

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 179

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.08.2025

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

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-

5 & 6 '91

Spaziergang durch G – PROSPERO'S BOOKS

und die Paintbox-Bilder von Peter Greenaway

LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE · URGA

DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE

THELMA & LOUISE · MORTAL THOUGHTS

THE FISHER KING

Gespräche mit Nikita Michalkow · Terry Gilliam

Die Stummfilme von Cecil B. DeMille



CINÉMAGINAIRE presents

PATRICIA TULASNE

MATTHIAS HABICH

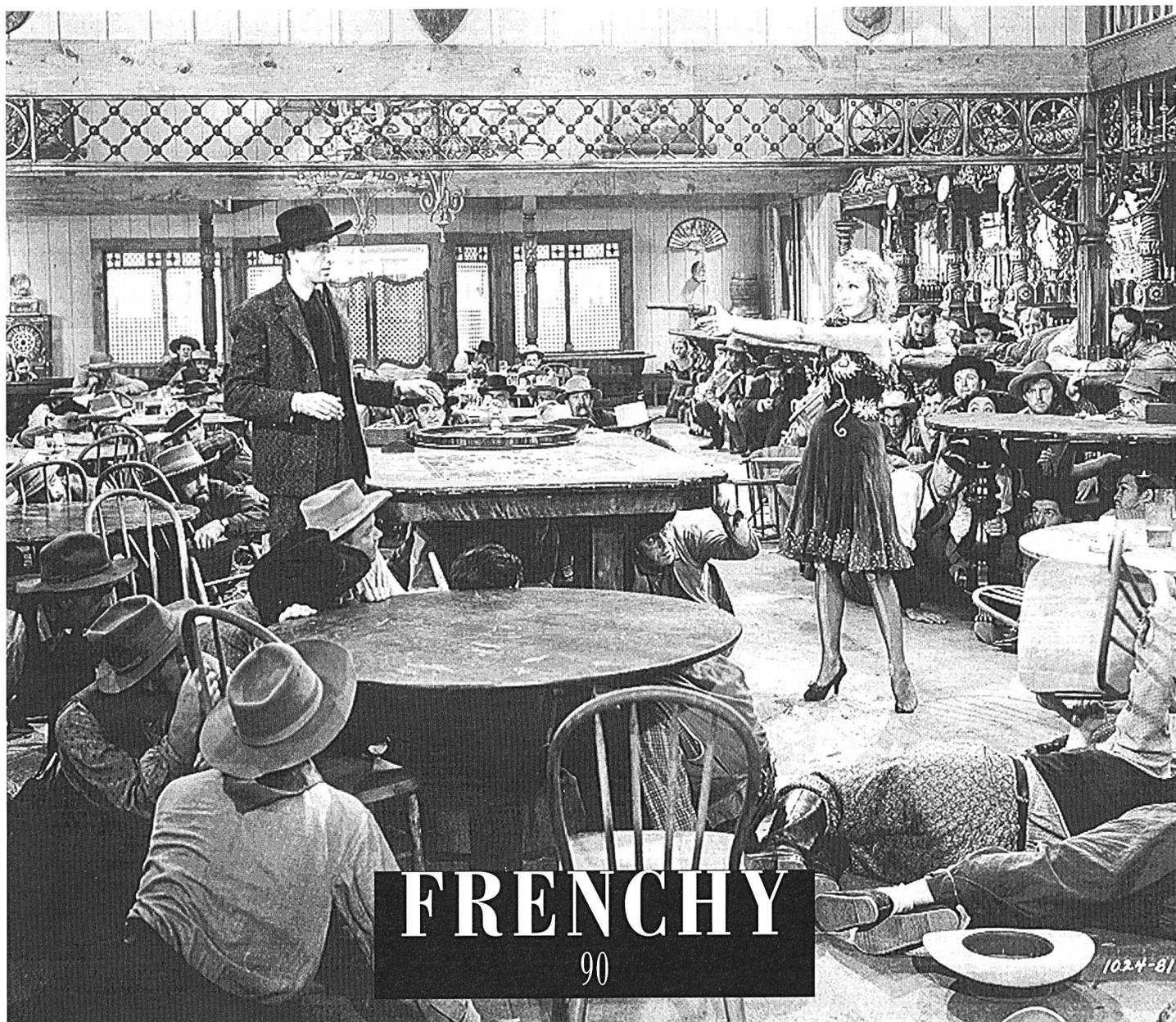
DEMNÄCHST
IM KINO

LA DEMOISELLE
SAUVAGE

a LÉA POOL film

FILM COOP1

* * *



THE BOYS FROM THE BACKROOM WILL HAVE MORE

Filmbulletin 179 / eins / die Zwölfte

Marlene Dietrich als 'Frenchy'
in DESTROY RIDES AGAIN (1939)



"Ein Film voller Kraft"

Newsweek

"Kraftvoll wie selten"
San Francisco Chronicle



"Ein brillanter Film"
Die Welt

"Erstklassige Unterhaltung"

Gannet News Service

BOYZ N THE HOOD

DEMNÄCHST
IM KINO

"JUNGS IM VIERTEL"

Ein **JOHN SINGLETON** Film

ICE CUBE - CUBA GOODING, JR. - MORRIS CHESTNUT UND LARRY FISHBURNE ALS FURIOUS

COLUMBIA PICTURES PRESENTIERT "BOYZ'N THE HOOD" MIT ICE CUBE CUBA GOODING JR. MORRIS CHESTNUT UND LARRY FISHBURNE ALS FURIOUS **MUSIK STANLEY CLARKE** PRODUKTION STEVE NICOLAIDES BUCH UND REGIE JOHN SINGLETON



EIN COLUMBIA
FILM
IM VERLEIH
DER



I N C R E A S E T H E P E A C E



Kino in Augenhöhe

5&6 '91
33. Jahrgang
Heft Nummer 179
Dezember 1991

Wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern frohe Festtage und ein gutes neues Jahr!

So kurz vor Weihnachten muss eigentlich auch die Formulierung von ein paar weitergehenden Wünschen für das kommende Jahr erlaubt sein.

Wir wünschen uns, dass uns die Treue und die Solidarität unserer Leserinnen und Leser weiterhin erhalten bleibt, denn sie bilden das Fundament, auf das die Zeitschrift baut.

Wir wünschen uns, dass viele, viele, viele neue Leserinnen und Leser, Abonentinnen und Abonnenten zu den bisherigen dazustossen werden, denn das verbessert die Voraussetzungen unter denen die Zeitschrift entsteht und unsere Möglichkeiten, dem Ideal einer Filmzeitschrift, wie wir sie uns vorstellen und erträumen, ein Schrittchen näher zu kommen.

Wir wünschen uns, unseren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und selbstverständlich unseren Leserinnen und Lesern viele schöne, spannende, herausfordernde Filme, denn nur hervorragende Filme in hinreichender Zahl machen die Herausgabe einer Filmzeitschrift zur Herausforderung und Notwendigkeit.

Wir wünschen uns eine vielfältige und lebendige Filmkultur, denn ein aktives und anregendes Umfeld bereichert auch die Auseinandersetzung, die in einer Filmzeitschrift stattfinden kann.

Wir wünschen uns einen kompetenten und attraktiven Filmjournalismus in der Tagespresse und in den Medien, denn eine breite und vielfältige Beschäftigung mit dem Film schiebt die Grenzbereiche, in die sich eine Fachpublikation vorwagen kann, weiter hinaus.

Wir wünschen unserer Konkurrenz viel Erfolg, denn nur wenn es der Konkurrenz gut geht, kann es auch uns gut gehen.

Walt R. Vian

Kino in Augenhöhe

LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE

von Theo Angelopoulos

Von Grenzen auf dem Weg nach Hause 13

Der Fundamentalismus kennt nur Grenzen 15

Spaziergang durch G



Peter-Greenaway: Das Kino, das Fernsehen, die Malerei und ihr Liebhaber 22

Gespräch mit Peter Greenaway 27

«Die Möglichkeiten der Rahmen-Geschichten ...»

PROSPERO'S BOOKS von Peter Greenaway 30

Die Paintbox-Bilder 35

Filmbulletin

URGA von Nikita Michalkow 40

Gespräch mit Nikita Michalkow 42

DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE 45

von Nacer Khemir

THELMA & LOUISE von Ridley Scott 47

MORTAL THOUGHTS von Alan Rudolph 47

THE FISHER KING von Terry Gilliam

Die Architektur des Fegefeuers 50

Gespräch mit Terry Gilliam

«Die Architektur ist eine Handlungsfigur» 55

Retrospektive

Die Stummfilme von Cecil B. DeMille

Sünde, Sühne und Erlösung 64

Titelblatt: John Gielgud in PROSPERO'S BOOKS von Peter Greenaway

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:

Klaus Eder, Jürgen Kasten,
 Robert Richter, Constantin
 Canavas, Michel Bodmer, Ulrike
 Koch, Jamel Eddine
 Bencheikh, Lars-Olav Beier,
 Peter Kremiski

Gestaltung:

Leo Rinderer

Titelblatt, Eins / die Zwölfte und
 Heftmitte: 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: Samm-
 lung Manfred Thurow, Basel;
 Sadfi, 20th Century Fox,
 Genève; trigon-film, Roders-
 dorf; Filmcooperative, Haffmans
 Verlag, Kath. Mediendienst,
 Rialto Film, Zürich; Stiftung
 Deutsche Kinemathek, Berlin;
 Anke Zindler Filmpresse, Nef 2,
 München.
 Sowie: Allarts, London

Aussenstellen Vertrieb:

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

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

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

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich:
 PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
 Kto. Nr. 120 333 - 805

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

Abonnemente:

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

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

**Bundesamt für Kultur,
 Sektion Film (EDI), Bern**

**Zuger Kulturstiftung
 Landis & Gyr**

**Erziehungsdirektion des
 Kantons Zürich**

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

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

**Stiftung Kulturfonds
 Suissimage, Bern**

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint reg-
 elmässig und wird à jour gehalten.
 Aufgelistet ist, wer einen
 Unterstützungsbeitrag auf unser
 Konto überwiesen hat.
 Obwohl wir optimistisch in die
 Zukunft blicken, ist Filmbulletin
 auch 1992 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.

BRIEF AUS TOKYO

Auf den europäischen Besu-
 cher wirkt Tokyo wie ein Me-
 tropolis des 21. Jahrhunderts
 im Kleid eines Disneylands der
 fünfziger Jahre. Die Land-
 schaften der Stadt machen ei-
 nen apokalyptischen Eindruck;
 manchmal, in den Zentren,
 verändern sie sich zu einer rie-
 sigen Spielzeug-Welt. Die ur-
 bane Grammatik europäischer
 Städte versagt hier, wo die
 meisten Strassen namenlos
 sind und die Architektur keiner
 einsehbaren Ordnung folgt.
 Sich in Tokyo zu orientieren,
 ist unmöglich. Man kann sich
 nur auf die eigene Erinnerung
 stützen und vielleicht auf einen
 improvisierten Plan, die ei-
 nem Freunde oder Geschäfts-
 partner ins Hotel faxen. Tokyo
 ist eine unwirkliche Stadt. Eine
 Inszenierung. Wer alptraum-
 hafte Szenerien der Zukunft
 sucht, findet sie hier (Andrej
 Tarkowskij für SOLARIS, Wim
 Wenders für TOKYO-GA). In
 Shinjuku, einem der grossen
 Zentren, gibt es die Bar "La Je-
 tée". Es ist Chris Markers Bar,
 wenn er in Tokyo ist. Wer sie
 nicht kennt, wird sie nicht
 finden. Sie liegt abseits der gros-
 sen Strassen, in einem Viertel
 aus kleinen Holzhäusern. Man
 irrt durch ein Gewirr enger
 Gassen, findet eine unansehn-
 liche Tür mit dem Schriftzug
 JETEE, steigt eine schmale
 Treppe hoch und kommt in ei-
 nen winzigen Raum, der kaum
 mehr als sechs, acht Gästen
 Platz bietet. Wer öfter hierher
 kommt, hat eine eigene Fla-
 sche an der Wand stehen,
 kunstvoll mit seinem Namen
 versehen. Wer in Tokyo ist, ist
 hier zu finden, von Georg Alex-
 ander (der fürs ZDF die Regale
 japanischer Verleiher leerkauft)
 bis Wim Wenders und Zhang
 Yi-Mou. Kazuko Kawakita-Shi-
 bata, die eine Institution der
 Filmkunst ist und in ihrem Ver-
 leih unermüdet europäische
 Filme nach Japan bringt, hat
 ihr Büro in Ginza, aber sie hat
 es auch hier. Die Flaschen an
 der Wand sind übrigens nicht
 nur in der Bar "La Jettee" zu
 finden. Sie stehen in vielen
 Bars, in denen sich Japaner
 nach der Arbeit gerne mit den
 Arbeitskollegen aufhalten, be-
 vor sie am späteren Abend
 nach Hause gehen. Die Bar ist
 ihr zweites Zuhause.

Aus den Filmen der Klassiker
 kann man viel lernen über die
 japanische Mentalität. Was ei-
 nem aus europäischer Per-
 spektive oft fremdartig und ge-

heimnisvoll erscheinen mag,
 erhält hier, an Ort und Stelle,
 einen Sinn. Wenn es regnet in
 Tokyo, spannen Freund und
 Freundin, Mann und Frau zwei
 Regenschirme auf (anstatt sich
 unter einem näherzukommen,
 was in Paris oder Rom zu
 ungeahnten Bekanntschaften
 führen kann). Sie vermeiden
 jede Berührung, die ihnen als
 intim vorkommen mag. Sie
 halten Abstand, bezeugen da-
 mit Respekt vor dem anderen;
 dazu gehört auch das Ritual
 der Verbeugung. Die Perspek-
 tive der Kamera in den Filmen
 von Yasujiro Ozu oder Mikio
 Naruse ist von diesem Respekt
 geprägt. Sie blickt nie von
 oben und geht nie zu nahe an
 Menschen heran. Auch der
 Rhythmus der Filme folgt dem
 Gebot, Menschen vor der Ka-
 mera sich entwickeln zu lassen
 und ihnen nicht durch den
 Schnitt einen anderen, frem-
 den Rhythmus aufzuzwingen.
 Das macht diese Filme wun-
 derschön unideologisch, ohne
 ihnen die Kraft zu sozialer Kri-
 tik zu nehmen. 1933 drehte
 Ozu den Film FRAUEN VON TO-
 KYO (TOKYO NO ONNA). Er er-
 zählt von einer jungen Frau,
 die ihrem Bruder das Studium
 finanziert, indem sie nach Bü-
 roschluss als Prostituierte ar-
 beitet; als der Bruder davon
 erfährt, nimmt er sich das
 Leben. Jegliche Dramatisie-
 rung dieses melodramatischen
 Sujets ist vermieden; der
 Selbstmord beispielsweise
 wird nicht gezeigt, sondern der
 Frau (und dem Zuschauer) be-
 richtet. Dieser Verzicht auf ein
 emotionales Ausspielen, diese
 Zurückhaltung, diese respekt-
 volle Distanz ermöglichen ei-
 nen genauen Blick auf die
 Tokyoter Gesellschaft der
 dreissiger Jahre: auf soziale
 Hierarchien, auf die Regeln
 und Normen und Zwänge,
 nach denen sich das Leben
 richtet. Eine soziale Kritik ist
 auf indirekte Weise vorhanden.
 Sie ist nicht als Kritik formu-
 liert, sondern als fast doku-
 mentarische Einsicht in eine
 soziale Ordnung.

Ozus Film war in Tokyo bei
 einem Symposium zu sehen, zu
 dem das "National Film Cen-
 ter" eingeladen hatte (das ja-
 panische Filmarchiv, das eine
 Abteilung des "National Muse-
 um of Modern Art" ist). Filme
 der dreissiger Jahre wurden
 präsentiert, von Regisseuren
 wie Ozu, Mizoguchi, Naruse
 oder Hiroshi Shimizu, deren
 Werk man bei uns weitgehend
 kennt (Naruse wurde in Locar-
 no vorgestellt, Shimizu in Rot-

terdam), aber auch von Regisseuren, die es für uns noch zu entdecken gibt: Heinosuke Gosho, Kajiro Yamamoto, Masahiro Makino, Kozaburo Yoshimura, Tomu Uchida, Minoru Murata, Koji Shima. Thema des Symposiums war die Rezeption des japanischen Films im Ausland. Diese Rezeption hat spät begonnen. Erst nach dem Erfolg von Kurosawas RASHOMON 1951 bei den Filmfestspielen in Venedig begann man im Westen, Notiz vom japanischen Film zu nehmen. Dass wir etwas über den japanischen Film erfahren konnten, über seine Geschichte und seine Ästhetik, über einzelne Regisseure und ihr Werk, ist in erster Linie einem Amerikaner zu verdanken, Donald Richie. Als Soldat war er während des Zweiten Weltkriegs nach Japan gekommen und war dageblieben. Seit über vierzig Jahren lebt Richie nun in Tokyo, arbeitet als Kritiker für die "Japan Times". Seine kenntnisreichen und liebevollen Bücher haben uns das japanische Kino nähergebracht: "Japanese Cinema: Film Style and National Character" darunter, oder "Ozu" (1974 in der "University of California Press" erschienen, eines der schönsten Filmbücher überhaupt). Keines dieser Bücher ist ins Deutsche übersetzt worden.

Eine filmische Hommage an Ozu hat Yoji Yamada vorgelegt: MEINE SÖHNE, den Eröffnungsfilm des Festivals von Tokyo. Yamada steht im Guinness Buch der Rekorde: seine Tora-san-Serie läuft seit 1969 und ist inzwischen 43 Folgen lang. Yoji Yamada gönnte sich eine Atempause und drehte einen Film über einen alten Mann, der in die Grossstadt fährt, um seine beiden Söhne zu besuchen. In vier Episoden wird die Geschichte der Familie erzählt: das Leben auf dem Land, der Aufbruch der Söhne nach Tokyo, das Leben in der grossen Stadt, die Einsamkeit des Alters. Es ist ein Film, der auf poetische Weise (und mit einem ausgezeichneten Drehbuch, das Yamada selbst geschrieben hat) vom Alltag erzählt, vom Leben der Alten und den veränderten Lebensformen und Moral-Vorstellungen der Jungen. Yamada schreibt mit diesem Film – ganz eingelassen in seine Geschichte – ein Stück über die sozialen Veränderungen Japans. MEINE SÖHNE ist ein Film im Geist Ozus (der wie kein anderer die soziale Chronik der japanischen Familie filmte); bis in

einzelne Bilder und Einstellungen hinein wird das Vorbild zitiert.

Yamadass MEINE SÖHNE ist einer der überzeugenden Filme der jüngsten Produktion, die sich ansonsten mit nicht von vornherein kommerziell gedachten Filmen eher schwer tut. Die zwei, drei grossen Gesellschaften, die das Geschäft beherrschen, zeigen wenig Ambitionen, sich auf die Filmkunst und den Autorenfilm einzulassen. Der Medien-Gigant Shochiku (der immerhin Yamadas Film produzierte und der einmal Ozus Produzent war) hat selbst Akira Kurosawas neues Projekt abgelehnt, nachdem RHAPSODIE IM AUGUST (HACHIGATSU NO RAPUSODI) überall auf der Welt zwar erfolgreich lief, aber nicht so erfolgreich, wie man es erwartet hatte. Nagisa Oshima hat seit 1976 (AI NO CORRIDA/IM REICH DER SINNE) nicht mehr in Japan gearbeitet, von einem Dokumentarfilm über Kyoto abgesehen; einen neuen Film dreht er zurzeit in Toronto. Eine ältere Generation von Regisseuren (Susumu Hani, Kon Ichikawa, Shohei Imamura, Kaneto Shindo) ist verstummt und arbeitet allenfalls gelegentlich fürs Fernsehen. Die japanische Kinematografie bietet den Anblick einer Landschaft der Einzelgänger. Nur gelegentlich gelingt es einem Regisseur, einen eigenen Film durchzusetzen oder in eigener, unabhängiger Produktion zu realisieren. Dazu gehört Tuyoshi Takamine, dessen UNTAMAGIRU (über Okinawa 1969) bei verschiedenen Festivals zu sehen war. Dazu gehört der Schauspieler Naoto Takenaka, dessen Spielfilm-Debut NOWHERE MAN (MUNO NO HITO, über einen Mann, der sich sein Leben verdient, indem er Steine verkauft) in Venedig mit dem FIPRESCI-Preis der Filmkritik ausgezeichnet wurde.

Einen sensiblen Film über ein junges Mädchen, das sich vom Einfluss ihrer grossen Schwester befreit, legte Nobuhiko Obayashi vor: FUTARI. Diese ältere Schwester ist bei einem Unfall ums Leben gekommen. Obayashi lässt sie trotzdem in der Phantasie der jüngeren Schwester Chizuko weiterleben, eine Figur der Phantasie – solange bis Chizuko sie nicht mehr braucht und ihren eigenen Weg gefunden hat. Diese mit "Fantasy"-Bildern durchsetzte Geschichte einer "éducation sentimentale" beweist erzählerischen Wagemut und überdies eine einfühlsame Of-

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Carte blanche
Filmbulletin, Januar '92
Kino Morgental Zürich



DESTRY RIDES AGAIN

Sonntag, 5. Januar, 19.00 Uhr
Regie: George Marshall, USA 1939,
mit Marlene Dietrich, James Stewart,
Brian Donlevy, Charles Winninger

HOLLYWOOD OR BUST

Sonntag, 12. Januar, 19.00 Uhr
Regie: Frank Tashlin, USA 1956,
mit Jerry Lewis

WAY OUT WEST

Sonntag, 19. Januar, 19.00 Uhr
Regie: James Horne, USA 1946,
mit Stan Laurel und Oliver Hardy

NOTORIOUS

Sonntag, 26. Januar, 19.00 Uhr
Regie: Alfred Hitchcock, USA 1946,
mit Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude
Rains, Reinhold Schünzel

Kino in Augenhöhe ist nicht nur der Untertitel unserer Filmzeitschrift, Kino in Augenhöhe steht auch programmatisch dafür, wie wir die Filme sehen und werten – welchen Standpunkt wir gegenüber dem Kino einnehmen.

Was die vier präsentierten Filme besonders auszeichnet – perfektes Timing, Liebe fürs Detail, aussagekräftige Charakterisierung der Figuren, reizvoller Subtext – sind gerade die Qualitäten, die Kino eben auszeichnen.

KINO ● MORGENTAL

Schreiben über den Film



Hans-Michael Bock/
Claudia Lenssen (Hg.)

Joe May Regisseur und Produzent

Ein CineGraph Buch
198 Seiten, 48 Abb., DM 32,--
ISBN 3-88377-394-8

Helga Belach/
Wolfgang Jacobsen (Hg.)

Richard Oswald Regisseur und Produzent

Ein CineGraph Buch
184 S., 43 Abb., DM 28,--
ISBN 3-88377-369-7

Jörg Schöning (Hg.)

Reinhold Schünzel Schauspieler und Regisseur

Ein CineGraph Buch
123 S., 20 Abb., DM 19,50
ISBN 3-88377-351-4

Norbert Grob
und Karl Prümm (Hg.)

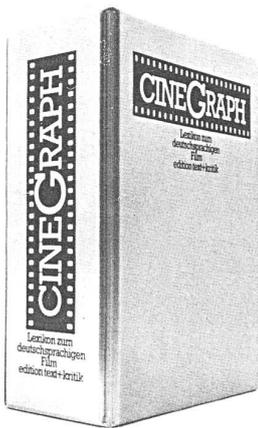
Die Macht der Filmkritik Positionen und Kontroversen

254 S., 13 Abb., DM 38,--
ISBN 3-88377-353-0

Jochen Brunow (Hg.)

Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens

109 Seiten, DM 22,--
ISBN 3-88377-300-X



Hans-Michael Bock (Hg.)

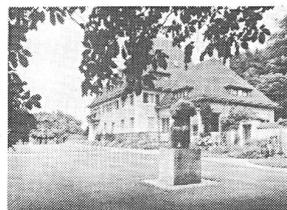
CINEGRAPH Lexikon zum deutschsprachigen Film

Loseblattwerk, z.Z. etwa
5.000 Seiten in 4 Ordnern.
DM 245,--

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

Museen in Winterthur

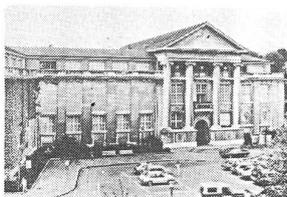
Bedeutende Kunstsammlung
alter Meister und französischer Kunst
des 19. Jahrhunderts.



Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

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

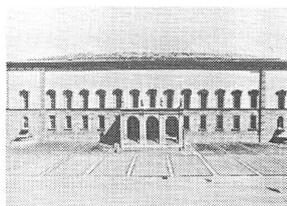
Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.



Kunstmuseum

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

Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

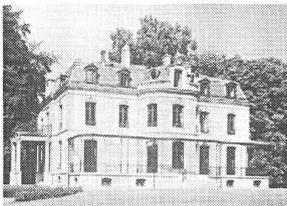


Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

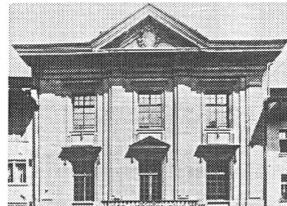
Münzen und Medaillen
aus eigenen Beständen.



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



Wasser – das noch
nicht festgelegte Element
(Sonderausstellung)

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

fenheit für die Probleme eines heranwachsenden Mädchens. Während des internationalen Festivals von Tokyo sah sich das Publikum diese Filme in einer "japanischen Reihe" in oftmals überfüllten Sälen an. Auch eine andere Festival-Reihe fand Zuspruch: asiatische Filme. Zwei Jahre zuvor war diese Reihe noch ein Stiefkind. Jetzt hat sie sich – zusammen mit den asiatischen Beiträgen in den anderen Programmen – zu einem Schwerpunkt des Festivals entwickelt. Die wichtigsten Filme kamen aus Taiwan (Edward Yangs A BRIGHTER SUMMER DAY/GULING JIE SHAONIAN SHA REN SHIJIAN lief bereits in Locarno), aus Hong Kong und aus Südkorea.

Das Tokyoter Filmfestival soll künftig jährlich stattfinden. Dies gaben die Veranstalter zu Beginn der diesjährigen Festival-Ausgabe bekannt. Das Geld hat man offensichtlich (immerhin stattet man einen Wettbewerb des "Jungen Films" mit Preisen von rund einer halben Million DM aus). Aber hat man auch ein Konzept? Nach den Festivals von Berlin, Cannes, Venedig gibt es kaum noch genügend Filme für einen internationalen Wettbewerb. Märkte für die Branche gibt es ebenfalls in genügender Zahl. Aber als Schwerpunkt für das Kino Asiens wäre Tokyo mit seinem Festival höchst willkommen.

Klaus Eder

NEUES BUCH IN DER EDITION FILMBULLETIN

Der Essay «Tausendundeine Facette der Liebe», der ab Seite 45 in dieser Ausgabe von Filmbulletin zu lesen ist, wird zusammen mit zahlreichen weiteren Beiträgen auch im dritten Buch der «edition filmbulletin» publiziert. Es befasst sich vertiefend mit Nacer Kheir's Film und veröffentlicht erstmals in deutscher Übersetzung Beispiele seiner märchenhaften Erzählkunst, die ganz in der Tradition von «Tausendundeiner Nacht» steht. Darüber hinaus befasst sich der Buchband mit der arabischen Mythenwelt, mit den sechzig Begriffen, die die arabische Sprache für die Liebe kennt, oder mit Fragen, die künstlerische Arbeit in Film- oder Buchform betreffen.

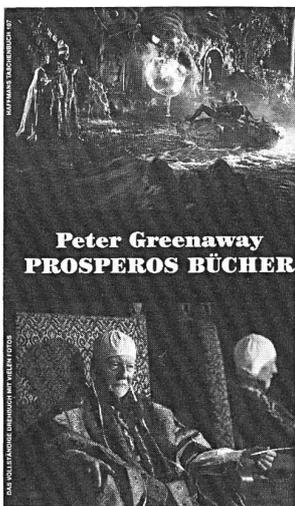
«Das verlorene Halsband der Taube», herausgegeben von Bruno Jaeggi und Walter Ruggie, Verlag Lars Müller,



Baden. Es ist für 17 Franken beim Verlag oder über Filmbulletin zu beziehen.

PROSPEROS BÜCHER

Der Haffmans Verlag hat in seiner Taschenbuchreihe – in der bereits einige Drehbücher publiziert wurden – als Band 107 auch das Drehbuch zu Peter Greenaways neuestem Film PROSPERO'S BOOKS herausgebracht. Der Band in der bewährten Form und Aufmachung beinhaltet nebst Drehbuch, Vorwort und einer systematischen Zusammenstellung der vierundzwanzig Bücher, die Greenaway erfunden hat, auch den Aufsatz von Peter Greenaway «Die Paint-



box-Bilder», der ab Seite 35 in dieser Ausgabe von Filmbulletin zu lesen ist. Wer sich wirklich mit Greenaways komplexem neuesten Film auseinandersetzen will, kommt um dieses Drehbuch wohl nicht herum.

Peter Greenaway: «Prosperos Bücher». Drehbuch nach «Der Sturm» von William Shakespeare. Aus dem Englischen von Michel Bodmer. Haffmans Verlag, Zürich; 18.- Fr.

FILME AUS DEM IRAN

Im ersten Gespräch mit Abbas Kiarostami überraschte mich der Autor von WO IST DAS HAUS DES FREUNDES? oder NAHAUFNAHME mit folgender Prognose: «In naher Zukunft wird der Film, nach den Teppichen, das bekannteste Exportgut des Irans sein.» Interpretierte ich diese Prognose damals als Ausdruck einer Hoffnung, so erachte ich sie heute als durchaus realistisch. Innert weniger Jahre hat die Aufmerksamkeit gegenüber dem iranischen Spielfilm auch in Europa sprunghaft zugenommen. An zahlreichen internationalen Festivals werden iranische Filme programmiert und gewinnen Preise – Kommunale Kinos und Filmklubs wie auch Verleihfirmen bemühen sich um die besten Filme aus dem nachrevolutionären Iran.

Die Überraschung, mit der wir auf die Qualität der iranischen Filme reagieren, sagt letztlich mehr über uns als über die Filme aus, entlarvt sie doch unsere Vorurteile. Die oft nicht wertfreien Nachrichtenschlagzeilen von der islamischen Revolution und vom "heiligen Krieg" haben in uns nicht einen kritischen Blick, sondern einen verzerrten, einseitigen gefördert, haben in uns Europäern und Europäerinnen Angst, Vorurteile und unüberlegte Ablehnung aufgebaut.

Die Kultur hat die Möglichkeit, Bilder zu korrigieren, Brücken zu schlagen, Verkrustungen aufzubrechen. Eine solche Brücke schlagen die zwölf Spielfilme, die zwischen Herbst 91 und Frühling 92 in verschiedenen Veranstaltungen in der Schweiz, in Deutschland und Österreich ins Kino kommen. Eine Chance zur Begegnung,

eine Chance auch, mit kritischem Blick Vorurteile abzubauen.

Geprägt ist das zeitgenössische iranische Filmschaffen von einer starken kulturellen Identität. Aus der eigenen Kultur, der Erzähltradition und Mythologie des eigenen Kulturkreises haben die Filmschaffenden ihren filmischen Ausdruck entwickelt. Die klare Distanzierung vom internationalen Kino-Mainstream hat dem iranischen Film zu internationaler Anerkennung verholfen.

«Das Kino ist das Fenster zum Herzen eines Landes, eines Volkes», sagte mir Ali R. Shoja Noori, Direktor der Auslandabteilung der Farabi Cinema Foundation, die von iranischer Seite her diese Filmreihe ermöglicht hat. In den zwölf ausgewählten Filmen begegnen wir Menschen aus dem Iran, ihrem Leben und ihrer Kultur, ihren Nöten und Freuden, welche der Tradition der einheimischen Erzählweise entsprechend in Parabeln und Symbolen dargestellt werden. Und wir erkennen Bruchstücke des gesellschaftlichen Diskurses im heutigen Iran, der sich in den Filmen spiegelt. Denn der Film hat wie über Jahrhunderte hinweg schon die persische Literatur die Funktion, sich kritisch mit der Gegenwart auseinanderzusetzen und den Menschen einen Weg in eine bessere Zukunft zu skizzieren. Oder wie es Ebrahim Foruzesh, der Autor von DER SCHLÜSSEL, einer Parabel auf die Freiheit, sagt: «Wir Filmmacher verkürzen die Zeit, die Veränderungen im Iran brauchen.»

Robert Richter

In der Schweiz ist die Auswahl der iranischen Filme zwischen Januar und März 1992 in rund zwanzig Städten zu sehen. Das Paket umfasst Filme von Amir Naderi (WASSER WIND SAND, RENNER), Mohsen Makhmalbaf (HOCHZEIT DER AUERWÄHLTEN, STRASSENHÄNDLER), Bahram Beyzaie (BASHU, DER KLEINE FREMDE), Abbas Kiarostami (NAHAUFNAHME) oder von Pouran Darakhshandeh (VERLORENE ZEIT), der bekanntesten iranischen Filmautorin.

Weitere Informationen bei: Cinélibre, Postfach, 4005 Basel, wo auch eine ausführliche Begleitbroschüre erhältlich ist.

FILME AUS DEM IRAN

فیلم های از ایران

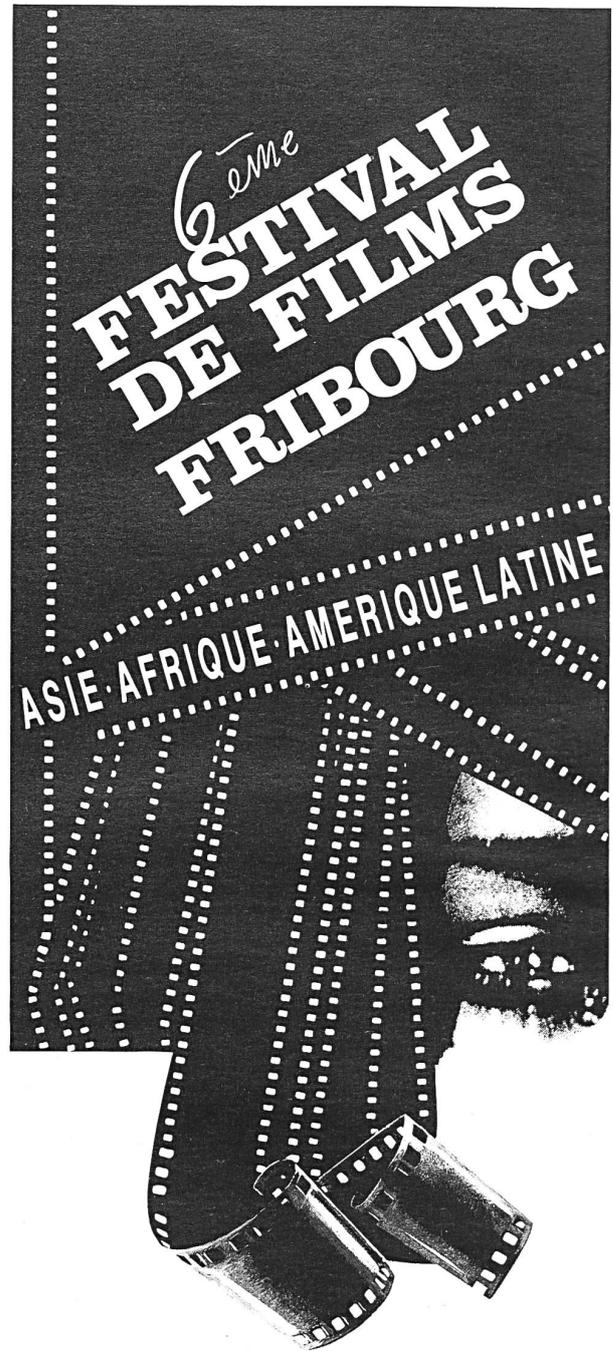


JETZT IM KINO

NACH DEM GROSSERFOLG IN DEUTSCHLAND KOMMEN VON JANUAR BIS MÄRZ 1992 ZWÖLF NEUE IRANISCHE SPIELFILME IN DIE SCHWEIZ. DAZU GIBT'S EIN 100-SEITIGES BUCH MIT UNVERÖFFENTLICHTEN MATERIALIEN ZUM IRANISCHEN FILMSCHAFFEN. ZU BEZIEHEN IM KINO UND BEI CINÉLIBRE, BASEL.



JETZT IM KINO



27 JANVIER - 5 FÉVRIER 92
CINÉMAS REX

LES FILMS DU FESTIVAL SERONT PROJETÉS EN SUISSE ROMANDE:

GENÈVE (CAC VOLTAIRE)	7. 2. - 20. 2. 92
LAUSANNE (RICHEMONT ET CINÉMATHÈQUE)	21. 2. - 7. 3. 92
VEVEY (REX)	28. 3. - 29. 3. 92
SION (CAPITOLE)	12. 3. - 15. 3. 92
NEUCHÂTEL (STUDIO)	5. 3. - 12. 3. 92
CHAUX-DE-FONDS (ABC)	19. 3. - 25. 3. 92
DELÉMONT (LA GRANGE)	20. 3. - 23. 3. 92

RENSEIGNEMENTS:

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FRIBOURG
RUE LOCARNO 8 - CH-1700 FRIBOURG - 037 / 222 232

**DER KRITIKER,
ESSAYIST
UND DREHBUCHAUTOR
WILLY HAAS**

Die Herausgabe einer Filmzeitschrift ist ohne eine faire wie kritische Zusammenarbeit mit den Filmschaffenden und der Filmwirtschaft schwer vorstellbar. 1920, als in Deutschland über fünfhundert Filme produziert wurden, zirkulierten hier mehr als vierzig Filmzeitschriften. Die meisten von ihnen waren Interessenblätter, standen etwa den Theaterverbänden oder der Exportvereinigung nahe. Bei einigen Filmblättern war die Abhängigkeit von den Anzeigen der Produktionsfirmen und Verleiher so gross, dass von der Titelseite über redaktionelle Meldungen bis zur Kritik alles käuflich war.

Ein anderes Selbstverständnis des Zusammenwirkens von Filmpresse und Filmindustrie hatte der Kritiker Willy Haas, dessen Schriften zum Film anlässlich seines hundertsten Geburtstags am 7. Juni dieses Jahres in einer repräsentativen Auswahl neu vorgelegt worden sind. (*Willy Haas: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920 – 1933. Hrsg.: Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm und Benno Wenz. Berlin: Edition Hentrich 1991*). Die Position von Willy Haas als Filmkritiker und Filmtheoretiker ist mit den bisher geläufigen Theoriekonzepten, wie sie sich gerade in den zwanziger Jahren auszubilden begannen, nur schwer zu bestimmen. Im Gegensatz zu den heute erheblich bekannteren Kollegen Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim, die sich von bestimmten ästhetischen Überbaukonzepten leiten liessen, erscheint Haas eher als Grenzgänger zwischen tagesaktueller Filmkritik und übergreifender Theoriebildung, zwischen filmpolitischem Aktivismus und verwertungsorientiertem Pragmatismus. Für ihn war es selbstverständlich, künstlerische Forderungen zu artikulieren und die Bindung des Massenmediums an populäre Erzähl- und Bildformen zu akzeptieren. Ästhetische Theorien entwickelte er vor allem auch, um mit dieser Reflexionsform in den Herstellungsprozess hineinwirken zu können. Seine theoretischen Überlegungen (die er als "film-dramaturgische Notizen" eher bescheiden untertitelte) gingen fast immer von konkreten

praktischen Problemen der Filmproduktion, -verwertung oder -rezeption aus.

Haas bekannte sich offen dazu, «mit der Industrie und als ein (wenn auch oft oppositionelles) Glied der Industrie» zu arbeiten. 1920 war er, in Prag geboren und im Literaturkreis um Kafka und Werfel aufgewachsen, in die Redaktion des täglich erscheinenden *Film-Kuriers* eingetreten. Obwohl auch diese Filmtageszeitung einem Interessenverband nahestand (den Filmtheaterbesitzern) verstand Haas das Blatt nie als Sprachrohr gezielter filmwirtschaftlicher Einflussnahme. Wichtig erschien ihm vielmehr eine «enge, aktive Zusammenarbeit mit den schaffenden Elementen des Films». Sein Konzept einer sich gegenseitig akzeptierenden, ja aufeinander angewiesenen Partnerschaft von Filmkritik und Filmherstellung verstand er regelrecht als Pakt, bei dem die Industrie konstruktive Kritik in ihre ästhetischen und ökonomischen Überlegungen einbezieht, der Kritiker aber auch seinerseits Aspekte der Produktionsökonomie und massenmedialen Verwertung berücksichtigt. Haas hat sich innerhalb dieser Zweckpartnerschaft seine Unbestechlichkeit jedoch nie abkaufen lassen, vielmehr betonte er: «Erst auf diesem Boden ... beginnt die faire und präzise Arbeit des Taktgefühls, das deutlich und klar den Kern der gesunden Popularität herausarbeitet, und dann erst, gegebenenfalls gegen den geschäftlichen Erfolg, die ungesunde Schale der auch populären Opiate, die den gesunden sozialen Instinkt beiratschen und vergiften, zum Abfall wirft.»

Der in literarischen Zirkeln aufgewachsene Kritiker hat den Film immer als werdende Kunst begriffen, wobei ihm schon damals die heute wieder aktuelle Fragestellung interessierte, ob das Medium als «Volkskunst heute überhaupt noch möglich ist». Wer Filme aus dem Blickwinkel bürgerlicher Kunstideologien betrachtete, der analysierte sie völlig falsch. Als Kritiker hat sich Haas allen Formen und Genres des Films angenommen. Fast mehr noch als die Frage vermeintlicher filmkünstlerischer Novitäten interessierte ihn «der Blick für die Popularität eines Sujets». Dieses offene Bekenntnis auch zum populären Film hat Haas zuweilen den Vorwurf einer zu grossen Nähe

zur Filmindustrie und zum breiten Publikumsgeschmack eingebracht. Dass dieser Vorwurf unberechtigt war, beweisen nicht nur die Schmähungen einiger branchenabhängiger Fachblätter, die den Kritiker kritisierten, weil der für die Interessen der kreativen Filmschaffenden (besonders der Autoren und Regisseure) eintrat und die vordergründige Geschäftemacherei geisselte, die auch vor der Verstümmelung eines Drehbuchs oder eines fertig geschnittenen Films nicht zurückschreckte. Dabei hatte Willy Haas bereits 1921 die Frage, «Wohin gehört der Filmkritiker?», deutlich beantwortet: «Er gehört zu den paar Guten, die in der Filmindustrie mehr sehen als ein blosses Geschäft, als blosses "Branche"». In dem Kräftespiel zwischen kulturellen Forderungen und geschäftlichen Interessen hat er mit seinen bescheidenen Kräften die Durchschlagskraft der kulturellen und künstlerischen Forderungen zu erhöhen [...] Er mag am Ende Rücksicht nehmen auf die materiellen Forderungen, aber er ist nicht ihr Advokat» (*Wozu treiben wir denn Filmkritik?, Film-Kurier vom 27.4. 1921*).

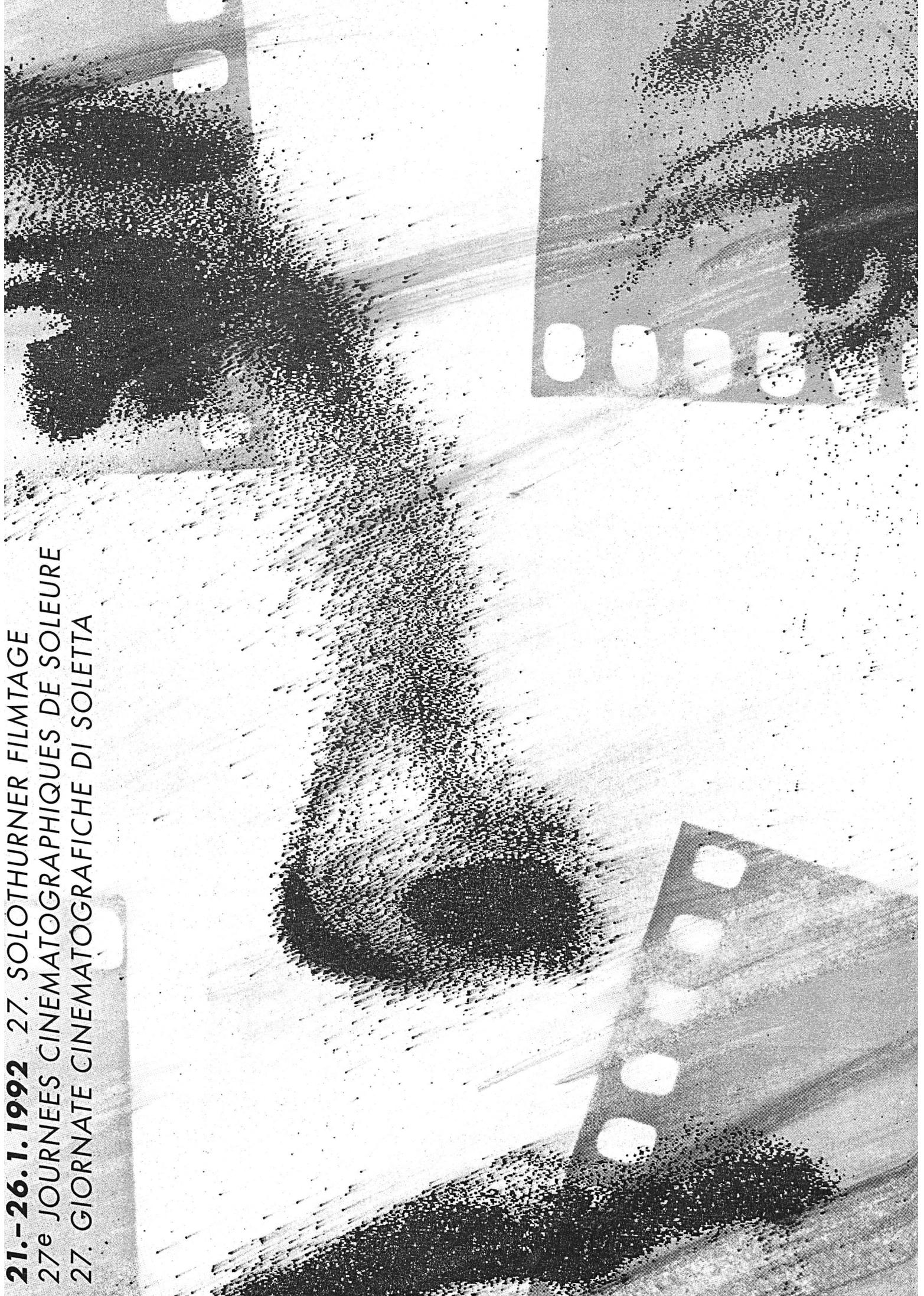
Der letztgenannte Text fehlt im Band der Filmtexte von Willy Haas. Die Herausgeber haben aus seinen mehr als dreihundert Filmartikeln eine Auswahl getroffen, die etwa hundert Texte, Kritiken, Glossen und Essays versammelt. Gern hätte man auch über die übrigen Texte mehr erfahren, versprechen doch auch sie inspirierende Analysen des Films der Weimarer Republik. Das Material für einen weiteren Band scheint also nicht zu fehlen. Haas hat früh erkannt, dass die Beurteilung eines Films sich nicht allein an den klassischen szenisch-dramatischen Bewertungsmassstäben, etwa der Analyse von Fabel, Darstellung und Inszenierung, orientieren kann. 1927, als er dem *Film-Kurier* nur noch als freier Mitarbeiter zur Verfügung stand, weil er Herausgeber der schnell Renommee gewinnenden Wochenzeitschrift *Literarische Welt* geworden war, formulierte er das Ideal seines filmkritischen Erkenntnisinteresses: «Stolz bin ich auf meine Kritik der photographischen Einstellungen, des Schnitts, des Schneiderhythmus, der gegeneinander-balancierten Bildlänge, der Musik des Abrollens; der optischen Tricks, der scharfen physiognomi-

schen und sachlichen Antithesen der Filmphotographie; der harten, genauen und richtigen Einsetzung von menschlichen Typen und typischen Formen unseres modernen Alltagslebens.»

Obwohl es nach dieser Aussage den Anschein hat, Haas interessiere sich besonders für die Mitte der zwanziger Jahre verstärkt ins Bewusstsein tretenden modernen Montagekonzeptionen, trifft das Gegenteil zu. Sein Augenmerk galt vielmehr vor allem der Bildkomposition und den daraus zu erzielenden narrativen Möglichkeiten. Ganz entschieden plädierte Haas für einen harmonischen, keineswegs disruptiven Fluss der Bilder und der erzählten Geschichte. «Das Melodiöse geht ihm über alles, er träumt von einem Kino des "Bel canto", das die Tradition der grossen Oper ins 20. Jahrhundert hinübernimmt», schreibt der Herausgeber Karl Prümm in seinem instruktiven Vorwort und kennzeichnet damit Willy Haas' eher konservative Auffassung opulenten dramatischen Erzählens.

Angesichts seiner vielfältigen Reflexionen zur Filmdramaturgie, vor allem aber angesichts seines Bemühens, in die Filmherstellung hineinzuwirken, überrascht es nicht, Willy Haas auch als Drehbuchautor zu begegnen. Leider bleibt diese Facette des "Mitproduzenten" im Band seiner Texte zum Film etwas ausgespart. Eine Filmographie fehlt in der knappen biographischen Zeittafel. Desgleichen sein früher programmatischer Text «An die Filmdichter!» (*Film-Kurier vom 16.3. 1921*), in dem er das verkümmerte Selbstbewusstsein der Drehbuchautoren wachruft, an ihre Würde als geistige Arbeiter und den Schutz des Urheberrechts erinnert. Als dieser Artikel erschien und wütende Proteste auf Seiten der Filmindustrie-Blätter hervorrief, schrieb Haas wahrscheinlich gerade an seinem ersten Drehbuch. DER BRENNENDE ACKER wurde 1921/22 von Friedrich Wilhelm Murnau inszeniert. Dessen besondere ästhetische Wesensart hatte der Kritiker Willy Haas bereits früh erkannt, als er Murnaus «ganz ausserordentliche Nüchternheit, Distinktion, Puritanismus in der Verwendung dekorativer Effekte, verbunden mit einer zarten, zurückhaltenden Ausgestaltung der dramatischen Figuren» herausstellte. DER

21.-26.1.1992 27. SOLOTHURNER FILMTAGE
27^e JOURNEES CINEMATOGRAPHIQUES DE SOLEURE
27. GIORNATE CINEMATOGRAFICHE DI SOLETTA





DER BRENNENDE ACKER von Friedrich Wilhelm Murnau



THÉRÈSE RAQUIN von Jacques Feyder



DIE BRÜDER SCHELLENBERG von Karl Grune



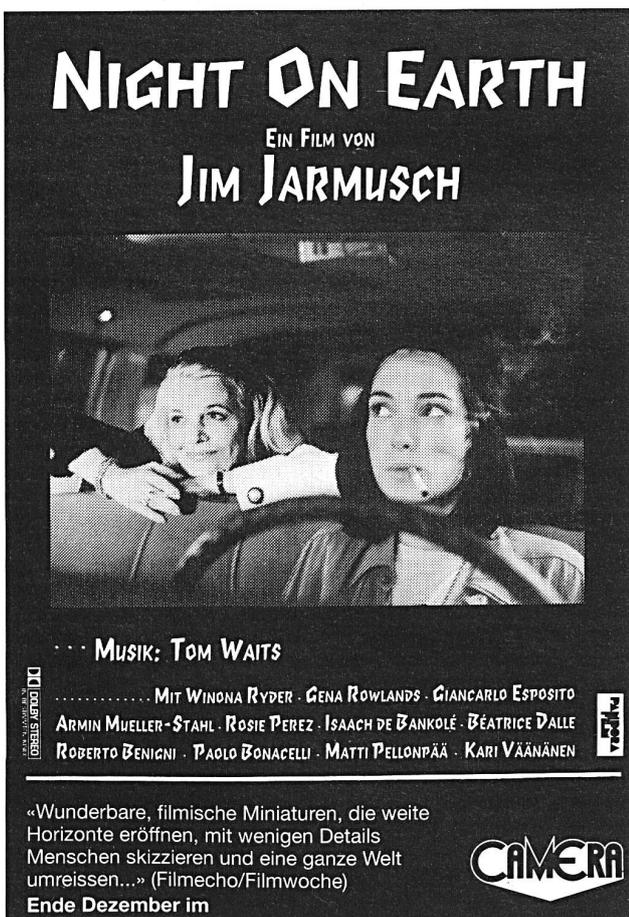
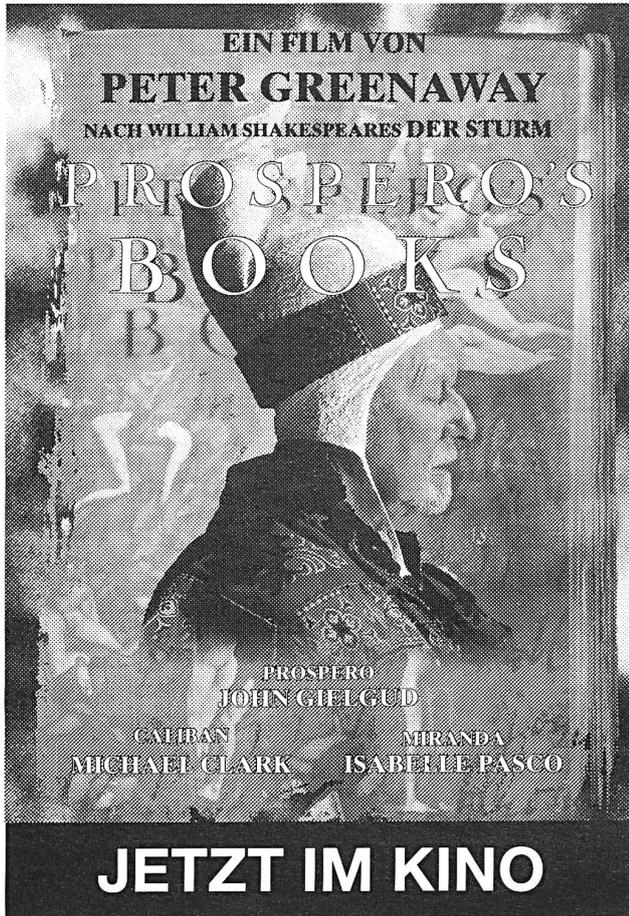
IM NAMEN DES KÖNIGS von Erich Schönfelder

BRENNENDE ACKER ist eine Kammerspielhafte Tragödie um einen ehrgeizigen Bauernsohn, der Liebe verschmäht, um in den Besitz eines Ölfeldes zu gelangen. Doch als er einen Millionenkontrakt abgeschlossen hat, zündet die Frau, die ihn liebt, die Ölquelle an, ertränkt sich seine Gattin, weil sie erkennt, dass sie nur aus materiellen Gründen geheiratet wurde. Haas erzählt mit viel Sinn für psychologische Nuancen der mehrfach gebrochenen Hauptfiguren, für Raumwirkungen in der kargen Bauernstube oder dem herrschaftlichen Schloss. Und er entwirft poetische Stimmungen einer wintergrauen Landschaft und eines eistreibenden Flusses, die er sparsam und verweiskräftig an zentralen Stellen des Konflikts einzusetzen weiss.

Dies alles musste den Regisseur Murnau reizen, war seinen Inszenierungsvorlieben fast auf den Leib geschrieben. Lotte H. Eisner, die das Drehbuch zu DER BRENNENDE ACKER für die Cinémathèque française erwarb, beschreibt Haas als «einen Autor voll Zurückhaltung», der aber trotzdem einen eigenen Darstellungsstil entwickelt: «Haas ist unbeeinflusst von der Mayer-schen Wortstellung (Carl Mayer war Murnaus bevorzugter Autor), er geht eigene Wege. Klar und direkt ist sein Drehbuch gehalten. Voll Poesie an Stellen, wo dies am Platz ist.» Der bekannteste Film, den Willy Haas schrieb, ist DIE FREUDLOSE GASSE (1925). Auf Anregung des Regisseurs Georg Wilhelm Pabst adaptierte Haas Hugo Bettauers gleichnamigen, etwas schwülstigen Roman der Wiener Inflationszeit. Der Drehbuchautor schärfte vor allem die soziale Verfallskomponente im Schicksal einer verarmten Hofratstochter (gespielt von Greta Garbo), die sich prostituieren muss, um ihre Familie zu ernähren. Pabst griff dies als spannungsvollen Hintergrund auf, vor dem er die von ihm gern arrangierten melodramatischen Konflikte um Macht und Erotik inszenierte. Wie schon als Kritiker, so hatte Haas auch als Autor keine Berührungängste zum Unterhaltungsfilm. 1923 schrieb er mit Arthur Rosen IM NAMEN DES KÖNIGS, eine Verkleidungskomödie an einem französischen Fürstenhof, wo ein defraudierter Leutnant, als Diener camouffiert, die Herzen aller Zofen, der Komtess und der Marquise bricht. Obwohl der

Stoff eine Reihe bursk-aggressiver Gags anlegt, in denen besonders gern die Staatsmacht und Honoratioren vorgeführt werden, bleibt die Inszenierung von Erich Schönfelder eher brav. Eine Unmenge von Zwischentiteln und der mit fast somnambuler Gelassenheit agierende Hauptdarsteller Walter Rilla drosseln darüber hinaus das Tempo der Komödie. Auch DAS MÄDCHEN MIT DER PROTEKTION (1925 mit Ossi Oswald und Willy Fritsch) und MAN SPIELT NICHT MIT DER LIEBE (1926, Regie: Georg Wilhelm Pabst) rangieren ebenso wie die Stummfilmoperetten DAS TANZENDE WIEN und HEUT TANZT MARIETT (beide 1927, Regie: Friedrich Zelnik) in Unterhaltungsgenres. Zwischen diesen Arbeiten liegt das Drehbuch DIE BRÜDER SCHELLENBERG (1926), eine Adaption des Romans von Bernhard Kellermann. Ähnlich wie in DER BRENNENDE ACKER treten auch hier zwei ungleiche Brüder auf (beide spielt Conrad Veidt), von denen der eine so nach Macht und Einfluss giert, dass er die Liebe einer Schauspielerin brutal zurückstößt. Als die Fabrikantentochter, die er heiratet, mit ihm das gleiche tut, erwürgt er sie in wahnsinniger Wut. Wiederum konfrontierte Haas das eherne Prinzip der Liebe mit seinem ärgsten Widerpart: den skrupellos mit Gefühlen kalkulierenden Machtvergeiz. Die dramatischen Funken, die er aus den publikumswirksam vereinfachten und aufeinandergehetzten Prinzipien schlagen konnte, waren ebenso wie schon in DIE FREUDLOSE GASSE beträchtlich. Das populäre Stoffmaterial der jeweiligen Kolportageromane ordnet Haas konsequent nach den Erfordernissen des Erzählkinos: «Er lässt kaum mehr als die Umrisse der (Roman-)Handlung übrig, drängt versprengte Geschehnisse zur einheitlichen Begebenheit, konträre Figuren zu einer Gestalt zusammen. Er hebt die Erscheinungen vom Hintergrund unserer Zeit» urteilte ein zeitgenössischer Rezensent (*Der Kinematograph vom 28.3. 1926*).

Haas arbeitet 1927/28 vor allem mit der routinierten Drehbuchautorin Fanny Carlsen zusammen, die bereits mehr als fünfzig Stummfilme geschrieben hatte. Mit ihr adaptiert er Emile Zolas Roman um die Ehebrecherin THÉRÈSE RAQUIN (den Jacques Feyder in-



szeniert) und Gerhart Hauptmanns Dramen DER BIBERPELZ (Regie: Erich Schönfelder) und DIE WEBER (Regie: Friedrich Zelnik). Anders als bei der Bearbeitung des Romans «Die Brüder Schellenberg» behalten Haas und Carlzen die Szenenfolge der Stückvorlage in DIE WEBER fast völlig bei. Den ausufernden naturalistischen Milieubeschreibungen Hauptmanns folgen sie jedoch nicht, sondern richten den Blick der Kamera immer wieder auf charakteristische Details, wie etwa mit einem Schwenk auf die baren Füße der Weber oder auf einen Ohrring, den die Frau des Fabrikbesitzers bei der Flucht vor revoltierenden Arbeitern verliert und der nun – gross aufgenommen – herrenlos im grossen Salon liegt. Auch das riesige Kreuzifix, das zwischen den aufmarschierten Soldaten und Webern ins Bild placiert ist und das nach den ersten Salven zerbricht, formuliert in der bildmächtigen Ausformung des Architekten Andrej Andrejew einen eigenständigen Kommentar des Geschehens. Wohl unter dem Eindruck der russischen Revolutionsfilme verstärkten Haas und der Regisseur Zelnik auch das Bewegungsmoment der sich zusammenschliessenden, schliesslich Villa und Fabrik stürmenden Arbeitermassen. Charakteristisch hierfür sind auch die immer wieder eingestreuten Grossaufnahmen ausgemergelter Weber, die trotzig ein Schmähedgedicht auf den Fabrikbesitzer skandieren. Einen Brückenschlag vom Arbeitskampf der schlesischen Weber von 1844 zu den sozialen Konflikten der Weimarer Republik wollte Haas jedoch ebensowenig herstellen, wie es Hauptmann 1892 mit seinem viel gespielten Drama tat. Auch der Film von 1927 begnügt sich damit, den Konflikt in seiner historischen Einbettung zu entfalten.

Ein historischer Stoff ist auch NAPOLEON AUF ST. HELENA (1929), dessen Drehbuch Haas nach einer Idee von Abel Gance verfasste. Gance hatte sie als Schlussstück seines monumentalen NAPOLEON-Projekts gedacht, doch realisiert wurde es nun in Deutschland von Lupu Pick. 1933 schreibt Haas noch einmal eine Komödie. Für WEGE ZUR GUTEN EHE greift er eine Idee aus dem Brevier des Sexualaufklärers van der Velde auf und versucht ebenso augenzwinkernd wie ernsthaft, einen "Pfad zu Gesundheit und

Glück in der Ehe" zu weisen. Wenig später muss Willy Haas emigrieren. Er geht zurück nach Prag, wo er für das Prager Tageblatt auch wieder Filmkritiken und Essays schreibt. 1939, nach dem Einmarsch deutscher Truppen, wird er abermals vertrieben. Weil er einen durch Freunde vermittelten Anstellungsvertrag als Drehbuchautor bei der Bhavnani Filmproduktion in Bombay vorweisen kann, darf er Prag verlassen. In Indien adaptiert er überraschenderweise wiederum einen europäischen Dramenstoff für den Film: Henrik Ibsens «Gespenster». Der Produzent und Regisseur Mohnan Bhavnani ist zwar von dem Drehbuch begeistert, doch ausser der virulenten Geschlechtskrankheiten-Problematik bleibt in der Filmrealisierung wenig vom Drehbuch erhalten. Vielmehr richtet der Regisseur den Stoff unter dem etwas reisserischen Titel JHUTNI SHARM (NAKED TRUTH, 1940) mit Tanzprozessionen, Götterscheinungen und Opferzeremonien völlig auf die Konventionen des indischen Erzählkinos aus. Den Stoff seines nächsten indischen Drehbuchs PREM NAGAR (A VILLAGE LEGEND, 1940) entnimmt Haas denn auch aus dem alltäglichen Mythenschatz des Landes. Fasziniert vom Leben in einem Dorf der abgelegenen Provinz Limbdi versucht er, Rituale, Gebräuche und Geschichten der Eingeborenen in ein mehrstündiges Filmepos einfließen zu lassen. Auch dieses Drehbuch verwandelt sich der Regisseur und Produzent sehr eigenwillig an. Kurzerhand lässt er – wie Haas in seinen Erinnerungen berichtet – die realen Dorfbewohner auf das Studiogelände des von ihrem Lebensraum weit entfernten Bombay bringen. Hier errichten sie ihre landestypischen Hütten, die als Kulisse wie als Unterkunft dienen, und agieren als Statisten ihrer selbst.

Ob Willy Haas an weiteren indischen Filmen mitgearbeitet hat, ist nicht exakt nachzuweisen. 1941 tritt er in die indische Armee ein und arbeitet als Zensor beim Army Intelligence Corps. 1948 kehrt er nach Deutschland zurück. Fast bis zu seinem Tode 1973 schreibt er für das Feuilleton der «Welt». Doch nur noch selten sind Kritiken oder Essays zum Film darunter.

Jürgen Kasten



LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE von Theo Angelopoulos

Von Grenzen auf dem Weg nach Hause

«Ich glaube, dass wir zu neuen Ideen kommen müssen, die die Welt wieder träumen lassen.» Theo Angelopoulos, 1989

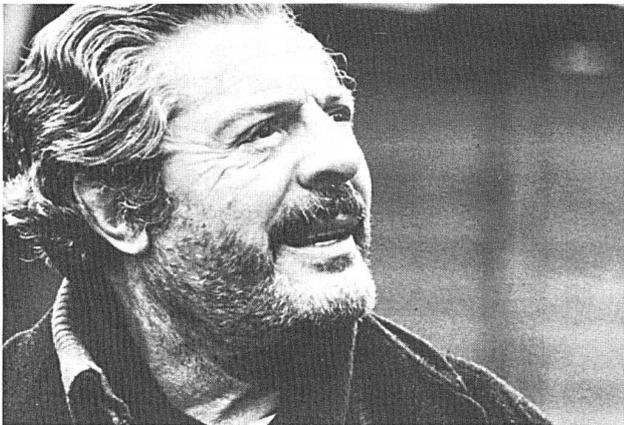
Sie habe, sagt *Jeanne Moreau*, schon bei vielen Filmen als Schauspielerin mitgewirkt, doch sei es ihr in all den Jahren noch nie passiert, dass auf einem Set schon die Atmosphäre derart intensiv gewesen sei, dass sie Gänsehaut bekommen habe. Theo Angelopoulos erzählt keine Geschichten. Immer noch nicht. Er pflegt und entwickelt in *LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE* die Kunst des Erzählens in Bildern und Sequenzen weiter und setzt sich damit radikal vom weitverbreiteten verfilmten Theater ab. Die Gänsehaut von Jeanne Moreau, verspürt während den Dreharbeiten, überträgt sich still auf uns im Kinosaal. Vielleicht wird er einmal ganz ohne Worte auskommen.

Figuren, Momente. *Marcello Mastroianni* bewegt sich im nebelverhangenen, winterlichen Norden Griechenlands unter Flüchtlingen aus allen Himmelsrichtungen. Er selber gehört zu ihnen, doch weiss niemand so recht, woher er kommt. Ein Fernsehjournalist, der in der mit Flüchtlingen übervollen Kleinstadt zur Migrationsproblematik recherchiert, glaubt, in ihm jenen Politiker wieder zu erkennen, der vor einigen Jahren spurlos verschwunden war, nachdem er sich zu einer persönlichen Erklärung ans Rednerpult im Parlament begeben und einzig den Satz ausgesprochen hatte: «Es gab Zeiten, da herrschte Ruhe, und man konnte die Musik hören im Regen.» Längst haben wir es verlernt, im Regen die

Musik zu hören, in der Natur Bilder zu sehen. Der Politiker mochte nicht mehr mitspielen im Trugbild einer intakten Welt. Er zog sich zurück, verpuppte sich und wurde da und dort in neuer Gestalt wieder gesehen. Plötzlich war ihm nicht mehr das Ausharren auf einer gesicherten Position der Macht wichtig, mit einem Mal begann er, sich frei, ungebunden zu bewegen, ganz auf sich selber gestellt, ganz auf sich selber zurückgeworfen.

Die Vergangenheit für die Zukunft überwinden

Am Ende des zweiten Jahrtausends sind viele Menschen auf der Flucht. Die einen vor den anderen, die anderen vor sich selber. Die Frau, die mit jenem Politiker verheiratet war, der da im Norden leben soll, sucht ihn auf, um zu sehen, ob er es tatsächlich ist. Als sie ihm gegenübersteht, trennt die beiden die Grenze zwischen dem Aussteiger und der Zurückgelassenen, zwischen dem, der sich losgesagt hat von den Insignien der gesicherten Existenz und ihr, die über die Jahre und die Trauer des Verlustes hinweg ihre Form gewahrt hatte. Stumm stehen sie einander gegenüber, auf einer Brücke, die zwei Ufer eines Kanals verbindet, stumm schauen sie sich in die Augen, und dann ist sie es, die sagt, er sei es nicht. Der Mann, der ihr für den verlängerten Augenblick gegenübersteht, ist tatsächlich nicht der, mit dem sie verheiratet war, ist nicht jener Politiker,



Marcello Mastroianni – eine Figur die keine individuelle Biographie hat

der Erfolge feierte und aus einer Machtposition heraus Entscheide fällen konnte. Er ist es nicht oder nicht mehr – was letztlich auf eines herauskommt.

In Cannes ist Angelopoulos gefragt worden, ob der Flüchtling im Norden und der Politiker identisch seien. Der Filmemacher lächelte nur: Darauf gibt es keine Antwort. Der Mann, der da im Norden Griechenlands von einem Fernsehjournalisten gesichtet wird, ist eine jener Figuren aus der Welt des Griechen, die keine individuelle Biographie verkörpern, keine bestimmte Psychologie, vielmehr Zeichen in einer Landschaft sind und uns als Zeichen eine Befindlichkeit signalisieren. Der Politiker hat damals gebrochen mit seiner Vergangenheit, hat seine früheren Ideale und Ideologien hinter sich

gelassen und ist seither flüchtig, auf der Suche wohl, ums bloße Überleben bemüht. Er verkörpert eine Idee mehr denn eine reale Figur. Das Verschwinden des Politikers steht auch für das Verschwinden von Politik in einer Zeit, in der politische Programme austauschbar werden, sofern es sie überhaupt noch gibt, in einer Zeit, da Fundamentalistinnen und Fundamentalisten jedwelter Stossrichtung mit ihrer Einfalt Konjunktur haben. Angelopoulos und die gesamte Equipe mussten dies hautnah erleben, als sie in Fiorina, einer kleinen Stadt unweit der undicht gewordenen Grenze zu Albanien, drehten und der Bischof seinen Terror ausübte. Weil der Filmemacher sich vor seiner Arbeit in der Stadt nicht bemüht hatte, dem kirchlichen Würdenträger mit einem



Der Journalist und die junge Flüchtlingsbraut kommen einander näher

Kniefall die Reverenz zu erweisen, wurde er und die übrigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Filmcrew nicht nur exkommuniziert, die Dreharbeiten wurden massiv gestört. Die Intoleranz hat auf allen Ebenen zugenommen.

Die allgemeine Sehnsucht nach Harmonie

Gesetzt den Fall, er wäre der Politiker gewesen: Als Flüchtling lebt der unbekannte Bekannte mit vielen anderen Flüchtlingen zusammen in der Grenzstadt. Im Gegensatz zu anderen ist er aber nicht vor irgendeinem Regime, einem Glaubenskrieg oder aus wirtschaftlicher Not davongelaufen: Er hat sich in ein inneres Exil begeben, um die Musik wieder zu hören im Regen, wieder zu sich zu kommen. Genaugenommen hat natürlich auch er sich abgesetzt von wirtschaftlichem Gewinndenken, vom Prestigeverhalten, vom Glauben an die Möglichkeiten zur demokratischen Bewältigung von Problemen, die Europa und der ganzen Welt ins Haus stehen. Am Ende von Angelopoulos' Film ist der Fremde wieder verschwunden, immer noch flüchtig. Alle wollen ihn irgendwo gesehen haben, den Flüchtling, den Vater, den Ehemann, den Aussteiger, den Politiker, den Zigeuner, den Freund; niemand weiss Genaueres, und doch dürften die meisten seine Sehnsucht nach Harmonie teilen. Es ist die Sehnsucht des Flüchtlings überhaupt. Bringt einer die Migrationsproblematik auf diesen Begriff, so mag uns das verdeutlichen, wie sehr wir heute *alle* auf

Der Fundamentalismus kennt nur Grenzen

Von Theo Angelopoulos

Das Filmfestival von Cannes hatte 1990 ein Symposium veranstaltet, an dem sich Filmschaffende aus aller Welt zu Fragen von Freiheit und Kino äusserten. Ein Jahr danach vereinigte ein Dossier einige Erfahrungen der Intoleranz und Behinderung an schöpferischer Arbeit. Jene von Theo Angelopoulos mit einem fundamentalistischen Bischof im Norden Griechenlands stellt darin eine der zentralsten und anschaulichsten Schilderungen dar, gemacht 1991 in einem EG-Staat. Wir geben hier diesen Text des Filmemachers in seinen wesentlichen Teilen wieder, weil das Beispiel eines Umgangs mit Kultur sehr gut zu veranschaulichen vermag, wie eng gewisse Leute

Grenzen ziehen, wie brennend aktuell LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE ist.

Ich muss vorausschicken, dass ich zum vierten Mal in dieser Stadt im Norden Griechenlands, die rund 15 000 Einwohnerinnen und Einwohner zählt, gedreht habe. Das erste Mal war es für zwei Szenen bei TAXIDI STA KITHIRA, dann der ganze Anfang von O MELISSOKOMOS und schliesslich TOPIO STIN OMICHLI. Ich habe mich entschieden, nach Fiorina zurückzukehren, weil das Drehbuch eine kleine Stadt mit einem Fluss in ihrem Zentrum beschrieb und Fiorina genau dem entsprach, was mir vorschwebte.

Wir haben ein Dekor aufgebaut, und niemand hat uns daran gehindert, obwohl das Ganze nur wenige Schritte von der Kathedrale entfernt war. Die ganze Zeit hindurch kamen und gingen die Popen an diesem Platz vorbei. Ausser der Bischof der Region, *Augustinos Kantiotis*, eine Persönlichkeit, die sehr bekannt ist in Griechenland und die schon viele Skandale provoziert hat. Es waren Leute aus seinem Umfeld, die beispielsweise zwei Kinosäle in Athen zerstört hatten, als man dort Martin Scorseses *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* zeigte. Er hat sich auch gegen Schönheitskonkurrenzen gewandt oder gegen einzelne Politiker.

Kantiotis war zum Bischof ernannt worden zur Zeit der Militärdiktatur und in eine Region beordert worden, die aufgrund ihrer Nähe zur albanischen Grenze als besonders sensibel galt. Ich glaube, dass seine damalige Nomination nicht "unschuldig" geschah, sondern sehr bewusst: Als radikaler Verfechter des altdoktrinären Glaubens befand er sich da am richtigen Ort für die Propaganda. Er ist ein Mann, der über eine echte politische Macht verfügt, nicht nur in der rechten Partei, die zurzeit an der Macht ist, sondern auch in bezug auf mehrere Delegierte der sozialdemokratischen Pas-sok; er nennt sie seine Kinder. Auch in der Armee unterstü-



zen ihn Offiziere und Generäle, ganz zu schweigen von den Journalisten. Er verfügt also, alles in allem, über ein ansehnliches Netz von Beziehungen. Weil die andere Partei ihn nie kritisiert hatte, er finanziell ein Leben führte, das über jeden Verdacht erhaben schien, arm wie ein Mönch, geriet er zu so etwas wie einem Heiligen. Man nennt ihn, dies nebenbei, auch den heiligen Augustinus.

Andererseits war er sich gewohnt, dass alle, die in seiner Stadt vorbeikamen, in seinem Büro erschienen und ihm ihre Reverenz erwiesen, seien sie nun Premierminister oder Oppositionschef. Er verfügt auch über grossen Einfluss auf die Kirche, indem er rund die Hälfte der vierzig griechischen Bischöfe unter seiner Kontrolle wähnt. Er ist der Führer einer integristischen Bewegung und ist bereits so weit gegangen, dass er den Erzbischof des Landes angegriffen hat. Die Provinzbischöfe verfügen über echte Macht. Ein General hatte mir anvertraut, dass Kantiotis ihm gesagt habe, ein Wort gegen ihn, und seine Karriere sei beendet. Es handelt sich also um eine furchtbare Person, aber er hat sich mir gegenüber nie geäussert, ich bin ihm selber nie begegnet.

Als ich in Fiorina eintraf, habe ich öffentlich bekanntgemacht, dass ich für die Dreharbeiten Flüchtlinge benötigen würde (es gab damals sehr viele Albanerinnen und Albaner in der Region), weil eines der Themen die Grenze sei. Ich denke, zu diesem Zeitpunkt hat er über sein Netz von Spitzeln vom Projekt gehört. Es ist ihm gelungen, das Drehbuch zu stehlen, denn das Buch, das er besass, trug handschriftliche technische Notizen unseres Ausstatters. Man hat es in seinem Hotelzimmer entwendet, während er am Arbeiten war, hat es fotokopiert und wieder an seinen Platz zurückgelegt. Zwei Wochen vor Drehbeginn hat Kantiotis eine Manifestation veranstaltet und ein Communiqué veröffentlicht, dass er nicht erlauben würde, dass dieser Film gedreht werde, weil er antipatriotisch und unmoralisch sei.

Ich habe anfänglich geglaubt, dass sich das Problem einfach lösen werde, und ich habe meinen Assistenten gebeten, mit ihm Kontakt aufzunehmen und zu sehen, was er wolle. Ich wusste, dass der Mann gefährlich war, und ich wollte keine Geschichten. Er hat eine Begegnung in der ersten Woche

ausgeschlagen, hat sie in der folgenden Woche wieder hinterbracht und in der Zwischenzeit, in der Dauer von drei Tagen, ein Communiqué veröffentlicht, das voll war von Anschuldigungen und das jenen mit Exkommunikation drohte, die mit mir zusammenarbeiten würden. Die Situation verschlimmerte sich von Tag zu Tag. Die Regierung und die Armee, die ich um Zusammenarbeit in der Form von zur Verfügung gestellten Helikoptern und Soldaten gebeten hatte und die anfänglich zugesagt hatten, weil ein Gesetz existiert, das besagt, dass der Staat künstlerischen Filmen seine Unterstützung gewähren müsse, haben am Ende nein gesagt.

Ich habe nun mit einer Reihe von Treffen in Athen mit verschiedensten Behörden des Landes begonnen. Ich habe eine Pressekonferenz abgehalten in Anwesenheit meiner Advokaten, und die Antwort waren neue Attacken. Sehr schnell hatte diese Geschichte nationale Dimensionen angenommen. Er warf dem Film vor, von der Überquerung der Grenzen zu sprechen, während er die Grenzen (zu Albanien vor allem, Anmerkung des Übersetzers) geschlossen halten wollte. Eine der Szenen, auf die er am schärfsten bezug nahm, war jene der stillen Hochzeit auf den zwei Seiten des Flusses. Vor allem hasste er die Idee, dass ein Pope mit dem Velo unterwegs war. Das waren Argumente eines Paranoïden.

Er beschimpfte durch mich die europäische Gemeinschaft, deren Agent ich sein sollte. Er ist bis zum Premierminister vorgestossen, um mich an der Arbeit zu hindern. Ich meinerseits traf mich mit Medienleuten, die mich unterstützten, mit Ausnahme der extremen Rechten und der religiösen Presse, und kein Tag verging, ohne dass nicht lange Texte zu dieser Affäre verfasst worden wären. Journalistinnen und Journalisten folgten mir überall hin, und das Ausland begann zu reagieren. Zahlreiche Regisseure haben mir Solidaritätsbekundungen telegraphiert, von Kurosawa bis Wenders, von Oshima bis Scorsese, von Scola bis Zanussi und Jules Dassin. Das war gut für die Medien, die solche Dinge brauchen.

Als ich am Drehort eintraf, wurde ich mir der äusserst angespannten Situation bewusst, und ich habe eine Pressekon-

ferenz einberufen und die Vertreter des Bischofs eingeladen, theologische und andere, mit mir zu diskutieren. Sein Berater ist erschienen, und wir haben eine öffentliche Debatte vor laufenden Fernsehkameras abgehalten, dies im letzten Kino der Region (das unterdessen in einen Supermarkt umfunktioniert wurde). Der Regen drang durch die Ritzen des Dachs, und später habe ich in jenem Saal jeden Abend die Rushes angeschaut. Dieses Kino wurde durch ein paar Cinéphile am Leben erhalten, die die Mietkosten praktisch aus der eigenen Tasche berappten. Sie haben uns moralisch unterstützt während der ganzen Geschichte, aber ohne wirklich reden zu können – zu stark ist der Einfluss von Kantiotis in der Region. Einer von ihnen ist zum Beispiel Apotheker, und hätte der Bischof, wozu er imstande wäre, den Leuten der Region verboten, seine Apotheke zu betreten, so hätte er den Laden schliessen können.

Mit den Dreharbeiten habe ich in einer benachbarten Stadt, in Amideon, begonnen, wo der Einfluss des Bischofs etwas kleiner war und alles mehr oder weniger normal verlief. Doch als wir in Fiorina eintrafen, hat sich die Stimmung verdorben. Der Besitzer eines Hauses zum Beispiel war einverstanden gewesen, ja sogar glücklich, dass wir die Front seines Gebäudes neu gestrichen haben, und zwar grün, weil ich das für den Film so haben wollte. Er änderte seine Meinung, als der Bischof bei ihm interveniert hatte. Seine Frau war Putzfrau im bischöflichen Haushalt, er selber, Jagdaufseher, arbeitete dann und wann für den Bischof. Am Vorabend der Dreharbeiten hat er sein Haus wieder weiss gestrichen, und es wurde ein Schandfleck im Dekor.

Als ich dann gedreht habe, konnte ich mich so weit mit der neuen Situation arrangieren, als ich die Panorama-Aufnahmen vor seiner Bleibe abbrach und während der Sequenz zwischen Jeanne Moreau und Marcello Mastroianni mich mit dem Fernseh-Reportagewagen behalfe – er dient im Film der Fernsequipe und wurde nun so postiert, dass er in der Blickrichtung zum weissen Haus stand und dieses verdeckte. Dovas, der Besitzer, hat Plakate gemalt und aufgehängt, auf denen ich als Teufel dargestellt war mit Hörnern auf einem prallvollen Geldsack sit-

zend. Wenn ich mich am Morgen zur Arbeit begab, beschimpfte man mich von den Fenstern herab, und die Schüler riefen mir "Diavolopoulos!" nach. All das dauerte beinahe zwei Monate.

Die Manifestationen, die übrigens von Canal plus, von deutschen und italienischen Stationen gefilmt worden waren, die eigentlich aus ganz anderen Gründen angeeignet waren, nämlich um Mastroianni und Moreau zu interviewen, hinderten mich daran, im Direkttonverfahren zu drehen. Obwohl dies die Methode ist, die ich seit jeher praktiziert habe. Ich habe gerne eine verlässliche Tonspur, an der ich nachher einige Korrekturen vornehmen kann. Aber mein Problem war es nun, dass ich die gesamte Tonspur neu machen musste, dass ich das ganze tonliche Klima, die ganze Ambiance auf der Szene mit anderen Darstellern noch einmal schaffen musste. Während der Aufnahmen hatte der Bischof tatsächlich in voller Lautstärke Militärmärsche erschallen lassen, die aus an der Kirche installierten Lautsprechern drangen und jegliche Geräusche übertönten – jegliche Kommunikation verunmöglichten. Zwischen den einzelnen martialischen Stücken richtete der Assistent des Bischofs sein Wort direkt an mich: «Herr Angelopoulos, Sie sind nicht wirklich verheiratet, also sind Ihre Kinder Bastarde.»

Der Bischof hütete sich natürlich davor, selber zu reden, denn er wäre gesetzlich fassbar gewesen, und ich hätte ihn einklagen können. Die Stimme, es war immer dieselbe, fragte mich auch, warum mir der europäische Markt 600 000 Drachmen bezahle – das ist für Griechenland eine enorme Summe –, was in Franken im Verhältnis zur Kaufkraft umgerechnet etwa sechs Millionen entsprechen würde. Sie hatten zwar nicht über die Geldquellen, wohl aber über das Budget ihre Erkundigungen eingeholt.

In der Zwischenzeit hatte die Polizei den Auftrag erhalten, uns vor diesen Fanatikern zu schützen, da es bereits Todesdrohungen gab. Ich wurde in jedem Augenblick verfolgt. Ich wohnte in einem Hotel, und unten an der Strassenecke verharrte während der ganzen Zeit ein Pope in Wacheposition. Wenn ich telefonierte, hatte ich das Gefühl, abgehört zu werden. Zweimal musste ich hospitalisiert werden, das

erste Mal wegen Verdauungsproblemen, das zweite Mal, weil ich nicht mehr gehen konnte. Das waren natürlich psychosomatische Probleme. Ich fühlte mich in eine Falle geraten, und es kam der Zeitpunkt, da ich nicht mehr drehen wollte, wo ich es nicht mehr schaffte, mein Zimmer zu verlassen. Am Morgen musste ich mich zum lokalen Polizeichef begeben, um mit ihm eine Strategie zu diskutieren, das hiess zum Beispiel, dass wir ankündigten, an einem bestimmten Ort zu drehen, in Tat und Wahrheit aber anderswo filmten und so unsere Belästiger abwimmeln konnten.

Die Polizei wurde verpflichtet, mit uns zusammenzuarbeiten, weil sie das von Gesetzes wegen musste. Aber die einzelnen Polizisten blieben in den Caféhäusern sitzen, und jene, die man im Film sieht, waren von uns gestellt worden, Statisten, die als Polizisten verkleidet sind. Dasselbe gilt für die Soldaten. Regelmässig musste ich beim Staatsanwalt vorsprechen. Der einzige, der von aussen angereist war, um uns seine Unterstützung zu gewähren, war der französische Botschafter, der anschliessend mit den zuständigen Ministerien in Athen für unsere Sache gesprochen hat.

Dann haben wir Probleme mit den Statisten gehabt. Wir mussten sie aus Athen anfahren oder aus Städten in der Provinz, da wir in Fiorina aufgrund der Exkommunikations-Drohungen niemanden mehr finden konnten. Ich selber bin exkommuniziert worden, aber nur für die Dauer eines Jahres, denn weiter reicht die Macht von Kantiotis nicht. Die Exkommunikation auf Lebzeiten kann nur von der vereinigten Bischofskonferenz ausgesprochen werden. Der Erzbischof unterstützte Kantiotis nicht, aber er wollte auch keine Partei ergreifen, er wollte, dass man aus diesen Problemen herauskam und eine Lösung fand. Alle, die am Film mitgearbeitet haben, wurden exkommuniziert. Das amüsierte Marcello Mastroianni sehr, war er doch nicht einmal orthodoxen Glaubens.

Abgesehen von allen lächerlichen Aspekten, die diese Geschichte auf den ersten Blick ausmachen, war das für uns alle und besonders für mich eine sehr einschneidende Erfahrung. Wenn man einen Film realisiert, so ist es schon schwierig genug, all das Drum und Dran im Griff zu halten. In

diesem Fall hatten wir darüber hinaus sehr harte Bedingungen – der Schnee, eine Kälte, die sich bisweilen um die zwanzig Grad unter Null bewegte – der Druck, der auf uns ausgeübt wurde, war über diese hinaus kaum auszuhalten. Das geht nicht ab ohne Zwischenfälle, die Nervositäten verursachen, Konflikte in der Equipe, die bereits einen vollgepfropften Arbeitsplan hatte, Überwindungen, Konzentrationseinbrüche unter den Schauspielerinnen und Schauspielern, die Notwendigkeit, meinen Chefkameramann Arvanitis zu ersetzen, weil er nach den Verschiebungen bei anderen Dreharbeiten engagiert war. Der ganze Teil in Fiorina ist ein wenig zusammengezogen, weil ich möglichst schnell wieder abreisen wollte. Ich habe noch nie eine solche Erfahrung gemacht – nicht einmal zur Zeit der Obristen.

Damals wusste man, warum man kämpfte. Die Obristen, man kannte ihre Beweggründe und man umging sie. Aber hier war das vollkommen absurd, selbst der Staat konnte die Dreharbeiten nicht schützen, nicht einmal unter dem simplen Siegel der Freiheit des Ausdrucks. Im Drehbuch hatte ich von Flüchtlingen und von Konflikten unter ihnen gesprochen. Ich schrieb, dass «sie losgezogen sind, um frei zu sein, und Grenzen wieder aufgebaut haben, die ihre Welt noch kleiner werden liess». Das ist ein Satz aus dem Film. Ich ahnte nicht, dass die Ereignisse, die wir während der Dreharbeiten durchmachen sollten, den Film in einem solchen Ausmass bestätigen würden. Ich wollte ein Werk gestalten, das auf die Frage des kleinen Knaben in TOPIO STIN OMICHLI antwortet: «Was ist eine Grenze?» Ich war das erste Opfer eines neuen religiösen Fanatismus, und ich befürchte, dass sich all das noch verschlimmern wird. Ich war zweifellos zu bekannt, um fertiggemacht zu werden, aber es gibt andere, anonyme, Dorfbewohner, die von diesem Bischof abhängig sind und seine Billigung brauchen, die ausgemerzt werden, wenn sie sich nicht unterwerfen. Wenn das keine Form von Diktatur ist oder von absoluter Macht, was ist es dann?

(aus: «Cinéma & liberté, Festival de Cannes, 1991», aufgezeichnet von Michel Ciment, übersetzt von Walter Ruggie)

der Flucht sind, auch jene, die sich gegen Flüchtlinge wehren, die sich in ihrer Nähe niederlassen möchten. Sie vergessen bei ihrem Bedürfnis nach Harmonie, dass diese erst entsteht, wenn das ganze Orchester zusammenspielt, in der heutigen Situation: die ganze Welt. Sie vergessen, dass sich mit Paukenschlägen allein kein Konzert spielen lässt, geschweige denn ein globaler Wohlklang erzeugen.

Melancholie am Ende des Jahrtausends

Eine vibrierende Intensität trägt dieses filmische Gedicht über Grenzen im Leben und die Verfassung einer



Jeanne Moreau – die Frau, die aus Athen anreist

Welt am Ende eines Jahrhunderts, am Ende eines Jahrtausends und am Rand des Abgrunds von verlorenen Utopien. «Durch welches Schlüsselwort könnte man einen neuen kollektiven Traum wecken», hatte der Politiker in einem Buch gefragt, bevor er sich absetzte. Sein Buch war ein Bestseller, trug den Titel «Melancholie am Ende des Jahrhunderts» und enthielt eine Passage, die Angelopoulos selber 1982 zu Papier gebracht hatte, in einer Antwort an eine belgische Filmzeitschrift, die eine wunderschöne Nummer über sein Werk herausbrachte und ihn um einen Aufsatz gebeten hatte:

«Ich wünsche Euch Glück und Gesundheit, aber ich kann Eure Reise nicht begleiten, ich bin Besucher.

Alles, was ich berühre, lässt mich wirklich leiden, und es gehört mir schliesslich nicht. Immer findet sich jemand, der sagt: Das gehört mir.

Ich habe nichts, was mir gehört, hatte ich eines Tages voller Stolz gesagt. Im Moment weiss ich, dass nichts auch wirklich nichts bedeutet.

Dass man nicht einmal einen Namen besitzt und dass man sich dann und wann einen entleihen muss.

Ihr könnt mir einen Ort zum Schauen geben. Verzeiht mir am Ufer des Meeres, ich wünsche Euch Glück und Gesundheit.»



Hochzeit über die Grenze hinweg – die Braut nähert sich mit ihren Verwandten dem Ufer auf der einen Seite des Flusses

Grenzen überschreiten müsste Leben bedeuten

Wir sind Reisende im Leben, die Reise ist das, was zählt. Wichtig ist, dass wir unterwegs sind, nicht stehen bleiben, dann sind wir offen, grenzenlos frei. In *LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE* perfektioniert Angelopoulos seinen kontemplativen Stil, der es uns ermöglicht, mitzuschwingen und mitzudenken, wenn er Variationen eines Themas anstimmt. Die Grenzen, die er bedeutet, sind Absurditäten wie jener Strich, der auf der Mitte einer Brücke angebracht ist und der ein Land vom anderen trennen soll. Wenn er einen Schritt weitergehe, sagt der Grenzzoffizier, wie ein Storch auf einem Bein an der Linie stehend, so sei er anderswo – oder tot. Um dieses *ailleurs* dreht sich alles in diesem Film, um dieses "anderswo hinkommen". Das "Anderswo" habe für die Flüchtlinge eine andere Dimension, meint derselbe Offizier, und zwar "eine mystische". Die Flüchtlinge sind auf der Suche nach anderen Idealen, sie fliehen vor dem zusammenbrechenden Kommunismus genauso wie vor der rechten Militärherrschaft. Wenn sie einen Traum haben, dann jenen, in Frieden an einem Ort leben zu können, wo es sich leben lässt, und dies würde nicht mehr und nicht weniger bedeuten als an einem Ort, wo es die Grundlagen zum Leben gibt. Auch der Grenzzoffizier ist auf einer Flucht, einsam: Seine Frau lebt in

Athen, seine Tochter besucht die Schule in London. Und er hütet im unwirtlichen Norden den Strich, der sein Land von jenem des Nachbarn trennt. Wie wenig das doch wäre.

Nichts wird sich ändern, solange das Überschreiten von Grenzen den Tod bedeutet und nicht das Leben. Schmerzlich ist die Empfindung von äusseren Grenzen geworden. Es gibt keinen andern aktuellen Film, der uns die Migrationsproblematik in ihrer ganzen Schmerzlichkeit derart spüren lässt. Die Bilder von Trennung und Verbindung wirken nach, selbst nach Monaten. Die Trennung. Angelopoulos inszeniert die Hochzeit eines jungen Paares über den Grenzfluss hinweg. Die Braut nähert sich dem Flussbord mit ihren Verwandten auf der einen, der Bräutigam mit den Seinigen auf der anderen Seite. Der Priester vereinigt sie zum Ehepaar, ohne dass sie einander berühren könnten, die absurde Realität, dass ein Stück Natur von Menschen zum trennenden Element gemacht wurde, schmerzt, während wir uns im Alltag daran zu gewöhnen drohen. In der minutenlangen Hochzeitszeremonie am Fluss ist praktisch nur das Rauschen des Wassers hörbar, fließt die Zeit und schürft sie ihre Wunden. Und doch bleibt am Ende die Hoffnung, dass der trennende Fluss überwunden wird und die Wunden nicht so tief sein werden, dass sie nicht mehr heilen. Eine Spannung, die physisch spürbar scheint. Kein Nervenkitzel, nein: Es ist jenes Gefühl, das

einen dann beschleicht, wenn Traum und Wirklichkeit sich nahe sind, wenn man den Körper nicht mehr spürt, nur noch den Atem.

Das Spiel mit den Erzählebenen

Für einmal schafft Angelopoulos es, sich zu einer Grosseinstellung durchzuringen und erst noch den Bildschirm als Transportmittel zu benutzen, die Suche nach Wirklichkeiten implizit zu thematisieren. Einer der Gründe für die gewählte Ausgestaltung der Begegnung zwischen Marcello Mastroianni und Jeanne Moreau auf der Brücke in der Grenzstadt liegt in der Tatsache begründet, dass der christliche Bischof im Dekor ein Haus umstreichen liess, so, wie es der Filmemacher nicht haben wollte. Doch Angelopoulos geht zweimal in seinem Film vergleichbar vor, was tiefer schliessen lässt. Dort, wo der Fernsehmann mit der Politikergattin am Strassenrand spricht, und später beim Experiment des Wiedersehens, bewegt sich die Kamera von *Giorgios Arvanitis* von der einen in die andere Realität, von der direkten in die indirekte, von der indiskreten in die diskrete, von der aus der Distanz betrachteten in die künstliche Nähe.

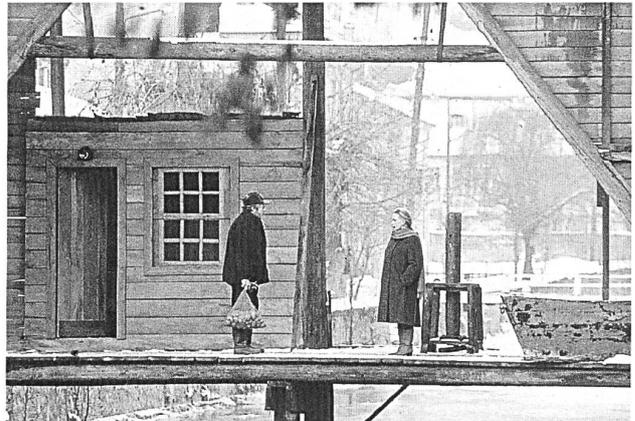
Das Widersprüchliche liegt in der Sache an sich. In beiden Fällen schwebt die Kamera von Arvanitis in einem komplexen Bewegungsablauf in den Reportagewagen hinein und cadriert dort auf den Monitor, der eine andere Einstellung ins Bild bringt. Nehmen wir das Brückenbeispiel: Für Angelopoulos beginnt es in einer Film-Halbtotale mit den aufeinander zugehenden Protagonisten, geht durch die Fahrt in den Reportagewagen über in eine Naheinstellung auf den Bildschirm, in dem seinerseits die TV-Kamera gross auf die Gesichter zoomt. In einer einzigen Einstellung hat Angelopoulos wieder einmal eine ganze Handvoll von Fliegen auf einen Schlag erwischt. Er hat selber die brecht'sche Distanz zum Geschehen gewahrt, er hat die versuchte Vermittlung von Realität übers Medium Fernsehen mit der künstlichen (das heisst: gezoomten) Nähe thematisiert, er hat in einer Grosseinstellung Jeanne Moreau und über sie Michelangelo Antonioni eine Hommage erwiesen, und er hat für einen Augenblick, einen zentralen Augenblick, die notwendige Nähe geschaffen, die die Äusserung von Jeanne Moreau, er sei es nicht, genau so weit relativiert, dass weiterhin beide Möglichkeiten offenbleiben. Die Ebenen durchdringen sich hier in einer Einstellung.

Wie schon in *TAXIDI STA KITHIRA* (DIE REISE NACH KITHIRA) ist es ein Fernsehmann namens Alexander, dessen Suche uns durch die poesievolle Landschaft führt, durch eine Landschaft, die Spiegelbild einer inneren gesellschaftlichen Befindlichkeit ist. Alexander, der fragende, der suchende, der verunsicherte, der vermutende wechselt sein Alter, ist eine zeitlose Erscheinung. In *O MEGALEXANDROS* (ALEXANDER DER GROSSE) war Alexander eine mystisch befrachtete Figur zunächst, am Ende der Knabe, der mit seinen Erfahrungen im Bereich missglückter Umsetzungen einer Utopie in die Stadt ritt. In *TOPIO STIN OMICHLI* (LANDSCHAFT IM NEBEL) ist es der Knabe, der mit seiner älteren Schwester

aufbricht, den Vater zu suchen, und dabei eine Welt erlebt, in der Hoffnungen nur noch wenig Raum haben.

Äussere Grenzen fallen, innere werden aufgebaut

Wie in seinen früheren Filmen entwickelt Angelopoulos seine Bilder aus Wahrnehmungen in der alltäglichen Wirklichkeit, verdichtet er sie zu metaphorischen Einstellungen. Er lässt sich von der Landschaft, in der er drehen will, sehr stark inspirieren, genauso wie von Erfahrungen, von Bildern, die er auf seinen Reisen zu möglichen Drehplätzen machte. So stand am Anfang dieses Projektes zum Beispiel die Fahrt in den Norden, wo im bulgarisch-türkisch-griechischen Grenzdreieck ein Grenzoffizier nachhaltigen Eindruck auf den Filmer machte. Einerseits deshalb, weil ihm der Offizier in der Abgeschlossenheit seines Postens äusserst intelligent und kulturell gebildet erschien (was man bei Militärköpfen erfahrungsgemäss nur selten erwarten kann), und dann aufgrund eines Grenzbesuches, der ihm nicht mehr aus dem Kopf wollte. Zusammen mit dem Offizier begab sich Angelopoulos auf eine Brücke über den Evros, den dortigen Grenzfluss, der seit Jahrhunderten eine trennende Funktion ausübt. In der Mitte waren drei Striche gezeichnet: Blau für Griechenland, weiss für die neutrale Zone, das No-Mans-Land, und rot für die Türkei. Der Offizier, hatte mir Angelopoulos damals erzählt, sei nun auf den blauen Strich gestanden und hätte



Experiment des Wiedersehens mit einem angeblich Verschwundenen

Anstalten gemacht, seinen Fuss über den weissen hinweg auf den roten zu setzen. Den Fuss in der Höhe haltend, hätte er ihm gesagt, wenn er jetzt weitergehe, wäre er anderswo oder tot, weil die Grenzsoldaten auf der anderen Seite ihn erschliessen würden.

Es ist das Bild des Offiziers auf der Grenzmarkierung, das so etwas wie ein "Point de départ" für den Rest war, titelgebend auch, denn der Mann erschien Angelopoulos wie ein Storch, der zu seinem nächsten Schritt ansetzte und ihn dann doch nur in der Luft vollzog: Der *schwebende Schritt des Storches*, der ausgesetzte Schritt des Storches. Das alles geschah zu einer Zeit, da in Europa Grenzen niedergedrückt wurden, die den



Kontinent über ein halbes Jahrhundert hinweg zweigeteilt hatten. Wir haben im Herbst 89 in Athen über die Absurdität von Grenzen gesprochen, unsere Freude an den eben geschlagenen Löchern in der Berliner Mauer geteilt, und doch mochte Angelopoulos, für den man Grenzen unverzüglich aufheben könnte, die allgemeine Euphorie über die fallenden Grenzen nicht einfach teilen. So, wie sich das abspiele, meinte er in weiser Voraussicht, würden neue, viel engere Grenzen zum Vorschein kommen oder neu errichtet werden. «Sie überqueren Grenzen, um frei zu sein», sagt der Offizier nun angesichts eines Erhängten im Dorf, «dann schaffen sie neue, engere Grenzen.»

Es genügt eben nicht, und das macht *LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE* sehr deutlich, die Grenzlinien und die mit ihnen verbundene Willkür aufzuheben. Es müssen auch die inneren Grenzen überwunden werden, die zu Rassismus, Selbstjustiz und Nationalismus führen. Inzwischen sind seine Befürchtungen schreckliche Realität geworden: Die riesige Sowjetunion ist in Kleinststaaten zerborsten, in Jugoslawien herrscht ein Bürgerkrieg, in Südafrika erhält die Rechte Zulauf gegen die Bestrebungen zur Aufhebung der Apartheid, in Deutschland rüsten die Neonazis auf, in der Schweiz befinden sich automobile Egozentriker und Fremdenhasser auf dem Erfolgskurs. Jeder für sich und Gott gegen alle ist ihre Devise. Ihr Freiheitsbegriff beschränkt aufs persönliche Wohlbefinden. Die Blindheit, die daraus resultiert, wird uns über kurz oder lang in den Abgrund stürzen lassen, der sich in mancherlei Hinsicht zu unseren Füßen aufgetan hat.

Liebe über alle Grenzen hinweg

In Cannes sagte der Regisseur: «Alles, was zu Beginn unseres Jahrhunderts begonnen hatte, Träume und Ideale, sind zusammengebrochen. Wir erleben eine Epoche, in der ein rasender Nationalismus wieder entsteht, Glaubenskriege im Gang sind, und das ist tatsächlich auf einen Mangel an Idealen zurückzuführen. Wir alle leben in einer Art Melancholie des Jahrhundertendes, in einer Absenz, deren Ursprung im Zusammenbruch der Werte liegt. Die Realität hat leider den Film bestätigt.»

Angelopoulos ist der einzige, der die Grenze im Kino wirklich zum Thema macht, keine wohlgemeinte, tränentreibende Flüchtlingsgeschichte illustriert und damit vom Elend anderer profitiert, sondern fernab vom individuellen Schicksal über die kollektive Befindlichkeit grundlegende Fragen stellt. – «Wieviele Grenzen müssen wir überwinden, bis wir daheim sind?» fragt Marcello Mastroianni im Film. Es ist eine der zentralen Fragen unserer Zeit. Erste Bedingung für eine Antwort wäre, dass wir mit "wir" alle Flüchtlinge betrachten, also auch uns als Gesellschafter eines Wohlstands, der uns den Anstand genommen hat, die Rücksicht. Die Aufhebung der äusseren Grenzen sind nur der erste Schritt, der nächste, die Beseitigung der inneren, der wichtigere. Egal ob der Unbekannte im Norden der Politiker und Ehemann war: Die Frau, die aus Athen anreist, akzeptiert ihn so, wie er ihr gegenübertritt – so ist er ganz einfach nicht jener von einst. In vier Einstellungen lässt

Angelopoulos am Weihnachtsabend den angereisten Journalisten und die junge Flüchtlingsbraut einander näher kommen, wortlos. Erst am Ende sagt er ihr: «Du hast mich bei einem anderen Namen genannt.» Und sie antwortet: «Ja.» Ihr Geliebter ist anderswo, kann nicht mit ihr sein, noch nicht. Das Bedürfnis nach Zärtlichkeit ist hier. Jetzt, in diesem Moment.

Das Griechische hat ein wunderbares Wort, mit dem es das Einverständnis, den Einklang ausdrückt: Sinfonia. Das braucht gar nicht übersetzt zu werden. Wenn wir die Musik wieder hören wollen im Regen, bedeutet uns Angelopoulos auch mit einer erneut genialen Schlusseinstellung, so brauchen wir zunächst die Kommunikation wieder herzustellen, die Verbindungen zu uns und zu den anderen wieder aufzubauen. Wie gelbe Vögel hängen die Arbeiter an den Telefonmasten im Regen, wenn sie ihre Leitungen spannen. Da erübrigen sich alle Worte – das Bild spricht für sich, das Bild erzeugt jene Gänsehaut, von der Jeanne Moreau sprach. Was, wenn nicht das, ist Kino.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu *LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE*: Regie: Theo Angelopoulos; Buch: Tonino Guerra, Theo Angelopoulos, Petros Markaris unter Beteiligung von Thanassis Valtinos; Kamera: Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos; Kamera-Assistenz: Melina Panagos, Dimitris Damalas; Spezialeffekte: Gino de Rossi; Montage: Giannis Tsitsopoulos; Dekor: Mikes Karapiperis; Architektur: Achileas Staikos; Kostüme: Giorgos Patsas; Maske: Danièle Vuarin, Esmé Sciaroni; Musik: Eleni Karaindrou; Ton: Marinos Athanassopoulos; Akkordeon-Solist: Andreas Tsekouras; Chansons: Charis Alexiou, Gregory Karr; Mischung: Thanassis Arvanitis, François Musy.

Darsteller (Rolle): Marcello Mastroianni (Politiker/Verschwendunger/Flüchtling), Jeanne Moreau (Frau des Politikers), Gregory Karr (Reporter), Dora Chryssikou (Mädchen), Ilias Logothetis (Colonel), Vassilis Bouyiouklakis (Produktionsleiter TV-Equipe), Dimitris Poulidakos (Kameramann), Akis Sakellariou (Tonmann), Benjamin Ritter (Tonmann), Tasos Apostolou (Perchman), Dominique Ducos (Chauffeur), Nadia Mourouzi (Freundin Alexanders), Athinodoros Proussalis (Hotelier), Gerasimos Skiadaressis (Flüchtling), Constantino Lagos (Knabe), Christoforos Nezer (Parlamentspräsident), Michalis Yannatos (Händler), Yannis Vranas (Pope), Thodoris Atheridis (Bräutigam), Freddy Viannelis (Fernsehjournalist), Rodolphe Moronis (Fernsehdirektor), Photos Lambrinos (Programmmchef), Giannis Dantis (Akkordeonist), Yilmaz Hassan (Gehängter).

Produktion: Arena Films, Paris; Angelopoulos Production, Athen; VEGA-Film, Zürich; ERRE-Produzioni, Rom; Griechisches Filmzentrum, Athen; mit Beteiligung von Canal plus, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris; ERT 1, Athen; EDI, Bern; RAI-2, Rom; Eurimages. Produzenten: Bruno Pesery, Theo Angelopoulos; Co-Produzenten: Ruth Waldburger, Angelo Rizzoli; Produktionsleitung: Phoebe Economopoulo, Emiliios Konitsiotis, Pierre Alain Schatzmann; Griechenland, Frankreich, Schweiz, Italien, 1991. Format: 35mm, 1:1,37; Farbe; Dauer: 139 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Spaziergang durch G

Das Kino, das (neue) Fernsehen, die Malerei und ihr Liebhaber Peter Greenaway

Es gehört zu den Lieblingsmethoden der Kunstkritik, ihren jeweiligen Gegenstand als Allegorie, als bildhafte Darstellung von etwas *Anderem* aufzufassen. Denn dadurch sind Anlass und Legitimation gegeben, mit Phantasieprunk und sprachlicher Pracht über dieses *Anderere* zu rätseln und zu spekulieren, ohne das Werk selbst auf irgend eine, mehr oder weniger verlegene Weise nacherzählen oder resümieren zu müssen. Der britische Filmregisseur Peter Greenaway trägt längst den Stempel eines Manieristen und Allegorikers. Seine Spielfilme sind eine echte Spielweise für Filmkritiker und richtige Abenteuer für seine eingeschworenen oder gelegentlichen Zuschauer. Da er ausserdem intellektuelle Gefechte nicht gerade scheut, ist er ein fast idealer Partner für Interviews und Gespräche aller Art – wenn auch seine direkte, unverblünte Ausdrucksweise und sein breites akademisches Wissen seine Gesprächspartner nicht nur herausfordern, sondern in ihrem Ruf unter Umständen gefährden können. Vor diesem Hintergrund gewann eine "work-in-pro-

gress"-Veranstaltung über und mit Peter Greenaway durch die Filmemacher der Gruppe *Intervall* und die *Filmwerkstatt* in Münster eine besondere Bedeutung. Denn hier waren nicht nur die vielbesprochenen fünf Spielfilme zu sehen (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT, A ZED AND TWO NOUGHTS, THE BELLY OF AN ARCHITECT, DROWNING BY NUMBERS, THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER), sondern auch neunzehn weniger bis kaum bekannte Kurzfilme und Videoarbeiten, dazu Zeichnungen und Collagen des Malers Greenaway. «Werke, deren Existenz teilweise dem Künstler selbst entfallen war», wie es in der Einladung der Veranstalter hiess. Und vor allem war Peter Greenaway selbst da, der nicht nur bei der Pressekonferenz, zwischen den Vorführungen oder beim Sonntagsfrühstück Rede und Antwort stand, sondern auch ein dreitägiges Regieseminar leitete. Dieses Netz von Begegnungsmöglichkeiten bot sehr günstige Voraussetzungen dafür, das *Anderere* der Allegorien in den anderen Werken des Künstlers zu suchen;



die auch von Greenaway selbst wiederholt beschworene Selbstreferenzialität seines Werkes am Exempel zu überprüfen. Freilich lieferte ein zeitlich und räumlich komprimiertes Überangebot an Material von sich aus kein einheitliches Erklärungsmuster, keinen unverkennbaren roten Faden durch das Labyrinth der Kompositionen Greenaways. Denn anders als die minimalistische Musik von Michael Nyman, die fast alle Produktionen begleitete, waren Fülle und Variation des Visuellen eine Herausforderung, ja nicht selten eine Überforderung auch oder gerade für den interessierten beziehungsweise "eingeweihten" Zuschauer. Wie Karten einer künstlichen Landschaft öffneten sich Filme und Gemälde hinter-, neben- und durcheinander; ein Labyrinth von Landkarten, die nach nur vordergründig verständlichen Regeln hergestellt zu sein schienen. In Greenaways älterem Film *A WALK THROUGH H* (1978) unternimmt das alter ego Greenaways, *Tulse Luper*, eine geheimnisvolle Reise durch das Land H – genauer gesagt: eine Reise durch 92 Karten dieses Landes, für

dessen Existenz es keinerlei Hinweis ausser diesen Landkarten gibt. Ein verhängnisvolles Unterfangen übrigens, denn die Karten drohen, mit Gebrauch zu verblasen, unleserlich zu werden. Ein Modell für die Umgangsweise mit den Filmen von Greenaway? Die fast absurde, oft überzogene Verbindung zu möglichen Realitätsebenen entzieht allmählich dem Ordnungssystem seine Glaubwürdigkeit. Der Spaziergang durch G (G wie Greenaway) erinnert an die labyrinthischen Geschichten von Jorge Luis Borges oder an «Das Schloss, worin sich die Schicksale kreuzen» von Italo Calvino. Nicht ohne Grund bezieht sich Greenaway selbst auf diese Autoren. Auch in einem anderen Film handelt es sich um Rekonstruktionsversuche. In *VERTICAL FEATURES REMAKE* wird in vier Anläufen eine Rekonstruktion des filmischen Nachlasses des Ornithologen Tulse Luper unternommen. Je intensiver die Beschäftigung mit dem Material, um so fragwürdiger das Resultat. Der Schluss wird in einer Stimmung absoluter Unsicherheit herbeigeführt. In Greenaways vielleicht erfolgreichstem Spielfilm *THE*

DRAUGHTSMAN'S CONTRACT bricht gerade in einem solchen Moment Gewalt aus. Ob dadurch die Ungewissheit überkompensiert oder verdrängt werden sollte?

Das lange Leben der visuellen Versprechungen

Das Rätseln und Spinnen über Sinn und Tiefsinn in den Filmen Greenaways ist eher eine Schreibtischarbeit. Der "Mathematiker des Kinos" eignet sich vielleicht besonders für die "Kreuzworträtselseite für Intellektuelle" – doch in Münster war das *Auge* herausgefordert. Denn die ausgestellten Gemälde, Collagen und Zeichnungen, die die filmische Arbeit von Anbeginn begleiteten, lieferten nicht nur eine Breitwandprojektion der spekulativen – widerspiegelnden – Untersuchung Greenaways über das Verhältnis zwischen dem bildnerischen und dem filmischen Werk. Sie zeigten, welchen Verlauf die Arbeit an den nur konventionell abgeschlossenen Filmen hätte nehmen können; welche Wehen nach der Geburt der Filme den Drehbuchautor und Regisseur verfolgt haben. Und sie lassen erahnen oder spekulieren, welche möglichen Filme – wenn überhaupt! – noch entstehen könnten. Denn Greenaway, ausgebildeter Maler aus der Londoner Kunstschule, unterlässt es nicht, seine Vorliebe zur Malerei zu unterstreichen und seinen Wunsch zu betonen, Lösungen aus der Malerei ins Kino einzubringen, Verbindungen zwischen Malerei und Film auszuprobieren, die die Grenzen der veralteten Filmgattung Film sprengen und den visuellen Reiz des Filmischen durch die Möglichkeiten der bildenden Kunst zu steigern vermögen.

Die Ausstellung von Zeichnungen, Gemälden und Collagen Greenaways in der Galerie "Etagé" enthielt keinen direkten Hinweis auf die Meisterwerke der europäischen Malerei, die die Spielfilme Greenaways schmückten. Stattdessen fand der Besucher eine Fülle von Kompositionen, die sich an die Konzeptkunst oder an neudaistische Strömungen anlehnen. Da waren zum Beispiel visuelle Permutationen der Ordnungsschemata für den noch nicht erschienenen Roman Greenaways «Fifty-five Men on a Horseback» oder die strukturalistischen Filme VERTICAL FEATURES REMAKE und A WALK THROUGH H, die an die Rätselspiele mit den Tarockkarten bei Calvino erinnern. Sind die Tarockkarten bei Calvino ein Hilfsmittel, um die Lesbarkeit der Geschichten zu verdeutlichen, so bestimmen die Collagen von Greenaway das Erzählprinzip selbst, indem sie die Struktur liefern, deren Fugen die Fiktion zu füllen hat. Man findet visuelle Codierungen von Motiven, die durch eine Reihe von Filmen hindurch sonderbare Metamorphosen erfahren, wie WATER PAPERS von 1974, eine "Hommage zu den überfluteten Bibliotheken von Florenz", «ein Buch ohne Text, wobei jedoch jede Seite durchaus gelesen werden kann, da sie alle voll von Ereignissen sind, die häufig Wasser evozieren (zum Beispiel ein ertrunkener Mathematiker oder das Tuch von Ophelia)». Seit den Kurzfilmen WATER und WATER WRACKETS (1975) über den nach dem musikalischen Muster von Michael Nyman geschnittenen MAKING A SPLASH (1985), die durch Wasserleichen strukturierten Filme DROWNING BY NUMBERS (1988) und DEATH IN THE SEINE (1989) bis hin zum letzten Film PROSPERO'S BOOKS bestimmt das Wasserelement nicht nur die Thematik, sondern auch die Kameraarbeit und die Manipu-



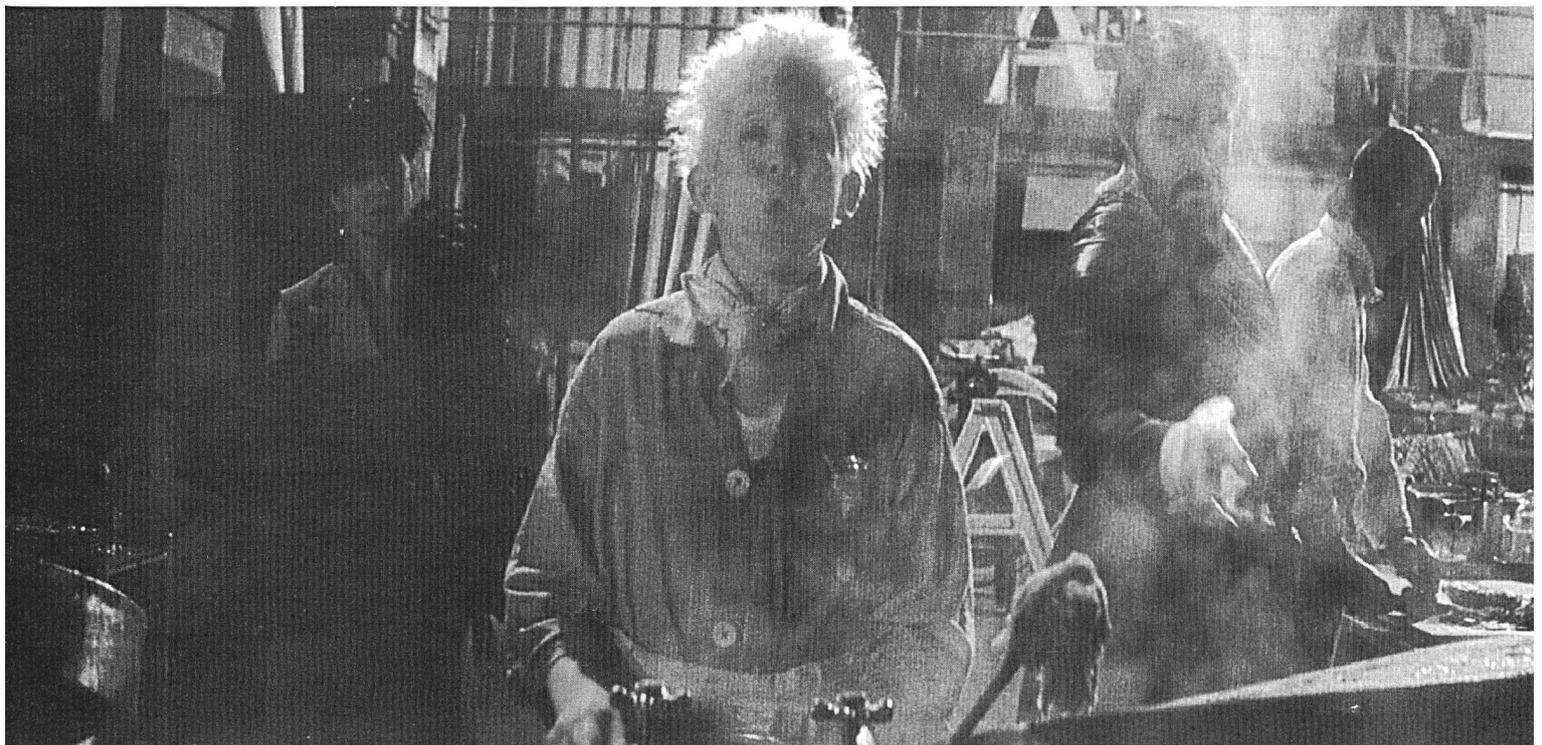
lation der optischen Eindrücke (Lichtbrechung, Verzerrung der Bilder).

Man begegnete Zeugen von angekündigten, filmisch im voraus zitierten, jedoch noch nicht verwirklichten Projekten, wie "8 Roman Postcards" aus einer Reihe von 124 Postkarten des Architekten Kracklite, die in den Kurzfilm «Dear Boullée» integriert werden sollen und die durch kurze, tief- oder abersinnige Texte mit Verweisen auf die wiederkehrenden Motive Greenaways begleitet sind. Eine Intertextualität und Interpikturalität, die allem Anschein nach die Absichten des Künstlers übertreffen. Da waren Werke ungeklärten Schicksals, wie zum Beispiel die aus Carlo Ginzburgs Essay «Der Käse und die Würmer» inspirierte Bleistiftzeichnung des Scheiterhaufens, wo der Müller Menocchio durch die Inquisition verbrannt wurde. Andere wiederum scheinen ihren Weg zu einer Produktion gefunden zu haben, wie die Bilderreihe für die Oper «The Death of Webern», die 1993 in Amsterdam uraufgeführt werden soll, eine Komplottggeschichte über den Tod von zehn Komponisten.

Besonders eindrucksvoll und hilfreich für die Reflexion über die jüngsten Filmproduktionen erwiesen sich die Zeichnungen zu den Themen "Frames", "Death in the Seine" und "Prospero's Books". Im ersteren werden Rahmenkombinationen und -analogien für die Anpassung von Fernsehbildern ans Kino sowie Studien zur Gestaltung des Bilderrandes und zur Projektion mehrerer Bilder aufeinander unternommen. Das Thema der Bildgrösse und des mehrfachen Bilderrahmens gewinnt in den letztgenannten Produktionen eine zentrale Bedeutung. In DEATH IN THE SEINE, einer Auflistung von 23 Fällen von Wasserleichen, die zwischen 1785 und 1801 aus der Seine herausgeholt wurden, versucht Green-

away den Weg zu dem Pathos des jeweils individuellen Schicksals der Opfer zu finden, indem er die Farbigkeit der Bilder als anekdotisches, die gemalte Fläche als dramatisches Element einsetzt. Der obsoletere, ja sogar absurde Charakter der Frage nach dem "natürlichen" oder "unnatürlichen" Tod und die Unmöglichkeit einer definitiven Klassifizierung der Fälle nach der vermeintlichen Todesursache in Mord, Selbstmord und Unfall führt ihn zu der Versuchung, die Fälle auf der Bilderbene als bemalte Flächen zu ordnen. Aus dieser Klassifikation ergeben sich Zuordnungen, die in erzählerische Mutmassungen über das jeweilige Leben, die Todesbedingungen und die Identifikation der Leiche transformiert werden. Interessant ist hierbei anzumerken, dass das Bildermaterial zwar farbig vorliegt, der Film jedoch in Schwarzweiss, den Kontrasttönen von Licht und immerwährender Dunkelheit gedreht worden ist.

Die Reihe "Prospero's Books" reflektiert die Arbeit am gleichnamigen Film. Ausgangspunkt und Figuren sind dem Theaterstück Shakespeares «The Tempest» entnommen. Als Erzählrahmen gilt das Schicksal der Bücher, die Prospero bei seiner Flucht mitgenommen hatte und die bei der Stürmung und Verwüstung seiner Bibliothek am Ende zum grössten Teil vernichtet werden. "Das Buch der Verfolgungen", "Das vollständige Buch der Listen", "Die zweiundneunzig Einbildungen des Minotaurus", "Ein Buch über Zukunftstheologie" – das sind einige Titel, «die wir mit Bestimmtheit kennen». Die Zentralfrage nach möglichen Organisationsmustern der Multiplikation von Sichtweisen in Prosperos Büchern verdichtet sich in der Formel «You are what you read», die – wörtlich genommen – zu einer Fülle von Visionen





einer Einverleibung menschlicher Körper in Bücher führt. Nach der Umkehrung der Formel «You are what you eat» aus *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* wird hier nicht mehr das Buch vom Menschen verzehrt, sondern der Mensch selbst vom Buch verschlungen.

Metamorphosen eines Gesamtmedienwerks

In dem Film *PROSPERO'S BOOKS* wird der Zuschauer mit dem Ergebnis einer langwierigen Kompilation verschiedener Strukturierungsmuster sowie Aufnahme- und Schnitttechniken konfrontiert. Die Vision Greenaways, den Reiz des technisch ausgeloteten Mediums Film mit den neuesten technischen Entwicklungen aus Video und Fernsehen, den unerschöpften Lösungsansätzen aus der Malerei, den choreographischen und bühnentechnischen Effekten aus dem Theater, den labyrinthischen Wegen der Musik und den unsterblichen thematischen Überlieferungen aus der Weltliteratur wirkungsvoll zu verknüpfen, mündet hier in ein Werk, welches seine Verpflichtungen den herkömmlichen Kunstgattungen und den Meisterwerken von Kunst und Literatur nicht leugnet, diese Verpflichtung jedoch in ein Medienereignis verwandelt und zelebriert. Die Ausnutzung der Technik des High-Definition-Fernsehens ermöglicht zum Beispiel eine Gleichzeitigkeit von Aufnahmen, die herkömmlich erst in einer Zeitfolge vorkommen. In der so entstehenden Umordnung von Zeit und Raum gewinnt die Bewegung von Körpern und Bildern eine eigenartige Wirkung, die keine Darstellung einer realen Welt evoziert, sondern durch die unkonventionelle Realisierung von Bildern die Undarstellbarkeit selbst als Rätsel gerade vorführt.

Wenn Greenaway dabei auf die Faszination des Gesamtkunstwerks verweist, so ist die Virulenz dieses Anspruches auf der Ebene des wirkungsvollen Einsatzes verschiedener Medien und Techniken festzumachen. Es wird hier – ebensowenig wie bei den früheren Filmen – kein Werk intendiert, das einen absoluten, allumfassenden oder gar hegemonialen Anspruch stellen würde. Ganz im Gegenteil: die absonderlichen Titel der Bücher Prosperos, der germinale Charakter der verstreuten Postkarten des Architekten, die ständige Inszenierung der Repetition bezeugen die primäre Bedeutung des diskreten, partikularen Entwurfs, den Greenaway durch verschiedene Medien immer wieder unterstreicht.

In diesem Sinn ist auch das Verhältnis zwischen den vielschichtigen Entwurfskonzepten, den wandlungssüchtigen Experimentierarbeiten und der Erfolgskarte Greenaways, den Spielfilmen zu verstehen. Die als universal, wenn auch, geschichtlich gesehen, vorläufig geltenden Ordnungssysteme, die zum Wahnsinn treibenden Doppelungs- und Entzweigungsversuche, die Faszination für den Verwesungsvorgang sind nicht bloss *Elemente* für grandiose Grosskompositionen in den Spielfilmen, sondern *Zeugen* einer unstillbaren Suche nach einer medialen Umgehung der Versuchung der Darstellbarkeit, die in den Spielfilmen durch die metaphysische Ordnung des Erzählens vertuscht und übermalt wird, bis ihre Spuren zu reinen ästhetischen Kategorien erhoben (oder vielleicht degradiert?) werden.

Der Spielfilm ist ein Versuch, die Entstehung, das Wachstum und den Niedergang der Keimzellen aus dem gesamtmedialen Experimentiertisch Greenaways auf eine Grossleinwand zu projizieren.

Constantin Canavas

”Die Möglichkeiten dieser aufregenden Rahmen-Geschichten können beliebig weitergesponnen werden”

FILMBULLETIN: Wie sind Sie zu diesem Stoff gekommen?

PETER GREENAWAY: Die einfachste, praktische Antwort ist, dass man mich darum gebeten hat. *Sir John Gielgud*, betagter klassischer Shakespeare-Darsteller von grossem Ruf, hat Prospero mindestens fünf- oder sechsmal auf der Bühne gespielt und sich immer nach einer Möglichkeit gesehnt, seine Darstellung irgendwie auf Zelluloid festzuhalten. Im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte hat er Leute wie Kurosawa, Bergman, Strehler angefragt, aber aus verschiedenen Gründen ist nie etwas daraus geworden. Ich arbeitete mit ihm zusammen an *A TV-DANTE*, einer Umsetzung des Infernos fürs britische Fernsehen, und da kamen wir darauf zu sprechen. Zuerst war es nicht mehr als eine Idee, mit der wir ohne grossen Ernst herumspielten, aber dann bin ich meinen holländischen Produzenten *Kees Kasander* angegangen, und mit ihm haben wir das Grundkapital beschafft.

Dem muss ich aber hinzufügen, dass ich seit langem von den späten Shakespeare-Stücken und dem Drama der Zeit Jakobs I. fasziniert bin. Das Drama der Zeit Jakobs I. bildet auch auf eigenartige Weise den Hintergrund zu *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER*. Vor vielen Jahren dachte ich mir ein Projekt aus mit dem Titel «Jonson and Jones», das sich um die Beziehung zwischen dem englischen Dramatiker Ben Jonson und dem englischen Architekten und Hofkünstler Inigo Jones drehte. Die beiden schufen zusammen an die dreissig Maskenspiele oder höfische Festspiele für den Hof Jakobs I. Einer der Gründe für mein Interesse an Jonson und Jones war die Gelegenheit, die Möglichkeiten und Feindseligkeiten einer Partnerschaft zu erkunden, so dass es, wenn Sie so wollen, auch eine Art verstohlene Erforschung meiner Partnerschaft mit *Michael Nyman* war.

Das Maskenspiel hat mich immer schon als eigenartige, hoch unterhaltsame und raffinierte Kunstform beeindruckt. Es gibt eigentlich kein modernes Gegenstück dazu. Man könnte wohl sagen, dass das Musical in gewisser Weise eine Entsprechung ist, oder das Varieté, aber auch das trifft die Sache nicht ganz, denn der Hof Jakobs I. war hoch gebildet, und Jakob I. selbst hielt sich für einen sehr bedeutenden europäischen Gelehrten, so dass das Maskenspiel oft rappellvoll mit äusserst abstrusen und gelehrten Informationen, Anspielungen und Zitaten war, insbesondere aus dem mythologischen und biblischen Bereich. Das Musical und das Varieté geben sich – zumindest meiner Erfahrung nach – nicht

mit solchen Belangen ab. Das Projekt stellte aber auch eine Möglichkeit dar, eine Art dreidimensionalen Katalog aller Künste zu schaffen. Das ist zweifellos sehr ehrgeizig, es umfasste gewiss Gesang und Tanz, Poesie und Text – und in meinem Fall habe ich noch Kalligraphie und diverse andere Dinge hinzugefügt.

Mir ging es seit langem darum, eine Art Gesamtkunstwerk zu erschaffen, das auch meine Interessen zum Ausdruck bringen würde. Ich hegte auch seit langem den Wunsch, eine künstliche Bibliothek meiner liebsten, höchst apokryphen Bücher zu erschaffen – Bücher, die sich in gewissem Sinne selbst negieren. Solche Bücher, wie wir sie erschaffen haben, kann man nirgendwo kriegen – wenigstens vorläufig noch nicht. Und ausserdem kommen darin vermutlich alle übrigen Greenawayschen Interessen wieder zum Zuge: Das Interesse am Manierismus etwa, aber auch an Bild und Rahmen, an Überlegungen, wie die Vorstellungskraft arbeitet und sich verhält, und am ganzen Verhältnis von Text und Bild – für mich ein beunruhigendes Rätsel, mit dem ich nie glücklich geworden bin, da ich gerne glauben möchte, dass das Bild für sich allein stehen kann, gleichzeitig aber befürchte, dass dies ein Irrtum ist.

Insofern war «The Tempest» ein ideales Projekt. In «The Tempest», mit all seiner Zauberei, all seiner Fabulierfreude, seinen Konfrontationen von Sterblichem und Unsterblichem, habe ich ein ideales “Gefäss” gefunden, in das ich meine alten Obsessionen und Interessen “hineingossen” konnte und darüberhinaus auch eine Menge neue, wie ich hoffe.

FILMBULLETIN: Es handelt sich demnach nicht so sehr um Ihre Fassung von «The Tempest» als Verfilmung eines Klassikers, die Vorgabe hat Sie vielmehr geradezu befreit, indem Sie sich nicht mehr um Handlung, Erzählung und Grundidee zu kümmern brauchten.

PETER GREENAWAY: Das ist völlig richtig. Dieses Stück, das letzte von Shakespeares Stücken, ist gewiss kein «Macbeth», kein «Hamlet»; es ist kein “Konfrontationsstück”. In gewisser Weise wird hier alles prophezeit und vorhergesehen, und in gewisser Hinsicht ist das ganze erste Drittel des Stücks, sogar in traditionellen Bühneninszenierungen, ein Monolog: ein Mann, der seine Geschichte erzählt – eine Art Rückblick im Stil von “Was bisher geschah”. Freilich gibt es einige implizite Konfrontationen, indem die Verschwörer wieder aktiv werden und sich zwischen Ferdinand und Miranda eine Art Liebesgeschichte entspinnt. Aber da Gielgud der Puppenspieler ist, der alle Fäden in der Hand hält, wissen wir, dass die Verschwörer scheitern werden, wir wissen,

dass die Liebenden zusammenkommen werden, weil das für die dynastischen Pläne notwendig ist, so dass sich hier eigentlich gar kein normales Psychodrama abspielt. Und das habe ich natürlich bis zum Exzess ausgeschöpft und in mancher Hinsicht ein eigentliches Stück mit Off-Sprecher geschaffen; es ist stark kommentarlastig, was viele Leute freilich stark irritiert.

FILMBULLETIN: Inwiefern hatte Gielgud Einfluss auf die Inszenierung, abgesehen von seinem ursprünglichen Vorschlag?

PETER GREENAWAY: Er hatte sich während gut zwanzig Jahren Notizen gemacht, sozusagen an seine eigene Adresse, im Hinblick auf eine allfällige filmische Umsetzung. Einerseits war auch ihm sehr bewusst, dass das erste Drittel des Films ein Monolog ist und dass das in filmischer Hinsicht sehr langweilig zu werden drohte. Andererseits war er sich auch sehr an das Stück auf der Bühne gewohnt, wo man im Grunde nur einen einzigen Schauplatz hat und die Worte selbst die verschiedenen Teile der Insel heraufbeschwören müssen. Ich wollte natürlich den Reichtum des Kinos verwenden, um das wirklich vor Augen zu führen, tatsächlich verschiedene geographische Räume schaffen – den Pyramidenbereich, das Kornfeld, das Badehaus und so weiter.

Interessant ist aber, dass Sir Gielgud Prospero auf verschiedene Weise gespielt hat. Er hat ihn als einen jähzornigen, ziemlich reizbaren alten Mann gespielt; er hat ihn als John Dee, einen Zauberer, gespielt; er hat ihn als eine Art erstaunlichen Potentaten gespielt, der niemandem in die Augen sehen will – so dass er über fünf Darstellungsvarianten verfügte. In gewisser Weise also nimmt diese Darstellung Bezug auf all jene anderen Rollen, die allerdings aus filmischen Gründen etwas umgestaltet worden sind. Ich meine all diese anderen

Zeichen und Symbole, die ich da mitliefere, etwa das venezianische Kostüm, das auf die oligarchische Seeherrschaft hinweist; Anspielungen wie der blaue Kardinalshut, wenn er dasitzt wie eine Art Anti-Christ, als Repräsentant der Bereiche der Schwarzen Magie – all diese Ebenen. Ich weiss zwar nicht, ob der grosse alte Herr selbst sich all dieser Dinge bewusst war, aber für mich sind sie natürlich sehr wichtig.

FILMBULLETIN: In gewisser Weise gibt es ja auch eine Parallele zwischen Shakespeare und Prospero und Greenaway ...

PETER GREENAWAY: ... und Gielgud selbst; es gibt da eine bewusste Mischung von, sagen wir, diesen vier Personen.

FILMBULLETIN: Der Begriff, der sich da aufdrängt, ist der des "Renaissance-Menschen". Inwiefern lässt sich der ganze Film auch als Blick in den Kopf eines Renaissance-Menschen ansehen?

PETER GREENAWAY: Darin liegt auch ein Stück Ironie, denn eigentlich handelt es sich gar nicht um die Renaissance. 1611 liegt mitten in einer manieristischen Periode, was für mich viel interessanter ist. Mit Etienne-Louis Boullée in der zweiten grossen manieristischen Kulturepoche zwischen Ludwig XIV. und der Französischen Revolution habe ich mich schon in *THE BELLY OF AN ARCHITECT* befasst, und natürlich stehen wir auch heute wieder in einer manieristischen Periode, die einige der gleichen Merkmale aufweist. Die Maler und Schriftsteller um 1611 waren nicht mehr die grossen da Vincis und Michelangelos, sondern Leute wie Bronzino und Parmigianino, Leute, die besessen waren von ihren eigenen Fäkalien, Leute mit einer aussergewöhnlichen und sehr niedrigen Einstellung zum Leben. Mein Film hat viel Manieristisches an sich. Oft wirken die Bilder



äusserst vulgär. Sie sehen aus wie irgendwelcher bizarrer Ramsch, der aus irgendeinem Schaufenster an der Hauptstrasse einer Grossstadt herausgerissen wurde. Mit Bedacht wird auch jene schwülstige Art von "salon-" oder "pompier"-Bildern verwendet, die weitgehend in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts erschaffen wurde. Das sind dann eben auch die eklektischen Vulgarismen eines gelehrten Kopfs, der manchmal offensichtlich nicht unbedingt alle Dinge gleich scharf sieht.

FILMBULLETIN: Das Aufladen der Bildebene, die Gleichzeitigkeit dieser palimpsestähnlichen Überlagerungen hat eine Wirkung, die der syntagmatischen Ebene der Erzählung zuwiderläuft. Gehört das zu Ihrem Bemühen um die Neuschöpfung einer nicht-linearen Erzählform wie des Maskenspiels?

PETER GREENAWAY: Allerdings. Hier geht es mir auch sehr um Anliegen der Malerei, und zwar hat es viel mehr mit äusserst zeitgenössischen Anliegen der Malerei seit Jackson Pollock zu tun. Es hat mit dem flachen Raum zu tun, mit dem Kontinuum der Malerei im zwanzigsten Jahrhundert, mit den Werten der Abstraktion, mit nicht-gegenständlicher Malerei und so weiter. Ob sich diese Dinge überhaupt in den Film übertragen lassen, ist natürlich höchst fraglich, denn die Anliegen der Malerei sind nicht unbedingt die Anliegen des Kinos und umgekehrt. Ich bin aber sehr darauf erpicht, die Sprache und Ästhetik der Malerei zu übernehmen und zu sehen, ob ich sie im Rahmen des Kinos zum Tragen bringen kann.

FILMBULLETIN: Andererseits vermittelt der Film sehr stark den Eindruck eines Wettstreits zwischen Wort und Schauspiel, wobei das Wort sich immer wieder gegen das Bild durchsetzt. Sie scheinen immer wieder auf das Wort als "Ursprung aller Kreativität" zurückzukommen.

PETER GREENAWAY: Das stimmt. Eines der wichtigsten Embleme oder Symbole ist jenes Tintenfass und die Feder, die immer wieder darin eintaucht, eintaucht, eintaucht und daraus Worte schöpft, ähnlich wie ein Zauberkünstler, der aus einem winzigen Winkel endlos viele Tücher hervorzieht. Das ist mir wichtig, und darum will ich die Leute auch immer wieder daran erinnern, woher das alles kommt. Es kommt aus der Vorstellungskraft Shakespeares und wurde auf Papier niedergeschrieben. Die grosse Ironie dabei ist natürlich der Umstand, dass wir nie ein Manuskript von Shakespeares Hand gehabt oder gefunden haben und daher das Ganze bloss Erfindung ist.

FILMBULLETIN: Wieso ist es ausgerechnet Caliban, der die Bücher – Shakespeares Dramen und «The Tempest» – rettet?

PETER GREENAWAY: Ich hielt auch das für eine hübsche Ironie: dieser Mann, der wenn nicht gerade das Böse, so doch Boshaftigkeit oder zumindest Schelmenhaftigkeit verkörpern soll. Das heisst, dass er die Bücher auf seltsame Weise gerade aus schelmischer Absicht rettet, sozusagen "gegen den Strich", und das hat mir gefallen.

FILMBULLETIN: Sie haben auch eine kleine, aber wesentliche Änderung im Shakespeare-Dialog vorgenommen: «I'll drown my books» anstatt «I'll drown my book».

PETER GREENAWAY: Das ist ganz richtig, aber ich habe in meinem Film nun mal vierundzwanzig Bücher und nicht nur eines. Ich habe da etwas geschummelt. Tatsächlich haben wir folgendes gemacht: Gielgud selbst weigerte sich, «I'll drown my books» zu sagen, und so haben wir anderswo ein "S" geklaut und es hinten drangeklebt und hoffen, dass er es nicht merkt.



PROSPERO'S BOOKS von Peter Greenaway

In Prosperos magischer Bibliothek des gesamten empirischen, apokryphen und spekulativen Wissens fehlt ein Band: Das Buch der Filmgeschichte, denn in diesem schreibt Peter Greenaway gerade emsig an einem neuen Kapitel.

Sein neuer Film PROSPERO'S BOOKS ist eine Provokation, in gleich mehrfacher Hinsicht: als Verfilmung eines Theaterstücks, das vom Theater potdelt; als stillbrecherisches Potpourri von gegensätzlichen Kunstformen; als kaum zu entschlüsselnde Orgie von Zeichen und Symbolen, aber auch als High-Tech-Videofilm, der laut seinem Schöpfer gar nicht fürs Kino gemacht ist und vorerst auch nicht adäquat rezipiert oder beurteilt werden kann. Selbst Greenaway-Anhänger stossen hier an die Grenze ihrer Loyalität, denn der britische Avantgardist hat gegenüber seinen letzten Spielfilmen einen gewaltigen Schritt vollzogen, indem er auf seine Malerei, seine frühen Kurzfilme und seine Videoexperimente in A TV-DANTE und DEATH IN THE SEINE zurückgreift, um den Spielfilm als Kunstform in eine neue Ära audiovisueller Gestaltung zu katapultieren.

Der Film gemäss Greenaway soll sich von den "viktorianischen Erzählmethoden" des Unterhaltungskinos abwenden und nach neuen narrativen und dramaturgischen Formen suchen, mit Hilfe der anderen Künste und der elektronischen Mittel von High-Definition-Television (HDTV), Paintbox und Computeranimation, die bisher nur vom Video-Clip genutzt wurden. Film sollte nicht nur ein einziges Mal bei Popcorn und Cola reingezogen werden, sondern mehrmaligem Betrachten nicht nur standhalten, es vielmehr geradezu erfordern, wie jede Malerei oder Dichtung, die etwas taugt.

Das klingt elitär und ist es auch. Greenaway gehört aber nicht zu jenen Obskurantisten, die ihre Wasser trüben, damit sie tief erscheinen, sondern zum Typus Aufklärer und Schwimmlehrer: Er ist elitär, aber er möchte, dass alle elitär sind oder es noch werden. Lieferte er zu DROWNING BY NUM-

BERS die virtuose Video-Interpretationshilfe mit dem treffenden Titel «Fear of Drowning», so schrieb er zu THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER ein Cook-Book, das die Themen und Anliegen, die unter der grellen Oberfläche dieses Rachedramas schlumمرت, zutage fördern sollte. Nun, da er an sein Publikum höhere Ansprüche stellt denn je, will er ihm gar die Kontrolle über den Rezeptionsprozess aushändigen: Der neue Zuschauer soll den neuen Film wie ein Buch oder ein Gemälde betrachten können, darin blättern, den Blick nach Lust und Laune verweilen und umherschweifen lassen, Bild und Ton allenfalls auch gesondert geniessen. High-Definition-Video macht's (bald) möglich, und in künftigen Projekten will Greenaway die Demokratisierung der Audiovision in Richtung Interaktion vorantreiben, so dass der Zuschauer auch die Dramaturgie beeinflussen kann.

Für den Augenblick aber sind wir als Zuschauer auf Kinosaal und Filmvorführung angewiesen und dem unaufhaltsamen Strom von Greenaways zweistündiger Zeichen- und Bilderflut ausgeliefert. Als vorläufige Schwimmhilfen stehen uns «The Tempest» und Greenaways Drehbuch zur Verfügung.

Greenaway behauptet zwar, dass die Kenntnis des Shakespeare-Stoffs nicht Voraussetzung sei, um den Film zu verstehen oder zu geniessen. Mag sein, aber es ist schon tröstlich, wenn man die Inszenierung verfolgen kann, ohne sich auch noch um die Handlung kümmern zu müssen, zumal Greenaways filmischer Palimpsest die lineare Dramaturgie streckenweise verdeckt. «The Tempest» wirkt im Vergleich zu anderen Shakespeare-Stücken weniger dramatisch, eher verspielt; sein Rache-Plot mündet in ein Happy End, und die Figuren sind – mit Ausnahme von Prospero und vielleicht Caliban – weniger komplex gestaltet, als man es sich vom grossen Barden gewöhnt ist. Das archetypisch Märchenhafte an Shakespeares Vorlage wird von Greenaway zur filmischen Phantasmagorie ausgestellt, während der Mangel an Tiefe in der Charakterisierung der Nebenfiguren durch die Übertragung ihrer Dialoge an Gielguds überwältigenden Prospero noch verstärkt wird. Während die visuelle Anreicherung des Stücks mit zahllosen Symbolen und Anspielungen,

Effekten und Verschachtelungen von Bild- und Erzählebenen in verschiedenen Rahmen faszinierend bis strapazierend wirkt, ist die Reduktion der Nebenfiguren zur blossen puppenhaften Statisterie ein Verlust.

Natürlich verlangt das durchaus einleuchtende und an sich fruchtbare Regiekonzept, wonach Prospero der eigentliche Schöpfer des Stücks ist und die anderen Figuren aus seiner Phantasie beziehungsweise seinem Tintenfass hervorzaukern, danach, dass er ihnen auch ihre Dialoge "einbläst". Wenn aber die Schauspieler nicht einmal ihre Lippen zu den im Off gesprochenen Worten bewegen dürfen, schwindet ihr Beitrag zum Film ins Unmessbare; Michel Blanc als Alonso und Erland Josephson als Gonzalo wirken ebenso schaufensterpuppig wie Mark Rylance und Isabelle Pasco als Bilderbuchliebepaar Ferdinand und Miranda. Etwas besser ergeht es den Darstellern jener Figuren, die mimisch-gestisch konzipiert sind: Michael Clarks tanzender und feixender Caliban schleudert dem sprachgewaltigen Prospero seine ganze abartige Körperlichkeit entgegen, während Michiel Romeyn und Jim van der Woude als Stephano und Trinculo sich in einigen Clownereien austoben können. Ute Lemper, Marie Angel und Deborah Conway als Ceres, Iris und Juno kommen dank ihrem Gesang zu Michael Nymans ätherischer Musik am besten zur Geltung und machen das Maskenspiel bei der Hochzeit von Ferdinand und Miranda zu einem Höhepunkt des Films, an dem Greenaways Rechnung von der Verschmelzung der Künste voll aufgeht.

Jene – zahlreichen – Sequenzen, in denen PROSPERO'S BOOKS zu begeistern vermag, haben aber mit rein ästhetischem Vergnügen zu tun und nicht etwa mit einem Höhenflug der Gefühle; Greenaways konsequente Weigerung, sich auf (schein-)realistisches Psychodrama einzulassen, trägt denn auch zu einem Eindruck der emotionalen Kälte bei.

Wenn Greenaway Prosperos Rache und Vergebung in Szene setzt, dann immer mit einer enormen Distanz; wie schon in THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER werden die ganz grossen Leidenschaften als Ideen, nicht als Realitäten gestaltet, so sinnlich ihre visuelle Umsetzung auch erscheinen mag. Wenn Greenaway

der Dekonstruktionist allen Zeichen und Strukturen skeptisch gegenübersteht, so misstraut er Emotionen noch viel mehr. Um ein Joyce oder gar ein Shakespeare des Films zu werden, müsste Greenaway sich noch ein gerüttelt Mass an spürbarer Menschlichkeit aneignen. Ob das möglich ist, wird die Zukunft weisen.

Zu manchem Augenblick in PROSPERO'S BOOKS möchte man sagen, «Verweile doch, du bist so schön», aber da der Griff zum Standbildknopf der Fernbedienung noch umsonst ist, treibt man im Bilderstrudel aus Sacha Viernys Kamera und Eve Rambos' Paintbox mit, prallt gegen die unvermittelten Einschübe der Beschreibungen von Prosperos Büchern und schnappt atemlos nach jenen – meist durch Rahmen hervorgehobenen – Bildern, die eine eben gehörte Dialogstelle konkret visualisieren. Gerade diese leicht verständlichen Bebilderungen wirken jedoch bei näherem Hinsehen enttäuschend.

Während Shakespeare seine Verse so konzipierte, dass sie auf einer kahlen Bühne irgendwo in England für ein Publikum von 1611 einen Seesturm, eine Insel, Geister und allerlei Zauberei heraufbeschwören würden, werden sie in PROSPERO'S BOOKS vor dem Hintergrund eines Kaleidoskops von audiovisuellen Eindrücken gesprochen, die nicht nur den Inhalt des Shakespeareschen Dialogs in Szene setzen, sondern obendrein die ganze Bild- und Ideenwelt der ausgehenden Renaissance vor Augen führen. Wenn ein Text wie «The Tempest», der in seinem Publikum derart viele Phantasieliteraturen wachruft, durchgehend illustriert wird, kann es gleichzeitig zu sinnlicher Übersättigung und ästhetischer Verarmung kommen. Tatsächlich schränkt die trivial anmutende «Buchstäblichkeit» mancher Bilder, mit denen Greenaway Shakespeares Worte illustriert, die Reichhaltigkeit der Sprachpoesie ein, indem es zu jener gegenseitigen Vereindeutigung von Text und Bild kommt, die Roland Barthes als «Verankerung» bezeichnet. Anders verhält es sich bei jenen kreativeren Kombinationen, in denen Text und Bilder gleich wichtige, aber verschiedene und gegenseitig ergänzende Glieder einer dynamischen Sinnkette bilden, die Barthes eine «Staffel» nennt. So sind manche von Greenaways visuellen Einfällen, etwa die ani-

mierten Bücher, aber auch manche andere Aspekte der Inszenierung selbst vieldeutig und lösen beim Betrachter ihrerseits bereichernde Assoziationen aus, die über den Shakespeare-Text hinaus führen. Ariel etwa ist der gleichen Allegorie von Bronzino nachempfunden, deren Fuss von Terry Gilliam für die Animationen in «MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS» entliehen wurde. Andererseits sah sich Greenaway durch den Umstand, dass die vier Ariels aus technischen Gründen nicht fliegen konnten, zu einer Notlösung mit Seilen gezwungen, die er alsbald zu einer tugendhaften Anspielung auf Peter Brooks legendäre zirkusmässige Inszenierung von «A Midsummernight's Dream» (1970) ausgestaltete. Und so fort.

Was die visuelle Ästhetik betrifft, die von streng komponierten Gruppenbildern im Stil der Renaissance-Meister und einer Nachbildung von Michelangelos Biblioteca Laurenziana bis hin zu Paraden von nackten Faunen und Nymphen und kitschig-barocken *Tableaux vivants* reicht, so wehrt sich Greenaway gegen Vorwürfe von Vulgarität, indem er Kritiker darauf hinweist, dass nicht er, sondern Prospero, ein Post-Renaissance-Fürst, der nicht immer Edelmut oder guten Geschmack beweist, der Schöpfer dieser Insel und ihrer Ästhetik sei. Das Zeitalter Prosperos war zwar wie das unsrige ein manieristisch-dekadentes, aber infolge der *mise en abîme*, der expliziten Überlagerung von Shakespeare-Prospero-Gielgud-Greenaway, fällt es schwer, den Geschmack des Regisseurs von dem seiner Hauptfigur zu trennen, zumal Greenaway den Manierismus stets faszinierender fand als die Renaissance.

Shakespeares Dialog bleibt Greenaway trotz einigen Kürzungen weitgehend treu, aber er hat auch eigenen Text hinzugefügt. Die Beschreibungen der vierundzwanzig Bücher, die unvermittelt in die Bildebene des Sturms eingeschoben werden, sind zwar in sich selbst, als typisch trocken-ironische Greenawayaden geniessbar, etwa bei der Lektüre des Drehbuchs, das nicht nur als Verständnishilfe für den Film dienlich ist, sondern auch die Phantasie ungemein anregt. Zwischen Gielguds süffig gesprochenen Blankversen jedoch wirkt Greenaways Prosa unangenehm spröde.

Immerhin darf der Brite für sich beanspruchen, dass er sich

bei aller augenscheinlichen Präntation nie ganz ernst nimmt (was die verbissenen Sinn-süchtigen unter seinen Jüngern bisweilen verdriesst). So warnt Greenaway im Vorwort zur deutschen Ausgabe seines Drehbuchs vor zuviel literarischer Exegese seines filmischen Schaffens: «Derrida hat einmal passend gesagt, das Bild habe immer das letzte Wort, und das sollte auch für das Kino gelten.» Diese Maxime wird mit typisch Greenawayscher Ironie von PROSPERO'S BOOKS selbst widerlegt, denn was wir im Kino als letztes von seinem hypervirtuosen Filmkunstwerk sehen, ist das – wunderschön handgeschriebene – Wort «THE END».

Michel Bodmer

Die wichtigsten Daten zu PROSPERO'S BOOKS (PROSPEROS BÜCHER):

Regie: Peter Greenaway; Buch: Peter Greenaway nach William Shakespeares Theaterstück «The Tempest» («Der Sturm»); Kamera: Sacha Vierny; Schnitt: Marina Bodbiji; Synchronschnitt: Chris Wyatt; Infographie: Eve Ramboz; Ausstattung: Ben van Os, Jan Roelfs; Kalligraphie: Brody Neuen-schwander; Gestaltung der Bücher: Han Ing Lim, Agnes Charlemagne, Ellen Vomberg; Buchgestaltung und Gras-Skulpturen: Daniel Harvey; Kostüme: Dien van Straalen; Prosperos Geschöpfe: Ellen Lens; Prosperos Mantel: Emi Wada; Frisuren und Make-up: Sara Meerman; Choreographie der Tänzerinnen: Karine Saporta; Choreographie von Caliban: Michael Clark; Musik: Michael Nyman; Ton: Garth Marshall.

Darsteller (Rolle): John Gielgud (Prospero), Michael Clark (Caliban), Michel Blanc (Alonso), Erland Josephson (Gonzalo), Isabelle Pasco (Miranda), Tom Bell (Antonio), Kenneth Cranham (Sebastian), Mark Rylance (Ferdinand), Gerard Thoolen (Adrian), Pierre Bokma (Francisco), Jim van der Woude (Trinculo).

Produktion: Allarts, Cinéa/Camera One, Penta in Zusammenarbeit mit Elsevier Vendex Film, Film Four International, VPRO Television, Canal Plus und NHK. Produzent: Kees Kasander; ausführende Produzenten: Kees Kasander, Denis Wigman; Co-Produzenten: Masato Hara, Roland Wigman, Philippe Carcassonne, Michel Seydoux; NHK Hi-Vision Produzenten: Yoshinobu Numano, Katsufumi Nakamura. Grossbritannien, Frankreich 1991. 35mm, Farbe, Format: 1:1,78; Dolby SR; Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: NEF2, München.

Shakespeare selbst erwähnt übrigens an einer früheren Stelle – als von Gonzalos Grosszügigkeit die Rede ist – mehrere «books», und nachdem ich mich mit diesem elenden Text so lange und intensiv beschäftigt habe, sehe ich eben auch sonst viele Anzeichen von Unregelmässigkeiten.

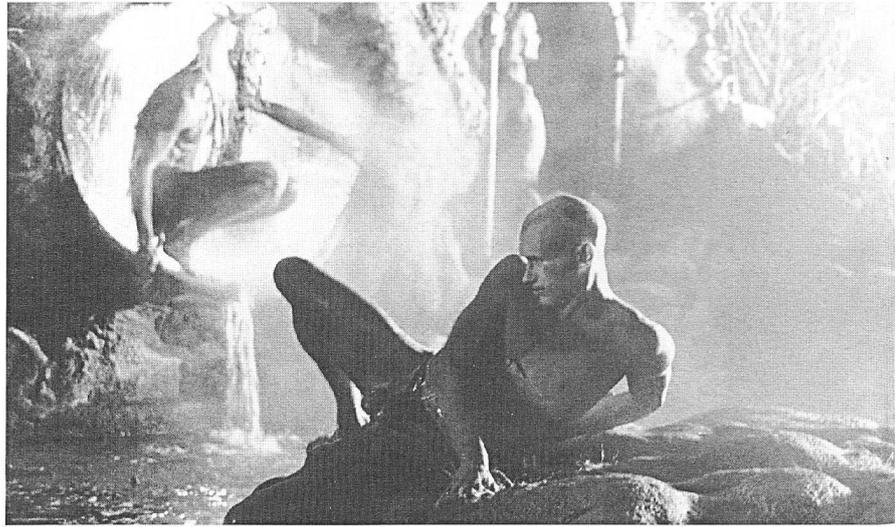
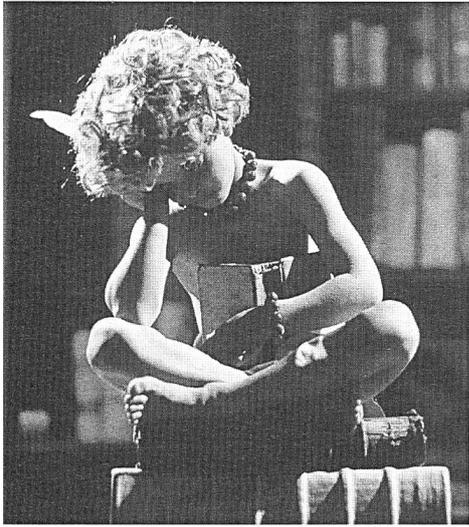
FILMBULLETIN: Eines der Themen des Films ist Rache, die sich in Vergebung wandelt, und es gibt in der Erzählung einen Bruch, als Ariel Prospero wegen seiner Rache sucht tadelt. Dieser Wendepunkt im Film wird aber kaum als solcher empfunden, da die ganze Intensität der visuellen Erzählebene danach weiterbesteht – dieser Umschwung wird auf der formalen Ebene zu wenig spürbar.

PETER GREENAWAY: Da bin ich natürlich ganz anderer Meinung. Nicht nur wird diese Stelle dreimal im Dialog und zweimal als eigentliche Schrift im Bild wiederholt, sondern Prospero selbst spricht den ganzen Krempel auch noch. Tatsächlich ändert sich an dieser Stelle ausserdem auch die ganze Erscheinung des Films. Alle Personen fangen plötzlich an, in ihrer eigenen Stimme zu sprechen, als hätte die Vergebung Figuren zum Leben erweckt, die von der Rache nur totgehalten wurden. Und auf einer anderen Ebene verwandelt sich das Ganze wieder in ein normales Bühnenstück, fast wie eine Schulaufführung, mit einer Vorbühne, sehr schlicht, und die Personen benehmen sich alle so, als spielten sie von der Bühne herunter für ein Theaterpublikum. Für mich findet da eine gewaltige Veränderung statt.

Es ist ja auch interessant – vielleicht auch nur, weil mein eigenes Lesen und Wieder-Lesen des Stücks für mich so wichtig war –, dass Ariel Prospero umstimmt, indem er schreibt, also mit Hilfe ebenjener Maschinerie, mit welcher Prospero selbst die Welt versteht und begreift. FILMBULLETIN: Es stellt sich allerdings das Problem der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers: man kann nur eine bestimmte Menge an «Daten» auf einmal aufnehmen. Die Malerei gestattet dem Betrachter demgegenüber soviel Zeit sie anzuschauen, wie er will.

PETER GREENAWAY: Während in der Malerei der Betrachter imstande ist, seinen eigenen Zeitrahmen zu schaffen – er kann vor dem Gemälde eine Sekunde oder drei Stunden lang stehen – ist es beim Film natürlich der Regisseur, der den Zeitrahmen schafft. Ich möchte meinen, dass auch das wieder lauter äusserst interessante Fragen aufwirft in bezug auf neuere Entwicklungen in Fernsehen und Kino, nun da auch dort der «freie Zugriff» hinsichtlich des Zeitrahmens gewährleistet ist, dank «Zapping» und Video mit Suchlauf, Vor- und Rückwärtslauf und Wiederholung. Wie ich schon oft gesagt habe, glaube ich an ein Kino, das endlos betrachtbar ist.

Nachdem ich in A TV-DANTE das Vokabular des Fernsehens erkundet habe, und dennoch die Begeisterung des überlebensgrossen Breitwand-Erlebnisses im Kino empfinde, haben wir uns in PROSPERO'S BOOKS bemüht, diese beiden Vokabulare zu vereinigen. Und das war – angesichts unserer Sorge um möglichst hohe Qualität – nur möglich dank der japanischen Revolution des High-Definition-Fernsehens. Für mich war bisher vor allem der Qualitätsunterschied zwischen Videoband und Film eine Enttäuschung, aber dank der Verwendung von High-Definition wird sich sowohl dieses Problem wie auch die andere Frage der Bildgrösse bald lösen.



Vorläufig sehen die Leute ja die Dinge im Fernsehen in ganz kleinem Massstab. Aber dank den aufregenden Entwicklungen der Japaner kann ich mir bald die Idealsituation vorstellen – wie das häuslich und architektonisch funktionieren wird, weiss ich auch nicht –, in der man sowohl diese ganzen Möglichkeiten und Freiheiten hat, mit Suchlauf vor- und rückwärts und so weiter, aber gleichzeitig auch hohe Qualität und sehr grosse Bildschirme.

FILMBULLETIN: In PROSPERO'S BOOKS haben Sie nicht nur High-Definition-Television eingesetzt, sondern auch die Paintbox-Technologie verwendet, um das fotografische Filmbild an sich zu verändern. In gewisser Weise drängt sich der Vergleich mit James Joyces Sprung von «Ulysses» zu «Finnegans Wake» auf, in dem auch er in sein Grundmaterial – die Sprache – eingriff und es zu verformen begann. In PROSPERO'S BOOKS werden diese Mittel hauptsächlich für zwei Zwecke eingesetzt: für die Herstellung von Prosperos Büchern und für das Rahmen von Bildebenen. Inwiefern ist das für Sie erst der Anfang, und glauben Sie, dass sich damit neue Erzählformen entwickeln lassen?

PETER GREENAWAY: Ich glaube tatsächlich, dass wir gewissermassen erst mit einer ganz kleinen Zeh in einen gewaltigen Ozean von Möglichkeiten hineingetreten sind. Denn mit der Zeit möchte ich mich mit all diesen anderen technischen Neuerungen befassen, mit "Virtual Reality", mit der Herstellung von dreidimensionalem Bildmaterial, mit hologrammatischen Seherlebnissen und so weiter. Ich habe wirklich das Gefühl, dass ich erst am Anfang stehe. Sie haben einen Bezug zu Joyce hergestellt. Eines der erfreulichsten Komplimente, die ich von der britischen Presse bekommen habe, war der Gedanke, dass, während David Lean als Dickens des Kinos gelte, ich vielleicht auf bestem Wege sei, der James Joyce des Kinos zu werden.

FILMBULLETIN: Hatten Sie keine Mühe mit der HDTV-Hardware? Sie gilt immer noch als klobig und umständlich und unzuverlässig.

PETER GREENAWAY: Das stimmt schon – unzuverlässig ist sie allerdings nicht. Dagegen habe ich aber den Eindruck – auch wenn das vielleicht eine furchtbare rassistische Verallgemeinerung ist –, dass die Japaner ausgezeichnet sind, wenn es darum geht, Werkzeuge

herzustellen, aber dass sie vielleicht doch nicht ganz so erstaunlich brilliant und phantasievoll sind, wenn es darum geht, sie zu benutzen. Sie verstehen, wie ein Bild konstruiert werden soll, wenn man es ihnen in Form von Zahlen und Daten und digitalen Anzeigen beschreibt, und so haben wir schliesslich die ästhetischen Vorstellungen für uns behalten – wir gaben ihnen bloss noch die Zahlen, und dann produzierten sie phantastische Bilder.

FILMBULLETIN: Hatten Sie keine Mühe mit der Ästhetik von HDTV, das doch recht synthetisch wirkt?

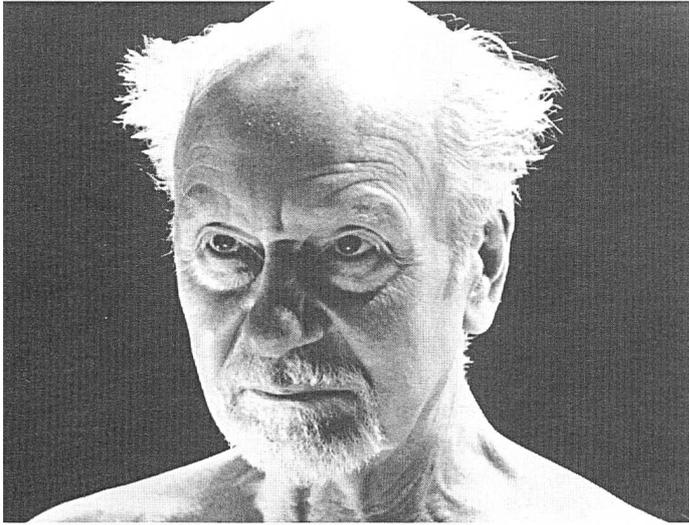
PETER GREENAWAY: Es kann so wirken, weil es bisher wohl vor allem von Grafikern und Technikern verwendet worden ist und nicht von Malern, wobei ich den Begriff "Maler" sehr breit fassen würde. Wir haben uns jedenfalls bemüht, innerhalb eines elektronischen Mediums stark "malerische" Bilder zu verwenden.

FILMBULLETIN: Was ich an anderen HDTV-Produktionen gesehen habe, hat auch offensichtlich nicht das Medium voll ausgenützt.

PETER GREENAWAY: Die Möglichkeiten, die das Medium verspricht, erstrecken sich bis zum Horizont. Ich glaube, dass ich erst angefangen habe, das Vokabular auszunützen. Die Probleme bei der Anwendung des Systems, auch die sprachlichen Verständigungsschwierigkeiten mit den Japanern nehme ich weiterhin gerne geduldig auf mich, damit ich an diesem Zeug weiterarbeiten kann. Es ist wirklich sehr aufregend.

FILMBULLETIN: Ist das demnach eine grundsätzliche Entscheidung, die Sie getroffen haben und die für Sie unwiderruflich ist? Werden Sie von nun an nur so arbeiten?

PETER GREENAWAY: Ja, das hoffe ich. Woche für Woche wird die Technologie verbessert, es wird massenweise Geld und Mühe und Phantasie hineingesteckt, so dass ich zuversichtlich bin, dass es zu schnellen Verbesserungen kommt und auch die Kosten sinken werden. Ich sehe meine Zukunft so, dass ich die Bilder mit Fernsehmitteln produzieren werde, für die eigentliche Präsentation aber weiterhin den Vertrieb und die Vorführung im Kino brauche, mit dem ganzen Rummel, der dazugehört. Sie kennen wohl den berühmten Spruch von Godard über den Unterschied zwischen Fernsehen und Kino: «Beim Fernsehen sieht man herab, beim Kino



sieht man herauf.» Ich will versuchen, das fast ins Gegenteil zu verkehren. Ich will wirklich versuchen, das Vokabular des Fernsehens zu emanzipieren, es aus seiner Sklavenschaft zu befreien, als eine sehr ernst zu nehmende Sache.

FILMBULLETIN: Gehe ich recht in der Annahme, dass die Attraktivität für Sie in der Möglichkeit der Manipulation des Bildes besteht?

PETER GREENAWAY: Allerdings. Ich meine, man kann einfach alles machen. Man kann ziehen und strecken, die Farbe ändern, umordnen, auswischen – alles, was ein Maler tun kann und noch mehr dazu. Denn ein Maler kann nie die Spuren seines Wirkens ganz auslöschen, und hier kann man das. Man kann etwas anfangen, es fixieren, sechs Monate lang weggehen und zurückkommen, und inzwischen hat es kein Quentchen an Qualität verloren. Es ist ein wunderbares Medium.

Aber es gibt da natürlich noch jenes andere Phänomen, über das ich mich immer wieder verbreitet habe und das ich wirklich hegen und pflegen muss, nämlich die Idee, dass wir am Anfang einer neuen Gutenbergischen Revolution stehen. In gewisser Weise machen wir nun plötzlich einen Schritt auf eine andere Ebene, fast wie in Kubricks 2001 - A SPACE ODYSSEY, wo ein ausserirdisches Objekt uns auf eine höhere Stufe der kulturellen Zivilisation hinaufkatapultiert. Ich bin nämlich wirklich der Meinung, dass High-Definition-Fernsehen und die ganze Qualität, die es mit sich bringt, sowie die Paintbox, Virtual Reality und all diese anderen Dinge, obschon sie nichts als Werkzeuge von hoher Raffinesse und Komplexität sind, grosse Auswirkungen auf das Fernsehen haben werden, sowie auf das Kino, aber sie werden auch die Buchproduktion gewaltig verändern. Es wird nun möglich sein, Bücher voll und ganz – Text wie auch Illustrationen – mit Paintbox-Methoden zu erschaffen. Und deswegen meine ich, dass diese Dinge auch auf die Fotografie und unsere Art, die Dinge zu sehen, Auswirkungen haben werden und letztlich auch auf die Malerei. Wenn man die letzte grosse Revolution der Entdeckung der Fotografie am Ende des 19. Jahrhunderts bedenkt und was sie für unsere Art und Weise, die Welt zu betrachten, bedeutet hat, so glaube ich, dass uns wieder ein grosser Sprung nach vorn bevorsteht.

Sie wissen, wie innovativ das zwanzigste Jahrhundert auf dem Gebiet des Bildes gewesen ist, aber das bewegte Bild des Films hat da überhaupt nicht Schritt gehalten.

FILMBULLETIN: Was die Rahmen angeht, so ist ja der Rahmen gemeinhin ein Mittel zur Auswahl, zur Hervorhebung der Bedeutung eines Bildausschnitts. Aber indem Sie die Hintergrundebene beibehalten, entsteht ein gewisses Mass an Durcheinander und Verwirrung, das dem Sinn dieser Auswahl zuwiderläuft. Ist das für Sie nicht ein Problem?

PETER GREENAWAY: Natürlich ist die ganze Sache mit dem Ein- und Umrahmen von grosser Bedeutung. In gewisser Weise ist Film an und für sich eine Frage des Rahmens, des Ausschnitts, der Auswahl. Ich habe bewusst alte, konventionelle Mittel eingesetzt, so dass man ganz eigentlich einen schmuckvollen, barocken Rahmen sieht, der von Putten und Karyatiden hochgehalten wird, mit Obst und Blumen, ganz wie es etwa Rubens gemacht hätte. Aber dann tritt man in den Rahmen hinein, und wenn man drin war, tritt man auch wieder heraus. Ich will, dass die Zuschauer sich dessen immer bewusst sind.

Ursprünglich haben wir alles konventionell auf 35mm-Film aufgenommen, mit Sacha Vierny als Kameramann. Dann haben wir das ganze Material auf qualitativ hochstehendes HDTV-Band überspielt und uns in all die aussergewöhnlichen Instrumente und technischen Spielzeuge der Japaner vertieft, um das Material komplexer zu machen.

FILMBULLETIN: War Vierny zu diesem Zeitpunkt noch involviert?

PETER GREENAWAY: Nein, er hasst Fernsehen. Sein Standpunkt lautet: «Niemals Hi-Vision». Die Japaner nennen HDTV ja “Hi-Vision” – “Hochsehen”. Für Fernsehbegriffe mag das “hohe Sehqualität” sein, aber in seinen Augen ist es, für Kinobegriffe, immer noch “low vision”, und in gewisser Hinsicht hat er da auch recht.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie die “Spiegel-” und “Gemälde-Bilder” im Film hergestellt? Haben Sie mit HDTV, Paintbox und anderen elektronischen Nachbearbeitungsmethoden gearbeitet oder mit traditionellen Filmeffekten?

PETER GREENAWAY: Manche wurden ganz direkt gemacht, indem wir das Bild in einem Spiegel filmten, wie man es von einem Cocteau-Film erwarten würde, oder dann liessen wir ganz eigentlich ein Bild malen und steckten es in einen Spiegelrahmen. Wir haben aber nicht nur diese alten Konventionen verwendet, sondern auch alle möglichen neuen, technischen Mittel zum Rahmen, und die Rahmen ineinandergeschachtelt, so dass nun die Totale zum Rahmen für die Mittelgrund-Aufnahme wird, und die Mittelgrund-Aufnahme zum Rahmen für die Vordergrund-Aufnahme. Wir haben den Film in drei Hauptsträngen konstruiert, so dass wir die ganze Zeit mit drei Bildebenen arbeiteten. Im Begriffssystem der Malerei ausgedrückt entsprechen sie: einem Hintergrund, der die Landschaftsmalerei vertritt; einem Mittelgrund, der das Porträt vertritt; und einem Vordergrund, der das Stilleben vertritt. Dieser Organisation des Bildmaterials habe ich grosse Beachtung geschenkt.

Aber ich habe das Gefühl, dass die Möglichkeiten dieser aufregenden Rahmen-Geschichten beliebig weitergesponnen werden können, und auch das ist etwas, was ich weiterverfolgen will. Ich will mich auch mehr und mehr mit der Sprache der Comics befassen und den Bildrahmen aufbrechen, so dass sich Gleichzeitigkeiten innerhalb des eigentlichen Bildraums ergeben, und ich will das Format der einzelnen Rahmen ihrem Inhalt entsprechend verändern und anpassen. In typisch mittelalterlicher Manier etwa wären die wichtigen Elemente in grossen Rahmen zu sehen und die unwichtigen Elemente in kleineren Rahmen, und dann lässt sich natürlich das Ganze auf den Kopf stellen, so dass das Umgekehrte gilt.

Weil die Japaner so aufgeregt sind über das, was wir gemacht haben, haben sie zehn Millionen Pfund bereitgestellt für ein brandneues Projekt mit dem Titel «The Tulse Luper Suitcase». Nach meinem nächsten Spielfilmprojekt, «Fifty-five Men on Horseback», zu dem vermutlich im nächsten Januar in Irland die Dreharbeiten beginnen werden, werde ich mich wirklich in dieses neue Vokabular vertiefen und etwas von Anfang bis Ende produzieren, das dann wirklich als Beispiel für die Möglichkeiten gelten darf.

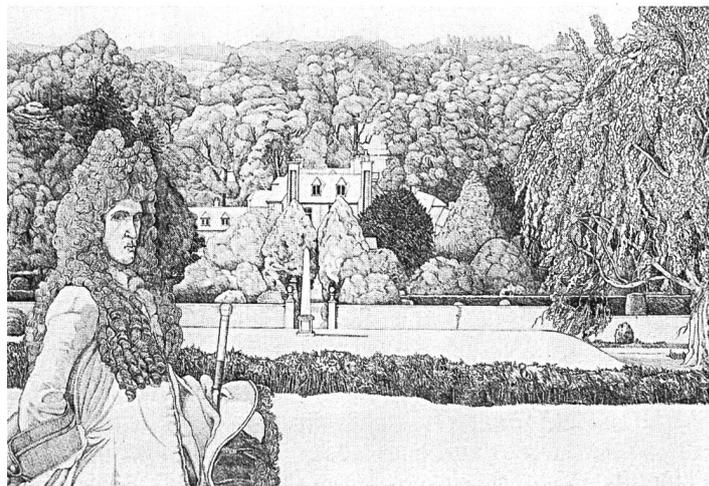
FILMBULLETIN: Da Sie gerade von Geld sprechen – wie hoch war das Budget von PROSPERO'S BOOKS?

PETER GREENAWAY: Es begann bei etwa 1,3 Millionen Pfund, aber bis wir fertig waren, standen die offiziellen Kosten vermutlich bei 1,5 Millionen. Was man aber auch erwähnen muss, ist der Umstand, dass uns die Japaner Dienstleistungen, Mitarbeiter und technische Unterstützung im Wert von angeblich über zwei Millionen Pfund zur Verfügung gestellt haben. Somit ist dies wohl der teuerste Film, den ich je gemacht habe. Tatsächlich wurde der Film von der englischen Presse als «der TERMINATOR 2 für die Cinéphilien» bezeichnet. Dennoch – wenn man seine Reichhaltigkeit, seine Extravaganz und sein Vokabular bedenkt – betragen seine Herstellungskosten nur etwa einen Zwanzigstel des Budgets von TERMINATOR 2.

FILMBULLETIN: Anfang und Ende des Films unterscheiden sich recht stark vom Drehbuch, wo ein schöner Aufbau da war, der am Ende eine Entsprechung fand. Warum wurde das geändert?

PETER GREENAWAY: Oft war es nur eine Frage der Machbarkeit. Wir hatten zu Beginn acht Wochen Drehzeit, und danach konnten wir nicht mehr aufs Set zurück. Aber ich meine, dass manche Dinge, wie das unweigerlich der Fall ist, durch glückliche Fügung auch besser geworden sind. Mal gewinnt man, mal verliert man. Wir hatten grosse Mühe, die Leute zum Fliegen zu bringen, denn die Organisation und die Technik waren in dieser Hinsicht nicht gerade berauschend. Wir arbeiteten mit vielen halbprofessionellen Akrobaten, viele davon Kinder. Daher die Einführung der Seile, die wiederum wie eine Anspielung auf Peter Brooks «Midsummernight's Dream»-Inszenierung eingesetzt wurden, und es gibt auch eine Menge anderer Anspielungen, die über den Rahmen des Films hinausweisen, wie immer. Ich denke, die grösste Übereinstimmung von Drehbuch und Film, die es bei mir je gegeben hat, bestand bei THE BELLY OF AN ARCHITECT. Aber Sie wissen ja, was Godard gesagt hat: «Drehbücher werden nur für den Papierkorb geschrieben.»

Mit Peter Greenaway sprach Michel Bodmer



Paintbox-Bilder

Von Peter Greenaway

Das Drehbuch zu PROSPERO'S BOOKS verlangt nach der Herstellung von Zauberbüchern, die ihre Inhalte selbst verkörpern, über die Grenzen von Text und konventioneller Illustration hinaus. Prospero, ein Gelehrter und Magier des 16. Jahrhunderts, würde sich zweifellos der modernsten und höchstentwickelten Techniken bedienen, die ihm das Erbe der Gutenbergschen Revolution zu bieten hätte. Die jüngste technische Errungenschaft auf diesem Gebiet – und es ist vielleicht nicht übertrieben, von einer Revolution vergleichbar der Gutenbergschen zu sprechen – ist die *digitale, elektronische Graphic Paintbox*, die sich mit Fernsehnormen von sehr hoher Qualität koppeln lässt, beim vorliegenden Projekt mit der japanischen Hi-Vision-Fernsehtechnik. Die Paintbox vermählt, wie ihr Name schon andeutet, das Vokabular elektronischer Bildgestaltung mit der Tradition des Stifts, des Pinsels und der Palette des Künstlers und verfügt über die gleichen wesentlichen Merkmale, die eine persönliche Handschrift erlauben. Ich meine, dass ihre Möglichkeiten das Kino, das Fernsehen, die Fotografie, die Malerei und den Druck (und vielleicht noch viele andere Dinge) radikal verändern und ihnen einen bisher unvorstellbaren Grad an Raffinesse eröffnen werden.

Obschon man sie grundsätzlich als ein Collage-Instrument betrachten kann, um das uns Schwitters und Heartfield beneidet hätten, lässt sich die dadurch ermöglichte Art der Bildmanipulation mit dem Begriff Collage nicht hinreichend abdecken, denn die Paintbox erlaubt die Veränderung von Umriss, Form, Kontrast, Farbe, Ton, Oberflächenstruktur, Proportionen und Grösse jedes gegebenen Materials und kann die endlosen Variationen, die sich daraus ergeben, speichern, so dass sie immer wieder neu überdacht werden können. Mit entsprechendem Zubehör lässt sich dieses Material auf Film, auf Band und als Fotografie reproduzieren. Falls Einmaligkeit gewünscht wird, ist es möglich, ein Unikat herzustellen. Wenn unendliche Reproduktion verlangt wird, so ist diese ohne jeden Qualitätsverlust möglich, zumindest was die Paintbox angeht. Zur Bedienung des Geräts sind keine besonderen technischen Kenntnisse notwendig, die über die Fähigkeit zum Umgang mit Textverarbeitungssystemen hinausgingen, und binnen wenigen Tagen kann man sich mit der Maschine hinreichend vertraut machen. Allerdings hängt das Potential des Geräts wie immer von der Kühnheit, der Phantasie und der visuellen Virtuosität des Benutzers ab.

Der Paintbox-Benutzer sitzt an einem Tisch vor einem grossen Fernsehmonitor und hält einen elektronischen Stift von vertrauter federähnlicher Gestalt und Verwendungsweise über einer hochempfindlichen elektronischen Tafel. Auf dem Bildschirm steht ein Menu von Funktionen zur Verfügung – Select, Draw, Paint, Brush-size, Chalk, Stencil, Cut-out, Lay-out, Delete, Browse,

Restore, Save, Overlay, Flood, Airbrush, Mask, Erase – verschiedene Mittel zum Auswählen, Ausschneiden, Verändern und Übereinanderlegen von Bildelementen sowie diverse Strichbreiten und -strukturen (Kreidestrich, Spray undsoweiter); weiter hat man Zugriff auf ein Archiv und eine Bibliothek von bestehenden Bildern sowie auf eine Palette, deren Farben sich zu einer unendlichen Zahl von Nuancen mischen lassen, die das menschliche Auge nicht mehr unterscheiden kann und die sich ganz gewiss nicht in Worten ausdrücken lassen, nicht einmal unter Japanern, deren Farbempfinden offenbar so differenziert ist, dass sie eine Gelbschattierung kennen, die als "Tigeratem im September auf Südinsel" bezeichnet wird und die in Europa ungefähr als "sieben Teile Neapelgelb, ein Teil Paynes Grau, ein Teil Altgold und ein Teil Rosa" umschrieben würde.

Ein typisches Merkmal des Films PROSPERO'S BOOKS besteht darin, dass er viele seiner Quellen explizit auf einen Text zurückführt, der von einem Dramatiker des ausgehenden 16. Jahrhunderts geschrieben wurde, der sich Theater und Illusion zum Beruf gemacht hatte und der über einen italienischen Gelehrten schrieb, dessen Vorstellungswelt durch seine Studien der griechischen und römischen Antike und der Renaissance bestimmt wurde. Im vorliegenden Film wurde versucht, diese Prozesse nicht nur im Text, sondern auch in ihrem Wirken in den Bildern spürbar zu machen. Manche dieser Bilder haben mit den eingeborenen Geistern der Insel zu tun, die Prospero seinem Renaissance-Wissen entsprechend zu allegorischen Figuren umgestaltet hat. Eine davon ist die Jongleuse, ein Sechstel von Prosperos Bemühungen, das Wesen des Narren zu ergründen, doch wie alle anderen Geschöpfe der Insel übte auch sie andere Rollen aus, bevor Prosperos Kolonialherrschaft ihren Anfang nahm.

Die Jongleuse tritt auf in PROSPERO'S BOOKS, und ihre vollständige Biographie erscheint dereinst in *Prospero's Creatures*.

Die Jongleuse

Prospero wollte einen Narren, der seine morgendliche Prozession beleben würde. Er wollte Witz um sich haben; jemanden, der ihm furchtlos bittere Wahrheiten um die Ohren hauen und so seine Seele stählen würde. Er konnte niemanden finden. Der Posten war zu anspruchsvoll und die Aufgabe zu lästig. Das Material, das ihm zur Verfügung stand, war zwar willig, aber nicht differenziert genug, um so gegensätzliche Merkmale und derart widersprüchliche Begabungen in sich zu vereinen. Also spaltete Prospero die Allegorie des Narren in sechs Teile auf.

«Warum lacht man über einen Narren? Was amüsiert ein Kleinkind? Man lacht über Virtuosität. Man lacht über raf-

Da in der biographischen Beschreibung dieses allegorischen Geschöpfes Ihre Doppelrolle als Hure bei Nacht und Jongleuse bei Tag von Belang ist, wird das grössere Bild im Vordergrund geschwärzt und verdeckt mit schwarzer Graphitstruktur.



Als Hintergrundmaterial für viele mögliche Bilder des Films wurde eine Bibliothek von kleinen "Bildflächen" in verschiedenen Techniken – Farbe, Tusche, Graphit, Pastellkreide – angefertigt, wobei das Schwergewicht auf malerischen Qualitäten wie Masse, Volumen und Farbe lag.



Prospero wollte einen Narren, der seine morgendliche Prozession beleben würde. Er wollte Witz um sich haben; jemanden, der ihm furchtlos bittere Wahrheiten um die Ohren hauen und so seine Seele stählen würde. Er konnte niemanden finden.



Die Vorstellungswelt eines italienischen Gelehrten, die durch seine Studien der griechischen und römischen Antike und der Renaissance bestimmt wurde, soll auch in den Bildern spürbar werden.



finierte und effektvolle Geschicklichkeit. Ein Hofnarr ist gewandt und geübt in Geschicklichkeitsspielen. Er könnte jonglieren. Ein Jongleur braucht ein unbeschwertes Gleichgewichtsgefühl, flinke Hände und die Lust, das Auge zu täuschen.»

Prospero sah sich nach Jongleuren um. Das schien ihm die augenfälligste der sechs notwendigen Fertigkeiten. Er suchte nach blitzenden Augen und dem Geruch von Schweiß und Pfeffer, denn er erinnerte sich an einen mailändischen Hofgauler mit ebendiesen Merkmalen. Nach einer knappen Begutachtung – denn jemand wie Prospero durfte nicht zuviel Zeit auf die Besetzung eines so bescheidenen Postens verwenden – erwies sich als plausibelste Wahl ein weibliches Wesen. Prospero stellte sie ein. Sie war eine nackte, grell orange Bacchantin mit breiten Hüften und jonglierte mit Bällen, Früchten, wissenschaftlichen Instrumenten und wehrlosen Kleintieren. Prospero wusste aber nicht, dass er eine Einwanderin ausgewählt hatte. Sie war als blinde Passagierin in dem Boot gekommen, das die Matrosen daliessen, als sie die in Ungnade gefallene, blauäugige, grossbäuchige Bauchtänzerin Sycorax vor sechs Jahren auf die Insel gebracht hatten. Genau wie Prospero war auch Sycorax in die Verbannung geschickt worden. Aber Sycorax hatte mit dem Teufel verkehrt. Hatte auch Prospero mit dem Teufel verkehrt? Nur mit dem Teufel in Büchern. Diese Jongleuse hatte für die algerische Hexe mit Zahlen jongliert. Sie war ihre Buchhalterin gewesen, ihr kabbalistischer Zähler, ihre Rechenanwältin.

Für Prospero spielte dieses kleine lachende, orange, jonglierende Geschöpf tagsüber die Rolle der Jongleuse, doch nachts wurde sie zur gewerbsmässigen Hure. Vielleicht waren die beiden Rollen auch austauschbar. Sie färbte ihren Körper orange, indem sie sich in eine feuchte Eisengrube legte, und ihre nächtlichen Kunden erkannten einander schnell; jeder gefärbte Hurer stiess morgens am Strand auf viele seinesgleichen. Das Bestreben der Jongleuse, Prospero in ihrer Tagesrolle zu gefallen, wirkte sich allmählich auf ihre nächtlichen Lohnforderungen aus. Sie bat nämlich ihre Satyrkundschaft um Gegenstände, mit denen sie jonglieren konnte, vorzugsweise in grellen Farben, denn sie war der Ansicht, dass Prospero vom vielen Lesen in schwarzweissen Büchern farbenblind geworden war. Den grössten Genuss brachten ihr exzentrische Objekte – eine Kartoffel geformt wie ein Zwergenfuss, ein Kiesel mit Löchern wie Augen, eine Venusfruchtnuss mit Kratzern, die Vergewaltigung suggerierten, ein versteinertes Apfel, den Eva angebissen hatte.

Und dann kam es zu einer Wende. Sie begann ihre Rollen zu vertauschen. Im Bemühen, das Niveau ihrer nächtlichen Kundschaft durch Darbietungen ihrer Geschicklichkeit aufzubessern, jonglierte sie mit mathematischen Festkörpern und besprengte sich mit ihrer eigenen abgestandenen Milch, aus Angst, ihr oranger Körper könnte in den dunklen Säulengängen übersehen werden. Die Kunden begannen sich zu langweilen und sahen sich nach anderen Weidegründen für ihre sinnlichen Gelüste um. Um sie von ihrer schwindelerregend um sich greifenden Jongliererei abzulenken, blieben ihr nur noch die ganz Alten, die ganz Jungen und die ganz Einfältigen, deren Werkzeug entweder nicht mehr taugte oder noch nicht oder auf die falschen Reize ansprach.

Sie brachte ihre Aufgaben mehr und mehr durcheinander, indem sie tagsüber auf die Avancen von Freiern einging, besonders von seiten der faulen Scheingelehrten, die eigentlich so tun sollten, als läsen sie die Bücher in der alchemistischen Abteilung von Prosperos Bibliothek. Schliesslich gelang es ihr, Jonglieren und Hurerei bei Tag und bei Nacht perfekt als gleichzeitige Tätigkeiten auszuüben. Prospero liess sie links liegen und suchte anderswo nach seinem Narren.

Das Bild der Jongleuse

Als Hintergrundmaterial für viele mögliche Bilder des Films wurde eine Bibliothek von rund tausend oder noch mehr kleinen "Bildflächen" – je etwa 8 auf 6 cm – angefertigt, die in verschiedenen Techniken – Farbe, Tusche, Graphit, Pastellkreide – auf Papier gezeichnet oder gemalt und in Buchform hintereinander angeordnet wurden, wobei das Schwergewicht weniger auf dem Zeichnerischen als auf malerischen Qualitäten wie Masse, Volumen und Farbe lag. Weil diese Bilder relativ klein waren, führte die Vergrösserung, die notwendig war, um sie brauchbar zu machen, gleichzeitig zu einer Vergrößerung des Faserverlaufs und der Struktur des Papiers, was die handwerklichen Aspekte hervorhob. Das Format des neuen Hi-Vision-Bildes hat die Proportionen 1:1,78 – ein Landschaftsformat, das sich den Proportionen der Cinemascope-Leinwand annähert (konventionelle Fernsehbildschirme haben das Format 1:1,33). Somit bestand der erste Schritt bei der Herstellung des Bilds der Jongleuse darin, die gewählte Bildfläche mit einer Hi-Vision-Kamera aufzuzeichnen und sie so umzuformen und umzustrukturieren, dass sie in das 1:1,78-Format des neuen Bildschirms hineinpasste. Dieser Schritt lässt sich mit der Paintbox sehr schnell bewerkstelligen, indem man die gewünschten Farb- und Strukturbereiche aus der Bildfläche auswählt und sie verschiebt und zusammenmischt. Teile der Struktur des ursprünglichen kleinen Bildes lassen sich buchstäblich aufgreifen, vervielfältigen und wieder einfügen, um die Fläche auszuweiten, ohne dass sie durch ihre Verschiebung in irgendeiner Weise beeinträchtigt oder beschädigt würden.

Mit dem neuen Format der Bildfläche fürs erste zufrieden, obschon endlose weitere Veränderungen möglich wären, zeichnen wir nun ein farbiges 35-mm-Filmbild der Statistin, die bei den Dreharbeiten die Jongleuse verkörperte, mit Hilfe der Hi-Vision-Kamera, die mit der Paintbox gekoppelt ist, auf Band auf. Das Bild wird mit elektronischen Mitteln ausgeschnitten, damit es zweimal verwendet werden kann. Zuerst wird es dreifach vergrössert, um im linken Bildvordergrund eingesetzt zu werden, und daraufhin um fünfzig Prozent verkleinert und im rechten Mittelgrund plaziert. Diese beiden neu geschaffenen Bilder lassen sich nun unabhängig voneinander arrangieren, mit soviel Feingefühl und Präzision wie nötig. Jegliches Hintergrundmaterial, das die Darstellung der lächelnden orangen Frau umgab, kann nun weggeschnitten, ausgeblendet, gedämpft, umgefärbt oder neu abgemischt werden, je nachdem wie es ihre Präsenz hervorheben soll. Reste von obelisk-ähnlichen Ornamenten aus der Bibliothek,

die hinter dem Kopf der kleineren Frau zu sehen waren, wurden beibehalten, als Bindeglieder zu den späteren architektonischen Zusätzen. Da in der biographischen Beschreibung dieses allegorischen Geschöpfes ihre Doppelrolle als Hure bei Nacht und Jongleuse bei Tag von Belang ist, wird das grössere Bild im Vordergrund geschwärzt und verdeckt mit schwarzer Graphitstruktur, die aus einer anderen Bildfläche ausgewählt und über ihr Gesicht und ihren Kopf verteilt wird, in verschiedener Dicke und mit unterschiedlich breiten Pinselstrichen, die auf der Paintbox programmiert werden. Für die Strukturierung und das Austüfteln von Details kann man sich soviel Zeit nehmen, wie man für nötig hält, und ist man nicht zufrieden, lassen sich diese Effekte mühelos wegwischen, und der Prozess kann von neuem begonnen werden, ohne dass das bereits vorhandene Material Schaden genommen hätte – eine einzigartige Möglichkeit, die man in keiner anderen bildenden Kunst zur Verfügung hat. Sowie die Nacht- und Tag-Figuren der Jongleuse vollendet sind, lässt sich ihre Beziehung zueinander und zum gesamten Bild in Ton und Kontrast weiter variieren, mit Hilfe von Abdeckverfahren und Farbveränderungen.

Um ein architektonisches Raumgefühl und die architektonisch-kulturellen Bezüge der Bauten auf Prosperos Insel zu suggerieren, wird als Hintergrund eine Piranesi-Zeichnung von grandioser Architektur hineincollagiert. Das Schwarzweiss des Originaldrucks wird beibehalten, als Hinweis darauf, dass es sich um ein Zitat beziehungsweise eine Anspielung handelt – im Film wird deutlich, dass Prospero als eklektischer Gelehrter in Sachen Architektur auch durchaus imstande ist, prophetisch zu klauen (Piranesi wurde erst 1720 geboren, also 121 Jahre nach Prosperos Landung auf der Insel im Jahre 1599). Um die Architektur in den gleichen Raum zu bringen wie die beiden Figuren, werden einige der vorderen Säulen ins Bild "hineingepinselt" mit einem Orange, das der Basis des Bildes selbst entnommen wurde. Um dem dringenden Wunsch der Jongleuse, in der Dunkelheit gesehen zu werden, Rechnung zu tragen, werden mit dem elektronischen Stift als spitze Feder die Efeublätter in ihrem Haar zuerst mit einem dafür erzeugten Dunkelblau umrissen und dann auf Tastendruck mit einem stumpfen, matten Weiss ausgefüllt. Das Ganze wird nun mit weiterem Graphit etwas abgetönt, damit die krass weissen Zusätze nicht ins Auge stechen oder Löcher in der Bildfläche entstehen lassen.

In einer weit hergeholtten und ganz leicht blasphemischen Anspielung auf die architektonischen Einfassungen einer traditionellen *Sacra conversazione*, wie sie von Bellini oder Mantegna, ernsten Allegoristen, gemalt wurde – ein Kunstgriff, der in anderen Bildern noch provokativer eingesetzt wird –, werden Teile des grauen Rahmens aus dem teilweise hergestellten Bild herausgelöst und um den Kopf der zweiten Jongleuse herum wiederaufgebaut. So bekommt sie einen Rahmen für die Textzeile von Caliban, in der von den wahren Gefühlen der Inselbewohner für Prosperos Kolonialherrschaft die Rede ist («Sie hassen alle ihn / So eingefleischt wie ich»). Die zentrale Empfindung des Satzes wird besonders hervorgehoben, indem sie in einem leicht leserlichen Dunkelblau geschrieben wird, der Farbe des

Mantels, der Prospero kennzeichnet. Die untergeordnete Aussage des Satzes wird in leuchtendem Rot geschrieben, Calibans Farbe der Gewalt und Fleischeslust, die hier weniger leserlich ist, da sie teilweise vom Hintergrund getarnt wird, was Calibans Angst vor seiner Entlarvung als Agitator spiegelt. Das Wort "rootedly" (in der deutschen Fassung "eingefleischt"; wörtlich "eingewurzelt") jongliert mit Resonanzen weiterer Textstellen, die sich auf Prosperos Behandlung seiner anderen Opfer beziehen. Der gedruckte Text mit seinen strapazierten Buchstaben ist ein direktes Zitat: es wurde ohne langes Federlesen aus einem Faksimile der ersten Folio-Ausgabe von Shakespeares Dramen – der ersten bekannten Quelle des gesamten Shakespeareschen Werks, mit dem «Sturm» als erstem Stück – fotografiert und dann vergrössert. In der Verwendung des postum gedruckten Shakespeare-Texts liegt eine besondere Ironie, da wir im Film selbst Prospero als Shakespeare den Text des «Sturms» mit einem gekürzten Federkiel, dem Vorläufer des elektronischen Stifts, schreiben sehen, wie er also eigenhändig ein Manuskript hervorbringt, das – wie alle anderen Shakespeare-Manuskripte – nie wiedergefunden oder überhaupt gesehen wurde. Das Ende des Films mit seinen (chronologischen und historischen) Interferenzen spielt mit diesem Verlust, der jedem Shakespeare-Anhänger Anlass zu Klagen ist.

Um eine Verbindung zu den anderen fünf Aspekten anzudeuten, die Prosperos Ansicht nach auch zur Persönlichkeit des Narren gehören – Einfaltspinsel, Pedant, Tugendbold, Zuhälter und Säufer – sehen wir, wie ein Rest desselben gedruckten Texts aus dem Folio-Faksimile sich ins nächste Bild verdrückt, wo die Bedeutung seiner Buchstaben klar gemacht werden wird.

Zur weiteren Vervollständigung des Porträts dieser lächelnden falschen Jongleuse hält sie zwei handgrosse Bälle, konventionalisierte Attribute ihres Jonglierens und ihrer sexuellen Dienste, die jedoch umgewandelt wurden in unplastisch kolorierte, nicht jonglierbare Scheiben, die den Tag- und den Nachthimmel repräsentieren und damit ihre beiden gegensätzlichen Rollen als Nacht-Hure und Tages-Jongleuse. Dazu kommt ein ebenfalls nicht jonglierbarer offener roter Würfelrahmen, der sich schnell zeichnen, einfärben und an jedem Punkt des Bildes rotieren lässt und der hier seinen eigenen privaten Platz gefunden hat, unterhalb eines nur knapp erkennbaren Planetariums, das aus dem ursprünglichen Bibliotheksbild stammt. Das Planetarium als dreidimensionaler Schnapsschuss der durcheinanderwirbelnden Planeten, mit denen der Grosse Jongleur, Prosperos Vorsehung, spielt; ein vielleicht kaum mehr notwendiger Hinweis auf die ursprüngliche Rolle der Jongleuse als Sycorax' Numerologin und Geometerin, eine Taschenspielerin mit grosser Erfahrung in Sachen Täuschung und Illusion, eine Betrügerin.

Dieser hübsch gedrechselte Einfall wirft auch ein Licht auf die Rolle der Täuschung, die in Prosperos Magie impliziert ist sowie in der Illusion und Täuschung, wie sie von einem Bühnenautor praktiziert wird ... und vielleicht auch von einem Cineasten bei der Herstellung von Filmen, ja vielleicht sogar von einem Cineasten bei seiner Schilderung der Herstellung eines Filmbilds.



Urga, die Lassostange, Symbol einer Zivilisation der Liebe und der Freiheit

Territorio d'amore

URGA von Nikita Michalkow

Nikita Michalkow bekennt sich dazu, Russe und orthodox gläubig zu sein. Auch, weil er das Eindeutige liebt, weil er die Kraft der eigenen Wurzeln fühlt, und weil es ihm widerstrebt, Tourist zu sein. Dennoch schickt er seinen russischen Protagonisten Sergeij, der sich im neu erschlossenen Grenzgebiet zwischen der ehemaligen UdSSR, der Äusseren Mongolei und China sein Leben verdient, in eine Umgebung, in der alles, Menschen, Sprache, Landschaften, ihm fremd

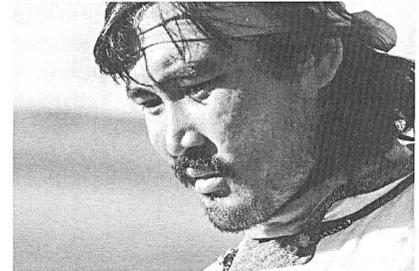
ist. Aus einer Notlage in der menschenarmen Steppe findet er rettende Hilfe bei der mongolischen Familie, die ihn in der *Jurte* bewirbt, selbstverständlich. Er begegnet einer Kultur, die ihm zunächst das Grauen vor dem Fremden einflösst. Als erstes stösst Sergeij im Steppengras auf den toten Onkel seiner Gastgeber: die traditionelle Himmelsbestattung der Mongolen. Seine russische Seele, die ihre Verstorbenen nur in einem Grab geborgen weiss, wo Würmer und

nicht wilde Adler sich ihrer annehmen, gerät in Panik. Und schon wieder wird er mit dem Tod konfrontiert, als die Mongolen für ihn, den Gast, das Schaf schlachten, eine der profansten und heiligsten Handlungen im Film. Die Kultur der mongolischen Nomaden, die in dieser Form seit jeher ohne Unterbrüche zu existieren scheint, ruft in ihm jedoch eine vage Erkenntnis wach: dass er selbst seine geschichtliche Heimat verloren hat, dass er sich kaum mehr der Namen seiner

Vorfahren, die vor der Revolution lebten, erinnern kann. Er schuffet hier in der Fremde nur, um zu Hause ein einigermassen erträgliches Dasein führen zu können. Verbindung zu seiner eigenen Kultur sind einzig die Noten des vorrevolutionären Liedes «On the Hills of Manchuria»; diese trägt er stets bei sich, als Tätowierung auf der Rückseite seines Körpers, dort wo er sie selbst nicht lesen kann. Als er es dann fertigbringt, seine kulturelle Vergangenheit ins Leben zu rufen, sie Musik werden lässt (das Lied handelt von der Trauer um die Soldaten, die im russisch-japanischen Krieg von 1904/1905 in eben diesen Landschaften ums Leben kamen, so auch sein Grossvater), da greift, selbstverständlich, der chinesische Manager der Disco ein und übergibt ihn der Polizei. Der Mongole Gombo dagegen lebt in Harmonie mit der Gegenwart wie mit dem Vergangenen, mit seinen Toten. Er ist mit Frau Pagma, Mutter und drei Kindern zu Hause in einem der letzten Paradiese der Erde, wo Mensch und Natur noch im Gleichgewicht sind. Wo der Umgang mit den Gaben der Natur, der Steppe, den Tieren – und den Fremden – bestimmt ist von Achtsamkeit und Bezogenheit, dem genetischen Gedächtnis der mongolischen Nomadenkultur. Doch ein kleines Problem gibt es auch hier: Geburtenregelung, drei Kinder schon teilen das Lager in der Jurte, da findet Pagma, nur noch «mit». So kommt Gombo in die Stadt, kauft statt der Kondome eine Mütze, Fahrrad und Fernsehgerät. Niemals einsam in der

Einsamkeit der Steppe wandert er durch die menschenüberfüllten Strassen der Halbmoderne und fällt in den Schlaf (was Michalkows Helden so an sich haben), wenn es ihm zuviel wird. Kaum hat er einen Schritt getan in Richtung Konsumwelt, tritt ihm sein geschichtliches Erbe in Gestalt des Dschingis Chan streng gegenüber, sprengt alles in die Luft, und sicher hätte er auch die Kondome in Stücke gerissen. Doch die Reiterarmee entschwindet aus Gombos Alptraum, es kehrt wieder Frieden ein in der Steppe. Zu Hause angelangt, installiert Gombo den Fernseher in der Jurte, welcher beginnt, wie ein neuer Gast seine Geschichten zu erzählen. Auf die Frage, ob er «sie» denn gekauft habe, erhält Pagma die in China so alltägliche Antwort «meiyoule», «ausverkauft». Solche Momente der Menschlichkeit weiss Michalkow aufzunehmen mit Zärtlichkeit und Anmut und aufzulösen in noch menschlicherer, humorvoller Weise. Die kleine Lüge führt dazu, dass Pagma ihren Mann in seinem Wesen erkennt, wofür sie ihn liebt. Und ihn entführt, über den Bildschirm des Fernsehers, in die unendlichen Hügel des Graslandes, in ein Schlafgemach, das so gross ist wie das Auge reicht. Gombo errichtet die *Urga*, die Lassostange, Symbol einer Zivilisation der Liebe und der Freiheit, unter deren Obhut der vierte Sohn gezeugt wird. Das Ende des Films: Aus der Urga entsteht ein qualmender Kamin, zu uns spricht eine Stimme aus der Zukunft. Es ist der vierte Sohn, der mit

dem Gleichmut eines Amerikaners seine Familiengeschichte erzählt, der Wurzeln treibt in den oberen Erdschichten. Von der unverdorbenen Schönheit des Graslandes keine Spur, der Nachkomme hat sich eingerichtet in der multikulturellen Konsumgesellschaft, hat sich abgefunden mit Umweltkatastrophen, er ist Tourist geworden.



Diese Ernüchterung, die Aufhebung aller Illusionen am Ende des Filmes ist auch ein Merkmal von Tschechow-Tragödien, von dessen Werk sich Michalkow in vielen seiner Filme inspirieren liess. Der vierte Sohn ist der eigentliche Zombie der Geschichte. Aber, auch das ist so bei Tschechow: Er lebt.

«Das ist kein Film für intellektuelle Kritiker. URGA ist ein kleiner, einfacher Film mit vier-fünf Bemerkungen zu unserer Zeitgeschichte», sagte Nikita Michalkow. Er hat ihn nicht, wie seine früheren Filme, im verstaubten Glanz grosser alter Zeiten Russlands oder der italienischen Grossbourgeoisie angesiedelt, um die Vielschichtigkeit seiner Charaktere mit Poesie, Menschlichkeit, Humor und in ausgereiften Dialogen umsomehr hervortreten zu lassen. Hier führt er uns in ein Milieu, wo Menschen noch ungebrochen mit der Natur, mit Gott in Einklang leben. Sein grosses Verdienst, sein hervorragendes Talent besteht darin, dass er in das Pulsieren der Steppe einzutauchen vermag, dass er die Wirklichkeit akzeptiert. Oder, wie sein langjähriger erster Assistent, *Anatolij Ermilov* sagt, dass er «sein genetisches Gedächtnis benutzt, im Gegensatz zu einem technologischen

Die kleine Mongolin hat das Akkordeon-Spielen beim chinesischen Onkel gelernt



Gedächtnis, das versucht hätte, die Realität seinen Bedürfnissen anzupassen».

Das aber gleichwohl mit enormer Kunstfertigkeit, eleganter Kameraführung und seinen langen Plansequenzen, die unter den fast dokumentarischen Aufnahmebedingungen oft schwer zu verwirklichen waren.

Eine andere Stärke Nikita Michalkows ist die Schauspielführung. Vielleicht hilft ihm dabei, dass er selbst Schauspieler ist. Es gelingt ihm, die Kraft und Authentizität seiner mongolischen Darsteller, die in der Tat ohne die Steppe nicht leben können, ebenso wie die traditionsreiche und teilweise auch überspannte Schulung seiner russischen Akteure voll einzusetzen. Diese seine Fähigkeit war auch der Grund, weshalb *Marcello Mastroianni* von sich aus mit ihm arbeiten wollte.

In *OCI CIORNIE (SCHWARZE AUGEN)* geht es um Sehnsucht, der Sehnsucht nach Liebe, nach dem Nebel Russlands, dem Lied der Zigeuner. In *URGA* ist das nostalgischste Element das Leben der mongolischen Noma-

die Würde des Alltags, dass eine Beziehung zu den Dingen, die wir verzehren und konsumieren oder zum Beispiel die Hilfe einem Fremden gegenüber gar nicht so selbstverständlich sind. Die lebendige Kultur, die Volkskultur, ist dabei nicht hinderlich, sie setzt Emotionen frei und verbindet – wie auch die Musik in Michalkows Filmen. In *URGA* hat die kleine Mongolin das Akkordeon-Spielen beim chinesischen Onkel gelernt (entgegen dem alten chinesisch/mongolischen Argwohn), welcher wiederum für die ausländischen Gäste im Hotel das Piano bedient, und Sergeij schlägt mit seinen Noten Brücken zu allen, deren Sprachen er nicht spricht, zu Mongolen, Chinesen, zu uns.

Nikita Michalkow, mit Wurzeln in Russland, die ebenso solide sind wie seine nach aussen strömende Vitalität, bietet in *URGA*, wenn man so will, für jeden etwas – sogar ein grünes Billet für die Ökologen. Er ist klug, aber ohne je sein Herz (das hat er nicht nötig, es ist viel zu gross) zu verkaufen an ausländische Produzenten. Düstere oder gar schwarze



Gespräch mit Nikita Michalkow

FILMBULLETIN: Sie sagten: «Das ist ein Film über einen kleinen Mann mit einem kleinen Problem, der ein grosses Echo in der Vergangenheit und in der Zukunft hervorruft.» Wie kamen Sie auf die Idee, diesen Film mit den Mongolen zu drehen, wie hat sie sich entwickelt?

NIKITA MICHALKOW: Ich kann das kaum erklären. Es war wie ein Traum, wie der Wind. Es ging nicht um die Geschichte einer mongolischen Familie; vielmehr war es ein Impuls von meinem Herzen, von unserer Geschichte, unserer Kultur. Für mich ist es nicht nur ein Film, es ist eine Botschaft aus der Vergangenheit und aus der Zukunft. Denn mir scheint, dass wir unsere Wurzeln, unsere Geduld und unsere Hoffnung verloren haben.

FILMBULLETIN: Es ist berühmt geworden, dass dieses Projekt ursprünglich aus nicht mehr als fünf Seiten bestand. Und die genügten, um Michel Seydoux zu überzeugen, den Film zu produzieren, um Sie und Ihr Team nach China, in die Innere Mongolei zu bringen. Zeigte dieses Vorgehen, das heisst die direkte Konfrontation mit der Realität des Lebens der Mongolen ohne detailliertes Drehbuch, nicht auch Vorteile? Wie begegnen Sie sonst in Ihren Filmen der Wirklichkeit vor der Kamera? Gibt es in *URGA* Elemente des Dokumentarfilms?

NIKITA MICHALKOW: Ja, offensichtlich. Jedenfalls war dieses Vorgehen für mich die einzige Möglichkeit, einen Film wie diesen zu machen. Entweder hätte man sehr tiefgründig zu den historischen und kulturellen Wurzeln vordringen müssen, um das Recht zu erwerben, über dieses Volk, sein Land und seine Sitten zu sprechen. Oder man wählte den Weg der aufmerksamen, spontanen Beobachtung, fortwährender Wachsamkeit und näherte sich vor allem mit Respekt, ohne voreilige Schlüsse zu ziehen, wie man es gerne im Westen tut, wenn man über Russland spricht. Ich ziehe es vor zu



Der Umgang mit den Gaben der Natur, der Steppe, den Tieren ist bestimmt von Achtsamkeit

den, die Liebe, die sich darin manifestiert. Nicht nur zwischen Mann und Frau, genauso zu den Kindern, zur Natur, zum Detail. Etwas, das Sergeij, der seine Geschichte von über siebenzig Jahren Bolschewismus nicht begreifen kann, genauso betroffen macht wie uns. In einer einfachen Sprache, mit allbekannten Schlüsseln, wird darauf hingewiesen, dass

Filme kann er nicht realisieren; er hat eben keine Depressionen. Mit *URGA* kommt ein sehr beachtenswerter kleiner Film von einem weiterhin vielversprechenden Regisseur ins Kino. Schön, wenn er Freude bringt, so wie mir, die ich die Möglichkeit hatte, daran mitzuarbeiten.

Ulrike Koch

sagen, was ich nicht weiss, ich frage nach, versuche zu verstehen und stelle diese Informationen meinem Gefühl, meinem ersten Eindruck gegenüber. Daraus wird dann ein russischer Film über die Mongolei, es kann kein mongolischer Film werden.

Darüber hinaus war mir sehr wichtig, auf alle Fälle den Standpunkt des Touristen zu vermeiden, denn meiner war von vorne weg erst einmal der eines Touristen. Deshalb gibt es im Film die Figur des Russen Sergeij: Durch ihn sehe ich, er verkörpert meinen Standpunkt. Er tastet sich vor und versucht, die ihm fremde Umgebung zu entdecken und zu verstehen, wobei er doch immer er selbst bleibt. Er versucht nicht, Mongole zu werden oder sich in seinem Verhalten anzupassen: Als sie das Schaf schlachten, wendet er sich entsetzt ab, er untersucht genau, was sie ihm zu essen geben, und er trinkt, wie er es gewohnt ist.

Ich glaube, wenn man mit einer Sache nicht vertraut ist, darf man weder sagen: «Ah ja, das kenne ich», noch soll man eine falsche Naivität zeigen: «Ah, so ist das». Lieber sollte man auf seinem Niveau die einzelnen Menschen und die konkreten Dinge zu verstehen suchen, ohne globale Rückschlüsse zu ziehen im Sinne von: «Die Mongolen sind soundso». Deshalb war dies der einzige Weg, sie zu filmen, und das erforderte eine enorme Disziplin, eine grosse Askese. Es ging nicht darum, sie in unser Bild einzupassen, vielmehr mussten wir ihnen Schritt für Schritt folgen. Und ich denke, dass das zum Erfolg geführt hat, das ist unser grosser Sieg. Die Grossmutter zum Beispiel kann nicht aus der harmonischen Einheit des Lebens in der Jurte herausgerissen werden, ebensowenig wie die Kinder. Es gibt da eine winzige Nuance. Schauspieler in einem Film erkennt man immer gleich als solche, hier ist es, als sei alles miteinander verwoben. Die Grossmutter isst das Fleisch auf ihre Art, sie schaut, sie hört, sie ist einfach da. Während wir die Schlaf-Szene drehten, ist sie von selbst mit Hund und Katzen auf ihrem Bett eingeschlafen.

FILMBULLETIN: Was mich während der Arbeit mit Ihnen am meisten beeindruckt hat (ich habe schon bei zwei anderen Filmen in der Inneren Mongolei mitgearbeitet), das ist Ihre Affinität zu diesem Land, zum Leben der mongolischen Nomaden. Und ich denke, dass das im Film auch spürbar geworden ist. In der Weite der Steppe sah ich Sie zu Pferde nach Drehorten Ausschau halten, Sie waren ganz in

Ihrem Element. Woher kommt diese innere Verwandtschaft, was bedeuten Ihnen die Mongolen?

NIKITA MICHALKOW: Ich glaube, beim künstlerischen Prozess ist es etwas vom Wichtigsten, die Fähigkeit des Wassers zu erwerben, die Form eines Gefässes auszufüllen. Das ist natürlich auch die Qualität eines Schauspielers. Als ich in dem Film SIBERIA-DA diesen Arbeiter auf den Ölfeldern



Man lebt in Harmonie mit der Gegenwart wie mit dem Vergangenen

spielte, fand ich sehr schnell eine gemeinsame Sprache mit den Leuten dort, ich musste gar nicht mehr spielen oder mir besondere Mühe geben, die Rolle zu verkörpern. Wenn man mit den Menschen kommunizieren kann, dann kommt es wie von selbst. Doch das war in Russland, also leicht für mich. Zur Mongolei haben wir Russen eine genetische Verbindung, eine historische Bezogenheit. In gewissem Sinne kennen wir die Steppe, kennen wir den Steppenwind, sind sie uns als geschichtlicher Code eingepägt. Man darf nicht vergessen, dass wir während 270 Jahren eine tatarische Invasion erlebten.

Als man mir vor langer Zeit diese Nomaden-Geschichte vorgeschlagen hatte, waren auch Afrika und Lateinamerika im Gespräch. Doch für mich war sofort klar, dass mir die Mongolen am nächsten sind. Ich glaube, es existiert die Möglichkeit der Kommunikation unter Menschen, die sich entsprechen, aus welchem Land auch immer sie kommen. Es wird immer Menschen geben, die sich nahe sein können, das ist eine Frage des Karma.

Wenn ich jemandem begegne und nicht das Bedürfnis empfinde, ihm oder ihr gerade in die Augen zu schauen oder innerlich mit ihm oder ihr zu sprechen, dann kann auch nichts passieren, dann bleibt eine Mauer zwischen uns. Das ist eine ganz persönliche Sache. Was nun die Mongolei betrifft, entweder man fühlt sie oder man fühlt sie nicht; und mir scheint, ich habe sie von Anfang an

immer mit einem besonderen Respekt fühlen können. Ich erinnere mich an die Skandale zu Beginn unserer Dreharbeiten: Es ging zum Beispiel darum, das Steppengras nicht zu zerstören. Weil wir der Steppe gegenüber Respekt gezeigt haben, hat sie uns erlaubt, sie zu filmen; sie hat uns Dinge eröffnet, die sie jemandem, der als Eroberer, auf "amerikanische Art" aufgetreten wäre, nie offenbart hätte.

FILMBULLETIN: Während der Dreharbeiten sprachen Sie davon, dass Sie im Begriff seien, eine neue Filmsprache zu entdecken...?

NIKITA MICHALKOW: Jeder Film ist ein neuer Versuch, eine Sprache zu finden. Es ist der Versuch, den kürzesten Weg zum Objekt und wiederum den kürzesten Weg vom Objekt zum Zuschauer zu finden. Manchmal tastest du dich vor, du versuchst, erfindest etwas, auch die Erfahrung hilft dir dabei, doch jedesmal neu ist es eine Suche. Dieser Film forderte eine vollkommen neue Arbeitsweise. Erstens, weil eine gigantische Menge von Filmmaterial eingesetzt werden musste, denn in der Steppe darf man

keine Zeit verlieren, um etwas zu organisieren. Weder der Regenbogen noch der Flug des Adlers lassen sich programmieren. Deshalb war es nötig, durch die Dinge hindurchzufilmen. Und das brauchte sehr viel Energie, während der Dreharbeiten sowie auch bei der Montage. Zweitens befanden wir uns in vollkommen verschiedenen Arbeitsbedingungen, vor allem auch der Kameramann. Beim Spielfilm geht man ganz anders vor. Wir mussten immer aufs neue Lösungen finden, weil irgendetwas nicht funktionierte oder weil es zu regnen begann. Das verlangte eine grosse Konzentration, unsere volle Aufmerksamkeit.

FILMBULLETIN: Warum kauft Gombo, der Mongole, die Präservative am Ende doch nicht?

NIKITA MICHALKOW: Ich weiss es nicht. Er kauft sie nicht, weil ihn etwas daran hindert, vielleicht geniert er sich. In seinem Kampf mit sich selbst konnte er nicht siegen; vielleicht ist etwas in ihm zerstört worden, oder etwas anderes ist geboren worden, aber er konnte es nicht bezwingen. Ich denke, es ist sein Naturzustand. Es war natürlich für ihn, sie nicht zu kaufen, und es wäre weniger natürlich gewesen, wenn er sie gekauft hätte. Und selbst wenn er sie gekauft hätte, ich glaube kaum, dass er sie je benutzt hätte.

FILMBULLETIN: Die Natur spielt eine wichtige Rolle in diesem Film. Bereits in Ihren früheren Filmen erfährt sie eine besondere Aufmerksamkeit, so zum Beispiel in OCIE CIORNIE, wo der Tierarzt Constantin sich gegen die fortschreitende Zerstörung der Wälder einsetzt. Man könnte fast sagen, sie entwickeln in Ihren Filmen ein ökologisches Bewusstsein ...?

NIKITA MICHALKOW: Die Natur, die Steppe ist ein Protagonist, auch in URGA. Denn für mich ist alles in unserem Leben etwas Lebendiges. Alles. Vielleicht sind wir im Begriff zu sterben, aber die Natur ist es nicht. Wir kommen von der Natur, wir sind Teil von ihr. Für mich sind die Steppe oder das Meer, die Berge Teil von Gott. Sie sind lebendig.

FILMBULLETIN: Sind Sie Lamaist geworden? Was ist Ihre Vorstellung von Gott?

NIKITA MICHALKOW: Lamaist bin ich nicht geworden. Für mich gibt es einen einzigen Gott, ich bin Gläubiger der orthodoxen Kirche. Doch ich habe vor allen anderen Religionen einen grossen Respekt, es ist mir selbstverständlich, alle anderen Glaubensrichtungen zu achten. Eine Religion bestimmt entscheidend das Be-

wusstsein eines Volkes, das sage ich auch als Russe.

Meine Vorstellung von Gott? Sicher nicht die von dem bärtigen Alten, wie man ihn auf Abbildungen sieht. Es ist ein sehr persönliches, inneres, tiefes Gefühl für mich, etwas sehr Fundamentales. Und für Russland hat die Religion seit jeher das moralische Rückgrat dargestellt.

FILMBULLETIN: Seit einiger Zeit arbeiten Sie mit grossen europäischen Produzenten und internationalen Stars zusammen; doch Sie kehren immer wieder in Ihr Land zurück, wo Sie auch politische Aufgaben, zum Beispiel als Berater des Ministerpräsidenten Silajew, übernommen haben. Wie sehen Sie Ihre Verantwortung in diesem schwierigen und faszinierenden Moment in der Sowjetunion?

NIKITA MICHALKOW: Ich denke, jeder sollte auf seinem Platz bleiben, seine Meinung äussern, die Verantwortung für seine Worte übernehmen und nicht versuchen, die Situation zu seinem Vorteil auszunutzen. Jeder einzelne sollte sich zugehörig fühlen, als ein Teil dieser Hölle, dieser Erde, seiner Wurzeln, und aus diesem Gefühl heraus Verantwortung entwickeln und handeln. Ich habe nie das Lager oder meine Überzeugung gewechselt, und ich schäme mich nicht meiner Worte, denn ich habe immer gleich gedacht. Dass ich in mein Land zurückkehre, das ist nur natürlich. Ich stamme von dort, also gehe ich zurück, und wenn ich nützlich sein kann ... Ausserdem ist es nicht interessant, Filme zu machen, nur um zu filmen.

FILMBULLETIN: Was halten Sie vordergründig für das Wichtigste in Ihrem Land?

NIKITA MICHALKOW: Das Wichtigste scheint mir heute, unsere Kräfte auf die wirklich populären Probleme, auf die Probleme des Volkes zu konzentrieren. Im weiteren ist es unerlässlich, unsere Aufmerksamkeit auf die russische Peripherie zu lenken, auf die Provinz, denn sie ist das Herz Russlands. Das ist sehr wichtig. Moskau, Leningrad, Kiew sind etwas anderes, das sind Städte, das ist die Regierung. Doch ohne das Herz Russlands ist es unmöglich, eine Zukunft, eine bessere Zukunft zu erwarten.

FILMBULLETIN: URGA ist nun seinem Publikum begegnet, doch momentan ist es ein westliches Publikum. Wird dieser Film in der Sowjetunion gezeigt werden, und was möchten Sie Ihren Landsleuten mit diesem Film sagen? Glauben Sie, dass er in China beziehungsweise in der Inneren Mongolei zu sehen sein wird?

NIKITA MICHALKOW: Ich glaube, dass der Film unbedingt in China gezeigt werden sollte, denn er könnte für die Menschen dort sehr wichtig sein. In der Sowjetunion wird er herauskommen, wir sind gerade in den Verhandlungen.

Was ich mit dem Film sagen wollte, das ist alles schon im Film gesagt. Der Russe Sergej ist das Resultat einer beängstigenden Zerstörung: der Zerstörung der historischen Bande zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen der Gegenwart und der Zukunft. Unser Held ist ein Zombie. Er ist ein Zombie, weil er nicht versteht, was mit ihm geschehen ist; er fühlt irgendwie, dass etwas nicht ganz stimmt, aber er kann es nicht erklären. In der Schule hat er gelernt, dass die Geschichte im Jahre 1917 begonnen hat, doch er spürt, dass es auch etwas anderes gibt. Und dieses Unbehagen bricht aus zu einem Eklat, als er in der Diskothek den alten russischen Walzer zu singen beginnt.

Nicht alle in Russland werden den Film verstehen, denn es gibt viel zu viele Zombies dort. Doch diejenigen, die sich ihre Eigenart bewahrt haben, sollten diese Botschaft aus der Vergangenheit und aus der Zukunft verstehen können. Wir werden sehen, wie die Reaktionen darauf sein werden.

Das Gespräch mit Nikita Michalkow führte Ulrike Koch

Die wichtigsten Daten zu URGA:

Regie und Idee: Nikita Michalkow; Drehbuch: N. Michalkow, Roustam Ibraguimbekow; Dialogadaption: Roustam Ibraguimbekow; Kamera: Villenn Kaluta; Schnitt: Joëlle Hache; Ausstattung: Alexej Levtschenko; Kostüme: Galina Bolotnikova; Musik: Eduard Artemiew; Ton: Jean Umansky.

Darsteller (Rolle): Bayertu (Gombo, ein Schäfer der Steppe), Badema (Pagma, seine Frau), Wladimir Gostjukin (Sergej), Babuschka (Grossmutter), Larissa Kusnezowa (Marina, Sergejs Frau), Jon Boschinski (Stanislaus, Sohn von Sergej und Marina), Bao Yongyan (Bourma, Tochter von Sergej und Marina), Wurinile (Bouin, Sohn von Gombo und Pagma), Wang Zhiyong (Van Biao, chinesischer Pianist), Baoyinhexige (Bayertu, der Onkel).

Produktion: Camera One, Hachette Première, UGC Images; Studio Trits; Produzent: Michel Seydoux; ausführender Produzent: Jean-Louis Piel; assoziierter Produzent: René Cleitman; Produktionsleiter Russland: Matty Groenlund; Produktionsleitung: Leonid Wereschtskagin, Patrick Millet, She Senlin. Frankreich/UdSSR 1991. Format: 35mm, 1:1,85; Farbe; Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Sadfi, Genève; D-Verleih: Concorde, München.



Ninar Esber als Prinzessin Moghole

DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE von Nacer Khemir

Tausendundeine Facette der Liebe

«Der Liebe Anfang, mein Freund, ist Scherz, ihr Ende aber ist Ernst.» So beginnt das Buch über die andalusische Passion von Ibn Hazm, der 993 in Córdoba geboren wurde und 1064 in der Nähe von Badajoz starb. Er schrieb den Text 1027, bevor er sich der Theologie und der Ethik widmete. Dem Buch gab er den Titel «Das Halsband der Taube – Von der Liebe und den Liebenden».

Dieser Ernst nährt den ganzen Film von Nacer Khemir, der seine Träume-

reien in Tableaus entfaltet: Friedhof mit weissen Grabmälern an der Seite des Tales, ein Bücher-Souk mit kleinen Läden der Kostbarkeiten, der Innenhof, in dem drei Mädchen, irreal in ihrer Anmut, neben dem Bassin mit der Schaukel spielen. Von der Höhe des Taubenschlags betrachtet sie ein Junge heimlich, als würde er hier die Quelle seines Lebens finden. In den Strassen, die von Männern in herrlichen Seidengewändern – von Maud Perl – belebt sind, rennt ein Botenjunge und rennt endlos, um in farbigen

Satin eingerollte Liebes-Briefe an die Adressaten zu bringen.

Der Knabe heisst Zin, ein Träumer im Namen der Schönheit. Ein Palästina-Knabe, Walid Arakji, verleiht ihm sein strahlendes Gesicht. Zin kennt alle Geheimnisse der Stadt, und er überbringt, von Tür zu Tür, die Botschaften der Liebenden. Sein Freund ist ein Äffchen, und Zin ist der einzige, der weiss, dass dieses ein verwandelter Prinz ist. Verzweifelt wartet er auf seinen Vater, den er nie gekannt hat. Einsam weiss er auch,

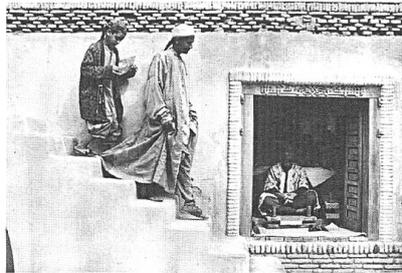
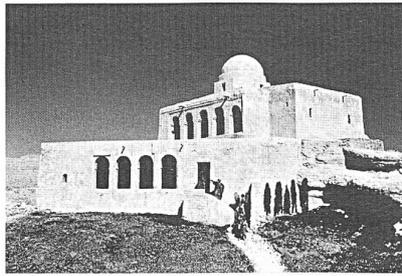
sich der verlorenen Zeit zu öffnen, von wo mit einem Mal die Vision der Moschee von Córdoba mit ihrem Säulenwald auftaucht.

Der Junge im Taubenschlag heisst Hassan. Navin Chowdhry, ein indischer Schauspieler, interpretiert die Rolle mit ihren geheimnisvollen und fiebrigen Gedankengängen. Hassan ist der Schüler eines Kalligraphie-Meisters, der zwanzig Jahre darauf verwendet hat, das Geheimnis eines einzigen Buchstabens im arabischen Alphabet zu durchschauen. Daneben trägt er sein Leben lang mit seinem Freund, dem christlichen Kräuterkändler Jesus, eine Schachpartie aus. Hassan ist ein Liebender ohne Geliebte, denn er weiss nicht, wo jene Frau, die er liebt, sich befindet. Er hat eine einzelne Buchseite vor dem Feuer gerettet, in das einstmals auch die Werke von Ibn Hazm geworfen worden waren. Auf diesem Pergament betrachtet eine sitzende junge Frau zwei Mägde in schwarzen Schleiern, die sich vergeblich bemühen, ein Becken mit Wasser zu füllen: Es ist die Prinzessin von Samarkand.

Während Zin von Andalusien träumt, versucht Hassan verzweifelt, seinem orientalischen Traumbild näher zu kommen. Doppeltes Exil in dieser Stadt, wo man die verwünschten Bücher verbrennt, wo die Lehrer unter den Arkaden der Moschee schwülstig ihre Lektionen vortragen. Der Prinz, der da herrscht, stirbt, und schon stehen die Berge in verheerenden Flammen, die von Barbaren gelegt wurden. Der alte Kalligraph macht sich auf seine letzte Reise. Zin verschwindet auf den Spuren des väterlichen Schattens.

Da taucht die Prinzessin von Samarkand auf, so real wie ein Traum, so unfassbar wie die Wahrheit. Nina Esber, unschuldige Seele und sumerisches Gesicht, verkörpert mit ihr den neu erstandenen Zwitter, lässt Frau und Mann endlich ähnlich werden, als hätte der platonische Fluch aufgehört sich auszuwirken. Auf ihrem Grauen im mongolischen Gewand von flammendem Henna, entrinnt sie der Barbarei durch den Tod, kehrt sie ins Traumbild zurück. Die gerettete Seite des Manuskripts bleibt in der Klar-sichtigkeit des Meeres liegen. Es wird eine Ewigkeit dauern, wieder zu lernen, den Körper einer einzigen Liebes-Arabiske nachzuzeichnen.

Dieser Film erzählt keine Geschichte, und es wäre verlorene Liebesmüh, die Gesten seiner Figuren zu verknüpfen, seine Bilder in einer festen Folge zu verketteten. Jedes von ihnen eröffnet seinen eigenen Horizont, wie eine



Brieftaube, die ihre Spur in den Himmel legt. Jedes Bild führt uns auf seinen eigenen Sinngehalt hin. In dieser imaginären Stadt, die so real ist, dass sie ständig erfunden scheint, wird jeder Augenblick und jeder Platz autonom, spielen die Träumereien zu ihren eigenen Gunsten. Wie schon in LES BALISEURS DU DESERT sind Exotik und albern-orientalische Vision mit Verachtung verworfen. Die ockerfarbenen Mauern, die Palmenhaine im Tal, die Gassen, die alle in Richtung grosse Moschee verlaufen, bleiben schmucklos. Sie legen Zeugnis ab für einen natürlichen Lebensraum, dem einzigen, in dem dieses existentielle Herzklopfen überhaupt entstehen kann. Man kann sich Córdobas Omaidjen-Moschee nur vorstellen, wenn man in Tozeur betet; man kann die Prinzessin von Samarkand nur lieben, wenn man ein Kalligraphie-Schüler von Kairouan ist. Der Traum kehrt auf seine Kultur zurück, um sie zu beschützen. Arabischsein ist keine Konvention aus einem Roman. Das ist eher eine schmerzliche Wirklichkeit geworden, auf die man sich eifrig anlegt. Volk mit unverdientem Schicksal, das sich selber derart schmiedet, dass skrupellose Feinde es scharf beobachten.

Der Film zehrt also von einer grundlegend visionären Kraft. Die Schauspielerinnen und Schauspieler interpretieren ihre Rollen nicht; sie sind lebendige Formen eines Geistes, der sich bei jeder Gelegenheit ausdrückt. Man spürt das bei jeder kalligraphischen Volute, auf dem Wanst eines Seidenmantels, im Schritt der Schildkröten, die sich auf dem Marmor bewegen, als wären sie unterwegs in eine prähistorische Zeit. Man merkt es zur Zeit des Mittags-Gebetes, wie zu nächtlicher Stunde, wo das Sterngucken zum Lesen in einem Spiegel gerät. Die Anwendung eines berühmten Prophetenworts, die der Film macht, ist ein schlagendes Beispiel für diese tiefgründige Kultur: «Drei Dinge waren mir die wertvollsten in eurem Leben da unten, das Parfüm, die Frauen und das Gebet; dieses letztere ist das wertvollste für Gott.»

Die subtile Interpretation, die davon gegeben wird, gleicht in einer einzigen Bewegung diesen Gesten, die alle drei die Liebe der Welt zeichnen. Da ist sie noch einmal, die ruhige Behauptung des Affen-Schaustellers, die die Dummheit der Grossen dieser Welt betrifft: Wenn der Prinz sich in einen Affen verwandelt hat, welches sind dann die Affen, die sich als Prinzen schminken? Der Sticker-Philosoph weiss seinerseits, dass er ein

Schicksal in seinen Händen hält: Der Prinz wird in dem Moment sterben, da er sein Leichentuch zu Ende genäht hat. Während die Kinder ihre KoranVerse schwingen, die mit Tinte auf den Ton der Bretter geschrieben wurden, treibt sie das erste Geschrei der Angreifer in die Flucht. Nicht mehr der Koran, nur noch die Poesie kann die Barbaren abhalten.

Liebe und Tod sind unzertrennlich miteinander verknüpft, als ob die Passion das Leben erschöpfen würde, als ob seine Worte und seine Gesten der Existenz eine unhaltbare Provokation einflechten würden. Es gibt keine glücklichen Städte ohne die Liebe, und die Stadt wird zerstört werden, zusammengebrochene Balken über den Manuskripten, wo sich das ganze Liebesleid zusammenfinden würde. Der Scherz hat dem Ernst schon Platz gemacht. Die Moschee von Córdoba lässt Ibn Hazm nicht mehr eintreten, die Prinzessin von Samarkand hat ihre bewegungslose Pose auf dem leuchtenden Blatt wiedergefunden. Nacer Khemir führt seine Meditation zu Ende und schliesst die Zeit der Unvernunft ab, wo man an die Pflicht des leidenschaftlichen Lebens an den Ufern glaubte, von denen sich eines Tages der letzte König des Granatapfels ins Exil begeben hatte. Die einzelne Seite des Buches hatte nicht geschützt werden können. Wer wird das Pergament wiederfinden, auf dem ein neuer Palimpsest der arabischen Hoffnung entsteht?

Jamel Eddine Bencheikh

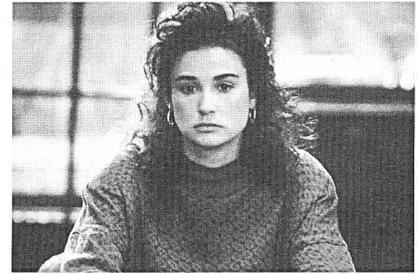
© «Das verlorene Halsband der Taube», Verlag Lars Müller, Baden

Die wichtigsten Daten zu TAWK AL HAMA MA AL MAFKOUD (DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE):

Regie und Buch: Nacer Khemir; Kamera: Georges Barsky; Schnitt: Denise de Casabianca, Kahena Allia; Dekor: Enrico Fiorentini; Musik: Jean-Claude Petit; Ton: Michel Choquet, Mokhtar Labidi, Fawzi Thabet, Gérard Rousseau.

Darsteller (Rolle): Navin Chowdhry (Hassan), Walid Arakji (Zin), Ninar Esber (Aziz/Prinzessin Moghole), Nouredine Kasbaoui (Kalligraphie-Meister), Chloé Rejon (Myriam), Jamil Joudi (Giaffar), Mohamed Mourali (Maalem), Hedi Semlali (Parfümeur, Sticker, alter Mann), Aissa Harrath (Einäugiger), Abdelaziz Meherzi (Buchhändler), Mohamed Zaghdoudi (Derwisch).

Produktion: Carthago Films, Paris; La Sept, Paris; Italian International Film, Rom; APECRRT, Tunis; Canal Plus, Paris; Produzent: Tarak Ben Ammar. Tunesien/Frankreich 1991. 35mm/16mm; Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Rodersdorf.



THELMA & LOUISE
von Ridley Scott

MORTAL THOUGHTS
von Alan Rudolph

Frauen am Scheideweg

«Dieselben Dinge täglich bringen langsam um. Neu zu begehren, dazu verhilft die Lust der Reise.»
Ernst Bloch

Die Reise hat mit der Flucht gemein, dass am Anfang oft nur der Ausgangspunkt, aber nicht der Endpunkt feststeht. Wer seiner gewohnten Umgebung entkommen will, muss kein Ziel vor Augen haben. Thelma und Louise sind das einschläfernde Tempo des Alltagstrotts leid, setzen sich in einen türkisfarbenen Thunderbird, und als der Motor aufheult, werden die Begierden geweckt. Die beiden Frauen lassen eine überholte Lebensweise hinter sich und erfahren *on the road* eine neue. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis sie wegen Geschwindigkeitsübertretung angehalten werden. Doch ihre Reise findet nicht deshalb ein jähes Ende, weil sie zu schnell gefahren sind; sie haben – wenn auch nur für ein paar Tage – einfach zu schnell gelebt.

Dieselben Dinge täglich haben ihn umgebracht: James Urbanski ist in MORTAL THOUGHTS schon zu Beginn ein toter Mann. Als er noch lebte, war jeder Satz, den er sagte, eine Beleidigung des weiblichen Geschlechts, jede Berührung einer Frau ein tätlicher Angriff. Seine Frau Joyce habe er rund um die Uhr drangsaliert, deshalb habe sie ihn getötet, behauptet deren beste Freundin, Cynthia Kellogg. «Wann haben Sie das erste Mal gemerkt, dass zwischen den beiden etwas nicht stimmt?» fragt der ermit-

telnde Polizist John Woods. – «Bei der Hochzeit.» James schubste seine Frau über die Schwelle und schloss die Tür zu. Die Ehe war für Joyce nie etwas anderes als ein Gefängnis, und weil es ihr nicht gelang auszubrechen, brach die Gewalt herein. – Dies klingt viel zu plausibel, als dass Woods es einfach glauben könnte. Er misstraut Cynthias Schilderungen, die der Film als Rückblenden Revue passieren lässt, und versucht, mit bohrenden Fragen der wahren Geschichte von Cynthia & Joyce auf den Grund zu kommen.

«Warum kamen die beiden Frauen auf tödliche Gedanken?» muss sich Harvey Keitel in THELMA & LOUISE fragen. Er spielt den Polizisten Hal Slocombe, der die Todesumstände eines hünenhaften Cowboys namens Harlan aufklären muss, den jemand auf dem Parkplatz einer Bar erschossen hat. Im Gegensatz zu MORTAL THOUGHTS, der seine Spannung gerade daraus bezieht, dass auch der Zuschauer die Wahrheit nicht kennt, haben wir in THELMA & LOUISE einen Informationsvorsprung vor der Polizei. Der eine Film lässt uns an den Verhören teilnehmen, der andere an den Verbrechen; MORTAL THOUGHTS macht uns zu Ermittlern, THELMA & LOUISE zu Mitwissern: Wir sehen, wie die ange-trunkene Thelma von Harlan auf dem

Parkplatz vergewaltigt wird, bis Louise ihr zu Hilfe eilt, mit einer Pistole auf den Mann anlegt und schießt, als dieser zwar von Thelma ablässt, dafür aber ohne Unterlass Verbalinjuri- en ausstösst. Die Tatsache, dass wir die einzigen Zeugen dieses Vorfalls sind, bringt uns den beiden Frauen näher und trennt diese zugleich vom Rest der Gesellschaft. Da sie nicht beweisen können, dass sie sich in einer Notwehrsituation befanden, fliehen sie und werden mit jeder Meile, die sie sich vom Tatort entfernen, mehr und mehr zu modernen *outlaws*. Und wie die alten Pioniere ziehen auch sie immer weiter in den Westen der USA, obwohl sie eigentlich von Arkansas auf schnellstem Wege nach Mexiko flüchten wollen. Zunächst weigert sich Louise, Texas zu durchqueren, und als sie den Bundesstaat dann in einem riesigen Bogen umfahren und New Mexico erreicht haben, vergessen sie einfach, links abzubiegen. Die zwei Frauen erobern den Westen ein zweites Mal, immer unwirtlicher und zugleich bizarrer wird die Landschaft, immer dünner besiedelt ist sie, immer weniger Frauen be-

ser weiblichen Enklave nie, nur James Urbanski dringt gewaltsam ein, um nach einem harten Griff an die Brust einer Frau und einem schnellen Griff in die Ladenkasse polternd und pöbelnd von dannen zu ziehen. Auch in *MORTAL THOUGHTS* machen sich die Geschlechter also Räume streitig, doch im Gegensatz zu Scotts Film wirken bei Rudolph selbst Aussenszenen bisweilen wie ein Kammer- spiel unter freiem Himmel: Die schnellen Schwenks, die er in den Rückblenden oft verwendet, lassen den Raum zwischen den Figuren gleichsam verschwinden und Raum neben ihnen erst gar nicht ins Blickfeld treten. Scotts Heldinnen suchen das Weite: Sie entfliehen in die offene Landschaft, und das Scope-Format leistet Fluchthilfe. Rudolph dagegen inszeniert im Normalformat eine Welt der unsichtbaren, aber unüberwind- baren Mauern, und zusammen mit seinem Cutter schneidet er Cynthia und Joyce jeden Fluchtweg ab. Eine der zahlreichen Rückblenden endet mit einem Risssschwenk nach links, und in der Bewegung schneidet Rudolph auf John Woods, der drein-

LOVE AT LARGE arbeitete Rudolph oft mit langer Brennweite, so dass der Blick des Detektivs durch das Fern- glas zur Sichtweise des gesamten Films wurde.) Am Ende verlässt Cynthia das Polizeirevier nicht mehr als Zeugin: Die Kamera hat auch sie in den Kreis der Verdächtigen eingeschlossen.

Immer wieder zeigt Rudolph uns die Videokamera und die Mikrofone, mit denen Cynthias Vernehmung aufge- zeichnet wird, in Grossaufnahmen. Seht her, scheinen diese Einstellun- gen zu sagen, das sind meine Instru- mente, und sie sind auf die Wahrheit geeicht. Doch dass Bilder und Töne lügen können, ist schon lange kein Geheimnis mehr, und wenn sich die Handkamera in den Rückblenden übereifrig darum bemüht, den An- schein von Authentizität zu erwecken, sollte dies vor allem das Misstrauen des Zuschauers wecken. So wird Cynthias Entschluss, die volle Wahr- heit zu sagen, denn auch in einer Ein- stellung von extremer Künstlichkeit ins Bild gesetzt: Cynthia verlässt das Revier und steigt in ihren Wagen. Während sich der Widerschein einer bunten Lichterkette auf der Wind- schutzscheibe spiegelt, betrachtet sie sich im Rückspiegel und erkennt, dass sie zwar den Blicken der Polizi- sten standhalten kann, aber nicht ih- ren eigenen.

Thelma blickt zu Beginn der Reise in den Aussenspiegel und bewundert sich selbst mit lässig im Mundwinkel hängender Zigarette; später steht sie vor dem Spiegel auf einer Damentoi- lette und verpflegt die Wunden, die sie von dem Vergewaltigungsversuch im Gesicht davongetragen hat. Zu Beginn der Reise schminkt sich Louise flüchtig in der überfüllten Toi- lette einer Bar; gegen Ende des Films schaut sie in den Rückspiegel, setzt ihren Lippenstift an und legt ihn dann resigniert beiseite. Immer wieder ge- wahren Scott und seine Drehbuchau- torin Callie Khouri ihren Heldinnen Momente der Selbst-Reflexion, und was immer sie im weiteren Verlauf ih- rer Reise für Fehler begehen werden, über sich selbst machen sie sich kei- ne Illusionen. Am Ende des Films, als sie im Rückspiegel die zahllosen pa- ramilitärisch aufgerüsteten Polizisten betrachten und ihre eigene Chancen- losigkeit erkennen, geben sie Gas und rasen sehenden Auges in eine mehrere hundert Meter tiefe Schlucht. Selbst der Tod kann sie nun nicht mehr trennen.

Durch den Tod von James Urbanski tun sich zwischen Joyce und Cynthia Abgründe auf. Der äussere Druck, der

Glenn Headly als Joyce Urbanski und Demi Moore als Cynthia Kellogg in *MORTAL THOUGHTS*



gegenen ihnen im Verlauf der Fahrt, immer tiefer dringen sie nach Arizona ein, wo sich die Wüste und die Cow- boys noch heute darüber zu streiten scheinen, wer von ihnen der stärkere ist. Dann erreichen sie Monument Val- ley und den Grand Canyon: Natur- denkmäler der traditionellen Vorstel- lungen von Männlichkeit.

Joyce und Cynthia arbeiten in einem Frisiersalon. Männer sieht man in die-

blickt, als sei ihm soeben eine abge- feimte Lüge ins Gesicht geschleudert worden. Oft hat man den Eindruck, als würde die Kamera Woods zuarbei- ten. Wenn sie Cynthia beim Verhör unentwegt umkreist und von allen Seiten beobachtet, als wolle sie sich auch nicht die kleinste Regung entge- hen lassen, dann scheint sie sich Woods' unablässigen und durchdrin- genden Blick zu eigen zu machen. (In

in THELMA & LOUISE den Zusammenhalt der Frauen stärkt, zerstört den der beiden Freundinnen in MORTAL THOUGHTS. Cynthia und Joyce gelingt es nicht, die Schuld am Tod des Mannes gemeinsam auf sich zu nehmen. Am Ende stellt sich heraus, dass es nicht Joyce war, die ihren Mann ermordete, sondern Cynthia ihn in Notwehr erstach, als er sie zu verge-

verzweifelt hinterher, doch weil Scott diesen Moment in Zeitlupe zeigt, wird die Figur schon nach wenigen Schritten von ihrem eigenen Pathos überholt. Es ist dennoch eine schöne Idee, dass Keitel gerade im Augenblick der grössten physischen Nähe zu den Frauen für immer von ihnen getrennt wird. Denn bisher konnte er nur über Telefon mit ihnen kommunizieren und

Die wichtigsten Daten zu THELMA & LOUISE: Regie: Ridley Scott; Buch: Callie Khouri; Kamera: Adrian Biddle, B.S.C.; Kamera-Assistenz: Alexander Witt, Michael Scott, S.O.C.; Schnitt: Thom Noble; Ausstattung: Norris Spencer; Art Director: Lisa Dean; Kostüme: Elizabeth McBride; Make-up: Richard Arrington, Bonita DeHaven; Frisuren: Leslie Anne Anderson, Anthony Cortino, Karl Wesson; Musik: Hans Zimmer; Songs von: Kelly Willis, Martha Reeves, Toni Childs, Kelly Willis, Charlie Sexton, Tammy Wynette, Glenn Frey, The Temptations, Chris Whitley, Garyson Hugh, Pam Tillis, Michael McDonald, Garyson Hugh, Marianne Faithfull, Johnny Nash, B.B. King; Ton-Mischung: Keith A. Wester, C.A.S.

Darsteller (Rolle): Susan Sarandon (Louise), Geena Davis (Thelma), Harvey Keitel (Hal), Michael Madsen (Jimmy), Christopher McDonald (Darryl), Stephen Tobolowsky (Max), Brad Pitt (J.D.), Timothy Carhart (Harlan), Lucinda Jenny (Kellnerin Lena), Jason Beghe (Polizist), Sonny Carl Davis (Albert), Ken Swofford (Major), Shelly De Sai (Motel-Angestellte), Carol Mansell (Kellnerin), Stephen Polk (Wachmann), Rob Roy Fitzgerald (Polizist), Jack Lindine (I.D. Techniker), Michael Delman (Silver Bullet Tänzer), Kristel L. Rose (Raucherin), Noel Walcott (Mountain-Bike-Fahrer).

Produktion: Percy Main Production; Produzenten: Ridley Scott, Mimi Polk; Co-Produzenten: Dean O'Brien, Callie Kourie. USA 1991. Format: 35mm, Panavision, 1:1,85; Farbe Deluxe; Dolby Stereo; Dauer: 127 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Tobis Filmkunst, Berlin.



Susan Sarandon als Louise und Geena Davis als Thelma in THELMA & LOUISE

waltigen versuchte. Und wie in THELMA & LOUISE scheint auch in MORTAL THOUGHTS diese Tat fast zwangsläufig Folgeverbrechen nach sich zu ziehen, die die Heldinnen jedoch nicht zusammenschweissen, sondern mehr und mehr voneinander entfremden. Am Ende sehen wir wie zu Beginn des Films Amateuraufnahmen, die Cynthia und Joyce zusammen als spielende Kinder zeigen, doch nun wirken sie wie die Reminiszenz an eine verlorengegangene Freundschaft, die möglicherweise nie wiederhergestellt werden kann. Dagegen ist das Polaroidfoto, das Thelma und Louise zu Beginn der Reise von sich machten, das Dokument einer Beziehung, die durch nichts und niemanden zerstört werden konnte.

Im Kino fungiert Harvey Keitel nunmehr als Frauenbeauftragter der amerikanischen Polizei. Doch während er bei Rudolph ein hartes und unbarmherziges Verhör führt, erscheint er bei Scott so überaus gutmütig und verständnisvoll, als wolle er allein wiedergutmachen, was die anderen Männer den beiden Frauen angetan haben. Als der Wagen auf die Schlucht zusteuert, läuft der Polizist

sich die Aufzeichnung der Überwachungskamera eines Supermarktes anschauen, den Thelma überfallen hatte, um die Reisekasse aufzufüllen. Es ist interessant, dass auch beim Verhör in MORTAL THOUGHTS technische Mittel zuhelfegenommen werden, so dass auch in diesem Film eine direkte Kommunikation zwischen den Geschlechtern so gut wie unmöglich zu sein scheint.

Nur in Ridley Scotts Film gibt es eine Sequenz, in der sich eine harmonische Beziehung zwischen den Geschlechtern andeutet: Wenn Thelma mit einem Anhalter zum ersten Mal in ihrem Leben eine ekstatische Liebesnacht verbringt, während sich Louise im Nebenraum mit ihrem langjährigen Freund ausspricht und von ihm die langerwarteten Verlobungsringe erhält. Doch am Ende dieser wunderbaren Parallelmontage fährt der Freund zurück zum Flughafen, und der Anhalter ist spurlos verschwunden. Er hat 6 700 Dollar mitgehen lassen – und jede Hoffnung auf einen Waffenstillstand im Kampf der Geschlechter.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten Daten zu MORTAL THOUGHTS (TÖDLICHE GEDANKEN):

Regie: Alan Rudolph; Buch: William Reilly, Claude Kerven; Kamera: Elliot Davis; Kamera-Assistenz: Anthony Brooke, Paul Postelnicu; Schnitt: Tom Walls; Ausstattung: Howard Cummings; Art Director: Robert K. Shaw jr.; Kostüme: Hope Hanafin; Make-up: Janet Flora, Joseph A. Campayno, Scott Eddo; Frisuren: Francesca Paris, John D. Quaglia, Jose Normond; Musik: Mark Isham; Tonmischung: Gary Alper.

Darsteller (Rolle): Demi Moore (Cynthia Kellogg), Glenne Headly (Joyce Urbanski), Bruce Willis (James Urbanski), Harvey Keitel (Detective John Woods), John Pankow (Arthur Kellogg), Billie Neal (Detective Linda Nealon), Frank Vincent (Dominic Marino), Karen Shallo (Gloria Urbanski), Crystal Field (Jeanette Marino), Maryanne Leone (Tante Rita), Marc Tantiello (Türsteher), Doris McCarthy (Pat, Cynthias Mutter), Christopher Scotellaro (Joey Urbanski), Ron J. Amodea (Band Leader), Leonid Merzon (Yuri), Kelly Cinnante (Cookie), Christopher Peacock, Bruce Smolanoff (irische Jungen), Elain Graham (weiblicher Polizei-Sergeant), Thomas Quinn (Detective Seltzer).

Produktion: New Visions Entertainment, Polar Entertainment in Zusammenarbeit mit Rufglen Films; Produzenten: John Fiedler, Mark Tarlov; Co-Produzentin: Demi Moore; ausführende Produzenten: Taylor Hackford, Stuart Benjamin. USA 1991. Format: 35mm; Farbe Deluxe; Dauer: 104 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia, München/Frankfurt.



Robin Williams als Parry, Mercedes Ruehl als Anne, Jeff Bridges als Jack und Amanda Plummer als Lydia

Die Architektur des Fegefeuers

THE FISHER KING von Terry Gilliam

Es beginnt mit einer Metapher. Ein Blick von oben in einen dunklen Kasten. Darin: ein schattenhaftes Wesen ohne Gesicht und ohne Körper. Annäherungen an diese Kreatur schälen immer wieder nur eines heraus: den Mund, der vor einem Mikrofon seine Zynismen herausgeifert. Ein Hörfunk-Studio als finstere Reich der Schatten. Der Moderator Jack Lucas ist in seiner Eigenliebe gefangen, lebt in der Enge und Sterilität einer hermetisch abgeschlossenen Kunstwelt, für deren Mittelpunkt er sich hält. Seine Aussenkontakte reduzieren sich auf Telefonate mit Hörern, die wie er nur Stimmen sind – ohne Gesicht, ohne Körper, scheinbar ohne menschliche Substanz.

Die Kommunikation verläuft entsprechend: Jack Lucas ist eine lauernde Spinne im Netz, in dem sich die Opfer verfangen, ist jemand, der andere benutzt und ausstellt, nur um sich selbst zu zelebrieren. Ein Mann ohne Skrupel, der Menschen verführt, manipuliert, sogar zum Bösen verleitet. Ein Mann ohne Herz und ohne Seele, der in seinem Höllen-Studio triumphierend herumspringt, wenn er wieder einmal einen Radiohörer zur fragwürdigen Unterhaltung eines Massenpublikums gedemütigt hat. Ein Mann, der in seinem Medium ein Star ist und sich für einen Gott oder für einen König hält, aber nichts weiter ist als – so beschreibt ihn die Metapher – ein Fürst der Dunkelheit.

Jack Lucas ist ein *jack-in-the-box*, ein Springteufelchen, aber das ist nur die eine Seite seines Charakters; der Nachname emblematisiert, was nach "Jack" kommen wird, prophezeit seine Läuterung und Wandlung, deutet an, dass dieser Mann der rhetorischen Gewalt das Zeug zu einem Evangelisten haben könnte, wenn er nur seinem speziellen Heiland begegnet, der ihn auf den rechten Weg leitet und dem er seinerseits dafür den Weg bereiten kann.

«*Hit the road, Jack, and never come back*», die Erkennungsmelodie der Jack-Lucas-Show, ist ein moralischer Appell, ein wohlmeinender Ratschlag an Jack selbst, der sich für Jack zum allegorischen Erlebnis realisieren wird:

Jack Lucas wird in der Gosse landen, um auf den rechten Weg zu finden.

Terry Gilliams *morality play* THE FISHER KING erzählt – nach dem sehr katholischen, voller biblischer Konnotationen steckenden Drehbuch Richard LaGraveneses – die Geschichte einer Wandlung vom Saulus zum Paulus. Die Exposition skizziert Jacks Weg in die Verdammnis: seinen Sündenfall, seine Anmassung, wie Gott zu sein, seine Vertreibung aus dem Hörfunk-Paradies, das nichts weiter als Teufelsblendwerk war, seinen jähen Sturz vom Himmel in die Hölle. Nach der Exposition schildert der Film Jacks Qualen im Fegefeuer, seine Läuterung, seine Erlösung, seine Wiedergeburt und Menschwerdung. Zwischendurch drückt Gilliam das auch mit der Symbolik des Märchens aus: Jack Lucas bekommt von einem Kind eine Pinocchio-Figur geschenkt – als Spiegel seiner selbst, denn das Springteufelchen Jack Lucas ist wie Pinocchio kein Mensch aus Fleisch und Blut, wird aber schon noch einer werden.

Jeff Bridges als ungläubiger, verdorbener, skeptizistischer Medien-Evangelist Jack Lucas ist die vorderste Hauptfigur in diesem Film, auch wenn Robin Williams (als Parry, der Messias, den Lucas für sich findet) aufgrund seines grösseren Marktwerts den ersten *credit* davonträgt. Parry übernimmt in der Dramaturgie des Films die Funktion des Katalysators, der Jacks Charakterwandel initiieren wird.

*

Parry ist eigentlich Henry Sagan, ein Universitätslehrer für mittelalterliche Geschichte, der nach der brutalen Ermordung seiner Frau verrückt geworden ist, Gedächtnis und Identität verloren hat, zum Vagabund heruntergekommen ist, sich aber – Reminiszenz an seine mediävistische Profession – für einen fahrenden Ritter hält, der nun sämtliche Penner New Yorks als seine Vasallen um sich schart – wie in der Legende König Artus seine Ritter der Tafelrunde oder wie Robin Hood seine Geächteten im Sherwood Forest. Parry, ein leidender "Fischerkönig" wie der sieche Amfortas der Gralsmythologie, glaubt in Lucas seinen Parzival gefunden zu haben, den Erwählten, der den Heiligen Gral finden und Parry von seinen Leiden erlösen wird.

Das ist der Weg, der dem weder an den Gral noch an sonstige Wunder glaubenden skeptischen Realisten Lucas vorgeschrieben ist. Jack Lu-

cas, der "König", muss sich selbst zum Narren machen, die Rolle des *tumben tören* spielen und in einer *aventure* seiner Imagination den Gral aus einer mittelalterlichen Festung mitten in New York entwenden, um nicht nur Parry Erlösung zu bringen, sondern auch selber erlöst zu werden.

Die Schicksale dieser beiden Männer sind auf tragische Weise miteinander verknüpft, denn Jack trägt Schuld an Parrys Leiden. Eines seiner anmassenden Radiogespräche mit einem ihm völlig ergebenen Hörer hat ein Massaker zur Folge gehabt, bei dem Parrys/Sagans Ehefrau ums Leben kam. Durch einen Akt der Wiedergutmachung an seinem Opfer Parry hofft der in seiner Selbstsicherheit erschütterte, aus seiner existentiellen Bahn geworfene Jack Lucas wieder zu sich selbst zu finden, zu dem, der er einmal war.

Aber erst wenn er sich am Ende auf die Ebene von Parrys verrückten Phantastereien herablässt und zu begreifen beginnt, dass auch die Imagination eine Realität ist, erst also, als er sich das Gewand Parrys überstreift, um selber zum "Ritter" zu werden, und bei seiner Entwendung des "Grals" aus der "Burg" eines New Yorker Milliardärs eine mystische Offenbarung erlebt, findet Lucas zu sich selbst und die Heilsgeschichte ihren Abschluss im Hollywood-Happy-End. Lucas drückt dem mittlerweile in ein Koma versunkenen Parry den Gral in die Hand, der der Legende nach nichts anderes ist als der Abendmahlkelch Christi, und bewirkt damit ein Wunder, lässt den messianisti-

Jeff Bridges mit Mercedes Ruehl



schen "Hausmeister Gottes" (wie Parry sich selber nennt) wieder von den Toten auferstehen.

Und Lucas – doppeltes Happy-End! – findet zu seinem besseren Selbst, wird nicht wieder der Jack Lucas von ehemals sein, kein Springteufel mehr und kein hölzerner Pinocchio; er ist ein anderer, ist Mensch geworden, der Seele, Herz und Körper hat. Jack

Lucas hat die Wandlung nicht durch das Wort, sondern durch die Tat vollzogen; der Mund bekommt eine Hand. Das zeichenhafte Finale demonstriert, wie Lucas selbst in die Rolle eines Messias hineingewachsen ist, als Stellvertreter Parrys (als sein Evangelist) mit dem Abendmahlkelch in der Hand einen Chor gesellschaftlicher Aussätziger dirigiert, wobei die Geste des Dirigierens identisch wird mit der priesterlichen Pose der Heiligen Wandlung.

*

Diese nicht nur hochmoralische, sondern hochreligiöse Geschichte, in der die Mythen und Legenden des höfischen Mittelalters nicht ihrer spirituellen Bedeutung entbunden sind, wird eingefasst in die Form einer dramatischen Komödie, in der sich romantische Anschauungen und an die Grenze der Geschmacklosigkeit stossende, subversive Monty-Python-Absurditäten (zum Beispiel ein jammernder Transvestit von äusserst trauriger Gestalt in dem Rollenklischee einer *damsel in distress*, einer Jungfer in Nöten) die Waage halten.

Robin Williams mit Amanda Plummer



Auf der komödiantischen Ebene erzählt der Film vor allem von der Beziehung dieses seltsamen Männerpaars Lucas und Parry zu den Frauen Anne und Lydia, die trotz ihrer materialistischen Bodenständigkeit und ihres buchhalterisch-kalkulierenden Denkens das Herz auf dem rechten Fleck zu haben scheinen. Jack springt am Ende über seinen Schatten, wenn er sich zu seinen Gefühlen zu der Videothekarin Anne bekennt, die sich in den drei Jahren seiner Existenzkrise um ihn gekümmert hat. Und der Don-Quijote-Ritter Parry, dem die Wirklichkeit anders erscheint als dem Normalsichtigen, erobert sich als seine Dulcinea eine unscheinbare, verschrobene Büroangestellte mit unkultivierten Manieren, die in seiner Phantasie zum Edelfräulein avanciert. Gilliam kann sich bei der Umsetzung

dieses sehr komplex angelegten Buches auf ein gut funktionierendes Darsteller-Ensemble verlassen – mit zwei gleichwertigen Hauptdarstellern und zwei Nebendarstellerinnen, die das religiöse Drama der Haupthandlung komödiantisch ausbalancieren. Und ausserdem ist Gilliam ein meisterhafter Autor-Regisseur, der es versteht, ein nicht von ihm selbst verfasstes Manuskript völlig seinem eigenen Kosmos anzuverwandeln.

Wie in seinen Filmen üblich, verschwimmen auch hier die Realitäten der Phantasie und Wirklichkeit, hat das Phantastische seine Legitimation in der Psychoanalyse, wird das Mittelalter zu einer verborgenen metaphysischen Wahrheit hinter der profanen, materialistischen Wirklichkeit der Gegenwart, treten überdimensionale Spukgestalten (hier: ein Roter Ritter) in Erscheinung, die sich für die Protagonisten (hier: Parry) als Projektionen ihrer Zwangsvorstellungen materialisieren. Diese Dämonen steigen aus dem Unterbewusstsein herauf, um die Personen nicht nur im Traum, sondern als halluzinierte Gespenster scheinbar auch in der äusseren Wirklichkeit (die aber längst nicht mehr äusserlich ist) zu drangsalieren. Bei Gilliam lebt jeder in seiner Hölle.

Und wie immer verschafft Gilliam der Phantasie, der Psychologie und der Moral eine Architektur. Die Architektur in seinen Filmen manifestiert sich immer wieder in einer monumental-erdrückenden, faschistischen Bauweise mit Turmbauten, die je nach Figurenstandort einen Kamerablick von oben oder von unten zur Konsequenz haben.

Wenn man ein paar von Gilliams visuellen Vorbildern – die ins Surrealistische vorausweisenden Renaissance-Maler Bosch und Breughel und den Filmexpressionisten Lang – miteinander addiert, ergeben sich durchaus Zusammenhänge. Von Bosch haben mit Sicherheit die Höllen-Visionen des *Jüngsten Gerichts* den massgeblichsten Eindruck auf Gilliam hinterlassen. Breughel mit seiner satirischen Schärfe ist ein ähnlich apokalyptischer Moralist wie Bosch; auch er hat eine Vorliebe für Höllenspuk und Weltbrände. Von Breughel stammt auch ein Bild vom Turmbau zu Babel, dieser archaischen Allegorie von der menschlichen Anmassung, wie Gott sein zu wollen. Das Babylon-Syndrom, die Versuchung Gottes durch die Selbstverherrlichung des Menschen, ist immer wieder von Gut/Böse- oder Falsch/Richtig-Dialektikern zur Ursache allen Übels erklärt und so zum verwegenen aller Sün-

denfälle hochstilisiert worden. Breughels Darstellung des Turmbaus ist wiederum zu einem ikonographischen Topos dafür geworden, wie sich dieser Gipfel menschlicher Hybris abbilden lässt. Breughels Babel-Bild war auch eine Quelle der Inspiration für Langs futuristischen Babylon-Film METROPOLIS, dessen Architektur wiederum Gilliam in BRAZIL deutlich nachgebaut hat.

In THE FISHER KING, seinem ersten amerikanischen Film, entdeckt Gilliam das Babylonische in der New Yorker Hochbauweise. Er präsentiert damit ein Gegenstück zu seinem früheren Film BRAZIL, zu dem THE FISHER KING etliche Parallelen aufweist. Gilliams futuristisches Epos BRAZIL war ein britischer Film, dessen noch verdecktes Sujet bereits Amerika war. In THE FISHER KING sitzt Jack Lucas einmal in der Videothek vor einem BRAZIL-Plakat, womit deutlich gesagt ist, wie viel diese beiden Filme miteinander zu tun haben, wie sehr Jack Lucas vom Babylon-Syndrom infiziert ist, vielleicht auch wie hybrid eine Videothek ist.

Die ganze Exposition dient Gilliam dazu, Jacks Hybris zu allegorisieren

Amanda Plummer als Lydia



(Parry dagegen bleibt ohne Exposition). Nach seinem Hörfunk-Auftritt bereitet sich Jack darauf vor, demnächst auch Fernseh-Star zu sein, so dass das Gesicht hinter der Stimme endlich sichtbar wird. Aber seine mehrfach deklamierten Worte *«Forgive me!»*, eine einstudierte Dialogphrase aus seiner zukünftigen Fernseh-Show, sind nach oben gespro-



Robin Williams als Parry

chen wie zu einem höheren Wesen (dessen Perspektive die Kamera einnimmt). Nach der Exposition, nach seinem Höllensturz wird Jack selbst wie eine Personifikation dieser Worte herumirren, auf der Suche nach Erlösung von seiner Schuld. Wenn Jack nach der Exposition (im Zeitgefüge der Handlung drei Jahre später) wahrlos und betrunken durch das nächtliche New York torkelt und dabei fast von einem Auto überfahren wird, hört man noch einmal das *«Forgive me!»* wie eine unangemessen profane Parodie.

In der Exposition hat Jack bei seiner *«Forgive-me»*-Phrase (die für ihn erst nach dem Sündenfall eine existentielle Bedeutung haben, erst dann also keine Phrase mehr sein wird) seinem Gesicht weisse Mephisto-Schminke aufgelegt, und er verzieht sein Gesicht – mit Blick nach oben – zu einem teuflischen Grinsen. Wenig später ist er hinter einem Fenster seiner Wohnung zu sehen, die – in Korrespondenz zum Hörfunk-Studio – wie ein schwarzes Loch erscheint: Jack, schwarzgewandet, breitet wie ein Priester des Bösen seine Arme aus und stimmt erneut sein *«Forgive me!»* an, das diesmal im Ton übersteuert, akustisch verzerrt wird und noch obendrein – im allegorischen Sinnzusammenhang passend – mit dem Song *«I've got the power!»* unterlegt wird (nach *«Hit the road, Jack!»* das zweite musikalische Leitmotiv des Films, das auf Jack Lucas gemünzt ist). Gegen dieses dunkle, negative Anfangsbild steht das normal ausgeleuchtete, positive Schlussbild, in dem Jack mit dem Gralskelch in der

Hand in priesterlicher Pose die Gershwin-Melodie «I Love New York» dirigiert.

Am Ende der Exposition sieht man Jacks zur Teufelsfratze verzerrtes Gesicht erst als überdimensionales Plakat an einer Wand seiner Wohnung, dann auf einem Fernsehbildschirm, schliesslich über mehrere Monitoren multipliziert – als das wahre Gesicht hinter der Stimme. Die Fernsehnachrichten bringen Bilder vom Inferno, das der Amoklauf eines armen Teufels angerichtet hat, den Jack Lucas mit seinen Worten im Radio ungewollt dazu verführt hat. Auf einer Grossaufnahme von Jack Lucas' Gesicht, in dem sich Horror abbildet, blendet der Film ab: die Exposition ist beendet. Diese Einstellung wird später noch einmal zitiert, wenn Jack erfährt, wer Parry ist. Und erst am Ende des Films zeigt eine ähnliche Grossaufnahme, dass Jacks Gesicht als Folge von Jacks aktiver Anteilnahme endlich menschliche Züge annimmt.

*

Zwischendurch in die Exposition eingeschnitten: Bilder der New Yorker Hochbauweise, mal Blick von oben, mal von unten, und immer verzerrte Perspektiven, die das Gefühl des Faltschen vermitteln. Jacks Höllensturz illustriert der Film ironisch, wenn die Kamera in der ersten Einstellung nach der Exposition einen Babel-Turm von oben nach unten abschwengt. Waren



Anne, Jack, Parry und Lydia

das Hörfunk-Studio und Jacks Apartment in höheren Hochhaus-Sphären plziert, womit sie den Blick nach unten gestattet, so ist Jack jetzt ganz unten angelangt, lebt in der Wohnung seiner neuen Freundin Anne und as-

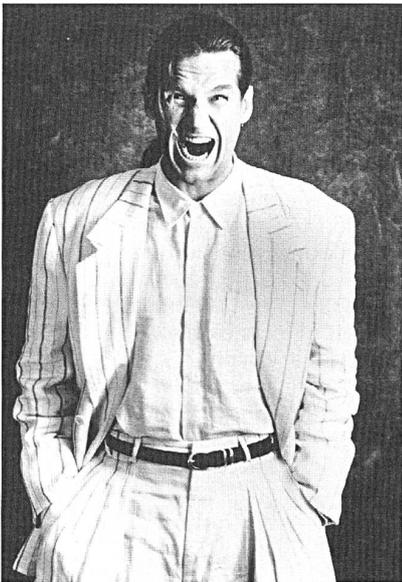
sistiert Anne widerwillig in einer Videothek, dem Sockel des abgeschwenkten Babel-Turms. Auch die Videothek liefert Teufelsblendwerk, ist eine Form der Kleinsthöhle; die Kunden erscheinen Jack wie schrille, verzerrte Quälgeister des Fegefeuers, das er durchschreitet. Für Gilliam ist die Videothek ein gleichermassen negativ besetztes Äquivalent zum Hörfunk-Studio; beides sind symbolische Orte des oberflächlichen und seelenlosen Bilder- beziehungsweise Wortkonsums.

Der Moralist Gilliam ist immer ein Kritiker des Konsumismus gewesen. Am deutlichsten ist das vielleicht in TIME BANDITS geworden, wo er den Teufel selbst auftreten lässt, der in einem finsternen, gothischen Babel-Schloss residiert und der die Macht über die Welt dadurch zu gewinnen gedenkt, dass er die Konsumwünsche der Menschen kennt und steuert und die moderne Technologie als Mittel zum Zweck beherrscht. Schon beim ersten Auftritt des Teufels lässt Gilliam ihn seine Hybris artikulieren: «Ich bin das Böse ... Ich habe die Macht der Welt. Und die Welt wird sich verän-

Mercedes Ruehl und Amanda Plummer



dern, weil ich die Dinge verstehe. Mein Spezialgebiet sind Digitaluhren, und bald werde ich wissen, wie Videorecorder und Autotelefone funktionieren. Und wenn ich weiss, wie das funktioniert, kenne ich mich bald mit Computern aus. Beherrsche ich erst alle Computer, werde ich demnächst oberstes Wesen sein.»



Jeff Bridges als Jack

In *THE FISHER KING* hat der Teufel die Videothek bereits zu seiner Bastion gemacht. Parrys Dulcinea Lydia, eine gierige Konsumentin ohne Kultur, erhält einen Jahresgutschein für die Videothek. Da sie genauso masslos Groschenromane verschlingt wie sie in Restaurants über Knödel herfällt, warum soll sie dann nicht auch Videos fressen? In einem geschmacklosen kabarettistischen Auftritt verkündet ein Transvestit in buntem Flitter (dominant: die im Film negativ besetzte Farbe Rot) mit schriller Singstimme und so falsch singend wie nur möglich: «*Everything's coming up videos!*»

*

Jeder lebt in seiner Hölle. Durch alle Innendekorationen in *BRAZIL* ziehen sich Rohre, Schläuche, Kabel; immer wieder lodern Feuer auf, kommt es zu Explosionen, bricht ein Inferno aus. Der Held wird von Dämonen verfolgt, wird gefoltert und gequält, als sei er in eine Bosch-Vision geraten, und entflieht zuletzt in eine bessere, aber nur erträumte Welt. Er ist ein Gefangener seiner Phantasie; aber in einer Welt, in

der die Wirklichkeit ein Gefängnis ist, kann die Phantasie auch zur Freiheit werden.

Ähnliche Bilder und Ideen schon in *TIME BANDITS*. Und so wie sich Sam Lowrys hochtechnologische Wohnung in *BRAZIL* irgendwann als ein monströses Chaos aus Rohren und Schläuchen enthüllt, ist auch Parrys Aufenthaltsort nach seinem persönlich erlebten Inferno Ausdruck der inneren Hölle, in der er lebt: ein Heizungskeller, verrohrt und verkabelt, ein ganz bizarrer Raum unter der Erde, den er sich wie eine Totenkultstätte einrichtet, wie ein Mausoleum, eine Krypta.

Die Charaktere gehen durch ein Fegefeuer – bis zu ihrer Läuterung. Der Rote Ritter mit seinem flammenwerfenden Helm ist Parrys persönlicher Dämon, nur Parry sieht ihn – bis Jack sich Parrys Kleidung überstreift, sich in die Haut des anderen begibt, dann hat auch er Visionen (die in der Endfassung des Films allerdings sehr zurückgenommen sind).

Die Farbe Rot verweist auf das Blut, das auf Parry spritzte, als seine Frau ermordet wurde, der feuerspeiende Helm auf das Mündungsfeuer des Gewehrs, mit dem seine Frau erschossen wurde. Die Horror-Erscheinung des Ritters ist also als Abstraktion von Parrys fragmentarischer Erinnerung an sein Schockerlebnis decodierbar. Darüber hinaus konnotieren die Farbe Rot, das Feuer, der Rauch die Hölle.

Aber der Rote Ritter ist auch eine moralische Instanz und deshalb nicht ganz so eindeutig festzulegen. Zwar erscheint er einerseits als Dämon, als Teufel, als eine abstrakte Erscheinungsform des Mörders, andererseits findet er sich aber als Emblem am sakralen Buntglasfenster der Gralsburg, in die Jack Lucas einsteigt, den Gral zu entwenden.

Der Milliardär Langdon Carmichael, dem das burgartige Stadthaus gehört, sitzt in todesnaheem Schlaf – auch er: siech wie Amfortas/Parry und lebensmüde wie zeitweilig Jack Lucas – in seiner Bibliothek, in der sich auch der "Gral" befindet. Carmichael sieht so aus, wie man sich die alten Patriarchen oder wie man sich Gottvater vorstellt. Er ist auf dieser Imaginationsebene der Erzählung der Gralshüter, ein "Hausmeister Gottes" (wie auch Parry einer sein möchte), also eine positive Figur. Und er hat einen Namen, der an jenen Erzengel erinnert, der einst Luzifer, der sich in seiner Hybris anmasste, wie Gott zu sein, vom Himmel in die Hölle stürzte. Carmichael trägt einen roten Morgen-

mantel, der ihn mit dem Roten Ritter identifiziert (im Nachspann wird bezeichnenderweise der Darsteller Carmichaels nicht genannt, wohl aber der Darsteller des Roten Ritters aufgeführt).

Der rabiate Erzengel Michael, der Gralsritter Carmichael ... – der Rote Ritter, eben noch Dämon der Hölle, erscheint so gesehen äusserst ambivalent. Es ist als würden Gralsburg und Klingsors Zauberschloss miteinander verschmelzen und als wären Amfortas und sein grösster Widersacher nur zwei Aspekte ein und derselben Figur. Aber auch der Teufel handelte ja nach mittelalterlichen Vorstellungen im Dienste des obersten Wesens und war mit anderen Worten in der Hierarchie des Himmels so etwas wie ein Hausmeister Gottes, wenn auch nur öffnungsbefugt für die untersten Pforten.

Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zu *THE FISHER KING*: Regie: Terry Gilliam; Regieassistent: David McGiffert, Joe Napolitano; Buch: Richard LaGravenese; Kamera: Roger Pratt; Kameraführung: Craig Haagensen; Kamera-Assistent: Nicholas J. Masuraca; Spezialeffekte: Robert McCarthy; Schnitt: Lesley Walker; Kostüme: Beatrix Pasztor; Production Designer: Mel Bourne; Art Director: P. Michael Johnston; Set Decorator: Cindy Carr; Set Designers: Jason R. Weil, Rick Heinrichs; Modell-Beratung: Bill Cruise; Musik: George Fenton; Musik-Beratung: Ray Cooper; Ton-Schnitt: Peter Pennell.

Darsteller (Rolle): Robin Williams (Parry/Henry Sagan), Jeff Bridges (Jack Lucas), Amanda Plummer (Lydia Sinclair), Mercedes Ruehl (Anne Napolitano), Michael Jeter (obdachloser Cabaret-Sänger), William Jay Marshall (jamaikanischer Penner), Chris Howell (Roter Ritter), Tom Waits (Rollstuhl-Penner), David Pierce (Lou Rosen), Lara Harris (Sandra), Brian Michaels (kleiner Junge), Christian Clemenson (Edwin Malnick), Lisa Blades (Henrys Ehefrau), Jayce Bartok (erster Schläger), Dan Futterman (zweiter Schläger), Richard LaGravenese (Zwangsjacken-Yuppie), Bradley Gregg (Hippie-Penner), William Preston (Penner John), Ted Ross (Limo-Penner), James Remini (Hotel-Penner), John Hefferman (Börsenmakler-Penner), Anita Dangler (Klofrau).

Produktion: Hill/Obst-Production für Tri-Star Pictures; Produzentinnen: Debra Hill, Lynda Obst; assoziierte Produzenten: Stacey Sher, Anthony Mark; Produktionsleitung: Anthony Marks. USA 1991. 35mm, Technicolor, Panavision. Dauer: 137 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia, Frankfurt/München.

Gespräch mit Terry Gilliam

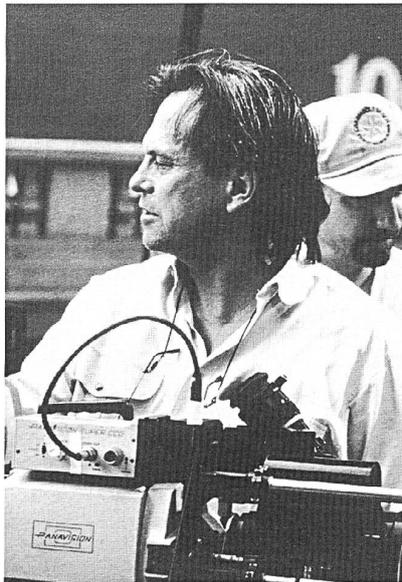
„Die Architektur ist eine Handlungsfigur auf die sich die Figuren beziehen müssen und nicht bloss ein Hintergrund“

FILMBULLETIN: Worum geht es in Ihrem neuen Film THE FISHER KING?

TERRY GILLIAM: Erstens kann man sagen, dass es um Erlösung geht. Zweitens, dass es um die Suche nach dem Heiligen Gral geht – im New York des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts. Drittens, dass es um jemanden geht, der seinem Freund zu einer Verabredung verhilft, damit er sich nicht mehr so elend fühlt. Zu guter Letzt geht es eigentlich um Liebe – als Zentrum dieser Themenkreise. Im Unterschied zu meinen früheren Filmen, die in anderen Epochen angesiedelt waren und sich auf jede Menge Spezialeffekte verliessen, stützt sich mein neuer Film im Grunde nur auf vier Charaktere, aus denen sich alles übrige ergibt.

FILMBULLETIN: Eine weitere Hauptrolle spielt New York.

TERRY GILLIAM: New York als Schauplatz der Handlung geriet am Ende zu einer Welt, die eindrucksvoller ist als zunächst beabsichtigt. Ich kann nun einmal nicht anders. Ich bin ein Konstrukteur, der davon besessen ist, solche Welten zu schaffen, Welten, die zumindest für ein paar Filmstunden existent werden. Die Story dieses Films bezieht ja ihre ganze Kraft daraus, dass sie in New York spielt, in einer Stadt der grossen Extreme. Alle neueren Filme, die ich über New York kenne, sehen irgendwie gleich aus. Sie zeigen kein Bild von New York, sondern von Leuten, die dort im Wohlstand ein behütetes Leben führen. Aber New York ist anders. Die Leute versuchen, ihr Geld zu verdienen, um sich abzuschirmen und vor den Strassen New Yorks zu schützen, vor der wahren Realität der Stadt, vor



Terry Gilliam

ihrem Gewimmel, ihren Überraschungen, ihren Gefahren. Das macht diesen Ort so aufregend. Ich wollte sichergehen, dass das auch im Film zu sehen ist und dass das nicht bloss ein Film über vier Leute wird, die durch ein paar Räume gehen, die Wände und Fenster haben.

FILMBULLETIN: Sie haben dabei eine Ansicht der Stadt herausgearbeitet, die über das Reale hinweg ins Phantastische zielt – emblematisiert in dem mittelalterlichen Schloss.

TERRY GILLIAM: Aber das gibt es dort tatsächlich! Man muss sich nur entscheiden, welchen Teil New Yorks man betrachten will. Was mich an New York fasziniert hat, trifft im Grunde auf alle Städte der Welt zu: Es geht

immer um die Wahl der Dinge, an die man glaubt, und um die Wahl der Dinge, die man erkennt. Sie sind alle da, man muss sie nur wählen. Doch die wenigsten tun das. Aus New York können Sie alle möglichen Welten erschaffen. Man braucht sich allein die Dächer anzusehen: Da gibt es Pyramiden, antike babylonische Zikkurate, das sind stufenförmige Tempeltürme, es gibt französische Schlösser, gotische Kathedralen ... Das ist alles da, man braucht nur zu wählen. Aber niemand bemerkt das, weil alle zu geschäftig sind und mit Scheuklappen herumlaufen, aus Angst, mit irgendetwas zusammenzustossen. Das ist ja das Witzige an dieser Stadt: Sie bietet einfach alles, aber die meisten Menschen sind zu ängstlich zuzugreifen und grenzen ihre eigene Welt ein, denn eine Welt, in der die Wege nur den Zweck haben, den Ort, wo man wohnt, mit dem Ort, wo man isst, und dem Ort, wo man arbeitet, zu verbinden, scheint ihnen eine sichere Welt zu sein.

FILMBULLETIN: Das mittelalterliche Schloss wirkt wie ein typisches Gilliam-Motiv.

TERRY GILLIAM: Das Schloss in New York ist real. Wir haben es nur wenig verändert. Als ich mit dem Film anfang, hatte ich die Absicht, in der glaubwürdigsten Weise mondän zu sein, und alle die für mich normalen Extreme, Exzesse und visuellen Tricks zu vermeiden. Ich habe nach einem ganz gewöhnlichen Stadthaus gesucht. Wir wollten uns ein Gebäude in der Upper East Side von innen ansehen, drehten uns um und entdeckten dieses Schloss dahinter. Ich sagte: «Das ist ja phantastisch, ich habe

schon Bilder davon gesehen. Aber ich will das nicht verwenden, das ist nicht die Art Film, die mir vorschwebt; das soll wirklich nur ein ganz kleiner Film werden.» Aber alle anderen waren der Meinung, sie machten einen Terry-Gilliam-Film und sagten: «Das musst du einfach reinnehmen, das ist perfekt!» Schliesslich habe ich nachgegeben. Und im nachhinein liebe ich diese Idee. Es ist wunderbar, weil es real ist. Dieses Gebäude ist ein altes Zeughaus, hinter dessen Fassade sich heute eine Schule verbirgt. Wir haben bloss eine Treppe und eine Tür hinzugefügt.

FILMBULLETIN: Also hat ein reales New Yorker Setting Ihnen ironischerweise die Möglichkeit gegeben, als Hintergrund erneut das Mittelalter zu inszenieren, wofür Sie ja offenbar eine Schwäche haben.

TERRY GILLIAM: Als Kind habe ich Märchen geliebt – mit Schlössern, Rittern, Prinzessinnen, Drachen und diesem ganzen Zeug. Ein Grund für mich, nach Europa zu ziehen, war vermutlich, dass es dort richtige Schlösser gibt. Als ich ein bisschen intelligenter wurde, habe ich Gemälde von Breughel und Bosch gesehen, die ich ganz ausserordentlich fand. Mir gefiel das: dieses genaue Verständnis der menschlichen Natur einerseits und gleichzeitig dieser ungläubliche Aberglaube. Von wegen Aberglaube – das war real! Die Dämonen gab es! Da die Menschen an sie glaubten, haben sie sich manifestiert. Die mittelalterliche Betrachtungsweise des Lebens war lebendiger als unsere heutige im zwanzigsten Jahrhundert. Alles, was man buchhalterisch nicht erfassen kann und keinen Geldwert besitzt oder was die moderne Naturwissenschaft nicht erklären kann, gilt doch heute als nicht-existent. Aber das ist Nonsense! Irgendwann im achtzehnten Jahrhundert haben wir offenbar angefangen, eine sehr enge Perspektive zu erfinden, aus der heraus wir die Welt betrachten.

FILMBULLETIN: In Ihren frühen Filmen haben Sie eher das Bild vom finsternen Mittelalter gezeichnet. Die Mittelalter-Bezüge in Ihrem neuen Film scheinen mir dagegen romantisiert zu sein.

TERRY GILLIAM: Wahrscheinlich stimmt das. Aber in erster Linie waren die frühen Filme Gegenreaktionen auf das Hollywood-Kino, in dem die Leute immer perfekte Zähne und ordentlich gestriegeltes Haar hatten und noch unter den schwierigsten Umständen immer schön und sauber aussahen. So etwas habe ich gehasst. Es war ein grosses Vergnügen, in HOLY GRAIL und JABBERWOCKY

das einzuführen, was es auch in der wirklichen Welt gibt: Dreck. Wir zeigten schmutzige Menschen mit schlechten Zähnen, so wie sie eben auch in Wirklichkeit existieren. Ich glaube fast, alles was wir mit diesen Filmen wollten, war Hollywood konterkarieren – mehr nicht. Wir sind gar nicht so intelligent, wie Sie meinen.

FILMBULLETIN: Immerhin jetzt erneut der Rückgriff auf das Motiv des Heiligen Grals. Ist der Heilige Gral so etwas wie eine fixe Idee von Ihnen?

TERRY GILLIAM: Ich glaube nicht, dass ich danach trachte, Filme über den Heiligen Gral zu machen. Eher habe ich den Eindruck, der Heilige Gral sucht mich. Was den Monty-Python-Film HOLY GRAIL betrifft, so wollten wir einen Film über die Ritter der Tafelrunde machen, über die Artuslegenden, und der Heilige Gral gehört nun einmal dazu. Was ich am Skript mochte, waren die Charaktere und die Tatsache, dass das alles ganz zeitgenössisch und unkompliziert war. Der Heilige Gral war wirklich nebensächlich. Abgesehen davon mag ich aber die Idee der Suche – ob nach dem Gral oder was auch immer. In der Suche scheint mir der Sinn des Lebens zu liegen. Das Leben besteht nicht notwendigerweise darin, etwas zu finden, sondern etwas zu suchen.

FILMBULLETIN: Wofür steht der Heilige Gral in THE FISHER KING?

TERRY GILLIAM: Ich denke für Liebe, Menschlichkeit, Verständnis, Selbstlosigkeit. Der Film handelt davon, dass man andere Menschen nur findet, indem man aus sich austritt. Man findet sie nicht in sich selber, sondern nur ausserhalb seiner selbst.



Jack Lucas, der Charakter, den Jeff Bridges spielt, geht los und klettert den Turm hinauf, um den Heiligen Gral zu holen, obwohl er weiss, dass das Unsinn ist, eine idiotische, dumme Aktion, weil es so etwas wie den Heiligen Gral gar nicht gibt. Dennoch muss er es tun, denn diese närrische Tat ist notwendig, um eine Veränderung in Parry und zuletzt auch in ihm

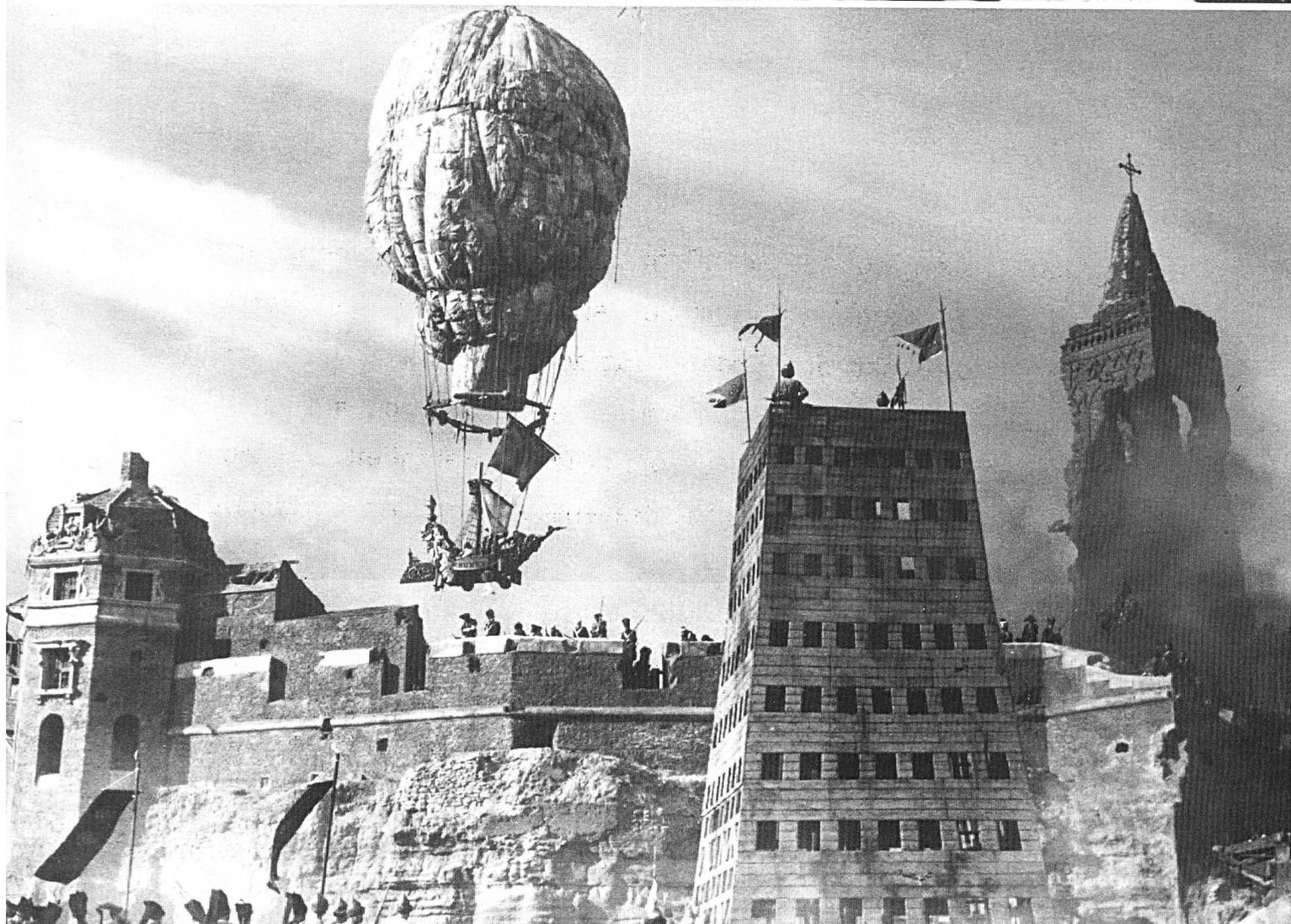
selbst zu bewirken. Törichte Handlungen haben eine wichtige Funktion im Leben. Wir verbringen viel Zeit damit, das zu verleugnen, aber die wichtigsten Dinge im Leben sind töricht. Sie lassen sich durch nichts rechtfertigen, man kann sie nicht buchhalterisch erfassen und nicht mit Geld gegenrechnen. Sich verlieben oder etwas für andere Menschen tun sind närrische Dinge. Aber es sind genau die Dinge, die wirklich Freude bereiten. Nur leben wir in einer Gesellschaft, die keine Gerätschaft hat, den Wert dieser Dinge zu bemessen.

FILMBULLETIN: THE FISHER KING ist offenbar ein Film mit christlicher Botschaft. Die Handlung folgt den Stationen *Sündenfall*, *Fegefeuer* und *Erlösung*.

TERRY GILLIAM: Sicher vermittelt der Film eine fundamental christliche Botschaft, gerade in bezug auf die Nächstenliebe, über die man letztlich sein eigenes Seelenheil findet. Ich weiss nicht, ob das auch die Idee ist, die die Kirche verkauft. Zumindest kann man wahrscheinlich sagen: Dies war einmal die christliche Botschaft vor langer Zeit.

FILMBULLETIN: Ist der grundlegende Antagonismus in Ihren Filmen der Kampf zwischen Gut und Böse?

TERRY GILLIAM: Das wirkt irgendwie grundlegend, weil wir in einer dualistischen Welt gefangen sind. Die Realität sieht so aus, dass die Welt überwiegend grau ist. Man begegnet selten dem rein Guten und dem rein Bösen, die Grenzen verschwimmen. Ich glaube nicht, in meinen Filmen jemals simplizistische Antworten vermittelt zu haben. Vielmehr geht es darum, etwas über die merkwürdige Balance zwischen diesen beiden Extremen herauszufinden. Das wirklich Böse verkörpert zum Beispiel in BRAZIL Michal Palin als Jack Lint, der am Ende seinen besten Freund Sam Lowry foltert, weil das nun einmal sein Beruf ist: das ist erschreckend. Was mich an diesem Charakter fasziniert hat, war, dass er kein Typ mit schwarzem Hut ist, kein Darth Vader, sondern ein richtig netter Mann mit Frau und Familie, der zwischendurch mit seinem Kind spielt. Nur seine Wahlentscheidungen sind furchtbar. Was auch immer die Extreme sind, es kommt auf die kleinsten Wahlentscheidungen an. Die eine geht mehr in diese Richtung, die andere mehr in jene, und die Balance ist schwer zu erkennen; aber ich weiss, dass es gute und schlechte Entscheidungen gibt. Ich versuche nur, mir und allen anderen diese Dinge in bewusste Erinnerung zu bringen. Die Dinge neh-





men ihren Lauf: Eine kleine Entscheidung schlägt Wellen, die vielleicht grosse Katastrophen verursachen. Um diese winzigen Bewegungen geht es im Leben.

FILMBULLETIN: BRAZIL ist der Ihrer Filme, mit dem THE FISHER KING die meisten Ähnlichkeiten aufweist. Der Punkt, in dem sich diese beiden Filme aber gravierend unterscheiden, ist der Schluss.

TERRY GILLIAM: THE FISHER KING hat nicht nur ein Happy End, sondern im Grunde sogar drei Happy Ends. Mag sein, dass das Ende von BRAZIL dagegen deprimierend ist, aber ich war der Ansicht, dass das in einer solchen Welt, mit solchen Regeln und in dieser Situation das bestmögliche Happy End darstellte. Wenn auch sein Körper gefangen war, so war der Held des Films doch wenigstens noch frei in seiner Imagination. THE FISHER KING fängt – was die Figur des Parry betrifft, die von Robin Williams gespielt wird – eigentlich da an, wo BRAZIL endet. Parry ist verrückt, er lebt in seiner Phantasiewelt, und das ist das Ergebnis seines grossen Traumas. Und genau an der Stelle endete BRAZIL: Sam Lowry verbleibt in seiner Imagination, das ist das Ergebnis seines grossen Traumas. Ich habe das Ende von BRAZIL aber nie als unglücklich empfunden. Von Anfang an habe ich die Idee gemocht, einen Film zu konstruieren, dessen einziges logisches und vernünftiges Ende der Wahnsinn ist. Sams Untergang rührt daher, dass er verwundbar wird, weil er sich verliebt, sich wie ein menschliches Wesen benimmt, sich nicht mehr versteckt. Den grössten Teil des Films über verbirgt er sich ja entweder in seinen Phantasien oder hinter seiner Arbeit, ohne Verantwortung zu übernehmen. Erst als er sich verliebt und in einer altruistischen Handlung das Mädchen rettet, wird er verwundbar. Am Ende wird er ein der Folter unterzogenes Opfer der Gesellschaft und entflieht in seine Träume. THE FISHER KING erzählt die Geschichte von einer anderen Seite: Indem er verwundbar wird, rettet sich Jack Lucas selbst und wird zu einem menschlichen Wesen. THE FISHER KING ist die andere Seite derselben Geschichte.

FILMBULLETIN: Ist das Ende von BRAZIL nicht eher zynisch? Sie machen doch deutlich, dass die Flucht des Helden eine pure Illusion ist: Sam Lowry sitzt nach wie vor auf dem Folterstuhl.

TERRY GILLIAM: Ich halte das ganz und gar nicht für eine Illusion. Das wäre bloss eine Illusion, wenn Sie nur an den Materialismus glauben. Die

Couch, auf der ich sitze, ist die wirkliche Welt? – das glaube ich nicht! Deshalb hat die Tatsache, dass Lowrys Imagination frei ist, Welten zu erfinden, für mich nichts Zynisches, ist durchaus positiv. Ich interessiere mich nicht so sehr für die physische Welt, auch wenn meine Filme den Anschein erwecken, als täte ich nichts

Parry und der Rote Ritter in THE FISHER KING



anderes, als die ganze Zeit über mit physischen Dingen zu spielen. Was wichtig ist, passiert im Gehirn.

FILMBULLETIN: Sam Lowry in BRAZIL und Parry in THE FISHER KING leiden unter Halluzinationen. Wiederholen Sie mit dem Phantom des Roten Ritters in THE FISHER KING das Phantom des Samurai in BRAZIL?

TERRY GILLIAM: Am Ende von THE FISHER KING sieht der Rote Ritter in der Tat so ähnlich aus wie der Samurai. Das hat damit zu tun, dass ich die Filme von Kurosawa liebe. Ich mag die gehörnten Helme und die Fahnen. Es gibt bei mir diesen merkwürdigen Dämon aus Metall mit seinen Fahnen, der von den Charakteren Besitz ergreift. Ich versuche aber nie, diese Alptraumbilder zu erklären. Der Samurai ist zusammengesetzt aus Teilen mit elektronischen Chips und wird dadurch zu einem elektronischen, technologischen Monster, das da draussen auf Lowry wartet. Der Rote Ritter wiederum ist zusammengesetzt aus auseinandergerissenen Metallstücken und erinnert an den Heizungskeller, in dem Parry lebt und der so aussieht, als sei er explodiert. Am Ende habe ich dann einfach zu Bil-

dern gegriffen, die ich mag: die Flaggen eben, die sich verwischen, oder zum Beispiel das Pferd ... Der Rauch und die Flammen scheinen auf den Heizungskeller zu verweisen oder auf die Hölle. Solche Sachen mache ich gerne, weil ich sie nicht zu erklären brauche. Ich will das nicht. Das ist nicht meine Aufgabe. Jeder muss für sich selber herausfinden, was sie für ihn bedeuten. Und wenn sie ihm nichts bedeuten, auch gut ...

FILMBULLETIN: Die Spezialeffekte in Ihren Filmen sind immer sehr beeindruckend. Was für einen Stellenwert messen Sie ihnen bei innerhalb der Geschichten, die Sie erzählen?

TERRY GILLIAM: Das kommt auf die Geschichte an. Für mich sind Spezialeffekte immer nur handwerkliche Hilfsmittel gewesen, die ich benutzt habe, um irgendwelche Welten zu erschaffen oder Geschichten zu konstruieren. In THE FISHER KING gibt es eigentlich keine Spezialeffekte, sieht man einmal von dem Ritter ab, den ich sehr *special* und spektakulär haben wollte. Das ist der einzige Spezialeffekt. Der Rest der Geschichte dreht sich nicht um Spezialeffekte; sie sind nicht notwendig, also sind sie auch nicht Teil der Geschichte. Das extreme Gegenbeispiel zu THE FISHER KING ist THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN. In jenem Film ging es durchgängig um das Schaffen einer phantastischen Welt, in der fast alles möglich ist. Für ein so grosses Spektakel braucht man natürlich Spezialeffekte, jeden verfügbaren Trick. Und so haben wir dann auch gearbeitet.

Als ich anfing, Filme zu machen, war ich von Spezialeffekten sehr fasziniert, und ich wollte lernen, wie man so etwas macht. Das ist ein Teil meiner Anfänge. Und ich schätze das auch als ein Wesensmerkmal des Kinos, in dem man Welten erschaffen kann, die nirgendwo sonst existieren. Man muss diese Tricks und technischen Konstruktionen einfach lernen, um so etwas machen zu können. Allerdings will ich nicht, dass die Effekte dem Film irgendwann den Weg verstellen; sie sind bloss Hilfsmittel, um die Geschichte zu erzählen. Wenn ich den Kritikern, die über mich geschrieben worden sind, Glauben schenken darf, so scheint mir, waren wir darin wohl erfolgreicher als andere. Es gibt eine ganze Menge *specialeffect*-Filme, denen es nur darum zu gehen scheint zu zeigen, wie clever sie mit Spezialeffekten umgehen können, und in denen die Spezialeffekte die Story dominieren. Ich habe versucht, sie als Elemente in die Story einzubeziehen

und als notwendige Hilfsmittel zu benutzen. Vielleicht mache ich mir darüber aber auch Illusionen. Es gibt sicher Leute, die nicht meiner Meinung sind hinsichtlich des Munchausen-Films. Aber sie haben unrecht, und ich habe recht, denn ich habe den Film gemacht.

FILMBULLETIN: Würden Sie Ihre Filme als Fantasy-Filme bezeichnen?

TERRY GILLIAM: Nein, ich würde sagen, es sind Filme über wechselnde Realitäten (*alternate realities*). Eigentlich denke ich darüber gar nicht mehr nach. Früher war ich ganz zufrieden damit, zu sagen, es ginge um Phantasie und Wirklichkeit und den Kampf zwischen beiden. Je mehr ich darüber nachgedacht habe, um so mehr fand ich, dass das nicht stimmt. Es geht mehr darum, welche Realität man wählt, an welche Version der Realität man glauben will. Ich finde, die meisten Fantasy-Filme haben keine Wurzeln in der Realität, sie sind weit weg von ihr, während die Dinge, mit denen ich mich beschäftige, immer ganz nahe an der Realität sind. Die Realität wird gewissermassen in ihre fast schon verlorene Gestalt zurückgeholt, die aber immer noch da ist. Stets verweisen die Dinge auf das zurück, was als äussere Realität wahrgenommen wird. Das sind Filme über wechselnde Betrachtungsweisen der Welt und deren Wahlmöglichkeiten. Wenn Sie zum Beispiel den Robin-Charakter in *THE FISHER KING* nehmen, der sich mitten im Central Park nackt auszieht und sich wie ein Hund verhält, weil das Spass macht ... – das scheint mir ein genauso vernünftiger Umgang mit der Realität zu sein wie die andere Umgangsweise, in der es um Verantwortung geht. Und hier lässt sich sagen: Diese imaginative Version der Realität ist die interessantere, denn hier gibt es dickleibige Wesen, die schweben, und hier gibt es Schlösser, und wenn man daran glaubt, so sind sie da. Das ist doch eine faszinierende Weise, die Realität wahrzunehmen, und man kann durch sie sogar mehr erreichen. Schauen Sie sich doch nur meine Filme an: Wenn ich nicht an diese Welten glaubte, hätte ich diese Filme nie machen können. Aber ich bin dazu befähigt, normalintelligente Menschen zu bewegen, mir Millionen von Dollars zu geben, um diese anderen Betrachtungsweisen der Welt, die ich sehe, zu realisieren. Das ist verrückt, aber es geht. Die Filme beweisen es.

FILMBULLETIN: Die Realitäten in Ihren Filmen durchdringen sich wechselseitig so, dass man sie schliesslich nicht mehr auseinanderhalten kann.

TERRY GILLIAM: Ich versuche, die Unterscheidung zwischen diesen beiden Welten niederzureissen. Für mich ist die eine nur eine Extension der anderen. Viele Menschen wollen das nicht sehen, sie haben Angst davor. Sie möchten glauben, das Leben sei unter Kontrolle. Ich glaube das aber nicht. Wenn man um die Ecke geht und die Dinge anders betrachtet, eröffnet sich einem eine ganze Welt. In *TIME BANDITS* macht ein Kind diese Entdeckungsreise, und auch in *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* steht ein Kind im Mittelpunkt. Kinder haben nicht das Problem, das wir als Erwachsene haben: Je älter wir werden, desto kleiner machen wir die Welt. Das ist wirklich traurig, denn ich sehe nicht ein, warum nur Kinder Spass haben sollen. Nur am Ende des Lebens, wenn Menschen senil werden, öffnen sie sich wieder, werden sie wieder zu Kindern. Ich kämpfe gegen diese Zwangsläufigkeit des Erwachsenwerdens, wie es sich folgendermassen definiert: Man lernt, welche Fragen man *nicht* stellen soll. Mit anderen Worten: Wenn man sich nicht selber in Verlegenheit bringen will, stellt man keine unbequemen Fragen. Deshalb gehört es zu meinen Aufgaben zu zeigen, dass es da draussen noch andere Dinge gibt. Das ist natürlich die Aufgabe eines jeden Künstlers, den Menschen Türen und Fenster aufzustossen und ihnen zu sagen: Hier ist *eine* Möglichkeit, das Leben zu betrachten, und wie gefällt euch *diese*? Das eröffnet den Menschen zumindest die Möglichkeit, für einen kurzen Augenblick hinauszugucken, um zu sehen, was es da draussen noch für andere Aussichten gibt.

FILMBULLETIN: Zurück zu den verschmelzenden Realitätsebenen ...

TERRY GILLIAM: Was die Art der Übergänge angeht, so neige ich immer mehr dazu, mit der Realität zu spielen, indem ich in Träume hineingleite, ohne Trennlinien zu markieren. Das geht mir manchmal auch im wirklichen Leben so: dass ich mich nicht richtig erinnern kann. Es ist einige Jahre her, da konnte ich mich nicht mehr erinnern, ob ich fliegen konnte oder nicht. Meine Muskeln und alles an mir verspüren die Sensation des Fliegens; ich kann deshalb diesen Vorgang genau nachempfinden. Damit meine ich nicht die Art und Weise, wie Sam in *BRAZIL* fliegt. Es geht nur darum, einen Meter über dem Boden zu fliegen, nicht höher. Ich war mir nicht sicher, ob ich das konnte, und habe es tatsächlich versucht, aber an dem Tag konnte ich es nicht – ich

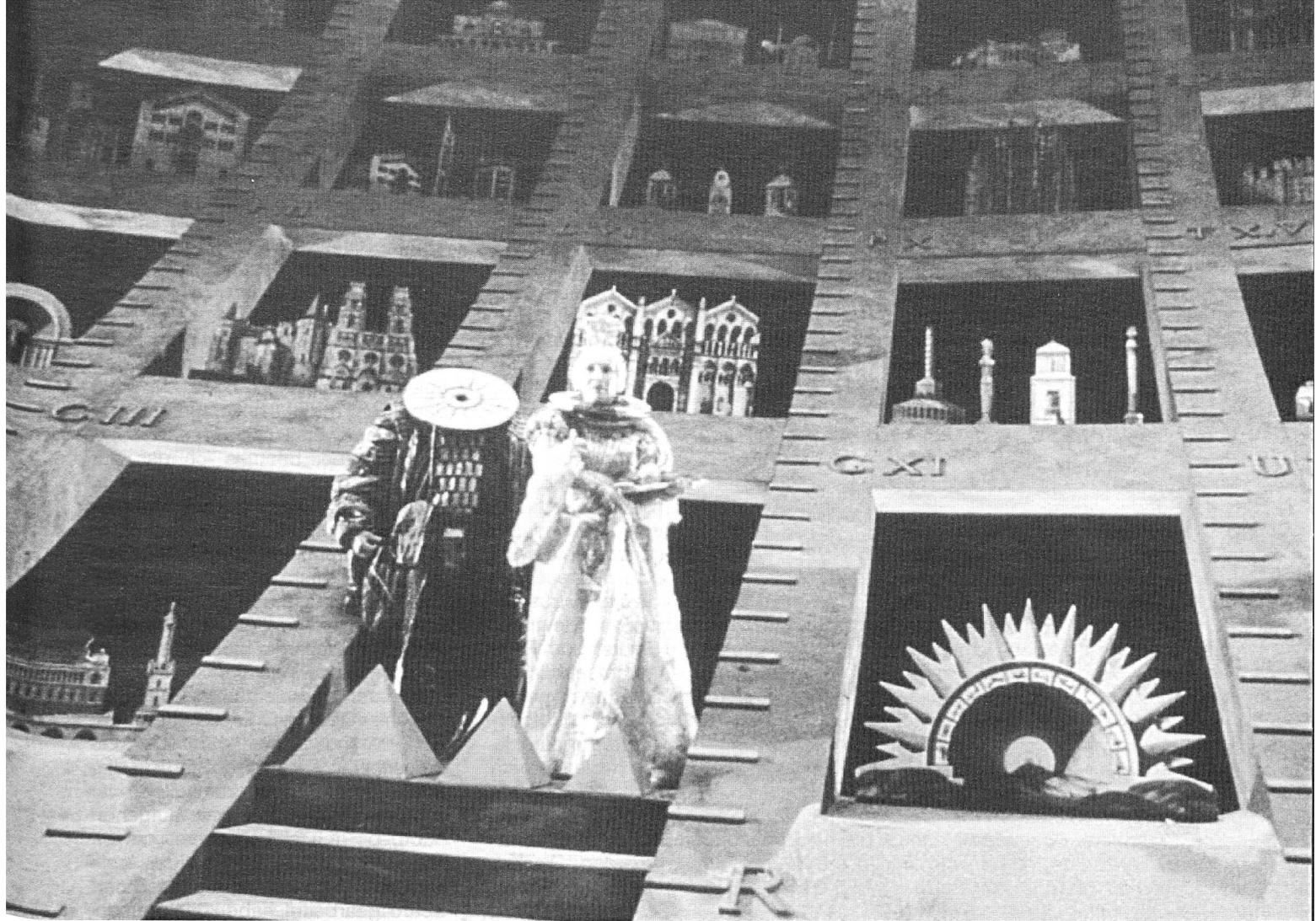
weiss nicht, ob es heute ginge. Aber es ist wirklich merkwürdig, dass alle Empfindungen, alle Muskeln, alle Körperteile eine Erinnerung daran haben, so etwas zu tun. Ich glaube, wir zollen dem nicht genug Aufmerksamkeit. Ich weiss auch nicht, was es bedeutet, aber ich weiss, es ist da.

FILMBULLETIN: Die Charaktere in Ihren Filmen haben eine Menge Probleme in ihrer Alltagswelt und werden in ihren Träumen zu Helden. Zu Helden vom Schlage eines Don Quijote?

TERRY GILLIAM: Sie wollen offenbar Helden sein. Vermutlich scheinen da meine persönlichen Probleme durch. Man will gute Werke verrichten, die Welt zu retten helfen. Das ist immer in meinen Filmen drin. Manchmal ist es schwer zu sehen, wie man das in der Wirklichkeit bewerkstelligen kann. Es wenigstens in den Träumen zu tun, bietet sich als leichter Ausweg an. Das trifft vor allem auf Sam Lowry in *BRAZIL* zu. In seinen Träumen ist er der grosse Held, und in der Wirklichkeit ist er das Gegenteil, und doch wird er am Ende zu einer sonderbaren Art Held. Wenigstens rettet er *ein* Leben, was durchaus heroisch ist. Das ist *etwas*, auch wenn es nicht vergleichbar ist mit seinem Heldentum in seinen Träumen. Ich glaube, der Don-Quijote-Aspekt findet sich in allen meinen Filmen. Don Quijote ist jemand, der *gewählt* hat. Zwar wirkt seine Ausführung lächerlich und schäbig, aber dennoch macht es das Leben weitaus interessanter, auf eine Windmühle zu blicken und darin einen Riesen zu sehen. Wenn das schon interessanter ist, warum soll man diesen Weg dann nicht gehen? Zwar wird er dabei niedergeworfen, aber das geschieht ihm auf jeden Fall. Dann ist es doch besser, von einem Riesen zu Boden gestreckt zu werden als von einer Windmühle. Man kann von einem Bus überfahren oder von einem fünfzig Tonnen schweren Wal überrollt werden, der vom Himmel fällt. In beiden Fällen ist man tot, aber der eine Tod ist interessanter als der andere. Ich wähle den interessanteren Tod.

FILMBULLETIN: Über die Todesnähe gelangen die Charaktere in Ihren Filmen oft zu einer Art Katharsis. Ist der Katharsis-Effekt etwas, das Sie auch bei Ihrem Publikum erreichen möchten?

TERRY GILLIAM: Ich glaube schon. Ich treibe die Dinge gern ins Extrem. Gewissermassen zerstöre ich alles, um es dann neu aufzubauen, auch wenn das nicht immer funktioniert. Ich probiere aus, wieweit man gehen kann. Das ist ungefähr so, als wollte man



herausfinden, wann das Ende der Welt kommen wird. Wenn man es herausgefunden hat, ist es meist zu spät; man ist schon über den Punkt hinaus und gerade dabei, in den Abgrund zu stürzen. *THE FISHER KING* ist in solchen Extremen konstruiert. Jack steigt auf den örtlich höchsten Punkt, um Selbstmord zu begehen, und endet in Parrys Keller, also unter der Erde, im Grab. Von da aus steigt er herauf, um wiedergeboren zu werden als Mensch. Aber bevor er das kann, musste er in irgendeiner Form sterben. Das ganze Leben besteht aus Sterben und Wiedergeborenwerden – wie beim Phönix aus der Asche. Das vollzieht sich in Stationen: Ich höre auf, eine bestimmte Person zu sein, ändere meinen Beruf oder was auch immer und fange von neuem an. Man hat zwar noch denselben Namen und denselben Führerschein, aber man ist ein anderer. Wenn ich zurückblicke auf Monty Python und die Cartoons, die ich gemacht habe und die ich heute nicht mehr machen kann, dann habe ich das Gefühl, das war nicht ich, das war ein anderer, den ich nicht kenne, mit anderen Ansichten. Manchmal war die frühere Person, die ich war, klüger als die, die ich jetzt bin. Auf der Universität wusste ich irgendwie auf alles eine Antwort, und heute kann ich mich an nichts davon mehr erinnern. Genauso ist das mit dem Filmemachen. Wenn man einen Film macht, baut man etwas auf, und am Ende bricht die ganze Welt, die man errichtet hat, wieder zusammen. Alle Leute, die an dem Film gearbeitet haben, verschwinden: es ist vorbei. Dann bleibe ich allein zurück in einer Art Todeszustand – wie ein brachliegendes Feld. Irgendwann schiessen die ersten Ideen wieder hoch, Stück für Stück, Menschen kommen zusammen, Maschinen wachsen in die Höhe, wir kriegen das Geld, machen einen Film, alles steht wieder in voller Blüte, nur um anschliessend erneut zusammenzubrechen; wir sitzen wieder da, unter der Erde, warten darauf, wieder aufzutauchen. Das ist der Rhythmus meines Lebens.

FILMBULLETIN: Filmsprachlich wirkt *THE FISHER KING* sehr expressionistisch. Verwenden Sie Weitwinkelobjektiv und extreme Kamerablickwinkel zur Illustration einer Welt, die derangiert ist, oder um die subjektive Sicht eines Charakters auszudrücken, der mental gestört ist?

TERRY GILLIAM: Grundsätzlich funktioniert das so. Es beginnt derangiert. Die ganze Sequenz, bevor Jack Parry trifft, und auch wieder die nach seiner Begegnung mit Parry, ist wie ein Alp-

traum. Die Kamera verzerrt alles. Im Mittelteil, wenn alle vier Personen zum Rendezvous zusammenkommen, wird auch die Kamera normaler: Sie ist dann nicht mehr aufdringlich, sie ist keine Handlungsfigur mehr. In den Anfangsteilen ist die Kamera sehr wohl ein Darsteller. Nehmen Sie zum Beispiel die erste Szene mit Jack im Hörfunk-Studio. Jack ist bloss eine Silhouette, man kann ihn nicht sehen, aber er bewegt sich wie ein Zauberer, ein Hexenmeister, ein Schwarzkünstler, der mit dem Leben und den Seelen der Menschen spielt. Und die Kamera ist sozusagen sein Vertrauter, sein Hausgeist, vergleichbar einem Raben, der bei dem Zauberer lebt, im Raum herumfliegt und zwischendurch herabstösst. Sie wird zu einer zusätzlichen Handlungsfigur. Von dem Augenblick an, als die Figuren zum Rendezvous zusammenkommen, hört die Kamera auf, so äusserlich zu agieren, und zeichnet nur noch auf, was passiert. Aber als der Alptraum zurückkehrt, verhält sich auch die Kamera wieder merkwürdig. Ich versuche immer, durch die Kamera selbst in den Film einzusteigen und zu einem Darsteller im Stück zu werden. Die Kamera ist manchmal das Publikum,

MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL



THE FISHER KING

manchmal ist sie ich. Das ist nie konsistent; ich stelle Regeln auf und breche sie, weil es Spass macht, sie zu brechen. Ich bin in dieser Hinsicht kein Purist.

FILMBULLETIN: Haben Sie in früheren Filmen auch schon mit der Kamera in dieser Weise gearbeitet?

TERRY GILLIAM: Nein, ich werde erst allmählich kühner. Abgesehen von

BRAZIL, das ist mein expressionistischster Film. Da habe ich Fritz Lang kopiert und noch eine ganze Reihe andere Leute. *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* ist weniger expressionistisch. Und in *THE FISHER KING* fühle ich mich im Expressionistischen schon wie zu Hause; es ist bloss noch ein weiteres Werkzeug, mit dem ich zu arbeiten gelernt habe. Angefangen habe ich damit, weil mir das gefiel. Seitdem ich mehr handwerkliches Geschick entwickelt habe, benutze ich das nur noch, wenn es Sinn und Zweck erfüllt, sonst nicht. Meine frühen Filme, zum Beispiel *JABBERWOCKY*, waren bloss die Produkte meiner Storyboards aus der Zeit, als ich ein Cartoonist war. Die Storyboards habe ich wie Comic-Bücher gezeichnet. Als ich versuchte, lebendige Wesen in meine Zeichnungen hineinzuzwingen, erwies sich das als äusserst problematisch. Denn ich zeichne verzerrte Figuren mit grossen Köpfen und kleinen Körpern, und Menschen von normaler Statur in diese Bilder einpassen zu wollen, war schwierig. Als ich damit aufgehört habe, bin ich selbstsicherer geworden. *THE FISHER KING* ist der erste Film, bei dem ich ganz ohne Storyboard gearbeitet habe. Das war der Versuch, ohne Netz zu arbeiten, und ich fand das ganz erfreulich.

FILMBULLETIN: Sie haben in *THE FISHER KING* wie schon in *BRAZIL* mit Roger Pratt als Kameramann gearbeitet. Haben Sie ihn deshalb gewählt, um wieder nahe an den Stil von *BRAZIL* zu kommen?

TERRY GILLIAM: Nein, ich hätte Roger auch gerne für *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* gehabt. Wir kennen einander seit *HOLY GRAIL*, wir sind gute Freunde, ich mag ihn und halte ihn für einen grossen Kameramann. Wir können uns – ganz unkompliziert – mit Grunzen verständigen wie zwei Neandertaler. Wir entwickeln beide sehr schnell die gleiche Sensibilität, wenn es um Entscheidungsfragen geht. Das macht die Arbeit leicht. Jedesmal wenn man mit jemand Neuem arbeitet, muss man erst eine Beziehung aufbauen. Wenn ich Cartoons mache, führt meine Hand aus, was meine Augen denken, und wenn ich Filme mache, ist Roger eine meiner Hände. Ich muss mit Leuten arbeiten, die sich leicht ankoppeln lassen.

FILMBULLETIN: In Anbetracht des Einflusses, den Fritz Lang und vor allem sein Film *METROPOLIS* augenscheinlich auf *BRAZIL* gehabt haben: Was für eine Bedeutung messen Sie Dekor und Architektur in Ihren Filmen bei?

TERRY GILLIAM: Das ist es ja, warum ich es liebe, Welten zu schaffen. Die Architektur ist eine Handlungsfigur. Sie ist nicht bloss ein Hintergrund, sondern etwas, auf das die Figuren sich beziehen müssen. Das rührt sicher daher, dass ich Architekt werden wollte. Das habe ich studiert; ich habe Dinge entworfen und auch einmal in einem Architekturbüro gearbeitet, bin dann aber zu dem Ergebnis gekommen, dass ich das nicht möchte, weil da zuviel Realität involviert war. Ich wollte die Entwürfe machen, aber nichts mit den Plänen zu tun haben. Deshalb habe ich mich davon zurückgezogen. Aber in meinen Filmen ist das stets präsent. Alle Requisiten und Details sind sorgfältig ausgewählt, weil sie Bezüge herstellen und etwas zu sagen haben müssen. Jacks Apartment am Anfang von *THE FISHER KING* sieht zum Beispiel wunderbar modern aus; es ist monochromatisch, das Material ist glatt, hart und kantig, es gibt nichts Nachgiebiges und Weiches. Die Möbel sind im Grunde genommen Skulpturen. Das ist eine Welt der Oberfläche: Man ist so eingerichtet, weil es fotogen und modisch ist, nicht weil es bequem ist und es einem gefällt. Modemagazine sind gefährlich, weil sie idealisierte Bilder liefern, die in der Realität unmöglich sind und nur im Studio existieren können. Es gibt immer wieder Leute, die versuchen, das zu leben, was ihnen als Bild vorgeführt wird. Wenn Sie *Annes Apartment* zum Vergleich nehmen: das ist im Gegensatz zu Jacks ein Sammelsurium ohne schönes Design; die Dinge sind nicht modisch und haben für niemanden eine Bedeutung ausser für Anne selbst. Jack lebt in einer Welt, in der die Dinge eine Bedeutung haben für andere Menschen, weil das die Mode diktiert. Annes Welt besteht nur aus Dingen, die Anne selber etwas bedeuten. Alle diese Dinge tragen dazu bei, die Geschichte zu erzählen; sie bereichern sie. Mag sein, dass das Publikum das nicht unbedingt erkennt, aber diese Dinge sind da als Teil der erzählten Welt. Das ist wie bei einem Gemälde. Man wählt aus, was im Bild sein soll. Ich mache Filme wie ein Maler, der ein grosses Bild anfertigt. Die Wahl eines jeden Gegenstands ist begründet. Und die ganze Zeit über findet eine Interaktion statt. Das ist, was Architektur für mich bedeutet.

FILMBULLETIN: Mit *THE FISHER KING* haben Sie erstmals einen Film nach einem Fremddrehbuch gemacht. Dennoch sieht *THE FISHER KING* wie ein Terry-Gilliam-Film aus – auch was die

Story angeht. Haben Sie das Drehbuch von Richard LaGravenese bearbeitet?

TERRY GILLIAM: Ich habe mich sehr darum bemüht, mich nicht zu sehr einzumischen. Ich mochte das vorliegende Drehbuch sehr, und Richard war die ganzen Dreharbeiten über dabei, weil ich sicher sein wollte, dass er sich mit den Ideen, die ich während des Drehens entwickeln würde, anfreunden konnte. Ich wollte mich beim Drehbuch nicht so sehr einbringen, aber ich habe das nicht ganz geschafft. Wir haben doch eine ganze Menge verändert; es gibt ganz andere Szenen. Beispielsweise stand der *Grand-Central-Station-Walzer* nicht im Skript und viele andere Elemente ebenso nicht. Dennoch war das Skript der Plan, von dem aus wir alle gearbeitet haben. Wir haben alle daran geglaubt und dann eigene Vorstellungen hinzugefügt. Das war eine unglaubliche Gemeinschaftsarbeit, in der die ganze Sache entstanden ist. Dass es dann am Ende mein Film geworden ist, ist schon merkwürdig, weil ich der einzige gewesen bin, der entschlossen war, diesmal keinen Terry-Gilliam-Film zu drehen. Aber alle anderen wollten bei einem Terry-Gilliam-Film mitwirken. Ich bin das eigentliche Opfer dieses Films.

FILMBULLETIN: Die Filme *TIME BANDITS*, *BRAZIL* und *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* bezeichnen Sie selber als eine Trilogie, was suggeriert, dass es Zusammenhänge zwischen diesen Filmen gibt.

TERRY GILLIAM: Das war ein Scherz. Ich habe zunächst nur *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN* als den vierten Teil meiner Trilogie bezeichnet. Und jetzt geht der Scherz weiter, und die Trilogie bleibt an mir haften. Was sich sagen lässt, ist, dass alle meine Filme in der einen oder anderen Hinsicht autobiographisch sind. Sie behandeln nicht mein reales Leben, aber sie sind insofern autobiographisch, als ich immer die Hauptfigur bin. So habe ich jedenfalls die Filme gesehen und entwickelt. Im ersten Film bin ich ein Kind, im zweiten ein Mann, im dritten ein Greis – da gibt es sicher einen Zusammenhang. Aber ich habe das nie unter diesem Begriff gesehen und denke, wenn ich einen Film mache, nie über Zusammenhänge nach, sondern mache das, was mir in dem Augenblick spannend erscheint. Erst hinterher erkennt man, dass es ein Muster gibt.

Das Gespräch mit Terry Gilliam führte Peter Kremski

Terry Gilliam

Geboren 1940 in Minneapolis (Minnesota). 1951 Umzug in die Gegend von Los Angeles. Von 1958 bis 1962 Studium der freien Künste am Occidental College von Pasadena. Redakteur einer satirischen Studentenzeitung, die den Stil von Harvey Kurtzmans *Mad* imitiert. Von 1962 bis 1965 Redakteur bei Kurtzmans Satiremagazin *Help!* in New York; in dieser Zeit auch Mitarbeiter eines Zeichentrickstudios. 1965/66 Europa-Reise (Italien, Deutschland, Frankreich). Arbeitet 1966 als Werbegrafiker in Los Angeles und siedelt ein Jahr später als freier Illustrator nach London über. Ab 1968 arbeitet er für die BBC, schreibt Sketche für das Kinderprogramm *Do Not Adjust Your Set* und kreiert Cartoons für die Programme *We Have Ways of Making You Laugh* und *Marty* (mit Marty Feldman). Mit den Autoren und Interpreten John Cleese, Graham Chapman, Terry Jones, Michael Palin und Eric Idle gründet er 1969 die Gruppe Monty Python, mit der er für die BBC bis 1974 das Satiremagazin *Monty Python's Flying Circus* gestaltet, bei dem er hauptsächlich als Animator, später auch als Co-Autor und gelegentlich als Interpret mitwirkt. Kreiert 1971/72 auch die Animationen für *The Marty Feldman Comedy Machine*. Kinofilme: *CRY OF THE BANSHEE* (1970, Regie: Gordon Hessler) als Animator, *AND NOW FOR SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT* (1971, Regie: Ian McNaughton) als Animator, Co-Autor, Interpret, *LIFE OF BRIAN* (1979, Regie: Terry Jones) als Animator, Co-Autor, Art Director, Darsteller, *MONTY PYTHON LIVE AT THE HOLLYWOOD BOWL* (1982, Regie: Terry Hughes) als Animator, Co-Autor, Interpret, *THE MEANING OF LIFE* (1982, Regie: Terry Jones) als Animator, Co-Autor, Interpret.

Filme als Regisseur:

- 1972 THE GREAT GAS GALA (Kurz-Animationsfilm)
- 1974 MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL (auch Animation, Co-Autor, Darsteller; Co-Regie: Terry Jones)
- THE MIRACLE OF FLIGHT (Kurz-Animationsfilm)
- 1977 JABBERWOCKY (auch Co-Autor und Darsteller)
- 1981 TIME BANDITS (auch Co-Autor und Produzent)
- 1982 THE CRIMSON PERMANENT ASSURANCE – A TALE OF PIRACY ON THE HIGH SEAS OF FINANCE (Kurzfilm, verwendet als Prolog zu *THE MEANING OF LIFE* von Terry Jones)
- 1984 BRAZIL (auch Co-Autor)
- 1988 THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN (auch Co-Autor)
- 1991 THE FISHER KING



Sünde, Sühne und Erlösung

Die Stummfilme von Cecil B. DeMille

Blood, Sex and Bible: Das galt lange als einschlägige Bewertung für die Filme Cecil B. DeMilles. Damit einher ging eine Einschätzung seines visuellen Stils als Kitschästhetik, seiner Motive als konventionell-plakativ und seiner thematischen Ausrichtung als konservativ und moralisierend. Diese groben Einschätzungen sind nicht völlig aus der Luft gegriffen. Doch wie so häufig deuten sie nur die halbe Wahrheit an. Besonders die immense Stummfilm-Produktion DeMilles (zwischen 1914 und 1929 inszenierte er 53 Filme und war an 59 weiteren als Autor oder Produzent beteiligt) ist mit wenigen Ausnahmen kaum bekannt. Das neu erwachte Interesse an den Arbeiten DeMilles geht einher mit der seit einigen Jahren in Europa und zuvor schon in Amerika zu beobachtenden filmhistorischen Blickwende hin

zur breiten Palette des Publikumsfilms. Nicht mehr nur die Eisbergspitze der Filmkunstwerke interessiert jetzt, sondern verstärkt der bisher kaum sichtbare Eisberg der konventionellen (Erfolgs-)Produktionen. Das Werk Cecil B. DeMilles erlebte in den letzten Jahren bereits Retrospektiven in London, Paris, New York und Ancona. Mehrere neue Publikationen über Leben und Werk sind erschienen oder in Vorbereitung. Den vorläufigen Höhepunkt in der Beschäftigung mit dem monumentalen Konfektionsfilmer markierten die in diesem Jahr zum zehnten Mal stattfindenden *Giornate del Cinema Muto* im norditalienischen Pordenone. Im Friaul war bis auf wenige Ausnahmen das gesamte Stummfilm-Ceuvre DeMilles zu sehen. Für einen Grossteil der Vorführungen konnten die Veranstalter

auf Kopien aus der persönlichen Sammlung des Regisseurs zurückgreifen, die heute überwiegend im *George Eastman House* in Rochester lagert. Zu sehen waren so zum Teil Fassungen des sogenannten *director's cut*, also komplette Versionen ohne Schnitte, die später aus Distributionsüberlegungen vorgenommen wurden. Ergänzt wurde das Programm durch die erhaltenen Filme von William DeMille, dem älteren Bruder Cecils, und durch Produktionen, die dieser überwacht hatte.

SOLL + HABEN. Produktionsbedingungen.

Cecil B. DeMilles Wirken ist nicht nur mit der ästhetischen Entwicklung des amerikanischen Erzählkinos eng ver-

bunden, sondern auch mit der wirtschaftlichen. Seine Filmkarriere begann 1913, als der damals 32-jährige Broadway-Autor und gelegentliche Schauspieler seine letzten Dollars zusammenkratzte, um mit den gleichfalls weitgehend abgebrannten Jesse L. Lasky und Samuel Goldfish (später: *Sam Goldwyn*) wie Glücksritter in das Filmgeschäft einzusteigen. Eine der üblichen, für Europäer kaum glaublichen amerikanischen Erfolgsgeschichten nahm ihren Lauf. Der mit wenigen hundert Dollar Eigenkapital für insgesamt 15 450,25 Dollar realisierte Western *THE SQUAW MAN* spielte 244 700 Dollar ein und ermöglichte den Grundstein für die Lasky Feature Play Co. Inc., deren Director General DeMille wurde. Allein 1914/15 inszenierte er für diese Gesellschaft 19 Filme, die jeweils zwischen zehn- und zwanzigtausend Dollar kosteten, aber jeweils zwischen 52 und 147 000 Dollar einspielten. Allein in diesen beiden Jahren verdiente Lasky mit den Filmen DeMilles mehr als eine Million Dollar. Die genannten Kosten und Erträge hat DeMille selbst fein säuberlich notiert. Bis 1936 inszenierte er 57 Filme, die – nach seinen Angaben – 16,6 Millionen Dollar kosteten, aber 38,6 Millionen Dollar einbrachten. Unter den gewinnbringendsten befanden sich die Komödien *MALE AND FEMALE* (1919) mit 168 619 Dollar Kosten und 1,25 Millionen Dollar Einspiel, *WHY CHANGE YOUR WIFE* (1919) mit 129 349 Dollar Kosten und 1,016 Millionen Dollar Einnahmen oder der Monumentalfilm *KING OF THE KINGS* (1927) mit 1,265 Millionen Dollar Kosten und Erlösen von 2,641 Millionen Dollar. Nach DeMilles Aufstellung floppte nur ein einziger seiner Stummfilme: Die etwas zerfahrene melodramatische Religionsparabel *THE GODLESS GIRL* (1928) verschlang 722 315 Dollar, brachte aber nur 489 095 Dollar ein.

Zwar sind aus den Angaben die Bezugsgrößen der Kosten- und Einnahmenrechnung nicht ersichtlich. Auch ist wahrscheinlich, dass DeMille diese Aufstellung für Selbstdarstellungs- oder Vertragsverhandlungs-Zwecke gefertigt hat. Deutlich wird aus ihr jedoch nicht nur sein ausserordentliches Kosten/Ertrags-Denken, sondern auch das nachdrücklich verfolgte Ziel, mit dem Produkt ein Massenpublikum zu erreichen. Zu diesem Zweck tat sich die Lasky Co. bald mit *Adolph Zukors Famous Players* zusammen und engagierte sich mit dem Verleih- und Kinokonzern *Paramount*. An allen diesen Transaktionen war Cecil B. DeMille wesentlich mitbetei-

ligt. In seinen Verträgen regelte er nicht nur das Wochensalär und die Gewinnbeteiligung, sondern auch die Freiheit, seine Filme völlig nach eigenen Vorstellungen herstellen zu können. 1925 schliesslich gründete er seine eigene Produktionsgesellschaft, nachdem bereits ab 1919 seine Filme von Paramount besonders gekennzeichnet und zu höheren Preisen vertrieben wurden. Allein deren Verleihgarantie für einen DeMille-Film betrug 200 000 Dollar beziehungsweise 30 Prozent vom Erlös. Cecil B. DeMille verfügte also über Produktionsbedingungen, wie sie – sowohl was das Budget wie das Höchstmass an ästhetischer Selbstbestimmung angeht – in den zehner Jahren kein anderer, in den zwanziger wahrscheinlich nur noch Charles Chaplin vorfand.

LIEBE + FEINDSCHAFT. Western und Kriegs-Dramen.

Seine erste Inszenierung, zur Jahreswende 1913/14 zusammen mit Oscar C. Apfel realisiert, ist der Western *THE SQUAW MAN*. DeMille orientierte sich bei der Auswahl des Stoffes nicht allein am bereits äusserst publikumswirksamen Filmgenre. Vielmehr setzte er im neuen Medium fort, was er zuvor am Broadway gelernt hatte. *THE SQUAW MAN* ist nämlich eine Adaptierung des 1905 erfolgreich in New York aufgeführten Theaterstücks. DeMilles

THE WARRENS OF VIRGINIA (1914)

SATURDAY NIGHT (1922)



Inszenierung des Broadway-Erfolgs nutzte zwar die der Bühne nicht möglichen Effekte und Aktionismen, doch bestimmend für die filmische Adaptation war: die aktionsreichen Details «are by no means substitute for drama, but they serves to heighten dramatic effects.» Dieser von DeMille 1929 formulierte Grundsatz filmischen Inszenierens ist bereits im Erstling zu beobachten. Denn über Verfolgungsjagden und Schiessereien gelagert war das tragische Drama der Liebe des Helden zu einer Indianerin. Von diesem aufsehenerregenden Topoi aus organisiert und ordnet DeMille das Geschehen des *run-of-the-mill*-Westerns. Er steigert durch die neue Akzentsetzung sehr publikumswirksam das dramatische Potential des schon früh kanonisierten Genres. Das ebenso simple wie verwicklungs-trächtige Motiv einer Liebe zwischen Angehörigen verfeindeter Lager, Gruppen oder Klassen ist ein häufig wiederkehrender Konfliktherd DeMillescher Filme. Nicht nur die beiden Remakes von *THE SQUAW MAN* (1918 und 1931) deuten darauf, dass der Kern des Romeo-und-Julia-Konflikts wesentlicher Transmissionsriemen seiner Erzähl- und Bildphantasien war.

«I love him more than home, more than my people» bekennt June, die Tochter eines Schwarzbrenners in *THE TRAIL OF THE LONESOME PINE* (1916). «Him», das ist der Deputy, der von der Regierung eingesetzt wurde, die ungesetzlichen Destillen zu vernichten. Im Zeichen des melodramatischen Konflikts gewinnt diese gewalttätige Auseinandersetzung erheblich an Tiefenschärfe, in den Naturbildern ebenso wie im Showdown. In dem komplex montierten Finale – mehrere parallele Stränge werden zusammengeführt – verrät June ihre Verwandtschaft, überredet den von ihr abgewiesenen Cousin, die Sheriffs zu alarmieren, um den geliebten Deputy vor Brüdern und Vater zu schützen. Die interessante Personal-Umkehrung im stürmischen Finale des *run-of-the-mill*-Westerns (diesmal sitzt der Held in der Mühle fest und wird durch die aufopferungsvolle Tat einer Frau gerettet) zeugt von einem souveränen Umgang mit den Versatzstücken des Genres. In *A ROMANCE OF THE REDWOODS* (1917) greift DeMille gar zu einem komödienhaften Finale, als Mary Pickford in letzter Sekunde ihre Liebe zu einem Postkutschenräuber bekennt, um ihn vor dem Galgen zu retten. Der Schurke hatte die Identität ihres toten Onkels angenommen, sie geschlagen und eingesperrt, ihr



Elliott Dexter, Mary Pickford und Walter Long in A ROMANCE OF THE REDWOODS (1917)

aber auch Kleider und eine Puppe geschenkt. Mary gaukelt den Sheriffs mit den Puppenkleidern vor, sie sei von dem Ganoven schwanger. Die harten Kerls zögern, ihn vom Strick zu schneiden. Doch an der Seite einer solchen reinen Seele wird er sich bessern. Gemeinsam gehen sie im Schlussbild durch ein Spalier riesiger Redwood-Bäume, von einer weiss gerundeten Blende hochzeitsähnlich umrahmt.

In den Western ebenso wie in den Kriegsdramen *THE CAPTIVE* (1915) und *LITTLE AMERICAN* (1917) hat DeMille, geleitet durch den verbindlichen *beloved-enemy*-Konflikt, auf eindeutige Konfliktlösungen und moralische Wertungen nie verzichtet. Trotz mancher Überladenheit im Bildstil orientiert sich seine szenische Auflösung, ja selbst das Tempo an den eindeutig geschiedenen Oppositionsfiguren und den klar in Kontrast zu setzenden Vorfällen. Zur weiteren übersichtlichen Gliederung seiner Inszenierung vertrat er den Grundsatz: «A proper balance of incident and episode to main story must also be preserved.» Um diese Balance zu gewährleisten, schreckte er auch nicht davor zurück, Gedanken und Gefühle der Figuren überdeutlich in Doppelbelichtung neben die Person zu stellen oder in ausschmückenden Zwischentiteln zu ex-

plizieren. Bereits in den Titeln und in den Einstellungen, die die Figuren einführen, umreisst er in kleinen Fabelausrissen ihren Charakter. Offenkundige Symbolverweise, die in überdeutlich ausmalenden Grossaufnahmen eingefangen werden (etwa eine Taube = Friedenssehnsucht, eine Puppe = versteckte Liebeserklärung, ein Orangenweig = Heiratsantrag etcetera) tragen zudem nicht unbedingt dazu bei, Figuren und Geschichten ein Geheimnis zu belassen. Im Bestreben, eine klar gegliederte, eindeutig zu verfolgende Erzähl-, Bild- und Symbolstruktur seiner Filme zu gewährleisten, hat DeMille sein Publikum selten überfordert. Es wusste bei ihm immer, woran es war.

Natürlich prägt dieser holzschnittartig gearbeitete, in einfachen Bild- und Handlungsmustern organisierte Populärstil *LITTLE AMERICAN*, einen Film, der den Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg begründet und dabei die Werte und Normen des amerikanischen Normalbürgers feiert. Amerikas Liebling *Mary Pickford* spielt eine offenerzige, hilfsbereite, in allen brenzligen Situationen einen *Stars-and-Stripes*-Wimpel aus dem Ausschnitt ziehende Patriotin. Doch sie liebt – einen Deutschen, den Feind, der sich in den USA als durchaus zivilisierter Bohemien auswies. Bereits auf der

Überfahrt der kleinen Amerikanerin nach Europa, auf dessen Kriegsfeldern sie ihren Geliebten suchen will, erfolgt eine eindeutige Grundierung des Konflikts. Den realhistorischen Überfall der deutschen Flotte auf den US-Dampfer "Lusitania" (1915) aufgreifend, schießt auch in dem Film von 1917 ein deutsches U-Boot einen Torpedo ab. Die dezente Abendstimmung eines in Sepiatönen eingefärbten Erste-Klasse-Diners konfrontiert DeMille mit dem in aggressiven türkisblau getönten Torpedoabschuss und dem fast zeitlupenhaft ausgedehnten Einschlag. Den Greuertaten der deutschen Armee ist entsprechend breiter Raum gewidmet. In einer Reihe spektakulärer Handlungseffekte gelingt es ihm, hierfür einen konzentrierenden dramatischen Höhepunkt zu finden (DeMille nennt diesen *focal point*). Als filmisches Organisationsmittel dieser genau über den Film verstreuten *plot points* nutzt DeMille vor allem die Tempodosierung: «The proper methode is to increase the tempo up to each such focal point then slow the tempo to make the point.» In *LITTLE AMERICAN* wird Mary von ihrem deutschen Geliebten, der sie nicht erkennt, verfolgt. Das Tempo akzeleriert. Als er sie beinahe vergewaltigen will, wird das Tempo wieder gedrosselt, um den entsetzlichen

Konflikt dieses Wiedersehens deutlich auszuspielen. Sie wendet sich von ihm ab und spioniert für Frankreich. Doch als sie deswegen erschossen werden soll, bekennt sich ihr geläuterter Geliebter zu ihr. Gemeinsam warten sie auf die Exekution, als eine Bombe den Hinrichtungsplatz zerfetzt und die Virage die gesamte folgende Sequenz in ein tiefes Rot taucht. Es steht für den Tod und für die Liebe, die auf diesem Hintergrund neu erwacht. Mühsam quälen sich die beiden geschundenen Liebenden weiter zu einem grossen Kreuzifix auf dem Marktplatz. Als sie unter ihm sind, schlägt abermals eine Bombe ein und sprengt das Kreuz des Gekreuzigten ab, so dass es den Anschein hat, als ob er das ungleiche Paar segne. Dieser fulminanten Sequenz, in der DeMille die Oppositionen mit Hilfe populärer religiöser Symbole vereint, folgt im Schlussbild eine weitere, unvermeidliche Symbolreferenz: die Freiheitsstatue, die den Liebenden den Weg weist.

ARM + REICH. Sozialdramen.

Die Stoffgrundlage seiner ersten Filme entnahm DeMille überwiegend erfolgreichen Broadway-Stücken. Hier war er gross geworden, fast die gesamte Familie arbeitete dort: Vater Henry schrieb zusammen mit David Belasco (Autor unter anderem der "Madame Butterfly") ebenso erfolgreiche Stücke wie Bruder William. Belasco, der stilbildende Regisseur und Impresario des amerikanischen Theaters der Jahrhundertwende, pflegte einen schauwert-orientierten Detail-Naturalismus. Innerhalb dieses Stils war es nicht schwierig, die geläufigen Unterhaltungskonventionen des Melodramas auch in Sujets zu kleiden, die Aspekte der sozialen Realität aufgriffen. DeMille kopierte dieses Stoffprogramm, an dem sich die meisten Filmgesellschaften orientierten. Bereits in WHAT'S-HIS-NAME (1914) entfaltet er den Ausbruch und Aufstieg einer kleinbürgerlichen Ehefrau zum Showstar nicht ohne soziale Farbtupfer. Sie dienen dazu, die Welt der Reichen und die der kleinen Angestellten gegeneinanderzuhalten: Verlockung und Verderbtheit auf der einen, Entbehrung und Geborgenheit auf der anderen Seite. Das dramatische Material wird dabei nicht nur zugkräftig illustriert, es wird übersichtlich gegliedert und einer eindeutigen Bewertung zugeführt. Denn trotz aller materiellen Annehmlichkeiten der grossbürgerli-

chen Glamourwelt kehrt die erfolgreiche Sängerin schliesslich doch zu Mann und Kind und Herd zurück. Die Not der Armen, denen die unterversorgten Kinder sterben, ist das Sujet von KINDLING (1915). Wiederum grell pointiert steht dem gegenüber die Welt der ihre Hunde parfümierenden Witwen und Hausbesitzerinnen. Der Konflikt der proletarischen Frau, die sich nichts sehnlicher als ein Kind wünscht und deren Mann gelobt, dieses lieber umzubringen, als in den

CHIMMIE FADDEN (1915)

JACK STRAW von William C. DeMille (1920)

FOR BETTER FOR WORSE (1919)

THE PRINCE CHAP von W. C. DeMille (1920)



Slums aufwachsen zu lassen, wird jedoch nicht als grundlegendes soziales Problem begriffen. Gezeigt wird vielmehr ihre Versuchung, durch einen Diebstahl so viel Geld zu bekommen, um diesem Milieu durch eine individuelle Tat zu entkommen. Natürlich scheitert der kriminelle Versuch. In ärgster Bedrohung wird die Frau schliesslich durch das gute Herz der reichen Nichte der Witwe errettet, die den Diebstahl deckt und noch dazu hundert Dollar für eine bäuerliche Existenz dazugibt. Im europäischen Melodram der zehner Jahre wäre für die angehende Mutter, von Mann und Gesellschaft ausgestossen, wohl nur der Freitod geblieben. Nicht so bei DeMille. Er weiss in völliger Übereinstimmung mit der Drehbuchautorin *Jeanie MacPherson* einen schier unlösbaren Konflikt, resultierend aus dem Zusammenprall zweier kaum vereinbarer Welten, zu harmonisieren und in ein befriedigendes Happy End zu überführen.

Die romantische Sehnsucht, dass sich Romeo und Julia doch finden können oder dass bedrängte Menschen sich aus ihrer Not befreien, ist eine starke dramatische Kraft; vielleicht ist sie die stärkste des Kinos überhaupt. Cecil B. DeMille hat sie in fast allen seinen Filmen bis 1918 immer wieder beschworen. Dass er dabei zu eindeutigen Charakterisierungen, Typisierungen und Bewertungen griff, ist Bedingung für dieses erzählerische und inszenatorische Konzept. Doch schon in THE SQUAW MAN waren einige rassistische Stereotypen, etwa in der Zeichnung indianischer Lebensweisen, zu erkennen. Regelrecht als dramatischer Ausgangspunkt dient eine solche Überzeichnung in THE CHEAT (1915). Eine Dame der Gesellschaft hat mit dem Rotkreuz-Fonds spekuliert und das Geld verloren. In ihrer Not wendet sie sich an den Elfenbein-König der Stadt, einen von der Gesellschaft nur wegen seines Reichtums geduldeten Japaner (in der Fassung von 1918 ist es aus Rücksicht auf den Kriegsalliierten ein Burmese). Der Asiate, von *Sessue Hayakawa* mit fremdartig asketischer Kälte der Leidenschaft gespielt, fordert für das Geld Liebe. Als die Dame die Abmachung nicht einhält, versucht er sie zu vergewaltigen und brennt ihr sein Siegel ins Fleisch. Dass die gewalttätige, in der Inszenierung aber bewusst auch erotisch aufgeladene Szene die Zensur passierte, mag mit dem eindeutigen Finale zusammenhängen. Bei der Gerichtsverhandlung gegen den Ehemann, der des versuchten Mords an dem Asia-

ten angeklagt ist, offenbart sich die Frau, reißt ihre Bluse von der Schulter und zeigt ihr Brandmal. Das Entsetzen des Gerichtspublikums entläßt sich in einer massiven Artikulation des Volksempfindens: Nur mit allergrösster Mühe ist die Lynchjustiz zu verhindern. Wiederum hat DeMille, bereits im Äusseren der Hautfarbe erkennbar, zwei gegensätzliche Lebenshaltungen zueinandergeführt, diesmal jedoch aufeinandergehetzt. Hatte er zur visuellen Kontrastierung dieses Konflikts in früheren Filmen schon einfache Symbolobjekte, Dekorgegensätze oder Virageeffekte herangezogen, so nutzt er in *THE CHEAT* dazu überwiegend das Licht. Bereits in *CALL OF THE NORTH* und dem Sezessionskriegs-Melodram *THE WARRENS OF VIRGINIA* (1914) hatte DeMilles langjähriger Kameramann *Alwin Wyckoff* (ein Schüler des Griffith-Kameramanns *Billy Bitzer*) mit vereinzelt low-key-Lichtformen experimentiert. In *THE CHEAT* wurden vor allem stark kontrastierende Helldunkel-Effekte zur hochdramatischen Akzentuierung genutzt. Die Bedrohung des (hellen) Guten durch das (dunkle) Böse wird in einem einfach dechiffrierbaren Symbolmuster aufgelöst, das zugleich eindeutige Bewertungen erlaubt. Dass das eng umgrenzte, auf die nackten Schulterpartien der Frau gesetzte Licht darüber hinaus eine flirrende Erotik im dunklen Raum und gegenüber dem dunkel gekleideten Asiaten entfaltet, ist ein weiterer, wohl kalkulierter Schauwert. DeMille nutzt die von ihm und Wyckoff bereits früh erkannten Helldunkel-Effekte jedoch kaum als poetisches Bild- oder als artifizielles Stilmittel (wie etwa im deutschen Stummfilm). Subtile Chiaroscuro-Ausleuchtungen finden sich deshalb selten. Seine knappe Anweisung an den Kameramann, «make the whites whiter and the blacks blaker», zeugt von seinem klar gliedernden, auf einfachste Verständnismöglichkeiten und dramatische Effekte zielenden Inszenierungsverständnis. Besonders in den Filmen der Jahreswende 1915/16, den gleichzeitig mit *THE CHEAT* aufgenommenen *THE GOLDEN CHANCE* und in *THE HEART OF NORA FLYNN* finden sich einige weitere Spotlight-Effekte. Zumeist Details von Personen schemenhaft erhellend, die unbemerkt eine Treppe benutzen wollen, deuten sie eine weitere Entwicklung in der sozialen Ausgestaltung DeMillescher Dramenwelten an: das Interesse für die bald nur noch komödiantisch zu fassenden erotischen Verwicklungen des grossbürgerlichen Figurenpersonals. In *THE*



CHICAGO von Frank Urson (1927)

HEART OF NORA FLYNN deckt noch das gutherzige Dienstmädchen den Seitensprung der Dame, weil sie den Kindern Skandal und Scheidung ersparen will. Natürlich wird Nora dafür selbst des unmoralischen Lebenswandels geziehen und gefeuert. Mit Mühe kann sie dem eifersüchtigen Chauffeur, ihrem Verlobten, die wahren Ereignisse der Nacht glaubhaft machen. Als beide den von blühenden Orangenbäumen gesäumten Park der Villa verlassen, einen letzten Blick auf die den bigotten Eltern überlassenen Kinder werfend, bekräftigt ein Zwischentitel noch einmal die glänzende Oberfläche der doppelmoraligen grossbürgerlichen Welt: «Isn't it that worth, darling?» fragt Nora ihren Bräutigam, um ihrer Erniedrigung und ihrem sozialen Abstieg madonnenlächelnd einen Sinn zu geben.

MALE + FEMALE. Sexkomödien.

Spätestens mit dem Ende des Ersten Weltkriegs waren derartige Weltentwürfe und Wertmassstäbe kaum mehr ernsthaft aufrecht zu erhalten. Das "Jazz-Zeitalter" mit seinem hedonistischen Lebensgefühl hielt Einzug, und DeMille wurde einer seiner publikumswirksamsten Exegeten. Mit grossem Gespür für modische Trends gelang es ihm immer wieder, diese in ihren Formen und Etiketten regelrecht zu kanonisieren. In seinen überwiegend in den Jahren 1918-21 entstandenen Gesellschaftskomödien interessiert sich DeMille kaum mehr für die

guten Herzen der Dienstmädchen. Im Zentrum stehen jetzt die grossbürgerlichen Partnerschaftsformen. Dabei auf den Prüfstand gezerrt wird eine bis dato unangreifbare Institution bürgerlicher Existenz: die Ehe. Die Gesellschaftskomödien konzentrieren sich noch intensiver als in früheren Filmen auf wenige Figuren. Im Personalumfang häufig auf Kammerspielformat reduziert, genügen oft zwei Paare, um den Konflikt zu entwickeln. Neben der nur noch statischen Funktion der Dienstmädchen (dem bevorzugten Personal seiner Sozial-Melodramen) fällt vor allem auf, dass fast alle Paare kinderlos sind. Dies erhöht nicht nur die Möglichkeit, die Verhaltensmuster in der Ehe unverstellter analysieren und unverblümter karikieren zu können. Es erlaubt auch die jetzt ohne moralische Skrupel erfolgenden Partnerwechsel. Ohne Verantwortung für eine Familie fällt es leichter, einer erotischen Verlockung zu erliegen. Ihr kann, da letzten moralischen Einwänden ob eines trüben Ehemanns oder einer schlampigen Ehefrau zudem im Vorfeld begegnet wird, fast ohne Umschweife gefolgt werden.

Nur als Aperçu angemerkt sei die Tatsache, dass Cecil B. DeMille seit 1905 mit der acht Jahre älteren *Beatrice DeMille* verheiratet war, mit seiner langjährigen Drehbuchautorin *Jeanie MacPherson* eine intensive Beziehung pflegte, was ihn nicht davon abhielt, anderen erotischen Abenteuern abhold zu sein. Der Umstand als solcher scheint zwar eher für die Regenbogenpresse von Bedeutung, er findet sich jedoch pikanterweise als Komödienstoff in *OLD WIVES FOR NEW* (1918). Mit leichter Hand und optimistischer Selbstironie erzählen *MacPherson* und *DeMille* von den Verwicklungen, bis die junge, intelligente und attraktive Modistin den gut erhaltenen, aber mit einer dicken Ehefrau verheirateten Banker bekommt. Schliesslich soll es dem Graumelierten nicht so gehen wie seinem älteren Kompagnon, der im Bordell das Zeitliche segnet. Zu versorgen bleibt also nur noch die dicke Ehefrau: Sie wird dem Sekretär anvertraut, der sie seit längerem mit Torten und Pralinen umsorgt. Auch die Partnerwechsel-Komödien *DON'T CHANGE YOUR HUSBAND* (1919) und *WHY CHANGE YOUR WIFE* (1920) zeigen neben den Irrwegen vor allem die Strategien und Grunderfordernisse auf, welche eine Frau dazu befähigen, für ihren Mann attraktiv zu bleiben. Wiederum grundieren die Filme im duftigen Fluidum der upper class.

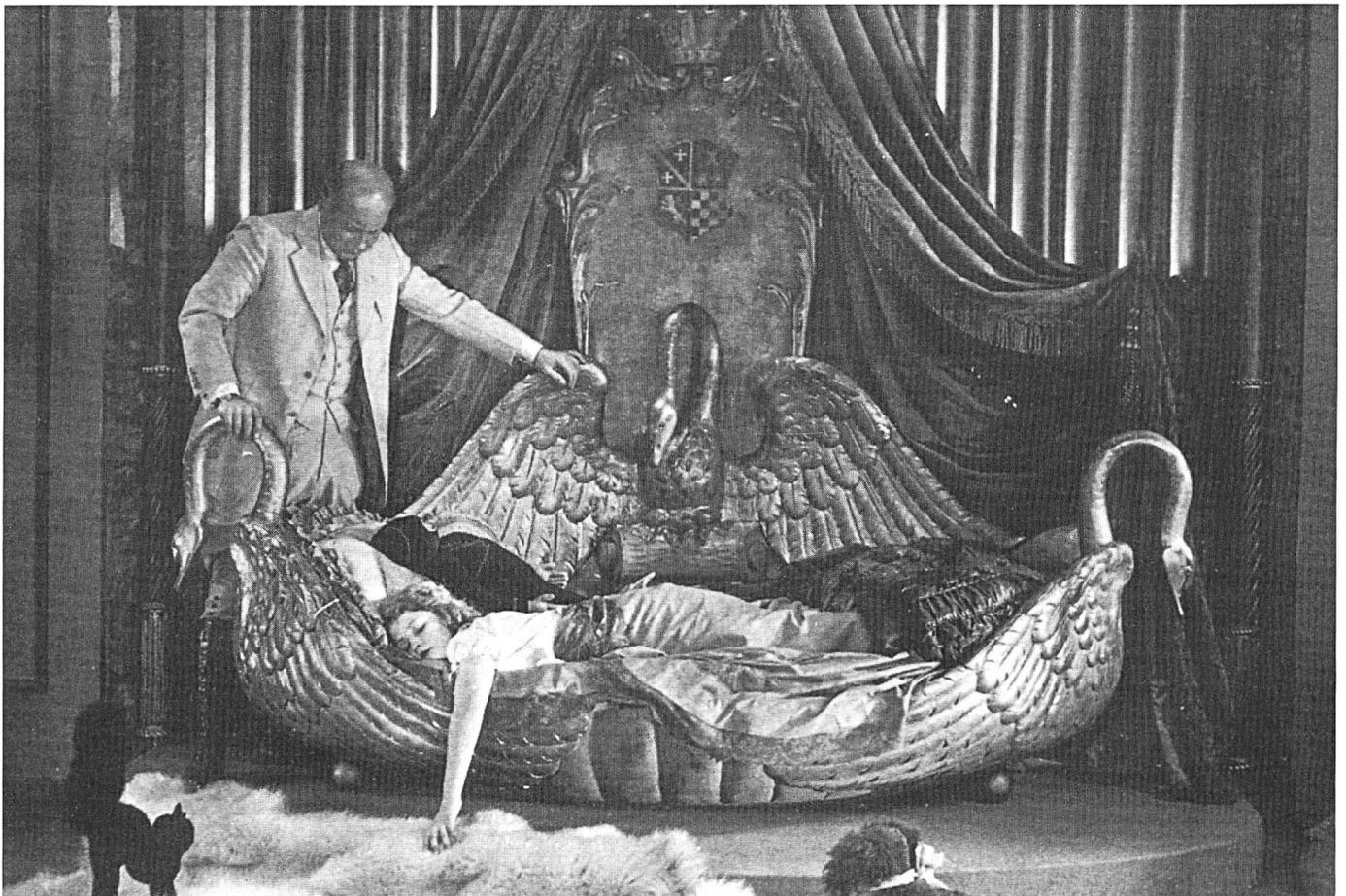
Salons und Garderoben sind geschmackvoll ausgestattet, die Umgangsformen distinguiert. Zwar spart DeMille nicht an Seitenhieben auf bestimmte Konventionen und Umgangsformen. Sie gehen jedoch selten so weit, dass die grundlegenden Spielregeln dieser Gesellschaft wirklich in Frage gestellt werden. Trotz satirischer Schärfe im Detail und fast durchgehender Pikanterie im umkreisten Thema erreichen die *sophisticated-sex-comedies* DeMilles selten jenen grotesken Grad des Unechten und Überdrehten, um wirklich weltklug und aufgeklärt zu sein.

In den beiden Partnerwechsel-Komödien verlässt einmal die Frau ihren im Bankgeschäft tätigen Ehemann, um allen Ernstes den gelackt-romantischen Versprechungen eines Gigolos namens Schuyler Van Suthpen ausgerechnet in einer Ehe nahezu kommen. Im anderen Film verlässt ein Banker seine Frau, weil sie sich intellektuell gebärdet und nicht mehr für die Dessous-Mode interessiert. Folgerichtig heiratet er bald darauf eine Modepuppe. In beiden Filmen ist jedoch recht früh zu erahnen, dass die jeweiligen Trennungen trotz Scheidung und Neuheirat nur von begrenzter Dauer sein werden. Innerhalb des

Wechselspiels entfaltet DeMille viel Bildwitz, wenn er etwa die Verhaltensweisen routinierter Ehebeziehungen genüsslich choreographiert und am Beispiel der Badezimmer-Rituale Probleme offenlegt. Spätestens als *Gloria Swanson*, die in diesen beiden leichten Komödien mit schweren Lidern und Make-ups agiert, bei ihrem Neugatten die gleichen Toilettentechniken entdeckt wie beim alten, ist der Weg zur Rückkehr geebnet. Doch auch die Damen bekommen ihr Fett weg. Ihre besinnungslosen Besuche in Modosalons werden derb glossiert. Der Klatsch in den überparfümierten Räumen führt in beiden Filmen jeweils kleine Katastrophen herbei, wenn die Dame, über die gerade hergezogen wird, in der nächsten Kabine sitzt und mithört. Die duftigen Vorhänge der Kabinen und die spanische Wand des Telefonkabinetts, von dem aus Ehemänner und Liebhaber angerufen werden, um nachzufragen, ob der Scheck gedeckt ist, ermöglichen leicht zu bespielende Komödienorte und klassische Lustspiel-Konflikte. Mag sein, dass die Selbstverständlichkeit, mit der DeMille und Jeanie MacPherson vorführen, wie Ehen geschieden, neue Amouren und Ehen geknüpft und wieder geschieden

werden, das puritanische bürgerliche Publikum irritiert hat. Wohl kaum schockierend war für diese Klientel hingegen die Selbstverständlichkeit, mit der Ehepartner und Mätressen ausgekauft werden. Der Rückzug von Gefühlen und Körpern wird behandelt wie ein börsennotiertes Optionsrecht, bei dessen Fälligkeit halt eine bestimmte Summe zu zahlen ist. Geld, so scheint DeMille zu suggerieren, löst noch am besten die Charakterfrage, wer wirklich zu wem gehört. Folgerichtig ist denn auch die Erkenntnis einer ausgekauften Neu-Ehefrau: «Das Beste an der Ehe ist der Unterhalt.» Vielleicht liegt es an diesem durchaus materiell bestimmten Lösungsansatz, dass die neu entdeckten Gefühle für eine alte Flamme bereits im Finale der Filme schon wieder abgeklärt wirken. Gloria Swanson wird den aufgesetzt verführerischen Badeanzug wohl in die Schrankwand packen, und *Elliott Dexter* (ihr Ehemann in beiden Filmen) hat die emotionale Ausgeglichenheit wiedererlangt, um die Geschäftsbilanzen nicht völlig aus den Augen zu verlieren. Bekräftigt wird das Bild einer auf gemeinsame materielle und soziale Werte basierenden Lebensgemeinschaft auch in *SATURDAY NIGHT* (1922). Die

Cecil B. DeMille und Lilian Rich während der Dreharbeiten zu *THE GOLDEN BED* (1925)



Überkreuz-Vierecksgeschichte von der Liebe eines Millionärs zu einem Waschmädchen und der einer Millionärsnichte zu einem Chauffeur wird eindeutig zurecht gerückt. Die zwischenzeitlichen starken Gefühle scheitern beim Versuch, die jeweilige soziale Realität des Anderen teilen zu wollen. Schliesslich finden sich die Paare so, wie es die Klassenzugehörigkeit nahelegt. DeMille bemüht dazu nicht eine dem bisherigen Verlauf des Films gemässe komische Wendung. Nein, er wechselt abrupt ins tragische Melodram des brennenden Hauses, in dem die enttäuschte Millionärsnichte sterben möchte. Natürlich rettet sie nicht ihr proletarischer Ehemann, sondern ihr Standesgenosse. Einen Hinweis, worin die neu zu erringende Grundlage einer durch einen Seitensprung verletzten Beziehung bestehen könnte, gibt William DeMille in *MIDSUMMER MADNESS* (1920). Er nimmt die verirrte romantische Sehnsucht einer gelangweilten Ehefrau ernster, als es Bruder Cecil in verwandter Motivkonstellation tut. William versucht, einen grundsätzlichen Befund vom Zustand der Beziehung zu erheben. In einem dichten kammerpielartigen Finale zwingt er die Figuren zu fast brutaler Offenheit: Der Revolver für Mord oder Selbstmord liegt auf dem Tisch und ist trotz der komödienhaft entfalteten Konfliktsituation keine leere Drohung. Lernen, zu verzeihen und echtes Vertrauen zu entwickeln – das ist eine frappante Lösung für die Beziehungskalamitäten von zwei befreundeten Paaren.

SCHULD + SÜHNE. Monumentale Melodramen.

Seit 1915 hat Cecil B. DeMille in allen seinen Produktionsverhältnissen regelmässig aufwendige Filme inszeniert. In seinem Briefwechsel mit Jesse L. Lasky während der Fusionsgespräche mit Zukors Famous Players bedingt sich DeMille ausdrücklich aus, neben seiner Tätigkeit als Director General ohne Auflagen des Studios jährlich zumindest eine Grossproduktion realisieren zu können. Im Stoff- und Themenbereich dieser Filme lassen sich drei Konstanten ausmachen: 1. Die Charaktere sind durch dem Publikum bekannte Emotionen getrieben. 2. Sujet und Motive sind aber aussergewöhnlich darstellbar, erlauben eine Übersteigerung zum *bigger than life* und umkreisen dabei ein archaisch-moralisches Thema. 3. Als Grundausrichtung und als Orientierungsprinzip sowohl für

die Inszenierung als auch das Publikum gelten die geläufigen Darstellungs-, Bild- und Erzählkonventionen des Melodrams. In der filmischen Ausgestaltung dieser Grundlagen bewegt sich DeMille frei. Er arbeitet mit naturalistischen wie artifiziellen Bildmitteln, ist freizügig in den Anspielungen, moralisierend im Grundtenor. Er löst sich radikal von der Einheit von Ort und Zeit, verbindet häufig historische Motive mit der Gegenwart. Ja, er überspringt vereinzelt sogar Grenzen der Genres und vermischt sie.

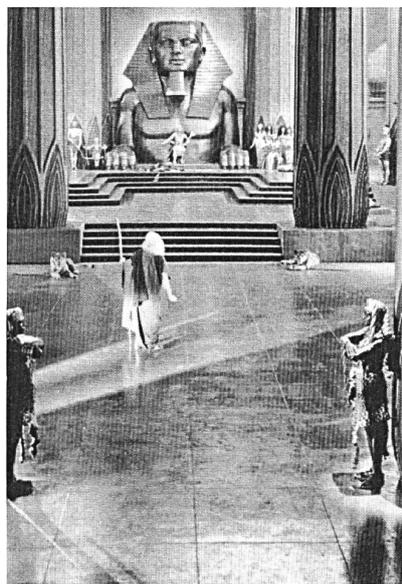
In *JOAN THE WOMAN* (1917, Kosten: 302 975 Dollar) fügt er einen modernen Handlungsteil an, um die Opfer- und Glaubensbereitschaft der Heldin zu aktualisieren. Er scheut sich dabei nicht, die Stars *Geraldine Farrar* und *Wallace Reid* auch in stilisierte Darstellungshaltung zu drängen. Natürlich vergisst er dabei die melodramatische Überformung ebensowenig wie den Schauwert historischer Schlachtgetümmel. *THE WHISPERING CHORUS* (1918) versucht, den Kampf von Gut und Böse zu illustrieren. DeMille wählt dazu einen verhältnismässig kleinen, alltäglichen Anlass: die Unterschlagung eines Buchhalters, der seiner Frau ein Weihnachtsgeschenk machen möchte. Lawinenartig folgen jedoch Verbrechen auf Verbrechen, De-

Mille steigert die Fallhöhe kontinuierlich. Schliesslich wird der Verbrecher, der eine andere Identität angenommen hat, unter Mordverdacht gefasst: Er soll den Buchhalter, also sich selbst getötet haben. Um das Glück seiner geliebten, aber inzwischen wiederverheirateten Frau nicht zu gefährden, akzeptiert er das Todesurteil. Die Sühne wird dem gefallenen Helden in äusserster Konsequenz aufgebürdet. Die Unausweichlichkeit eines durch keine Anstrengung wandelbaren Schicksals erinnert ein wenig an den Film Noir, ist aber bei DeMille als bleischwerer Moralanspruch zu entziffern.

Auch *FOOL'S PARADISE* (1921) kreist um die schier übermenschlichen Anstrengungen einer Sühne. Eine Barde verschuldet, dass ein junger, verstörter Kriegsheimkehrer erblindet. Sie pflegt den Blinden, verliebt sich in ihn und gibt vor, die französische Tänzerin zu sein, die er seit langem anhimmt. Der Blinde ist mit seiner grössten Feindin verheiratet, die ihm aber die Erfüllung seiner Wünsche perfekt simuliert. Eine Lüge ist die Grundlage ihres Glücks. Lange zögert sie, als sie von einer neuen Operationmethode erfährt. Wieder sehend reicht ihr Mann sofort die Scheidung ein, reist der Tänzerin ins ferne Siam nach. Als er dort die selbstsüchtige Französin gewinnt, erkennt er, wen er wirklich liebt. In einem ausladenden Erzählbogen, der mehrere Genres streift (Kriegsheimkehrer-Drama, Komödie, Western, Märchen des plötzlichen Reichtums, exotisches Abenteuer) wird der Zuschauer durch ein Wechselbad von Schuld und Sühne, Qual und Glücksversprechen getrieben. Die naive Botschaft des allegorischen Melodrams, mit allen Mitteln einer aktionsreichen Spannungsdramaturgie suggestiv beglaubigt, verkündet schliesslich der vorletzte Zwischentitel: Sühne und devote Hoffnung ermöglichen die *göttliche Fügung*, welche auch der Liebe unter Todfeinden mehrere Chancen gibt.

Ein krudes Melodram, das mit düsterer Mystik und Reinkarnationsvorstellung eine aktuelle Rahmenhandlung und ein Mittelalter-Epos verbindet, ist *ROAD TO YESTERDAY* (1925). Der Hintergrund des ersten Zwischentitels zeigt einen Mann im Tiefschmelz, um dessen nackte Schultern ein undurchdringlicher Schleier weht. Er symbolisiert die Schicksalsmacht – und die Angst. Von ihr sind die sich liebenden Paare der Rahmenhandlung umgetrieben. Ein Zugunglück wird zu einer Reise in die Zeit. Aus dem Rauch der brennenden Trümmer

THE TEN COMMANDMENTS (1923)





FOOL'S PARADISE (1921)

steigt die Vergangenheit auf und enthüllt, warum die Verlobte ihrem Bräutigam nicht vertrauen kann: Vor vielen Jahrhunderten hat er sie als Hexe verbrennen lassen, um eine bessere Partie machen zu können. Dafür büsst er bis zur Gegenwart mit einem gelähmten Arm, hervorgerufen durch den mit letzter Kraft geführten Messerstich eines von ihm zu Tode gefolterten Nebenbuhlers. Zur Rahmenhandlung zurückgekehrt fleht die Verlobte wie in der Rückblende: «Don't burn me!» Ihr Bräutigam kann sie wegen seiner Verkrüppelung nicht befreien. Verzweifelt fleht er, der Atheist, zu Gott, dieser möge ihm Kraft geben und ihn hinterher zerschmettern. Wiederum gelingt die göttliche Fügung. Auch hier hat DeMille behutsam aber stetig eine im Endeffekt ungeheuerliche Dramatik aufgebaut. Eine andere Finalkonstruktion als die Erfüllung des naiven Erlösungswunsches ist überhaupt nicht denkbar und käme einer physischen Attackierung der Zuschauer gleich.

Von den naiven Erlösungs-Apotheosen in den kruden Melodramen war es nicht weit zu den Bibel-Verfilmungen, die DeMille berühmt gemacht haben. THE TEN COMMANDMENTS (1923) ist nicht nur ein aufwendiges historisches Spektakel, das mit Stati-

stenheeren, neuester Bühnen-, Studio- und Tricktechnik etwa den Zug durch das Rote Meer oder den Bergrutsch opulent ausmalt, wenn Moses die Gebotstafeln zerschmettert. Auch in diesem Film hat DeMille eine allegorische Gegenwartshandlung eingelassen, in der er eine Mutter ihren ungleichen Söhnen die Gebote nahezubringen versucht. Verhindern kann sie jedoch nicht, dass der eine ein betrügerischer Bauspekulant wird. Der andere jedoch sühnt die Taten des Bruders im melodramatischen Kampf um die von beiden geliebte Frau.

In KING OF THE KINGS (1926/27), der Verfilmung der Passionsgeschichte, verzichtet DeMille ebenso wie im Remake von THE TEN COMMANDMENTS (1956) auf eine Aktualisierung oder Rahmenhandlung. Einzig die in Zweifarben-Technicolor aufgenommenen Sequenzen um die Edelhure Maria Magdalena und mit Pontius Pilatus sind opulent ausgeschmückt (etwa ihre Fahrt durch Jerusalem in einem von Zebras gezogenen Gespann). Hier und in den eher spärlich eingesetzten Massenszenen hat sich DeMille von Mitchell Leisen ein Heiliges Land bauen lassen, das sich an den Ikonen der populären Religionskunst orientiert. Die Szenen mit Jesus, den

er mit dem in den USA kaum bekannten, bereits fünfzigjährigen Briten Henry Byron Warner besetzte, sind dagegen in betont schlichten Dekors aufgenommen. Die dekorative Zurückhaltung erlaubte nicht nur, die Hauptfigur durch Lichtglorien zu illuminieren. Sie ermöglichte zudem eine fast artifiziell stilisierte Bildstruktur, die durch sublimen Helldunkel-Effekte, streng choreographierte Figurentableaus und äusserste Zurückhaltung im Spiel des Hauptdarstellers eine geistige Stimmung andeutete. Die aufgrund des Vorverständnisses der Zuschauer eher latent aufgebaute Spannung explodiert nach der Kreuzigungs-Szene. DeMille liess es sich nicht nehmen, göttliche Wut und Verzweiflung mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln apokalyptischer Kino-Illusionierung zum Ausdruck zu bringen.

Wie in vielen seiner Filme ist der Zuschauer ob der dramatischen Wucht erschüttert. Erfurchtsvoll zuckt er zusammen. Doch Cecil B. DeMille vergass selten, auch die konfliktreichsten Gegensätze im Finale zu harmonisieren und dem Publikum durch eine gottgefällige melodramatische Erlösung das Herz leichter zu machen.

Jürgen Kasten



**Klaus Eder,
Generalsekretär des int. Filmkritikerverbandes FIPRESCI
Brief aus Peking**

Vom chinesischen Kino wissen wir wenig. Einzelne Festivals haben immer wieder Filme aus China vorgestellt, Pesaro darunter, zuletzt die Viennale dieses Herbstes. Einzelne Regisseure wie Chen Kaige und Zhang Yi-Mou sind mit ihren Filmen im Westen erfolgreich, Zhang Yi-Mous JUDOU schaffte sogar den Sprung in unsere Kinos. Aber von einer gründlichen Kenntnis des Filmlands China sind wir weit entfernt. Das hat mit der europäischen Arroganz Asien und seiner Kultur gegenüber zu tun. Und es hat mit der Abgeschlossenheit zu tun, die sich das Land über Jahrzehnte hinweg auferlegte.

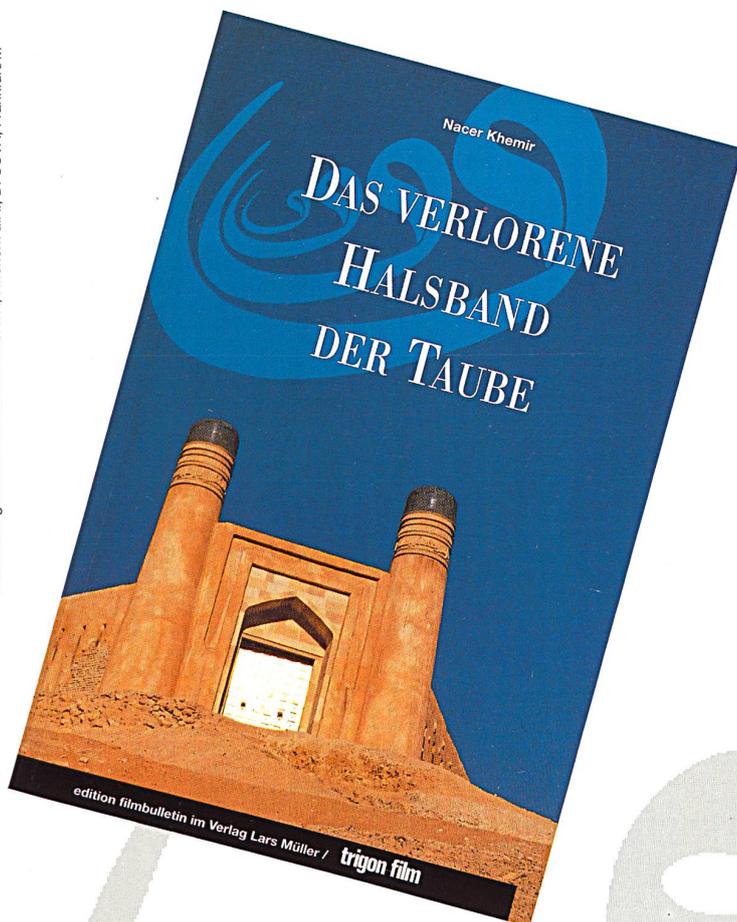
Wenn die Zeichen nicht trügen, bemüht sich China zurzeit um mehr Weltoffenheit. Jedenfalls gilt dies für den wirtschaftlichen Bereich. Es gibt inzwischen auch hier "Joint Ventures", gemeinsame Unternehmen mit ausländischen Investoren. Im Film sind zum ersten Mal Coproduktionen mit dem Ausland möglich, sogar mit den beiden anderen chinesischen Ländern Hong Kong und Taiwan. Zhang Yi-Mou drehte seinen letzten Film ZÜNDET DIE ROTEN LATERNEN AN (DAHONG DENGLONG GAOGAO GUA) in einer Coproduktion zwischen Hong Kong und dem Mutterland. Chen Kaige recherchiert und schreibt zurzeit die Biographie eines chinesischen Schauspielers, die die soziale und politische Biographie Chinas in diesem Jahrhundert spiegeln soll. Hsu Feng wird den Film produzieren, eine junge Produzentin aus Hong Kong. Sie hat Erfahrung mit den drei chinesischen Ländern. Vor kurzem hat sie einen Film des jungen taiwanesischen Regisseurs Hung-wei Yeh fertiggestellt, FÜNF MÄDCHEN UND EIN SEIL (über fünf Mädchen aus einem Dorf, die, um ihrer alltäglichen Unterdrückung zu entgehen, gemeinsam Selbstmord verüben). Der Film spielt in China und beschäftigt Schauspielerinnen aus beiden Ländern, China und Taiwan. Diese Zusammenarbeit zwischen Peking, Hong Kong und Taipei ist neu und wäre noch vor wenigen Jahren undenkbar gewesen. Sie ist freilich noch immer mit Schwierigkeiten verbunden. In China wird Hung-wei Yehs Film nicht gezeigt, weil es ein taiwanesischer Film ist; in Taiwan wird er nicht gezeigt, weil eine der Hauptrollen von einer Schauspielerin aus China gespielt wird. Die Filme entstehen (aus wirtschaftlichen Gründen); aber sie werden nicht gezeigt (aus ideologischen Gründen).

Die neue Offenheit Pekings ist strikt auf wirtschaftliche Bereiche beschränkt. Die Kulturpolitik ist noch immer auf schmerzliche Weise eng und verschlossen. Wu Zhi-nius Film DIE GROSSE MÜHLE (DA MOFANG, über eine Liebe, die aufgrund politischer Ereignisse und sozialer Zwänge nicht gelebt werden kann) war zur Berlinale '91 in den Wettbewerb eingeladen und wurde kurzfristig

zurückgezogen. Die beiden letzten Filme von Zhang Yi-Mou, JUDOU und ZÜNDET DIE ROTEN LATERNEN AN, sind in China bisher nicht zu sehen gewesen; ebenso wie Chen Kaiges LIFE ON A STRING (BIAN ZOU BIAN CHANG). Für den Export noch nicht freigegeben ist ein Film, den der junge Regisseur Zhang Yuan in eigener Initiative drehte und den später das Studio in Xi'an übernahm: MAMA, über die Problematik behinderter Kinder (von denen es in China, so informiert ein Nachspann, vier Millionen gibt). Zhang Yuan berichtet in einfachen Schwarz-weiss-Bildern von einer Frau, die allein mit ihrem behinderten Kind lebt, erzählt ihre Angst, sich mit dem Sohn in der Öffentlichkeit zu zeigen, ihre Demütigungen am Arbeitsplatz, den Verzicht auf ein eigenes Leben. Das fügt sich am Ende zur psychologisch genauen Studie der Zerstörung einer Frau. Verboten ist auch der erste Film einer jungen Regisseurin, Li Shao-hong: BLUTIGER MORGEN (XUE SE QING ZHEN), das düstere Porträt eines Dorfes im Nordwesten des Landes, entwickelt anhand eines sozialen Kriminalfalls, des Mordes am Lehrer des Dorfes (der in Rückblenden mosaikartig rekonstruiert wird, dabei werden gnadenlose Einblicke in das soziale Gefüge des Dorfes ermöglicht). Die Situation ist ungut. Einerseits haben renommiertere Regisseure die Möglichkeit, ihre Filme zusammen mit dem Ausland herzustellen. Andererseits wissen sie nicht, was mit ihren Filmen in China selbst geschehen wird. Es ist verständlich, dass sich einige Regisseure in dieser Situation der Unsicherheit historischen Stoffen zuwenden. Yang Fenglian zum Beispiel erzählt in EINE FRAU AUS NORD-SHAANXI (SHAN BEI DAO SAU) eine Episode aus dem japanisch-chinesischen Krieg, ein verwundeter japanischer Soldat wird in einem chinesischen Dorf aufgenommen und gesundgepflegt. He Ping hat den durchaus interessanten Versuch eines Kung-Fu-Films unternommen, DER RITTER IN DER STADT MIT DEN ZWEI FLAGGEN (SHUAN QI ZHENG DAO KE), der weniger an Hong-Kongsche Vorbilder erinnert als vielmehr an ein eigenständiges historisches Gemälde. Beide Filme verraten erzählerisches Talent und einen Sinn für die Komposition von Bildern, auch wenn den Filmen anzumerken ist, dass sie sich füglich von allen aktuellen Themen fernhalten.

Zu einem Besuch in Peking gehört ein Abend im berühmten Peking-Enten-Restaurant. Über dieses Restaurant und über die Kunst der Zubereitung der Peking-Ente gibt es einen Spielfilm, DAS PEKINGER ENTEN-RESTAURANT (LAO DIAN) von Gu Long. Beides, Restaurant wie Film, verdienen allerdings ein bestenfalls touristisches Interesse.

THE END



DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE

24,5 x 16,5 cm, brosch., 128 Seiten, 19 Farbabb.,
40 Zeichnungen, ISBN 3906700-45-3. Fr. 17.--,
zu beziehen bei Verlag Lars Müller, Postfach 905,
5401 Baden, Tel. 056 822 700, Fax 056 822 701

**Das Buch
jetzt in jeder guten
Buchhandlung...
Der Film
ab Januar in guten
Kinos...**

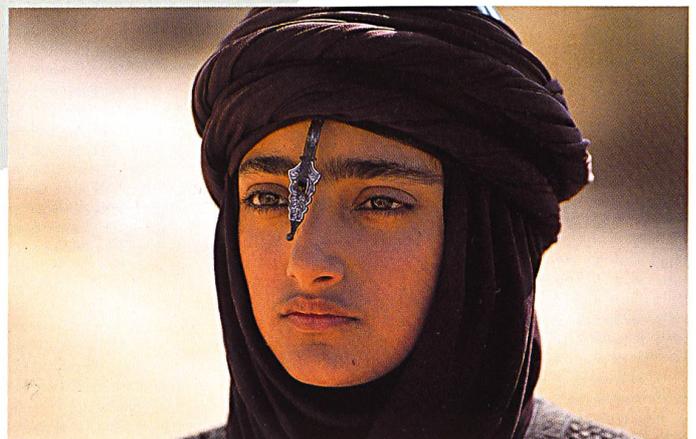
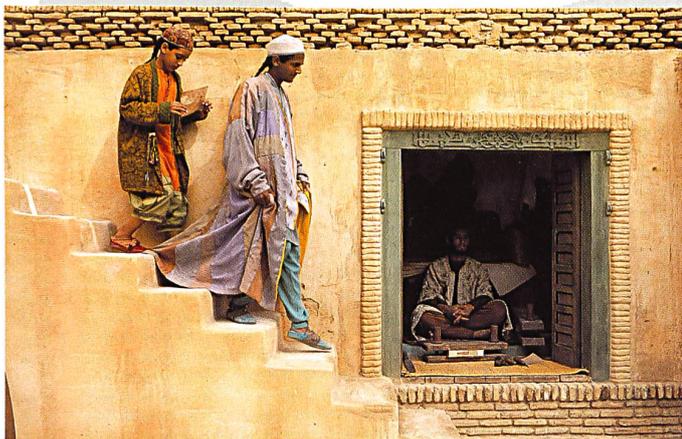
Geschichten und ihre Erzähler sind in der arabischen Kultur fest verwurzelt. Der Tunesier Nacer Khemir pflegt die Tradition weiter: Als Erzähler, als Zeichner und als Filmemacher. Sein preisgekrönter Film «Das verlorene Halsband der Taube» ist das schönste Zeugnis dafür.

Hassan, ein Schüler der Kalligraphie, macht sich darin auf die Suche nach den sechzig Begriffen, die die arabische Sprache für die Liebe kennt.

Zum Kinostart des märchenhaften Filmes ist in der edition filmbulletin ein Buchband mit Beispielen von Khemirs Erzählkunst, mit Zeichnungen, Filmbildern und einem Gespräch zur strengen Leichtigkeit der Kalligraphie und der Mythenwelt Arabiens erschienen.

edition filmbulletin
im Verlag Lars Müller, 5401 Baden

trigon-film, 4118 Rodersdorf



«Man läuft oft einem Traum nach, und wenn man ihn trifft, erkennt man ihn nicht.»

BRUNO PESERY ET THEO ANGELOPOULOS PRESENTENT

MARCELLO MASTROIANNI

JEANNE MOREAU

GREGORY KARR



LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE

UN FILM DE THEO ANGELOPOULOS

MARCELLO MASTROIANNI / JEANNE MOREAU / GREGORY KARR / DORA CHRYSIKOU / ILIAS LOGOTHETIS
SCENARIO ORIGINAL : THEO ANGELOPOULOS / TONINO GUERRA / PETROS MARKARIS / IMAGE : YORGOS ARVANITIS , ANDREAS SINANOS
DECORS : MIKES KARAPIPERIS / SON : MARINOS ATHANASSOPOULOS / MONTAGE : GIANNIS TSITSOPOULOS / MUSIQUE : ELENI KARAINDROU
REALISATION : THEO ANGELOPOULOS / CO-PRODUCTEURS : RUTH WALDBURGER , ANGELO RIZZOLI / PRODUCTEURS : THEO ANGELOPOULOS , BRUNO PESERY
UNE CO-PRODUCTION : ARENA FILMS / TH. ANGELOPOULOS PRODUCTION / CENTRE DU CINEMA GREC / VEGA FILM / ERRE PRODUZIONI
AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ / DU MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION / ERT1 / DFI / SRG / RAI2 . CE FILM A BENEFICIE D'UNE AIDE DU FONDS EURIMAGES DU CONSEIL DE L'EUROPE
DISTRIBUÉ GRÂCE AU SOUTIEN EFDO - UN PROJET DU PROGRAMME MEDIA DE LA COMMISSION DE LA COMMUNAUTÉ EUROPÉENNE - DISTRIBUÉ PAR FILMCOOPERATIVE ZURICH

SELECTION OFFICIELLE CANNES 1991