

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 34 (1992)  
**Heft:** 180

## Heft

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

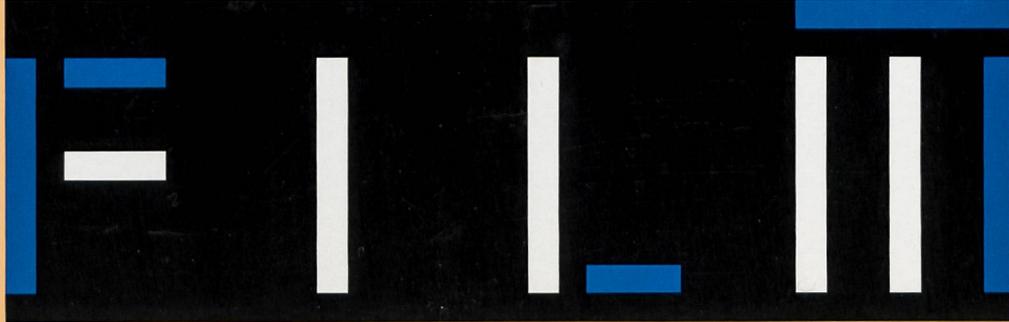
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 16.08.2025

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



B U L L E T I N

*Kino in Augenhöhe*

*Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-*

*1 '92*

**Ansichten von Schauplätzen,  
die geduldig auf das Schauspiel warten**

**Porträt von Alexandre Trauner**

**Gespräche mit Henry Bumstead,**

**Andrea Crisanti & H.R. Giger**

**CAPE FEAR · BILLY BATHGATE**

**SHADOWS AND FOG von Woody Allen**

**Das Motiv der Stadt im Schweizer Film**



Die aussergewöhnliche Geschichte des Benjamin "Bugsy" Siegel, des Gangsters, Verführers und Gentlemans, der Las Vegas gründete.

GEWINNER DES GOLDEN GLOBE  
ALS BESTER FILM (DRAMA)  
DEMNÄCHST  
IM KINO

WARREN BEATTY - ANNETTE BENING

EIN BARRY LEVINSON FILM

# BUGSY

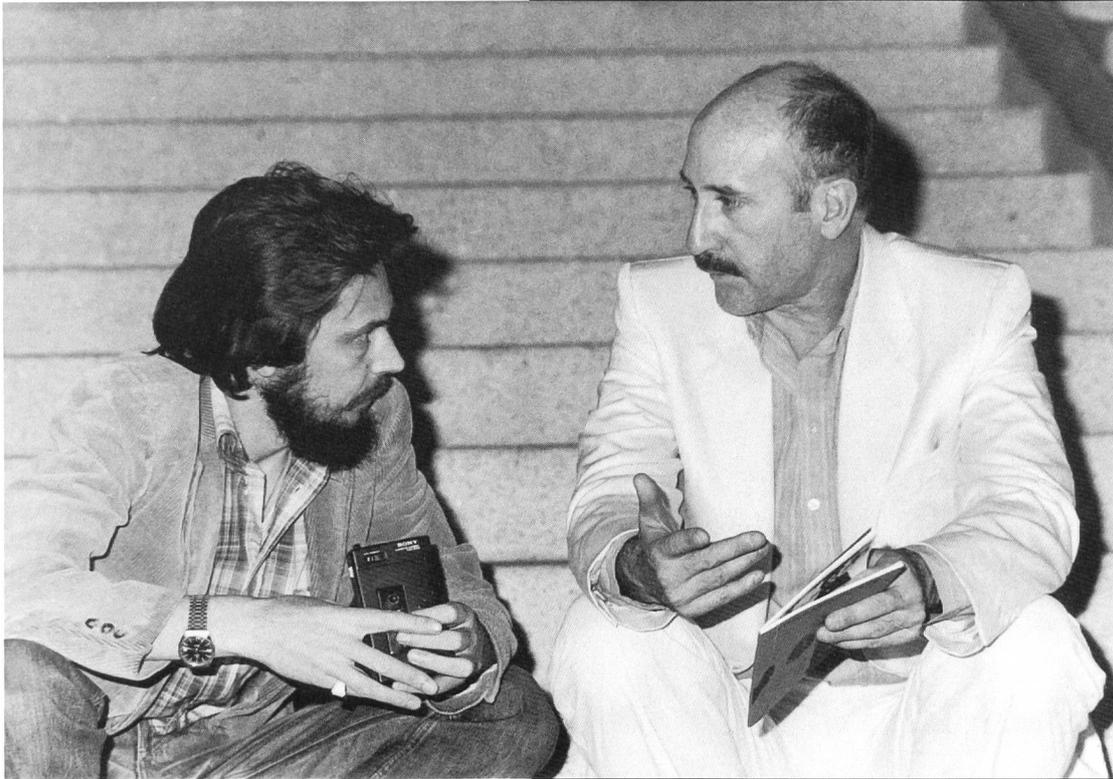
TRISTAR PICTURES PRESENTS A MULHOLLAND PRODUCTIONS/BALTIMORE PICTURES PRODUCTION  
WARREN BEATTY ANNETTE BENING A BARRY LEVINSON FILM "BUGSY" HARVEY KEITEL BEN KINGSLEY AND JOE MANTEGNA  
COSTUME DESIGNER ALBERT WOLSKY MUSIC BY ENNIO MORRICONE PRODUCTION DESIGNER DENNIS GASSNER DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ALLEN DAVIAU, A.S.C. WRITTEN BY JAMES TOBACK  
PRODUCED BY MARK JOHNSON, BARRY LEVINSON AND WARREN BEATTY DIRECTED BY BARRY LEVINSON

SOUNDTRACK AVAILABLE ON EPIC SOUNDTRAX



DISTRIBUTED BY (U) MCA TRI-STAR FILM DISTRIBUTORS, INC.  
© 1991 TRI-STAR PICTURES, INC. ALL RIGHTS RESERVED





**Nestor Almendros**

30. Oktober 1930 – 4. März 1992

FILMBULLETIN:

Und wie war das mit dem Licht?

NESTOR ALMENDROS:

Die visuelle Information, die Schwarz-Weiss-Material von sich aus transportiert, ist spärlicher, und deshalb ist man gezwungen, stärker mit dem Licht zu arbeiten als beim Farbfilm. Man muss die Personen und Objekte, denen man Gewicht beimisst, buchstäblich mit dem Licht «nachzeichnen». Etwas Gegenlicht wird einem förmlich aufgezwungen, wenn man nicht riskieren will, dass die Konturen zwischen den Figuren im Vordergrund und denjenigen in der Tiefe der Einstellung zu stark verwischen – beim Farbfilm ergibt sich diese Trennung eigentlich automatisch.



**JETZT IM KINO**

Europäische Kinopremiere von

**trigon-film**

Symphonie der Sinne –  
eine Reise durch fünf Jahrhunderte  
afro-karibisch-  
lateinamerikanisch-europäischer  
Geschichte!

**BARROCO**



Ein filmisches Feuerwerk von

**Paul Leduc, Mexiko**

Ein verführerisches Spiel mit Musik, Tanz,  
Liedern und poesievoller Zauberei.

## 38. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

Internationaler und nationaler Wettbewerb,  
Symposien und Sonderprogramme:

**1.-3.5. Internationales Symposium zum Werbefilm**

**3.-5.5. Internationales Symposium HDTV**

**4. / 5.5. Internationales TV-Forum**

**30.4. - 6.5. Filmschulen der USA stellen sich vor:**

New York University, Carpenter Center, Harvard University,  
Cal Art (California Institute of the Arts)

30.4. - 6.5. '92

30.4. - 6.5. '92

«Die Ausstattung eines Films ist in dem Masse unsichtbar, in dem auch seine Musik unhörbar ist: am ehesten wird sie wahrgenommen als Mangel oder als Überfluss», formuliert Gerhard Midding in seinem «Porträt von Alexandre Trauner». Für uns eine Selbstverständlichkeit, im Rahmen der erklärten *politique des collaborateurs* auch einmal einen genaueren Blick auf *die unsichtbaren Objekte der Inszenierung*, die Dekors, die gebauten Sets, die Hintergründe zu werfen und einige der Persönlichkeiten, die dafür verantwortlich zeichnen, in den Vordergrund zu stellen. «Die grossen, komplexen Sets sind nicht notwendigerweise auch die am schwersten zu bewältigenden Aufgaben. Dazu zählt Trauner», schreibt Midding, «vielmehr Räume, die ihrem Wesen nach bar jeder Individualität sein müssten, denen er aber immer wieder einen persönlichen Charakter einzuhauchen vermag: Hotelzimmer.» Und Henry Bumstead bestätigt im Gespräch: «Sicher, das ist eine unserer Hauptaufgaben: dem Film einen einheitlichen *look* zu geben. Aber das empfinde ich in vielen Filmen heutzutage als sehr problematisch: oft weiss ich gar nicht, wo wir uns gerade befinden. Deshalb bemühe ich mich, jeden Dekor anders aussehen zu lassen. Er muss natürlich realistisch wirken, aber gleichzeitig auch unterscheidbar von den anderen.»

«Rosi», erzählt Andrea Crisanti, «mag es nicht besonders, im Studio zu arbeiten. Im Gegensatz zu Fellini, der seine Filme vollständig in Cinecittà dreht, geht Rosi nur dann ins Studio, wenn es unumgänglich ist. Er liebt es, in Wohnungen einzudringen und sie zu seinem Studio zu machen. Das bedeutet für mich jedoch keineswegs weniger Arbeit, vielmehr muss ich häufig aufwendige Dekors für die Aussenaufnahmen entwerfen und bauen. Die Hauptschwierigkeit bei Aussen-Dekors liegt darin, dass man sie der vorhandenen Landschaft und Architektur anpassen muss. Bei Rosi kommt jedoch hinzu, dass er keinen rein dokumentarischen Ansatz hat. Man spricht bei ihm zwar immer von natürlichen Dekors, doch er nimmt sich die Freiheit, die Wirklichkeit zu verfremden. Selbst die Regisseure, die sich dem Neorealismus verpflichtet fühlen und das Leben auf der Strasse einfangen wollen, stellen nicht einfach nur ihre Kamera auf, fangen sofort an zu drehen und übertragen die Realität im Massstab Eins zu Eins in den Film.»

Ausstatter schaffen *Ansichten von Schauplätzen*, die gewissermassen *geduldig auf das Schauspiel warten*: «Die Dekors», sagt Andrea Crisanti, «schaffen eine bestimmte Atmosphäre und stecken den szenischen Raum ab, in dem die Schauspieler ihre Figuren zum Leben erwecken. Andererseits sollte auch in den Dekors selbst die Persönlichkeit der betreffenden Figur auf die eine oder andere Weise zum Ausdruck kommen. Wenn ein Schauspieler einen Raum durchquert, wird seine Figur also auf zwei Arten charakterisiert: durch seine eigenen Bewegungen und durch die Dekors.» «Die Arbeit des Filmbildners unterstützt Drehbuch und Regie jedoch vor allem,» bringt es Gerhard Midding auf den Punkt, «indem sie den Zuschauer einen augenblicklichen Zugang zur sozialen Stellung einer Person, zu ihrem Geschmack und zu ihrer Psychologie verschafft. Das Dekor vermag Spannungen zu visualisieren, die im Drehbuch angelegt sind.»

Entdecken Sie für einmal den *Hintergrund* im Film.  
Walt R. Vian

FILM  
B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

1 '92  
34. Jahrgang  
Heft Nummer 180  
April 1992

---

Kurz belichtet	
Gespräch mit H. R. Giger	4
Babelsberg: Beschwörung eines Studios	12

---

Kino in Augenhöhe	
CAPE FEAR von Martin Scorsese	17

---

Politique des collaborateurs	
<b>Ansichten von Schauplätzen, die geduldig auf das Schauspiel warten</b>	21



Porträt von Alexandre Trauner	
<b>Träume aus Gips, Licht und Wind</b>	22
Kleine Filmographie von Alexandre Trauner	26
Gespräch mit Henry Bumstead	
<b>«Die Studioszenen sahen am besten aus, einfach weil man da für die Kamera bauen kann»</b>	28
Kleine Filmographie von Henry Bumstead	38
Gespräch mit Andrea Crisanti	
<b>«In den Dekors sollte die Persönlichkeit der be- treffenden Figur auch zum Ausdruck kommen»</b>	41
Kleine Filmographie von Andrea Crisanti	45

---

Filmbulletin	
SHADOWS AND FOG von Woody Allen	46
BILLY BATHGATE von Robert Benton	49

---

Perspektiven	
<b>Das Motiv der Stadt im Schweizer Film</b>	51

---

Hommage	
<b>Jacques Prévert: Décors</b>	60

Titelblatt: Entwurf von Henry Bumstead für TOPAZ von Alfred Hitchcock  
Heftmitte: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH von Alfred Hitchcock

**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:**  
 Roland Schäfli, Jürgen Kasten,  
 Gerhard Middling, Ralph Eue,  
 Pierre Lachat, Lars-Olav Beier,  
 Roland Vogler, Martin Walder

**Gestaltung:**  
 Leo Rinderer  
 Titelblatt, Eins / die Sechste:  
 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;  
 Roland Schäfli, Frauenfeld;  
 20th Century Fox, Genève;  
 Warner Bros., Kilchberg;  
 Cinémathèque Suisse, Lausan-  
 ne; Katholischer Mediendienst,  
 UIP, Zürich; Lars-Olav Beier,  
 Jürgen Kasten, Berlin; Toni  
 Lüdi, München; Fachhoch-  
 schule Rosenheim, Studien-  
 gang Szenographie, Rosen-  
 heim.

**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 gehal-  
 ten. 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 aufzuneh-  
 men.

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

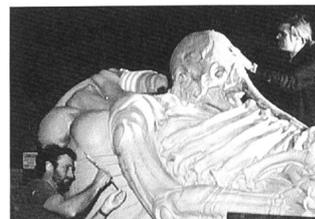
Filmbulletin – Kino in Augenhöhe  
 gehört zur Filmkultur.



**ALIEN** beschäftigt sich eigent-  
 lich mit der Vergewaltigung der  
 Frau. In einer Schlüsselszene  
 schießt Blut wie eine Ejakula-  
 tion aus dem Brustkorb von  
 Schauspieler John Hurt, und  
 das Alien, das klar als Phallus-  
 symbol zu erkennen ist, windet  
 sich aus der Öffnung. War es  
 Ihre Idee, das Wesen als Phal-  
 lus zu gestalten oder stand das  
 schon so im Script?

Die Dekors und Monster mit  
 phallischen Zügen zu verse-  
 hen, ging meist auf eine Idee  
 von Ridley Scott zurück. Er hat  
 mir beschrieben, wie er sich  
 das Visuelle vorstellt, und ich  
 habe die Monster dann gestal-  
 tet.

Wir wollten im ersten Teil den  
 Zyklus der Geburt des einen  
 Monsters zeigen: erst das Ei,  
 aus dem ein spinnenähnliches  
 Wesen den Schauspieler an-  
 fällt und ihm die Brut in den  
 Bauch pflanzt, dann der  
 "Chestbuster", der ausbricht  
 und sich zum grossen Alien  
 wandelt. Ich hatte erst einen  
 ganzen Eiersilo entworfen, dar-  
 auf kam ich durch einen Eier-  
 karton. Beim ersten ALIEN  
 standen aber noch nicht unbe-  
 schränkt finanzielle Mittel zur  
 Verfügung, weshalb ich das



ganze etwas kleiner konzipie-  
 ren musste. So hat ein Schwei-  
 zer Eierkarton einen Holly-  
 woodfilm inspiriert.  
 Der "Chestbuster", den Sie an-  
 sprechen, sollte erst ganz an-  
 ders aussehen. Anfänglich  
 hatte er kleine Hände, und

wenn er so aus dem Brustkorb  
 gekommen wäre, hätte er aus-  
 gesehen, als ob er Männchen  
 machen würde. Ich sagte, die  
 Händchen müssen weg, sonst  
 sehe das Ding aus wie ein Mur-  
 meltier. (lacht) Ich habe auch  
 durchgesetzt, dass der "Chest-  
 buster" ohne Augen zur Welt  
 kommt. Die Amerikaner stellen  
 sich ein Monster immer mit riesi-  
 gen, glotzenden Augen vor.  
 Ich finde eine Blindschleiche  
 viel unheimlicher. Nachdem  
 also Augen und Hände wegge-  
 lassen wurden, konnte man  
 das Alien als Phallus gestalten.

*Da der "Chestbuster" ein Phal-  
 lussymbol darstellt, hätte er  
 nicht als logische Konsequenz  
 durch die Brust einer Frau bre-  
 chen müssen?*

Ridley Scott hat das absicht-  
 lich nicht so gemacht. Da-  
 durch, dass eine Frau in der  
 Hauptrolle dem Alien schliess-  
 lich gegenübersteht, hat er  
 seine Aussage schon ziem-  
 lich klargemacht, ohne in der  
 "Chestbuster"-Szene eine Frau  
 zu verwenden. Scott liebt es,  
 die angestammten Rollen zu  
 vertauschen, so wie er es jetzt  
 in THELMA & LOUISE gemacht  
 hat. Hätte er in dieser Szene  
 eine Frau verwendet, so wäre  
 die logische Konsequenz ge-  
 wesen, dass das Alien nicht  
 durch den Brustkorb, sondern  
 sagen wir, weiter unten, her-  
 vorbricht.

*Es heisst, dass die Schauspie-  
 ler in dieser Szene nicht auf  
 den Spezialeffekt vorbereitet  
 wurden, sondern völlig überra-  
 schend mit Blut bespritzt wur-  
 den.*

Ridley Scott wollte echtes Ent-  
 setzen sehen, nicht gespieltes.  
 Er hat den Schauspielern un-  
 tersagt, die Monster vorher an-  
 zusehen. Seine Idee hatte Er-  
 folg: Die Schauspielerin Ver-  
 onica Cartwright wurde wirklich

Gespräch mit H. R. Giger

## „Ich kann ein Monster erschaffen, das nicht überzeugt, nur weil ein Idiot es falsch beleuchtet hat“

hysterisch und hat herumgebrüllt. Und der Ausdruck auf ihrem Gesicht – den kriegt man nur hin, wenn man echt erschrocken ist. (lacht) Ich konnte also befriedigt von meiner Arbeit sein. Anfänglich dachte ich ja, das Alien würde recht steif agieren müssen, denn mit der Motorik hatte ich nichts zu tun. Es war auch Ridley Scotts Idee, das Maul mit Präservativen beweglicher zu machen. Es war wichtig für die Glaubwürdigkeit, dass so viele „Ge-

schenähnliches Monster zu zeichnen, weil sonst die Produktion einen Schauspieler in ein Gummikostüm steckt. Das Alien habe ich so schlank konzipiert, dass man mir keinen Schauspieler hineinzwängen kann – aber prompt fanden sie einen Darsteller, der schlank genug war!

Heute stehen bereits bessere Methoden zur Verfügung, und ich würde gern wissen, wie meine Ideen durch James Camerons neue Computer-

Da kann ich mich absolut nicht wehren. Die 20th Century Fox darf meine Idee verkaufen, wo sie will. Ich selbst habe aber kein Recht mehr dazu.

*Glaubten Sie damals noch, ALIEN würde Ihre einzige Arbeit in Hollywood bleiben?*

Ja, und ich fand es richtig schade, dass niemand einen Film über den Film drehte; dass niemand festhielt, wie das ganze entstand. Gemessen am Endresultat ist es umso erstaunlicher, dass die wenigsten Mitarbeiter vorher etwas mit Film zu tun gehabt hatten. Viele kamen frisch von der Kunstgewerbeschule. Ich war so „angefressen“ vom Projekt, dass ich das Geld, das ich verdienen würde, selbst investieren wollte, um eine einzige Szene zusätzlich, nach meinen Vorstellungen, zu drehen. Die Arbeiter dachten natürlich, ich wäre jetzt komplett durchgedreht.

*Wie verliefen die Dreharbeiten aus der Sicht des Künstlers? Konnten Sie im Terminstress noch kreativ sein, improvisieren?*

Es war ein ziemlicher Stress. Manchmal hätten mir einige Stunden gereicht, um eine Ar-

beit zu vollenden – aber die gab man mir nicht. Zum Beispiel der „Space-Jockey“ (das fremde Wesen, das von den Raumfahrern tot aufgefunden wird): Ich habe Samstag und Sonntag und die Nacht hindurch an diesem Ding gearbei-



ment auf dem Kopf des „Space-Jockey“ und malte und malte. In der ersten Einstellung – wie die Raumfahrer die Halle betreten – sieht der Jockey noch viel zu hell aus! In einer folgenden Grossaufnahme ist er dunkler geworden – einfach weil ich noch zwischen den einzelnen Aufnahmen weitergemalt habe.

*War denn die Produktionszeit so schlecht geplant?*

Sie war einfach zu kurz veranschlagt, um kreativ zu sein. Das ist immer so beim Film: Sie geben einem nicht die Zeit, die man braucht. Dann lagen auch die einzelnen Hallen so weit auseinander, dass ich ständig hin- und herrennen musste – wenn man das erste Mal bei so was Grosseem dabei ist, will man eben nichts verpassen. Wie ich dann den fertigen Film sah, fragte ich mich, wieso ich mich eigentlich ständig aufgeregt hatte. Die Amis filmen eben, wie's gerade kommt. Mich hielt man für einen Spinner, weil ich alles so genau nahm.

*Eine Ihrer Szenen, in denen das Alien den Schauspieler Tom Skerrit in einen Kokon einwebt, wurde geschnitten. Wie empfanden Sie das, nachdem*



sichtspartien“ wie möglich bewegt werden können.

Leider wurde beim Projekt TETO MONOGATARI, in das ich involviert war, diesem wichtigen Aspekt überhaupt keine Bedeutung zugemessen. Die Japaner sparten am falschen Ende. Ich habe bei dieser Billigproduktion ungern mitgewirkt, eigentlich nur aus Gefälligkeit. Ich arbeite sowieso lieber an den Dekors, an einer utopischen Landschaft.

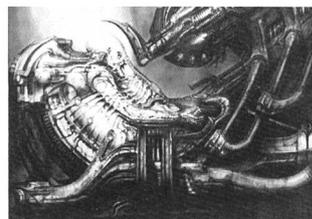
Ein überzeugendes Monster zu kreieren, ist schwierig. Bei meinen Entwürfen muss ich aufpassen, kein allzu men-

tricks von TERMINATOR II umgesetzt werden könnten.

*Die 20th Century Fox hat Sie übergangen, als ALIENS, die Fortsetzung des ersten Films, gedreht werden sollte.*

Auch Ridley Scott wurde nicht hinzugezogen. In Hollywood ist es gang und gäbe, dass ein anderer den zweiten Teil macht; wahrscheinlich, weil er billiger ist. Trotzdem hätte ich ALIENS gern gemacht.

*Ihre Ideen wurden sogar für einen amerikanischen Comic übernommen. Ist das nicht eine furchtbare Verramschung Ihres „Kindes“.*



*Sie so viele Arbeit investiert hatten?*

Es war eben schade um die Arbeit. Die Szene ist zwar gedreht worden; sie wurde rausgenommen, weil sie den Rhythmus der Spannung, die gerade anstieg, unterbrochen hätte.



*Angeblich soll eine längere Version des Films existieren. Ist diese Szene wieder eingebaut worden?*

Nachträglich wurde ein Dokumentarfilm über die Dreharbeiten zusammengestellt. Ridley Scott hat die Kokon-Szene eigenhändig wieder reingeschnitten. Ich sollte für den Dokumentarfilm auch einige Worte sprechen, wobei natürlich darauf geachtet wurde, dass ich nichts Nachteiliges über meine Arbeit sage.

*War es schwierig, ALIEN durch die Zensur zu schleusen?*

Nein, mit solchen Filmen gibt's in der Regel keine Probleme; nur wenn Erotik im Spiel ist. Natürlich war ALIEN auf seine Weise auch erotisch, aber nur hintergründig. In der letzten Szene, in der Ripley allein mit dem Monster konfrontiert wird, wollte Ridley Scott, dass Sigourney Weaver dem Alien nackt gegenübersteht. Die Szene wäre dadurch noch stärker gewesen. Sie beharrte aber auf Slip und Hemd.

*Ein Pyromane soll den "Space-Jockey" bei einer Ausstellung verbrannt haben.*

Leider verwarren die Filmstudios solche Requisiten überhaupt auch recht unvorsichtig. Das Modell des gestrandeten Raumschiffs zum Beispiel wurde aus Plastilin hergestellt. Im Lauf der Zeit verrottete das Modell und fing an, übel zu riechen. Oft haben die Studios zu wenig Platz, Modelle fachgerecht zu lagern, und lassen sie deshalb im Freien vergammeln.

*Sie erhielten für ALIEN den Oscar und hofften damals, dass Ihrer Arbeit nun grössere Beachtung geschenkt wird. Hat sich das bewahrheitet?*

Für mich als Künstler war der Oscar ein Desaster. Er hat mir sehr geschadet. Plötzlich nahm man mich nicht mehr für

voll; mit einem aus Hollywood wollte man in der Kunstszene nichts mehr zu tun haben. Seither kauften die Museen meine Bilder nicht mehr. Vorher wurde meine Arbeit als Maler gelobt; nach dem Oscar hiess es plötzlich, meine Bilder seien ein "Schmarren" und meine Spritzpistolentechnik wurde kritisiert. Die Produzenten der Fox prophezeiten mir, dass mir nach dem Oscar alles offenstehen würde. Der Oscar war für mich aber nicht einmal mit finanziellem Erfolg verbunden. Er ist lediglich ein vergoldetes Stück Metall.

*Nach all den unerfreulichen Ereignissen liessen Sie sich trotzdem wieder überreden, ALIEN III zu machen.*

Ich sagte mir, wer auch immer ALIEN III macht, sie werden – wie im zweiten Teil – meinen Namen darunter setzen, auch wenn ich nichts damit zu tun hatte, also kann ich ihn genau so gut auch selbst machen. Natürlich dachte ich, noch einige kreative Ideen beisteuern zu können. Das Alien ist doch eigentlich mein Kind.

Ich hatte mir das neue Alien weiblich vorgestellt. Es sollte sinnliche Züge haben und sich dennoch in ein zähnefletschendes Monster verwandeln können. Die Fox hat diese Entwürfe aber nicht verwendet, sondern am ursprünglichen Alien festgehalten.

*Gerüchte besagen, dass der Schluss von ALIEN III noch einmal neu abgedreht werden musste, weil er TERMINATOR II zu sehr ähnelt.*

Der Schluss musste in den Pinewood-Studios noch einmal neu gedreht werden. Davon war ich aber nicht betroffen, meine Arbeit bezog sich nur auf die Produktionsplanung. Natürlich hätte ich gerne auch beim Script und beim Drehen mitgemischt, aber die Fox wollte sich nicht dreinreden lassen. Ich bin für einen Monat verpflichtet worden, um vier Monster zu kreieren. Der "Facehugger", der den Schauspielern ins Gesicht springt, sollte diesmal im Wasser schwimmen. An einer erotischen Version des Alien war niemand interessiert. Auch hätte ich gerne einige Parasiten auf dem Körper des Monsters verteilt. Aber die Fox wollte wieder das geifernde, hässliche Ding des ersten Teils.

*Ergab sich nach ALIEN keine weitere Möglichkeit zur Zusammenarbeit mit Ridley Scott?*

Doch, wir sassen eine Weile über einem Projekt namens «The Train»: Auf der Erdoberfläche gibt es nur noch wenig Sauerstoff, und ein gewaltiger, fünfstöckiger Zug verbindet die Erdteile. Die Gefahr stellen einige Wesen dar, die sich diesen Lebensbedingungen angepasst haben. Eines Tages fährt eine dieser Kreaturen auf dem Zug mit in die Stadt.

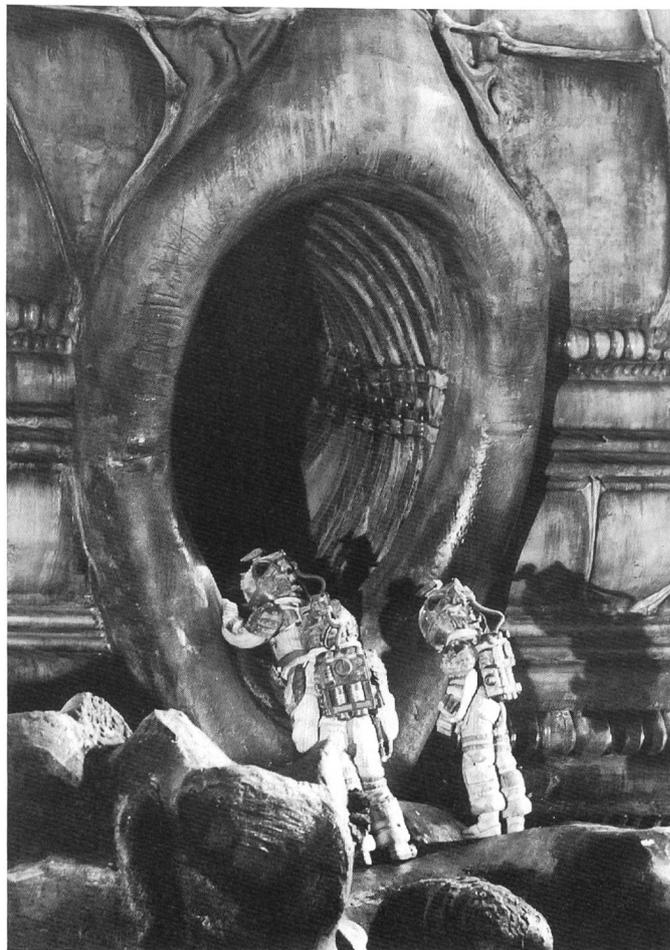
Das wäre ein interessantes Material gewesen. Offiziell war ich noch gar nicht angestellt, habe aber schon monatelang Entwürfe geliefert. Scott hat sich mit Carolco eingelassen, die seine Kompetenzen immer mehr einschränkte. Plötzlich kam von Scott ein Anruf, mit dem er mir mitteilte, dass er aussteige. Er gab mir den Rat, dasselbe zu tun. Danach ist das ganze Projekt versandet. Kein Ton mehr von Scott. Kein Geld. Ich fühlte mich einmal mehr von den Amerikanern ausgenutzt. Und dennoch würde ich wieder mit Scott arbeiten, denn er ist einfach sehr gut. Er kann die Leute so begeistern, dass sie das Maximum geben.

Dasselbe passierte bei DUNE: Die Verträge waren abgeschlossen; ich hatte meine Ar-

beit schon begonnen. Dino de Laurentiis stieg aus, und David Lynch übernahm. Zu jener Zeit war STAR WARS noch nicht auf dem Markt, und für Science Fiction wurde nur wenig Geld ausgegeben. Und DUNE ist nun mal ein wahnsinnig kompliziertes Buch, schwer zu realisieren.

*Ich glaube, Sie sind unglücklich über Ihre Mitarbeit bei POLTERGEIST II.*

Da bin ich so hineingeschlittert. Der Regisseur Brian Gibson wollte mit mir eigentlich das Projekt «The Tourist» verwirklichen. Das Drehbuch war gut, auch Ridley Scott war interessiert. Dann kam uns E.T. zuvor, und anschliessend setzte man auf solche kinderfreundliche Filme. Deshalb schlug Brian Gibson POLTERGEIST II vor. Erst bei den Dreharbeiten realisierte ich, dass Brian Gibson nicht das Format von Ridley Scott hat. Die Produzenten setzten ihn unter Druck, hatten aber vom Visuellen keine Ahnung. Gibson liess sie gewähren. Scott hatte vor ALIEN genug Commercials gemacht, um zu wissen, wie man den Zuschauer fesselt. Gibson hatte bis dahin kaum Erfah-



rung im Filmemachen. Er hatte nichts von Scotts Power. Ich lieferte ihm Entwürfe und stiess oft auf Unverständnis. Man müsste selber Regisseur sein – oder noch besser: den Regisseur dirigieren dürfen. Alles ist wichtig, von der Beleuchtung bis zur Musik. Ich kann ein Monster erschaffen, das nicht überzeugt, nur weil ein Idiot es falsch beleuchtet hat. Auch die Musik ist ein Teil des gesamten Kunstwerks. Die ALIEN-Musik von Jerry Goldsmith fand ich hervorragend. Er hat die Gefühle, die Angst und die Gefahr mit seiner Musik perfekt umgesetzt. ALIEN hatte eine logische Struktur. POLTERGEIST II hingegen war ein "ghost movie", das seine Handlung nicht gegenüber der Logik verantworten musste. Dem Publikum gegenüber ist niemand Rechenschaft schuldig.

*In POLTERGEIST II gibt es eine interessante Parallele zu ALIEN: Wieder bricht ein Fremdkörper aus dem Magen. In diesem Fall erbricht Graig T. Nelson das fremde Wesen, übrigens wieder eine Art phallischer Kegel. Die Parallele besteht aber lediglich darin, dass POLTERGEIST II eine Ansammlung bekannter Szenen des Genres aufweist. In dieser Szene geht es wieder um die Angst darüber, was sich versteckt im Magen befindet. Aber ich war nicht zufrieden mit der Aufnahme. Richtig widerlich wäre die Szene erst, wenn sich das eine Ende des Erbrochenen schon bewegt, während der Schauspieler das andere noch im Mund hat. Da hat mir die japanische Umsetzung dieser Idee in TEITO MONOGATARI besser gefallen. Der ganze POLTERGEIST war meines Erachtens ein Reinfall.*

*Das erbrochene Wesen beginnt dann zu wachsen – ganz wie in ALIEN.*

Ich liess mich zu diesem arm- und beinlosen Menschen vom Kultfilm FREAKS von Tod Browning inspirieren. Ich wollte, dass das Ding langsam wächst und sich entfaltet. Im Film wirken die Bewegungen der Kreatur aber viel zu rasch. *Wenn man Sie so reden hört, könnte man meinen, die Kreatur wäre nicht Ihrer Phantasie entsprungen, sondern Sie hätten das Ding wirklich gesehen und dann skizziert.*

Nun ja, ich habe es gesehen. Ich schliesse die Augen und kann sehen, wie es sich bewegt.

„Für mich als Künstler war der Oscar ein Desaster. Er hat mir sehr geschadet. Plötzlich nahm man mich nicht mehr für voll; mit einem aus Hollywood wollte man in der Kunstszene nichts mehr zu tun haben. Seither kauften die Museen meine Bilder nicht mehr. Vorher wurde meine Arbeit als Maler gelobt; nach dem Oscar hiess es plötzlich, meine Bilder seien ein «Schmarren» und meine Spritzpistolentechnik wurde kritisiert.“

*Wie waren Sie mit der Umsetzung Ihrer Idee zum unterirdischen Massengrab des Reverends zufrieden, das von Graig T. Nelsons Familie entdeckt wird?*

Im Script stand, dass der Reverend seine Anhänger in diese Grotte geführt und vergiftet hat. In diesem Sinn habe ich die Szene entworfen. Mit grotesken Leibern. Dann wurde das geändert. Statt dessen sollten die Gläubigen durch Sauerstoffzug gestorben sein, was ein viel friedlicheres Bild ergab. In dieser Szene schlüpft eine Schlange aus dem Mund des Reverend. Ursprünglich hätte ich ihm aber lieber Würmer in die Ohren gesteckt, um die Hörner des Teufels zu suggerieren.

Auch zum Wurm, den Graig T. Nelson mit dem Tequila trinkt, lieferte ich diverse Entwürfe. Ich war sehr enttäuscht, wie kurz er zu sehen war und wie belanglos und harmlos er aussah.

Ich konnte die Werkstatt, in der Modellbauer meine Ideen umsetzen, leider nur einmal besichtigen. Zuvor schärfte man mir ein, dass keine Zeit mehr verbleibe, irgendwelche Änderungen vorzunehmen. Also lief ich einmal durch die Werkstatt und meinte: «Sehr schön».

*Sie planen, einen eigenen Film zu realisieren: «The Mystery of San Gotthardo». Wie kommen Sie vorwärts?*

Ich trage noch immer Ideen zusammen; ich zeichne und texte. Die Geschichte dreht sich um Wesen, die von Menschen als Biomechanoiden geschaffen wurden, aber lediglich aus Armen und Beinen bestehen – eine scheinbar perfekte Lebensform. Der Arm geht direkt ins Bein über. Ich suche noch immer einen geeigneten Texter, der in diesem Fall meine Entwürfe in ein Drehbuch umsetzt. Ich habe einmal bei Dürrenmatt angefragt, aber er starb, noch bevor wir zusammen diskutieren konnten. Auch Jim Henson, den "Muppet"-Puppenspieler, den ich aus London kannte, fragte ich. Wir waren zusammen bei David Bowie eingeladen, als wir ins Gespräch kamen. Er fand meine Idee gut. Eine Woche darauf war auch er tot. Nun würde ich mich mit meinem Plan gerne Clive Barker anvertrauen, dessen Arbeit ich schätze.

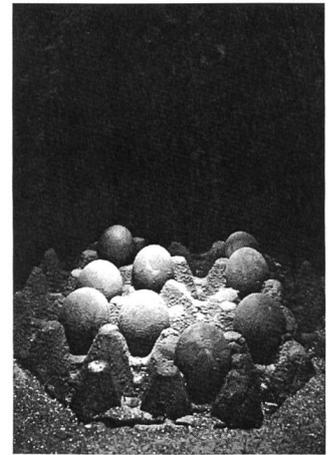
*Wie wäre es, den Film ganz als Schweizer Produktion zu gestalten – mit Ihnen als Ausstatter und Xavier Koller als Regis-*

*seur? Die beiden Schweizer Oscars dürften dem Film das nötige Prestige verleihen.*

Diese Idee kann nur in Hollywood verwirklicht werden, da die Glaubwürdigkeit der Geschichte stark von den Special Effects abhängt – und die werden nun mal in Amerika am besten gemacht.

*Diese Protagonisten Ihrer neuen Geschichte – sind sie noch immer Symbol einer Gesellschaft, die Angst vor einem Atomkrieg hat?*

Ja. Ich kann mir nicht vorstellen, dass diese Welt einmal besser wird.



Ich will beim Publikum – obwohl diese Kreaturen bössartig sind – Mitleid auslösen. Verständnis für das Ausgeliefertsein.

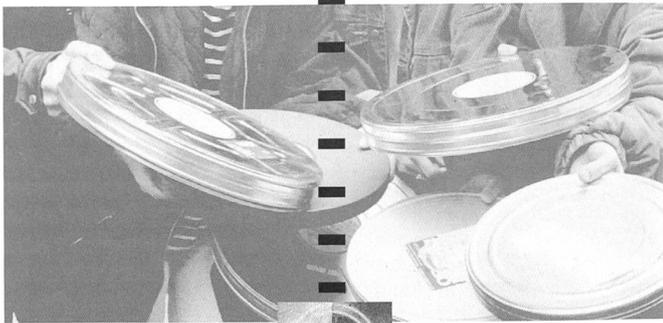
*Wo liegt die Quelle Ihrer Inspiration?*

In Chur! Ich habe schon oft von unterirdischen Gängen gehört, die unter der Stadt Chur verlaufen, aber bisher hat sich niemand bereit erklärt, sie mir zu zeigen. Vielleicht sind diese Gewölbe ein Hirngespinnst, aber sie interessieren mich. Der Stadtpräsident wollte sie an meinem fünfzigsten Geburtstag mit mir besichtigen; leider wurde noch nichts daraus.

*Sie hatten in Ihrer Jugend ähnliche Gewölbe der Inspiration; einen Keller, der Sie gleichermassen faszinierte und abstiess.*

Irgendwie prägt einen die Umgebung, in der man aufwächst. Ich hatte ein fensterloses Spielzimmer. Die Wohnung war düster, und so malt man später eben keine Landschaften mit viel Sonne. Die Töne meiner Arbeiten entsprechen denen jenes Kellers: viel Grau und Schwarz.

Das Gespräch mit H. R. Giger führte Roland Schäfli



FILM COOP 1

**«Zwanzig Jahre  
„Überleben in der Schweiz“,  
das ist für uns,  
die heutigen Mitglieder  
der Filmcooperative Zürich,  
ein Anlass zum Feiern.»**

Filmbulletin  
gratuliert  
den Überlebenden  
und wünscht ihnen  
viel Erfolg  
für die nächsten  
dreissig Jahre  
engagierter  
Filmarbeit.



**«MONSIEUR TRUFFAUT,  
WIE HABEN SIE DAS  
GEMACHT?»**

Es gab immer viele Gründe, ihm zuzuhören. Er war ein begeisterter Erzähler, der sich nur selten in Anekdoten verlor. Er war kein Schwätzer, nicht einmal ein Plauderer, sondern ein glühender Propagandist des Kinos: getrieben vom noblen Wunsch des Autodidakten zu überzeugen und nie um verblüffende und eigenwillige Erkenntnisse verlegen. Die Perspektive des Cineasten bedeutete für ihn keine Flucht aus der Realität, sie war der Rahmen, in dem sich das Leben meistern liess. Die Art, in der François Truffaut über das Kino sprach und schrieb, vermisse ich beinahe ebenso sehr wie die Filme, die er noch hätte machen wollen.

Ein Film war für ihn erst dann abgeschlossen, wenn er das letzte Interview zu ihm gegeben hatte. Dabei hat er es zeit lebens abgelehnt, für eine Buchpublikation im Stil seines klassischen Dialogs mit einem seiner Meister, «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?», Rede und Antwort zu stehen. Die flüchtigeren Formen des Zeitungs- und Fernsehinterviews behagten ihm eher. Eine hübsche Analogie übrigens zu dem Widerstreit zwischen den vorläufigen und den endgültigen Gefühlen, der in jedem seiner Filme aufs neue ausgetragen wird.

Nun ist das Vorläufige etwas endgültiger geworden – und der geneigte Leser muss nicht einmal befürchten, einem Etikettenschwindel aufzusitzen: unter dem allzu naheliegenden Titel «Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?» ist nun das längste Werkgespräch, das je mit ihm geführt wurde, in Buchform erschienen. Robert Fischer, bereits als sorgfältiger Übersetzer und rühriger Herausgeber von Truffauts Drehbüchern und Briefen ausgewiesen, hat das Manuskript eines zweiteiligen Fernseh-Interviews entdeckt und übersetzt. Ein richtiges Buch ist dabei nur mit einiger Mühe herausgekommen, wobei vor allem das überaus grosszügige Verhältnis von Papier und Text hilfreich war. Und der deutsche Titel mag zwar geschickt mit einem Wiedererkennungswert kalkulieren, büdet dem Buch aber gleichzeitig auch eine lastende Hypothek auf. Nicht allein, weil es weniger um das "Wie" als vielmehr

um das "Was" und "Weshalb" des filmischen Erzählens geht. Vor allem, weil der Gesprächsrahmen eine so umfassende wie erschöpfende Auseinandersetzung wie das Hitchbook nicht zulies. Eine spannende «leçon du cinéma» – so der Originaltitel der Fernsehsendung – ist es dennoch geworden.

Die Prämisse des Unternehmens ist ebenso reizvoll wie tückenreich. Jean Collet, neben Jérôme Prieur und José Maria Berzosa einer der Interviewer, beschreibt sie in seinem Vorwort mit einer beinahe Truffautschen Metapher: Man sah sich gemeinsam Szenen an, so «als würde man in einem Familienalbum blättern» und diskutierte danach. Die Auswahl der Szenen (im Buch mit Hilfe von Standbildern und Dialogauszügen dokumentiert) ist überraschend und orientiert sich kaum am Naheliegenden. Zwar meldet Truffaut regelmässig Bedenken an, ob sich die Ausschnitte wirklich hochrechnen liessen als repräsentativ für die Filme. Andererseits werden sie aber zu nützlichen Stolpersteinen, an denen sich Truffauts Vorliebe für die Konkretion und seine Skepsis gegenüber Theorie und Verallgemeinerung stossen.

Eine grundlegende Ironie zieht sich durch das gesamte Gespräch: der frühere Interviewer holt den nun befragten Regisseur immer wieder ein. Seine Interviewpartner haben sich die Lehren des Journalisten Truffaut zu Herzen genommen: für ihn war das Interview ein Medium der faszinierten Neugier, keines der Kritik. Nicht selten müssen sie die Filme gegenüber ihrem Regisseur in Schutz nehmen (der herrlichste Augenblick: Truffauts Bestürzung, als er die Anfangsszene von LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI nach etlichen Jahren wiedersieht). Truffauts Selbsteinschätzungen sind bescheiden, ohne jegliche Koketterie; besonders seine Arbeiten aus den sechziger Jahren empfindet er als zu präntiös. Truffaut ist ein gewährender, aber auch listig distanzierender Gesprächspartner. Einerseits ein klarsichtiger Interpret gewisser Strategien in seiner Karriere, etwa der Abwechslungstaktik, die ihn einen melancholischen Film immer mit einem heiteren kontern liess. Andererseits gibt er sich überraschend arglos, wenn es um Querverbindungen, Leitmotive, versteckte Hommagen und

vieles mehr geht, dem der Journalist Truffaut damals behende auf der Spur war.

Welche *leçons du cinéma* blieben mir nach der Lektüre am stärksten in der Erinnerung? Erst einmal, dass für mich zuvor der *autobiographische* Gehalt die Grösse seiner Filme ausmachte; nun weiss ich ihre *biographischen* Qualitäten stärker zu schätzen. Und dann Truffauts Faustregel für die Länge eines Filmes: ein Regisseur sollte immer in der Lage sein, alle Filmbüchsen allein tragen zu können.

Gerhard Midding

«Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?» Herausgegeben von Robert Fischer. Köln, vgs Verlagsgesellschaft, 1991, 253 Seiten, circa 170 Schwarzweiss-Abbildungen

### “ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG”

Bis zu sechzig Prozent Einschaltquote erreichte 1973 Rainer Werner Fassbinders Fernsehserie “Acht Stunden sind kein Tag”: eine heute kaum glaubliche Zuschauer-aufmerksamkeit. Trotz des Erfolgs wurde die Serie nach fünf Folgen abgesetzt. Der Hauptgrund war seinerzeit nur schwer zu entschlüsseln. Die Kritik von Gewerkschaftsvertretern, dass die Figuren und Konflikte kaum Probleme des Betriebsalltags spiegeln würden, machten sich Fassbinder und sein WDR-Dramaturg Peter Märthesheimer in den Folgen 6 bis 8 zu eigen. Doch gerade diesen Realitätsanspruch monierte der damalige WDR-Fernspielchef Günther Rohrbach. Ob seine Entscheidung, die Serie nicht weiter zu realisieren, ein dramaturgisch camoufflierter Zensureingriff war (wie ein Teil der Presse mutmasste) oder ob ihre Folgen durch die thematische Schwerpunktverlagerung erzählerisch einfach weniger ergiebig waren, das ist jetzt nachzuprüfen. In den Bänden 4 und 5 der Textedition von Fassbinders Filmen sind alle Drehbücher der Serie einschliesslich der nicht realisierten enthalten. Ergänzt wird der Doppelband durch einen interessanten Aufsatz aus dem Jahre 1973. Peter Märthesheimer beschreibt hier die Besonderheiten der Dramaturgie von “Acht Stunden sind kein Tag” im Kontext der damals noch recht neuen, aber bereits

sehr einschaltquotenträchtigen Programmform der Serie.

Jürgen Kasten

Fassbinders Filme Band 4 und 5. Acht Stunden sind kein Tag. Frankfurt, Verlag der Autoren, 1991, 296 und 263 Seiten

### DIE KUNST DES DREHBUCHSCHREIBENS

Das Drehbuch-Fieber, das angeblich seit geraumer Zeit grassiere, hat vor allem einen Bereich nachhaltig erfasst: Amerikanische Filmschreib-Rezepturen und -Manuale überschwemmen den europäischen Literaturmarkt. Allein im letzten Jahr wurden mehr als ein Dutzend Bücher und Broschüren neu offeriert, die den erfolgreichen Weg zum Schreiben für Film und Fernsehen aufzeigen wollen.

Allgemein beklagt wurde in der Branche ebenso wie in Forschung und Lehre, dass deutschsprachige oder Lehrbücher europäischer Provenienz kaum zur Verfügung ständen oder völlig überaltert wären. Ein Überblick über die Literatur zum Drehbuchschreiben war überfällig. Er liegt jetzt vor. Sabine Jarothe (Bibliothekarin der Münchener Hochschule für Fernsehen und Film) hat ihn im Auftrag von CILECT (dem internationalen Verband der Filmhochschulen) zusammengestellt. Sie stützt sich dabei auf die Meldungen, welche sie von ihren Kollegen in den Filmschul-Bibliotheken von Los Angeles, Beverly Hills, London, Rom, Paris, Lodz, Athen, Stanford und York erhalten hat. Zusammengekommen ist so ein internationaler Nachweis von 751 Monographien, Broschüren, Aufsätzen und Zeitschriften, die sich mehr oder weniger intensiv der «Kunst des Drehbuchschreibens» (so der poetische Titel der Bibliographie) widmen.

Das Gros der Anleitungen und Manuale zum Drehbuchschreiben, die den Kern der Bibliographie ausmachen sollen, sind amerikanischer Herkunft. Dies verwundert nicht, wird doch an den zahlreichen Film-departments von Colleges und Universitäten der USA Drehbuchschreiben fast ebenso selbstverständlich unterrichtet wie an deutschen philosophischen Fakultäten etwa das Latinum verlangt wird. Die Bibliographie weist mehr als 160 nach 1970 veröffentlichte Monographien von amerikani-

schon Drehbuchdozenten nach, die sich ausschliesslich mit den Techniken des Schreibens für Film und Fernsehen befassen.

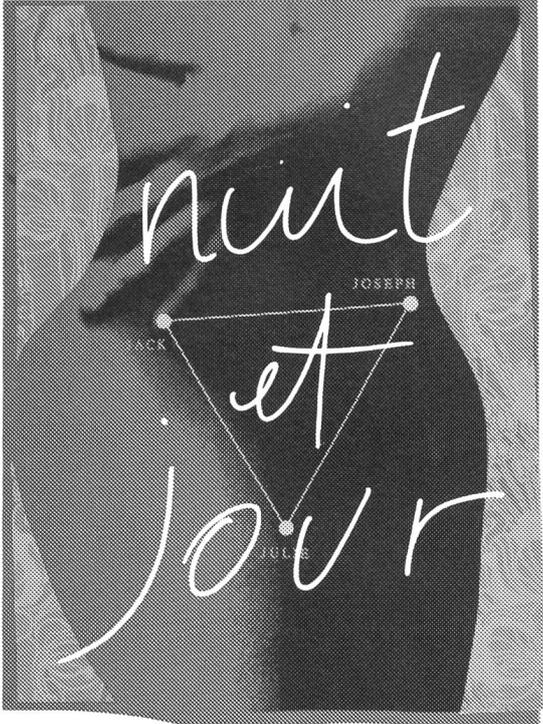
Der noch immer beträchtliche Umfang der übrigen Nachweise ist jedoch zum Teil zu relativieren. Zum einen sind in ihnen eine Reihe von Mehrfachnennungen enthalten. Warum alle möglichen Übersetzungen und Neuauflagen eigenständig aufgenommen wurden, ist nicht ganz einsehbar, da sie das Verzeichnis unnötig aufblähen. Gottfried Müllers Dramaturgie des NS-Films nun in allen sechs (zum Teil leicht veränderten) Auflagen zu dokumentieren, zeugt doch höchstens davon, wie wenig neue Ansätze im deutschen Nachkriegs-Filmschaffen unternommen wurden. Auch die Vielfachnennungen der amerikanischen Bestseller von Eugene Vale und Syd Field oder des eher montageorientierten Standardwerks «Filmregie und Filmmanuskript» (1928) von Wsewolod Pudowkin suggerieren eine Vielfalt, die so doch nicht besteht. Wünschenswert wäre es, konsequent auf die jeweiligen Erstveröffentlichungen zu verweisen.

Nicht völlig überzeugend ist auch die Einbeziehung literarischer Poetiken (in der deutschen Unterabteilung etwa von Horaz, Aristoteles, Schlegel, Lessing und anderer) sowie von allgemeinen Schreibmanualen. Warum Béla Balázs' durchaus drehbuchorientierte Filmtheorie «Der Film» (1949) nur von den römischen Mitarbeitern in der italienischen Übersetzung aufgeführt wird, bleibt ebenfalls unklar. Gerade die Systematik und die Auswahl der Randbereichs-Literatur überzeugt nicht immer. Die urheberrechtliche Literatur etwa könnte durch spezielle rechtswissenschaftliche Untersuchungen ergänzt werden (etwa die Arbeiten von Kurt Bohr). Die Abteilung “Literaturverfilmungen” ist zumindest in der deutschen Zusammenstellung fragwürdig, enthält sie doch überwiegend literaturwissenschaftliche Untersuchungen zur leidigen Adaptionsproblematik, in denen die Arbeit des Drehbuchautors kaum thematisiert wird. Die Abteilung “Autorenverzeichnisse” enthält zumeist allgemeine “Who-is-Who”-Kompilationen. Dagegen fehlt das französische Dictionnaire Auteurs et Scénaristes (1987) ebenso wie das ausführliche Verzeichnis deutscher Dreh-

buchautoren (1990, das wohl erst nach Redaktionsschluss erschien). Gedruckte Filmtexte und Drehbücher wurden zu Recht nicht aufgenommen (warum die von John Gassner und Dudley Nichols editierte Sammlung der zwanzig besten Drehbücher aus der Saison 1943/44, TV-Plays von Paddy Chayefsky und andere Drehbuch-Sammlungen in der Abteilung “Bibliographien” rangieren, ist unverständlich). Verzichtet wurde auch auf Literatur zum Werk einzelner Drehbuchautoren. Diese etwas fragwürdige Entscheidung hintertreibt die Bibliographie jedoch selbst, wenn sie eine Reihe von Interview-Porträts aus französischen Filmzeitschriften aufführt. Die Auswertung der Aufsätze und Interviews, die in Zeitschriften erschienen sind, sollte entweder systematisch erfolgen (etwa mit Hilfe des von der IAF besorgten Zeitschriften-Index) oder sie sollte unterbleiben. Die deutsche Auswahl der Zeitschriftenaufsätze ist äusserst spärlich, ja fast willkürlich. Zwar sind zwei kaum bekannte frühe Aussagen von Ernst Lubitsch und Julius Sternheim nachgewiesen, doch die ständige Rubrik “Der Filmautor” in der Fachzeitschrift «Der Kinematograph», in welcher der Verband deutscher Film Autoren seit 1919 eine Fülle von Artikeln zu Problemen der Praxis veröffentlichte, fehlt. Dass denn die deutschen Zeitschriftenaufsätze zum Drehbuch nach 1945 fast ausschliesslich von Howard Hawks (!), Rossellini, Truffaut und Antonioni bestritten worden sind, ist ebenfalls kaum glaubhaft.

Etwas erstaunen muss die Tatsache, dass aus Deutschland nur die Bibliothek der Münchener HFF ihre Bestände zum Drehbuchschreiben angibt. Ein Leser, der etwa Rolf Hempels «Wege zum Drehbuch» (Halle 1963) sucht, wäre nicht nach Lodz verwiesen worden, hätte man beispielsweise die beiden Berliner Filmbibliotheken hinzugenommen. Mit ihren Beständen wäre vor allem im historischen Bereich ein repräsentativerer Nachweis entstanden. Hier fehlen etwa die frühen deutschen Drehbuch-manuale von Peter Paul (1914), Frank Testor (1919), Urban Gads drehbuchrelevanter Aufsatz «Der Film» (1921), Georg C. Klarens «Der deutsche Film und der Autor» (1937) und anderes. Auch so spezielle Literatur wie die beiden 1940 in Stockholm und Kopenhagen

UN FILM DE  
C H A N T A L A K E R M A N



THOMAS LANGMANN GUILAINE LONDEZ FRANÇOIS NEGRET

Der neueste Film von Chantal Akermann, "der Exploratorin der weiblichen Lust" (WoZ).  
Eine Dreiecksgeschichte von besonderer Reinheit: Eine Frau, zwei Männer, Tag und Nacht und ein Zipfel Utopie.

Ende März im Basler



Francis Ford Coppola dreht  
APOCALYPSE NOW

**Hearts of Darkness**

»Kraftvoll, schockierend!«  
The Washington Post

»Nie zuvor wurde die Entstehung  
eines Films eindrucksvoller  
dokumentiert!«  
Chicago Sun Times

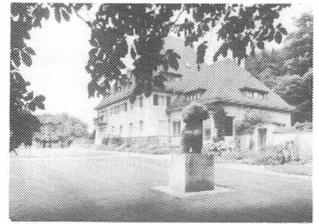


Ein Film von Fax Bahr & George Hickenlooper



## 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.

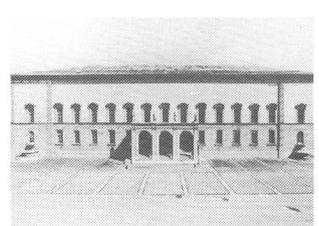
RICHARD TUTTLE –  
TIME TO DO EVERYTHING  
bis 24. Mai 1992



### Kunstmuseum

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

Im grafischen Kabinett  
der Stiftung:  
**Henri de Toulouse-Lautrec**

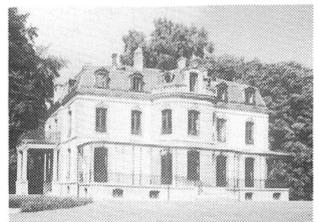


### Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr  
(Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE  
ZUR GEGENWART

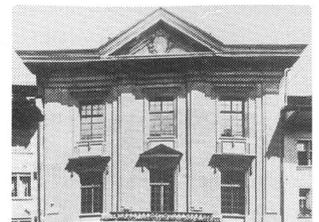
Münzen und Medaillen  
aus eigenen Beständen.



### 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

veröffentlichten Drehbuchmanuale von K. Roos «Filmmanuskripten» und Bornebusch «Att Skriwa Filmmanuskript» hätte nachgewiesen werden können. Ein Blick in die deutschen Filmbibliographien (vor allem die von Traub/Lavies, die das deutsche Filmschrifttum bis 1940 erfasst) könnte zudem weitere Lücken schliessen. Die Bibliographie «Die Kunst des Drehbuchschreibens» legt also einen ersten Datenbestand vor, der – wie bei allen neu begonnenen Bibliographien – noch keineswegs vollständig ist. Der erste Schritt, die einschlägige Literatur systematisch zu erfassen, ist getan. Er ist verdienstvoll. Jedoch sollte im zweiten Schritt die Basis der zutragenden Bibliotheken und Wissenschaftler erweitert werden, um den bisherigen Datenbestand kritisch zu straffen und zu ergänzen.

Jürgen Kasten

Sabine Jarothé (Zusammenstellung) / Wolfgang Längsfeld (Hrsg.): Die Kunst des Drehbuchschreibens. Eine internationale Bibliographie der Literatur zum Drehbuchschreiben. München, Filmland Presse, 1991, 157 Seiten

### KAP DER ANGST

Soeben ist die literarische Vorlage zu CAPE FEAR als Heyne Buch unter dem Titel «Kap der Angst» neu aufgelegt worden. Der Roman des Routiniers John D. MacDonald «The Executioners» aus dem Jahr 1957 ist früher in gekürzter Fassung unter dem Titel «Ein Köder für die Bestie» auf deutsch erschienen und wird jetzt – übersetzt von Charlotte Richter – erstmals in vollständiger Fassung publiziert. Der Band ist mit Fotos aus dem Film illustriert.

John D. MacDonald: Kap der Angst. München, Heyne Bücher Band 8295, 1992, 190 Seiten

### KINO ZWISCHEN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

Das hat man nicht oft, dass die blosser Nennung zweier Filme einen Buchtitel birgt, zum einen, der in miniature den Gegenstand und das Thema umgreift. QUERELLE und KAMERADSCHAFT: ein Film von 1982

von Rainer Werner Fassbinder und ein Film von 1931 von Georg Wilhelm Pabst, eine deutsch-französische Co-Produktion, der eine wie der andere. Querelle und Kameradschaft: auch ein Begriffspaar, das einen spannungsvollen Zusammenhang von Gegensätzen andeutet. «Kameradschaft/Querelle»: ein Buch, das Geschichte und Gegenwart der deutsch-französischen Filmbeziehungen ausleuchtet.

Vier Abteilungen – eine Art thematischer und geschichtlicher Raster. Siebenundzwanzig Autoren – darunter Frieda Grafe, Claude Sautet, Peter Nau und Ulrike Ottinger. Sechs Untersuchungen zu Personen – Schlaglichter auf Biographien, die in spezifischer Weise für einzelne Etappen des Kinos zwischen Deutschland und Frankreich stehen. Zehn filmhistorische Texte – Annäherungen an besonders prägnante Augenblicke dieses Verhältnisses. Vier autobiographische Skizzen – unter anderen Hans Werner Henze über den Beginn seiner Zusammenarbeit mit Alain Resnais. Fünf Gespräche – explizite Erläuterungen von Enno Patalas, Jean Douchet, Volker Schlöndorff und anderen über ihr Verhältnis zum Nachbarland und dessen Film. Drei motivgeschichtliche Aufsätze – inhaltsanalytisch argumentierende Hinweise auf Filme, in denen die Hass-Liebe zwischen Deutschen und Franzosen einen markanten Ausdruck gefunden hat.

Kernstück des Bandes ist eine weitausholende – Politik, Ästhetik und produktionstechnische Details gleichermaßen berücksichtigende – Betrachtung des Filmhistorikers Philippe Roger über *das deutsche Licht im französischen Film*: Für viele Regisseure, Kameraleute, Dekorateure, Schauspieler und andere Künstler war Frankreich in den dreissiger Jahren das freie Land schlechthin. Viele Filmemigranten blieben nur kurze Zeit und zogen dann weiter nach Amerika, andere wiederum fassten Fuss und beeinflussten das französische Kino nachhaltig – wie etwa die Kameramänner Eugen Schüfftan (QUAL DES BRUMES) und Kurt Kurant (LA BÊTE HUMAINE), deren metaphysisches Licht aus französischen Filmen der Dekaden 1930 bis 1960 nicht mehr wegzudenken ist. Marcel Carné und Max Ophüls verdanken ihnen eingestandener-

massen sehr viel, Henri Alekan war Assistent von Schüfftan und Kurant, und Wim Wenders schliesslich holte sich mit der Person von Alekan dieses spezielle Licht zurück für DER STAND DER DINGE und DER HIMMEL ÜBER BERLIN. So schliesst sich ein Kreis.

«Kameradschaft/Querelle» liefert kein Libretto für sonntägliche Arien über die Verständigung zweier grosser Filmnationen. Ebenso wird man flächendeckende Übersichten, wo einer alles einzelne übersieht und dann summiert, vergebens suchen. Jeder Text ist auf seine Weise die Fixierung eines markanten Moments. Im Kontrast der Anschauungen scheint die Komplexität der Gegensätze wie auch der tatsächlich vorhandenen Gemeinsamkeiten auf. Was in anderem Kontext eine Frage der Form wäre, berührt hier unmittelbar die Fragestellung des Buches.

Müsste man diesem Kino zwischen Deutschland und Frankreich einen Ort zuweisen, so wäre der wohl in weiter Ferne so nah anzusiedeln. Ein Ort, der geprägt ist von gegenseitigen Erinnerungen und Verallgemeinerungen, von Phantasmen und Projektionen – negativer wie positiver Art. Dieses Wirken von Projektionen thematisiert deutlich der Aufsatz «Romy Schneider – eine zärtliche Adoption» von Françoise Audé über die (immer noch) beliebteste französische Filmschauspielerin, die im übrigen nie französische Staatsbürgerin war: «Ihr Charme ist auf diskrete Weise exotisch. Man bewundert an ihr die Mischung aus entfesselter Schamlosigkeit und ergreifender Reinheit – schön und zart. Romy Schneider gelang der Durchbruch, als die fünfte Republik unter de Gaulle, nunmehr unbelastet vom Algerienkrieg, eine Politik der Öffnung anstrebte. Die Versöhnung der Regierungen und vor allem der Mentalitäten beider Völker begünstigte die Adoption einer Schauspielerin, die zugleich Deutsche und Europäerin war, durch die Franzosen. Und vielleicht gab es sogar in den Exzessen ihres Schicksals etwas von dem germanischen Geheimnis, das uns jenseits des Rheins so fasziniert. Romy Schneider, voll und ganz adoptiert und geliebt, besass dieses «Mehr» an Seele, dem die Franzosen nicht widerstehen können.» «Kameradschaft/Querelle» ist als Publikation selbst ein Re-

sultat dessen wovon sie handelt, vom Kino zwischen Deutschland und Frankreich. Sie ist gleichzeitig in Deutschland und Frankreich erschienen: in Deutschland (finanziert und verlegt vom Centre d'études cinématographiques des Münchener Institut Français) auf deutsch, in Frankreich (finanziert von den dortigen Goethe Instituten, verlegt von L'Harmattan) auf französisch.

Postscriptum: Bei der letztjährigen Bundesfilmpreisverleihung hatten zwei der deutschen Preisträgerfilme, beide gedreht von älteren Herren des jungen deutschen Films, «bezaubernd frische und hinreissend junge französische Hauptdarstellerinnen»: Isabelle Huppert in MALINA und Julie Delpy in HOMO FABER. Cherchez la femme. In weiter Ferne so nah. Kino zwischen Deutschland und Frankreich, das ist auch fortan, auch in der Selbstverständlichkeit ein mit Phantasmen und Projektionen aufgeladenes Terrain.

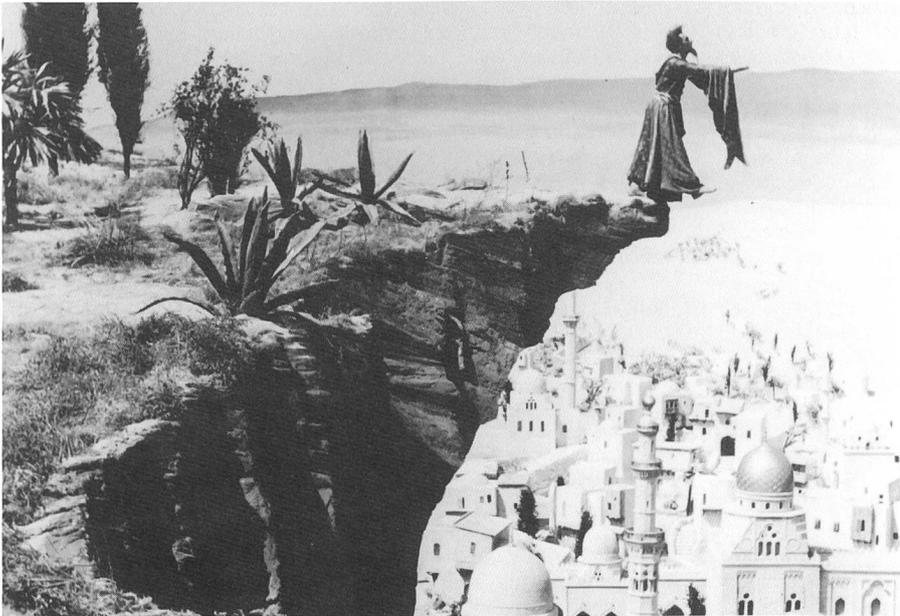
Ralph Eue

Kameradschaft/Querelle – Kino zwischen Deutschland und Frankreich, 30 Aufsätze deutscher und französischer Filmpublizisten, herausgegeben von Heike Hurst und Heiner Gassen, Verlag CICIM, Institut Français, München, 333 Seiten, 120 Fotos. Die Abonnenten der Zeitschrift CICIM erhalten das Buch im Rahmen des Jahresabonnements automatisch.

### ERFOLG FÜR DIE EDITION FILMBULLETIN

Der erste Band der edition filmbulletin findet internationalen Anklang. Das Buch von Walter Ruggle über Theo Angelopoulos, das 1990 unter dem Titel «*Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft*» im Verlag Lars Müller erschienen ist, wird diesen Herbst in Japan aufgelegt. Auf den neuesten Stand gebracht und mit einem Vorwort von Akira Kurosawa wird der Verlag Film-Art Sha in Tokyo das ausführliche Porträt und die Auseinandersetzung mit dem griechischen Filmmacher in einer Auflage von 5000 Exemplaren publizieren.

Für Nichtkundige des Japanischen ist der Band weiterhin für sFr. 24.- erhältlich beim Verlag Lars Müller, Postfach, CH-5401 Baden oder direkt über Filmbulletin.



DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK (1953) Regie: Wolfgang Staudte

## Babelsberg

# Beschwörung eines Studios

In Babelsberg, dem traditionsreichen deutschen Filmproduktionsort, geben sich zurzeit Investoren oder solche, die dafür gehalten werden, die Klinken in die Hand. Ob das Objekt ihres Interesses die nicht mehr ganz neuen Studioanlagen sind oder ob sie sich mehr für die grossflächige Immobilie interessieren, ist nicht immer völlig eindeutig. Nicht ohne Blick auf diese aktuellen filmwirtschaftlichen Spekulationen um den Produktionsstandort Babelsberg wurde die diesjährige Berlinale-Retrospektive organisiert. Die Darstellung der Geschichte dieses südwestlich von Berlin vor den Toren Potsdams gelegenen Produktionsortes soll ein wenig dabei helfen, auf den Erhalt des riesigen Komplexes von zehn Atelierhallen, Werkstätten, Kopierwerk und fast fünf Quadratkilometer Aussengelände aufmerksam zu machen. Doch von historischer Verankerung des Babelsberger Filmchaffens wollen die heutigen Filmmanager wenig wissen. Kühl und pragmatisch meint der Geschäftsführer einer grösseren Berliner Produktionsfirma, deren Konzernmutter als potentielle Käuferin des Geländes in Betracht kommt: «Es wird zuviel von Nostalgie geredet, Filmgeschichte wird beschworen ... Mir fehlen fundierte, praxisorientierte Aspekte.»

Fast scheint es, dass die Organisatoren der Retrospektive diesen in letzter Zeit gerade in Babelsberg häufig zu vernehmenden verwertungsorientierten Anspruch aufgegriffen haben. Denn die interessantesten Entdeckungen der Retro waren vor allem die gehobenen Konfektionsfilme der zwanziger und dreissiger Jahre. Selbst die Regieklassiker Lang, Pabst, Lamprecht und Sierck wurden mit filmästhetisch eher konventionellen, dafür aber beim zeitgenössischen Publikum sehr erfolgreichen Arbeiten vorgestellt.

Entstanden war das erste Studio in Babelsberg natürlich aus klar definierten filmwirtschaftlichen Profitüberlegungen. Ein Konsortium mittelständischer deutscher Filmfirmen hatte 1911 binnen kürzester Zeit die bis dato unbekannte dänische Schauspielerin *Asta Nielsen* zu einem internationalen Star aufgebaut. Der Nachfrage nach ihren Filmen konnte die produktionsausführende *Deutsche Bioscop* mit ihren bescheidenen, vor allem lichttechnisch dürftigen Berliner Stadtatelier nicht mehr nachkommen. Asta Nielsen beschrieb es als «ein paar dürftige Bodenräume mit einem halben Dutzend Lampen». Schnell entschloss sich die Deutsche Bioscop, in Neubabelsberg ein grosses, freiliegendes, verkehrsgünstig zu er-

reichendes Gelände zu erwerben und hier an ein vorhandenes Fabrikgebäude ein grosses Glasatelier anzubauen. Am 12. Februar 1912 begann die Babelsberger Filmproduktion mit den Aufnahmen zu dem Nielsen-Film *DER TOTENTANZ* (Regie: Urban Gad). Er ist fast ein Remake ihres ersten dänischen Films *AFGRUNDEN* (1910, Regie: Urban Gad), der das Muster für ihre in Staffeln von acht Filmen hergestellten Melodramen abgab. Auch in *DER TOTENTANZ* gibt die Nielsen die Frau, die in Konflikt steht zwischen bürgerlichen Beziehungsnormen (die der rechtschaffene, aber wenig attraktive Verlobte oder Ehemann repräsentiert) und dem Anspruch auf unreglementierte Gefühle, die sich im frühen melodramatischen Modell zumeist nur mit einem gesellschaftlichen Aussenseiter aus dem Künstler- oder Zirkusmilieu ausleben lassen.

1913 wechselte die Nielsen mit ihrem Regisseur *Urban Gad* in die noch grösseren und komfortableren Tempelhofer Ateliers. Zum gleichen Zeitpunkt ging in Babelsberg bereits ein komplett eingerichtetes weiteres Studio (einschliesslich Werkstätten und Kopierwerk) in Betrieb. Die expandierende Bioscop realisierte hier ihr Komplexes, auf unterschiedliche Publikumsbedürfnisse ab-

gestimmtes Produktionsprogramm. Es bestand sowohl aus ambitionierten «Kunstfilmen» (etwa *DER STUDENT VON PRAG*, 1913, *DER GOLEM*, 1914 oder dem Sechsteiler *HOMUNCULUS*, 1916) als auch aus konventionellen Ein- und Zweiaktern, die zumeist von den routinierten Hausregisseuren *Emil Albes* und *Max Obal* inszeniert wurden. Einen Widerspruch offenbart diese Produktpalette keineswegs. Denn auch die «Kunstfilme» folgen einem Verwertungskonzept. Sie zielen mit ihren Erzähl- und Bildformen vor allem auf das bürgerliche Publikum, das als entwicklungsfähiges Marktsegment begriffen wurde. Dass diese Filme auf Unterhaltungswerte keineswegs verzichteten, offenbart die kunstbemühte *Commedia-dell'arte*-Komödie *DAS SCHWARZE LOS* (1913). Die Sensation ist die Pantomimen-Darstellung des Theaterstars *Alexander Moissi*, dessen Auftreten aber mit spektakulären italienischen Originalschauplätzen wetzieren muss, die wiederum ohne Bedenken mit Aufnahmen eines aus Leinwand und Lattenwänden gefertigten Studio-Palazzo oder auch einmal mit derben Verfolgungsjagden vermischt werden.

Die künstlerischen Dispositionen der Deutschen Bioscop wurden in den Jahren 1913 bis

1919 erstaunlich weitreichend von den kreativen Kräften bestimmt. Der als Autor auflagenstarker Erotik- und Phantastikromane hervorgetretene *Hanns Heinz Ewers* prägte ebenso wie die Drehbuchautorinnen und Dramaturgen *Robert Reinert* und *Luise Heilborn-Körbitz* die Produktionspalette der Gesellschaft. Letztere rettete das Studio 1914 gar vor dem Konkurs, als sich der bisherige Finanzier zurückzog. 1919 übernahm schliesslich der schwedische Schauspieler *Nils Chrisander* die künstlerische Studioleitung. Nachdem die Bioscop Ende 1917 überraschenderweise nicht in die Gründung der *Ufa* einbezogen wurde, wechselten bis 1920 die Besitzer in schneller Folge. Die Babelsberger Studios verkamen eine Zeitlang zum Spekulationsobjekt. So wird auch das Produktionsprogramm in diesen Jahren von unterschiedlichen Firmen bestritten, die das Studio zumeist nur kurzzeitig anmieteten. Obwohl der Bioscop-Konzern als drittgrösste deutsche Filmgruppe

galt, produzierte er im Herstellungsboom der Jahre 1919/20 relativ wenig eigene Filme. Er konzentrierte sich vielmehr auf das Verleih- und Kinogeschäft. Dies änderte sich 1920, als er mit der *Decla* Filmgesellschaft fusionierte, dem produktionsästhetisch rüchrigsten Konzern der jungen Weimarer Republik. Die Babelsberger Studios wurden von der neuen Gesellschaft intensiv genutzt. Das Produktionsprogramm umfasste wiederum die gesamte Palette. Künstlerisch ambitionierte Projekte entstehen neben einer Vielzahl von Genre- und Konfektionsfilmen. Zu letzterer Kategorie gehört vor allem der Vierteiler *DIE JAGD NACH DEM TODE* (1920/21). Er erzählt von einem englischen Ingenieur, der nach einigem Missgeschick sowohl in der Arbeit wie in der Liebe sein Leben demjenigen übereignet, der im Besitz seiner Lebensversicherungs-Police ist. Zwar kehrt die von ihm begehrte indische Tänzerin bald zu ihm zurück, doch nun beginnt eine atemlos zwischen Kalkutta

und der Bergwelt Tibets hin- und herrasende Jagd, dem Tod zu entinnen. Der Film koppelt in heute schier ungläublicher Sensationsnaivität ein Spektakel an das andere. Selten wurde in einem Film ein Held so penetrant bedroht, gefangen, befreit, wieder bedroht und so weiter. Dieses primitiv addierende Erzählmuster wird mit einer Vielzahl von indisch und tibetanisch verbrämten Sensationen, wie Sakralbauten, unterirdischen Gängen und Höhlen, fremdländischen Gebräuchen und Massenritualen und einem stetig vorwärtstreibenden Aktionismus vor allem der Bösewichte mit Spannung versehen. Wohl selten hat ein Film so nachhaltig auf jegliche dramaturgische Verklammerung, auf Stimmigkeit von Charakteren und Konflikten verzichtet und hemmungslos auf die bewährten Schauwerte des frühen Kinos gesetzt. *DIE JAGD NACH DEM TODE* ist ein heute verwunderndes Relikt eines versunkenen Kinozeitalters, in dem die naive Schaulust des Zuschau-

ers bereit war, sich spektakulären Bildern und Aktionen auch innerhalb kolportagehaftester Narration hinzugeben. Eben diese Erzeugung eines naiven Bild- und Aktionstau- mels erkannte der Schweizer Journalist *Walter Muschg* nach einem Besuch der Babelsberger Ateliers als Fertigungsprinzip der hier entstandenen Traumfabrik: «Der tollste Einfall wird hier bereitwillig in eine gespenstische Art von Realität und Leben umgesetzt, und solch unwahrscheinliche, zehnfach verdrehte Überspanntheit zwischen Einfall und Durchführung ist das eigentliche Geheimnis dieses unaufhaltsamen Zaubers» (Neue Zürcher Zeitung vom 30. 7. 1922). Kritisch weist Muschg auch auf die Gefahren dieses industriell gefertigten Zaubers hin und merkt an, dass dem Zuschauer auch das Wissen um die Künstlichkeit des Films nahe- zubringen wäre.

Dies hat unterschwellig vor allem eine Stilrichtung des deutschen Films offenbart: der ex-

Ufa-Gelände Neubabelsberg, mit mehr als 430 000 qm Gesamtfläche und 11 grossen Atelierhallen



# STEHPLATZ

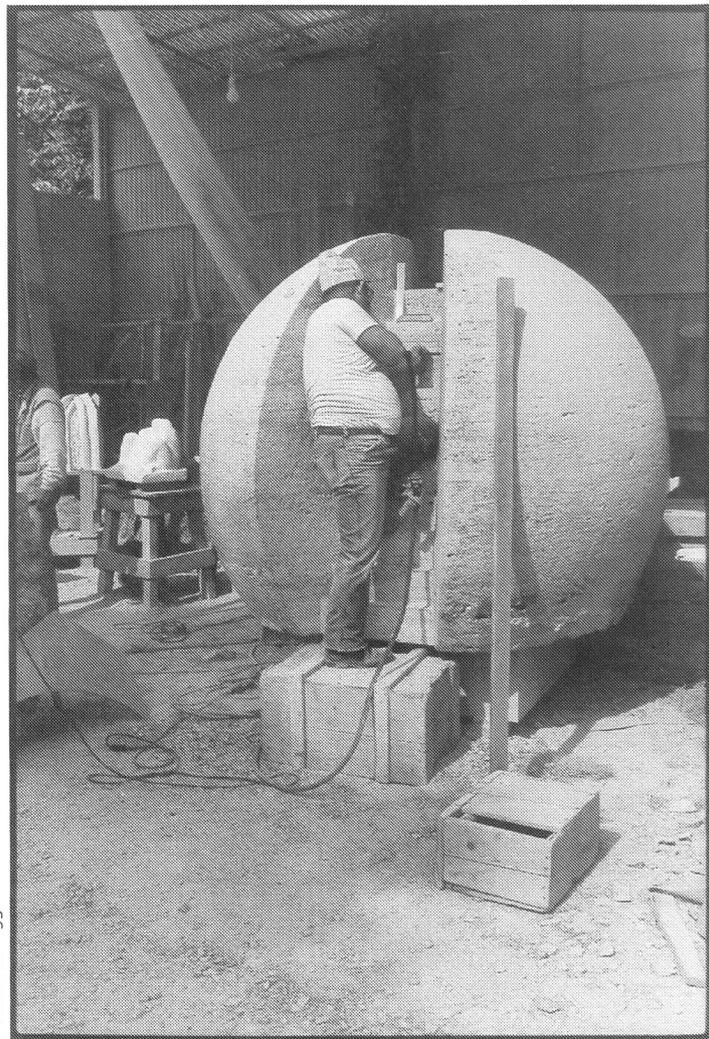
berichtet jeden Monat aktuell auf mindestens 20 Seiten über Literatur, Theater, Film, Bildende Kunst, Musik, Tanz, Architektur, Gesellschafts- und Kulturpolitik

thematisiert, was zwischen Basel und Chiasso, zwischen Genf und Rorschach in der Kultur-Luft liegt

zeigt Künstler und Künstlerinnen, Schreiber und Schreiberinnen an der Arbeit

kommentiert Werke und Produktionen

mit Spielplan Schweiz, Ausstellungs- und Kurskalender



© Alexander Egger

## Erste Nummer:

### Radix Helvetica – Helvetische Radieschen – Schweizwurzeln

- Hannes Brunner: Lautloses Talerschwingen in NY
- Daniel Schnyder: «Schweizer Tonkunst kommt selten über eine General-Guisan-Marsch-Rhythmik hinaus.»
- Werner Söllner: «Ach dieses besondere Land»
- Comic: Aargauer Räuber-«roots»
- Mit Film- und Musikkonserven zurück zur Natur
- Christoph Marthaler über seine Mundartproduktionen
- Heide Göttner-Abendroth: Matriarchatsforschung
- Korrespondenz aus der Westschweiz

Ich bestelle den STEHPLATZ ab sofort im Abonnement

Aktion bis 30. Juni 1992

Fr. 35.– / Ausland Fr. 45.– (10 Nummern)

ab 1. Juli 1992

Fr. 40.– / Ausland Fr. 50.– (10 Nummern)

Ich bestelle ein Gratis-Probeexemplar

Ich bestelle ein Geschenkabonnement für:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Meine Adresse:

Name \_\_\_\_\_

Strasse \_\_\_\_\_

PLZ/Ort \_\_\_\_\_

pressionistische Film, der im Decla-Bioscop-Konzern kurzzeitig als unverwechselbare Produktvariante eingesetzt wurde. Einer dieser radikal antinaturalistischen Filme ist GENUINE (1920), in dem Robert Wiene versucht, an den Erfolg von DAS KABINETT DES DR. CALIGARI anzuknüpfen. Zwar bejubelten einige zeitgenössische Kritiker den Film als wegweisendes antinaturalistisches Musterbeispiel für die zukünftige Entwicklung des Films. Das Publikum lehnte GENUINE jedoch ab. Der Film umschreibt so etwas wie einen Grenzwert, was dem Publikum an kunstambitionierter (und das hiess zu diesem Zeitpunkt: bewusst artifizeller) Filmästhetik zuzumuten war. Als der Decla-Bioscop-Direktor *Erich Pommer* erkannte, dass derartige Filme nur ein begrenztes Publikum ansprechen, stoppte er die Produktion "überexpressionistischer" Filme unverzüglich. Schaut man genauer auf die in Babelsberg ab 1920 hergestellten kunstambitionierten Produktionen, so fällt auf, dass hier vor allem die schweren Träume (und das meint vor allem: mythenschwere, aber illusions- und bildmächtige Stoffe) als Filme realisiert wurden. In diesem Kunst- und Verwertungsinteressen befriedigenden Sujet rangieren etwa Längs KÄMPFENDE HERZEN, DER MÜDE TOD, DR. MABUSE, DER SPIELER und DIE NIBELUNGEN, Murnaus SCHLOSS VOGELÖD und PHANTOM, DER STEINERNE REITER (1923, Regie: Fritz Wendhausen) oder ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS (1924/25, Regie: Arthur von Gerlach).

Eine grossindustriell fertige Traumfabrik wurden die Babelsberger Ateliers spätestens, als 1921 die Ufa den Decla-Bioscop-Konzern übernahm. Zusammen mit dem Tempelhofer Studiokomplex verfügten die unter dem Dach der Ufa zusammengefassten Produktionsgesellschaften über in Europa einzigartige Herstellungskapazitäten. In Babelsberg wurden bevorzugt jene Grossproduktionen realisiert, für deren Zauber aufwendige Freigelände-Bauten notwendig waren. Der "Nibelungen"-Wald entstand hier ebenso wie die verwunschene "Grieshuus"-Burg oder die Arbeiterstadt in METROPOLIS, die nicht im Studio, sondern als überdachter Aussenbau errichtet wurde. Die Babelsberger Studiohallen hingegen erwiesen sich bald

„Eine grossindustriell fertige Traumfabrik wurden die Babelsberger Ateliers spätestens, als 1921 die Ufa den Decla-Bioscop-Konzern übernahm. Der «Nibelungen»-Wald entstand hier ebenso wie die verwunschene «Grieshuus»-Burg oder die Arbeiterstadt in METROPOLIS, die nicht im Studio, sondern als überdachter Aussenbau errichtet wurde.“

MÜNCHHAUSEN (1943) Regie: Josef von Baky



Fritz Lang bei Dreharbeiten in Babelsberg



als zu klein. In Staaken oder Halensee standen Hallen von über hundert Meter Länge zur Verfügung. Und so gab die Ufa 1926 ein noch heute bestehendes Atelier in der gigantischen Dimension von 123 Meter Länge und 56 Meter Breite in Auftrag. Entgegen der Studiolegende entstand hier noch nicht METROPOLIS. Die längere Zeit fälschlicherweise nach diesem Film benannte Halle wurde erst anlässlich der Europäischen Filmpreisvergabe 1991 umbenannt. Lang realisierte hier vielmehr SPIONE (1927, eine dramaturgisch überstrapazierte Melange seiner publikumswirksamen Bild- und Spannungsmittel) sowie DIE FRAU IM MOND (1929). Da Marlene Dietrich hier aber nachweislich in DER BLAUE ENGEL agierte, wurde das Grossatelier 1991 pikanterweise nach der Schauspielerin benannt, die unmittelbar nach dem Abschluss der Dreharbeiten dieses Studio verliess, um in Hollywood zu arbeiten.

Wenig bekannt sind die Ufa-Filme, die nicht von den bekannten Regisseuren Lang, Pabst, Joe May oder E. A. Dupont realisiert wurden, die aber wesentlich den Ufa-Stil mitbestimmt haben. Die Retro, im Bemühen, so etwas wie einen "Studiostil" nachzuweisen, zeigte dazu Filme von *Johannes Guter*, *Arthur Robison*, *Johannes Meyer*, *Hanns Schwarz* oder *Wilhelm Thiele*. Besonders dessen Tanzfilme und Melodramen der späten zwanziger Jahre sind wiederzuentdecken. DIE DAME MIT DER MASKE (1928) ist trotz seines kolportagehaften Stoffes (eine Baroness muss sich als leicht bekleidetes Revuegirl verdingen) auch eine subtile Studie von Moral und Gefühlsartikulationen im Chaos der Inflationszeit. Für exotische Stoffe, die Ende der zwanziger Jahre eine Renaissance erfuhren, engagierte die Ufa gern exilierte russische Regisseure. *Alexander Wolkoff* etwa wurden die märchenhaften GEHEIMNISSE DES ORIENTS (1928) anvertraut, zu deren Realisierung eine morgenländische Stadt in der gigantischen Grösse von sechs Hektaren auf dem Freigelände entstand. Kostengünstiger war wohl die Herstellung des Kaukasus-Panoramas in DER WEISSE TEUFEL (1929, nach einer Erzählung Tolstois), das entweder riesige Rundhorizonte oder Einspiegelungen illustrierten.

Ende der zwanziger Jahre wurde Babelsberg zu einem internationalen Produktionsort. Nicht nur, dass *Wilhelm Dieterle* für die deutsche Tochter der Universal publikumswirksame Filme drehte (etwa LUDWIG II., 1929), was ihm bald das Ticket nach Hollywood einbrachte. Bis weit in die dreissiger Jahre hinein arbeiteten hier vor allem französische Regisseure (so *L'Herbier*, *Florey*, *Chomette*, *Clouzot*, *Boyer* und *Grémillon*). Noch 1936 verstärkte die Ufa über ihre Pariser Tochter ACE die Produktion französischsprachiger Filme. Marcel L'Herbiers *ADRIENNE LECOUVREUR* (1938) durfte jedoch schon nicht mehr im Herstellungsland gezeigt werden. Der Film erlebte in der Retro seine deutsche Erstaufführung.

In neueren filmhistorischen Unternehmungen ist darauf hingewiesen worden, dass die internationale Zusammenarbeit wesentlich das deutsche Filmschaffen der frühen dreissiger Jahre mitbestimmt hat. Charakteristisch hierfür ist, dass bis 1931 zu fast einem Drittel aller Produktionen fremdsprachige Versionen entstanden. Selbst Filme, die auf die deutschen Schauspielersstars *Hans Albers* oder *Willy Fritsch* zugeschnitten waren (etwa FP 1 *ANTWORTET NICHT*, 1932, Regie: Karl Hartl, oder *ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT*, 1931, Regie: Ludwig Berger), erhielten mit englischen oder französischen Schauspielern in den gleichen Dekorationen und Aufnahmeoperationen internationale Fassungen. Eine der letzten Bilingual-Produktionen ist 1936 die Ölsucher-Tragödie *DIE STADT ANATOL* (Regie: Victor Tourjansky).

Der von den heutigen Managern viel beschworene filmwirtschaftliche Erfolgswang hat in der achtzigjährigen Existenz Babelsbergs eigentlich nur in den ersten zwanzig Jahren bestanden. Ab 1933 und auch nach 1945 dominierten politische Vorgaben die Produktion der an diesem Standort zentralisierten Staats-Filmkonzerne. Die Retro verweist darauf in der Sektion "Politik in Babelsberg" eher behutsam. Der von Hans Albers als blonde Führernatur artikulierten "Heim ins Reich"-Mythos in *FLÜCHTLINGE* (1933, Regie: Gustav Ucicky) oder das russische Greuelmärchen *GPU* (1941, Regie: der linientreue NSDAP-Regisseur Karl Ritter) sind noch moderate Beispiele

der filmischen Artikulation des "neuen Wollens", wie es Propagandaminister Goebbels, faktisch der allmächtige Studioboss, 1933 forderte. Dokumentiert wird der Ufa-Stil der dreissiger Jahre vor allem in Genrefilmen, etwa in den Melodramen *SCHLUSSAKKORD* (1936, *Detlef Sierks* erste Regiearbeit in diesem Sujet), *Gerhard Lamprechts* merkwürdig blasse *MADAME BOVARY* (1937), *Tourjanskys* *VERKLUNGGENE MELODIE* (1938), *Harlans* markige "Heimat und Boden"-Tragödie *DIE GOLDENE STADT* (1942) oder *Brauns* *TRÄUMEREI* (1944). Der hohe ästhetische Standard dieser Filme beruhte auf einem weitgehend perfektionierten Studiobetrieb, in dem alle Beteiligten ihre klar definierten und überwachten Aufgabenbereiche professionell beherrschten. In Produktionsgruppen organisiert (die man deutschtümelnd als "Hausgemeinschaften" regelrecht beschwor), wurden die Filmschaffenden vom Autor und Dramaturg bis zum Cutter fest an das Studio gebunden.

gefeilt wie präventösen Ufa-Bildstil. Das Produktionsgruppen-System, das ein Höchstmass nicht nur an ästhetischer, sondern eben auch an politischer Kontrolle ermöglicht, wurde in Babelsberg weitgehend beibehalten. Die mit vierundvierzig Jahren längste Einzelstufe eines Babelsberger Studios wurde mit gut einem Dutzend DDR-Filmen dokumentiert. Bekannt war deren hoher Standard bei Kinderfilmen. *DAS KALTE HERZ* (1950, Regie: Paul Verhoeven) und *DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK* (1953, Regie: Wolfgang Staudte) gehören zu den eindrucksvollsten und anrührendsten Märchenfilmen der Filmgeschichte. Kaum bekannt waren hingegen die wenigen Co-Produktionen der DEFA mit dem westlichen Ausland. Immerhin stand 1958 Jean Gabin in dem Zweiteiler *LES MISÉRABLES* (Regie: Jean-Paul Le Chanois, nach Victor Hugo) vor der Kamera. Auch für die DEFA-Zeit blieb die politische Einflussnahme auf das Studio und deren Fortsatz in den Fil-

troz ihres ideologischen Pathos eine beträchtliche visuelle Kraft aus, die von einem hervorragenden Hauptdarsteller souverän gesteigert wird: dem heute fast vergessenen (da früh verstorbenen) *Günther Simon*.

Ungewöhnlich und wohl nur in einem hierarchisch gefügten Studio möglich ist der erzählerisch reizvolle Versuch, Filmfiguren in anderen Filmen und Zeitzusammenhängen fortzuführen. Eine derartige fiktionale Langzeitbeobachtung findet sich in den *Konrad-Wolf*-Filmen *SONNENSUCHER* (1959) und *LEUTE MIT FLÜGELN* (1960), wo die rebellierenden Soldaten aus *DAS LIED DER MATROSEN* in ihrer sozialen Entwicklung über die NS-Zeit bis in die Gegenwart weiterverfolgt werden. Die filmische Aufarbeitung des Faschismus und seiner historischen Bedingungen – das war das grosse Thema der besten DEFA-Filme. Ein kritischer Blick auf die eigene gesellschaftliche Befindlichkeit wurde dagegen – ebenso wie in der BRD bis zum Aufbruch des Neuen Deutschen Films – fast völlig vermieden. Fast zeitgleich mit diesem versuchten engagierte Autoren und Regisseure um 1964 ein ungeschminktes Bild der DDR-Wirklichkeit zu zeichnen. Alle diese "Kaninchen"-Filme (benannt nach *DAS KANINCHEN BIN ICH*, 1964, Regie: Kurt Maetzig) wurden vom 11. Plenum des ZK im Dezember 1965 verboten. Sie erlebten erst 1990 ihre Erst- oder Wiederaufführungen.

Jürgen Kasten

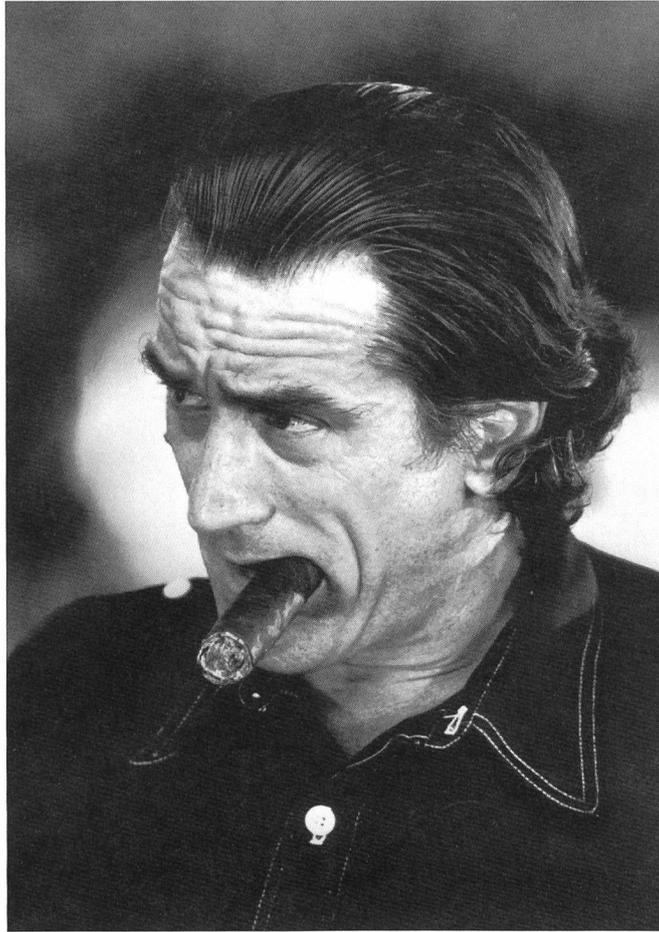


An der Struktur dieses Studiosystems änderte sich nach 1945 in der von der russischen Militärverwaltung lizenzierten Deutschen Film AG (DEFA) erstaunlicherweise wenig. Zwar wandte man sich programmatisch gegen den ebenso aus-

men eher sanft konturierten *DAS LIED DER MATROSEN* (1958, Regie: Kurt Maetzig) steht für die sozialistischen Heldenepen, deren Inkarnation wohl die "Ernst-Thälmann"-Filme von *Kurt Maetzig* gewesen wären. Alle diese Filme zeichnet

Zur Berlinale-Retrospektive ist wieder eine umfangreiche Publikation erschienen: *Babelsberg 1912 – 1992*. Ein Studio (Hg.: Wolfgang Jacobsen). Berlin, Argon-Verlag, 1992. Das reich illustrierte Buch enthält neben Dokumenten und zeitgenössischen Texten eine Zusammenstellung aller 1700 in Babelsberg hergestellten Filme. In einem analytischen Teil finden sich neben Detailuntersuchungen sechs zentrale Darstellungen der einzelnen historischen Studioetappen.

Robert De Niro als Max Cady



CAPE FEAR (KAP DER ANGST) von Martin Scorsese

## **BadFellas**

Wiewohl gelegentlich angefochten, behauptet sich schon seit geraumer Zeit Martin Scorsese als der bedeutendste unter den aktiven Filmemachern der USA. Und kreisen seine besten Kinogeschichten um Schuld und Erlösung, so lässt sich ihre Ideallinie ein neues Stück weiter ziehen, und sie reicht jetzt vom frühen MEAN STREETS über TAXI DRIVER, RAGING BULL und THE COLOR OF MONEY bis hin zu seiner jüngsten Arbeit, CAPE FEAR. Über fünfzehn Jahre hinweg kann man so das eine und vielleicht einzige Motiv verfolgen, das den so ausgeprägt katholischen, um nicht zu sagen bibelfesten Italo-Amerikaner nachhaltig beschäftigt.

Und wenn es noch kürzlich mit seinem vorletzten Film, dem ebenso wüsten wie zerfahrenen, pseudo-dokumentarischen Mafiaknaller GOODFELLAS, zu einer verzeihlichen, trotzdem aber ärgerlichen Abweichung vom graden Weg seiner moralischen Erzählungen gekommen ist, so darf nunmehr diese Scharte als wieder leidlich ausgewetzt gelten. Scorsese hat seinen ersten

gründlich missratenen Film, darf man ruhig sagen, einigermaßen unbeschadet hinter sich gebracht. Andere gleicher Art brauchen nicht zwingend zu folgen.

### **Remake**

---

An seinem Urthema flicht er jetzt anhand eines Stoffes weiter, der überraschend schlecht bekannt scheint, dabei ist er schon einmal verfilmt worden. Meine Probe aufs Exempel fördert im «Lexikon des Kriminalfilms» von Zurhorst nichts zutage. Erst «Film noir» von Silver und Ward verzeichnet den gesuchten Titel, CAPE FEAR, jene Schwarze Serie aus dem Jahr 1962, die nach einem Roman des zwar vielgelesenen, aber weithin als trivialer Krimi-Vielschreiber verschrieenen John D. McDonald entstand.

Unter der Regie des erfahrenen, vielleicht zu Unrecht als Routinier eingestuft J. Lee Thompson spielte damals

Gregory Peck einen Anwalt, an dem sich ein entlassener Sträfling für eine lange Jahre zuvor erlittene Unbill zu rächen versucht, indem er Frau und Tochter des Mannes nachstellt – und mit Vergewaltigung bedroht –, den er für den Verderber seines Lebens und für seinen einen und einzigen wahren Widersacher hält. Robert Mitchum interpretierte lustvoll-schmierig jenen übeln Schurken. Schon die erste Version des CAPE-FEAR-Stoffes beschränkte sich nicht nur darauf, herauszustreichen, was die beiden Antagonisten voneinander unterscheidet. Vielmehr versuchte auch sie schon zu suggerieren, was den Advokaten Sam Bowden und den Verbrecher Max Cady wiederum zusammenrückt. Der Gescheiterte von den Zwei hat die ungunstigen Möglichkeiten seines Lebens verwirklicht, der nach aussen hin erfolgreiche Jurist mit Familie und Eigenheim dagegen die scheinbar positiven.

Der *bad guy* Cady will mit allen Mitteln beweisen, dass sein Erzfeind auch nichts weiter als ein gewöhnlicher Lump ist, der einfach mehr Glück gehabt hat und nicht erwischt wurde. Der *good guy* Bowden ist seinerseits darauf aus, zu zeigen, dass er nichts mit dem andern gemein hat, und zwar auch und gerade dann, wenn er – der sich für ein nützliches Mitglied der Gesellschaft halten lässt – selber zu verbrecherischen Mitteln greift, um sich entsprechender Verfolgung zu erwehren. *Bad-Fellas*, üble Burschen, sind sie demnach beide, wiewohl auf verschiedene Weise.

Scorsese liegt sichtlich daran, ein alles in allem recht getreuliches Remake der bald dreissig Jahre alten Vorlage zu realisieren. Dass er mit der Hollywood-Tradition einen respektvollen Umgang sucht, hat er schon 1986 bei *THE COLOR OF MONEY* bewiesen, der *THE HUSTLER* fortsetzte, einen Film von Robert Rossen aus der gleichen Epoche – nämlich von 1961 –, die auch den ersten CAPE FEAR hervorgebracht hat und die für den 1942 geborenen, während der fraglichen Jahre noch sehr jungen Scorsese die Zeit prägender Kino-Erlebnisse war.

### Personae

---

Über das Original bewegt er sich nun mit Bedacht nur in wenigen, allerdings recht vielsagenden Punkten interpretierend hinaus. Beispielsweise wäre eine Vertauschung der Rollen von Gregory Peck und Robert Mitchum in der Fassung von 1962 undenkbar gewesen, und zwar wegen der festen *personae* – das sind die eigentlichen Leinwandmasken –, die dem einen wie dem andern der beiden Stars anhaften. Ein Publikums-liebhaber wie der Darsteller des Bowden, sagten sich damals die Produzenten wohl nicht ganz zu Unrecht, werde in der Rolle eines Vergewaltigers von keinem kommunen Parkett goutiert.

Zwischen Nick Nolte nun und Robert De Niro könnte man sich hingegen heute eine Vertauschung recht gut

Nick Nolte als Sam Bowden und Robert De Niro als Max Cady





Jessica Lange als Leigh Bowden und Juliette Lewis als Danielle

vorstellen. Der genialische Lieblingsschauspieler Scorsese aus MEAN STREETS, TAXI DRIVER, RAGING BULL und andern denkwürdigen Kinostücken seines Entdeckers und Mentors mimt den Wüstling Cady nüancenreich und verspielt, absichtsvoll stilisierend und kunstvoll zwischen Südstaaten-Slang und der Sprache angelesener Halbbildung schwankend; und zwar tut er es so, dass uns andauernd vor Augen gehalten wird, wie leicht es ihm vermutlich fiel, Bowden, den scheinbar biederem Anwalt, zu verkörpern, und dass er, nebenbei gesagt, sehr wohl auch als dessen böse Karikatur zu verstehen ist. Selbst in Hollywood sind schliesslich die Stars von heute viel weniger strikt gehalten, nicht anders zu erscheinen, als die Kundschaft sie tatsächlich oder angeblich gern sieht.

Scorsese legt denn auf diese Weise das zentrale Motiv der Austauschbarkeit der beiden Kontrahenten absichtsvoll schon in der Besetzung an. Er tut es, um dann Cady und Bowden – den mediterran-dunkeln und den nordisch-blonden Typ – umso überzeugender zu zwei Seiten ein und derselben Figur zu machen, so dass sie sich nicht unähnlich den memorablen Helden, Guy und Bruno, von Patricia Highsmith' und Alfred Hitchcocks klassischem STRANGERS ON A TRAIN ausnehmen. Trotzdem ist die Verteilung der Rollen, die schliesslich getroffen wird, keineswegs willkürlich, sondern sie hat ihren präzisen Sinn.

De Niro fällt nämlich nicht einfach nur die Aufgabe zu, den offensichtlich Aufgelaufenen, Lebensmüden von

den beiden Männern darzustellen. Sondern seine Figur, die des Cady, ist in ihrer verzweifelten Selbstaufgabe, in ihrer dumpfen Rachsucht und ihrem grellen sadomasochistischen Wahn offensichtlich die ehrlichere. Sie steht und geht vermutlich auch Scorsese näher, der sich gern in gelegentlichen kleinen Schurkenrollen mit satanischer Abtönung gefällt und der im übrigen schon immer ein wenig De Niro als sein persönliches anderes Ich verstanden und ihn auch unter diesem Blickwinkel besetzt und geführt hat.

Verfemte Verbrecher trügen oft *mehr Menschlichkeit im Herzen*, wusste schon Heine, *als jene untadeligen Staatsbürger der Tugend, in deren Herzen die Kraft des Bösen erloschen ist, aber auch die Kraft des Guten*. Und im weitern ist nicht zuletzt an den Helden von Anthony Burgess' und Stanley Kubricks exemplarischem A CLOCKWORK ORANGE zu denken. Wie Cady ist jener Alex böse, weil er es aus freien Stücken so halten will und weil diese Wahl das eine ist, was ihm niemand nehmen kann.

Auf der andern Seite ist der oft unterschätzte Nolte, dessen Schauspielkünste deutlich hinter denen De Niros zurückzutreten haben, mit dem etwas schlankeren Part des konformistischen Heuchlers und Betrügers, der ein erfülltes und aussichtsreiches Leben bloss vor-täuscht, besser dran als mit der saftigeren Rolle seines Gegenübers. Und zwar ist das ungeachtet dessen der Fall, dass man auch ihn, Nolte, schon öfter ziemlich überzeugend als Tunichtgut auf der Leinwand hat sehen können, kaum anders übrigens als seinen Partner De Niro.

## Showdown

Cady, der Vergewaltiger und spätere Mörder, hat sich die Stationen seines verfehlten Lebens ähnlich dem Titelhelden von Ray Bradburys denkwürdigem Roman «Der illustrierte Mann» auf die Haut tätowieren lassen, um nichts von seinen leidvollen Erfahrungen vergessen gehen zu lassen. Mit dieser Selbstzeichnung nimmt er schon nur im rein physischen Sinn seine Schuld auf sich und trägt sie zur Schau.

Vom Diesseits hat er nichts mehr zu erwarten, seine ganze Hoffnung setzt er auf ein Leben nach dem Tod. Indem er die Geschichte ins Religiöse ausweitet – und Cady noch fast gar als in einer Art von perversen Christus-Wahn befangen zeigt –, nimmt Scorsese, nach der zweideutigen Besetzung der Rollen, die andere wesentliche Änderung am ursprünglichen Stoff vor.

Bowden seinerseits findet eine einstweilige diesseitige Lösung seines Problems, indem er zuschlechtert, in einwandfrei nachweisbarer Notwehr, Cady eigenhändig umbringt. Doch von einer Erlösung – oder auch nur von einer entsprechenden Aussicht – ist er, der Überlebende, am Ende weiter entfernt als je zuvor. Weder vor andern noch vor sich selbst kann und will er einräumen, welches seine eigene Seite der Schuld ist. Sie hat ihren Ursprung darin, dass er damals, vor vielen Jahren, durch Unterdrückung entlastender Aussagen im Prozess gegen Cady dem Angeklagten schweres Unrecht getan hat.

Der Advokat ist denn ein Kundiger in Dingen des Rechts, dem weder Gerechtigkeit noch das Einhalten

der Gesetze etwas bedeuten. Daraus erwachsen unvermeidlicherweise seine Verbrechen, vornehmlich kleine, ist zu vermuten, die sich aber ansammeln, weil ihn, im Unterschied zu Cady, niemand stoppt.

So wird der eine für den andern zum andern Ich. Hat Cady längst begriffen, was für ein Verhältnis die beiden Opponenten bindet, darf es Bowden nicht einmal zu begreifen beginnen. Niemals kann es sich der Spiesser erlauben, die Wahrheit aufkommen – oder genauer heraufkommen – zu lassen. Im Schlusskampf taucht der satanische Christus Cady eins ums andere Mal aus dem trüben Wasser empor, das für die Tiefen des Unbewussten steht. Doch gerade ihn – den ungerufenen andern, den Kriminellen, den es nicht geben darf, weil Bowden einer vom nämlichen Schlag ist – gerade ihn versucht der emporverkommene Arrivist, der ausser seinem Besitzstand nichts mehr zu verteidigen hat, immer wieder unter die Oberfläche zu pressen.

Am Ende tut er es gar noch vergeblich, wie die allerletzten Bilder des langen wilden *showdown* nahelegen. Denn nicht bloss im Jenseits, sondern auch im Geist seines Ertränkers lebt der böse Geist des Ertränkten fort.

### Synthese

---

Bei den meisten seiner vor 1985 entstandenen Filmen erwuchs das Unverwechselbare von Scorseses Handschrift aus der direkten Wucht und aggressiven Härte ihrer erzählerischen Diktion, die sich ebensowohl an klassischen amerikanischen Beispielen aus Kino und Literatur wie an ebensolchen europäischen orientierte. An diesem Sachverhalt haben nun seine paar letzten Titel – nämlich *AFTER HOURS*, *THE COLOR OF MONEY*, *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST*, die Episode *LIFE LESSONS* aus *NEW YORK STORIES* sowie *GOODFELLAS* – Entscheidendes geändert.

Mit den genannten Arbeiten stellte sich nämlich der Übergang von einer verhältnismässig unverkrampften zu einer eher formalistisch betonten und alles in allem gewiss schwierigeren Phase in Scorseses Werk ein, die nun weit mehr als zuvor auf öfter gekünstelte Effekte der Kamera und der Bild- und Tonmontage abstellt. Die jüngeren Filme wirken gesamthaft bizarrer, barocker, ungebärdiger, oft etwas ausgefranst und nach vielen Seiten hin offen. Sind die Geschichten nur im Ausnahmefall, wie etwa bei *GOODFELLAS*, von Grund auf andere als die hergebrachten, so versucht sie der Autor offensichtlich viel umständlicher und ausschweifender zu erzählen.

Unter den genannten paar letzten Filmen gefiel sich gerade der wiederholt erwähnte Mafiaknaller am nachhaltigsten darin, berechnete Wirkungen der bewussten Art anzuhäufen, und er verteilte namentlich die Tonmontage auf eine manchmal verwirrende, ja recht eigentlich dissonante Vielzahl von Ebenen. *CAPE FEAR* steht nun in dieser Beziehung kaum hinter der vorangegangenen Produktion nach, doch gewinnt er andererseits vieles von der erzählerischen Sinnfälligkeit und Handgreiflichkeit zurück, die dem konfusen *GOODFELLAS* abhanden gekommen war.

So ist denn jetzt ein erster und noch durchaus provisorischer Versuch entstanden, die älteren und die neueren Tendenzen von Scorseses künstlerischem Schaffen zusammenzuführen. Ob eine Synthese über den einen Anlauf hinaus gelingen kann, bleibt abzuwarten.

### Schall und Wahn

---

Der lange letzte Teil von *CAPE FEAR* ist dann wohl von ausserordentlicher Heftigkeit. Manche klagen, er sei voller absurder Gewalt. Dem würde ich gern entgegenhalten, er sei eher von Schall und Wahn erfüllt und wolle die Apokalypse im kleinen abbilden, ähnlich dem beileibe nicht zimperlichen Schluss von *TAXI DRIVER*, wo die Persönlichkeit des Helden Travis Bickle – den notabene De Niro interpretiert – in zwei Teile auseinanderbricht, die den beiden Figuren von *CAPE FEAR* entsprechen. Im übrigen sind Geschichten solcher Art anders kaum an ihr niederschmetterndes Ende zu führen. Von einer entsprechenden filmischen Form massiv unterstützt, wird die rohe Aggression diesmal, glaube ich, so unabdingbar, wie sie in *GOODFELLAS* unnötig, also selbstzweckhaft und darum im höchsten Mass enervierend war.

Darstellungen von Gewalt sind eben nie aus sich selbst heraus etwas Gutes oder etwas Schlechtes, sondern sie sind nur im jeweiligen Kontext entweder angebracht oder deplaziert, dem Ganzen des Films, heisst das, zu- oder abträglich. Langweilig in *GOODFELLAS* war, dass von den Figuren etwas anderes als feige Niedertracht zu erwarten war. Spannend in *CAPE FEAR* ist, dass der Doppelheld Bowden/Cady stets auch imstand wäre, das andere zu tun, und es sich also fragt, wieso er sich entscheidet, das eine zu tun.

Pierre Lachat

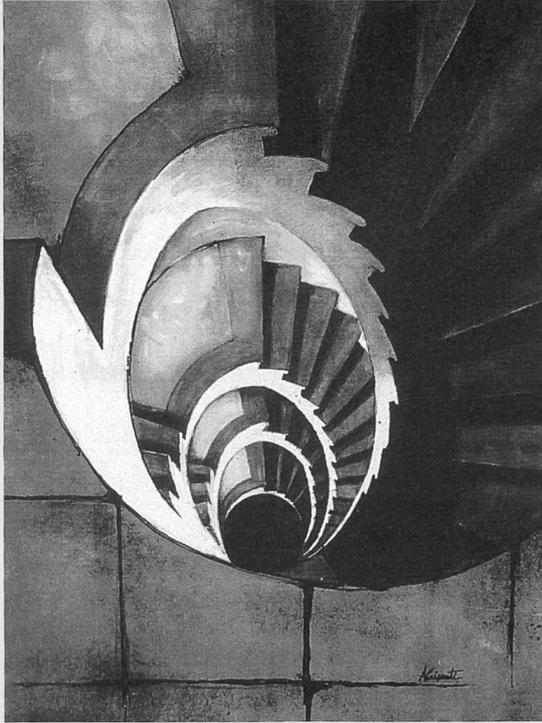
Die wichtigsten Daten zu *CAPE FEAR* (KAP DER ANGST):  
Regie: Martin Scorsese; Buch: Wesley Strick nach dem Drehbuch von James R. Webb und dem Kriminal-Roman «The Executioner's» von John D. McDonald; Kamera: Freddie Francis; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Production Design: Henry Bumstead; Art Director: Jack G. Taylor jr.; Set Decorator: Alan Hicks; Kostüme: Rita Ryack; Spezial-Effekte: Derek Meddings; Musik: Bernard Herrmann, adaptiert, arrangiert und dirigiert von Elmer Bernstein; Ton: Tod Maitland.

Darsteller (Rolle): Robert De Niro (Max Cady), Nick Nolte (Sam Bowden), Jessica Lange (Leigh Bowden), Juliette Lewis (Danielle Bowden), Joe Don Baker (Claude Kersek), Robert Mitchum (Lieutenant Elgart), Gregory Peck (Lee Heller), Martin Balsam (Richter), Ileana Douglas (Lori Davis), Fred Dalton Thompson (Tom Broadbent), Zully Montero (Graciella), Craig Henne, Forest Burton, Edgar Allan Poe IV., Rod Ball, W. Paul Bodie (Gefängnisinsassen).

Produktion: Amblin Entertainment in Zusammenarbeit mit Cappa Films und Tribeca Productions; Produzentin: Barbara De Fina; ausführende Produzenten: Kathleen Kennedy, Frank Marshall. USA 1991. 35mm, Farbe, Technicolor; Dolby Stereo; Dauer: 128 Min. Verleih: UIP, Frankfurt, Zürich.

Entwurf Crisanti

Regie Antonioni  
IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA



## **Ansichten von Schauplätzen, die geduldig auf das Schauspiel warten**

Ein Blick  
auf die unsichtbaren Objekte  
der Inszenierung

Ausstattung von  
Alexandre Trauner, Henry Bumstead  
und Andrea Crisanti

## Porträt von Alexandre Trauner

# Träume aus Gips, Licht und Wind

«There is Paramount-Paris and Metro-Goldwyn-Mayer-Paris and, of course, the real Paris. But Paramount's is the most Parisian of all!»

Ernst Lubitsch

Die Ausstattung eines Films ist in dem Masse unsichtbar, in dem auch seine Musik unhörbar ist: am ehesten wird sie wahrgenommen als Mangel oder als Überfluss. Alexandre Trauner hat seine Dekors zwar immer als erzählendes Moment begriffen, als etwas, das sich nicht zum Objekt der Inszenierung erhebt, sondern vielmehr als ein Bestandteil in ihr aufgeht. Dennoch ist seine Arbeit sichtbar: nicht als dekorative Prachtentfaltung, wohl aber als Facettenreichtum sprechender Details, in dem sich Atmosphären verdichten.

Der Titel des ersten Films, an dem er mitwirkte, sollte prophetisch sein: SOUS LES TOITS DE PARIS. Seither sind seine Bauten zum Inbegriff geworden für das Bild, das sich das Kino von der Seine-Metropole geschaffen hat: das "Hôtel du Nord", eine Herberge gallischer Lebensart und tragischer Leidenschaften; der übermütige Boulevard du Crime, die Heimat der "Enfants du Paradis"; die Stundenhotels des Hallenviertels, in denen "Irma la douce" ihrem Gewerbe nachgeht; die Nachtclubs von St-Germain, die "Around Midnight" zur Zuflucht schwarzer Jazzmusiker werden. Seine Impressionen weichen beruhigend wenig von den Ansichten von Paris ab, die Maurice Utrillo mit der Staffelei und Eugène Atget mit dem Fotoapparat einige Generationen zuvor eingefangen haben. Inzwischen ist Trauner auf seinen filmbildnerischen Streifzügen durch seine Wahlheimat gar zum Archivar eines Paris geworden, das es nur noch im Kino gibt: vom tatsächlichen Hôtel du Nord steht heute nur noch die Fassade – und sie auch nur dank der Anstrengungen eines Filmenthusiasten, dem es gelang, sie unter Denkmalschutz stellen zu lassen. Später, längst arbeitete er in Hollywood, war aus dem Paris-Spezialisten ein Weltenerkunder geworden. Aber auch, wenn er antike Pyramiden, venezianische Paläste, Festungen im Himalaya, Missionsstationen im Kongo, das Domizil Sherlock Holmes' in der Baker Street 221b oder eine puritanische Kleinstadt im amerikanischen Mittelwesten namens Climax rekonstruierte, konnte sich das Publikum der Glaubwürdigkeit der De-

kors und der Geschichten, die sie miterzählen, anvertrauen.

Trauners Karriere nachzuzeichnen, bedeutet, ein Kapitel Filmgeschichte aufzuschlagen, das in den Anfangstagen des französischen Tonfilms begann und erst Ende der achtziger Jahre mit REUNION und LA NUIT BENGALI ihren Abschluss fand.

Trauner wurde am 3. September 1906 in Budapest geboren und besuchte in den zwanziger Jahren die Maleireiklasse der dortigen Akademie der Schönen Künste. Seine ersten Arbeiten konnte er schon 1925 öffentlich ausstellen, verließ jedoch wenige Jahre später mit Studienkollegen auf Anraten ihres Lehrers seine Heimat, in

LES PORTES DE LA NUIT Regie: Marcel Carné



der sich unter dem Regime des Reichsverwesers Horthy der Faschismus ausbreitete. In Paris nahm er – zunächst nur als vorläufigen Broterwerb – einen Job als Maler in einem Filmstudio an, traf dann aber *Lazare Meerson*, der als Ausstatter René Clairs und Jacques Feyders das französische Kino des späten Stumm- und frühen Tonfilms entscheidend mitprägte. Der junge Ungar assistierte Meerson bei *SOUS LES TOITS DE PARIS* und fand in ihm seinen Lehrmeister. Meerson arbeitete seine sehr freien Skizzen erst allmählich, sogar noch während der Dreharbeiten aus und ermutigte dadurch die kreative Mitgestaltung seiner Assistenten, zu denen damals auch *Max Duoy* und *Jean D’Eaubonne* zählten, die später ganz andere Wege gingen als Trauner, der erste einem schroffen Realismus zugetan, der zweite, zumal als Ausstatter Max Ophüls’, einem arabeskenreichen, barocken Stil.

Als alleinverantwortlicher Filmbildner debütierte Trauner in der Ära des poetischen Realismus, einer Zeit der wirksamsten Einflüsse auf seinen Stil. Seine sich dem Naturalismus verweigernde Auffassung des Dekors fand die stärkste Affinität zu den Szenarien Jacques Préverts und ihrer Verquickung von realistischer Alltagsmit einer ornamentreichen Kunstsprache. Prévert und den Regisseuren Marcel Carné und Jean Grémillon loyal verbunden, verliess der Jude Trauner auch während der deutschen Okkupation, trotz lukrativer Angebote aus Hollywood, seine Wahlheimat nicht, fand Freunde, die als Strohmannen für die Dekors von *LES VISITEURS DU SOIR* und anderen Filmen verantwortlich zeichneten und hielt sich ansonsten in Préverts Haus in Tourette-sur-Loup versteckt.

Seit Mitte der fünfziger Jahre arbeitete Trauner auch international, insbesondere in Hollywood, für Regisseure wie Hawks, Wilder, Zinnemann und Dassin. Sein Dekor zu Billy Wilders *THE APARTMENT* wurde mit dem Oscar ausgezeichnet.

Mitte der siebziger Jahre wandte er sich wieder verstärkt Projekten in Frankreich zu, erhielt Césars für seine Dekors der Joseph-Losey-Filme *MONSIEUR KLEIN* und *DON GIOVANNI* und Luc Bessons *SUBWAY*. In Frankreich wurde er vornehmlich von einer jungen Regisseursgeneration wiederentdeckt, wohl auch, weil sich diese durch seine Mitarbeit einer Kontinuität zum “Goldenen Zeitalter” des französischen Vorkriegsfilms zu versichern suchten.

Obwohl sich Trauner zeitlebens weiterhin mit der Malerei (und darüberhinaus dem Bühnenbild und der Ausstattung der Wohnungen seiner Freunde) beschäftigte, werden hauptsächlich seine Arbeiten als Filmbildner mit Ausstellungen gefeiert, 1980 in seiner Geburtsstadt Budapest, später in Paris, Lyon, Telluride und in Berlin.

Trauner beschreibt seinen Beruf als «un métier de somnambule», eines, in dem sich keine Routine einstellen will, in dem jeder Film den Ausstatter vor neue, spezifische Probleme stellt, die sich nicht voraussehen lassen. Die grossen, komplexen Sets sind nicht notwendigerweise auch die am schwersten zu bewältigenden Aufgaben. Dazu zählt Trauner vielmehr Räume, die ihrem Wesen nach bar jeder Individualität sein müssten, denen er aber immer wieder einen persönlichen Charakter einzuhauchen vermag: Hotelzimmer.

Trauners Arbeitsmethode sieht drei grundlegende Phasen vor, als deren wichtigste er die erste, die der Recherche, begreift. Seit der Zusammenarbeit mit Prévert ist er daran gewöhnt, schon früh in den Schaffensprozess, bestenfalls in das Drehbuchstadium, einbezogen zu werden: bei der gemeinsamen Schauplatzsuche liess sich der Dichter für das Drehbuch inspirieren, während der Ausstatter Landschaften und Stadtbezirke studierte und mit dem Fotoapparat dokumentierte. In Traunerfilmen, zumal wenn sie in Paris spielen, vollzieht sich der Übergang von realen Schauplätzen zu Studiobauten nahezu bruchlos. Sein Auge ist unbestechlich – ein Film wie *DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES* registriert sehr präzise in seinen Innen- und Aussendekorationen den architek-



LES PORTES DE LA NUIT Regie: Marcel Carné

tonischen Wandel im Paris der Nachkriegszeit – und sein Authentizitätsanspruch geht weiter über den bis in die vierziger Jahre geltenden Hollywoodstandard hinaus, der sich mit einer “europäischen Strasse” auf dem Studiogelände begnügte, die – geringfügig umdekoriert – gleichermassen als Szene in Wien, Paris oder Berlin durchgehen konnte. In der zweiten Arbeitsphase konkretisiert sich die Vorstellung, die Idee in der Zeichnung. Trauners Selbstverständnis ist eher das eines Malers denn das eines Architekten: seine Skizzen und Aquarellzeichnungen sind zuallererst Illustrationen, die er, ebenso wie die Modellbauten, auch für Schwarzweissfilme in kräftigen Farben und extremen Perspektiven ausführt. Oft wirken sie täuschend absichtslos, als würde er bei der Drehbuchinterpretation zunächst nur seiner eigenen Phantasie freien Lauf lassen, um dann erst die des Regisseurs und des Kameramannes zu beflügeln. «Abschussrampen für die Träume der Regisseure» nannte sein Freund Robert Doisneau sie. Aber auch dann, wenn sich die Entwürfe von der endgültigen Realisierung unterscheiden, nehmen sie die Gestalt und vor allem die Atmosphäre der Szenerie vorweg. So evoziert das Graublau der Zeichnungen zu *LES PORTES DE LA NUIT* ein Stimmungsbild der unmittelbaren Nachkriegszeit: angesichts der Grisaille der morgendlichen Warteschlangen vor Lebensmittelgeschäften und den düsteren, überfüllten Metrostationen finden sie nur wenig Platz für hoffnungsvoll leuchtende Farbstriche. In den Skizzen der Wohndiele der Villa in *FEDORA* ist, bei aller



Freiheit des Entwurfs, schon die Strenge des Raumes, bis hin zur Anordnung der Kerzen und Fotorahmen auf dem Klavier, erkennbar.

Bei seinem Umgang mit den Erzählelementen Raum, Licht und Bewegung hat er den Kamerablick nie aus den Augen verloren. Billy Wilder schrieb ihm gar ein "drittes Auge" zu, das es ihm ermöglicht, zu sehen, wie ein Set später auf der Leinwand aussehen wird.

Das Leinwandformat hat er meist schon mitgedacht; seit den Mittfünfzigern sind seine Skizzen als Cinemascope-Ansichten angelegt. Auch den Lichteinfall und die Position der Figuren hat er schon eingeplant, zumal wenn sie dramaturgisch augenfällig sind: vergnügt hat er bereits das blendende Monokel, mit dem Charles Laughton in WITNESS FOR THE PROSECUTION Marlene Dietrich auf die Probe stellt, in seinen Szenenentwurf mit einbezogen. Die Figuren fügt er seinen Skizzen eher aus der Lust am Beiläufigen hinzu. Oft sind sie farblich kaum vom Hintergrund unterschieden, als würde er sie gleichsam in die Szene einblenden. Schlüsselszenen der späteren Filme ahnt er nur selten voraus, wenn er es tut (wie im Fall der ersten Begegnung Audrey Hepburns mit Gary Cooper, als sie in LOVE IN THE AFTERNOON mitten in sein nächtliches Rendezvous hineinplatzt), dann mit eiligen, flüchtigen Strichen. Denn vor allem geht es ihm um Eines: Ansichten von Schauplätzen zu schaffen, die geduldig auf das Schauspiel warten.

In der dritten Phase, der realistischen Ausführung der Zeichnungen, erweist sich der intime Bezug von Dekor und Inszenierung. Innenräume besitzen eine Offenheit, die eine extreme Bewegungsfreiheit der Kamera zulassen. Schwingtüren, Durchgänge, offene Bogentüren laden zum Durchwandeln ein, lassen die Kamera in AIMEZ-VOUS BRAHMS? die Atelierwohnung Ingrid Bergmans nach und nach erforschen, richten in Filmen wie KISS ME STUPID und THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES den Blick in die Tiefe des Bildraumes. Wände, von Durchreichen oder Milchglasfenstern durchbrochen, symbolisieren eher eine Abtrennung, als dass sie die Räume wirklich voneinander isolierten. Lichte Räume, wie beispielsweise der Speisesaal des Hotels in LUMIÈRE D'ÉTÉ, lassen den Zuschauer die Landschaft wahrnehmen und tragen zusätzlich, im Falle des zum luftigen Reisebus umgebauten Erntewagens in VOYAGE-SURPRISE der Offenheit, Unbestimmtheit des Reiseziels Rechnung. Die Rue Casanova, Hauptschauplatz von IRMA LA DOUCE, war so angelegt, dass die Kamera das Dekor in einem Schwenk von 360 Grad aufnehmen konnte. In WITNESS FOR THE PROSECUTION musste sich Wilders Inszenierung der Gerichtsszenen nicht auf einige wenige Kamerapositionen beschränken, denn die aus solider österreichischer Eiche gefertigten Sitzbänke des "Old Bailey" waren beliebig verschieb- und verrückbar. Das Problem, die Vielzahl verschiedener Schauplätze eines Waldes auf kleiner Studiofläche zu schaffen, löste Trauner in JULIETTE OU LA CLÉ DES SONGES, indem er echte, nicht transportable Bäume mit solchen aus Gips, deren Position sich vermittels Flaschenzügen verstellen liess, kombinierte. Demgegenüber entstand die Klaustrophobie des Zimmers von Jean Gabin in LE JOUR SE LÈVE gerade daraus, dass die vier Wände des Sets unbeweglich waren wie die einer Zelle.

Trauners bekannteste Dekors sind zugleich auch seine spektakulärsten. Die Rekonstruktion des "Boulevard du Crime" stellte während der Dreharbeiten zu LES ENFANTS DU PARADIS alle bislang üblichen Anforderungen an Material- und Personalaufwand in den Schatten. Für THE APARTMENT forderte Wilder von ihm «das grösste Büro aller Zeiten», welches die Verlorenheit des Individuums in der Masse versinnbildlichen sollte. Sein grandioses Bild des "Bauchs von Paris" schliesslich war anlässlich der Dreharbeiten zu IRMA LA DOUCE die Insiderattraktion der Hollywoodstudios im Winter 1962/63 und wurde überdies von der französischen Kritik als «Quintessenz der gallischen Atmosphäre» gerühmt. Trauners Karriere lässt sich durchaus auch als Geschichte der Ideen erzählen, die er gegen die Widerstände der Produzenten durchsetzen musste, angefangen mit LE JOUR SE LÈVE, bei dem er um jedes zusätzliche Stockwerk des abgelegenen Hauses kämpfen musste, denn er war überzeugt, dass sich die Isolation des Helden nicht dramatisieren liesse, wenn er sich nur im Parterre verschanzt.

Mit gleichem Recht kann man ihn indessen auch als einen intimistischen Ausstatter bezeichnen, dessen Handschrift sich in Marginalien und unaufdringlichen Vorlieben offenbart. Tapeten, Polster verziert er zumeist mit vertikalen Streifenmustern. Fensterscheiben sind nur selten blosse Flächen, er unterteilt sie liebevoll durch Streben, Leisten und Ornamente. Holzwände als Raumteiler sind transparent, besitzen eine jägerzaun-ähnliche Struktur, die überdies charakteristische Schat-

**Die Arbeit des Filmbildners unterstützt Drehbuch und Regie jedoch vor allem, indem sie den Zuschauer einen augenblicklichen Zugang zur sozialen Stellung einer Person, zu ihrem Geschmack und zu ihrer Psychologie verschafft.**

ten zu werfen vermag. Seine Zeichnungen und Bauten beweisen einen Hang zu Speichenradformen, die sich – halbiert – ideal für Oberlichter und Türbogen eignen. Und von Meerson hat er die Begeisterung für echte Pflastersteine übernommen.

Man kann nicht umhin, die Genauigkeit zu bewundern, mit der er einzelnen Details nachgeht: im ersten Akt von IRMA LA DOUCE wünscht sich die Titelheldin von ihrem



**Alexandre Trauner**, geboren 3. 9. 1906 in Budapest

Filme als Assistent von Lazare Meerson:

- 1930 SOUS LES TOITS DE PARIS Regie: René Clair  
 DAVID GOLDBERGER Regie: Julien Duvivier  
 JEAN DE LA LUNE Regie: Jean Choux  
 LE MILLION Regie: René Clair
- 1931 LE BAL Regie: Wilhelm Thiele  
 LES CINQ GENTLEMEN MAUDITS Regie: Julien Duvivier  
 À NOUS LA LIBERTÉ Regie: René Clair
- 1932 QUATORZE JUILLET Regie: René Clair  
 L'AFFAIRE EST DANS LE SAC Regie: Pierre Prévert  
 DANTON Regie: André Roubaud
- 1933 CIBOULETTE Regie: Claude Autant-Lara  
 LE GRAND JEU Regie: Jacques Feyder  
 LAC AUX DAMES Regie: Marc Allégret  
 AMOK Regie: Fedor Ozep  
 FAUT RÉPARER SOPHIE Regie: Alexandre Ryder
- 1934 ZOUZOU Regie: Marc Allégret  
 L'HÔTEL DU LIBRE-ÉCHANGE Regie: Marc Allégret  
 PENSION MIMOSA Regie: Jacques Feyder  
 JUSTINE DE MARSEILLE Regie: Maurice Tourneur
- 1935 LES BEAUX JOURS Regie: Marc Allégret  
 PRINCESSE TAM-TAM Regie: Edmond T. Gréville  
 LA KERMESSE HÉROÏQUE Regie: Jacques Feyder
- 1936 AS YOU LIKE IT Regie: Paul Czinner

Filme in eigener Verantwortung als Art Director und Produktions Designer:

- 1934 SANS FAMILLE Regie: Marc Allégret
- 1936 VOUS N'AVEZ RIEN À DÉCLARER? Regie: Léo Joannon
- 1937 LA DAME DE MALACCA Regie: Marc Allégret  
 DRÔLE DE DRAME Regie: Marcel Carné  
 GRIBOUILLE Regie: Marc Allégret  
 MOLLENARD Regie: Robert Siodmak
- 1938 ENTRÉE DES ARTISTES Regie: Marc Allégret  
 HÔTEL DU NORD Regie: Marcel Carné  
 QUAI DES BRUMES Regie: Marcel Carné
- 1939 LE JOUR SE LÈVE Regie: Marcel Carné
- 1940 REMORQUES Regie: Jean Grémillon  
 SOYEZ LES BIENVENUS Regie: Jacques de Baroncelli
- 1941 LE SOLEIL A TOUJOURS RAISON Regie: Pierre Billon
- 1942 LUMIÈRE D'ÉTÉ Regie: Jean Grémillon  
 LES VISITEURS DU SOIR Regie: Marcel Carné
- 1943 LE CIEL EST À VOUS Regie: Jean Grémillon
- 1944 LES ENFANTS DU PARADIS Regie: Marcel Carné
- 1945 LES MALHEURS DE SOPHIE Regie: Jacqueline Audry
- 1946 LES PORTES DE LA NUIT Regie: Marcel Carné  
 RÊVES D'AMOUR Regie: Christian Stengel

- 1946 VOYAGE-SURPRISE Regie: Pierre Prévert
- 1948 OTHELLO Regie: Orson Welles
- 1949 MANÈGES Regie: Yves Allégret  
 LA MARIE DU PORT Regie: Marcel Carné
- 1950 JULIETTE OU LA CLÉ DES SONGES Regie: Marcel Carné  
 LES MIRACLES N'ONT LIEU QU'UNE FOIS Regie: Yves Allégret
- 1951 TORTICOLA CONTRE FRANKENBERG Regie: Paul Paviot  
 THE GREEN GLOVE Regie: Rudolf Maté  
 LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX Episode LA LUXURE Regie: Yves Allégret
- 1952 HOBSON'S CHOICE Regie: David Lean  
 LA JEUNE FOLLE Regie: Yves Allégret
- 1953 UN ACTE D'AMOUR Regie: Anatol Litvak
- 1954 LAND OF THE PHARAOHS Regie: Howard Hawks  
 DU RIFIPI CHEZ LES HOMMES Regie: Jules Dassin
- 1955 LA LUMIÈRE D'EN FACE Regie: Georges Lacombe  
 L'AMANT DE LADY CHATTERLEY Regie: Marc Allégret
- 1956 THE HAPPY ROAD Regie: Gene Kelly  
 EN EFFEUILLANT LA MARGUERITE Regie: Yves Allégret  
 LOVE IN THE AFTERNOON Regie: Billy Wilder
- 1957 SOIS BELLE ET TAIS-TOI Regie: Marc Allégret  
 WITNESS FOR THE PROSECUTION Regie: Billy Wilder  
 L'AMOUR EST EN JEU Regie: Marc Allégret
- 1959 THE NUN'S STORY Regie: Fred Zinnemann  
 LE SECRET DU CHEVALIER D'ÉON Regie: Jacqueline Audry  
 ONCE MORE WITH FEELING Regie: Stanley Donen
- 1960 THE APARTMENT Regie: Billy Wilder  
 AIMEZ-VOUS BRAHMS? Regie: Anatole Litvak
- 1961 ROMANOFF AND JULIET Regie: Peter Ustinov  
 PARIS BLUES Regie: Martin Ritt  
 ONE, TWO, THREE Regie: Billy Wilder  
 LE COUTEAU DANS LA PLAIE Regie: Anatol Litvak
- 1962 GIGOT Regie: Gene Kelly
- 1963 IRMA LA DOUCE Regie: Billy Wilder
- 1964 BEHOLD A PALE HORSE Regie: Fred Zinnemann  
 KISS ME, STUPID Regie: Billy Wilder
- 1966 HOW TO STEAL A MILLION Regie: William Wyler  
 THE NIGHT OF THE GENERALS Regie: Anatole Litvak
- 1968 UPTIGHT Regie: Jules Dassin  
 LA PUCE A L'OREILLE Regie: Jacques Charon
- 1969 PROMISE AT DAWN Regie: Jules Dassin
- 1970 LES MARIÉS DE L'AN II Regie: Jean-Paul Rappeneau  
 THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES Regie: Billy Wilder
- 1971 THE IMPOSSIBLE OBJECT Regie: John Frankenheimer
- 1974 THE MAN WHO WOULD BE KING Regie: John Huston
- 1975 GRANDEUR NATURE Regie: Luis Garcia Berlanga  
 MONSIEUR KLEIN Regie: Joseph Losey
- 1976 LA PREMIÈRE FOIS Regie: Claude Berri
- 1977 FEDORA Regie: Billy Wilder  
 LES ROUTES DU SUD Regie: Joseph Losey
- 1978 DON GIOVANNI Regie: Joseph Losey
- 1979 THE FIENDISH PLOT OF DR. FU MANCHU Regie: Piers Haggard
- 1981 COUP DE TORCHON Regie: Bertrand Tavernier
- 1982 LA TRUITE Regie: Joseph Losey
- 1983 TCHAO PANTIN Regie: Claude Berri  
 VIVE LES FEMMES! Regie: Claude Confortès
- 1984 SUBWAY Regie: Luc Besson
- 1985 HAREM Regie: Arthur Joffé  
 AUTOUR DE MINUIT Regie: Bertrand Tavernier
- 1986 LE MOUSTACHU Regie: Dominique Chaussois
- 1987 LA NUIT BENGALI Regie: Nicholas Klotz
- 1988 REUNION (L'AMI RETROUVÉ) Regie: Jerry Schatzberg



IRMA LA DOUCE Regie: Billy Wilder

Zuhälter einen Haartrockner, den zu kaufen er jedoch ablehnt; später, als Jack Lemmon ihre Geschäfte übernommen hat, steht ein Haartrockner – von der Kamera fast unbemerkt – in ihrem Schlafzimmer.

Details werden isoliert, um dann aber organisch im gesamten Dekor aufzugehen. Das Zerstören eines kleinen Sandgefäßes führt in *LAND OF THE PHARAOS* zur Schliessung der riesigen Grabkammern. Der Anblick des in den Schrank eingeschlossenen Telefons ist in *FEDORA* ein visueller Schock für den Zuschauer, wird bald darauf jedoch Indiz dafür, dass die Villa dem Filmstar zum Gefängnis geworden ist. Ein Paravent ist in der Garderobe Arlettys in *LES ENFANTS DU PARADIS* illustriert mit Szenen aus dem Repertoire des Bühnenmelodrams, konkretisiert so für einen Augenblick die Liebesgeschichten des Films, fügt sich aber auch nahtlos in das Theaterambiente des Schauplatzes ein.

Die Arbeit des Filmbildners unterstützt Drehbuch und Regie jedoch vor allem, indem sie den Zuschauer einen augenblicklichen Zugang zur sozialen Stellung einer Person (man denke an den Torbogen vor Michel Simons Haus in *DRÔLE DE DRAME*: bar jeder praktischen Funktion, einfach nur ein Ausdruck bürgerlichen Prestigewillens), zu ihrem Geschmack (man denke an die Kunstreproduktionen in Jack Lemmons Apartment im Film gleichen Titels) und zu ihrer Psychologie (etwa der Wurzellosigkeit der ehemaligen Geliebten in *DU RIFI CHEZ LES HOMMES*, die statt eines Kleiderschranks nur einen mit Plastik überzogenen Garderobenständer benutzt) verschafft.

Das Dekor vermag Spannungen zu visualisieren, die im Drehbuch angelegt sind, vor allem in den Szenarien Préverts, in denen sich gegensätzliche Sphären reiben, innere und äussere Räume gleichermassen voneinander abgesetzt werden. In *REMORQUES* kontrastiert Traurers Ausstattung die Kontinuität der Ehe Jean Gabins und Madeleine Renauds mit der Kurzfristigkeit der Beziehung Gabins zu Michèle Morgan: die Wohnung des Ehepaares ist voller die Gemeinsamkeiten demonstrierender Erinnerungsstücke, das Hotelzimmer der Morgan ist indessen nur zur Hälfte eingerichtet, unbenutzte Möbel stehen zwischen unausgepackten Koffern, ein Teil des Raums wird renoviert. In *QUAI DES BRUMES* ahnen Dekor und Licht schon die Bildsprache des *film noir* voraus: Michel Simons Andenkenladen wirkt im hellen Tageslicht wie eine kindliche Puppenstube, so

makellos rein wie die Weste ihres Besitzers; der Lagerraum im Keller, in dem er möglicherweise kurz zuvor den Geliebten Michèle Morgans ermordet hat, wird gleichsam zum Schattenwurf seiner Existenz: halbausgepackte Souvenirs liegen wahllos zerstreut zwischen allerlei bric-à-brac in einem ansonsten verwahrlosten Raum, der in ein bedrückendes Halbdunkel getaucht ist. Die Sphären können freilich auch an einem Ort aufeinandertreffen, sich gegenseitig anziehen. In *AIMEZ-VOUS BRAHMS?* begegnet der junge Anthony Perkins dem in der midlife crisis steckenden Paar Ingrid Bergman und Yves Montand in einem Nachtclub, dessen Dekoration wie eine kalkulierte Mischung aus zeitgenössischem Ambiente und antikisierenden Accessoires (zum Beispiel dem Säulengeländer, vor dem das Paar sitzt) wirkt. In *ONE, TWO, THREE* schliesslich treibt Trauner ein listiges Spiel mit den Polaritäten dieses Drehbuchprinzips: auf der Weltkarte in James Cagneys Büro ist die gesamte östliche Hemisphäre überhaupt nicht eingezeichnet, denn dort gibt es ja auch keine Coca-Cola-Handelsvertretung.

Jacques Prévert rühmte seine Bauten (in dem wahrscheinlich einzigen Gedicht, das je einem Filmausstatter gewidmet wurde, «*Décors*») als «*architecture imaginaire*», als Träume aus Gips, Licht und Wind. Marcel Carné hingegen glaubte, dass sich Trauner in erster Linie vom Vorgefundenen, von der Realität inspirieren liess: einige Wochen nach Ende der Dreharbeiten zu *LE JOUR SE LÈVE* wurde er in der Nähe der Metrostation



WITNESS FOR THE PROSECUTION Regie: Billy Wilder

Stalingrad eines Hauses inne, das dem im Film Modell gestanden haben musste. Tatsächlich fühlte sich Trauner der Ausbeute seiner «*repérages*», seiner fotografischen Streifzüge, ebenso verpflichtet wie seiner eigenen Vorstellungskraft. In seinen Dekors lebt der Begriff des poetischen Realismus fort, nicht nur weil er als Ausstatter dieses schillernde Kapitel der französischen Tonfilmgeschichte mitgeschrieben hat. Sie sind poetisch und realistisch zugleich, weil in ihnen die Wahrfähigkeit über den Naturalismus triumphiert. Und weil man in ihnen den verschmitzten Stolz eines Fälschers spürt, der unzählige filmische Illusionen durch die Authentizität seiner Dekors beglaubigt hat.

Gerhard Midding

## Gespräch mit Henry Bumstead

# „Die Studioszenen sahen am besten aus, einfach weil man da für die Kamera bauen kann“

FILMBULLETIN: Mr. Bumstead, Sie debütierten 1937 als Assistent bei Paramount. Können Sie uns zunächst etwas über Ihre Lehrjahre dort erzählen?

HENRY BUMSTEAD: Ich hatte grosses Glück, dass mich Paramount direkt nach meinem Architekturstudium annahm. Ich blieb dort vierundzwanzig Jahre lang. Von *Hans Dreier*, dem Leiter des Art Department, habe ich ungeheuer viel gelernt. Er war Deutscher, hatte bei der Ufa gearbeitet und war ein wenig vom Bauhausstil beeinflusst. Damals gab es übrigens ungemein viele Deutsche bei Paramount, das Studio war ein richtiges Refugium für Filmemigranten: Lubitsch arbeitete da, Fritz Lang, Ernst Fegté. Ich hatte das Gefühl, in Deutschland zu sein! Damals hatten wir in den Studios den Luxus, mit erstklassigen Leuten zusammenarbeiten zu können; das ist sicher bei vielen Production Designern heute ein Manko. Denn, seien wir ehrlich: nur auf diese Weise lernt man, indem man zuschaut, wie grossartige Leute arbeiten und Probleme lösen.

Hans Dreier schulde ich viel, er hat meine Karriere und mein Leben ungeheuer beeinflusst. Das Art Department führte er mit geradezu militärischer Strenge: man musste jeden Tag in Anzug und Krawatte zur Arbeit erscheinen. Er war ein harter Zuchtmeister, aber ein exzellenter Lehrer. In Amerika haben wir eine Redensart, die sein Arbeitstemperament sehr gut beschreibt: «Sink or swim!» Nachdem ich die Arbeit an meinem ersten grossen Film beendet hatte, rief er mich in sein Büro: «Nur weil Sie einen Film beendet haben, glauben Sie nur nicht, dass Sie nun alles schaffen können!» Auf diese Weise schaffte er es, dass man immer aufmerksam blieb. Man lernte aus den Fehlern, die man bei einem Film gemacht hatte, und bemühte sich, beim nächsten Film nicht in die gleiche Falle zu tappen. Was ich besonders an ihm schätzte, war, dass er, wenn er an einem Dekor etwas auszusetzen hatte, dies nie vor der Crew sagte – er holte einen immer in sein Büro, wenn er etwas kritisieren wollte. Ein wirklicher Gentleman. Zudem hatte man damals schon grosse Freiheit bei der Arbeit, denn es gab nur wenige Regisseure, die sich für die Ausstattung interessierten beziehungsweise überhaupt etwas davon verstanden.

FILMBULLETIN: Zwei Regisseure stellten da sicher eine Ausnahme dar, weil sie selbst als Ausstatter begonnen hatten: Mitchell Leisen ...

HENRY BUMSTEAD: ... und Alfred Hitchcock.

FILMBULLETIN: Nahm Leisen grossen Einfluss auf die Ausstattung seiner Filme?

HENRY BUMSTEAD: Manchmal hatte er eigene Vorstellungen darüber, wie ein Dekor aussehen sollte. Und meist waren das sehr gute Ideen, denn er hatte als Ausstatter bei Cecil B. DeMille sehr viel gelernt. Mitch verstand vor allem sehr viel von Kostümen. Ein wunderbarer, sehr unterschätzter Regisseur: Wenn Sie sich seine Filme anschauen, merken Sie sehr schnell, wie stillvoll und elegant sie sind. Er verstand es auch, Schauspieler zu führen. Viele Schauspielerinnen haben für seine Filme Oscars bekommen.

FILMBULLETIN: Wie genau waren Hitchcocks Vorstellungen über die Dekors in seinen Filmen?

James Stewart in VERTIGO





James Stewart mit Kim Novak in VERTIGO

HENRY BUMSTEAD: Er gehörte natürlich zu den Regisseuren, die sehr genau wussten, wieviel ein Art Director zum Gelingen eines Films beitragen kann. Heute ist das etwas anders, das Fernsehen hat sehr stark dazu beigetragen, Sichtweisen und Geschmäcker zu verändern. Ich habe vier Filme mit Hitch gemacht, und es fiel mir auf, dass es in jedem vielleicht zwei oder drei Szenen gab, auf die er besonderen Wert legte. Diese Szenenbilder musste man dann detailgetreu nach seinen Vorstellungen gestalten. Da er selbst als Ausstatter angefangen hatte, gab er mir oft Skizzen und Rohentwürfe. Seltsam genug, aber den Rest des Films überliess er dann mir. Ich suchte die Schauplätze aus, wozu er nie grosse Lust hatte. Er warf immer nur einen kurzen Blick auf die Fotos, die ich bei der Motivsuche geschossen hatte. Aber wenn Hitchcock etwas missfiel, dann blieb man nicht mehr lang bei dem Film. Ich hatte Glück: offenbar stellte ihn meine Arbeit immer zufrieden.

FILMBULLETIN: Auf welche Szenen legte er denn beispielsweise in VERTIGO grossen Wert?

HENRY BUMSTEAD: Zunächst einmal interessierte ihn die Eröffnungssequenz, in der Jimmy Stewart in die Strassenschlucht hinunterblickt. Wir suchten *downtown* Los Angeles nach einer geeigneten Strasse, fanden aber keine, da damals die Häuser wegen der Erdbebengefahr nicht sehr hoch gebaut wurden, allenfalls dreizehn, vierzehn Stockwerke hoch. Den Effekt, den Hitchcock sich vorstellte, konnten wir auf diese Weise nicht erzielen. Also war ich gezwungen, mit dem zu arbeiten, was wir "falsche Perspektive" nennen, um den Eindruck zu erwecken, dass Jimmy Stewart sich auf dem Dach eines vierzigstöckigen Gebäudes befindet.

Die Turmsequenz beschäftigte ihn natürlich ebenso sehr. Wir schauten uns die Mission in San Juan Batista an, aber dort gab es keinen Kirchturm. Deshalb wurde er als Mattezeichnung in das Bild mit eingefügt. Die Innendekoration baute ich dann im Studio.

Wichtig war ihm auch Jimmy Stewarts Apartment. Aber nicht dessen Einrichtung, sondern dessen Lage in San Francisco. Er bestand darauf, dass man von der Wohnung aus den Coit Tower im Hintergrund sehen konnte. Ich fand dann eine Wohnung im Chinesenviertel, deren Einrichtung ich völlig umdekorieren musste. Aber immerhin lag sie so, dass man von der Tür aus den Turm sehen konnte. «Und wissen Sie, weshalb mir der Turm

so wichtig ist?» vertraute er mir eines Tages an, «weil er ein Phallus-Symbol ist!» (lacht)

Noch heute sehen sich viele junge Art Directors VERTIGO an und denken, der ganze Film sei *on location* gedreht. Das Gegenteil ist der Fall: wir haben fast alles nachgebaut! Obwohl es beispielsweise ein wirkliches Restaurant namens "Ernie's" gab, bauten wir unser eigenes, um die Sequenz bequemer drehen zu können. Sogar die Fassade des Restaurants bauten wir, nur für eine kurze Einstellung, in der man Jimmy Stewart hereingehen sieht. Die beiden Brüder, denen es damals gehörte und die als Barmixer auch kurz im Film auftauchen, wollten, dass wir bei ihnen drehen. Aber wir wussten, was für ein Chaos wir dann dort hinterlassen hätten.



VERTIGO Regie: Alfred Hitchcock

Ein, zwei Jahre nach Ende der Dreharbeiten gingen meine Frau und ich dann einmal zu "Ernie's" und wurden von den Besitzern freudestrahlend empfangen: der Film war ein Riesengeschäft für sie geworden, sie hatten mindestens eine Million mehr Umsatz, weil jeder an dem Tisch sitzen wollte, an dem Kim Novak und James Stewart im Film gesessen hatten. So erzählten sie jedem Gast, er würde genau an diesem Tisch sitzen. Das war ein sehr witziger Abend für mich und meine Frau: wir sassens inmitten von lauter Paaren, die glaubten, sie sassens am VERTIGO-Tisch! (lacht)

FILMBULLETIN: Wie vertrug sich Hitchcocks Unwillen, *on location* zu drehen, mit Filmen wie THE MAN WHO KNEW TOO MUCH und TOPAZ, die von einem ständigen Schauplatzwechsel leben?

HENRY BUMSTEAD: Es stimmt schon: Hitchcock langweilte sich *on location*, deshalb drehten wir nur Aussenaufnahmen an den realen Schauplätzen. Er wollte immer schnell nach Hollywood zurück, denn er schätzte die Bequemlichkeit der Studioarbeit. Das marokkanische Hotel, das Restaurant in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH haben wir alles im Studio rekonstruiert. Ich brachte dazu Stoffe und Requisiten von den Schauplätzen mit. Diese Arbeitsweise war mir nicht unlieb, denn sie entsprach der Art, wie wir früher gearbeitet hatten. Ich glaube, ich drehte meinen ersten Film erst 1952 *on location*. Das war in Paris, ich glaube, wir drehten Aus-



senaufnahmen für einen Bing-Crosby-Film. In den Fünfzigern änderte sich das. Kurz danach flogen wir nach Tokyo, um THE BRIDGES AT TOKO RI zu drehen.

Ich glaube dennoch, es war eine grössere Herausforderung, alles im Studio zu drehen. Wir konnten alles auf den Kamerablickwinkel hin konstruieren und kontinuierlicher arbeiten, weil alle Schauplätze beieinander lagen. Noch heute bemühe ich mich darum. Vor einigen Jahren drehten wir Teile von THE CONCORDE – AIRPORT 1979 in Paris, etwa zwei, drei Wochen lang. Eine Szene stellten wir aber doch im Studio nach, eine Cafészene. Selbst der Regisseur David Lowell Rich stimmte mir zu: das war die beste Paris-Szene. Wir konnten die parkenden Autos und Wanddekorationen genau so plazieren, wie wir es wollten. Bei THE STING war es ebenso: in Chicago fanden wir einige der alten Schauplätze aus den dreissiger Jahren einfach nicht mehr, nur der Südbahnhof erinnerte noch an die Zeit damals. Der Regisseur George Roy Hill war erst strikt dagegen, auf dem *back lot* von Universal zu drehen. Als der Film fertig war, musste er mir dann aber zustimmen: die Studioszenen sahen am besten aus, einfach weil man da für die Kamera bauen kann.

FILMBULLETIN: Zurück zu THE MAN WHO KNEW TOO MUCH: wo wurden die Szenen in der Royal Albert Hall gedreht?

HENRY BUMSTEAD: Nun, die Totalen drehten wir natürlich vor Ort, die Nahaufnahmen in Hollywood. Ein paar Details musste ich in der Albert Hall hinzubauen, bei-

spielsweise die kleine Treppe, die wir für die Szene unbedingt brauchten und die dort nicht existierte. So verhielt es sich mit etlichen Realschauplätzen in London: überall habe ich bauliche Details hinzugefügt oder verändert. Und dann rief mich Hitchcock an und sagte, es sei doch allmählich Zeit heimzukehren! Ich sollte die nächste Maschine in die Staaten nehmen und die Dekors in Hollywood nachbauen. Glücklicherweise hatte ich schon einige Entwürfe zurückgeschickt, und wir konnten uns im Studio rasch an den Bau der Szenenbilder begeben. Ich hatte schon eine Vorahnung gehabt, denn so etwas passierte einem mit Hitch immer wieder. FILMBULLETIN: Wie haben Sie denn für TOPAZ die kubanischen Schauplätze recherchiert?

HENRY BUMSTEAD: Damals gab es einen französischen Fotografen, der nach Kuba einreisen durfte. Von ihm bekamen wir sehr viel Anschauungsmaterial. Ausserdem hatten wir einen technischen Berater verpflichtet, der viele Jahre auf Kuba gelebt hatte. Dessen Erinnerungen waren sehr hilfreich. Teils haben wir uns also auf Recherchen verlassen, teils auf meine Vorstellungskraft. Ich erinnere mich, dass wir auch hier viel mit falschen Perspektiven gearbeitet haben: den vorderen Teil eines Dekors haben wir massstabgetreu gebaut, den hinteren immer kleiner, der Fussboden stieg immer mehr an, die Decke bauten wir immer niedriger. Als Statisten haben wir für den Hintergrund Zwerge genommen. Das machte den grössten Spass bei der Arbeit mit Hitchcock: man konnte viel mit Tricks arbeiten.

TOPAZ war ein Projekt, das mich vor viele Probleme stellte. Ich entsinne mich, dass ich eigentlich George Seaton als Ausstatter des ersten AIRPORT zugeteilt war, dann erfuhr ich von Lew Wasserman, dem Chef der Universal, dass Hitchcock mich unbedingt haben wollte. Wir mussten augenblicklich zur Motivsuche aufbrechen, zunächst nach Kopenhagen. Die Zeit drängte, weil der Roman gerade herausgekommen war und das Studio noch von dessen Bestsellererfolg profitieren wollte. Ich hatte übrigens den Eindruck, dass Hitch den Film nicht machen wollte. Es ist dann auch keiner seiner besten Filme geworden. Ein sehr schwieriger Film: ich arbeitete ganz allein, war mein eigener Requisiteur, Dekorateur und so weiter. Als wir in New York ankamen, stellten wir fest, dass es das "Hotel Theresa", in dem Castro zur Zeit der Romanhandlung abgestiegen war, nicht mehr gab. Das Gebäude gehörte nun einer Versicherungsgesellschaft.

Das Gebäude lag mitten in Harlem, und die Polizei wollte uns dort nicht drehen lassen, bei Tag nicht und erst recht nicht in der Nacht. Also fuhren Hitch und ich versteckt in einem alten, verbeulten Chevrolet durch Harlem, und er zeigte mir architektonische Details, die ihm gefielen. Mir reichte diese eine *undercover*-Motivsuche jedoch noch nicht, ich fuhr später noch einmal dorthin und machte ein paar Aufnahmen vom ehemaligen Hotel. Ich stiess sogar auf Fotos, auf denen man sehen konnte, wie das Hotel früher ausgesehen hatte. Das Hotel bauten wir auf dem *back lot* von Universal nach, und für die Szene, in der Castro auf dem Balkon erscheint, haben wir einen grossen Teil des Bildes mit Hilfe einer Matte-Zeichnung gestaltet.

FILMBULLETIN: Die Matte-Zeichnungen stammten von Albert Whitlock, nicht wahr?

SAME TIME NEXT YEAR Regie: Robert Mulligan



TO KILL A MOCKINGBIRD Regie: Robert Mulligan





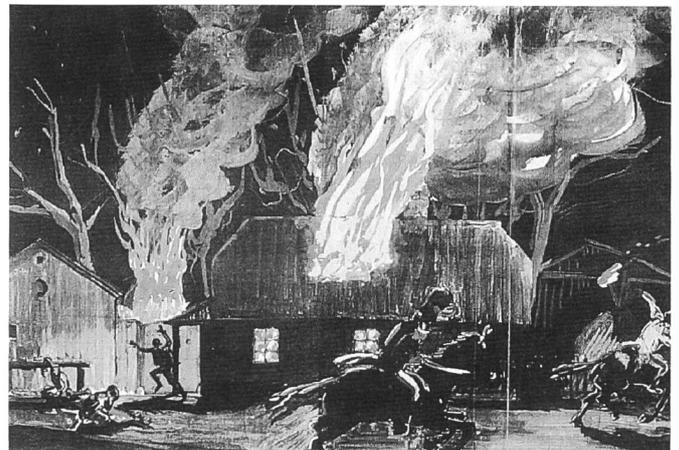
THE GREAT WALDO PEPPER Regie: George Roy Hill

**Sicher, das ist eine unserer Hauptaufgaben: dem Film einen einheitlichen look zu geben. Aber das empfinde ich in vielen Filmen heutzutage als sehr problematisch: oft weiss ich gar nicht, wo wir uns gerade befinden. Die Dekors sehen so gleich aus ... Sind wir nun in ihrem Apartment oder in seinem?**

HENRY BUMSTEAD: Ja, ich habe häufig mit Albert gearbeitet, und nun arbeite ich mit zwei Schülern, denen er seine Firma überliess: *Sid Dutton*, der die Zeichnungen anfertigt, und *Bill Taylor*, einem Kameramann. Die beiden sind sehr talentiert. Ihre Firma heisst jetzt "Illusion Art", und wir haben sie erst kürzlich für CAPE FEAR verpflichtet. Aber noch einmal zurück zu TOPAZ: das war einer der schwierigsten Filme, an denen ich je mitgearbeitet habe. Einmal wegen des Zeitdrucks und dann wegen der Vielzahl verschiedener Schauplätze. Das waren zum Teil sehr komplizierte Dekors, nicht einfach moderne Alltagsarchitektur, sondern historische Bauten in Frankreich etcetera, lauter Dinge, die man mit grosser Akkuratess rekonstruieren musste. Und dann wurden so viele Szenen und Schauplätze einfach herausgeschnitten.

FILMBULLETIN: Ist es bei einem Film mit häufigem Schauplatzwechsel – ich denke dabei nicht nur an die Hitchcocks, sondern auch an A LITTLE ROMANCE von George Roy Hill, dessen Drehorte beinahe über ganz Europa verteilt sind – Ihre vordringlichste Aufgabe, eine visuelle Geschlossenheit herzustellen?

HENRY BUMSTEAD: Sicher, das ist eine unserer Hauptaufgaben: dem Film einen einheitlichen look zu geben. Aber das empfinde ich in vielen Filmen heutzutage als sehr problematisch: oft weiss ich gar nicht, wo wir uns gerade befinden. Die Dekors sehen so gleich aus ... Sind wir nun in ihrem Apartment oder in seinem? Deshalb bemühe ich mich, jeden Dekor anders aussehen zu



HIGH PLAINS DRIFTER Regie: Clint Eastwood

lassen. Er muss natürlich realistisch wirken, aber gleichzeitig auch unterscheidbar von den anderen. Hitchs letzter Film, FAMILY PLOT, ist ein gutes Beispiel dafür. Wir hatten eine Besprechung, in der es um die verschiedenen Autos geht, die in der Geschichte ja eine grosse Rolle spielen. Hitch war die Farbe der jeweiligen Autos egal, ihm kam es nur darauf an, dass man sofort wusste, wessen Wagen man sah. Das weisse Auto sollte man sofort mit Barbara Harris und Bruce Dern verbinden, beim grünen sollte man sofort an deren Gegenspieler denken. Solche augenblicklichen Unterscheidungen sind sehr wichtig.

FILMBULLETIN: Besonders wichtig ist es wahrscheinlich,

anonyme Räume wie Hotelzimmer voneinander zu unterscheiden.

HENRY BUMSTEAD: Ja. Bei THE MAN WHO KNEW TOO MUCH war das aber zum Beispiel recht einfach, denn die Hotels befanden sich auf zwei unterschiedlichen Kontinenten. Eines war das "Hotel de la Mamoumia", wenn ich mich recht erinnere, das andere war in London. Ich sah mir einfach das marokkanische Hotel an und machte einige Fotos. Nach diesen Vorgaben konnte ich ohne Schwierigkeiten einen Raum gestalten, der seinen ganz eigenen Charakter hatte und mit dem Londoner Hotelzimmer nicht verwechselt werden konnte.

FILMBULLETIN: In einer der witzigsten Szenen von THE MAN WHO KNEW TOO MUCH entsteht die Komik geradewegs aus der Ausstattung: ich denke an die Szene mit dem Tierpräparator. War sie schon detailliert im Drehbuch festgelegt?

HENRY BUMSTEAD: Nun, der Dialog lag natürlich schon fest. Wieviel Freiheit mir das Buch bei der Dekoration liess, kann ich nicht mehr genau sagen. Das ist fünfunddreissig Jahre her! Aber die Szene davor mochte ich noch viel lieber, denn sie illustriert Hitchcocks Suspendetechnik. Hitch hat sie als subjektive Einstellung Stewarts gedreht. Er geht zu dem Geschäft, und im Hintergrund hört er Schritte, die ihm folgen. Am Ende der Szene dreht er sich um, und man erwartet, einen Mörder zu sehen. Tatsächlich sieht man aber nur eine friedliche, menschenleere Strasse. Hitches Filme besaßen auch deshalb so viel Spannung, weil er den Humor geschickt dosierte.



FAMILY PLOT Regie: Alfred Hitchcock

FILMBULLETIN: Eine der spektakulärsten Requisiten in den Hitchcock-Filmen ist der Kronleuchter in FAMILY PLOT.

HENRY BUMSTEAD: Nun, für mich ging es einfach nur darum, eine bestimmte Art von Kronleuchter zu finden, die Hitches Vorstellungen entsprach. Der Kronleuchter ist ja in jeder Szene gegenwärtig, die im Haus von Karen Black und William Devane spielt. Ich erinnere mich, dass wir diesen Dekor anders gebaut haben als üblich. Für gewöhnlich hätte man die beiden Stockwerke getrennt, hätte sie als zwei verschiedene Dekors nebeneinander gebaut. In diesem Fall schien es mir jedoch wichtig zu sein, beide Stockwerke übereinander zu bau-

en, weil der Kronleuchter häufig im Bild sein sollte und wir am Ende auch zu ihm hochschwenken.

Bei jedem Hitchcock-Film hatte ich einen anderen *set decorator*. Für FAMILY PLOT hatten wir dieses wunderschöne Haus ausgestattet, aber Hitch kam nur herein, schaute sich die Einrichtung an und ging fort, ohne eine Silbe zu sagen. Der neue *set decorator* war ganz verstört: «Warum lobt er uns nicht?» Ich nahm ihn beiseite: «Von Hitch wirst du nie ein Lob hören. Wenn ihm etwas *nicht gefällt*, dann wird er es sagen. Keine Sorge, er mochte das Haus. Sonst hätte er etwas gesagt.»

FILMBULLETIN: Wer traf bei den Hitchcock-Filmen die Entscheidungen über die Farbgebung?

HENRY BUMSTEAD: Zu einem grossen Teil ich, denn sie berührte ja alle Aspekte meiner Arbeit: die Schauplatzsuche, die Abstimmung der realen Schauplätze mit den gebauten Dekors, die Tapetenauswahl etcetera.

Ich finde, ein gutes Beispiel für die Verwendung von Farbe ist THE STING. George Roy Hill fragte mich: «Bummy, du kannst dich doch noch sehr genau an die Depressionsära erinnern» – tatsächlich war das die Zeit, in der ich aus der Schule kam und auf die Universität ging – «Welche Farben hast du da vor allem vor Augen?» Das waren vornehmlich Brauntöne; natürlich gab es damals alle möglichen Farben, aber Brauntöne herrschten in meiner Erinnerung vor. Die Zeit war eintönig. George gefiel diese Idee, ebenso wie *Bob Surtees*, unserem Kameramann. Das gab dem Film diesen zeitgenössischen *look*.

FILMBULLETIN: Demgegenüber weist THE FRONT PAGE, der etwa zur gleichen Zeit spielt, eine etwas andere Farbgebung auf.

HENRY BUMSTEAD: Natürlich bemühe ich mich zu variieren. Allerdings behaupten viele meiner Kollegen, sie könnten meine Filme daran erkennen, dass ich sehr viele Beigetöne verwende und darüber hinaus nur wenig Farbe einsetze. Die Farbe bleibt meist den Stoffen, Möbeln oder Kostümen vorbehalten. Heutzutage sehe ich sehr viele Filme, die meiner Ansicht nach zu bunt sind. Das kann sehr verwirrend für den Zuschauer sein. Natürlich hängt das immer vom Film ab: bei einem Zirkusfilm ist das o.k. ... Ich aber bemühe mich, die Farbe in meinen Filmen sehr gedämpft zu halten.

FILMBULLETIN: Mit einer bezeichnenden Ausnahme: HIGH PLAINS DRIFTER, in dem ...

HENRY BUMSTEAD: ... ich eine ganze Stadt rot anmalen musste! (lacht)

FILMBULLETIN: Was bedeutet es für einen Ausstatter, wenn ein Set dem Publikum derart bewusst wird, soviel Aufmerksamkeit auf sich zieht?

HENRY BUMSTEAD: Nun, das war ein wichtiger Teil der Geschichte. Für mich ging es nur darum, einen Rotton zu finden, der sich gut fotografieren liess. Solche Dinge spricht man natürlich genau mit dem Regisseur – in diesem Fall Clint Eastwood – und dem Kameramann – das war übrigens *Bruce Surtees*, der Sohn von Bob Surtees, den ich eben erwähnte – ab. Ich arbeite übrigens gerade wieder mit Clint Eastwood zusammen, wir bereiten einen neuen Western vor. Am Tag vor meinem Abflug hierher war ich noch in Calgary, in Kanada, wo ich vom Hubschrauber aus Schauplätze ausgesucht habe. Um ehrlich zu sein, ich bin etwas nervös darüber, hier zu sein und nicht dort. Denn ich habe mir etwas



ausgedacht, von dem ich hoffe, dass das Team es verwirklichen kann. Ich möchte, dass die Hauptstrasse der Stadt nicht flach verläuft, sondern einen Hügel hinauf. Das wäre einmal etwa anderes in einem Western, vor allem deshalb, weil es der Kamera viel reizvollere Möglichkeiten eröffnet.

FILMBULLETIN: Haben Sie eine Vorliebe für die Arbeit an Farbfilmern? Selbst in den fünfziger Jahren haben Sie an vergleichsweise wenigen Schwarzweissfilmen mitgearbeitet.

HENRY BUMSTEAD: Ich müsste eine Liste meiner Filme durchgehen, um Ihre Vermutung zu überprüfen ... Ich glaube, TO KILL A MOCKINGBIRD war mein letzter Schwarzweissfilm. Auf ihn bin ich sehr stolz, nicht nur weil ich den Oscar für die Ausstattung erhalten habe. Ein weiterer Schwarzweissfilm, auf den ich stolz bin, ist COME BACK, LITTLE SHEBA. Das war ein ganz wunderbarer Film, vor allem, weil wir den grossartigen James Wong Howe als Kameramann verpflichtet hatten. Auf den Film waren wir alle sehr stolz, auch Hal Wallis, unser Produzent. Ein phantastischer Produzent übrigens, mit dem ich bestimmt ein Dutzend Filme gemacht habe. Er hatte ein Gespür dafür, die richtigen Leute für einen Film zusammen zu holen.

FILMBULLETIN: Das war noch bei Paramount, nicht wahr?

HENRY BUMSTEAD: Ja. Paramount verliess ich erst 1961 und ging dann zu Universal. Dort blieb ich zweiundzwanzig Jahre lang, seither arbeite ich als freischaffen-

**Viele meiner Kollegen behaupten, sie könnten meine Filme daran erkennen, dass ich sehr viele Beigetöne verwende und darüber hinaus nur wenig Farbe einsetze. Die Farbe bleibt meist den Stoffen, Möbeln oder Kostümen vorbehalten. Heutzutage sehe ich aber sehr viele Filme, die meiner Ansicht nach zu bunt sind. Das kann sehr verwirrend für den Zuschauer sein.**

der Produktionsdesigner. Es ist vielleicht kein Zufall: ich habe die Studios jeweils immer während eines Schauspielerestriks verlassen. Paramount wollte sich nicht mit der Gewerkschaft einigen, da ging ich. Universal habe ich verlassen, als ich anfangen sollte, an THE BEST LITTLE WHOREHOUSE IN TEXAS mit Colin Higgins als Regisseur zu arbeiten. George Roy Hill drehte THE WORLD ACCORDING TO GARP, und das schien mir der viel interessantere Film zu werden.

FILMBULLETIN: Es ist erstaunlich, dass Universal derart lange ein festes Art Department aufrecht erhielt. Lag das an ihrer Fernsehproduktion?

HENRY BUMSTEAD: Genau. In schlechteren Zeiten habe ich für das Studio dann auch einige Fernsehfilme ausgestellt. Das war Anfang der Siebziger.

FILMBULLETIN: Eine Ihrer schönsten Arbeiten aus der Universal-Periode finde ich THE WAR LORD, insbesondere den Turm, der die Charlton-Heston-Figur so trefflich charakterisiert, schätze ich sehr.

HENRY BUMSTEAD: Ja, auf den war ich selbst sehr stolz: ein Turm aus dem elften Jahrhundert. Im Erdgeschoss die Stallungen, im ersten Stock die Küche, im zweiten der Speisesaal, darüber die Wohn- und Schlafräume. Chuck Heston hatte gerade in Spanien einen historischen Film an Originalschauplätzen gedreht. Ich glaube, es war EL CID. Er sagte zu mir: «Ich wusste gar nicht, dass wir so etwas hier in Hollywood derart getreu nachbauen können!» Ich erwiderte: «Machst du Witze? Wir in Hollywood können alles bauen!» (lacht)

Aber THE WAR LORD ist nicht so gut, wie er hätte sein können. Nachdem Franklin Schaffner den Film abgedreht und geschnitten hatte, setzten sich die studio executives zusammen und schnitten den Film um. Schaffners cut war eindeutig besser. Ich finde, der Schnitt muss den Vorstellungen einer einzigen Person

THE STING Regie: George Roy Hill



entsprechen, da dürfen sich andere nicht einmischen. Deshalb legen ja auch Regisseure wie Hitchcock oder George Roy Hill so viel Wert darauf, dass ihnen im Vertrag der *final cut* zugesichert wird.

FILMBULLETIN: Was war für Sie bei einem Film wie THE WAR LORD wichtiger: die Atmosphäre der Dekoration oder ihre historische Authentizität?

HENRY BUMSTEAD: Die Recherche macht natürlich den grössten Spass, vor allem bei einem historischen Stoff. Hinzu kommt, dass jeder Film ganz unterschiedliche Probleme stellt. Wenn man gerade einen Western abgedreht hat und gleich darauf einen Film wie THE CONCORDE – AIRPORT 1979 macht, gehört die Recherche zu den spannendsten und wichtigsten Arbeitsphasen.

FILMBULLETIN: Schaffner gehörte zu einer neuen Regisseursgeneration: wie viele seiner Kollegen kam er vom Fernsehen. Hatten diese Regisseure, die vom Live-TV kamen, eine andere Herangehensweise?

HENRY BUMSTEAD: Mulligan, Hill, Lumet, Frankenheimer, Ralph Nelson, sie alle kamen aus einer wunderbaren Schule. Das Live-Fernsehen ist ja ein wenig mit dem Theater zu vergleichen. Aber ihre Herangehensweise war nicht ungewöhnlich. Ihnen war klar, dass sie Filme für die grosse Leinwand machten. Wie man bei uns sagt: «Nun sitze ich im Fahrersitz!» Den meisten Regisseuren wird schnell klar, dass sich das Kino von allen anderen Medien unterscheidet. Bei COME BACK, LITTLE SHEBA kamen beispielsweise der Regisseur und die Hauptdarstellerin, Shirley Booth, direkt von der Bühne. Aber allen war klar: nun machen wir einen Film. Ein Regisseur, mit dem ich grosse Schwierigkeiten hatte, war Howard Zieff. Der Film hiess HOUSE CALLS, eine Komödie mit Walter Matthau und Glenda Jackson. Zieff kam aus der Werbung, und das war eine ganz andere Schule. Er wollte immer nur eine Kameraposition und arrangierte ständig die Requisiten um. Er wollte schnell arbeiten und vergass darüber die sorgfältige Vorbereitung einer Szene.

FILMBULLETIN: Bleiben wir noch ein wenig bei der Fernsehgeneration. Einer der Regisseure, mit denen Sie am häufigsten zusammenarbeiteten, ist George Roy Hill.

HENRY BUMSTEAD: SLAUGHTERHOUSE 5 war der erste Film, den ich für ihn ausgestattet habe. Ich machte gerade Ferien, in Oregon, als mich ein Anruf vom Studio erreichte: ob ich nicht seinen neuen Film ausstatten könne? Ich hatte George schon immer bewundert und ergriff deshalb augenblicklich die Gelegenheit. SLAUGHTERHOUSE 5 ist nach wie vor mein Lieblingsfilm. Vor einem Jahr etwa sollte ich in Australien einen Vortrag vor Studenten halten, und sie fragten mich nach meinem eigenen Favoriten. Ich sagte: «Das ist ein Film, von dem Sie alle sicher noch nie gehört haben.» Aber sie kannten ihn nicht nur, sie stimmten mir sogar applaudierend zu. Das ist ein wenig überraschend, wenn man bedenkt, dass er damals als «Kunstfilm» galt und nur in wenigen Kinos gezeigt wurde.

Der Film war eine grosse Herausforderung. Wir suchten Schauplätze, die Ähnlichkeit mit dem bombardierten Dresden hatten. Wir fuhren deshalb vor allem in Erdbebenregionen wie Jugoslawien, Rumänien und Ungarn. In der Nähe von Prag wurden wir fündig. Die Dresden-Bauten entstanden während fünf eiskalter Wintermonate. Es war so kalt, dass wir die Farbe erhitzen

mussten, damit sie uns nicht einfrohr. Immer wenn ich zum Set hinausfuhr, nahm ich eine Flasche Brandy mit, was der Crew sehr gefiel! Überhaupt war die Zusammenarbeit mit den Tschechen grossartig. Tatsächlich drehten wir auch etliche Innenaufnahmen in Prag, den Rest dann in Minneapolis und Hollywood. Wir hatten einen wunderbaren Kameramann, der später häufig mit George arbeitete und vor einigen Jahren AMADEUS fotografierte: *Miroslav Ondricek*.

Was Sie vielleicht nicht wissen: ich spielte auch eine kleine Rolle in SLAUGHTERHOUSE 5: Elliott Rosewater, den Mann im Bett nebenan, als Billy nach der Elektroschocktherapie in der Irrenanstalt aufwacht!

Es war Georges Idee, diese kleine Rolle mit mir zu



THE WORLD ACCORDING TO GARP Regie: George Roy Hill

besetzen. Das hat mich ziemlich nervös gemacht, ich nahm sogar ein paar Beruhigungstabletten vor den Dreharbeiten. Ich muss Ihnen sagen, wenn man die Klappe und «Action!» hört, ist das erst einmal ein ziemlicher Schock und man vergisst seine Dialogzeilen!

FILMBULLETIN: Jetzt erinnere ich mich: eine kleine Rolle, aber trotzdem haben Sie eine Menge Dialoge zu sprechen.

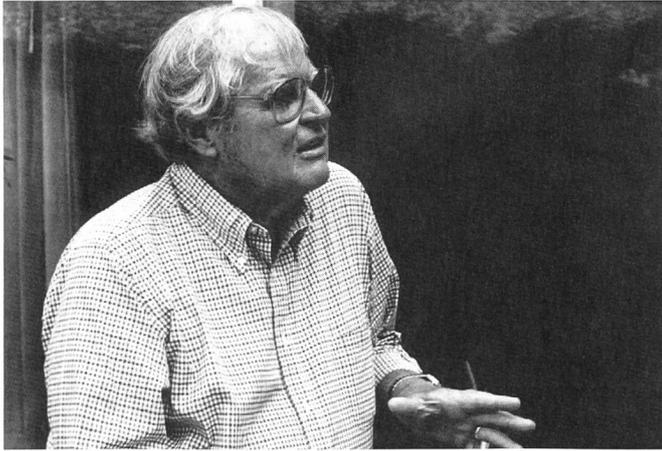
HENRY BUMSTEAD: Eine ganze Menge, ja! Ich vergass sie immer, und George rief ständig «Cut!» und wandte sich dann an mich: «Denk das nächste Mal dran, Bummy: Du sollst nicht mich anschauen, sondern die Kamera!» (lacht)

FILMBULLETIN: Die Verknüpfung der verschiedenen Zeitebenen funktioniert in SLAUGHTERHOUSE 5 vor allem durch Requisiten, zum Beispiel den Duschkopf.

HENRY BUMSTEAD: Ja, das entspricht genau Georges Stil, so etwas macht er sehr gern.

FILMBULLETIN: Eines ist an Ihrer Filmographie auffällig: abgesehen von einigen Sequenzen in SLAUGHTERHOUSE 5 haben Sie nie Science-Fiction-Filme ausgestattet, also Projekte, bei denen Sie Ihrer Phantasie völlige Freiheit lassen konnten und keinen Regeln gehorchen mussten.

HENRY BUMSTEAD: Eigentlich kaum. Meist waren es Gegenwartsstoffe, Western oder historische Filme. Aber ich habe viele Filme gemacht, in denen Spezialeffekte eine wichtige Rolle spielten, zum Beispiel THE BRIDGES AT TOKO RI, wo wir für die Bombardierung der Brücken



**Henry Bumstead** geboren 1912 (eventuell: 1915)

Studium am College of Architecture and Fine Arts an der University of Southern California bis 1937. 1937 bis 1960 arbeitet er im Art Department der Paramount Studios (am Anfang unter der Führung von Hans Dreier, der als Supervisory Art Director für Paramount arbeitete). 1961 wechselte er als Production Designer zu den Universal Studios. Seit 1983 arbeitet er als freier Production Designer.

Auszeichnungen:

- 1962 Oscar für das beste Production Design für TO KILL A MOCKINGBIRD
- 1973 Oscar für das beste Production Design für THE STING

Spielfilme:

- 1948 SAIGON Regie: Leslie Fenton (mit Hans Dreier)
- MY OWN TRUE LOVE Regie: Compton Bennett (mit Hans Dreier)
- THE SAINTED SISTERS Regie: William D. Russell (mit Hans Dreier)
- 1949 MY FRIEND IRMA Regie: George Marshall (mit Hans Dreier)
- SONG OF SURRENDER Regie: Mitchell Leisen (mit Hans Dreier)
- STREETS OF LAREDO Regie: Leslie Fenton (mit Hans Dreier)
- TOP O' THE MORNING Regie: David Miller (mit Hans Dreier)
- 1950 THE FURIES Regie: Anthony Mann (mit Hans Dreier)
- NO MAN OF HER OWN Regie: Mitchell Leisen (mit Hans Dreier)
- MY FRIEND IRMA GOES WEST Regie: Hal Walker (mit Hans Dreier)
- THE GOLDBERGS Regie: W. Hart
- THE REDHEAD AND THE COWBOY Regie: Leslie Fenton (mit Hal Pereira)
- 1951 DEAR BRAT Regie: William A. Seiter (mit Hal Pereira)
- SUBMARINE COMMAND Regie: John Farrow (mit Hal Pereira)
- SAILOR BEWARE Regie: Gordon Parry (mit Hal Pereira)
- RHUBARB Regie: Arthur Lubin (mit Hal Pereira)
- 1952 AARON SLICK FROM PUNKIN CRICK Regie: Claude Binyon
- JUMPING JACKS Regie: Norman Taurog
- COME BACK, LITTLE SHEBA Regie: Daniel Mann (mit Hal Pereira)
- 1953 THE STARS ARE SINGING Regie: Norman Taurog
- 1954 THE BRIDGES AT TOKO-RI Regie: Mark Robson

- 1954 KNOCK ON WOOD Regie: Norman Panama und Melvin Frank
- 1955 RUN FOR COVER Regie: Nicholas Ray
- LUCY GALLANT Regie: Robert Parrish
- 1956 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH Regie: Alfred Hitchcock (mit Hal Pereira)
- THAT CERTAIN FEELING Regie: Norman Panama und Melvin Frank (mit Hal Pereira)
- THE LEATHER SAINT Regie: Alvin Ganzer
- THE VAGABOND KING Regie: Michael Curtiz
- HOLLYWOOD OR BUST Regie: Frank Tashlin
- 1958 I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE Regie: Gene Fowler jr.
- AS YOUNG AS WE ARE Regie: Bernard Girard
- VERTIGO Regie: Alfred Hitchcock (mit Hal Pereira)
- 1959 THE HANGMAN Regie: Michael Curtiz
- 1960 THE BELLBOY Regie: Jerry Lewis
- CINDERFELLA Regie: Frank Tashlin
- 1961 COME SEPTEMBER Regie: Robert Mulligan
- THE GREAT IMPOSTOR Regie: Robert Mulligan
- 1962 THE SPIRAL ROAD Regie: Robert Mulligan
- TO KILL A MOCKINGBIRD Regie: Robert Mulligan (mit Arthur Golitzen)
- 1963 A GATHERING OF EAGLES Regie: Delbert Mann
- 1964 THE BRASS BOTTLE Regie: Harry Keller
- BULLET FOR A BADMAN Regie: R. G. Springsteen
- FATHER GOOSE Regie: Ralph Nelson
- 1965 THE WAR LORD Regie: Franklin Schaffner (mit Arthur Golitzen)
- 1966 BEAU GESTE Regie: Douglas Heyes
- BLINDFOLD Regie: Phillip Dunne
- GUNPOINT Regie: Earl Bellamy
- 1967 BANNING Regie: Ron Winston
- TOBRUK Regie: Arthur Hiller
- 1968 THE SECRET WAR OF HARRY FRIGG Regie: Jack Smight
- WHAT'S SO BAD ABOUT FEELING GOOD? Regie: George Seaton
- 1969 TOPAZ Regie: Alfred Hitchcock
- TELL THEM WILLIE BOY IS HERE Regie: Abraham Polonsky
- A MAN CALLED GANNON Regie: James Goldstone
- 1972 SLAUGHTERHOUSE 5 Regie: George Roy Hill (mit Arthur Golitzen)
- 1973 HIGH PLAINS DRIFTER Regie: Clint Eastwood
- THE STING Regie: George Roy Hill
- 1974 THE FRONT PAGE Regie: Billy Wilder
- 1975 THE GREAT WALDO PEPPER Regie: George Roy Hill
- 1976 FAMILY PLOT Regie: Alfred Hitchcock
- KING KONG Regie: John Guillermin
- 1977 ROLLERCOASTER Regie: James Goldstone
- SLAP SHOT Regie: George Roy Hill
- 1978 SAME TIME NEXT YEAR Regie: Robert Mulligan
- HOUSE CALLS Regie: Howard Zieff
- 1979 THE CONCORDE - AIRPORT 80 Regie: David Lowell Rich
- A LITTLE ROMANCE Regie: George Roy Hill
- 1982 THE WORLD ACCORDING TO GARP Regie: George Roy Hill
- 1984 THE LITTLE DRUMMER GIRL Regie: George Roy Hill
- HARRY AND SON Regie: Paul Newman
- 1985 WARNING SIGN Regie: Hal Barwood
- 1986 PSYCHO III Regie: Anthony Perkins
- 1989 HER ALIBI Regie: Bruce Beresford
- 1990 ALMOST AN ANGEL John Cornell
- GHOST DAD Regie: Sidney Poitier
- 1991 CAPE FEAR Regie: Martin Scorsese
- 1992 THE UNFORGIVEN Regie: Clint Eastwood

mit dem Oscar ausgezeichnet wurden. Eine andere Trickgeschichte war THE BRASS BOTTLE mit Tony Randall, eine Art Vorläufer der TV-Serie «I Dream of Jeanie».

FILMBULLETIN: Danach drehten Sie mit George Roy Hill THE STING und THE GREAT WALDO PEPPER, Filme, die zu Zeiten grosser Umwälzungen in der US-Gesellschaft spielten: in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg.

HENRY BUMSTEAD: Diese Filme habe ich sehr gern gemacht, ich nenne sie *character pictures*, denn bei allen Schauwerten geht es doch in erster Linie um die Figuren. In THE GREAT WALDO PEPPER gab es zwar etliche Flugszenen, die ungeheuer faszinierend waren. Aber die Szenen zwischen den einzelnen Charakteren waren noch stärker. Leider hat George viele von ihnen herausgeschnitten, ich müsste ihn einmal fragen, weshalb. Bob Surtees war unser Kameramann. Sein letzter Film war übrigens SAME TIME NEXT YEAR.

FILMBULLETIN: Auch ein Film, für den Sie ein Dekor gebaut haben, welches mit verschiedenen Zeitebenen spielt.

HENRY BUMSTEAD: Tatsächlich war das sehr einfach: wir hatten im Grunde nur einen Schauplatz, dessen Einrichtung ich von Szene zu Szene ein wenig modifizieren, modernisieren musste, um das Vergehen der Zeit zu visualisieren. Wir drehten in Nordkalifornien, in Mendocino. Ich glaube, sogar in dem gleichen Hotel, in dem Bernard Slade, der Autor, die Bühnenvorlage geschrieben hatte. Das Hotel gefiel mir sehr gut, denn jeder Gast hatte sein eigenes kleines Häuschen, seinen eigenen Bungalow.

Unsere Produzenten, die Mirisch-Brüder, wollten, dass wir den Film in der Gegend um Los Angeles drehten, um Geld zu sparen. Aber Robert Mulligan, der Regisseur, war auf meiner Seite. Der Nachteil an der Gegend war, dass es häufig regnete. Wir hatten also viel Zeit für die Innenaufnahmen, aber sobald es draussen trocken war, eilten wir schnell hinaus, um die Aussenaufnahmen vor dem nächsten Regenguss im Kasten zu haben. Ein, zwei Jahre nach den Dreharbeiten besuchte ich das Hotel noch einmal mit meiner Frau. Wir hatten unseren Bungalow sehr solide gebaut, so dass der Hotelbesitzer ihn später ein wenig verschieben konnte. Wir hatten ihn sehr nah am Strand aufgestellt, um das Meer möglichst häufig im Bildhintergrund zu haben. Der Besitzer hatte ihn nun etwas landeinwärts gerückt, da die alte Stellung den Baubestimmungen der Küstenbehörde widersprach. Er hatte ihn mit sanitären Anlagen versehen und vermietete ihn nun als den SAME-TIME-NEXT-YEAR-Bungalow. Und es war das gleiche Phänomen wie damals bei "Ernie's Restaurant": der Bungalow war für anderthalb Jahre im voraus ausgebucht!

Das gehört mit zum Vergnügen beim Bauen von Dekors. Ich erinnere mich, dass ich einmal in der Nähe von München – der Gegend, in der jetzt der neue Flughafen entsteht – für eine Szene ein Café bauen musste. Wir bauten ein Reisebüro kurzfristig um, und es sah täuschend echt aus. Mein Dekorateur und ich setzten uns an einen Tisch und tranken etwas, ich glaube, wir warteten auf George Roy Hill. Plötzlich hielten zwei Motorradfahrer draussen vor der Tür. Sie stellten ihre Maschinen ab, nahmen ihre Helme ab und zogen ihre Handschuhe

aus. Sie kamen herein und steuerten direkt auf den Tresen zu. Die haben sich ganz schön gewundert, als sie dort keine Drinks, sondern nur Reiseprospekte fanden! So etwas passiert Filmausstattern häufig, nicht nur mir allein. Ein toller Beruf!

FILMBULLETIN: Wie verlief die Zusammenarbeit mit Billy Wilder, der Sie für THE FRONT PAGE verpflichtete?

HENRY BUMSTEAD: Wilder war sicher einer der professionellsten Regisseure, mit denen ich es je zu tun hatte. THE FRONT PAGE entstand unmittelbar nach THE GREAT WALDO PEPPER. Ich wollte eigentlich nach Florida reisen, um für den Film einige Aufnahmen von Wolken zu machen, ausserdem hatte ich gehofft, dort ein bisschen Golf spielen zu können. Das Studio rief mich zurück, damit ich und kein anderer Ausstatter mit Wilder diesen Film machte. Nach THE STING galt ich ein wenig als Spezialist für Filme, die in der Depressionszeit spielten. Um das Zeitungsgebäude zu rekonstruieren, musste ich nach San Francisco auf Motivsuche gehen. Nur dort, in New York und in Chicago, dem Schauplatz des Films, gab es die Art von grosszügiger Architektur, welche wir für den Film brauchten. Bei uns in Südkalifornien ist sie sehr selten. Wilders Co-Autor I. A. L. Diamond war übrigens immer bei den Dreharbeiten dabei. Ich zeigte Wilder meine Entwürfe, und er reichte sie sofort an Diamond weiter: «Sieht das wie eine amerikanische Zeitungsredaktion aus?» «Ja.» «O. k., dann machen wir es so.»

Ich muss Ihnen noch eine andere Geschichte erzählen, die während der Dreharbeiten passierte. Susan Saran-



THE FRONT PAGE Regie: Billy Wilder

don spielte dort eine ihrer ersten Rollen. Sie war ein bisschen verrückt damals, aber ganz reizend. Wilder und ich waren im grossen Zeitungs-Dekor, als Susan hereinkam. Wir kannten uns von THE GREAT WALDO PEPPER, wo sie eine kleine Rolle gespielt hatte. Sie rannte auf mich zu, umarmte mich und gab mir einen Kuss. Glauben Sie mir, so etwas passiert einem Produktionsdesigner nicht sehr häufig! (lacht) Seither habe ich eine Schwäche für sie.

FILMBULLETIN: Wirklich eine hübsche Geschichte! Gab es eigentlich in Ihrer Karriere Schauspieler, die sich für die Dekors interessierten oder gar auf ihre Gestaltung Einfluss nahmen?

HENRY BUMSTEAD: Cary Grant. Der konnte gegenüber seinen Regisseuren sehr bestimmend und hart sein. Als wir FATHER GOOSE drehten, kam er häufig und fragte mich nach dem Material, mit dem wir arbeiteten. Er interessierte sich eigentlich für jeden Aspekt des Filmmachens und passte auf, dass niemand Fehler machte.

FILMBULLETIN: Noch ein Blick auf Ihre Filmographie: die Person, mit der Sie wahrscheinlich am häufigsten zusammenarbeiteten, war die legendäre Kostümbildnerin Edith Head.

HENRY BUMSTEAD: Wir verstanden uns sehr gut, eine sehr fruchtbare Arbeitsbeziehung! Vor einigen Jahren traf ich sie das letzte Mal, es war in der Bank neben dem Universal-Gelände. Sie war schon sehr gebrechlich, aber sie umarmte mich und sagte: «Bummy, wir sind zwei zähe alte Vögel. Aber wir arbeiten immer noch!» Und damit brachte sie es auf den Punkt.

Edith und ich haben das Studiosystem noch in seiner Blütezeit kennengelernt. Das hat auch unsere Arbeitsphilosophie geprägt. Viele Leute sagen sich heutzutage: «Ich baue meine Dekors, und alles andere ist mir egal.» Für mich ist es aber immer wichtig, mich mit dem Kameramann und den Kostümbildnern abzusprechen. Vor allem, damit die Farben richtig koordiniert werden. Dass es besser ist, möglichst viel abzusprechen, bevor jeder sich an seine Arbeit macht, ist eine der Lehren meiner Zeit als Assistent. Wie viele Samstagabende und Sonntage habe ich damit verbracht, Dekors neu zu streichen

CAPE FEAR Regie: Martin Scorsese



oder zu tapezieren, weil die Art Directors sich nicht mit dem Regisseur abgesprochen hatten. Es passierte oft, dass alles bis ins Detail fertig war, und dann wollte es der Regisseur ganz anders haben. Damals nahm ich mir vor: wenn ich selbst einmal Art Director werden würde, würde ich zunächst nur vage Skizzen anfertigen und dann alles mit dem Regisseur abstimmen. Auf diese Weise weiss jeder ganz genau, was ihn am Drehort erwarten wird. Natürlich gibt es auch Gegenbeispiele. Vor einiger Zeit arbeitete ich an einem Film mit ... ich glaube, es war Sidney Poitier. Ich wollte ihm für eine bestimmte Szene Tapetenmuster zeigen. Er sah mich an und fragte: «Wie lange arbeiten Sie schon in diesem Geschäft?» «Seit vierundfünfzig Jahren.» «Und da kommen Sie mit diesen Tapeten zu mir? Selbstverständlich entscheiden Sie, welche wir nehmen!» Das fand ich sehr nett. (lacht)

FILMBULLETIN: Natürlich sind wir sehr gespannt auf Ihre erste Zusammenarbeit mit Martin Scorsese: CAPE FEAR.

HENRY BUMSTEAD: Ich war sehr überrascht, als mein Agent mich anrief und sagte, dass Martin Scorsese einen Film mit mir machen wolle. «Martin Scorsese? Aus New York?» fragte ich, «Was zum Teufel will der denn mit mir anfangen?» Ich denke, er suchte einfach einen erfahrenen Ausstatter, denn es gab einige sehr schwierige Szenen mit dem Hausboot am Cape Fear River. Es sollte eine Sturmsequenz geben, einen richtigen Hurricane mit Blitz und Donner. Das Regenwasser dazu kam mit Feuerwehrschräuchen aus einem riesigen Tank. Wir mussten das Boot an einem Kardanring festzurren und in Wellen bewegen. Später zerschellt es an einem Felsen und bricht auseinander. Ein Teil wird ans Ufer geschwemmt, wo Nick Nolte und De Niro gerade erbittert miteinander kämpfen. Wir bauten dafür eine richtige Bühne in Fort Lauderdale, Florida, auf – zusammen mit einem grossen Wassertank: 27,5 mal 21,5 Meter gross und 2,1 Meter tief. Diese Szene allein kostete 300 000 Dollar. Den Tank und die Bühne überliessen wir danach der Stadt Fort Lauderdale.

FILMBULLETIN: Der Ausstattung hat Scorsese in seinen Filmen immer grossen Wert beigemessen. Bis zu dessen Tod hat er beispielsweise häufig mit Boris Leven gearbeitet. Was für Ideen brachte er in die Gestaltung der Dekors ein?

HENRY BUMSTEAD: Die Zusammenarbeit war sehr erfreulich. Er ist ein Filmemacher, der genau weiss, was er will. Allzuviel hatte ich gar nicht mit ihm zu tun. Ich suchte die Schauplätze in Florida aus und zeigte ihm die Fotos, die ich dort gemacht hatte. Wir trafen unsere Entscheidungen sehr schnell und unkompliziert.

Diese neue Filmemachergeneration, die scheint jeden Film gesehen zu haben, der je gemacht wurde. Das war mitunter geradezu peinlich für mich: wenn ich irgendeinen Film erwähnte, an dem ich einmal mitgewirkt hatte, dessen Titel ich aber nicht mehr wusste, konnte er mir nicht nur den Titel sagen, sondern gleich noch den Regisseur, die Schauspieler und etliches mehr. Er spricht die ganze Zeit über von nichts anderem als dem Kino. Filme sind sein ganzes Leben. Ich hingegen spiele ab und zu ganz gerne auch eine Partie Golf.

Das Gespräch mit Henry Bumstead führten Lars-Olav Beier und Gerhard Midding

---

Gespräch mit Andrea Crisanti

## „In den Dekors selbst sollte die Persönlichkeit der betreffenden Figur auch zum Ausdruck kommen“

FILMBULLETIN: Signore Crisanti, seit 1969 haben Sie insgesamt acht Filme für Francesco Rosi ausgestattet. Zu welchem Zeitpunkt der Vorbereitung zieht er Sie für gewöhnlich hinzu?

ANDREA CRISANTI: Rosis Arbeitsweise, die übrigens charakteristisch ist für die meisten italienischen Regisseure, folgt einer sehr disziplinierten Methode. Sobald das Drehbuch fertig ist, versammelt Rosi seine Mitarbeiter um sich und geht mit ihnen Seite für Seite durch. Danach werden die Drehorte ausgesucht, wofür ich zuständig bin. Wenn ich Drehorte gefunden habe, die mir geeignet zu sein scheinen, fertige ich die ersten Skizzen an. Mit diesem vorläufigen Konzept gehe ich dann wieder zu Rosi. Er schaut sich die Skizzen an und sagt mir, ob sie seinen Vorstellungen entsprechen. Wenn er seine Zustimmung gegeben hat, kann die Arbeit weitergehen.

FILMBULLETIN: Francesco Rosi dreht selten im Studio. Was bedeutet das für Ihre Arbeit?

ANDREA CRISANTI: Rosi mag es nicht besonders, im Studio zu arbeiten. Im Gegensatz zu Fellini, der seine Filme vollständig in Cinecittà dreht, geht Rosi nur dann ins Studio, wenn es unumgänglich ist. Er liebt es, in Wohnungen einzudringen und sie zu seinem Studio zu machen. Das bedeutet für mich jedoch keineswegs weniger Arbeit, vielmehr muss ich häufig aufwendige Dekors für die Aussenaufnahmen entwerfen und bauen. Für *CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA* haben wir einen zeitgenössischen Flussdampfer rekonstruiert. Diese waren schon seit Jahrzehnten von den lateinamerikanischen Flüssen verschwunden, aber unserer war sogar fahrtüchtig: Er schaffte spielend vier bis fünf Knoten in der Stunde!

Den Grossteil des Films haben wir in einem kleinen verschlafenen Nest in Kolumbien gedreht. Dort gab es aber keinen richtigen Dorfplatz. Den haben wir vollständig in einer anderen Stadt, in der genug Raum zur Verfügung stand, aufgebaut. Die Topographie des Dorfes, in dem die Geschichte spielt, ist das Ergebnis einer Kombination verschiedener – teils realer, teils fiktiver – Elemente. Die Hauptschwierigkeit bei Aussen-Dekors liegt darin, dass man sie der vorhandenen Landschaft und Architektur anpassen muss. Bei Rosi kommt jedoch hinzu, dass er keinen rein dokumentarischen Ansatz hat. Man spricht bei ihm zwar immer von natürlichen Dekors, doch er macht kein *cinéma vérité*. Rosi nimmt sich die Freiheit, die Wirklichkeit zu verfremden, und so sind die Dekors oft eher ein wenig surrealistisch als realistisch. Also werden die Landschaften und auch

die Häuser, in denen gedreht wird, stets modifiziert. Selbst die Regisseure, die sich dem Neorealismus verpflichtet fühlen und das Leben auf der Strasse einfangen wollen, stellen nicht einfach nur ihre Kamera auf, fangen sofort an zu drehen und übertragen die Realität im Massstab Eins zu Eins in den Film. Auch sie nehmen Eingriffe in die Wirklichkeit vor.

FILMBULLETIN: Es geht also nicht um ein blosses Abbild der Realität, sondern um ihre Interpretation?

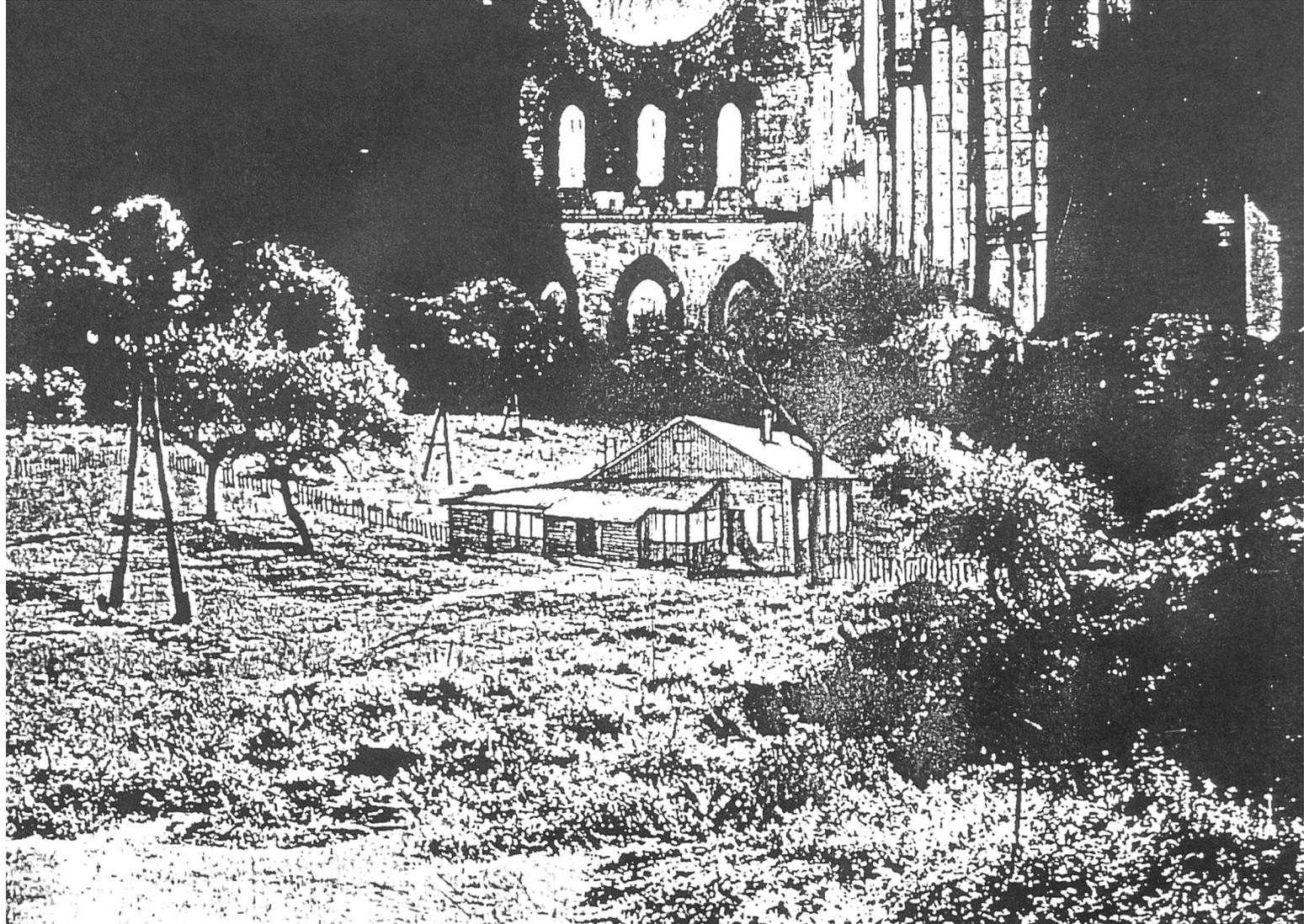
ANDREA CRISANTI: Genau. Es ist einfach eine andere Erzählweise. *CADAVERI ECCELENTI* ist dafür ein perfektes Beispiel. Diesen Film zu drehen, war äusserst kompliziert. Sämtliche Farben, die wir an den Drehorten vorfanden, mussten geändert werden. Rosi wollte, dass wir alle lebhaften Farben entfernen, in jeder Strasse, auf jedem Platz. Es sollte der Eindruck entstehen, als sei die Welt, die wir zeigen, schon vom Krebs zerfressen.

FILMBULLETIN: Wie wichtig ist bei dieser Art der Farbgebung die Zusammenarbeit mit *Pasqualino de Santis*, Rosis bevorzugtem Kameramann?

ANDREA CRISANTI: Äusserst wichtig. Zunächst ist es aber Rosi, der die Entscheidungen trifft. Er will zum Beispiel in seinen Filmen keine Grüntöne haben, weil er glaubt, diese Farbe signalisiere Lebensfreude, und von Lebensfreude will er nicht erzählen. Also muss jedes Grün eliminiert werden. Für mich bedeutet dies, keine Landschaften auszuwählen, in der satte Grüntöne vorherrschen. Wenn es sich jedoch nicht vermeiden lässt, in einer solchen Landschaft zu drehen, muss de Santis die Farben durch die Lichtgebung und die entsprechenden Objektive dämpfen und in Richtung Grau oder Schwarz verändern. Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie wichtig Pasqualino de Santis für den visuellen Stil der Rosi-Filme ist.

FILMBULLETIN: *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI* ist ein Film, der von Naturtönen geprägt ist und ohne kräftige Farben auskommt. Um einen derart einheitlichen visuellen Stil zu erreichen, muss es doch eine sehr enge Zusammenarbeit zwischen Ihnen, dem Kameramann und dem Kostümbildner geben?

ANDREA CRISANTI: Natürlich. Der Ausstatter arbeitet wie ein Maler, der aus der Palette die passenden Farben auswählt. Für die Farbgebung ist er verantwortlich, für die gesamte fotografische Seite dagegen selbstverständlich der Kameramann. Durch die Auswahl der Drehorte und ihre Dekoration macht der Ausstatter dem Kameramann natürlich gewisse Vorgaben. Zusammen



mit dem Kostümbildner ist er für alles verantwortlich, was vor den Dreharbeiten passiert.

FILMBULLETIN: Filme wie LUCKY LUCIANO oder auch DIMENTICARE PALERMO arbeiten sehr stark mit dem Gegensatz zwischen Italien und den USA. Was hat dabei Vorrang: die Authentizität oder die Atmosphäre?

ANDREA CRISANTI: Wenn man auf Motivsuche geht, hat man natürlich schon eine bestimmte Atmosphäre der regionalen Realität im Hinterkopf. Im Falle von LUCKY LUCIANO denkt man zunächst an das Leben in den Strassen von Neapel. Man bemüht sich also darum, diese Atmosphäre herzustellen, doch wenn man das geschafft hat, muss man aufpassen, dass man nicht in ihr versinkt. Vielmehr muss man über sie hinausgehen. Denn der Diskurs, den Rosi in seinem Film führt, ist kein neapolitanischer oder sizilianischer Diskurs aus der Zeit Lucky Lucianos, sondern über diese Zeit. Diese Distanz herzustellen, fiel uns natürlich deshalb etwas leichter, weil wir die Amerika-Sequenzen als Kontrast benutzen konnten.

FILMBULLETIN: In CRISTO SI È FERMATO A EBOLI gibt es einen Gegensatz verschiedener Orte, der aber eher wie ein Gegensatz verschiedener Zeiten wirkt: Der Film spielt Ende der dreissiger Jahre und erzählt von einem Mann aus Turin, der von den Faschisten in ein Dorf südlich von Neapel verbannt wird, wo die Menschen fast noch in mittelalterlichen Verhältnissen leben.

ANDREA CRISANTI: Die Verbannung ist eine Art Zeitreise. Der Film spielt in etwa 1938/39. Carlo Levi, ein Turiner Arzt und Schriftsteller, wird "bezichtigt", ein Antifaschist zu sein, und in ein Dorf geschickt, an dem die Jahrhunderte spurlos vorübergegangen zu sein scheinen. Die Zeit ist dort schon lange stehengeblieben. Diesmal mussten wir die Wirklichkeit kaum verändern, um sie noch schäbiger zu machen, als sie wirklich ist. Dort sieht es tatsächlich so aus! Die wenigen Veränderungen, die wir vorgenommen haben, hatten eher damit zu tun, die Drehorte den Anforderungen von Rosi *mise en scène* anzupassen. Um bestimmte Einstellungen zu bekommen, waren geringfügige bauliche Veränderungen nötig.

FILMBULLETIN: Viele Rosi-Filme beziehen ihre Spannung aus dem Gegensatz zwischen Macht und Ohnmacht. Versuchen Sie, diesem Gegensatz durch die Dekors Ausdruck zu verleihen?

ANDREA CRISANTI: Der Dualismus von Macht und Ohnmacht beschäftigt Rosi schon seit langem – wenn Sie zum Beispiel an SALVATORE GIULIANO denken, den er gedreht hat, bevor unsere Zusammenarbeit begann. Schon in diesem Film manifestiert sich dieser Dualismus in den Dekors.

FILMBULLETIN: Werden solche Überlegungen schon bei den ersten Vorgesprächen mit Rosi angestellt?

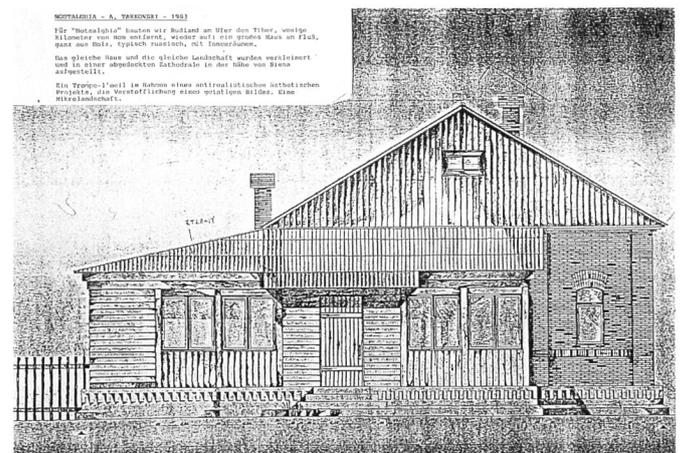
ANDREA CRISANTI: Ja, das planen wir beide gemeinsam von Anfang an so akribisch wie möglich. Rosi ist ein Regisseur mit äusserst präzisen Vorstellungen.

FILMBULLETIN: Als Sie für Antonioni IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA ausgestattet haben, gab es auch da eine so enge Zusammenarbeit, oder haben Sie sich eher als ausführendes Organ gefühlt?

ANDREA CRISANTI: Antonioni geht ähnlich vor wie Rosi, ihre Arbeitsweisen sind einander sehr verwandt. Natürlich hat er immer das letzte Wort. Er gehört zu jenen

italienischen Regisseuren, die bis in die kleinste Pore Autoren sind. Wenn wir über den Film sprechen, den er machen will, beschreibt er mir zunächst seine Vorstellungen. Selbstverständlich kann ich Gegenvorschläge machen, und wenn ich recht habe, werden sie auch akzeptiert – vorausgesetzt, der Regisseur ist ein intelligenter Mensch, der erkennt, wenn jemand eine bessere Idee hat, und bereit ist, von seinen eigenen Vorstellungen abzurücken. Glücklicherweise sind die meisten Regisseure intelligent – und haben auch fast immer recht. FILMBULLETIN: Im Gegensatz zu den Rosi-Filmen entstand IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA aber grösstenteils im Studio, nicht wahr?

ANDREA CRISANTI: Wir haben so gut wie alles im Studio



gebaut, sogar einige Sets für Aussenszenen. Die Autobahn, die in Nebel gehüllt ist, verlief quer durch zwei nebeneinander liegende Studios, weil eines allein zu klein gewesen wäre. Es gibt allerdings eine bemerkenswerte Ausnahme. Bei den Vorbereitungen zu dem Film beschrieb mir Antonioni, wie er sich das Haus der Hauptfigur, des von Thomas Milian gespielten Filmregisseurs, vorstellte. «Das Haus soll eine gewisse Einfachheit besitzen, und es muss deutlich werden, dass es von einem Intellektuellen, einem Filmregisseur, weder reich noch arm, bewohnt wird.» Antonioni gab mir zu verstehen, dass der Blick aus dem Fenster sehr wichtig sein würde. Milian entdeckt ja in dem Baum vor seinem Fenster ein merkwürdiges Ding, das wie ein Wespennest aussieht.

FILMBULLETIN: Worum handelt es sich bei diesem Ding eigentlich genau?

ANDREA CRISANTI: Das ist Antonionis Geheimnis, warum sollte ich es verraten? – Wenn man sich seine Filmographie anschaut und vergegenwärtigt, was für eine wichtige Rolle die Natur in seinen Filmen spielt, wird natürlich sofort klar, dass es gar nicht in Frage gekommen wäre, diesen Baum und die gesamte Landschaft im Studio nachzubauen. Also begab ich mich auf die Suche nach einem geeigneten Drehort. Ich fand schliesslich ein Haus mit einem Panoramafenster, das den Blick auf eine wunderbare Landschaft freigab. Die Sache hatte nur einen Haken: Die Villa stammte aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert – sie wurde übrigens zeitweise von

Garibaldi bewohnt – und entsprach keineswegs Antonionis Forderung nach Einfachheit und Modernität. Also baute ich Milians gesamtes Apartment – mit allen Räumen, Fluren und einem Badezimmer – in einen einzigen Salon dieser Villa hinein, gleichsam als eine Wohnung in einer Wohnung. Das Hauptproblem bestand nun darin, den Dekor so zu bauen, dass er direkt mit dem Fenster abschloss. Es war eine Menge Feinarbeit und grosse Präzision erforderlich, aber letztlich haben wir es dann geschafft. Wer den Film sieht, ahnt sicher nicht, dass das Apartment ein gebauter Dekor ist.

FILMBULLETIN: Das ist ja interessant, da die Architektur des Films in der Auswahl des Materials zwischen Archaischem und Modernem oszilliert.



CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA Regie: Francesco Rosi

ANDREA CRISANTI: Sie denken wahrscheinlich an die steinerne Wendeltreppe, nicht wahr? Sie war von Anfang an Teil eines architektonischen Konzepts, das Antonioni und ich zusammen entwickelt haben.

FILMBULLETIN: Es ist sehr auffällig, dass die Figuren in IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA durch die Dekors charakterisiert und voneinander unterschieden werden. Wie würden Sie das Verhältnis von Figuren und Dekors generell beschreiben?

ANDREA CRISANTI: Die Dekors schaffen eine bestimmte Atmosphäre und stecken den szenischen Raum ab, in dem die Schauspieler ihre Figuren zum Leben erwecken. Andererseits sollte auch in den Dekors selbst die Persönlichkeit der betreffenden Figur auf die eine oder andere Weise zum Ausdruck kommen. Wenn ein Schauspieler einen Raum durchquert, wird seine Figur also auf zwei Arten charakterisiert: durch seine eigenen Bewegungen und durch die Dekors.

FILMBULLETIN: Thomas Milian wird beispielsweise durch das futuristische Bild charakterisiert, das in seinem Schlafzimmer hängt. Er trägt sich ja mit dem Gedanken, einen Science-Fiction-Film zu drehen.

ANDREA CRISANTI: Ja, und es hängt über seinem Bett, also an sehr exponierter Stelle. Dieses Bild haben Antonioni und ich nach unseren Vorstellungen von einem Maler anfertigen lassen. Ob ich nun mit Rosi, Antonioni oder auch mit Tarkowskij gearbeitet habe, diese Ideen waren immer Früchte gemeinsamer Überlegungen.

FILMBULLETIN: Sie benutzen aber nicht nur gemalte,

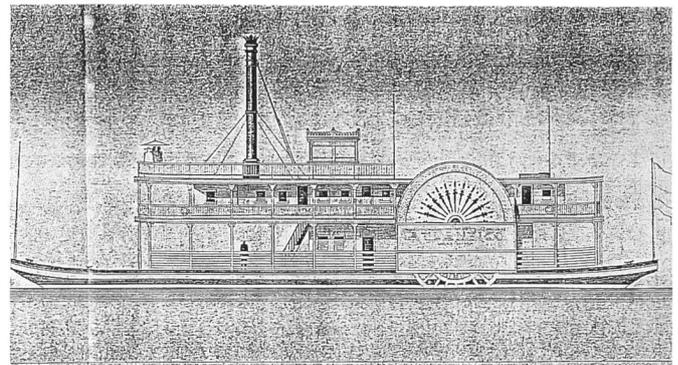
sondern häufig auch fotografierte Bilder, um etwas über die Figuren zu erzählen, in dem Antonioni-Film, aber zum Beispiel auch in CRISTO SI È FERMATO A EBOLI.

ANDREA CRISANTI: Ja, das mag ich sehr. Es ist ein erzählerisches Mittel, mit dem man sehr knapp und prägnant visualisieren kann, was man ansonsten in viele Worte fassen müsste. Rosi und mir macht es aber darüber hinaus auch sehr viel Spass, Fotos zu betrachten und zu filmen.

FILMBULLETIN: Als Sie NOSTALGHIA ausgestattet haben, begegnete Ihnen in Andrej Tarkowskij ein Regisseur, der mit den Augen eines Fremden auf Ihr eigenes Land blickte. Welche Erfahrungen haben Sie bei dieser Zusammenarbeit gemacht?

ANDREA CRISANTI: Zusammen mit Tonino Guerra, dem Drehbuchautor, hat Tarkowskij zunächst eine lange Reise durch den Süden Italiens gemacht, wurde aber nicht fündig. Er hatte sich eine ganz andere Welt imaginiert als die, die er dort unten vorfand. Das Wasser, der Nebel, die Feuchtigkeit – darin war er in seinem Element. Das wusste ich und zeigte ihm deshalb die Landschaft des oberen Latiums, nördlich von Rom. Mit dieser sehr geheimnisvollen, von der etruskischen Kultur geprägten Region konnte er natürlich viel mehr anfangen. Die Szenen mit der Datscha, die in Russland spielen, entstanden ganz in der Nähe von Rom. Ich habe dieses Haus übrigens exakt nach einem Foto gebaut, das Tarkowskij mir aus seiner Heimat mitgebracht hatte.

FILMBULLETIN: In NOSTALGHIA gibt es viele extrem lange



Einstellungen, in denen sich oft mehrfach das Licht verändert. Mussten Sie diese Lichtwechsel schon bei den Entwürfen Ihrer Bauten einplanen?

ANDREA CRISANTI: Das ist vor allem ein technisches Problem. Wenn mir ein Regisseur den Auftrag geben würde, dieses Café hier für eine Filmszene einzurichten, würde ich mir zunächst einmal überlegen, wo zusätzliche Lichtquellen installiert werden könnten, denn im Augenblick ist es hier viel zu dunkel. Und wenn ich Dekorteile hinzubauen wollte, müsste ich mir natürlich Gedanken darüber machen, wie sie ausgeleuchtet werden könnten.

Noch schwieriger ist dies bei Aussenaufnahmen, denn den Stand der Sonne kann man schwerlich beeinflus-



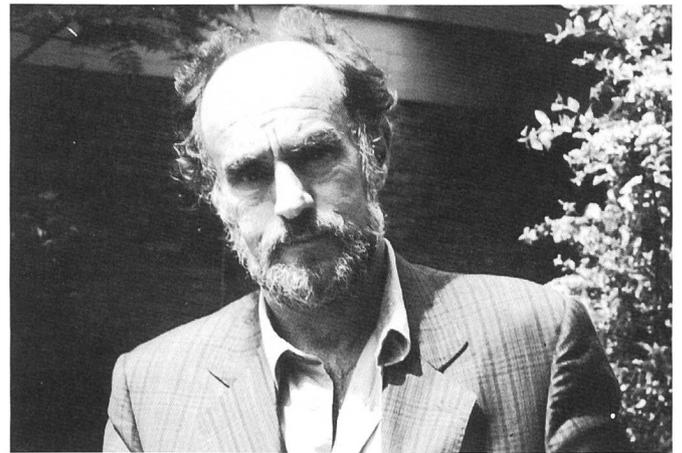
CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA Regie: Francesco Rosi

sen. Bevor wir anfangen, CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA zu drehen, haben wir sehr genau studiert, wie sich der Sonnenstand auf die Lichtverhältnisse unseres Dorfplatzes auswirkt. Auf diese Weise konnten wir die Tageszeit ermitteln, die zum Drehen der jeweiligen Szene am besten geeignet sein würde.

FILMBULLETIN: Sie haben mit erfahrenen Regisseuren wie Rosi und Tarkowskij gearbeitet, aber auch NUOVO CINEMA PARADISO, den zweiten Spielfilm von Giuseppe Tornatore, ausgestattet. Gibt es in der Zusammenarbeit mit Regisseuren verschiedener Generationen wesentliche Unterschiede?

ANDREA CRISANTI: Eigentlich nicht. Nach meinen Erfahrungen unterscheidet sich die Arbeit mit einem Regisseur wie Rosi kaum von der mit Tornatore. Natürlich muss man sich auf jeden Regisseur neu einstellen, es sind ja schliesslich auch ganz verschiedene Menschen. Die Qualität der Jugend besteht natürlich in ihrer Unbeschwertheit und ihrem Enthusiasmus. Das zeichnet auch Tornatore aus, nur ist er für meine Begriffe kein junger Regisseur. Er weiss nämlich alles über das Kino und verfügt über ein geradezu enzyklopädisches Wissen. Natürlich braucht er Mitarbeiter wie mich, die ihm mit ihrer Erfahrung helfen, seine Ideen in die Tat umzusetzen.

Das Gespräch mit Andrea Crisanti führten Lars-Olav Beier und Gerhard Midding



**Andrea Crisanti** geboren in Rom am 12. Dezember 1936  
 Filme als Szenenbildnerassistent von Mario Chiari, Enzo del Prato, Gianni Polidori und Mario Garbuglia:  
 1959 LA GRANDE GUERRA Regie: Mario Monicelli  
 1962 MACISTE ALL'INFERNO Regie: Riccardo Freda  
 1963 IERI, OGGI, DOMANI Regie: Vittorio de Sica  
 1966 THE BIBLE Regie: John Huston

Als Production Designer:  
 1967 I SETTE FRATELLI CERVI Regie: Gianni Puccini  
 1968 SETTE VOLTE SETTE Regie: Michele Lupo  
 1970 UOMINI CONTRO Regie: Francesco Rosi  
 1971 GIU LA TESTA Regie: Sergio Leone  
 IL CASO MATTEI Regie: Francesco Rosi  
 1972 GLI EROI Regie: Duccio Tessari  
 QUANTE VOLTE QUELLA NOTTE Regie: Mario Bava  
 1973 LUCKY LUCIANO Regie: Francesco Rosi  
 PROCESSO PER DIRETTISSIMA Regie: Enzo De Caro  
 1974 CODICE D'AMORE Regie: Piero Vivarelli  
 INCONTRO D'AMORE Regie: Paolo Heusch  
 1975 LA LINEA DEL FIUME Regie: Mario Scavarda  
 CADAVERI ECCELENTI Regie: Francesco Rosi  
 1976 BLUFF Regie: Sergio Corbucci  
 ROBINSON JUNIOR Regie: Sergio Corbucci  
 TRE TIGRI CONTRO TRE TIGRI Regie: Steno & Corbucci  
 1977 ECCO NOI ... PER ESEMPIO Regie: Sergio Corbucci  
 1978 CRISTO SI È FERMATO A EBOLI Regie: Francesco Rosi  
 1979 SALTO NEL VUOTO Regie: Marco Bellocchio  
 GRAMSCI Regie: Raffaele Maiello  
 1980 L'AVVERTIMENTO Regie: Damiano Damiani  
 IL CAPPOTTO DI ASTRAKAN Regie: Marco Vicario  
 1981 TRE FRATELLI Regie: Francesco Rosi  
 BOROTALCO Regie: Carlo Verdone  
 MIRACOLONI Regie: Francesco Massaro  
 PRIMA CHE SIA TROPPO PRESTO Regie: Enzo De Caro  
 1982 IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA Regie: M. Antonioni  
 NO GRAZIE, IL CAFFÈ MI RENDE NERVOSO Regie: Ludovico Gasparini  
 PIU BELLO DI COSI SI MUORE Regie: Pasquale Festa Campanile  
 1983 NOSTALGHIA Regie: Andrej Tarkowskij  
 1984 LES ANGES Regie: Ridha Behi  
 1985 LA PIOVRA NO. 2 Regie: Florestano Vancini  
 1986 IL DIAVOLO IN CORPO Regie: Marco Bellocchio  
 LA MÉMOIRE TATOUÉE Regie: Ridha Behi  
 CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA Regie: F. Rosi  
 LUCI LONTANE Regie: Aurelio Chiesa  
 1987 IL GIOVANE TOSCANINI Regie: Franco Zeffirelli  
 1988 NUOVO CINEMA PARADISO Regie: Giuseppe Tornatore  
 1989 DIMENTICARE PALERMO Regie: Francesco Rosi  
 1990 STANNO TUTTI BENE Regie: Giuseppe Tornatore



SHADOWS AND FOG von Woody Allen

# Die unerträgliche Lächerlichkeit des Seins

Ich lief zu einem Schutzmann und fragte ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte: «Von mir willst du den Weg erfahren?» «Ja», sagte ich, «da ich ihn selbst nicht finden kann.» «Gib's auf, gib's auf», sagte er und wandte sich mit einem grossen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen.

Franz Kafka: Gib's auf!

„Kafkaesk“ hat sich längst in unserer Umgangssprache eingebürgert, ist inzwischen zu einem beinahe sinnentleerten Schlagwort geworden, zu einem mehr als vagen Synonym für einen irgendwie beklemmenden Zustand, der rational nicht zu fassen ist. Was genau aber ist eigentlich darunter zu verstehen? Laut Duden bedeutet der Begriff: «in der Art der Schilderungen Kafkas; auf rätselhafte Weise unheimlich, bedrohlich». Die Definition ist allerdings nicht von allzu grossem Nutzen, denn sie wirft im Grunde eine noch weiter gehende, noch schwieriger zu beantwortende Frage auf, die, wie vermutlich kaum eine andere, die Literaturwissenschaftler dieses Jahrhunderts immer wieder von neuem beschäftigt hat: Welches ist denn das Wesen von Kafkas Dichtungen?

Kein Geringerer als Woody Allen wagt nun das schier Unmögliche: In SHADOWS AND FOG, seiner zwanzigsten eigenständigen Regiearbeit, macht er den Versuch, der Essenz des Kafkaesken auf die Schliche zu kommen, bemüht er sich, diesem Allerweltswort die ursprüngliche Bedeutung zurückzugeben. Das mag sich im ersten Augenblick unglaublich, geradezu wie ein dummer Spass, anhören, geben doch, oberflächlich betrachtet, der in Brooklyn aufgewachsene Spassvogel und der Grübler aus Prag ein höchst seltsames Paar ab, weil sie, abgesehen von der Tatsache, dass beide jüdischer Herkunft sind, scheinbar nur schwer unter einen Hut zu bringen sind.

Taucht man jedoch erst einmal in Allens filmisches Universum ein, lassen sich sehr bald Analogien zu Kafkas

erzählerischer Welt erkennen. Der klassische Antiheld zum Beispiel, der dauernd in Existenzängsten schwebt und seinem Los blind ergeben ist (man rufe sich bloss die Schiessbudenfigur Virgil aus dem hintergründigen Erstling TAKE THE MONEY AND RUN, 1969, in Erinnerung), oder die Vorliebe für surreale Momente, für die Vermischung verschiedener Wirklichkeitsebenen (am ausgeprägtesten wohl in THE PURPLE ROSE OF CAIRO, 1984). Und nicht zuletzt beruht beider Rezeption auf einem fundamentalen Missverständnis: Während die Zuschauer von Allens Filmen vornehmlich zum Lachen gebracht werden möchten, obwohl diese in der Mehrzahl von traurigen Gestalten und deren Schicksalsschlägen handeln, verkneifen sich die Leser von Kafkas Romanen und Erzählungen normalerweise selbst ein verschämtes Schmunzeln, obschon es in diesen von amüsanten Stellen wimmelt.

Trotz einer gewissen, wenn auch bislang lediglich angedeuteten, als Möglichkeit vorhandenen Verwandtschaft zwischen dem Schaffen der beiden notorischen Neurotiker wäre es jedoch verkehrt, von SHADOWS AND FOG, diesem offenen filmischen Glaubensbekenntnis, in dem der Regisseur und Autor auf sein bereits vor etlichen Jahren verfasstes Stück «Tod» zurückgreift, eine todernste Umsetzung von Kafkas skurrilen Kopfgeburten zu erwarten. Vielmehr variiert der Film Themen und Figuren aus dem Werk des epochalen Schriftstellers auf eine derart frei assoziierende, mitunter respektlos versatzstückhafte Weise, dass sie nur mehr sterbenskomische Karikaturen ihrer selbst sind.

Eingefleischten Kafka-Jüngern werden bei dieser Vorstellung vermutlich vor Entsetzen die Haare zu Berge stehen; für sie dürfte Allen ein nicht wiedergutzumachendes Sakrileg begangen haben. Doch so paradox es erscheint: Gerade dadurch, dass sich hier einer getraut, Kafka vom Nimbus des Erhabenen zu befreien, ihn von seinem Podest des Hochgestoch-

nen in die profane Banalität hinunterzustossen, wird der gesamte literatur- und psychowissenschaftliche Ballast, der sich im Laufe der Jahre unter dem Namen des Dichters angesammelt hat, abgeworfen, wird auf einmal eine unvorbelastete, unverkrampfte Begegnung mit dessen Obsessionen möglich. Das Publikum kann jetzt unbeschwert, aus vollem Halse über Kafkas Phantastereien lachen, weil wie von selbst deren wesentlichste Eigenschaft zum Vorschein kommt: das Groteske.

Was anderes als grotesk nämlich ist es, wenn Max Kleinman – wie Josef K. am Anfang von Kafkas «Prozess» – von ein paar Sicherheitsbeamten aus dem Schlaf gerüttelt wird, um bei der Jagd auf einen frei herumlaufenden Würger behilflich zu sein, und wenn dieser ängstliche, untertänige Angestellte darauf bei Nacht und Nebel durch die Strassen irrt, ohne zu wissen, welches sein Ziel ist oder was für einen Auftrag er hat? Ist es nicht auch grotesk, wenn die einfältige Feuer-schluckerin Irmy – eine Personifizierung von Kafkas Bild der Frau als Heiliger und Hure – ihren treulosen Geliebten verlässt, nur um in einem Bordell zu landen, wo sie sich für 700 Dollar dazu bewegen lässt, mit einem Freier aufs Zimmer zu gehen? Der Gipfel des Grotesken aber ist wohl erreicht, als sich Kleinman, Irmy und der Würger schliesslich, einige Morde und andere Kleinigkeiten später, in der Arena eines Wanderzirkus gegenüberstehen – der Würger mit der Absicht, Irmy an die Gurgel zu springen, und Kleinman in der Hoffnung, ihr Herz zu erobern!

Die Geschichte, die Woody Allen dem Zuschauer auftrifft, ist – das merkt man sofort – ein einziger Witz, purer Nonsens. Sie stellt gewissermassen ein Kuriositätenkabinett dar, in dem nichts unmöglich ist und trotzdem alles so unrealistisch erscheint wie die vollständig im Studio errichtete Kulisse. Zugleich aber ist die absurde Handlung einem Spiegelkabinett vergleichbar (nicht zufällig kommt dem Spiegel im Finale des Films eine wich-

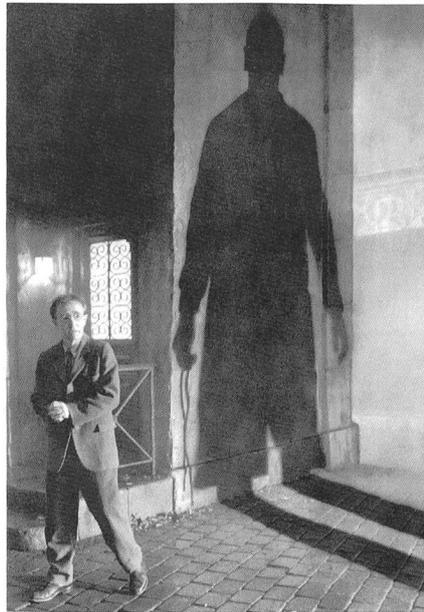
tige Bedeutung zu), in dem zwar die Wirklichkeit verzerrt, überdehnt und entstellt aussieht, in dem jedoch alles irgendeinen Sinn gibt oder zumindest sinnfällig ist. Das Thema der Entfremdung, der Identitätskrise beispielsweise, dieser oft zitierte Leitgedanke in Kafkas Schaffen, erfährt hier gleich eine mehrfache Brechung. So findet sich nicht alleine das Würstchen Kleinman plötzlich nicht mehr zurecht und sucht auf seinem Irrweg durch die Nacht verzweifelt nach einem Strohalm, an den es sich klammern kann. Auch Irmy, das gestrauchelte Mädchen, verliert die Orientierung: Sie fühle sich wie eine Fremde, nicht wie sie selbst, sagt sie, noch benommen, nach dem bezahlten Beischlaf zu ihrem Liebhaber.

SHADOWS AND FOG bewegt sich also auf einem schmalen Grat zwischen Trivialität und Sinnbild; in einem Zwischenbereich von Sinn und Unsinn, von Sein und Schein, in dem der eine Sachverhalt jederzeit in den anderen umkippen kann oder gar beide gleichzeitig zutreffen. Der Würger etwa entpuppt sich einerseits als Schreckgespenst, das den Entwicklungsprozess der Figuren in Gang bringt, und andererseits als Hirngespinnst, das sich am Ende einfach in nichts auflöst. Durch ein solches fortwährendes Aufeinanderprallen und schrittweises Aufheben von Widersprüchen aber herrscht unweigerlich ein Klima der allgemeinen Verunsicherung: Ähnlich wie Kleinman tappt letzten Endes auch der Betrachter im dunkeln, ob denn die haarsträubenden Vorkommnisse nun eigentlich komisch oder vielleicht tragisch aufzufassen seien. Und aus eben diesem Entscheidungsnotstand resultiert der existentialistische Aberwitz sowohl des Films als auch von Kafkas Erzählwerk; ein im Grunde grausamer Galgenhumor, mit dem die Nichtigkeit des menschlichen Tuns und Treibens, die unerträgliche Lächerlichkeit des Seins an den Pranger gestellt wird. Insofern hat bereits Orson Welles in seiner Umsetzung des «Prozesses», THE TRIAL (1962), den Kern des Kafkaesken erfasst. Dort nämlich wird Josef K. am Schluss, in Abänderung der Vorlage, unter hysterischem Lachen hingerichtet.

Natürlich wird man dem Film nicht gerecht, will man ihn lediglich auf die Dimension des Kafkaesken festnageln. Denn Woody Allen trumpft hier als Meister der Taschenspielererei auf, der ein abgekartetes Spiel mit Illusionen und Allusionen treibt (man beachte nur, mit welcher Berechnung er den kurzen Auftritt von Madonna in Szene gesetzt hat: zunächst hört man

von der Pop-Ikone, die eine verführerische Seiltänzerin spielt, nur die Stimme; dann fährt die Kamera langsam auf die Sprechende zu, bis diese endlich ins Bild kommt). Den Anspielungen sind dabei praktisch keine zeitlichen, stilistischen oder kulturellen Grenzen gesetzt: Anleihen bei *Federico Fellini* (das Zirkusmilieu, beleibte Frauengestalten, eine an Fellinis verstorbenen Hauskomponisten *Nino Rota* anklingende Musik) finden sich ohne weiteres neben Verweisen auf *Roman Polanski* (*Donald Pleasence*, einer der Darsteller von Polanskis *CUL-DE-SAC*, 1966, wird just vor einem Plakat, das die Aufschrift besagten Films trägt, vom Würger ins Jenseits befördert). Am offensichtlichsten jedoch erweist Allen dem deutschen Expressionismus seine Reverenz, sei es nun inhaltlich (unter anderem der Unhold, der in der Stadt umgeht) oder formal (das Schattenspiel der Schwarzweiss-Fotografie von *Carlo Di Palma*, die musikalische Untermalung mit Leitmotiven aus der «Dreigroschenoper»).

Mit seinem Schatz an versteckten und offenkundigen Zitaten, einer wahren cineastischen Fundgrube, ist SHADOWS AND FOG zweifelsohne Allens referentiellster Film seit STAR-



DUST MEMORIES (1980). Auch in bezug auf den roten Faden der Handlung ergeben sich auffällige Parallelen zwischen den beiden Werken: Hier wie dort versucht ein von der Meute gehetzter armer Hund seiner Bestimmung auf die Spur zu kommen. Anders aber als in jenem bedeutungsschweren, durch autobiographische Bezüge getrübbten Porträt eines in die

Enge getriebenen Künstlers liegt Allen in seinem neuesten Streich eine beschwingte, unpräntöse Hommage an das europäische Kino, an die europäische Kultur generell, am Herzen. Der Filmtitel bedeutet ja nicht von ungefähr eine verschmutzte Abwandlung von «Licht und Schatten», der poetischen Umschreibung für die Kinematographie.

Roland Vogler

Die wichtigsten Daten zu SHADOWS AND FOG (SCHATTEN UND NEBEL):

Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Carlo Di Palma; Kamera-Schwenker: Dick Minalgone; Kamera-Assistenz: Michael Green, Michael Caracciolo; Schnitt: Susan E. Morse; Produktionsdesign: Santo Loquasto; Architekten: Speed Hopkins, Tom Warren; Ausstattungsleitung: Glenn Lloyd; Setdekoration: George DeTitta jr., Amy Marshall; Innenrequisite: Dave Weinman; Bauüberwachung: Ron Petagna; Baubühne: Joe Alfieri; Chef-Baubühne: Vincent Guarriello; Setmaler: James Sorice, Cosmo Sorice; Requisite: James Mazzola; Kostüme: Jeffrey Kurland; Maske: Bernadette Mazur; Frisuren: Romaine Greene; Musik: «The Cannon Song» aus «Little Threepenny Music» von Kurt Weill, «When Day is Done» von Robert Katscher und B. G. DeSylva, «Ja, ja die Frau'n sind meine schwache Seite» von K. Schwebach und A. Egen, «Prologue» aus «The Seven Deadly Sins» von Kurt Weill und Bert Brecht, «Alabama Song» von Kurt Weill und Bert Brecht, «Moritat» aus «The Three Penny Opera» von Kurt Weill und Bert Brecht, «When the White Lilacs Bloom Again» von Franz Doelle und Fritz Rotter; Ton: James Sabat, Frank Graziadei; Tonmischung: Lee Dichter, Sound One Corp..

Darsteller (Rolle): Michael Kirby (Killer), Woody Allen (Kleinman), David Ogden Stiers (Hacker), James Rebhorn, Victor Argo, Daniel von Bargen (Sicherheitsbeamte), Camille Saviola (Landlady), Tim Loomis (Zwerg), Katy Dierlam (dicke Frau), Mia Farrow (Irmy), John Malkovich (Clown), Madonna (Marie), Dennis Vestunis (Strongman), Donald Pleasance (Arzt), Lily Tomlin, Jodie Foster, Kathy Bates, Anne Lange (Prostituierte), Andrew Mark Berman, Paul Anthony Stewart, Thomas Bolster (Studenten), John Cusack (Student Jack), Fred Melamed (unerwünschter Zuschauer), Greg Stebner (Polizeichef), Peter Appel, John C. Reilly, Brian Smiar, Michael P. Troy, Remak Ramsey, Ron Turek (Polizisten auf der Wache), Philip Bosco (Mr. Paulsen), Peter McRobbie (Barbesitzer), Josef Sommer (Priester), Ira Wheeler (Polizist mit Priester), Eszter Balint (Frau mit Baby), Kate Nelligan (Eve), Kurtwood Smith (Vogels Verfolger).

Produktion: Orion Pictures; Produktion: Robert Greenhut; ausführende Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe; Co-Produzenten: Helen Robin, Joseph Hartwick; assoziierter Produzent: Thomas Reilly. USA 1991. 35mm, Farbe: DuArt; aufgenommen in den Kaufman Astoria Studios, New York; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia TriStar, München.



BILLY BATHGATE von Robert Benton

## **Billys "Sentimental Education"**

Die Romane von E. L. Doctorow haben einiges gemeinsam, als Psychogramme Amerikas seit der Mitte des letzten Jahrhunderts bis in die Mitte des unsrigen. Und nicht zuletzt verbindet sie, dass sie nach filmischer Adaption förmlich rufen in ihrem epischen Drive, ihrem enormen Reichtum an Farben und szenischen Details. WELCOME TO HARD TIMES (Regie: Burt Kennedy), RAGTIME (Regie: Milos Forman), THE BOOK OF DANIEL (Regie: Sidney Lumet) liegen längst als Filme vor; hinzugesellt hat sich nun Doctorows grossartiger "Bildungsroman" aus der Bronx des Gangsters Dutch Schultz, BILLY BATHGATE.

«Diese Geschichte ist entstanden wie die meisten meiner Bücher», erzählt Doctorow: «Ich hatte ein Bild im Kopf, ein sehr sprechendes Bild: Männer mit schwarzem Schlips auf einem Schleppboot. Ich entschied: es sind

Gangster, und sie bringen einen der ihren um, vielleicht wegen Verrat ...» Doctorow hat das Bild zu Beginn seines Romans mit einer genüsslich grausamen Präzision ausgemalt, die es in sich hat. Bo Weinberg heisst der Kerl, dessen zarte Füsse eben im Begriff sind, in hässlichen Beton einzementiert zu werden. Bo Weinberg, ein Verräter, der aber nur für das steht, was der Mobster Arthur Flegenheimer genannt Dutch Schultz, "der Holländer", noch nicht zu kapiieren vermag: dass seine Zeit abgelaufen ist. Schultz war anfang der dreissiger Jahre erfolgreich im Bierhandel tätig, im Lotterie-Business, er kontrollierte die Fensterputzergewerkschaft und New Yorker Restaurantketten; aber – so Doctorow: er war ein Loner, ein Soziopath, unfähig, sich dem neuen Geschäftsgebaren in den Rackets anzupassen, das mehr aufs Aktenköffchen setzte als auf das Schiessisen. Als Schultz allen Ernstes auf den Prä-

sidentschaftskandidaten und New Yorker Staatsanwalt Thomas E. Dewey loszugehen trachtete, wurde er von "Lucky" Lucianos Leuten am 23. Oktober 1935 in einer Taverne in Newark eliminiert.

Diesen historischen Hintergrund hat Tom Stoppards Drehbuch keineswegs ausgespart (er lässt Luciano im Gegensatz zum Roman auch mit dem richtigen Namen auftreten), jedoch kaum mehr als personalisiert. Den Paradigmenwechsel vom plebejischen Mobster ohne Manieren zum smarten Geschäftsmann, hinter dessen Gediegenheit die Kriminalität ungehindert verschwindet und sich in die Business-Normalität infiltriert, evoziert der Film kaum in seiner gesellschaftlichen Dimension. Und ebensowenig in der bösen Ironie, die darin liegt. Dutch Schultz operierte aus seinen Lagerhallen in der Bronx heraus – und

dort haust auch – wir treten in die Fiktion ein – der kleine, vaterlose Billy Bathgate im Dunstkreis seines Idols. Billy, der virtuose Jongleur von der Bathgate Avenue, schafft es, seine Lehrjahre in der Gang zu absolvieren – auch seine Lehrjahre des Herzens, ist er doch beauftragt, sich um Bo Weinbergs hinterbliebene Gespielin Drew zu kümmern. *Nicole Kidman* verkörpert die amoralistisch blonde Unschuld der Gangsterbraut perfekt, während *Loren Dean* mit dem etwas scheuen, aber aufgeweckten Blick des Greenhorns sich in der Gang behauptet, diskret beschützt von Schultz' Finanzexperten Otto "Abbadabba" Berman, dem der Film eine besonders feine Charakterstudie von *Steven Hill* verdankt.

Im Mittelpunkt natürlich *Dustin Hoffman*, das Gesicht des Fünfundfünfzigjährigen glattgeschminkt zum Gangsterteint des Mobsters anfang dreissig; die knurrig knappe Stimme tiefer denn je, schockierend in seiner jähren Bösartigkeit, wenn er aus vollkommener Ruhe heraus einem Unbeteiligten den Schädel auf den Fliesen zertrümmert. Hoffman bleibt dem Mobster nichts schuldig, höchstens, dass wir ihn uns vielleicht noch etwas ungeschlachter vorstellen dürften.

Man kann also nicht einmal besonders viel aussetzen an *Robert Bentons* Gangsterballade, die von *Nestor Almendros* in ein verführerisch warmes und nostalgisches Licht getaucht ist; *BILLY BATHGATE* ist ein rundum sauberer Film geworden. Was fehlt ihm denn nur? Vielleicht diese manische Beschleunigung des Mobsteralltags ins Paranoid-Monströse, das *Scorseses GOODFELLAS* zum bislang unübertroffenen kalten Meisterwerk des Genres geraten liess (und das *Doctorow* in den Details, wie sie etwa in *Pileggis Report* «Wise Guys» dokumentiert sind, und in der Philosophie des inversen und perversen Gangster-Weltbilds durchaus heraufbeschwört). Sicher fehlt *BILLY BATHGATE* aber jene kinematographische Magie, von der *Sergio Leonas ONCE UPON A TIME IN AMERICA* durchdrungen ist. Interessanterweise ist die literarische Vorlage voll davon; *Doctorows* Zeitlupentechnik, die extrem auf das Detail und den Rhythmus setzt, beschwört sie spielend; *Robert Bentons* Film aber begnügt sich, sie nachzubilden. Und wieder einmal war das Literatur-Kino suggestiver als das Film-Kino.

Martin Walder



Die wichtigsten Daten zu *BILLY BATHGATE*:  
 Regie: Robert Benton; Buch: Tom Stoppard, nach dem gleichnamigen Roman von E. L. Doctorow; Kamera: Nestor Almendros, A.S.C.; Kamera-Operator: Tony Jannelli, Bruce MacCallum; Kamera-Assistenz: Patrick Capone, John Skotchdopole; Schnitt: Alan Heim, Robert Reitano, David Ray; Production Designer: Patrizia von Brandenstein; Art Directors: Tim Galvin, Dennis Bradford; Art Department Coordinator: Claudette Didul; Set Decorator: George DeTitta, SR.; Kostüme: Joseph G. Aulisi, John Glaser, Kathleen Gallagher, Jennifer Nichols, Guy Tanno, Michael Atkins; Make-Up: Richard Dean, Rosemarie Zurlo, Scott H. Eddo; Frisuren: Paul LeBlanc, Cydney Cornell, Josee Normand; Musik: Mark Isham, «Oyfn Pripetshok» von Mark Warshawsky, «Bye Bye Blackbird» von Ray Henderson und Mort Dixon, «I'm in The Mood for Love» von Jimmy McHugh und Dorothy Fields, «I Only Have Eyes for You» von Harry Warren und Al Dubin, ausgeführt von Eddy Duchin and His Orchestra, «Der Hirt auf dem Felsen» ausgeführt von Helen Donath, Dieter Klöcker und Klaus Donath, «Who» von Jerome Kern, Oscar Hammerstein II und Otto Harbach, «My Romance» von Richard Rodgers und Lorenz Hart, «Washington Post March» von John Phillip Sousa, «The Mule Walk» von James P. Johnson; Ton: Danny Michael.

Darsteller (Rolle): Dustin Hoffman (Dutch Schultz), Nicole Kidman (Drew Preston), Loren Dean (Billy Bathgate), Bruce Willis (Bo Weinberg), Steven Hill (Otto Berman), Steve Buscemi (Irving), Billy Jaye (Mickey), John Costelloe (Lulu), Tim Jerome (Dixie Davis), Stanley Tucci (Lucky Luciano), Mike Starr (Julie Martin), Robert F. Colesberry (Jack Kelly), Stephen Joyce (Mr. Hines), Frances Conroy (Mary Behan), Moira Kelly (Rebecca), Kevin Corrigan (Arnold), Noel Derecki, Josh Weinstein, Danny Zorn, Bob Kramer (Billy's Gang), Simon Jutras (Hotel Manager), Kenny Vance, Paul Herman (Dutchs Schläger), Teddy Cleanthes (Supervisor), William Jay Marshall (George), Harry O'Reilly (Feuerinspektor), Xander Berkeley (Harvey Preston), Barry McGovern (Father McInerney), Barton Heyman (Bankier), Christopher Ruben (Harveys Freund), Richard Bekins (Carter), Katherine Houghton (Charlotte), Todd Louiso (Bell Boy), Robert D. Raiford (Richter), Terry Loughlin (Mr. Chambers), Stephen M. Aronson, Tom Ambrose, Rick Warner, Chuck Kinlaw, Martin Thompson, Todd Brenner, Charles Ress Lyons (Reporter), Rachel York (Sängerin im Embassy Club), Kip Newton (Barmann), Karen L. Thorson (Frau am Tisch), Nick Pernice (Tote Man), John Clohessy (Programmverkäufer), Darryl Caron, Nicholas E. Tishler (Bell Hop), Joseph Dolphin (Zeitungsverkäufer), Judy Allison (Bingo-Gewinnerin), John J. Hladik, Lewis W. Lake, Kas Self, Rick Washburn, John A. Moio, Max Maxwell, Jerry Guarino, Vincent Pantone, Tony Cucci, Anthony Catanese, Paulie DiCocco, William G. Kane.

Produktion: Touchstone Pictures in Zusammenarbeit mit Touchstone Pacific Partners I; Produzenten: Arlene Donovan, Robert F. Colesberry. USA 1991. 35mm, Farbe DuArt, Dolby Stereo; Dauer: 108 Min. Verleih: Warner Bros., Kilchberg, München.



# Das Motiv der Stadt im Schweizer Film

Von Pierre Lachat

**M**indestens das Kino, wenn nicht der Film überhaupt hat von seinen Ursprüngen her mit der Stadt einiges zu schaffen; und zwar wird die fragliche Beziehung spätestens von dem Zeitpunkt an historisch wirksam, wo sich das neue Verbreitungsmittel – sowie es über seine allererste Periode als fahrende Jahrmarkts-Attraktion hinausgewachsen ist – zur sesshaften Einrichtung entwickelt. Denn es findet seine erste Niederlassung naheliegenderweise in den Städten, das heisst dort, wo das Kino noch heute, tief in seiner nachklassischen Periode, als Flaggschiff der Fernseh- und Videointerindustrie sein Dasein fristet. In kleineren Ortschaften ist es somit nicht länger als im Zeitraum zwischen 1920 und 1970, also während seiner fünf klassischen Jahrzehnte präsent gewesen, was etwa der halben Dauer seiner bald hundertjährigen Existenz entspricht. Übrigens eröffnen wie anderswo in der Welt auch in der Schweiz die ersten ortsfesten Kinos zwischen 1905 und 1910 in den führenden Städten.

## Bewegung der Bewegung

Anfangs neigt das neuartige Medium paradoxerweise dazu, sein Publikum auf imaginärem Weg sogleich wieder aus den Städten hinweg zu entführen, und zwar wenn möglich an Orte, wo es noch nie gewesen ist, und zeigt ihm zu diesem Zweck besonders gern Ansichten ländlich-exotischen Charakters. Erst auf einer folgenden Stufe wendet sich dann das Kino dem Abbilden eigentlicher Stadtschaften zu. Dabei gehorcht es nicht etwa dem Publikumsgeschmack, sondern schreitet nur ganz logisch vom Einfacheren zum Schwierigeren. Denn intakte rurale Perspektiven lassen sich bekanntlich um einiges leichter wiedergeben, sprich filmen als urban verbaute.

Erst mittels der Montage gelingt es nämlich, die volle Vielfalt der Stadt in Bildsequenzen zu fassen; es bedarf dazu der entwickelten Sprache des ausgewachsenen eigentlichen Films, heisst das, welcher eben mehr als eine Folge lebender Fotografien ist

und demnach ein Ganzes, mehr als die Summe seiner Teile. Wie man sieht, ergeben sich da qualitativ neue Beschreibungen – oder eben jetzt Befilmungen – offensichtlich erst aus vorgegebenen Realitäten von der nämlichen Art heraus.

Gemeint ist, dass das organisierte Nacheinander der bewegten Bilder – gewissermassen die Bewegung der Bewegung – den Raum auf eine Weise erschliesst, die es gestattet, gleichsam von allen Seiten her zu verdeutlichen, wie dicht und durchdacht sich das städtische Kontinuum darstellt. Dem Betrachter vermittelt die Montage das Gefühl, er sei mitten ins volle Treiben und Geschehen hineinversetzt.

Und Vergleichbares lässt sich von der starren, mechanisch-objektiv gemessenen urbanen Zeit sagen, selbst wenn nun diese zweite und etwas weniger evident schlüssige Analogie ihre volle Gültigkeit erst nach 1927 mit der Einführung des Tons erlangt. Der Film muss nämlich von dieser Wendemarke an aus technischen Gründen mit

unverrückbaren 24 Bildern in der Sekunde arbeiten, in einem gleichmässigen Rhythmus, heisst das, der sich mit der absoluten, diktatorischen Uhrzeit der Stadt durchaus vergleichen lässt. Bis dahin hat der Stummfilm noch die exotische relative Freiheit genossen, zwischen verschiedenen Bildgeschwindigkeiten zu wählen. Das Kurbeln von Hand erlaubte es sogar, das Tempo während der Aufnahme wie auch während der Wiedergabe stufenlos dem jeweiligen Motiv anzupassen.

So erweist sich der Film in einem gewissen Sinn als ein Spiegel und Doppel der Stadt. Seine Schnitte zum Beispiel könnte man leicht als Entsprechungen zu ihren äusseren und inneren Mauern interpretieren, und seine Schnittkadenzen scheinen sich dem urbanen Rhythmus anzuschmiegen. Und insofern wir die Stadt als eine rapide Aufeinanderfolge von drängenden Einzelbildern wahrnehmen, kann sie im übertragenen Sinn von sich aus, also noch ehe auch wirklich gefilmt wird, als eine Art von Montage gelten. Wo Landschaft Raum und Zeit hat und gibt, da raubt und verschlingt die Stadtschaft sozusagen die ursprünglichen Dimensionen. Ihre gemalten und fotografierten Ansichten liessen sich noch beliebig lange betrachten. Jetzt messen die gefilmten und montierten Bilder jede Sekunde aus und schreiben vor, wie manchen Augenblick jede einzelne Ansicht dem Zuschauer wert zu sein hat. Vom Verweilen ist der schöne Augenblick weiter entfernt denn je.

### The Musketeers of Pig Alley

Wie die Stadt selbst läuft denn die Montage auf eine Art totale Herrschaft hinaus. Nach dem Belieben des einzelnen wird nicht gefragt; es

zählt einzig und allein das, was das geltende System aktuell wieder zu gewähren oder zu verweigern geruht. Man dürfte zu Breschnjews Zeiten auf dem Roten Platz zu Moskau nicht stehenbleiben. Die Trillerpfeife eines Milizionärs hielt schrill zum Weitergehen an. Film hat die Eigentümlichkeit, so unanahbar zu sein, wie seinerseits der städtische Betrieb selbst des nachts nicht ruht. Auch im elektronischen Bild bricht der Film mit dem Druck auf die Anhaltetaste kläglich in sich zusammen.

Die Filmhistoriker sind sich recht und schlecht einig, in *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY* von *David Wark Griffith* aus dem Jahr 1914 den ersten Film im vollen Sinn des Wortes zu erblicken, der städtisches Leben in seiner reichen optischen Bewegtheit dramatisiert, der es also mehr als nur zeigt und abbildet; und er gilt ihnen besonders auch als derjenige, der die Aufgabe vornehmlich mittels der Montage versieht, wie sie Griffith selber entwickelt hat.

«In einem seiner frühen Filme mit dem bezeichnenden Titel *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY*», schrieb *Siegfried Kracauer* 1960 in seiner grundlegenden «Theorie des Films», «spielt sich die Handlung hauptsächlich in schäbigen Häusern ab, in einer von unidentifizierbaren Passanten wimmelnden Strasse der New Yorker Eastside, in einer Kaschemme und einem kleinen Hof zwischen billigen Mietskasernen, in dem von morgens bis abends Halbwüchsige herumlungern. Wichtiger noch, die Story selbst, die sich um einen Diebstahl dreht und in einer Verfolgungsjagd endet, wächst aus diesen Schauplätzen hervor. Sie begünstigen die Tätigkeit einer Verbrecherbande, der sich der Dieb angeschlossen hat, und sind wie geschaffen für die zufälligen Be-

gegnungen und wahllosen Zusammenkünfte, die ein wesentliches Element der Handlung bilden.»

Nicht zuletzt auch in einer Reihe von Schweizer Filmen sollte – allerdings nicht vor weiteren dreissig Jahren – dieses Muster wiederkehren, das zur archetypischen Konfiguration ungezählter eigentlicher Strassen- und Stadtfilme im allgemeinen und besonders der nachmaligen Gangsterfilme geworden ist. Insofern überhaupt von einer entsprechenden eigentlichen Gattung die Rede sein kann, so ist sie im Weltkino nicht nur spätestens von den zwanziger Jahren an bis zum heutigen Tag gegenwärtig und wirksam geblieben, sondern sie hat oben-dreien, bis hin zu den *cop movies* der siebziger und achtziger Jahre, eigentliche Glanzperioden erlebt; beispielsweise ist das im Deutschland der Weimarer Republik, im Hollywood der Vor-, aber auch im französischen *policier* der Nachkriegszeit und in den Filmen der *nouvelle vague* der Fall gewesen. New York wird seit mindestens zwanzig Jahren so ausgiebig als Kulisse benutzt, dass auch schon versucht wurde, von den Filmproduzenten eine Gebühr zu erheben, also gerade das Gegenteil von dem zu tun, was sich Städte sonst, um gefilmt zu werden, angelegen sein lassen.

### Wir und die Strasse

Bei den nicht besonders zahlreichen Stummfilmen, die nun der Historiker *Hervé Dumont* in seiner «Histoire du cinéma suisse» aufzählt, stösst man sehr wohl unter der Jahreszahl 1916 auf einen ziemlich obskuren Dreiakter des Titels *WIR UND DIE STRASSE*, den eine Basler Eos-Film durch den Regisseur *Richard Frei* damals in Zürich drehen liess. Im Untertitel wurde «Ernstes und Heiteres, Tragik und Hu-

mor aus dem Strassenverkehr einer werdenden Schweizer Grossstadt» verheissen. Einfach restlos abwesend ist denn also das Stadtmotiv in den einheimischen Produktionen dieser vorklassischen Periode nicht, doch kommt es ausgesprochen selten vor. Im Auftrag der Sozialdemokratischen Partei entsteht 1931 zum Beispiel noch der stumm gedrehte *EIN WERKTAG*, in dem *Richard Schweizer* anhand der Lebensbedingungen einiger Zürcher Arbeiter darzulegen versucht, was soziale Ungerechtigkeit bedeutet.

Überblickt man die fraglichen rund fünfzehn Jahre, und was da an Filmen von mehr als einem frühen *WILHELM TELL* über *DAS ARME DORF* und *DER RUF DER BERGE* bis zu *PETRONELLA – DAS GEHEIMNIS DER BERGE* und zum *KAMPF UMS MATTERHORN* entsteht, so wird mehr als ausreichend deutlich, wie sehr die ganze erste Begeisterung der da und dort aufbrechenden einheimischen Filmpioniere den landschaftlichen Schönheiten der Heimat und zuvorderst ihren emporstrebenden Alpen und ausgreifenden Seen gilt und ganz und gar nicht etwa der Stadt.

Viel ausgeprägter, als es der Tonfilm jemals noch tun wird, kultiviert nun einmal der Stummfilm ganz allgemein eine Vorliebe für alles, was titanisch und monumental anmutet. Und wenn er nicht mittels gigantischer Dekorbauten die erwünschte Wirkung aufs Bild zu bannen vermag, dann sucht er sie sich eben in tiefen Naturkonzepten, an denen es gerade in diesem Land beileibe nicht mangelt.

### Bünzlis Grossstadterlebnisse

Die Filme der nun folgenden klassischen Tonfilmperiode werden bis in die fünfziger Jahre hinein von dieser

demonstrativen Vorliebe für das offene Land, die lieblichen Gewässer und die ragenden Gipfel und von einem spürbaren Misstrauen gegenüber den auch nur mittelgrossen Zentren bestimmt. Um nun aber ein erstes vollgültiges Beispiel für das Auftreten des Stadtmotivs namhaft zu machen, muss man bemerkenswerterweise trotzdem – egal, ob das nun ein Zufall oder vielleicht doch ein Symptom ist – ausgerechnet auf den allerersten Schweizer Tonfilm zu reden kommen. Es ist eine Dialektkomödie, die 1930 in der Regie von *Robert Wohlmut* mit dem Komiker *Fredy Scheim* in der Hauptrolle unter dem Titel *BÜNZLIS GROSSSTADT-ERLEBNISSE* entsteht.

Freilich widerfahren nun dem Helden Heiri Bünzli die angekündigten Erlebnisse vielsagenderweise anderswo als dort, wo man erwarten könnte, nämlich weder in Zürich noch in einer andern «werdenden Schweizer Grossstadt». Vielmehr sieht sich der helvetische Kleinstädter, den es nach metropolitanen Erfahrungen dürstet, ins Ausland, und zwar nach dem fernen Wien zu reisen genötigt. Zum Schluss stellt sich sogar noch heraus, dass der Erzspiesser sein trautes Heim samt schnarchender Xanthippe gar nicht wirklich, sondern nur im Traum verlassen hat; und das kann ja wiederum kaum etwas anderes heissen, als dass es zu Hause, in überschaubaren Verhältnissen, eben doch heimeliger ist als in der auswärtigen Grossstadt.

Da bleibt denn wohl kein Zweifel mehr übrig, in aller Ausdrücklichkeit versucht die Schweiz um 1930 – und wohl bis in die fünfziger Jahre hinein – noch als ein Land zu posieren, in dem sich von einer Metropole besten- oder eben schlimmstenfalls Träume oder Alpträume haben lassen, während in Tat und Wahrheit die eine oder

andere Grossstadt schon – oder eben noch – im Werden begriffen ist. Selbst mit der nunmehr recht zügig eingeführten Tontechnik werden die Filme, die eine Stadt zum Schauplatz haben, vorerst kaum merklich zahlreicher. Dialektkomödien in der Nachfolge von *BÜNZLIS GROSSSTADT-ERLEBNISSE* bleiben sporadisch, auch wenn dann zwischen 1933 und 1935 endlich – in den beiden Lustspielen *WIE D'WARRET WÜRKT* von *Richard Schweizer* und *Walter Lesch* und *JÄ-SOO!* von *Lesch* und *Leopold Lindberg* – die werdende Grossstadt Zürich als qualifizierter Schauplatz erscheint, der nicht länger durch eindrucklichere Ballungsräume im Ausland ausgestochen wird.

Etwas von den späteren Darstellungen sieht sich da bereits vorweggenommen, die die grösste Schweizer Stadt – zwischen See und Langstrasse, Irchel und Schmiede Wiedikon samt Ableger im nördlichen Oerlikon – zu einem wiedererkennbaren eigenen kleinen Kosmos machen werden. Der Edelkleinbürger *Emil Hegetschweiler*, seiner Disposition nach ganz klar ein Städtebewohner, spielt seine beiden ersten einschlägigen Filmrollen. Vergeblich versucht *René Guggenheim* das, was in Zürich wenigstens ansatzweise schon eine Realität ist, 1937 mit *WAS ISCH DENN I MYM HAREM LOS?* auch für Basel herbeizuführen.

### Nicht länger nur Provinzposen

So kommt es, dass das Motiv der Stadt nicht vor dem Jahr 1940, da die einheimische Produktion sowieso kriegsbedingt anwächst, einigermaßen regelmässig in Erscheinung tritt. Zusammen vermögen jetzt *MIR LÖND NÖD LUGG* von *Hermann Haller*, *FRÄU-*

DER ACHTI SCHWYZER (1940) Regie: Oskar Wälterlin



AUS ALLEM RAUS UND MITTEN DRIN (1988) Regie: Pius Morger



BINGO (1990) Regie: Markus Imboden



LEIN HUSER von *Leonard Steckel*, DER ACHTI SCHWYZER von *Oskar Wälterlin* und DILEMMA von *Edmund Heuberger* den Schauplatz Zürich wenigstens ansatzweise auf eine nächsthöhere Stufe zu heben, nämlich die eines ehr- und denkwürdigen Ortes, neuerdings auch geeignet, hie und da ein ernstes urbanes Schauspiel und nicht länger bloss Provinzposen einzurahmen.

Wieder mit dem Urphilister Hegetschweiler besetzt, folgt im Jahr darauf EMIL, ME MUES HALT REDE MITENAND, und zwar zusammen mit DE WYBERFIND des Komikers *Alfred Rasser*, der seinerseits den Habitus des typischen Städters pflegt und 1942 seinen Kollegen *Rudolf Bernhard* inspiriert, mit DE WINZIG SIMULIERT gleichzuziehen. Im nämlichen und im folgenden Jahr realisiert der spätere Spezialist für Heimat- und Gotthelf-Filme *Franz Schnyder* DAS GESPENSTERHAUS bemerkenswerterweise in der Berner und WILDER URLAUB in der Zürcher Altstadt.

Alsdann führt *Fred Surville* 1943 in MANOUCHE Lausanne ein, während Scheim unter der Regie Heuberger mit POSTLAGERND 212 wiederkehrt. OUI-OUIN FAIT FORTUNE von *André-Jean Salesse-Lavergne* macht 1947 mit Genf bekannt, auch wenn sich die

Romandie, was die Filmproduktion betrifft, mit der deutschen Schweiz noch lange nicht messen kann.

Bis 1950 ist auch der erste Nachkrieg vorbei und lässt die Ausnahmesituation entfallen, die den Schweizer Film während einigen Jahren wirksam geschützt hat. Prompt versetzt Lindbergs VIER IM JEEP noch einmal verlockend zurück ins grosse ferne Wien des Heiri Bünzli, das aber nunmehr eine geteilte Stadt ist und eines der Symbole für das Europa des auf vierzigjährige Dauer angelegten Kalten Krieges. Im Zug einer versuchten sogenannten Internationalisierung ergreifen aber die Hersteller bloss für einige wenige Produktionen die Flucht nach vorn in den Kosmopolitismus der Metropolen. Schon recht bald sieht man sich wieder auf die nur allzu vertrauten heimisch-provinziellen Schauplätze samt den geläufiger Weise damit verbundenen Lust-, beziehungsweise Trauerspielen zurückgeworfen.

### **Heimat von einst und Heimat von heute**

Als entscheidend für die nunmehr anbrechende Periode bis etwa 1962 erweist sich jetzt das endgültige Auf-

brechen jenes alten Gegensatzes, der sich bis dahin – das heisst in den ersten zwanzig Jahren der Tonfilmepeche – bloss zögernd herausgebildet hat. Mit greller Schärfe steht künftig der rückwärtsgewandte Heimatfilm, der schon nur von seiner herkömmlichen Geläufigkeit her gesehen seine heile Welt ungebrochen weiter verteidigt, gegen den scheinbar frivoleren und moderneren Stadtfilm, der das Vorhandensein von Widersprüchen in Gesellschaft, Zivilisation und Lebensweise wenigstens am Rande einräumt und der nun bald einmal gleich oft zu sehen ist wie die Beispiele der konkurrierenden Gattung.

Sehr rasch personifiziert sich der Kontrast in den Persönlichkeiten Franz Schnyders, der sich mit seiner Serie von Gotthelf-Adaptionen aus dem alten Emmental, und *Kurt Frühs*, der sich mit seiner Folge von Dramen und Komödien aus den Stadtkreisen von Zürich hervortut. Elfmal kommt Früh, von POLIZISCHT WÄCKERLI über BÄCKEREI ZÜRREER und HINTER DEN SIEBEN GLEISEN bis DER FALL, in dem siebzehnjährigen Zeitraum zwischen 1955 und 1972 einschlägig zum Zug und putzt im Lauf dieser Serie seine Stadt unwiderruflich zum dauerhaften schweizerischen Kino-Topos heraus,

DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER (1977) Regie: Kurt Gloor



der sogar das Ende des sogenannten alten Schweizer Films überleben sollte. Schnyder bringt es seinerseits in den vierzehn Jahren zwischen ULI DER KNECHT und DIE SECHS KUMMERBUBEN – das heisst von 1954 bis 1968 – über ZWISCHEN UNS DIE BERGE und JAKOBLI UND MEYELI auf neun Epen von der Scholle und Geröllhalde; doch wird die Gattung, die er entwickelt, mehr Mühe haben, bis in die nachklassische Zeit hinüber zu strahlen.

Die auffällige Parallelität zwischen den beiden so gegensätzlichen Entwicklungen erweckt den Anschein, als versuchte jeder der beiden Regisseure, mit seiner thematischen Vorliebe dem andern den Rang abzulaufen. Weil ja alle hinterher klüger sind, streicht man indessen heute weniger oft die Unterschiede zwischen dem emmentalischen und dem stadtzürcherischen Kosmos hervor und betont hinsichtlich der fraglichen Filme häufiger das, was die heimelige alte mit der behaglichen neuen Welt verbindet. So gesehen erscheinen die beiden bald einmal als die rurale und die urbane Seite ein und derselben Sache, nämlich als die heimatliche Idylle von vorgestern und die heimatliche Idylle von gestern.

## Bäckerei Zürrer

Denn keine Frage, wenn Früh in seiner Welt – auf ihrem halben Weg von der Klein- zur Grossstadt – einige Belastungen begegnen, so erscheinen sie jedesmal als lösbare Probleme, und es ist seine erklärte Absicht, das Leben in der Stadt von seiner gemütlichen und gemütvollen, also erstrebenswerten Seite zu zeigen. Wo es die frühen Heimatfilme noch verdächtigten, von Übel zu sein – währenddem das Land als gesund und heilend gepriesen wurde –, versteigt sich jetzt nicht einmal mehr Schnyder zu so viel Ausdrücklichkeit. Seine Filme weichen der Diskussion eher aus und kritisieren höchstens implizit die Stadt – und damit die modernen Zeiten überhaupt – durch idyllische Gegenentwürfe.

BÄCKEREI ZÜRRER von 1957 veranschaulicht die Neigungen und Absichten Frühs am besten und illustriert auch beispielhaft, was die Stadt aufs ganze gesehen als Motiv im Schweizer Film von vor 1960 zu suchen und zu bedeuten hat. Das Arbeiterquartier an der Langstrasse gerät in der Darstellung des Zürcher Regisseurs sogar zu dem einen Schweizer Stadtteil, der ein wenig für alle andern in seiner Zeit steht.

Wiewohl auf die ominöse falsche Seite der Geleise verwiesen – nämlich unten an den Fuss der Villenviertel, die den lieblichen Zürichberg hinanstreben –, fühlen sich die Langsträsser in ihrem Bezirk noch spürbar wohl und zu Hause. Das Auftreten von Clochards, und was da sonst an kommander Verslumung herankeimt, wird noch als besonders pittoresker Aspekt des Heimeligen empfunden. Der Zerfall zufolge überhandnehmenden Verkehrs und steigender Kriminalität deutet sich erst an. Selbst in vierzig Jahren hat, mit andern Worten, die verfaulende Lower East Side – jene unvergessene Pig Alley Griffith' – das Land noch an keinem einzelnen Punkt wirklich ganz eingeholt.

Die Geschichte von dem Bäcker Zürrer und den Seinen leitet das Publikum an, sich doch ja recht zügig mit der markantesten aller aktuellen Veränderungen zu befreunden, nämlich mit derjenigen, die sich aus dem bald einmal zur sogenannten Überfremdung hochgespielten lebhaften Zuzug von Ausländern heraus ergibt und die allen Weltbürgertums Anfang ist. Der Titelheld, den der gealterte Hegetschweiler in seiner ganzen etwas weinerlichen Biederkeit und selbstmitleidigen Hilflosigkeit wiederum ideal verkörpert, wird sanft genötigt, in den

KLEINE FRIEREN AUCH IM SOMMER (1978) Regie: Peter von Gunten



neuangesiedelten Tschinggen von nebenan, mit denen er nie etwas zu schaffen haben wollte, Mitbewohner seiner kleinen Welt und im Grenzfalle veritable Mitmenschen zu erkennen.

Früh will die Fremden ermuntern, heimisch zu werden, und er möchte den Einheimischen, die sich fremd fühlen, das Gefühl des Bedrohtheits nehmen. Die sogenannte Ausländerfrage, ahnt er unbestimmt voraus, wird den heikelsten innenpolitischen Streitpunkt des kommenden Vierteljahrhunderts bilden. Doch fällt die Antwort, die da versuchsweise gegeben wird, noch reichlich naiv und idealistisch aus.

### Die Romandie kommt ins Spiel

Noch während sich Frühs Zürcher Saga sozusagen zu einem einzigen zusammenhängenden Film fügt, versuchen sich in London die Schweizer Filmstudenten *Alain Tanner* und *Claude Goretta* 1957 an einem Präludium zu dem, was sich in den folgenden zwanzig Jahren zum sogenannten neuen Schweizer Film entwickeln wird. Ihre Reportage NICE TIME entsteht ganz nur aus der englischen Hauptstadt heraus und hat, vom abendlichen Zeitungsverkäufer bis zur nachmittäglichen Prostituierten, das Treiben der Vergnügungs-

suchenden rund um den Piccadilly Circus zum Thema. Einen Moment lang mag es einem vorkommen, als wollte noch einmal das metropolitane Wien von Bünzli und Lindtberg widerhallen, ganz zu schweigen natürlich von der archetypischen New Yorker Allee der Schweine.

Was sich künftig im Film an Ungewohntem beidseits der Sprachgrenze regt und nach 1962 in Bewegung gerät, hat fast zwangsläufig mit der Stadt regelmässiger zu tun, und zwar darum, weil es mindestens in seiner deutschschweizerischen Variante – und ganz sicher für den Anfang – auch eine gezielte Abkehr vom Heimatfilm einschliesst. Und sicher nicht zuletzt gehen, bis mindestens Mitte der siebziger Jahre, die entscheidenden Impulse deshalb von der Romandie aus, weil sie kaum eine entsprechende volkstümliche Vergangenheit im Film zu bewältigen hat und ihre Filmemacher ziemlich unbelastet vorgehen können. Eine wahrhaft eigene Rolle beginnt nun nämlich die französischsprachige Region, ungeachtet einer Anzahl vorausgegangener Versuche, erstmals in der Filmgeschichte des Landes zu spielen.

In der deutschen Schweiz bringen derweil die sechziger Jahre immerhin schon vereinzelt Arbeiten hervor, die nachträglich gesehen von Bedeutung sein werden. *Alexander J. Seilers* Dokumentarfilm SIAMO ITALIANI von 1964 profiliert sich als das realistische

Gegenstück zu BÄCKEREI ZÜRREER. Bei genauerem Hinsehen, gibt er zu verstehen, besteht keinerlei Hoffnung auf simple idealistische Lösungen der sogenannten Ausländerfrage.

*Rolf Lyssy* seinerseits leitet 1968 mit EUGEN HEISST WOHLGEBOREN seine eigene Serie von Stadtzürcher Komödien ein, die einiges von dem, was Früh vorexerziert hat, in die siebziger und achtziger Jahre, also in die nachklassische Periode des Kinos hinüber fortführen wird. Bis 1990 greift er mit DIE SCHWEIZERMÄCHER, KASSETTENLIEBE, TEDDY BÄR und LEO SUNNYBOY noch viermal nach, wiederholt auch um die beliebte Ausländerfrage kreisend. Ohne die ausdrückliche Idyllisierung weiterzuführen, macht er es sich in keinem Fall zur Aufgabe, das Frühsche Bild Zürichs als einer Stadt von gefälliger weltöffener Provinzialität mit passend angegliederter interkontinentalem Flughafen entschieden in Frage zu stellen.

Von den wenigen Beispielen abgesehen kommt aber das allermeiste, was die sechziger und den grösseren Teil der siebziger Jahre bestimmen wird, aus der welschen Schweiz. Tatsächlich nimmt der eigentliche Genfer Film, der etwelches mehr als nur gerade das Gegenstück zu den Zürcher Beispielen darstellt, seine erste Gestalt noch in den späten Sechzigern an und wird sie dann in den Siebziger ganz ausbilden.

Vier nach 1966 entstandene Titel bilden zusammen den Auftakt zu einer ausführlichen kritischen Chronik des schweizerischen Stadtdalltags in den Jahren vor, aber auch nach der ominösen Wendemarke von 1968; es sind LA LUNE AVEC LES DENTS, HACHISCH UND LA POMME von *Michel Soutter* sowie der eigentliche Gründertitel der ganzen neuen Bewegung, CHARLES MORT OU VIF? von *Alain Tanner*, der in seiner Wirkung allein so stark ist wie die drei genannten zusammen. Eher nur am Rande hinzu-zurechnen wäre die vereinzelt dastehende Krimikomödie UN MILLIARD DANS UN BILLIARD von *Niklaus Gessner*.

### Gefängnis Genf

Anders als BÄCKEREI ZÜRREER entwickeln die Genfer Filme ihr Thema statt aus der idyllisierenden Beschreibung des einen oder andern Quartiers aus der ambivalenten Haltung ihrer Protagonisten gegenüber der Stadt heraus. Die provinzielle Enge der Verhältnisse, die Intoleranz der Menschen, die armselige Spiessigkeit eines allzu präzise geregelten, rundum verwalteten Lebens und nicht zuletzt die nur scheinbare politische Freiheit werden wohl beklagt. Doch ein entsprechendes Abhauen – und zwar häufiger in die Fremde als aufs Land hinaus – wird dann höchstens intensiv erwogen und nur zu selten verwirklicht.

Selbst wenn die Bewohner, heisst das, nicht mehr besonders viel für ihre Stadt übrig haben, müssen sie sich darin schicken, dass gerade dieser Ort, zu dem es anscheinend keine Alternative gibt, den Schauplatz ihres weiteren Lebens bilden wird. Sicher bleibt der Gedanke lebendig, anderswo spiele sich noch wirkliches Leben ab. Doch die verschämten Träume davon, die sich Heiri Bünzli wenigstens im Bett erlaubte und die Lindtberg durchs Auswärtsproduzieren zu verwirklichen trachtete, gehen den Genfern von vor und nach 1968 aus.

Und wenn sie nicht nach Philisterart zur Einsicht kommen, zu Hause sei es immer noch am schönsten, dann begreifen sie am Ende wenigstens, dass es im Dasein auf den Ort vielleicht doch etwas weniger ankommt, als sie glaubten, und dass mit dem Reflex, der für alles die ungünstig wirkende Umgebung haftbar macht, bloss das eigene Versagen maskiert werden soll. Die Folge ist ein häufiges launisches Ausweichen nicht in die Fremde, sondern ins jurassische Hinterland Genfs, wo die ungeliebte, aber unverzichtbare Stadt wohl nicht mehr hinreicht, sich aber noch als nahe Ausgangsbasis empfinden lässt.

So bringt eine Zirkelbewegung die Genfer Filme an ihren Anfangspunkt zurück. L'INVITATION von *Claude Goretta*, LE RETOUR D'AFRIQUE und JONAS, QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 von *Tanner* heissen die entsprechen-

den Leitfilme der siebziger Jahre. Im Unterschied zu Frühs und Lyssys Zürcher Serien entwickeln sie kaum eine eigene ausdrückliche Ikonographie, die es darauf anlegte, die Örtlichkeiten auf Dauer wiedererkennbar zu machen. Eher schon hinterlassen die Arbeiten der Romands den Eindruck, die Confoederatio helvetica, wie sie sich in Genf darstellt – oder auch bald einmal in einer beliebigen andern Schweizer Stadt –, sei letztlich überall und nirgends zu finden.

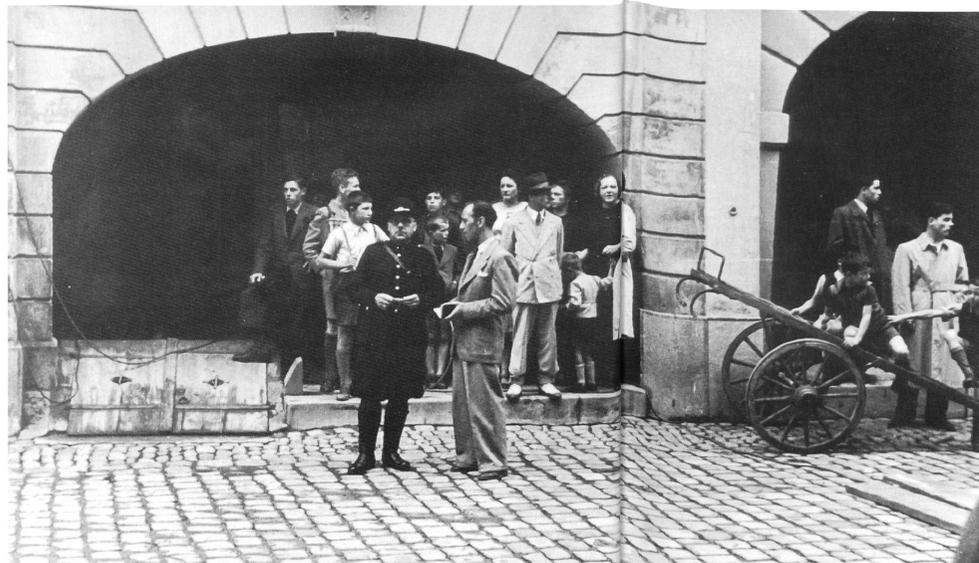
### Grauzone

Seinen ersten bewussten Ausdruck findet dieses Gefühl verschwimmender Grenzen und unbestimmt gewordener Zugehörigkeit 1979 in *Tanners* MESSIDOR, der Stadt und Land unterschiedslos befährt. Mit REISENDER KRIEGER von *Christian Schocher* oder NOAH UND DER COWBOY von *Felix Tissi* als Nachfolgern in den achtziger Jahren, entsteht der Archetyp eines binnenschweizerischen road movie; scheint es doch nur, als müsste sich dieses Mobilität verherrlichende Subgenre, das Hollywood von Mitte der sechziger Jahre an entwickelt, so gut wie konstitutionell mit Visionen amerikanischer Weite verbinden. Die genannten Versuche zeigen, wie leicht es sich auf die notorische Engumgrenztheit helvetischer Verhältnisse übertragen lässt.

DE WINZIG SIMULIERT (1942) Regie: Rudolf Bernhard



DAS GESPENSTERHAUS (1942) Regie: Franz Schnyder



DÄLLEBACH KARI (1970) Regie: Kurt Fritsch





FRÄULEIN HUSER (1940) Regie: Leonard Steckel



WILDER URLAUB (1943) Regie: Franz Schnyder

In der deutschen Schweiz vom Auftreten Frühs und in der Romandie vom Hinzukommen Soutters und Tanners an führen die Entwicklungen zusammengenommen dazu, dass die Filme mit städtischer Szenerie aller spätestens nach 1970 die Mehrheit bilden, was der mittlerweile eingetretenen Verstädterung entspricht. Der Heimatfilm seinerseits verschwindet keineswegs, sondern erlebt seit 1975 intermittierende Wiederbelebungsversuche, nicht zuletzt auch in der paradoxen Form etwa von *DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER*.

In den Fünfzigern wäre der Film von *Kurt Gloor* mit der Zürcher Altstadt als Szenerie in die Nähe Frühs gerückt worden. Zwei Jahrzehnte später wirkt das Bild, das er vom Leben im historischen Quartier entwirft, in einem Mass beschönigend, dass sich, hinterher gesehen, der Vergleich mit denen Schnyders vordrängt. An seinen mittelalterlichen Gassen hängt der Titelheld Steiner mit ebensoviel Zähigkeit, wie es im vorigen Jahrhundert der emmentalische Gotthelf-Bauer mit seinem Boden tut.

Zugleich aber markiert, so überraschend es klingt, gerade auch wieder der Film von Gloor zumindest im Ansatz als erster die Haltung gegenüber der Stadt, die dann im zeitgenössischen Schweizer Film vorherrschen wird. Die Genfer Beispiele verrieten weniger ein entsprechendes Unbehagen allgemeiner Art als vielmehr eines, das vom erstickend provinziellen Charakter des Daseins in der spätcalvinistischen Kleinmetropole herrührte. Nun wendet sich in *DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD*

*STEINER*, wie schon der Titel nahelegt, die Stadt bedrohlich gegen einen ihrer Bewohner, der sie bis dahin als seinen vertrauten und förderlichen Lebensraum empfunden hat.

Erst beim einzelnen, bald bei vielen fügen sich Enteignet-, Ausgegrenzt- und Vertriebenwerden zu einer neuen Erfahrung, die kaum noch etwas mit der voreingenommenen Ablehnung alles Urbanen durch die Ruralenthusiasten früherer Jahrzehnte gemein hat. Zentimeterweise ist die Stadt zum besetzten Gebiet geworden, im Grenzfall frisst sie nun die Städter auf. Für seinen Spielfilm nutzt Gloor etliches von dem, was in seinem Dokumentarfilm *DIE GRÜNEN KINDER* erarbeitet worden ist, desgleichen aber, zur selben Zeit, von *Nina* und *Hans Stürm* in einem weiteren kritischen Essay, *ZUR WOHNUNGSFRAGE 1972*. Beide Untersuchungen gelten Ursprung, Zielen und Folgen ungemildeter freiwirtschaftlicher Zivilisierungsdynamik.

### **Maschine und Moloch**

Die Rebellion von 1968, in ihrem Grundzug politisch, hat ihre Auswirkung auf das Filmmotiv Stadt vornehmlich in der Genfer Produktion gezeitigt, die so gern einen gewissen Überdruß am urbanen Leben demonstriert. Viel gezielter als ihre Vorgängerin stellt dagegen die Bewegung von 1980, auch wenn sie in vielen andern Dingen diffus scheint, die städtischen Verhältnisse in Frage, die mittlerweile zu den Verhältnissen überhaupt geworden sind. Dement-

sprechend reich ist, auf Videoschirm und Leinwand, der Niederschlag in der Deutschschweiz, und zwar setzt er nicht erst mit der eigentlichen Strassenkampfoper *ZÜRİ BRÄNNT* ein, sondern schon etwas vorher mit *GRAUZONE* von *Fredi M. Murer*; um nicht noch ein wenig früher, 1978, bei *KLEINE FRIEREN AUCH IM SOMMER* von *Peter von Gunten* einzusetzen, einem ersten Beispiel der späteren eigentlichen Berner Kinogeschichten, oder bei *KLEINE FREIHEIT*, in dem *Hans-Ulrich Schlumpf* das Verschwinden von Schrebergärten am Stadtrand dokumentiert und als Einbusse an Lebensqualität deutet.

Doch ist es sicher die Arbeit Murers, die mit schlüssiger Sinnfälligkeit unterstellt, das unbehagliche Gefühl des Bedrohtseins und die Angst vor dem Weggewiesenwerden könnten in kollektive Auflehnung umschlagen. Meint der Titel eigentlich das Niemandsland zwischen Stadt und Nichtstadt, jenen Betongürtel, der seit dem Weltkrieg zusetzt und jetzt allmählich die älteren Quartiere stranguliert, so liesse sich sehr wohl auch an eine andere Grauzone denken, nämlich an diejenige zwischen dem Ende der stillen Unzufriedenheit und dem Beginn ausdrücklichen Widerstands, wenn nicht sogar an die zwischen individueller und gemeinschaftlicher Gegenwehr.

Am nachdrücklichsten überhaupt beschäftigt sich denn der Schweizer Film gerade in den achtziger Jahren mit dem Motiv der Stadt. *Pius Morger* realisiert eine eigentliche Trilogie – *ZWISCHEN BETONFAHRTEN*, *WINDPLÄTZE: AUFGERISSEN* und *AUS ALLEM RAUS UND MITTEN DRIN* –, die ein



MESSIDOR (1979) Regie: Alain Tanner

betonierte, windige, aufgerissene Zürich zeigen, allseits geschunden und widerhallend vom Lärm geleisteten Widerstands und handfest praktizierter Repression. Mehr denn je ist es überall und nirgendwo zu finden und wird sich bis 1990 in ZÜRICH-BERN-BASEL von *Thomas Imbach* vollends zum blossen Angelpunkt eines zusammenhängenden Städtedreiecks und megalopolitanen Ballungsraums zergliedern.

Die gefräßige Tunnelfräse, die sich in AUS ALLEM RAUS UND MITTEN DRIN dröhnend durch den städtischen Untergrund bohrt, um Platz für neuen Massenverkehr zu schaffen, wird zum epochalen Sinnbild für die Maschine Stadt, an der da mit unbegrenztem Aufwand gebaut wird und, wie sich zeigt, mit ebensolcher Ausdehnung in die Vertikale wie in die Horizontale. Einem bösen Märchendrachen gleich, wenn nicht sogar dem eigentlichen Moloch gerade auch aus *Fritz Langs* METROPOLIS ähnlich, steht das ungeheure Gerät nicht viel anders für die neue Zeit, wie die Bäckerei Zürrer an der Langstrasse den Kleingeist und die vergleichsweise läppischen Kümernisse der fünfziger Jahre lokalisierte.

Um die exemplarischen Arbeiten Morgers herum gruppieren sich weitere Filme, die auf ähnliche Weise ausführen, wie sich im Alle-gegen-alle der Stadt, sei's der einzelne, sei's das Kollektiv, entweder behauptet oder aber untergehen muss. Überwiegend geben sich die fraglichen Filme problematisierend wie bei *Jürg Helbling* in ZUM BEISPIEL SONJA W. oder bei *Christoph Schaub* in DREISSIG JAHRE, doch erscheinen sie auch als Komö-

dien wie bei *Sebastian C. Schroeder* in O WIE OBLOMOW oder bei *Remo Legnazzi* und *Clemens Klopfenstein* in einer weiteren Berner Kinogeschichte, E NACHTLANG FÜÜRLAND. In neuester Zeit haben die grellen Fixer-Tragikomödien DON'T MINDFUCK ME und H EITER von *Michael Rauch* ein übriges getan, um mit abschliessender Radikalität offenzulegen, was der sieggewohnte Moloch den Aufgegebenen, Unterlegenen, weniger Resistenten antun kann.

### Niemals stadts genug

Dennoch, einfach allgegenwärtig wird nun im Schweizer Film von heute die fundamentale Desperatheit des bewegten Zürich auch wieder nicht, wofür zuvorderst *Bernhard Giger* besorgt ist. WINTERSTADT, DER PENDLER und TAGE DES ZWEIFELS beschreiben – mit AUS HEITEREM HIMMEL von *Felix Tissi* in ihrem Schlepptau – Bern eher wieder ähnlich, wie das Genf der Sechziger und Siebziger seinen Autoren erschien, nämlich als einen Ort zum Davonlaufen, vor dem es aber kein wirkliches Entrinnen gibt.

Und es werden überhaupt ältere Formen weitergeführt, ja der Anschluss an sie wird ausdrücklich gesucht. *Samir* knüpft in FILOU wie in IMMER & EWIG, *Markus Imboden* in BINGO wieder bewusst bei Früh und namentlich bei BÄCKEREI ZÜRRER an, gerade um erkennen zu lassen, wie sich beidseits der Langstrasse vieles, aber denn doch nicht ganz alles zur ominösen Schweineallee degradiert hat. Im märchenhaften KONZERT FÜR ALICE wagt sich *Thomas Koerfer* so-

gar an eine umsichtige Wieder-Idyllisierung der Zürcher Altstadt heran, und in der GESCHICHTE DER NACHT verzaubert *Clemens Klopfenstein* den Asphalt geradezu. HAMMER von *Bruno Moll*, LA NUIT DE L'ÉCLUSIER von *Franz Rickenbach* und LA MÉRIDIENNE von *Jean-François Amiguet* wenden sich eher wieder Unserer Kleinen Stadt zu, deren gemeinschaftsfördernder Charme mindestens in den beiden letzten Fällen neu hervorgestrichen wird.

Spätestens seit Tanners Lissabon-Exkurs DANS LA VILLE BLANCHE von 1982 ist aber die vielleicht dauerhafteste Fortüne im ganzen fraglichen Sektor letztlich doch Bünzlis auswärtigen Grossstadt-Erlebnissen von heutzutage beschieden. Der eigenen Städte mehr denn je überdrüssig, suchen wohl alle Filmemacher, die es sich leisten können, das Schöner und Lebhaftere, aber vielleicht auch das Desolate und bloss Schaurig-schöne, wenn nicht gar die eigentliche Ur-Schweineallee – in jedem Fall aber ganz bestimmt das mindestens quantitativ Grössere – in Berlin, München, Mailand, Genua, New York oder Los Angeles.

Die Vermutung jedenfalls, die schon 1930 die Träume des unvergessenen *Fredy Scheim* beflügelte und noch 1950 die internationalen Aspirationen *Lindtbergs* animierte, gilt offenbar auch noch sechzig oder vierzig Jahre danach als unwiderlegt. Niemals, wähnt man nämlich noch immer, werden die Städte Helvetiens für einen ausgewachsenen Weltbürger stadts genug sein, und die kosmopolitischen Zentren des Landes werden wohl ewig nur im Werden begriffen bleiben. ■

**Jacques Prévert****Décors**

Quelque part en plein air  
une rue est tracée  
une façade dressée

À son heure  
comme les acteurs  
arrivera le soleil

Trauner lui a donné rendez-vous  
un peu au-dessus du toit  
exactement  
et l'opérateur l'attend  
quand il surgira  
maquillé en soleil couchant  
le paysage se mettra en marche  
et les personnages vivront dedans  
leur destin animé  
pour l'instant

Et bientôt ce sera le même désert qu'avant  
Mais bientôt aussi  
ce sera peut-être en Grèce les terrasses d'un palais  
comme c'était à Belle-Ile-en-Mer  
la cour d'une prison d'enfants  
ou bien les oubliettes d'un château en Auvergne

Décors de Trauner  
architecture imaginaire  
de rêves de platras de lumière et de vent

Décors de Trauner  
si beaux et si vivants.

**Dekors**

Irgendwo unter freiem Himmel  
Ist eine Strasse entstanden  
Eine Fassade erbaut

Zur rechten Zeit  
Wie die Schauspieler  
Wird die Sonne auftreten

Trauner hat sie bestellt  
Ein wenig oberhalb des Daches  
Ganz genau  
Und der Kameramann erwartet sie  
Wenn sie aufgehen wird  
Geschminkt als Sonnenuntergang  
Die Landschaft wird sich in Bewegung  
setzen  
Und die Personen werden darin leben  
Ihr bewegtes Leben  
Für den Augenblick

Und bald wird es Ödnis sein wie zuvor  
Doch bald auch wird es vielleicht  
Griechenland sein  
Terrassen eines Palasts  
Wie auf Belle-Ile-en-Mer dort war es  
Der Hof eines Gefängnisses für Kinder  
Oder auch in der Auvergne die Kerker  
eines Schlosses

Kulissen von Trauner  
Imaginäre Gebäude  
Aus Träumen aus Gips aus Licht und  
aus Wind

Kulissen von Trauner  
So schön und lebendig

Übersetzung: Anna Hartwich

# NACH EINER WAHREN GESCHICHTE.

Columbia Pictures  
präsentiert den ersten  
Spielfilm der innerhalb  
der Mauern des Kreml  
gedreht werden konnte.

Die wahre Geschichte  
eines einfachen  
Mannes, der in den  
engsten Kreis um Stalin  
hineingezogen wird.  
Gefangen in einer Welt  
von Macht und  
Privilegien muss er sich  
zwischen seinem Land  
und seinem Herzen  
entscheiden.

AB 27. MÄRZ IM KINO



# THE INNER CIRCLE

(DER INNERE KREIS)

COLUMBIA PICTURES PRESENTS A CLAUDIO BONIVENTO PRODUCTION AN ANDREI KONCHALOVSKY FILM STARRING: TOM HULCE LOLITA DAVIDOVICH AND BOB HOSKINS

AS "BERIA" IN "THE INNER CIRCLE" BESS MEYER EDUARD ARTEMYEV EDITOR HENRY RICHARDSON, A.C.E.

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ENNIO GUARNIERI (AIC) WRITTEN BY ANDREI KONCHALOVSKY & ANATOLI USOV PRODUCED BY CLAUDIO BONIVENTO DIRECTED BY ANDREI KONCHALOVSKY



ETH COLUMBIA  
FILM  
IM VERLEIH  
DER



Sputnik Oy zeigt einen Film von

AKI KAURISMÄKI



DAS  
LEBEN  
DER BOHEME

La vie  
de bohème

mit Rodolfo Matti Pellonpää • Mimi Evelyne Didi • Marcel Andre Wilms • Schaunard Kari Väänänen  
Musette Christine Murillo • Blancheron Jean Pierre Leaud • Baudelaire Laika

Kamera Timo Salminen • Ton Juoko Lumme • Ausstattung John Edden • Schnitt Veikko Aaltonen • Ausführender Produzent Klaus Heydemann  
Buch, Regie und Produktion Aki Kaurismäki • nach einer Novelle von Henri Murger »Scènes de la vie de bohème«