendungen, geheime Gänge und Räume, unheimliche Wissenschaftler, gebrochene Helden, ist die Betonung von paranoid-subjektiver Perspektive und innerer Handlung, eine vermittelnde Erzählerstimme, der wie in *The Masque of the Red Death* in einen geschlossenen Raum eindringende Schrecken der Pest, der Blick in die Grube, der *Maelström*-Effekt ... – ich bin sicher, die Aufzählung liesse sich noch ergänzen. Dass in THE ELEMENT OF CRIME erst der Polizeidetektiv Osborne und dann auch sein Kollege und Schüler Fisher die Verbrechen des toten Mörders Harry Grey vollenden, interpretiere ich als einen Fall von Vampirismus – ebenfalls im Sinne Poes.

LARS VON TRIER: Was soll ich dazu sagen, ausser dass Sie absolut recht haben. Natürlich habe ich Poe gelesen, aber es ist schwierig für mich, zu sagen, was von seinem Werk mich am meisten inspiriert hat. Sie haben *The Facts in the Case of M. Valdemar* erwähnt. Das ist eine wunderbare Geschichte, und ich habe tatsächlich überlegt, ob ich nicht einen Film daraus machen sollte. Das ist eine Geschichte, die eine ganze Menge in meinem eigenen Werk inspiriert haben könnte, aber ich habe eigentlich nie darüber nachgedacht. Schon allein die Worte *Edgar Allan Poe* und *Deutschland* bringen Bilder in mir hoch, und mit diesen sehr komplexen Bildern arbeite ich. Ich kann also nicht sagen, was ich von Poe übernommen habe, was genau mich inspiriert hat, was konkret mich an Deutschland interessiert. Nur ein Buch von Edgar Allan Poe in die Hand zu nehmen, ohne es zu öffnen, bedeutet für mich schon die grösste Fundgrube an Inspiration. Ich brauche mich gar nicht mit einer bestimmten Geschichte oder mit einer bestimmten Figur zu beschäftigen, es ist mehr die Stimmung bei Edgar Allan Poe und die Atmosphäre in Deutschland. Die Worte lösen lebhafte Bilder in mir aus, und diese Bilder sind es, die mich



EUROPA
von
Lars von Trier

Der Alb Europa

Der Nachtexpress braust durch Europa. Und beschädigt wie dieses Europa im Jahre 1945, im Jahre Null also, sind auch die Menschen, die sich von den stampfenden Rädern durch die nicht enden wollende Nacht tragen lassen. Nur einer vermag da seine heile Naivität, seinen unverletzten guten Willen auszuleben auf der Geisterbahnfahrt durch die Trümmerszenerie, die sich vor den Wagenfenstern zeigt. Es ist der deutschstämmige junge Amerikaner Leopold Kessler, der sich als Schlafwagenschaffner hat anstellen lassen. Beseelt von lauterem Aufbauwillen ist er nach Europa gekommen, um seinen Beitrag zu leisten zur Wiederherstellung des Lebens in jenem Land Europas, dem er seinen Ursprung verdankt. Er ist es, der den Funken der Menschlichkeit mit sich trägt durch ein kaputtes Labyrinth aus Misstrauen, Erschöpfung, Hass und Vorurteil. Der Zwang, vor den Entnazifizierungs-Kommissionen bestehen zu müssen, prägt das Verhalten der Leute um ihn ebenso wie die rigidesten, seelenlosen Dienstvorschriften preussischen Zuschnitts. Doch sein aus Idealismus geschmiedeter Panzer schützt Kessler nicht vor schleichender Zersetzung seiner Lauterkeit und vor der Vereinnahmung durch die reaktionären Saboteure aus dem Umkreis der "Werwölfe". Mit ihnen gerät er unwillentlich in Kontakt durch seine Liebe zur Tochter des Besitzers der Schlafwagengesellschaft, deren Angestellter er ist. Er lässt sich schliesslich dazu missbrauchen, eine Bombe im Zug zu plazieren, den er als Schaffner durch den Topographie gewordenen Horror Europa begleitet. Die Macht der Gefühle, dieses dumpfe Ahnen, hat einmal mehr über anfänglich luzides Erkennen gesiegt. Was im Zuschauer bleibt, ist die Angst vor den Folgen, die unweigerlich eintreten, sobald verordneter und mythisch verbrämter Irrationalismus etabliertes Machtgefüge durchwuchert.

Damit sich solch heilsame Furcht einstellen kann, lässt sich der erst 34jährige Däne Lars von Trier selber auf ein gefährdendes Spiel mit dem Totalitarismus ein: Der Zuschauer erlebt es in beunruhigender Insistenz gleich zu Beginn des Filmes, wenn ihn eine einschläfernde Stimme – es ist das kehlige Organ Max von Sydows – auffordert, alle Muskeln zu entspannen und sich in hypnotischer Selbstaufgabe dem unheilvollen Klima auszusetzen, das der Film beschwört. Ein totalitä-

inspirieren. Poes Themen waren eigentlich immer sehr billig und auf Sensationen ausgerichtet. Die Motive des *Vampirismus* und des *Lebendig-Begraben*-Seins findet man heute in den Horror-Cartoons. Ich könnte sagen, dass mich beides beeinflusst hat: einerseits Edgar Allan Poe und andererseits die poeske Welt des Horror-Cartoons.

FILMBULLETIN: Sie selbst haben vorhin gesagt, Ihre Helden seien Idealisten, die am Ende korrumpieren. Wenn ich das weiterführen darf: sie versuchen blauäugig, die Welt vor dem Bösen zu schützen, sind es aber am Ende selber, die die Katastrophe verursachen und das Böse in die Welt hineintragen. Das erinnert mich an Filme von Roman Polanski, namentlich an DANCE OF THE VAMPIRES.

LARS VON TRIER: Das ist eine klassische Geschichte, die viele Male erzählt worden ist. Dahinter steckt sicher eine sarkastische Betrachtungsweise. Ich halte mich doch selber für einen Idealisten. Andererseits verstehe ich aber auch die menschlichen Aggressionen. Meine Filme zeigen eben, dass in den Menschen viele Gefühle zusammenspielen. Gut und Böse ist in jedem enthalten, und es ist eine Frage zufälligen Zusammentreffens, was zu welcher Zeit an die Oberfläche gelangt. Abgesehen davon behaupte ich aber gar nicht, dass alles, was ich mache, neu ist. Wenn Sie den Film von Polanski nennen, bin ich sicher, dass auch er mich inspiriert hat. Ich mag Polanskis frühe Filme sehr, und ganz besonders CHINATOWN finde ich sehr schön.

FILMBULLETIN: Versuchen Sie für die Geschichten, die Sie erzählen, immer das schlimmstmögliche Ende zu finden?

LARS VON TRIER: Ich kann mich nicht daran erinnern, je versucht zu haben, ein Ende zu konstruieren; die Geschichte findet von ganz allein zu ihrem Ende. Von einem bestimmten Punkt an entwickelt die Geschichte eine ganz eigene Logik, die zwangsläufig zu einem bestimmten Ende hinführt. Aber ich glaube auch nicht, dass meine Geschichten schlimm enden, für mich enden sie poetisch.

FILMBULLETIN: Die Geschichten sind so strukturiert, dass die jeweils zentrale Figur in ihr Unterbewusstsein hinabsteigt, in eine alptraumhafte Welt, aus der sie nicht mehr herausfindet.

LARS VON TRIER: Das stimmt, und das mag zwar auch etwas alptraumhaft sein, aber ich sehe das in seinen Möglichkeiten ambivalenter. In Ingmar Bergmans SÅSOM I EN SPEGEL (WIE IN EINEM SPIEGEL) spielt Harriet Andersson eine Frau, die schizophren ist. Sie sagt, sie sei zeitweilig gesund und wechsle dann wieder über in den krankhaften Zustand der Schizophrenie. In der realen Welt oder in der Traumwelt zu sein, ist für sie gleichwertig und gleich angenehm. Das eigentlich Mühsame und Schmerzhafte ist bloss der Übergang zwischen diesen beiden Welten. Den ganzen Film hindurch geht sie ein und aus in dieser Traumwelt, in dieser Welt der Imagination, in dieser, wenn Sie wollen, krankhaften Welt der Schizophrenie, und das ist furchtbar. Am Ende entscheidet sie sich für die Traumwelt und bleibt dort. In diesem Sinne ist es doch eine Art Erlösung, wenn meine Filme damit enden, dass die Protagonisten endgültig in die Welt der Imagination eintauchen. Für mich ist das poetisch, und laut Bergman ist das sogar etwas Angenehmes. Nur wenn Sie sich an die reale Welt klammern und Ihr Leben unbedingt kontrollieren wollen und wenn Sie nicht den Kräften Ihres Unterbewusstseins und Ihrer Imagination nachzugeben bereit sind, ist das etwas Furchtbares.

FILMBULLETIN: Fisher in THE ELEMENT OF CRIME empfindet den Abstieg in sein Unterbewusstsein aber doch als ein Gefangensein und versucht am

res Mittel also als Ansatz zu einer Totalitarismus-Kritik. Und erst beim Erwachen, wenn die Zahnräder der Vernunft wieder einrasten ins Lebensgefüge, spürt der Zuschauer, auf welch mesquine Weise die Hölle, die er durchlebt hat, erzeugt und eingerichtet worden ist. Demagogische Taktik liefert so den Schlüssel zum Sicherheitsschloss, das die Gegebenheiten historischer Wirklichkeit mit jenen filmkünstlerischer Evokation verkettet. Noch selten ist es einem Künstler gelungen, die – angeprangerten – Mittel der Verunklärung so strikt für aufklärerische Zwecke nutzbar zu machen! Durchlebte Panik erst nährt da die Flamme des Erkennens. Solche Sätze rücken Lars von Triers Vorgehen unweigerlich in die Nähe von Postulaten der Surrealisten.

Und genau an diesem Punkt wird die Auseinandersetzung mit dem Film EUROPA doppelt interessant: Lars von Trier geht – mit verschmitzter Listigkeit sogar – stilistisch nicht auf die surrealistischen Postulate seiner Vorgänger ein. Stilgeschichtlich verblüffend bewandert, dreht er das Rad eine volle Epoche zurück und führt uns ein schillerndes Kaleidoskop expressionistischer Gestaltungsweisen vor Augen. Der zweite Weltkrieg entlarvt mit den Stilmitteln des ersten! An Philosophen fehlt es ja nicht, die uns deutlich gemacht haben, wie weit "expressionistisches Pathos zur gusseisernen Feierlichkeit nationalsozialistischer Rituale" pervertiert worden ist: Rückprojektionen und Mehrfachbelichtungen sind die technischen Mittel, die Lars von Triers Film so zwingend in den deutschen Kulturkreis einbinden, wie es der Stoff von ihm fordert.

"Augenpulver", sagen da abschätzig einige Kritiker. Da finde ich es gerechter, von der Ingeniosität einzelner Bilderfindungen zu reden. Erfundene Bilder! Solche liefert uns Lars von Trier in beeindruckender Folgerichtigkeit. Und er macht dabei den Ursprung seiner Erfindungen stets einsehbar. Inszenierte Bilder, dieser oftmals handwerkliche Umgang mit Vorgefundenem, liefert selbst das Normkino in Massen. Und die Erfindungsgabe ist es, die gespannt macht auf Lars von Triers Weiterarbeiten. Angesichts von soviel stilistischer und handwerklicher Interessanz wird die Feststellung fast schon nebensächlich, es gelinge Lars von Trier, bewährte Schauspieler (vorab etwa Eddie Constantine, aber auch Barbara Sukowa) gegenläufiges Profil entwickeln zu lassen. So etwas kann sich nur dort ergeben, wo es einer stilsicheren Hand auch gelingt, divergierende Individualitäten in eine fast schon manieriert eigenwillige Bild- und Formwelt einzukneten. EUROPA bleibt ein Filmerlebnis von panischer (!) Durchnervtheit, das deshalb nachhaltig wirken wird, weil es das Quälende zeigt, um das Gegenteil Wunsch werden zu lassen. Was andere Regisseure oft in verquastem Bildsalbader zu wollen vorgeben, das verwirklicht Lars von Trier mit beklemmendem stilistischem Durchhaltewillen, mit der manischen Aufsässigkeit des Albs, von dem uns erst das Wort "Ende" erlöst.

Peter K. Wehrli

Ende, einen Ausweg zu finden. Die Schlussszene zeigt, wie er den Deckel zu einem Schacht öffnet, der ihn – so zu verstehen – nur noch tiefer in sein Unterbewusstsein und in die Traumwelt hineinführen würde. Er blickt hinab wie in eine Grube bei Poe und blickt auf ein Wesen, das man als Personifikation des Albs interpretieren könnte. Es erinnert mich äusserlich an den *Nachtmahr* in dem gleichnamigen Gemälde des Schweizer Romantikers Johann Heinrich Füssli.

LARS VON TRIER: Ja, es sieht so aus, aber daran hatte ich nicht gedacht. Ich dachte, dass dieses merkwürdige kleine Tier, auf das er blickt, dass dieser Koboldmaki ...

FILMBULLETIN: Also eine Lemure, die ja etwas Gespenstisches an sich hat.

LARS VON TRIER: ... dass das eigentlich ein ganz nettes Tier sei. Es sah doch sehr nett aus! Aber es war sehr aggressiv und hat unseren Kameramann in den Finger gebissen, er hat fürchterlich geschrien. Dieses Tier hat sehr grosse Augen, denn über Tag schläft es und erwacht nur nachts zum Leben. Das fanden wir interessant, weil der ganze Film nur nachts spielt. Wenn Fisher auf dieses Nachttier blickt, sieht er, könnte man sagen, auf ein menschliches Wesen in einer früheren Form. Ich gebe zu, das ist sehr romantisch, und Sie haben ja auch recht, wenn Sie meine Filme romantisch nennen, denn immer näher an die Natur heranzukommen, an die Gefühle, das ist gut. All das Wissen, die Logik, die Mathematik, das ist der falsche Weg.

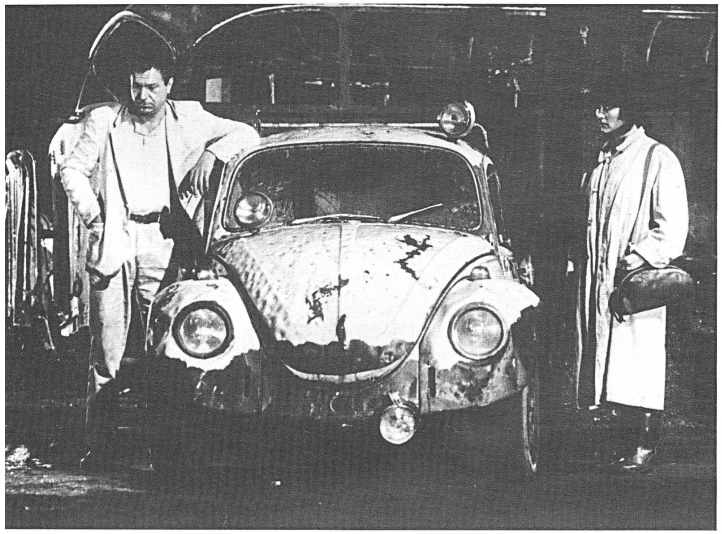
FILMBULLETIN: Sie machen sehr durchstrukturierte Filme. Mir ist aufgefallen, dass Sie in der Struktur sehr oft mit repetitiven Elementen, mit Duplikationen und Multiplikationen von Handlungsmotiven und Bildkompositionen arbeiten. Ich möchte das gerne einmal an THE ELEMENT OF CRIME demonstrieren. Das beginnt schon bei der Handlungsstruktur. Es geht in dem Film um eine Mordserie, also um einen *Wiederholungs*täter. Aber nicht nur die Tat, sondern sogar der Täter selbst wiederholt sich, indem Osborne die Morde Harry Greys fortsetzt und Fisher die Morde Osbornes. Auch dieselbe Reiseroute zur Ausführung der Morde und Erfüllung eines geometrischen Mordschemas wird mehrfach realisiert, zum Teil noch in der Vorgeschichte: zweimal von Harry Grey, einmal von Osborne und einmal von Fisher.

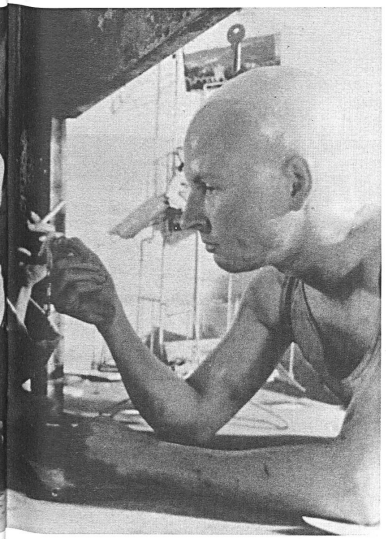
Ein anderes Beispiel: Fisher findet seinen alten Lehrer Osborne wie tot auf dem Boden liegend – auf dem Rücken, mit dem Kopfende schräg zur Kamera, die ihn aus einer leichten Obersicht aufnimmt; Fisher bringt ihn mit etwas Schnaps wieder ins Leben zurück. Der gleiche Vorgang wiederholt sich, wenn Fisher später die Prostituierte Kim in der gleichen Position wie vorher Osborne findet. In der gleichen Position zur Kamera sieht man an anderer Stelle auch Fisher selbst liegen und wieder an anderer Stelle ein kleines Mädchen, das ermordet werden wird.

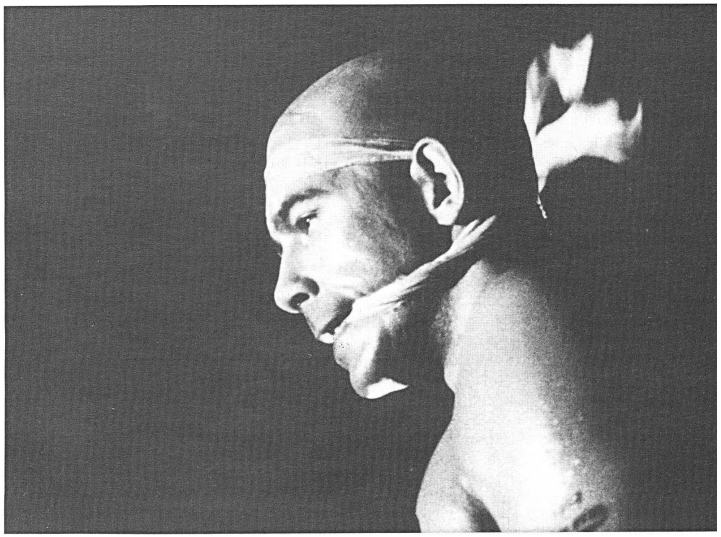
Noch ein anderes Beispiel zeigt, wie Kim in plötzlicher Panik vor Fisher zu fliehen versucht, indem sie durch die Scheibe eines Fensters springt, von Fisher aber zurückgezogen wird. Auch diese Szene wiederholt sich: anstelle Kims sehen wir das kleine Mädchen, das von Fisher getötet werden wird.

Wenn wir einen Schritt weitergehen, kann man sagen, dass EUROPA in gewissem Sinne wie eine Variation von THE ELEMENT OF CRIME erscheint, indem der eine Film Bildmotive und Strukturen des anderen Films abwandelt – auch die Bewegung des Sichdrehens, des Dahintreibens, des Ineinen-Strudel-Geratens, also dieses Sogs, den man sowohl als *Maelström*-Effekt wie auch als *Vertigo*-Effekt bezeichnen könnte.

LARS VON TRIER: Ich bitte vielmals um Entschuldigung, aber ich war auf der







Filmhochschule. Das hat man uns da beigebracht. Moderne Dramaturgie basiert auf der Wiederholung. In meinen Filmen ist das ziemlich offensichtlich, da ich nicht nur Handlungen, sondern auch Bilder wiederhole. Meine Filme sind eine seltsame Mischung aus harter Disziplin und Gefühlen. Die Art und Weise, wie ich das Storyboard, das Drehmanuskript und die Bilder zusammenbastle, ist äusserst logisch. Ausgelöst wird das jedoch durch Gefühle, und Gefühle soll es auch wieder bewirken. Aber ich bin selbst nicht ganz damit zufrieden, dass meine Filme im Aufbau so logisch sind. Deswegen mag ich EPIDEMIC so sehr und ziehe diesen Film meinen anderen Filmen vor, weil er mir mehr wie ein lebendiger Organismus erscheint. THE ELEMENT OF CRIME und EUROPA machen auf mich selber einen zu geschlossenen Eindruck. Ich möchte in Zukunft eigentlich mehr in Richtung auf offenere Strukturen hinarbeiten. Aber ich muss sagen, Sie kennen THE ELEMENT OF CRIME besser als ich. Ich habe das alles völlig vergessen. Der Film hat eine extrem komplizierte Story.

FILMBULLETIN: Ist das Element des Verbrechens das fünfte Element? Die vier Elemente der antiken Elementenlehre – Feuer, Luft, Wasser, Erde – haben durchaus alle in diesem Film ihre dramaturgische Funktion.

LARS VON TRIER: Die Ausgangsidee war die, dass ein Fisch in seinem Element ist, wenn er im Wasser ist. Das Wasser ist das Element des Fisches. Das Element eines Verbrechens ist das Element, in dem das Verbrechen leben kann. Ursprünglich sollte der Film wie der Schlager heissen, der den Film beschliesst: *The Last Tourist in Europe* – wobei es um einen ganz ziellosen Tourismus ging, um ein Reisen als Erfahrung. Aber mit dem Begriff *Element* lässt sich so schön spielen.

FILMBULLETIN: Wasser ist in Ihren Filmen ein so dominierendes Element, als wollten Sie eine wahre Sintflut heraufbeschwören.

LARS VON TRIER: Der nächste Film wird absolut trocken, das verspreche ich. Dass in meinen Filmen immer soviel Wasser vorkommt, ist natürlich von Tarkowskij beeinflusst, dessen Filme ich oft gesehen habe, insbesondere ZERKALO (DER SPIEGEL), den ich für sein Meisterwerk halte. Dahinter steckt aber auch eine poetische Idee: Wenn man Wasser auf die Dinge schüttet, verändern sie sich und wachsen. Die Patination von Gegenständen mit Wasser ist ein wichtiger Faktor in meinen Filmen.

FILMBULLETIN: Das *Bungee-jumping*, oder wie es in THE ELEMENT OF CRIME heisst: der *dive*, dieser lebensgefährliche Sprung am Gummiseil von einem Hafenkran zum Wasser hinab, hat in Ihrem Film etwas erschreckend Exotisches, weil er von einer Art kahlköpfigen Sektierern wie in einem dämonischen Ritual ausgeführt wird.

LARS VON TRIER: Diese Kahlköpfe sind Rebellen, die in einer futuristischen Welt ein verbotenes Ritual von fast religiösem Charakter zelebrieren; die Polizei versucht, dieses Ritual zu verhindern. Ich lasse sie deshalb kahlköpfig sein, weil sie grundsätzlich anders aussehen müssen als alle anderen Personen im Film. Sie haben also nichts zu tun mit den realen *Skinheads* der Gegenwart. Vielleicht haben sie etwas mit der *Punk*-Bewegung zu tun, die ich damals als ganz erfrischend und positiv gewertet habe. Das Ritual, von einem Seil gehalten von hohen Türmen zu springen, ist übrigens das tatsächliche Initiationsritual irgendeines Stammes in Neuseeland. Mir erscheint das sehr poetisch. Heute ist es überall in Europa ein Sport geworden, in solcher Weise von Brücken zu springen, um das Gefühl des freien Falls zu erfahren.

FILMBULLETIN: Die Einstellung, in der die übrigen Sektenmitglieder ihre kahlen Köpfe aus dem Hafenwasser recken, um den Todessprung ihres Mit-Rebellen zu erwarten, zitieren Sie in EPIDEMIC.

LARS VON TRIER: Bitte fragen Sie mich nicht warum. Ich weiss nur noch, dass es ein wunderbares Happening war. Es war Winter, als wir das gedreht haben, und auf dem Fluss trieb Eis, das wir wegräumen mussten, damit wir die Darsteller in das Eiswasser stecken konnten. Das hat viel Spass gemacht.

FILMBULLETIN: Irritierend ist, dass der absolute Gegenspieler der Kahlkopf-Rebellen, Polizeichef Kramer, selber kahlköpfig ist.

LARS VON TRIER: Das ist eine Form der Koexistenz.

FILMBULLETIN: Polizeichef Kramer erinnert an Marlon Brandos Colonel Kurtz, und die Hubschrauberflüge und Polizei-Einsätze am Hafen inszenieren Sie wie eine apokalyptische Vietnam-Vision.

LARS VON TRIER: APOCALYPSE NOW ist ein Film, den ich sehr gemocht habe – das Ende nicht so sehr, aber der Anfang ist grossartig.

FILMBULLETIN: THE ELEMENT OF CRIME ist ein Nachtfilm. Sie haben ihn in Schwarzgelb gedreht. Warum?

LARS VON TRIER: Wir haben jetzt viel über Bilder geredet, die einen inspirieren können. Bilder sind für mich sehr wichtig. Als ich anfing, Filme zu machen, hatte ich eine Vorstellung, wie meine Filme aussehen sollten, ohne dass ich sie hätte beschreiben können. Ich hatte das Gefühl, dass das ein Farbfilm ist, den ich eines Tages machen wollte, aber ich wusste nicht wie. Die Farbfilme, die man normalerweise sieht, mag ich überhaupt nicht. Man macht es sich auch zu leicht, wenn man meint, man brauche nur einen Farbfilm in die Kamera einzulegen und dann könne man schon einen Kinofilm in Farbe machen. Deshalb habe ich mit verschiedenen Techniken herumexperimentiert, um die Natur des Farbfilms etwas zu erforschen und herauszufinden, was möglich ist. Irgendwann kann ich dann den Film machen, von dem ich immer geträumt habe.

FILMBULLETIN: War es sehr schwierig, durchgängig die Farbe Gelb herzustellen?

LARS VON TRIER: Bei den Filmen, die ich gemacht habe, habe ich immer versucht, die schwierigste Technik zu verwenden. Für THE ELEMENT OF CRIME benutzten wir gelbes, monochromatisches Natriumlicht, unter dem die menschliche Haut ganz grau aussieht. Die Glühbirnen waren unglaublich gross, Hochdruckbirnen, für die wir spezielle Lampen anfertigen mussten. Sie hatten den Fehler, sofort zu explodieren, wenn sie nur mit etwas Wasser in Berührung kamen. Und gerade in *dem* Film kommt die ganze Zeit hindurch eine ganze Menge Wasser vor. Das einfachste wäre gewesen, irgend etwas im Labor zu probieren, um an der Farbe zu arbeiten. Aber das wäre zu leicht gewesen. Ausserdem mag ich das Mechanische sehr. Ich habe immer ausgesprochen mechanische Techniken benutzt: Beispielsweise liebe ich Krane und überhaupt jede Arbeit beim Film, die sehr physisch ist. Zum Beispiel die Verwendung eines besonderen Lichts oder die Verwendung von Rückprojektionen, die wir in EUROPA häufig einsetzen – das sind sehr physische Arbeiten, nichts Elektronisches, nichts was hinterher im Labor gemacht wird. Das passiert alles beim Drehen am Set. Dadurch wird das Filmemachen zu einer Art Happening, und das ist sehr wichtig für das Gefühl des Films.

FILMBULLETIN: Die Farbe Gelb ist nur mit Hilfe des Lichts hergestellt worden?

LARS VON TRIER: Überwiegend jedenfalls. Bei den grossen Totalen mit den vielen Personen war das nicht möglich. Dafür hatten wir nicht die Ausrüstung. Das haben wir anschliessend mit Filter im Labor gemacht. Das gilt auch für die extremen Zeitlupen-Aufnahmen. Dafür braucht man so viel Licht, und diese Lampen geben so gut wie gar keins. Ich glaube, keiner hat je wieder diese schwierige Technik angewandt.

FILMBULLETIN: Wenn Sie das Experimentieren so lieben, was für Experimente haben Sie in Ihren nächsten Filmen gemacht?

LARS VON TRIER: In EPIDEMIC war es für mich ein Experiment, stilistisch mehr zu improvisieren, mit einem extrem niedrigen Budget auszukommen und wirkliche Hypnose zu verwenden. Wie ich schon sagte: EPIDEMIC ist mein Lieblingsfilm. Er ist persönlicher als meine anderen Filme, und die Produktionsweise war angenehmer. Der Film ist so beiläufig und ohne Anstrengung entstanden. Er ist dokumentarischer, weniger glatt, nicht so logisch durchkonstruiert. Die einzelnen Teile des Films stehen nicht unbedingt in einem durchkonzipierten Zusammenhang miteinander, son-

dern für sich, sind zufälliger und organischer – wie das Leben. Der Film hat 220 000 Franken gekostet und war sehr teuer für mich, weil privates Geld darin steckte und er absolut gar nichts eingespielt hat.
In EUROPA haben wir mit der Rück- und Aufprojektion experimentiert. Rückprojektion ist zwar etwas ganz Traditionelles, aber es war interessant, diese alte Technik auf den neusten Stand zu bringen.
FILMBULLETIN: Was ist das Neue an Ihrer Arbeit mit Rückprojektion?
LARS VON TRIER: Die klassische Form der Rückprojektion war dazu da, das Filmemachen zu erleichtern. Man brauchte Ingrid Bergman nicht nach Casablanca zu bringen, sondern schickte ein kleines Team dorthin, um ein paar Hintergründe zu filmen, ging dann ins Studio und stellte die Bergman vor eine Leinwand mit Casablanca als Rückprojektion. Das war einfacher in Hinsicht auf die Lichtsetzung und ausserdem billiger. Oder: In einem *Tarzan*-Film, in dem ein Löwe auf Tarzan zuläuft, war es für den Schauspieler sicherer, dem Löwen nur als Rückprojektion statt real gegenüberzustehen. Dabei zielte die klassische Rückprojektion immer auf eine *realistische* Wirkung.
Was bei uns neu oder zumindest anders ist als üblich, ist, dass wir Rückprojektion nicht realistisch verwenden, sondern in einer viel abstrakteren Weise. Es soll *sichtbar* sein, dass wir mit Rückprojektion gearbeitet haben. Die Basis ist, dass man zwei Bild-Ebenen hat, einen Vorder- und einen Hintergrund – das eröffnet viele Möglichkeiten für die Gestaltung des Bildes. Erst dreht man den Hintergrund real, und dann dreht man den Vordergrund im Studio, indem man einen Schauspieler oder irgend etwas vor der Leinwand filmt, auf die der Hintergrund projiziert wird. Wenn man nun bloss Realismus will, dann muss die Kamera in der gleichen Position bleiben, muss man die gleiche Perspektive und die gleiche Geschwindigkeit beibehalten, muss man das gleiche Filmmaterial und die gleiche Farbe verwenden. Wenn man aber abstrakter arbeiten will, kann man zum Beispiel die Perspektive verzerren, indem man die Kamera etwas stärker neigt. Man erkennt das vielleicht hinterher nicht, wenn man den Film sieht, aber man fühlt, dass da etwas nicht stimmt. Wir haben beispielsweise auch Bilder konstruiert, in denen wir den Hintergrund mit Teleobjektiv und den Vordergrund mit Weitwinkel aufgenommen haben. Oft verwenden wir Schwarzweiss im Hintergrund und Farbe im Vordergrund, dann sieht man natürlich leicht, dass das Rückprojektion ist.
FILMBULLETIN: Weshalb haben Sie Schwarzweiss und Farbe in dieser Weise miteinander kombiniert? Welchen Effekt haben Sie damit bezweckt?
LARS VON TRIER: Wie ich schon sagte, wollte ich eigentlich immer einen Farbfilm drehen, aber die üblichen Farbfilme befriedigen mich nicht.
Schwarzweissfilme mag ich dagegen immer. Deswegen habe ich den Film in Schwarzweiss gedreht. Wir dachten nun, wir sollten vielleicht hier und da etwas Farbe hinzutun. Farbe und Schwarzweiss zu kombinieren, ist ja nicht ganz unüblich. Beispielsweise haben wir den ausserordentlich guten deutschen Film HEIMAT von Edgar Reitz gesehen, in dem Schwarzweiss und Farbe zusammen verwendet werden. Das fanden wir sehr schön. Reitz sagt, es sei Zufall gewesen, welche Szenen er in Farbe in den Film eingestreut habe. Vielleicht macht er auch nur Witze, aber so zufällig könnte ich jedenfalls nicht arbeiten. Ich benötigte ein Konzept für die Verwendung von Farbe. Wir haben deshalb versucht, ein neues, kleines filmsprachliches Hilfsmittel zu erfinden. Wir nehmen eine Totale in Schwarzweiss und eine Grossaufnahme in Schwarzweiss, und dazu nehmen wir etwas, das wir als Super-Grossaufnahme bezeichnen, das heisst eine Grossaufnahme in Farbe, und kombinieren das alles zu einer einzigen Einstellung. Wenn man einen Schwarzweissfilm macht und eine Szene in Farbe hineinnimmt, erzielt man an der Stelle mehr Aufmerksamkeit. Wenn wir also auf etwas besonders aufmerksam machen wollten, benutzen wir Farbe. Das haben wir meistens mit Rückprojektion gemacht. Wir können beispielsweise eine Person nehmen oder ein Requisit und die Aufmerksamkeit des Zuschauers darauf lenken, indem wir es farbig in den Vordergrund rükken. Das ist eine sehr einfache Regel. Aber vor allem hat das auch eine ästhetische Wirkung.
Das ist ein Effekt, der häufig in Musikvideos zu sehen ist, und vielleicht kann man sagen, dass EUROPA von Musikvideos beeinflusst worden ist; für mich war es aber wichtig, dass ich mit dieser Verfahrensweise die Geschichte erzähle. Der Unterschied zwischen THE ELEMENT OF CRIME und EUROPA ist der, dass in EUROPA die Ästhetik des Films und die Geschichte, die der Film erzählt, ineinander arbeiten, wogegen in THE ELEMENT OF CRIME die Ästhetik oft gegen die Story arbeitet – was hoffentlich EUROPA für ein breiteres Publikum zugänglicher macht, das jedenfalls ist die Intention. Im übrigen existierte mein Konzept der Rückprojektion schon, bevor es überhaupt ein Skript gab, und die Idee war, ein Skript zu basteln, das uns die Möglichkeit gab, diese Technik einzusetzen.
FILMBULLETIN: Auf welchem Material ist der Film gedreht worden?
LARS VON TRIER: Die Schwarzweiss-Teile sind auf Schwarzweissfilm, die Farbszenen auf Farbfilm gedreht worden. Schwarzweiss- und Farb-Einstellungen sind entweder durch Rückprojektion so miteinander verbunden, dass in einem Bild mehrere Ebenen entstehen, oder sie sind gegeneinander geschnitten. Zweimal habe ich dem Schnitt einen Gleit-Effekt vorgezogen, in diesen beiden Fällen also Schwarzweiss auf Farbfilm drehen müssen. Die eine Szene ist die, wenn vor der Entdeckung des toten Herrn Hartmann, der in seinem Blutbad liegt, das Schwarzweiss plötzlich in Farbe übergleitet; das ist dramaturgisch begründet und funktioniert. Die zweite Szene findet sich am Schluss, wenn Katharina und Leo ein letztes Gespräch miteinander führen; der Gleit-Effekt an dieser Stelle war ein Fehler und funktioniert meiner Meinung nach nicht.
FILMBULLETIN: Die Szene, in der Hartmann Selbstmord begeht – er sitzt in der Badewanne und schneidet sich mit einem Rasiermesser die Pulsadern auf – ist mit Rückprojektion gemacht worden? Wir sehen ihn in Schwarzweiss, und plötzlich färbt sich das Wasser rot – das einzige Farb-Element dieser Einstellung.
LARS VON TRIER: Das ist Rückprojektion. Die Szene ist Bestandteil einer Parallelmontage. Während Hartmann sich auf der unteren Etage des Hauses "aufschneidet", kommt es auf der darüber liegenden Etage zu einer Liebesszene zwischen Katharina und Leo. Immer wenn wir in die Liebesszene schneiden, arbeiten wir ohne Tricks, das war die Idee.
Wie wir die Rückprojektion in der Selbstmord-Szene gemacht haben, ist ganz interessant. Wir hatten den Einfall, einen kleinen gläsernen Wasserbehälter zu benutzen, so dass wir durch das Wasser hindurchfilmen konnten. Die Kamera befand sich zunächst auf diesem Aquarium; wir hatten einen Spiegel und einen Projektor, und wir hatten eine Leinwand unter dem Aquarium. Aber das funktionierte nicht. Wir hatten eine Menge Probleme, das Blut in das Wasser zu bekommen, denn das Blut sollte von dort kommen, wo die Kamera war. Wir haben dann alles umgedreht: die Kamera auf die eine Seite, den Spiegel auf die andere, das Aquarium etwas oberhalb und die Leinwand obendrauf. Das haben wir einige Male machen müssen, bevor es funktionierte, aber es ist ganz normale Rückprojektion. Meistens haben wir jedoch mit Aufprojektion gearbeitet, weil Rückprojektion ihre Grenzen hat. An erster Stelle gibt es mit dem Projektor ein Problem in Hinsicht auf den *hot spot*: Es gibt sehr viel Licht in der Mitte des Bildes, aber zu den Rändern hin wird das Licht zunehmend schwächer. Das bedeutet, dass man mit langen Brennweiten arbeiten muss. Dann darf, wenn man mit Rückprojektion arbeitet, der Hintergrund nicht so gross sein. Deshalb arbeiten grossangelegte *Action*-Filme wie SUPERMAN vorzugsweise mit Aufprojektion, was ihnen ermöglicht, eine viel grössere Leinwand zu benutzen. Das Bild wird dann von vorne statt von hinten projiziert, auch wenn die Technik ansonsten mehr oder weniger die gleiche ist.
FILMBULLETIN: Die Farbe *Rot*, die Farbe des Blutes, scheint in EUROPA die Farbe zu sein, auf die es Ihnen ankommt. Auch die Titelgraphik *Europa* am Schluss des Films ist rot.
LARS VON TRIER: Rot ist eine aggressive Farbe und passt gut zur Welt, in der wir leben. Es gibt eine Menge Blut in unserem Film, und wir zeigen es in Farbe. Wer weiss, vielleicht wollten wir damit die Amerikaner ein bisschen beeindrucken. Da gibt es zum Beispiel eine Einstellung, in der etwas Blut an eine Zugfensterscheibe spritzt – in der Sequenz, in der der jüdische Bürgermeister von den Werwolf-Kindern ermordet wird. Diese kurze Einstellung ist eine Kombination von Rückprojektion und Doppelbelichtung. Das ist sehr kompliziert: Der Zug fährt zu dem Zeitpunkt über eine Brücke; man blickt durch ein Fenster in das Zugabteil und durch das Abteil hindurch und sieht auf der anderen Seite die Brücke und auch die Spiegelung der Brücke. Das sind, glaube ich, vier Bildschichten, die wir in dieser Einstellung haben.
FILMBULLETIN: Waren vier Bildschichten die Grenze des Machbaren?
LARS VON TRIER: Wir haben mit noch viel mehr Bildschichten gearbeitet. In der Schlussequenz, wenn Leo ertrinkt, haben wir zwanzig verschiedene Bilder zusammengesetzt. Zuerst sehen wir, wie Leo ertrinkt – vor einer Abteilwand des Zuges im Hintergrund, der dann mit einigen Gesichtern überblendet, die hinter Leo auftauchen. Das war das erste Mal in der Filmgeschichte, dass mit einer Unterwasser-Rückprojektion gearbeitet wurde. Wir brauchten dafür einen

ungewöhnlich grossen Projektor, die Leinwand befand sich auf der Wasseroberfläche, und gedreht wurde mit einer Unterwasser-Kamera.

FILMBULLETIN: Wenn Sie möchten, beschreiben Sie ruhig noch andere Beispiele für Rückprojektion, die von besonderem Interesse sind.

LARS VON TRIER: In EUROPA gibt es ein Bild, das ich schon machen wollte, bevor es überhaupt ein Skript gab. Es handelt sich dabei um eine Konversation vom Abteilfenster eines Zuges zum Abteilfenster eines anderen Zuges zwischen Katharina und Leo; beide Züge bewegen sich in paralleler Fahrt. Was ich wollte, war, dass sich Leo und Katharina dabei gegenseitig die Hand reichen. Dazu haben wir zwei Eisenbahnwagen bauen müssen, die wir in Längsrichtung und in seitlicher Richung bewegen konnten. In Polen, wo wir alle Aussenaufnahmen gedreht haben, haben wir die vorbeieilenden Schienen gefilmt, die wir als Schwarzweiss-Rückprojektion verwenden, um davor die Handreichung in Farbe aufzunehmen. Der Betrachterstandpunkt ist über den Schienen und zwischen den Eisenbahnwagen; aus einer erhöhten Perspektive, nämlich von oberhalb der Eisenbahnwagen fällt der Blick des Betrachters hinab auf die sich über den Schienen vereinigenden Hände. Die Darsteller mussten sich für diese Aufnahme auf den Boden legen, um sich aus dieser Position die Hände zu geben, dann zogen wir die Eisenbahnwagen seitlich aus dem Bild. Sowie die Gleise auseinander laufen und die Züge nicht mehr parallel zueinander fahren, verlieren sich Leo und Katharina aus dem Blickfeld.

In einer anderen interessanten Einstellung treffen sich Katharina und Leo auf einer Brücke, die wir für diese Szene gebaut haben – mit dem Fluss als Rückprojektion. Wir schneiden im Kreuzschnitt, wechseln über in Farbe, isolieren Leo und Katharina vor dem Hintergrund. Katharina zeigen wir vor dem Fluss, vor dem Wasser und Leo vor den Zweigen eines Laubbaumes. So geben wir den beiden einen verschiedenen Hintergrund. Und dann begegnen sich die Hintergründe, indem ein paar Blätter vom Wind fortgerissen werden, ins Wasser hinabfallen und auf dem Fluss dahintreiben.

Aber wir haben Rückprojektion auch abstrakter eingesetzt. Beispielsweise zeigen wir einen Alptraum Leos, indem wir Leos Torso, gesehen aus einer merkwürdigen Perspektive, mit dem Hintergrund kombinieren oder indem wir Leo klein, in kauernder Stellung vor dem übergrossen Gesicht Katharinas abbilden. Auch in dieser Traumsequenz berühren sich zwei Hände. Leos Hand scheint sich mit ihrem eigenen Spiegelbild zu treffen; wenn man aber genau hinsieht, ist es nicht die Spiegel-Reflexion seiner Hand, sondern sind es zwei verschiedene Hände, die sich berühren. Zuletzt noch ein ganz klassisches Beispiel für ein Telefongespräch. Leo spricht ins Eisenbahntelefon. Sein Onkel ist im Hintergrund zu sehen. Wenn das Telefon am anderen Ende der Leitung abgenommen wird, machen wir im Hintergrund eine Überblendung von Leos Onkel auf Katharina, und wir haben das Telefongespräch von Leo und Katharina in einer Einstellung.

FILMBULLETIN: Es gibt in dem Film eine wunderschöne Kamerarückfahrt: eine Kranfahrt ohne Rückprojektion. Die Kamera hebt ab von einer Modell-Eisenbahn durch das zerbrochene Dach eines Hauses, fährt zurück bis in ein Abteil des realen Zuges, weiter noch zurück bis ungefähr ans andere Abteilfenster, und wir befinden uns auf einmal mitten in einer Dialogszene zwischen Leo und seinem Onkel.

LARS VON TRIER: Das zu drehen, war wunderbar. Zunächst hatten wir für diese Einstellung jede Menge Rückprojektion vorgesehen. Doch dann sah Paul Witz, der für die Rückprojektion zuständig war, das Storyboard und sagte: Das müsst ihr ganz real drehen. Geplant war eine Kranfahrt

von der Modell-Eisenbahn weg, die wir als Rückprojektion verwenden wollten; dann wollten wir in den realen Zug hineingehen und eine Rückprojektion ausserhalb des Abteilfensters machen. Die Szene, wie wir sie jetzt gedreht haben, ist komplett im Studio entstanden: Wir beginnen auf der Modell-Eisenbahn, kranen hoch, durch das Dach hindurch, das so konstruiert war, dass es geschlossen werden konnte, sobald der Kran hindurch war. Die Basis des Krans befand sich ausserhalb des Hauses; mit einem grossen Schwenk war auch der Kranarm aus dem Haus heraus. Dort hatten wir zwei Schienen gelegt: eine für das Zugabteil und eine für den Kran. Die beiden Schienenfahrten setzen zur gleichen Zeit ein – und wir befinden uns in dem Abteil.

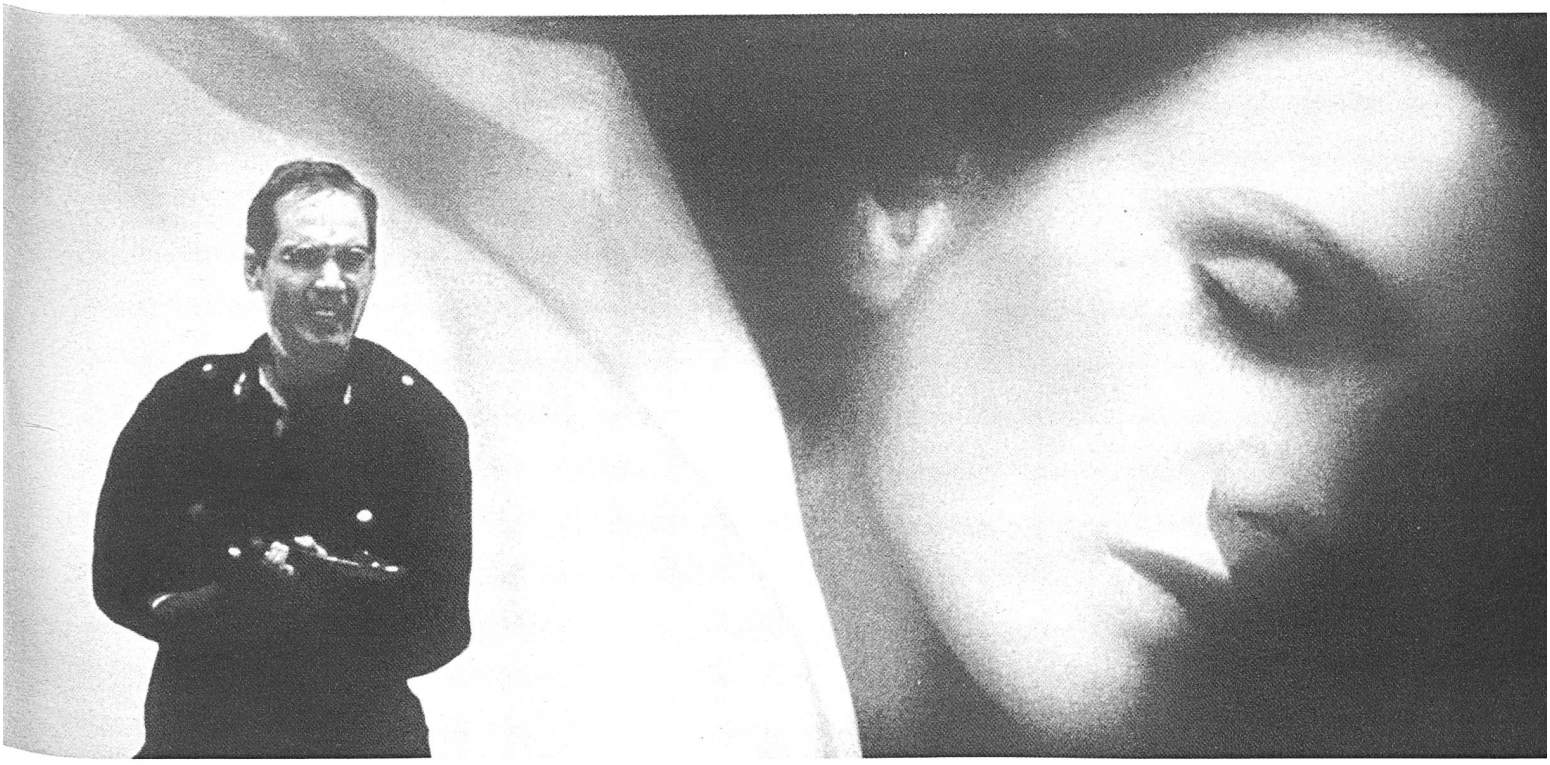
Ich liebe solche Arbeiten; es hat uns zwei Tage gekostet, diese Einstellung zu drehen. Und ausser Ihnen sieht das hinterher keiner! Ich habe mit Henning Bahs, einem älteren – er ist Ende sechzig–, erfahrenen *Art Director* zusammengearbeitet, der eine Unmenge von Filmen gemacht hat. Er liebt es, ganz seltsame mechanische Dinge zu tun, konstruiert Wände, die sich öffnen können, Fenster, durch die man hindurchkranen kann ... Die ganze Szene war nur entworfen worden für diese eine Kamerabewegung. Es ist einfach grossartig, soviel Geld zur Verfügung zu haben, dass man ein ganzes Haus nur für eine einzige Kamerafahrt bauen kann.

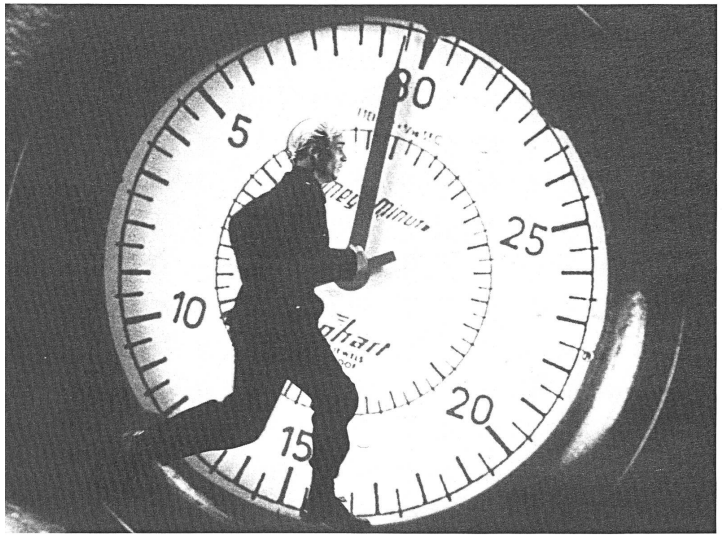
FILMBULLETIN: In einer anderen sehr interessanten und schönen Einstellung erfasst die Kamera von oben, wie Leo die Frankfurter Villa betritt, und verfolgt dann aus dieser extremen Obersicht, wie er durch mehrere Räume geht, folgt dabei seinen Bewegungen, auch seinen Richtungswechseln, seinen Irrwegen durch die Räume, seinem Weg zurück, kündigt die Richtungsänderungen manchmal schon an, gibt die Richtung vor, eilt seinen Bewegungen voraus, bis er die Leiche seines ermordeten Schwagers findet.

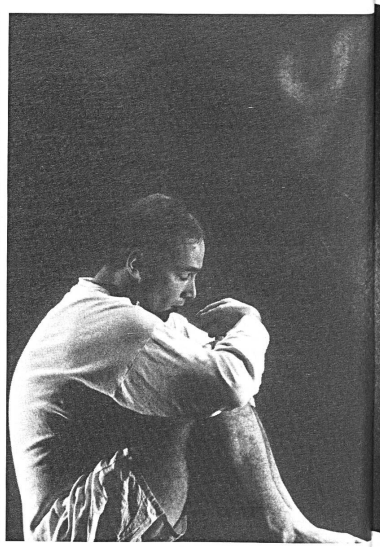
LARS VON TRIER: Wir haben bei diesem Film etwas ausprobiert, das sich *hot head* nennt und ein ferngesteuerter Kurbelkopf *(gear head)* ist, womit ich bis dahin noch nie gearbeitet hatte. Beim Fernsehen arbeitet man viel damit, etwa um Konzerte zu filmen. Man benutzt einen Kran mit einer Kamera nur per Fernsteuerung – also ohne dass ein Kameramann dabei ist. Das eröffnet einem die Möglichkeit, die Kamera in einer ganz seltsamen Weise in alle Richtungen zu neigen, was man normalerweise nicht kann. Wir hatten das fernsteuerbare Kamerasystem unter dem Studiodach angebracht.

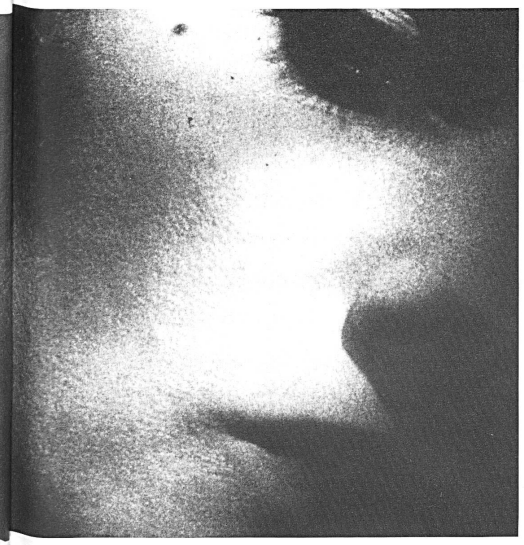
FILMBULLETIN: Die Perspektive von oben herab benutzen Sie etliche Male in Ihrem Film. Ist das die Perspektive des allwissenden Erzählers, der auf seine Figuren herabblickt wie auf Schachfiguren, die er bewegt?

LARS VON TRIER: Ich mache ein präzises Storyboard, in dem ich solche Blickwinkel schon von vornherein festlege. Bei der Bildgestaltung ist die Raumstruktur für mich von grosser Bedeutung. Dabei geht es mir vor allem auch darum, zu verwirren und ein Gefühl der Klaustrophobie zu erzeugen. Dazu muss ich die Raumstruktur aus der Ordnung bringen und das vertraute Raumgefühl zerstören. Ein sehr niedriger oder sehr hoher Kamerablickwinkel ist immer verwirrend. Wenn Sie durch ein Haus gehen, befindet sich Ihr Blickwinkel normalerweise in der Höhe einer anderen Person, so wie auch der Kamerablickwinkel sich normalerweise in Augenhöhe befinden sollte. Wir benutzen dagegen sehr oft die extreme Ober- oder Untersicht, um zu verwirren, zu beunruhigen, Angst zu machen. Das gilt besonders für die Szene, in der Leo seinen ermordeten Schwager findet. Diese Szene aus einer extremen Obersicht zu filmen, ist geradezu klassisch. Natürlich wirken die Personen, wenn man sie aus einer extremen Obersicht aufnimmt, sehr klein. Man könnte durchaus sagen, dass dies der Blickwinkel Gottes ist.









FILMBULLETIN: Also des allmächtigen Erzählers! Sie haben diesen Blickwinkel auch in der Szene benutzt, in der Leo in eine Kirche tritt, in der gerade eine Messe stattfindet. Auch das hat etwas Beängstigendes.
LARS VON TRIER: Viele Bilder in dieser Szene sind von Hitchcock inspiriert. Diese Szene ist sozusagen ein VERTIGO-Zitat, oder besser gesagt: Es ist *die* Szene im Film, die einem wirklichen Zitat am nächsten kommt. Ich versuche mit den Einstellungen in dieser Sequenz, eine Hitchcock-Stimmung aufzubauen. Sogar die Musik ist an dieser Stelle eine Adaption des VERTIGO-Themas. Und die Art und Weise, wie ich Rückprojektion einsetze, wenn ich Leo durch die Kirche gehen lasse, ist ganz klassisch und sehr wirkungsvoll – in der Art, wie Hitchcock das gemacht hat.

FILMBULLETIN: Zitieren Sie hier eine bestimmte Szene aus VERTIGO?
LARS VON TRIER: Nein, eigentlich nur die Stimmung und die Blickwinkel. Die erste Einstellung der Sequenz mit dem Blick hinauf zum Kirchturm ist das Zitat eines VERTIGO-Blickwinkels und macht zugleich auch wieder Gebrauch von Rückprojektion. Danach betritt Leo die Kirche, aufgenommen von einer Kamera, die geneigt wird. In der Kirche folgen dann einander eine Einstellung mit einer Schienenfahrt, eine Einstellung mit Blickwinkel von oben und eine Einstellung mit einer typisch *Hitchcockschen* Schienenfahrt, das heisst das Gehen Leos wird vor einer Leinwand aufgenommen, auf die eine Kamerarückfahrt rückprojiziert wird, so dass sich der Eindruck einer doppelten Fahrtbewegung einstellt. Es gibt eine vergleichbare Szene in VERTIGO – die Friedhofsszene.
FILMBULLETIN: VERTIGO und Hitchcock, das ist ein Bezugspunkt dieser Szene. Ein anderer ist NOSTALGHIA und Tarkowskij. Die Kirche, in der die Messe stattfindet, ist eine Ruine. Wir blicken mit Leo auf den grossräumigen Chor einer Kirche ohne Dach. Auf die in den Bänken versammelten Kirchgänger fällt Schnee herab: ein verhältnismässig heftiger Schneefall.
LARS VON TRIER: Wenn Sie das so sagen, haben Sie natürlich recht. Am Drehort haben wir damit gescherzt und haben gesagt, das sei ein Hitchcock-Film in den Kulissen Tarkowskijs. Ich hoffe aber, dass man darin nicht ein blosses Nachahmen sieht, sondern erkennt, dass mehr dahintersteckt. Für mich ist es auch nicht wichtig, dass das Publikum das weiss; mir wäre lieber, es würde das nicht wissen. Aber es ist richtig, dass sowohl Hitchcock als auch Tarkowskij mich sehr beeinflusst haben.

FILMBULLETIN: Sie setzen die Kamera oft in zirkularen Bewegungen ein, mit denen sie den Helden umkreist. Oder aber Sie arbeiten mit gegenläufigen Bewegungen, setzen beispielsweise die vertikale gegen die horizontale Bewegung, oft innerhalb von einer Einstellung, manchmal mit den Hilfsmitteln Rückprojektion, Doppelbelichtung, Überblendung. *Vertigo*-Effekte?
LARS VON TRIER: Das Umkreisen des Helden durch die Kamera ist aber nicht so sehr als *Vertigo*-Effekt in Wirkungshinsicht auf das Publikum gedacht, sondern als *Vertigo*-Effekt in bezug auf den Helden im Zentrum des Bildes. Wenn Sie um eine bildlich zentrierte Figur herumschwenken, dann veranschaulichen Sie etwas von ihrer *Vertigo*, von dem Schwindelgefühl, das diese Person erfasst hat, von ihrem Gefühl, in einen Strudel herabgezogen zu werden. Die Obersicht verstärkt diesen Eindruck noch, und zur technischen Perfektion wird dieser Effekt dann durch den Kurbelkopf und das Cinemascope-Format getrieben, wodurch man wirklich das Gefühl kriegt, da passiert etwas.
FILMBULLETIN: Sie haben bei EUROPA mit dem alten dänischen Kameramann Henning Bendtsen zusammengearbeitet. Das Ergebnis ist so überwältigend wie zuletzt die Zusammenarbeit von Wim Wenders und Henri Alekan in DER HIMMEL ÜBER BERLIN – übrigens auch ein Schwarzweissfilm mit effektvoll kalkulierten Farbsequenzen.
LARS VON TRIER: Ich bin ein grosser Verehrer der Filme Carl Dreyers. Deshalb habe ich den Kontakt zu Henning Bendtsen gesucht, der ORDET und GERTRUDE, Dreyers letzte beiden Filme, fotografiert hat. Ich war überrascht, festzustellen, dass er noch gar nicht so alt ist: er ist fünfundsechzig Jahre alt. Ich habe schon in EPIDEMIC mit ihm zusammengearbeitet; er hat aber nur einen Teil von EPIDEMIC fotografiert – die 35mm-Spielfilm-Sequenzen. Bendtsen ist sicher heute einer der besten Schwarzweiss-Kameramänner der Welt. Wenn man mit einem alten Meister zusammenarbeitet, verlässt man sich ganz auf seinen Fachverstand und sein Urteilsvermögen; man versucht nicht, ihn zu belehren und ihn dazu zu bewegen, andere Sachen zu machen als die, die er gewohnt ist. Im Gegenteil: man muss versuchen, genau das zu bekommen, was er kann und was er immer schon getan hat. Deshalb habe ich ihn auch gebeten, seinem alten Stil so nah wie möglich zu kommen. In Dänemark ist es üblich, mit jungen Kameramännern zu arbeiten; das hängt sehr damit zusammen, welcher Kameramann gerade in Mode ist. Meiner Ansicht nach ist es besser, den Stab zu mischen und sich auch der Erfahrung alter Techniker zu bedienen.
Ohnehin war es mir wichtig, dem Film ein altmodisches Aussehen zu geben.
FILMBULLETIN: Was ist der besondere Stil von Bendtsen?
LARS VON TRIER: Das ist schwierig zu sagen. Als ich mit Tom Elling zusammengearbeit habe, dem Kameramann von THE ELEMENT OF CRIME, haben wir immer zu Extremen geneigt. Wir haben sehr hartes Licht verwandt, und wir benutzten viele Farbfilter. Henning Bendtsen, der über sechzig Schwarzweissfilme fotografiert hat, arbeitet viel feinsinniger, widmet sich mehr den Details, fotografiert vor allem Gesichter in einer raffinierten Weise. Als wir THE ELEMENT OF CRIME machten, waren wir sehr hinter Lichteffekten und Stilisierungen her; die Lichtsetzung in THE ELEMENT OF CRIME war expressionistisch. So etwas macht Bendtsen nicht. Bendtsen arbeitet mit dem Licht nicht expressionistisch, aber auch nicht realistisch; seine Lichtsetzung ist impressionistisch. Damit will ich nicht sagen, dass der Film impressionistisch ist, nur die Arbeit mit dem Licht ist es.

FILMBULLETIN: Gibt es in Ihren Filmen bewusste Verweise auf Dreyer?
LARS VON TRIER: Ich habe seine Filme sehr oft gesehen, besonders GERTRUDE, seinen letzten, den Bendtsen fotografiert hat. Ich denke, dass es Verweise in THE ELEMENT OF CRIME gibt. Gottseidank habe ich das vergessen.
FILMBULLETIN: Ist beispielsweise Leos medizinische Untersuchung in EUROPA keine Reminiszenz an Falconetti in Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC?
LARS VON TRIER: Jetzt, wo Sie das sagen, sehe ich das auch. Aber ich hatte das nicht im Sinn. Es ist allerdings schwer, nicht auf Bilder aus Filmen zurückzugreifen, die man so häufig gesehen hat.

FILMBULLETIN: In allen Filmen der Trilogie ist Hypnose ein wichtiges Element. Sehen Sie sich in Ihrer Funktion als Regisseur selbst in der Rolle eines Dr. Mesmer, eines Hypnotiseurs, der sein Publikum mesmerisiert?
LARS VON TRIER: Ja, das tue ich. Ich bin der Meinung, dass Film und Hypnose eng beieinander liegen. Das ganze Drumherum, wenn man im Kino ist, ist einer Situation, in der man hypnotisiert wird, sehr ähnlich: das Licht, das langsam ausgeht, die Konzentration ..., alles was stört, sollte ausserhalb bleiben, in der Trance genau wie im Kino. Es liegt auf der Hand, hier eine Parallele zu ziehen. Speziell wenn man einen Film mit einem Erzähler sieht, ist man sehr nah dran an der Technik des Hypnotisierens. Für mich selbst bedeutet EUROPA nur einen Schritt weiter, das Element der Hypnose noch deutlicher zu verwenden, denn das Hypnotisieren ist das *Thema* in allen meinen drei Filmen – nur in unterschiedlicher Weise. Das Wissen, wie man Menschen beeinflussen oder mit ihrem Unterbewusstsein arbeiten kann, ist etwas, das man beim Filmemachen sehr gut gebrauchen kann. Das ist ein Bereich, in den man noch viel tiefer eindringen könnte, als das bisher der Fall gewesen ist. Die Tauglichkeit des Films zum *Medium*, das heisst zu einem Werkzeug, das befähigt, ins Unterbewusstsein zu reisen oder in die Wahrnehmungsbereiche der Imagination, ist ausserordentlich hoch.

FILMBULLETIN: Können Sie den unterschiedlichen Umgang mit Hypnose in Ihren Filmen beschreiben?
LARS VON TRIER: In THE ELEMENT OF CRIME, dem ersten Film der Trilogie, war Hypnose Bestandteil der Geschichte – in dem Sinne, dass die Story von einer Figur erzählt wird, die sich in Trance befindet; diese Figur ist zugleich der Erzähler und der Protagonist. Im zweiten Film, EPIDEMIC, haben wir dann tatsächlich Hypnose bei einer Darstellerin angewandt. Und in EUROPA, dem dritten Teil der Trilogie, ist die Hypnose sozusagen ein Service fürs Publikum. Sie soll dabei helfen, das Publikum in die Atmosphäre des Films hineinzuziehen. Diese letzte Verwendungsweise von Hypnose kann ich eigentlich für jeden Film empfehlen. Wir nennen das *Hypnovision* – einen Film mit einer Induktion zu beginnen, um das Publikum in den Film hineinzuziehen. Ich denke, das ist eine gute Idee.
FILMBULLETIN: Ein variierendes Experiment mit der Erzählhaltung ist es, wenn Sie in THE ELEMENT OF CRIME einen *hypnotisierten* Ich-Erzähler und in EUROPA einen *hypnotisierenden* auktorialen Erzähler einsetzen. In allen Filmen der Trilogie gibt es einen Erzähler.
LARS VON TRIER: Wenn man eine Trilogie macht, ist man daran interessiert, mit einem bestimmten Rüstzeug, das einem zur Verfügung steht, auszukommen, aber so variabel, dass man schliesslich ein ganzes Feld abdeckt. Aufgrund unseres unterschiedlichen Umgangs mit Hypnose haben wir versucht, auch zwischen dem Erzähler und der Erzählung ein unterschiedliches Verhältnis zu etablieren.
FILMBULLETIN: Am Anfang von EUROPA sieht man aus der subjektiven Sicht eines fahrenden Zuges mehr als zwei Minuten lang nichts weiter als eine Schienenflucht und hört dazu die eindringlich beschwörende Stimme des Erzählers, der von eins bis zehn zählt und den Zuschauer stufenweise tiefer in die Trance, in den Film, in das Film-Europa hineinzuführen versucht. Dann tritt aus der Kamera, also aus dem Zuschauer, als Rückenfigur der Held des Films ins Bild, der Erzähler spricht weiter, und man begreift: einerseits spricht der Erzähler zum Zuschauer, andererseits zum Helden des Films, der aber nichts anderes ist als eine Projektion, das Traum-Ich des Zuschauers, der gerade selbst in den Film eingetreten ist. Film wird hier als quasi interaktives Medium verstanden, der Zuschauer projiziert sich selbst auf die Leinwand, wird zum Protagonisten der Handlung – das ist ein Akt der totalen Identifikation. Der Zuschauer wird – das ist die Idee? – mittels Hypnose zur semi-aktiven Filmfigur, zum letztlich aber doch nur passiven Erlebnisträger, der zwar seine Phantasie mit einbringt, aber ansonsten bloss erdulden muss und mit dem man alles machen kann; er wird zum Fremden in einer ihm unverständlichen, geheimnisvollen Welt.
LARS VON TRIER: Es ist immer das Medium, das die Arbeit leistet. Der Hypnotiseur gibt bloss Hilfestellung. Das Medium muss die Sensibilität haben, sich in Trance versetzen zu lassen. Das ist die Voraussetzung für diesen Film. Wenn man sich selber gestattet, in den Film hineinzugleiten, kann man in der hypnotischen Stimme Max von Sydows eine grosse Hilfe haben. Wenn man sich allerdings dagegen wehrt, empfindet man die hypnotische Hilfestellung nur als Belästigung.
FILMBULLETIN: Am Ende des Films lässt der Erzähler seinen Helden – in gewissem Sinne den Zuschauer – sterben. Der Held ist *drowning by numbers*.
LARS VON TRIER: Das war aber ein Film, den ich nicht mochte! Mit Peter Greenaway kann sich mein Magen einfach nicht anfreunden. Zugegeben, THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT habe ich ausserordentlich gemocht. Aber die späteren Filme ... Nein, Greenaways Filme sind mir für meinen Geschmack etwas zu schwul.
FILMBULLETIN: Über EPIDEMIC müssen wir noch reden. In EPIDEMIC haben Sie mit einem richtigen Hypnotiseur und einem realen Medium gearbeitet?

LARS VON TRIER: In der finalen Szene von EPIDEMIC wird eine junge Frau von einem Hypnotiseur in Trance versetzt. Das war für mich eine erschreckende Erfahrung, weil ich Hypnotismus zwar studiert habe, aber nur indem ich darüber gelesen habe; Praxis hatte ich nur wenig. Wir hatten einen ausgezeichneten dänischen Hypnotiseur kontaktiert und ihn gebeten, ein besonders gutes Medium auszuwählen. Wir haben die Szene dann mit drei verschiedenen Medien ausprobiert. Dem Hypnotiseur bei der Arbeit zuzusehen, war furchterregend. Hypnose ist etwas ungeheuer Wirkungsvolles.

Die Idee unseres Films ist, dass eine junge Frau das Skript zu einem Film mit dem Titel EPIDEMIC gelesen hat, in Trance versetzt wird und von jenem Film, in dem es um Pest-Epidemien geht, erzählen soll. Das war als Handlungsfaden gedacht. Die Technik war, eine Person zu nehmen, die ein gutes Medium ist und leicht in Trance fällt, und sie – vorher schon – einen Text über die Pest in London lesen zu lassen. Den hat die junge Frau, mit der wir schliesslich gearbeitet haben, auch zu Hause gelesen, und danach wurde sie über den Text befragt – aber unter Hypnose, so dass sie in die Gefühlsstrukturen des Textes eindringen konnte. Das war *meine* Idee von dem Film.

Wir haben angefangen zu drehen, und der Hypnotiseur hat die junge Frau in Trance versetzt, was nur eineinhalb Minuten dauerte. Ich kann mich daran erinnern, wie ich meinen Co-Autor Niels Vørsel anguckte und zu ihm sagte: Das glauben wir ja wohl nicht, das ist ein Schwindel, die beiden haben sich untereinander abgesprochen. Aber zwei Minuten später fing sie dermassen an zu weinen, dass ihr Kleid von den Tränen völlig durchnässt war. Ich habe mit vielen guten Schauspielern gearbeitet, die weinen können, wenn man sie darum bittet, die aber eine lange Zeit brauchen, um ein bestimmtes Gefühl aufzubauen, das sie benötigen, um weinen zu können. Aber so etwas hatte ich noch nie gesehen: Es war, als würde man einen Wasserhahn aufdrehen, so flossen die Tränen aus ihr heraus. Es war einfach furchterregend. Und das habe ich gefilmt. Manchmal kann man einen kleinen Lichtschimmer auf der Leinwand sehen, der daher rührt, dass ich das Auge vom Okular abwenden musste, weil es zu schrecklich war zuzugucken. Aber die junge Frau hat sich anschliessend ganz wohl, ganz erleichtert gefühlt. Wir haben sie gefragt, ob wir auch ein paar Szenen mit ihr ohne Hypnose drehen dürften – als dramaturgischen Vorlauf für die Hypnose-Szene. Aber das hat sie strikt abgelehnt, weil sie zu schüchtern war. Sie war ja keine Schauspielerin, sondern ein einfaches Mädchen vom Lande. Sie wollte gar nicht gefilmt werden, aber in Trance war sie unglaublich gut.

FILMBULLETIN: Die semi-dokumentarische Szene kippt dann am Ende ins Fiktionale. Das Mädchen hat die völlig fiktive *Film-im-Film*-Story beschrieben, als sei sie ganz real und gegenwärtig, aber wir als Zuschauer haben nichts gesehen ausser die unglaublich hysterischen Reaktionen des Mädchens. Und dann wird die scheinbar dokumentarisch-reale Rahmensituation, in der das Mädchen die Erzählerin ist, plötzlich selbst zur eigentlichen Horror-Szene, und das Mädchen wird von der Erzählerin zur Protagonistin. Das ist ein phantastisches, aber auch vollkommen logisches Ende. Das Mädchen tritt – in Trance – ein in das Filmskript, in den Film EPIDEMIC und damit in die Peststadt, und als sie zurückkehrt – aus der Trance – hat sie sich angesteckt und infiziert nun auch alle anderen Anwesenden im Raum. Die Pest bricht – mit drastischen Effekten – in der scheinbar dokumentarisch-realen Wirklichkeit aus. Der Film im Film heisst EPIDEMIC, aber der scheinbar dokumentarische Film, der von den Recherchen zum fiktiven Film EPIDEMIC erzählt, heisst genauso.

LARS VON TRIER: Das ist genau das, was Sie aus allen meinen Filmen herauslesen können – dass Film ein äus-

serst gefährliches *Medium* ist. Man kann von Filmen infiziert werden. Ich glaube wirklich, dass man das kann.

FILMBULLETIN: In dem Horror-Finale, das ja *rein* fiktiv ist, spielt Ihre Darstellerin aber doch wohl nicht mehr unter Hypnose. Sie springt auf einen Tisch, und man sieht, dass ihr Maske aufgelegt worden ist: Ihrem Hals sind Pestbeulen angeschminkt worden, in die jemand in Detailaufnahme – ein etwas geschmackloser Zombie-Effekt – auch noch mit einer Gabel sticht.

LARS VON TRIER: Auch dafür haben wir etwas Hypnose anwenden müssen. Der Hypnotiseur versetzte sein Medium in die richtige Stimmung, wenn auch nicht in Trance. Das hat mir bewusst gemacht, dass die Fähigkeit zum dramatischen Spiel in jedem steckt. Das Mädchen befreit sich hier von allen Hemmungen, um tatsächlich eine Rolle zu spielen. Nichts kann sie daran hindern, alles zu geben, weil der Hypnotiseur ihr geholfen hat, sich völlig zu öffnen. Ich fände es interessant, einmal mit professionell ausgebildeten Schauspielern unter Hypnose zu arbeiten. Werner Herzog hat so etwas in HERZ AUS GLAS gemacht, aber ich glaube, dass es Herzog darum ging, eine Art Trance-Gefühl zu kreieren. Das entspricht nicht meiner Intention. Meine Absicht in EPIDEMIC war es, dem Mädchen zu helfen, eine Rolle zu spielen.
Da sie so leicht in Trance zu versetzen war, haben wir von der Szene mehr als eine Version gedreht. Erst haben wir die Hypnose-Szene aufgenommen, die zwanzig Minuten dauerte, dann haben wir den Horror-Effekt inszeniert und anschliessend die zwanzigminütige Hypnose-Szene noch einmal gedreht. Das Mädchen hat sich danach einfach gut gefühlt und sich an nichts mehr erinnert. Das einzige, worüber sie sich wunderte, waren die grossen Schrammen an den Knien, die sie sich zugezogen hatte, als sie auf den Tisch gesprungen war. Das Filmen der Hypnose und des Spielens unter Hypnose hat schon etwas von einer Dokumentation. Wir haben eine Menge Material über die reale Hypnose gedreht und dem nur eine kleine Fiktion angefügt. Aber das war gerade das Interessante an diesem Film – *fiction* und *non-fiction* miteinander zu kombinieren, und das war auch im Grunde das Thema des gesamten Films.

Das Gespräch mit Lars von Trier führte Peter Kremski am 2. Juni 1991 in Lyngby

Kleine Filmographie:
Lars von Trier, geboren 1956. Lebt in Lyngby bei Kopenhagen.
Nach dem Besuch von Filmseminarien drehte er von 1976 bis 1979 hauptsächlich Kurzfilme. Von 1979 bis 1982 Studium an der dänischen Filmhochschule und Ausbildung zum Regisseur. Realisation von etwa vierzig Werbefilmen für dänische und internationale Auftraggeber und Video-Clips für Rock-Bands. 1984 erster abendfüllender Spielfilm.
Preise: Zweimal ausgezeichnet mit dem Spezialpreis der Europäischen Filmhochschulen in München. Preis für die beste Technik in Cannes und *Josef von Sternberg*-Preis in Mannheim für THE ELEMENT OF CRIME. Preis *Jean d'Arcy* für EPIDEMIC. Preis für die beste Technik und Spezialpreis der Jury in Cannes für EUROPA.
Projekt: DIMENSION, ein Film mit einer Produktionsdauer von dreiunddreissig Jahren, der seine Premiere im Jahr 2024 haben soll; an Originalschauplätzen in Europa sollen jeweils drei Minuten produziert werden, die Gesamtlänge des Films ist auf hundert Minuten konzipiert.
Spielfilme:
1981 NOCTURNE (Kurz-Spielfilm)
1982 IMAGES OF RELIEF (Kurz-Spielfilm)
1984 THE ELEMENT OF CRIME
1987 EPIDEMIC
1988 MEDEA (Fernsehfilm)
1991 EUROPA

Die wichtigsten Daten zu THE ELEMENT OF CRIME (FORBRYDELSENS ELEMENT / SPUREN EINES VERBRECHENS):
Regie: Lars vonTrier; Buch: Lars von Trier, Niels Vørsel; Drehmanuskript: Lars von Trier, Tom Elling, Tómas Gislason; Drehbuchberatung: Mogens Rukov; Dialogberatung: William Quarshie; englische Übersetzung: Steven Wakelam, William Quarshie; Kamera: Tom Elling; Unterwasser-Kamera: Leif Stubkjaer; Kameraführung: Søren Berthelin, Steen Møller Rasmussen; Spezialeffekte & Produktionsdesign: Peter Høimark; Schnitt & Ton-Schnitt: Tómas Gislason; Kostüme: Manon Rasmussen; Musik: Bo Holten, interpretiert von Ars Nova & The Danish Radio Symphony Orchestra; Song: "Der letzte Tourist in Europa" von Mogens Dam/Henrik Blichmann, deutscher Liedtext: Waltraut Andersen, gesungen von Sonja Kehler; Ton-Aufnahme: Morten Degnbol, Iben Haahr; 2. Team: Ake Sandgren (Regie), Søren Berthelin, Otto Stenov, Lars von Trier (Kamera).
Darsteller (Rolle): Michael Elphick (Fisher), Esmond Knight (Osborne), Meme Lai (Kim), Jerold Wells (Polizei-Chef Kramer), Ahmed El Shenawi (Therapeut), Astrid Henning-Jensen (Osbornes Haushälterin), Janos Hersko (Leichenbeschauer), Stig Larsson (Assistent des Leichenbeschauers), Harry Harper, Roman Moszkowicz (Portiers), Lars von Trier (Schmuck of Ages), Frederik Casby (weisser Polizist), Duke Addabayo (schwarzer Polizist), Jon-Bang Carlsen (wütender Polizist), Leif Magnusson (Hotelgast), Preben Leerdorff-Rye (Grossvater), Camilla Overbye, Maria Behrendt (Lotto-Girls), Mogens Rukov (Buchhändler), Gotha Andersen (Richter).
Produktion: Per Holst Filmproduktion in Zusammenarbeit mit dem Dänischen Filminstitut; ausführender Produzent: Per Holst; Produktions-Manager: Per Arman, Sanne Arnt Torp; Studio: Det Danske Filmstudie (Lyngby). Dänemark 1984. Gedreht in Englisch, 35mm, Farbe; Dauer: 104 Min. BRD-Verleih: Pandora, München.
Die wichtigsten Daten zu EPIDEMIC:
Regie: Lars von Trier; Buch: Lars von Trier, Niels Vørsel; Kamera (35mm):Henning Bendtsen; 16mm-Technik: Kristoffer Nyholm, Lars von Trier, Niels Vørsel, Caecilia Holbek, Susanne Ottesen; Spezialeffekte: Søren Gam Henriksen; Schnitt: Lars von Trier, Thomas Krag; Kostüme: Manon Rasmussen; Musik: Peter Bach, *Tannhäuser-Ouvertüre* von Richard Wagner; Song: "Epidemic We All Fall Down" von Bach Wagner, Liedtext: Lars von Trier/Niels Vørsel, gesungen von Pia Cohn; Ton: Peter Engleson, Thomas Krag, Niels Vørsel.
Mitwirkende: Lars von Trier, Niels Vørsel, Susanne Ottesen, Claes Kastholm Hansen, Michael Simpson, Udo Kier, Gitte Lind, Svend Ali Hamann, Jørgen Christian Krüff, Leif Magnusson.
Produktion: Elementfilm in Zusammenarbeit mit dem Dänischen Filminstitut und Claes Kastholm Hansen; Produzent: Jacob Eriksen; Produktionsleitung: Per Arman. Dänemark 1987. Gedreht in Dänisch und Englisch. 35mm (zum Teil aufgeblasen), Schwarzweiss. Dauer: 106 Min.
Die wichtigsten Daten zu EUROPA:
Regie: Lars von Trier; Buch: Lars von Trier, Niels Vørsel; Drehmanuskript: Lars von Trier, Tómas Gislason; Kamera: Henning Bendtsen; Kameraführung: Jean Paul Meurisse, Edward Klosinsky; Unterwasser-Kamera: Mike Valentine; Front-Projektionstechnik: Paul Witz; Matte Painting und Storyboard: Finn Skovgaard; Schnitt: Herve Schneid; Art Director: Henning Bahs; Kostüme: Manon Rasmussen; Musik: Joakim Holbek; Song: "Europa" gesungen von Nina Hagen & Philippe Hüttenlocher; Ton-Schnitt: Per Streit Jensen; Ton-Aufnahme: Pierre Excoffier.
Darsteller (Rolle): Jean-Marc Barr (Leopold Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Udo Kier (Larry Hartmann), Ernst-Hugo Järegard (Onkel Kessler), Erik Mørk (Pater), Jørgen Reenberg (Max Hartmann), Henning Jensen (Siggy), Eddie Constantine (Colonel Alex Harris), Max von Sydow (Erzähler), Benny Poulsen (Steleman), Erno Müller (Seifert), Dietrich Kuhlbrodt (Bahninspektor), Michael Phillip Simpson (Robins), Holger Perfort (Herr Ravenstein), Anne Werner Thomsen (Frau Ravenstein), Hardy Rafn (Mann im Hausmantel), Caecilia Holbek Trier (Dienstmädchen), Janos Hersko (jüdischer Mann), Taula (jüdische Frau), Claus Flygare (Vater), Jon Ledin (amerikanischer Soldat), Baard Owe (Mann mit Papieren), Leif Magnusson (Doktor Magnus), Lars von Trier (Jude), Vera Gebuhr (Depot-Assistentin), Else Petersen (alte Assistentin), Ben Zimet, Thadee Lakcinski (alte Männer), Peter Hangstrup (Piccolo).
Produktion: Gunnar Obel & Nordisk Film TV A/S, Gerard Mital Productions - PCC, WMG, Schwedisches Filminstitut, mit Unterstützung des Dänischen Filminstituts & des Eurimages Fond des Europarates; Produzenten: Peter Aalbaek Jensen, Bo Christensen; ausführende Produzenten: Gerard Mital, Gunnar Obel, Patrick Godeau, François Duplat; Produktionsleitung: Lene Nielsen. Dänemark/Frankreich/BRD/Schweden 1990. Gedreht in Englisch und Deutsch; 35mm, Cinemascope; Schwarzweiss und Farbe; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich; D-Verleih: NEF 2, München.

André Bazin (1919 - 1958)

Dialektischer Fortschritt mit CITIZEN KANE

Die letzten Jahre haben eine starke Entwicklung der Ästhetik des Films zum Realismus gezeigt. Unter diesem Gesichtspunkt sind CITIZEN KANE und PAISA die beiden Ereignisse, die die Geschichte des Films seit 1940 unbestreitbar mitgeprägt haben. Die Bedeutung von CITIZEN KANE kann gar nicht überschätzt werden.

Orson Welles hat die filmische Illusion um eine wesentliche Eigenschaft des Realen ergänzt: seine Kontinuität. Der klassische Schnitt, der von Griffith kommt, löste die Realität in eine Folge von Einstellungen auf, die nur eine Folge logischer oder subjektiver Blickpunkte auf das Ereignis waren. Eine Person ist in einem Zimmer eingeschlossen und erwartet ihren Henker. Angsterfüllt fixiert sie die Tür. Der Regisseur wird es sich nicht nehmen lassen, in dem Augenblick, in dem der Henker eintritt, den sich langsam drehenden Türgriff in einer Grossaufnahme zu zeigen; diese Grossaufnahme ist psychologisch gerechtfertigt durch die ausserordentliche Anspannung, mit der das Opfer dieses äussere Zeichen seiner Not erwartet. Eine solche Folge von Einstellungen, die konventionelle Analyse einer kontinuierlichen Realität sind die Merkmale der heutigen kinematografischen Sprache.

Der Schnitt hat also eine deutliche Abstraktion der Realität bewirkt. Diese Abstraktion ist, da wir vollkommen an sie gewöhnt sind, als solche nicht spürbar. Die ganze Revolution des Orson Welles geht aus von der systematischen Anwendung der bisher unüblichen Tiefenschärfe. Während das Objektiv der klassischen Kamera nacheinander auf die verschiedenen Orte der Szene gerichtet wird, umschliesst die Kamera bei Orson Welles mit gleichbleibender Schärfe das gesamte Blickfeld des dramatischen Schauplatzes. Die Tiefenschärfe ermöglicht, dass ganze Szenen in einer einzigen Einstellung gezeigt werden, die Kamera selbst bleibt unbeweglich. Die dramatischen Wirkungen, die vorher durch die Montage erreicht wurden, entstehen hier dadurch, dass die Schauspieler innerhalb der einmal festgelegten Einstellung ihren Platz verändern. Die Tiefenschärfe führt die Vieldeutigkeit in der Bildstruktur wieder ein, wenn nicht als Notwendigkeit, so doch als Möglichkeit. Nicht mehr der Schnitt wählt für uns den Gegenstand aus, den wir sehen sollen und der damit eine *Bedeutung* a priori erhält, sondern der Zuschauer selbst ist gezwungen, innerhalb des Prismas kontinuierliche Realität auf der Leinwand als Auswahlfläche das jeweilige dramatische Spektrum der Szene zusammenzustellen. Deshalb ist es nicht übertrieben zu sagen, dass CITIZEN KANE sich nur über die Tiefenschärfe verstehen lässt.
Es ist nicht gleichgültig, ob ein Ereignis fragmentarisch analysiert oder ob es in seiner äusseren Einheit dargestellt wird. Deshalb ist die Tiefenschärfe nicht nur eine Mode des Kameramannes, sondern eine wesentliche Errungenschaft der Regie: ein dialektischer Fortschritt in der Geschichte der kinematografischen Sprache.
Und dies ist nicht nur ein formaler Fortschritt! Die richtig angewandte Tiefenschärfe ist nicht nur eine ökonomischere, einfachere und gleichzeitig subtilere Methode, ein Ereignis darzustellen; sie bewirkt mit den Strukturen der kinematografischen Sprache die intellektuellen Beziehungen des Zuschauers zum Bild und modifiziert damit gleichzeitig den Sinn des Schauspiels.
Welles versagt sich nicht den Rückgriff auf expressionistische Montageverfahren; aber gerade ihre episodenhafte Anwendung innerhalb der Tiefenschärfe – zwischen den Einstellungsfolgen – verleiht ihnen einen neuen Sinn. Früher war die Montage das eigentliche Material des Films, das Grundgewebe des Drehbuchs. In CITIZEN KANE steht eine Reihe von Überblendungen einer in einer einzigen Einstellung gedrehten Szene gegenüber – das ist eine andere, betont abstrakte Form der Erzählung. Die beschleunigte Montage trickste mit Zeit und Raum, die von Welles versucht nicht, uns zu täuschen, ganz im Gegenteil erscheint sie uns als zeitliches Kondensat. Wie die *beschleunigte Montage* und die *Attraktionsmontage* haben die Überblendungen, die der Tonfilm seit zehn Jahren nicht mehr benutzt hat, in bezug auf den zeitlichen Realismus und in einem ohne Montage gedrehten Film ihre Anwendungsmöglichkeiten wiedergefunden.
Sicher hat Orson Welles die Tiefenschärfe so wenig "erfunden" wie Griffith die Grossaufnahme. Aber CITIZEN KANE verdankt seinen Realismus der intelligenten Anwendung dieses speziellen Fortschritts. Die Tiefenschärfe ermöglichte es Orson Welles, die Realität um ihre sichtbare Kontinuität zu ergänzen.

Orson Welles Erscheinen am kinematografischen Himmel (1941) zeigt ziemlich genau den Beginn einer neuen Periode an. CITIZEN KANE ist Bestandteil einer allgemeinen Bewegung, einer weitgreifenden geologischen Verlagerung der Fundamente des Films, die bestätigt, dass diese Revolution der Sprache in gewisser Weise überall stattgefunden hat.

Textmontage aus André Bazin: «Qu'est-ce que le cinéma?» (1948 - 1955)

THE END

ADVICO YOUNG & RUBICAM

Locarno hilft jungen Leoparden auf die Sprünge.

«Sluchaini Wals» von Swetlana Proskourina, Goldener Leopard 1990

Das 44. Filmfestival Locarno findet vom 7. bis 17. 8. 91 statt.

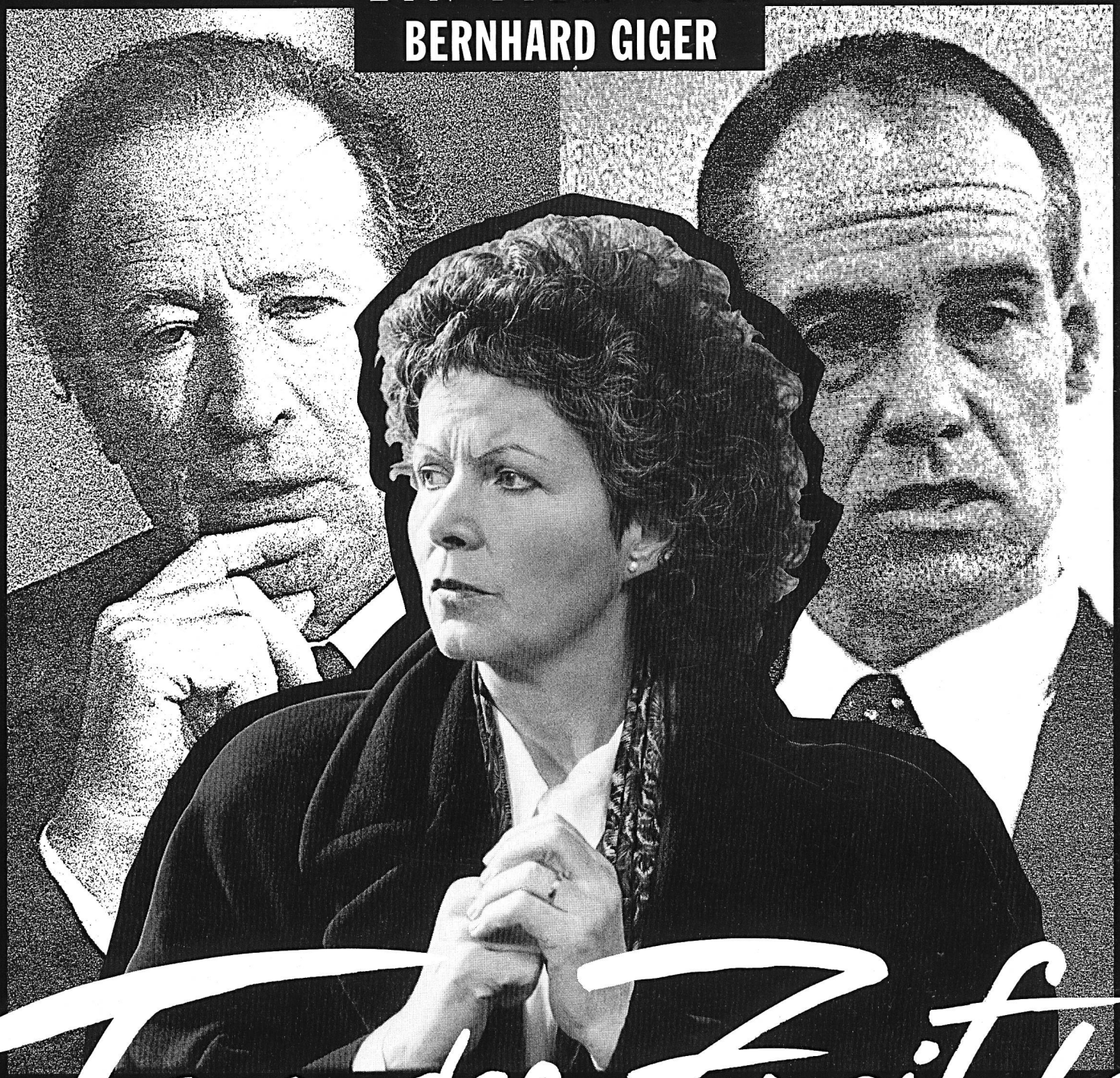
Die Leopardenjagd kann beginnen. Zum 44. Mal, am Filmfestival in Locarno. Dort, wo schon für so manchen jungen Filmemacher der Startschuss zu einer hoffnungsvollen Karriere gefallen ist. Speziell beleuchtet wird dieses Jahr das Schaffen der Filmschulen. Im übrigen bleibt Locarno sich selber treu. Das Festival zeigt einmal mehr, wie der internationale Nachwuchs die Entwicklung des Films mit oft kühnen Sprüngen vorantreibt. Diese kulturellen Leistungen unterstützt die SBG nach wie vor mit ihrem Engagement in Locarno.

Wir machen mit.

SBG Schweizerische Bankgesellschaft

EIN FILM VON

BERNHARD GIGER



Tage des Zweifels

mit **SILVIA JOST**

PAUL BORN, JÜRGEN BRÜGGER, DIETER STOLL, ANDREAS LOEFFEL, REGULA SIEGFRIED, SONJA GERTSCH, BALDUIN MINDER, BRIGIDA NOLD

Gäste **GRETI JAKOB, FRANZ MATTER**

Ab 31. Aug. im Kanton Bern

Ab 4. Okt. in Zürich, Basel, Luzern