

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

Rubrik: Kurz belichtet

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: 14.01.2026

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

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

ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:

Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:

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

Gestaltung:

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

Satz: Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
 Druck und Fertigung:**

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

Inserate:

Leo Rinderer-Beeler

Fotos:

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

Aussenstellen Vertrieb:

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

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

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

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich:
 PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
 Kto. Nr. 120 333 - 805

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

Abonnemente:

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

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

**Erziehungsdirektion des
 Kantons Zürich**

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

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

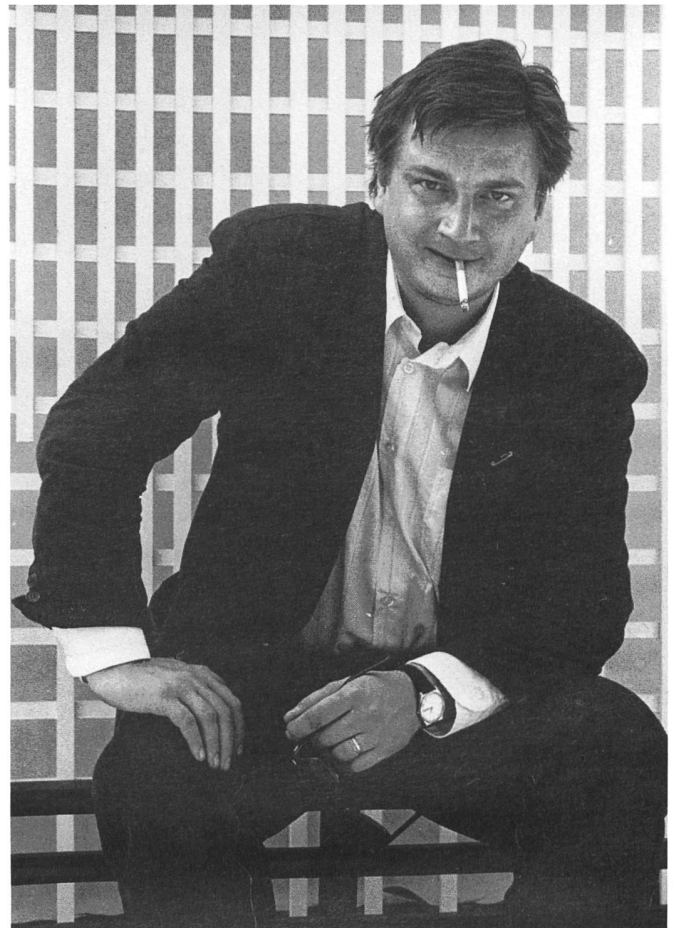
**Stiftung Kulturfonds
 Suissimage, Bern**

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint re-
 gelmässig und wird à jour gehal-
 ten. Aufgelistet ist, wer einen
 Unterstützungsbeitrag auf unser
 Konto überwiesen hat.
 Die für das laufende Geschäfts-
 jahr eingegangenen Geldmittel
 aus Abonnements, Einzelver-
 käufen, Inseraten, Gönner- und
 Unterstützungsbeiträgen dek-
 ken das Budget 1991 noch
 nicht. Obwohl wir optimistisch in
 die Zukunft blicken, ist Filmbul-
 letin auch 1991 dringend auf
 weitere Mittel angewiesen.
 Falls Sie die Möglichkeit für eine
 Unterstützung sehen, bitten wir
 Sie, mit Leo Rinderer oder mit
 Walt R. Vian Kontakt aufzuneh-
 men.

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
 gehört zur Filmkultur.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gespräch mit Aki Kaurismäki

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

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

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

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

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

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

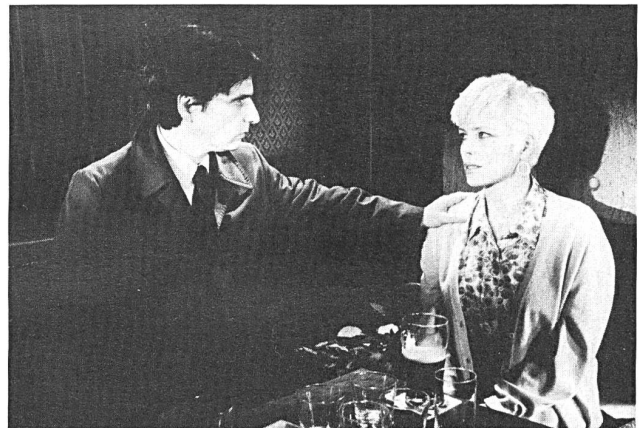
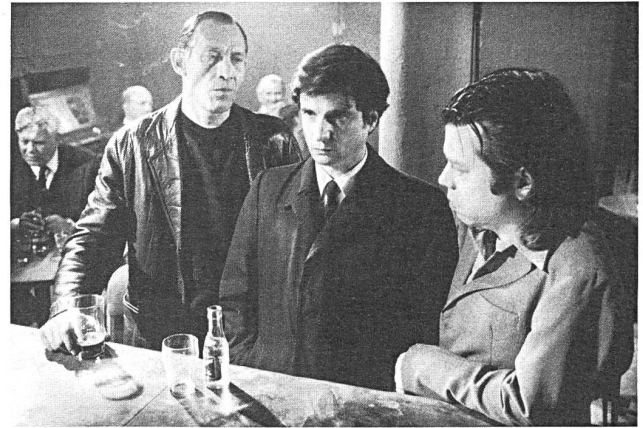
szeniere. Ich mag keine grossen, ausladenden Bewegungen.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Gibt es denn Autoren, mit denen Sie zusammenarbeiten würden?

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

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

Sind Sie denn so ruhelos?

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

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

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

Diese Sichtweise korrespondiert mit Ihrem Schönheitsbegriff.

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

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



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

Sie die Farbgebung Ihrer Filme?

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

Arbeiten Sie auch mit farbigem Licht?

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

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

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

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

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

Ihre Filme sind aber doch eher unsentimental.

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

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

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

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

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

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

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

Das Gespräch mit Aki Kaurismäki führte Frank Schnelle



BEN HUR Regie: William Wyler, 1959

Stuntmen, Pferde, Mädchen und Stars

Enrico Mazzega aus Hombrechtikon erinnert sich

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wie kamen die Amerikaner mit den Italienern aus?

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

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

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



Angelino Tommei und Tigre

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

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

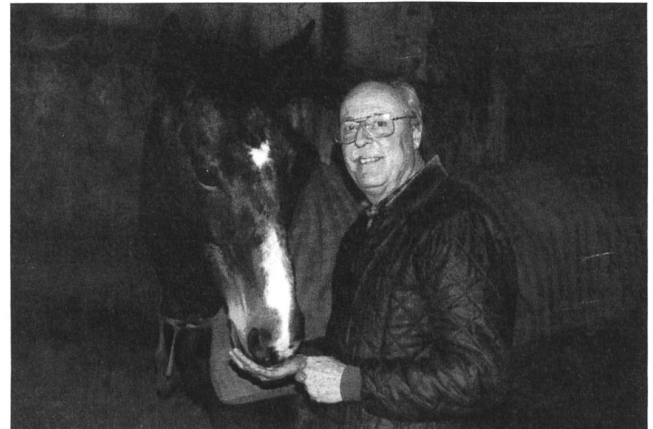
In der Werbung, die damals für BEN HUR gemacht wurde, hiess es, dass es zu keinerlei Unfällen mit Stuntmen oder Pferden gekommen sei. Gegenteilige Gerüchte tauchten aber immer wieder auf. Aber Heston beteuert heute noch, diese entsprächen nicht der Wahrheit.

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

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

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

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



Enrico Mazzega mit Pferd

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

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

Grenzte Cannuts Arbeitsmethode an Tierquälerei?

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

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

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



Enrico Mazzega und John Wayne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hat sich Wayne gerne über seine politischen Ansichten geäussert?

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

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

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

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

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

Mit Enrico Mazzega sprach Roland Schäfli

Angelopoulos'

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

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

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.7.1990

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

Stadtmagazin Schnüss, Bonn/D

Walter Ruggle

Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft

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

ca. 450 z.T. farbige Abbildungen

ISBN 3-906700-24-0

Fr. / DM 48.-

edition filmbulletin

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

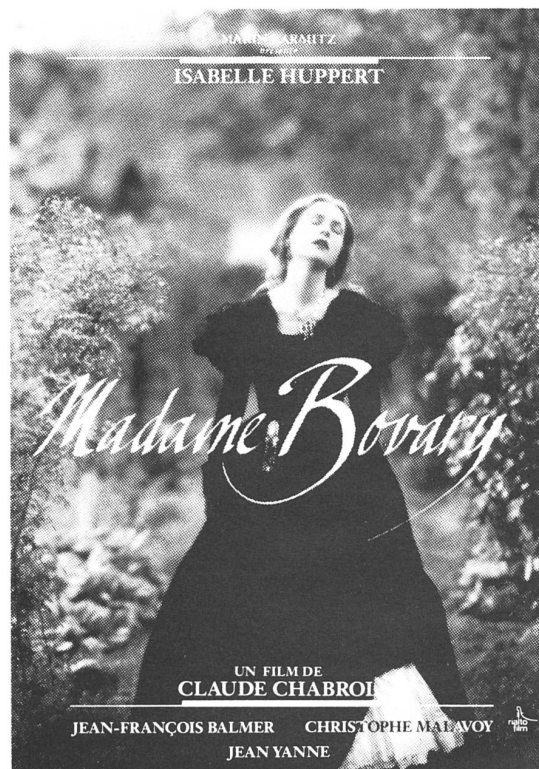
Bestellung: Ich bestelle _____ Ex. Theo Angelopoulos:
Filmische Landschaft à DM / Fr. 48.- (+ Porto)

Name / Adresse

Datum / Unterschrift

Einsenden an filmbulletin, Ihre Buchhandlung oder an den Verlag

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



Ab 31. Mai 1991 im Kino

CHARLOTTE
GAINSBURG

UN FILM DE
BERTRAND BLIER

ANOUC
GRINBERG



MICHEL BLANC
CATHERINE JACOB

JEAN CARMET
JEAN-LOUIS TRINTIGNANT
GERARD DEPARDIEU

ANNIE GIRARDOT
THIERRY FREMONT

alpha films sa

Zurzeit im Kino Movie, Zürich



Istanbul '91

Zur Situation des türkischen Filmschaffens

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

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

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

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

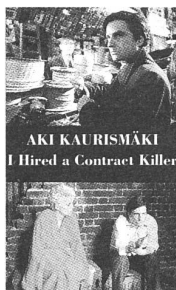
Für die Türkei wirken die vierzehn Festival-Tage wie ein Fenster zur Welt. Nachholbedarf wird gedeckt, an Film-Geschichte und an neuen internationalen Filmen. Die Istanbul haben dafür die Form des Porträts kultiviert. Mit einigen ihrer wichtigsten Filme vorgestellt wurden diesmal un-

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

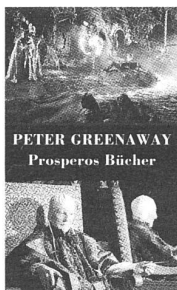
Neben der Übersicht über das internationale Kino bietet Istanbul eine Auswahl neuer

Der HaffmansTaschenBuch Verlag präsentiert:

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



ISBN 3 251 01108 1 [15.-]



erscheint im Herbst



erscheint im Herbst



ISBN 3 251 01003 4 [vergr.]



ISBN 3 251 01057 3 [16.-]



ISBN 3 251 01038 7 [10.-]



ISBN 3 251 01083 2 [12.-]



ISBN 3 251 01084 0 [12.-]

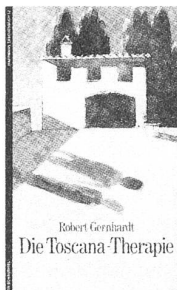


ISBN 3 251 01085 9 [12.-]

Stücke Szenen Dialoge



ISBN 3 251 01017 4 [15.-]



ISBN 3 251 01012 3 [12.-]



ISBN 3 251 01112 X [12.-]



ISBN 3 251 01010 7 [10.-]



ISBN 3 251 01045 X [12.-]



ISBN 3 251 01071 9 [12.-]

Kurz belichtet

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

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

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

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

der ansonsten gelegentlich zur Romantisierung neigt.

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

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

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

Klaus Eder

ZÜRCHER FILMFÖRDERUNG

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

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

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

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

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

FILMJAHRBÜCHER

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

DOKUMENTATIONSREIHE TRIGON-FILM

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

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

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

HEYNE-FILMBIBLIOTHEK

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

FILMFOYER WINTERTHUR

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