

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 181

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.08.2025

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

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-

2 '92

Antonioni: Geschichten ohne Ende

VAN GOGH von Maurice Pialat · **BETTY** von

Claude Chabrol · **OBLAKO RAI** von Nikolai

Dostal · **JOHNNY SUEDE** von Tom DiCillo

Gespräch mit Lawrence Kasdan zu

GRAND CANYON

SISI UND DER KAISERKUSS von Christoph

Böll – Fassaden des Arrangements



ARMAND ASSANTE ANTONIO BANDERAS
MARUSCHKA DETMERS

TODAY, NBC-TV

"EINE SENSATION!
HEISSE MUSIK.
HEISSE ROMANZE.
EIN HEISSER FILM."

Mambo KINGS



WARNER BROS. Presents

In Association with LE STUDIO CANAL+, REGENCY ENTERPRISES and ALCOR FILMS An ARNON MILCHAN Production ARMAND ASSANTE ANTONIO BANDERAS CATHY MORIARTY MARUSCHKA DETMERS "THE MAMBO KINGS" Co-Producer JACK B. BERNSTEIN
Executive Music Producer ROBERT KRAFT Edited by CLAIRE SIMPSON Production Designer STUART WURTZEL Director of Photography MICHAEL BALLHAUS, A.S.C. Executive Producer STEVEN REUTHER Screenplay by CYNTHIA CIDRE Based upon "THE MAMBO KINGS PLAY SONGS OF LOVE" by OSCAR HIJUELOS
Produced by ARNON MILCHAN and ARNE GLIMCHER Directed by ARNE GLIMCHER

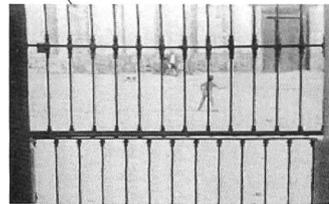
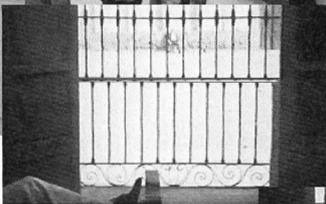
DOLBY STEREO

READ THE HARPER PERENNIAL PAPERBACK
SOUNDTRACK ALBUM ON ELEKTRA RECORDS, CASSETTES & CDS

WARNER BROS.
A TIME WARNER COMPANY
© 1992 Warner Bros., Inc. All Rights Reserved



AB 5. JUNI IM KINO



• Geschlossene
Kamerabewegung

◦ PROFESSIONE:
REPORTER
1975
Regie:
Michelangelo
Antonioni



8408 Winterthur
Gewerbehau Hard 4
Tel. 052 25 18 08

Elektroanlagen
und Telefon-
Installationen

Ego
Elektriker-
Genossenschaft



MAURICE PIALATS neuester Film ist
sicher das persönlichste, stärkste
und vollendetste seiner Werke.

La Suisse

César 1992 Bester Schauspieler
JACQUES DUTRONC

VAN GOGH



EIN FILM VON MAURICE PIALAT

AB ENDE MAI IM KINO

Rainer Werner Fassbinder

Eine Retrospektive in 23 Filmen

22. Mai bis 4. Juli

Detailprogramm in den Kinos
Camera und Atelier, Basel, sowie
bei Tel. (061) 681 46 33

**STADTKINO
BASEL**

CAMERA
Basel

Neues Kino

FILM

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

2 '92

34. Jahrgang

Heft Nummer 181

Mai / Juni 1992

«Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann», schrieb Gotthold Ephraim Lessing anno 1767 im fünfzigsten Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie*. «Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine lustige oder rührende Romane gebracht; anstatt beiläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, nährischer Geschöpfe, wie die doch wohl sein müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben; anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen: anstatt aller dieser artigen Säckelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne Kritiken über alte bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte; mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles.»

«Und das sollen sie lesen?» fügt Lessing hinzu, und: «Nicht dass ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten.»

Wie sich die Zeiten doch geändert haben. Damals kam es auf den Standpunkt an – und heute auch.

«In den USA ist die Filmkritik auf das Niveau einer Verbraucherberatung herabgesunken: geben Sie Ihr Geld aus für diesen Film oder tun Sie es besser nicht!», wirft Lawrence Kasdan in unserem Gespräch ein: «Man interessiert sich nur noch für diese Aspekte und für die Frage, was im Augenblick die grossen Hits sind. Man interessiert sich allenfalls noch für die Geschichte, darüber vergisst man, das Material genauer zu betrachten.»

Wer *Filmbulletin* liest, der weiss, dass wir das filmische Material und seine Entstehung genauer – Kino in Augenhöhe – betrachten. Weil Sie – als Leserin, als Leser – diese Erwartungen teilen, weilen Sie unter uns und tragen dazu bei, dass auch die schwierigere Position noch immer vertreten wird.

Zu den Erwartungen, die sich gut mit unseren Absichten vertragen, zählt auch die wiederkehrende Auseinandersetzung mit der *Dramaturgie*, mit den *narrativen und ästhetischen Bauprinzipien* von Filmen. In diesem Heft gilt ein Augenmerk «Michelangelo Antonionis *offenen Texten*». Wir gehen bewusst nicht ganz Nah an die «Geschichten ohne Ende» heran – wir bleiben diesmal lieber mehr in der Totalen.

Walt R. Vian

Kurz belichtet

Historiographischer Wettlauf	4
Die Schweiz – Rezept Coproduktion	5
Die Filme von Ewald André Dupont	7

Kino in Augenhöhe

VAN GOGH von Maurice Pialat

Epochengemälde	11
-----------------------	----

Totale: narrative und ästhetische Bauprinzipien

Michelangelo Antonionis *offene Texte*

Geschichten ohne Ende – und dann ...	14
---	----

Filmbulletin

BETTY von Claude Chabrol	30
OBLAKO RAI von Nikolai Dostal	32
GRAND CANYON von Lawrence Kasdan	34
Gespräch mit Lawrence Kasdan	36
JOHNNY SUEDE von Tom DiCillo	40

Hintergrund

Zu den Filmen SISI UND DER KAISERKUSS und DER SPRINTER von Christoph Böll

Fassaden des Arrangements	43
----------------------------------	----

Gespräch mit Regisseur Christoph Böll

«Film ist Lüge – vierundzwanzigmal in der Sekunde»	49
---	----

Gespräch mit Produzent Uwe Franke

«Auf Authentizität haben wir wenig Wert gelegt»	53
--	----

Zeitsprung

Gotthold Ephraim Lessing, 1767

Suspence à la Hitchcock	56
--------------------------------	----

Titelblatt: Jacques Dutronc in VAN GOGH von Maurice Pialat

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:
Pierre Lachat, Jürgen Kasten,
Thomas Christen, Sabina
Brändli, Frank Schnelle,
Gerhard Midding, Michael
Sennhauser, Peter Kremski,
Detlef Wulke

Gestaltung:
Leo Rinderer
Titelblatt, Eins / die Erste,
Antonioni: 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;
20th Century Fox, Genève;
Thomas Christen, Filmcoopera-
tive, Monopole Pathé, Rialto
Film, Zürich; Jürgen Kasten,
Berlin; Peter Kremski, Essen;
Calypso Film, Uwe Franke,
Köln; Christoph Böll, Witten.
Storyboard: Bettina Bülow.

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.-
übriige Länder zuzüglich Porto

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

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

**Zuger Kulturstiftung
Landis & Gyr**

**Erziehungsdirektion des
Kantons Zürich**

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

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

**Stiftung Kulturfonds
Suissimage, Bern**

Volkart Stiftung, Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint reg-
elmässig und wird à jour gehalten.
Aufgelistet ist, wer einen
Unterstützungsbeitrag auf unser
Konto überwiesen hat.
Obwohl wir optimistisch in die
Zukunft blicken, ist Filmbulletin
auch 1992 dringend auf weitere
Mittel angewiesen.
Falls Sie die Möglichkeit für eine
Unterstützung sehen, bitten wir
Sie, mit Leo Rinderer oder mit
Walt R. Vian Kontakt aufzuneh-
men.

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
gehört zur Filmkultur.



Historio- graphischer Wettkampf

Band fünf der
«Geschichte des
Films» von Jerzy
Toeplitz ist er-
schienen

Gut zweieinhalbttausend breit-
spaltige Druckseiten hat er in
über zwanzig Jahren vollge-
schrieben, und schon ist er
oder eben erst mit dem fünften
Band seiner «Geschichte des
Films» bei 1953 angelangt.
Hält man sich an die Kadenz,
in der die Bände der deut-
schen Übersetzung erschei-
nen, hat der Filmprofessor
Jerzy Toeplitz mehr als die
Hälfte der bald hundert Jahre
abgehandelt, die die Weltfilm-
geschichte mindestens gedau-
ert hat. Er ist darüber in die
Jahre gekommen, und die Zeit
scheint ihm hoffnungslos da-
vonzulaufen. Zum Hundertjäh-
rigen des Films wird es 1995
an Büchern nicht fehlen, aber
das bewusste dürfte sich nicht
unter ihnen befinden.

Denn zwischen dem Erschei-
nen von Band vier und dem
nun veröffentlichten Band fünf,
der die acht Jahre der Nach-
kriegszeit abhandelt, liegen
eben acht Jahre, weshalb sich
in einem gewissen Sinn sagen

liesse, der Autor sei so weit als
wie zuvor. Inzwischen hat das
politische System, das aus-
greifende Forschungen der
fraglichen Art überhaupt erst
ermöglicht hat, in seiner ersten
Form zu existieren aufgehört,
und zwar ist das sowohl in Po-
len, wo Toeplitz schreibt, wie
auch in der ehemaligen DDR
der Fall, wo seine Arbeit über-
setzt wird oder, wie man viel-
leicht schon bald wird sagen
müssen, übersetzt wurde.

Immerhin weilt der Verfasser
noch unter den Lebenden, und
zur Stunde, da diese Zeilen
aufgesetzt werden, existiert
auch der Berliner Henschel-
Verlag noch, der seit dem
Erscheinen von Band eins im
Jahr 1972 die beträchtliche
Editionsarbeit in unserer Spra-
che nicht zuletzt auch für die
Lizenzausgabe der ersten vier
Bände beim Münchner Verlag
Rogner & Bernhard geleistet
hat.

Zwischen vor- und rückwärts

Nichtsozialistische Länder mit
ihrem meist nur ansatzweise
entwickelten Sinn für kulturelle
Notwendigkeiten haben nota-
bene kaum etwas Vergleichba-
res vorzuweisen. Selbst Frank-
reich vermag nicht mitzu-
halten, das sich doch von den
eigenen revolutionären Tradi-
tionen her gefordert fühlen
müsste. Die 1946 begonnene
wahrhaft phänomenale «*Hi-
stoire générale du cinéma*», die
von fünf erschienenen wohl
noch auf zehn und mehr Bän-
de hätte anwachsen müssen,
ist zufolge des 21 Jahre später,
1967, eingetretenen Todes von
Georges Sadoul bei weitem
nicht fertig geworden. Niemand
hat sie für den Verfasser, des-
sen surrealistisch-partekom-
munistischer Geist bis dahin
überlebt war, weiterführen
können.

Unterfangen der fraglichen Art
tragen es wohl von Anfang an
in sich, dass sie nie restlos ab-
zuschliessen sind, selbst wenn
sich der Autor aus der viel-
schichtigen Tiefe der Vergan-
genheit einmal bis an die
unübersichtliche Gegenwart
herangeschrieben hat, und
das steht ja in Toeplitzens Fall
noch ebenso aus, wie es in
demjenigen Sadouls nie wirk-
lich eingetreten ist. Denn nicht
nur schreitet die Filmgeschich-
te täglich voran, periodisch gilt
es, auch ihre schon abgefass-
ten Kapitel zu revidieren.

Band eins der «Geschichte», der vom Stummfilm handelt, müsste man wohl im Licht des inzwischen Neuerkannten bereits wieder neu fassen. Höchstens auf dem jeweiligen Stand seiner Arbeit kann, kurzum, ein Toeplitz aktuell sein. Von ihrem Anfang her aber wird die Historiographie laufend selbst historisch, und aufs Ganze gesehen fragt sich bloss noch, wer schneller ist, er oder die Geschichte, die da ebenso kräftig voran- wie rückwärtsschreitet.

Von der zu einer Methode

Doch wenn sich denn ein Lebenswerk sowieso aus eigener Kraft aufzuheben vermag, so ergibt sich diese Wirkung bei Toeplitz wie bei Sadoul nicht zuletzt daraus, dass Geschichtsschreibung, über das bloss Verzeichnen der Tatsachen hinaus, erst mit deren Deutung aus der persönlichen Perspektive des Autors lebendig wird. Bloss altert eben auch nichts anderes so schnell wie gerade diese Art und Weise der Betrachtung und Interpretation. Wie immer weit darum Toeplitzens Konvolut noch gedeihen mag, es wird am Ende für nicht mehr stehen, aber auch für nicht weniger als für eine bestimmte historisch-kritische Auffassung von Film als Kunst und Medium, wie sie die Zeit des Nach- und dann des Kalten Kriegs bestimmt hat, also den grösseren Teil der zweiten Jahrhunderthälfte.

Es handelt sich um eine Methode, die mit dem Christentum wie mit dem Marxismus etwas zu tun hat. In ihrem Zentrum machen sich die Frage nach dem persönlichen Befinden des einzelnen und die nach der Gesellschaft und deren Entwicklung den Vorrang streitig. Die ästhetische Perspektive wird nicht eigentlich vernachlässigt, aber sie darf keinesfalls auf den Primat aspirieren. Die Umstände, unter denen Filme zustandekommen, verbreitet und aufgenommen werden, deren Aufeinanderfolge und Gesamtheit beschäftigen fast mehr als das einzelne Erzeugnis selber.

Lange ist diese Methode so gut wie die Methode gewesen, jetzt wird sie zu einer Methode unter andern.

Pierre Lachat



Zarli Carigiet, Heinrich Gretler in MATTO REGIERT von Leopold Lindtberg

Die Schweiz - Rezept Coproduktion

Von Jerzy Toeplitz

Die Schweiz hatte während des Krieges auf filmischem Gebiet Karriere gemacht. Ein Land, von dessen Kinematografie niemand in der Welt je etwas gehört hatte, wurde durch Filme wie MARIE-LOUISE und vor allem DIE LETZTE CHANCE in Kreisen von Filmkennern nicht nur bekannt, sondern erfreute sich höchster Wertschätzung. Diese Entwicklung war der Energie und der Weitsicht eines Lazar Wechsler, Begründer und Leiter der Firma Praesens-Film in Zürich, zu verdanken. Mit höchster Anerkennung schreibt der Schweizer Kritiker Martin Schlappner über ihn: Lazar Wechsler nahm den Film als seine Mission ernst. Er war «ein Missionar des Films. Eines Films, der wohl auch dazu bestimmt war, dem Volke im Kino ein paar «schöne Stunden» zu bereiten; der vor allem aber den Auftrag hatte, die Schweiz nach Massgabe ihrer gesinnungshaften Idealität vor aller Welt zu repräsentieren.» Mit den Filmen MARIE-LOUISE und DIE LETZTE CHANCE erfüllte Wechsler diese Aufgabe auf vorbildliche Weise.

Der Krieg und die besondere Situation, in der sich ein traditionsgemäss neutrales Land

befand, waren Faktoren, die Wechslers Ambitionen unterstützten. Die Augen von Tausenden, wenn nicht Millionen Menschen waren auf die Oase des Wohlstandes – und was am wichtigsten war – des Friedens gerichtet. Von der Schweiz erwartete man in den Jahren des Kampfes Asyl für die Verfolgten, und als die Kanonen schwiegen und die Bombenangriffe eingestellt waren, Hilfe für das hungernde und zerstörte Europa. Nicht umsonst ist das Rote Kreuz nicht nur das Symbol der internationalen Organisation, sondern auch das Emblem der helvetischen Republik.

Das alles wusste der einzige ernstzunehmende Filmproduzent des Landes sehr wohl. Er kannte aber auch die Schwierigkeiten, die mit der Produktion eines Films verbunden waren, bis dieser auf dem Weltmarkt gezeigt werden konnte. Die vierhundert einheimischen Kinos waren nicht imstande, die Kosten anspruchsvoller Projekte zu decken. Man musste also ausländische Partner suchen, die entsprechendes Kapital zur Verfügung stellen und den Verleih in anderen Ländern sichern konnten. Das waren in erster Linie die Ameri-

kaner, die alle Trümpfe in der Hand hatten: die Organisation, das Geld und die Energie. Die Flügel Hollywoods waren damals noch nicht vom Fernsehen gestützt.

Coproduktion bedeutet jedoch nicht nur finanzielle Hilfe, sondern auch Zugeständnisse und Kompromisse. Die amerikanische Filmfirma, die europäischen Produzenten Dollars gab, wollte eine Garantie dafür, dass sich das Wagnis auch auszahlen sollte, dass sich die Bewohner von Arizona und Florida für ihr Geld nicht einen angelsächsischen, sondern irgendeinen Schweizer Film ansehen würden. Wechsler musste kämpfen, um einerseits seine programmatischen Vorstellungen nicht aufzugeben und andererseits seine Partner jenseits des Ozeans nicht vor den Kopf zu stossen. Eigentlich hat nur ein Film der fünfziger Jahre mit dem Firmenzeichen Praesens-Film das gleiche künstlerische Niveau erreicht wie DIE LETZTE CHANCE, und zwar DIE GEZEICHNETEN / THE SEARCH (1948) von Fred Zinnemann.

Coproduzent war in diesem Falle die Metro-Goldwyn-Mayer. Sie sandte Zinnemann, den sie unter Vertrag hatte, als Regisseur nach Europa. Das brachte den zusätzlichen Vorteil, dass er als Österreicher keine Sprachschwierigkeiten hatte und sich in Zürich auch nicht fremd fühlte. Das gesamte technische und künstlerische Team, den Szenarist Richard Schweizer, den Kameramann Emil Berna und den Schnittmeister Hermann Haller, stellte die Firma Praesens-Film, die sich bereits künstlerische Sporen mit dem Erfolg der LETZTEN CHANCE erworben hatte.

Die Anregung zu dem Film gaben Fotografien aus dem Buch «Kinder Europas» von Therese Bonney. Der Autorin war es gelungen, erschütternde Dokumente über das Schicksal von Kindern zusammenzutragen, die Heimat und Familie verloren hatten und als Häftlinge im Konzentrationslager waren. Die dramatischste Szene des Films war eine im Drehbuch nicht vorgesehene Episode, in der sich die minderjährigen Schauspieler weigern, die Autobusse der UNRRA zu besteigen, weil sie glauben, es handle sich um die ihnen zu gut bekannten faschistischen Gaskammern. Der Film DIE GE-

ZEICHNETEN berichtet vom Schicksal eines tschechischen Jungen, der nach Deutschland verschleppt wird und der die eigene Sprache nach seinen Erlebnissen im Lager vergessen hat. Amerikaner nahmen sich seiner an: ein einfacher Soldat und eine Sanitäterin, am Ende findet er nach scheinbar hoffnungslosem Suchen seine Mutter.

Zinnemann drehte die meisten Aufnahmen an Originaldrehorten, in den UNRRA-Lagern in Deutschland: in Nürnberg, München und in Frankfurt am



H. Gretler als Wachtmeister Studer

Main. Der Film trägt den deutlichen Stempel des Authentischen, er hat fast den Charakter eines Dokuments. Dem kleinen Ivan Jandl, der den Oscar bekam, gelang eine erschütternde Darstellung in ihrer Einfachheit und Natürlichkeit. Montgomery Clift als amerikanischer Soldat und Jarmila Novotná als Mutter trafen ebenfalls den Stil, den die Geschichte verlangte.

Der in den Staaten mit grossem Erfolg gezeigte Film von Zinnemann wurde von einigen Rezensenten scharf kritisiert. James Agee warf dem Film übertriebene Sentimentalität vor, und in der «New Republic» erschien ein Artikel, in dem der Autor seine Verwunderung darüber äusserte, dass Dinge, von denen man nur mit Zorn und Schamgefühl reden könne, hier mit einer Träne des Mitgefühls abgehandelt seien. Der Regisseur leugnete nicht, dass die Vorwürfe zum Teil zuträfen, und bekannte, er habe einen Kompromiss angestrebt, weil er die Meinung vertrete, diese Abschwächung und der Schuss Sentimentalität, ohne den der amerikanische Film

nicht auskommt, seien auch in diesem Fall notwendig gewesen. Hätte man die ganze Wahrheit auf der Leinwand gezeigt, wären die Zuschauer nicht ins Kino gegangen und die beabsichtigte Wirkung der Schöpfer wäre zerstört worden. So aber hatten die Zuschauer viel erfahren, was ihnen vorher unbekannt war, ihnen seien über die Nachkriegswirklichkeit in Europa die Augen geöffnet worden.

Leopold Lindtberg, der führende Vertreter der Praesens, verzichtete auf seine hohen künstlerischen Ambitionen und drehte zu Beginn einen psychologischen Kriminalfilm, der in einem Krankenhaus für geistig Behinderte spielt: MATTO REGIERT (§ 51 – SEELENARZT DR. LADUNER, 1946), und dann zwei Coproduktionen: SWISS TOUR (EIN SEEMANN IST KEIN SCHNEEMANN, 1950) und DIE VIER IM JEEP (1951). Der erste der oben erwähnten Filme hat weniger künstlerische Ambitionen als vielmehr die Absicht, zu unterhalten. Der zweite ist ein deutlich kommerzielles Produkt, das die Schönheit des Landes mit den Augen

amerikanischer Touristen vorstellt. In den Hauptrollen Cornel Wilde und Josette Day. Der dritte ist eine behutsame, nicht bissige, vergnügliche Satire auf das Leben in Wien unter der Herrschaft der Besatzungs-



PALACE-HOTEL (1952)

mächte. Die Helden sind Vertreter der vier alliierten Armeen, die in einem Jeep der Militärpolizei ihren Dienst tun. Aus Amerika kam die weibliche Attraktion des Films, die schwedische Schauspielerinnen Viveca Lindfors.

Lindtbergs UNSER DORF / THE VILLAGE (DAS PESTALOZZIDORF / SIE FANDEN EINE HEIMAT / KINDER IN GOTTES HAND, 1953) war sein Abschied vom Film. Die Handlung spielt in ei-

ner der von dem Schweizer Pädagogen und Schriftsteller Johann Heinrich Pestalozzi gegründeten Schulen. Dokumentaraufnahmen gehen in Szenen über, in denen Berufsschauspieler wie der schwedische Star Eva Dahlbeck spielen. Lindtberg, der wahrscheinlich vom unbeständigen Erfolg seiner Filme entmutigt war, widmete sich nun der Theaterregie, mit der er seine Laufbahn auch begonnen hatte.

Wechsler arbeitete mit verschiedenen amerikanischen Filmfirmen zusammen, vor allem mit Metro-Goldwyn-Mayer und Twentieth Century Fox. Für letztere produzierte er die Verfilmung des bekannten Kinderbuches von Johanna Spyri HEIDI (1953) in der Regie von Luigi Comencini. Den zweiten Teil mit dem Titel HEIDI UND PETER (1954) inszenierte Franz Schnyder. Auch hier, wie in den anderen Filmen der Praesens, waren Emil Berna als Kameramann und Robert Blum als Komponist beteiligt. Der deutsche Schauspieler und Regisseur Leonard Steckel drehte zwei kommerzielle Filme: PALACE-HOTEL (PALASTHOTEL, 1952) und DIE VENUS VOM TIVOLI (ZWIESPALT DES HERZENS, 1953).

Zu Beginn der fünfziger Jahre setzte der Schweizer Film das Kriegsthema fort, aber ohne den Glanz von einst und die spektakulären künstlerischen Erfolge. Wechsler bemühte sich, die anspruchsvolle Profilierung des Programms beizubehalten, das mit Schweizer und Lindtberg begonnen hatte, musste seinen Produktionspartnern aber zu viele Zugeständnisse machen. Die internationale Besetzung der Rollen konnte die Armseligkeit und die Mängel der Szenarien nicht verdecken. Es dauerte nicht mehr lange, und dieses Rezept der Zusammenarbeit mit dem Ausland erwies sich als unbefriedigend. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre erfolgte die Rückkehr zum einheimischen Film mit Lokalkolorit und in Schweizer Deutsch. Nach langen Jahren des Niedergangs machte die Schweiz wieder durch eine neue Welle junger Talente in den siebziger Jahren auf sich aufmerksam.

Aus: Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Band 5, 1945 - 1953, Berlin, 1991. Mit freundlicher Genehmigung des Henschel Verlag.



DIE LETZTE CHANCE von Leopold Lindtberg (1944/45)



Die Filme von Ewald André Dupont

Genre kino und abstrakte Schaulust

In der Filmgeschichts-Schreibung haben sich in den letzten Jahren neue Betrachtungsperspektiven herausgebildet. Zum einen gilt das Interesse verstärkt dem "Mainstream" der konventionellen Produktionen. Zum anderen wird nicht mehr nur die Ästhetik einzelner Filme analysiert. In den Blickpunkt rücken verstärkt Produktions- und Verwertungsaspekte und die filmwirtschaftlichen Rahmenbedingungen. Auch die filmhistorischen Kongresse, die alljährlich das Hamburger Filmforschungszentrum CINEGRAPH veranstaltet, berücksichtigen diese Ansätze. 1990 etwa wurde die Ufa-Einbindung des Regisseurs und Produzenten Joe May ebenso untersucht wie seine Tätigkeit im amerikanischen Studiosystem.

1991 galt das Interesse dem Autor und Regisseur *Ewald André Dupont*, der am 25. Dezember 1891 geboren wurde. Noch stärker als beim May-Kongress zentrierten sich die Referate um die übergeordneten produktionsgeschichtlichen Aspekte der Dupont-Fil-

me. Rolf Aurich und Rainer Rother untersuchten sein Engagement bei der von *Hanns Lippmann* gegründeten Gloria-Film, die 1920 mit dem vielversprechenden Produktionsprogramm «Der Sensationsfilm muss künstlerisch sein» angetreten war. Der Versuch der künstlerischen Nobilitierung konventioneller Genrefilme war unter anderem möglich, weil zu Beginn der zwanziger Jahre deutsche Filme aufgrund der fortschreitenden Inflation konkurrenzlos billig hergestellt werden konnten. Budgets von einer Million Mark entsprachen nicht mehr als circa 10 000 Dollar, die häufig durch den Verkauf in zwei valutastarke Länder (wie etwa die Schweiz und Niederlande) eingespielt wurden. Bei der Gloria realisierte Dupont zwischen 1920 und 1923 insgesamt acht Filme.

Der ökonomische Kontext seines Engagements bei der Gesellschaft British International Pictures (BIP), für die er zwischen 1927 und 1930 fünf Filme realisierte, bildete das Schwerpunktreferat des Kon-



Anne May Wong in PICCADILLY (1928)

gresses. Thomas Elsaesser und Andrew Highson referierten die Gründungsgeschichte der BIP, deren internationalen Verwertungsanspruch und die Zusammenarbeit mit der deutschen Tobis-Film. Versucht wurde dabei auch, der Ästhetik der sogenannten Bilingual-Filme nachzuspüren (Produktionen, die in den gleichen Dekors mit englischen, deutschen oder französischen Schauspielern in zwei oder drei Sprachenversionen hergestellt wurden). Beim Vergleich einzelner Fassungen stieß man schnell darauf, dass aus Kostengründen das Design "kosmopolitisch" ausgerichtet war, in den jeweiligen Rollen und Dialogbesonderheiten deutlich nationale Klischees und Stereotypen dominierten. Helmut G. Asper zeichnete Duponts späte Karriere in den USA ab 1934 als verzweifelten Kampf des gewohnt individualistisch arbeitenden Regisseurs mit den Normen des amerikanischen Studiosystems nach. Wie sein Kollege Joe May, so scheiterte auch Dupont an der effizient sanktionierenden Produktionsökono-

mie dieses Herstellungssystems.

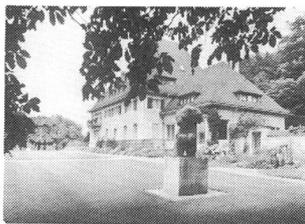
Am Ende des E. A. Dupont gewidmeten vierten filmhistorischen Kongresses hatte man einen Gang durch die sich verändernden Produktions- und Verwertungssysteme in Deutschland, Grossbritannien und den USA in den Jahren 1920 bis 1940 zurückgelegt. Die ästhetische Einschätzung Duponts trat dabei jedoch in den Hintergrund. Etwas verwundert mussten die Teilnehmer bei der Abschlussdiskussion feststellen, dass eine Neubewertung der Filme von E. A. Dupont nicht gelingen wollte. Nach wie vor dominierten die Klassiker *VARIÉTÉ* (1925) und *ATLANTIC* (1929) das Gesamtwerk. Dies verwundert nicht, war doch *VARIÉTÉ* in Hamburg die einzige, zudem recht subjektivistische und auf wenige Sequenzen beschränkte Einzelanalyse gewidmet. Veronika Rall und Heide Schlüpmann entdeckten Abstraktionstendenzen in der naiven Schaulust des Films. Die Schau der Bewegung, bildmächtig vorgeführt in atemberaubenden Trapeznummern,

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.

Heinrich Bruppacher
bis 14. Juni 1992

Kunstmuseum

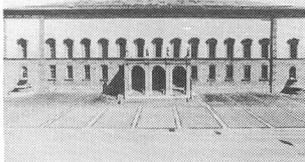
Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
zusätzlich
Dienstag 19.30–21.30 Uhr
(Montag geschlossen)



Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

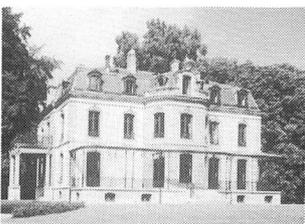


«Der Schweizer Franken.
Münzen, Noten und Motive»

bis 29. November 1992

Münzkabinett

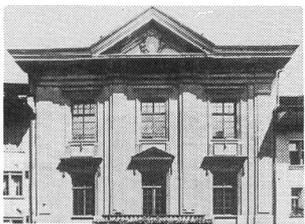
Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr



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

«Vom Örtchen
zum Bade»
(Sonderausstellung)
bis 18. Oktober

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr



wird durch die selbst artistische Bewegungen vollführende Kamera dynamisch gesteigert und lustvoll zelebriert. Ein Varieté-Zuschauer scheint dem in der Erzählebene des Films zu erliegen, wenn er die Bühne entert, um an der artistischen Schaulust teilzuhaben, die durch eine dralle Artistin eine erotische Verkörperung erhält. In diese Dynamik hineingeworfen ist auch Boss Huller, der tragische Held (gespielt von *Emil Jannings*). Er hält dem Taumel, den der Film vor allem auch durch artistische film-sprachliche Mittel auf der visuellen Ebene herstellt, nicht stand. Als die verführerische Trapezpartnerin, für die er seine Frau verlassen hat, sich Artinelli, dem "König der Lüfte", zuwendet, verliert er die Orientierung. Die Kamera illustriert seinen Schwindel ebenso schonungslos wie seine Gewaltphantasie, den Nebenbuhler vom Trapez stürzen zu lassen. Schliesslich tötet er den Rivalen in einem Messerkampf. Die Mauern des Gefängnisses, aus dem er in einer Rahmenhandlung die Geschichte erzählt, bieten ihm Schutz vor der Desorientierung des Raumes, der Gefühle, des modernen Lebens schlechthin, die Dupont in *VARIÉTÉ* virtuos entfaltet.

VARIÉTÉ galt bereits in der zeitgenössischen Rezeption als das ingeniöse Meisterwerk Duponts. Der Film überragt nach wie vor das *Ceuvre* von annähernd fünfzig deutschen Filmen (die Dupont zwischen 1916 und 1932 geschrieben oder inszeniert hat) und neunzehn anglo-amerikanischen Regiearbeiten. Dupont begann 1916 als Drehbuchautor. Wie eine Reihe von Autoren des deutschen Stummfilms kam auch er vom Journalismus. 1915 hatte er als Redakteur der *Berliner Zeitung am Mittag* eine ständige Filmrubrik eingerichtet. Fortan publizierte er überwiegend zu Problemen des neuen Massenmediums. Noch 1919, als er bereits als Autor und Regisseur etabliert war, kritisierte er in dem Artikel «Filmkritik und Filmreklame» die Abhängigkeit der Filmpresse von der Industrie und die Käuflichkeit der Kritiker, die zu einem beträchtlichen Teil in verschiedenen Funktionen mit der Filmwirtschaft verwoben und abhängig wären. Zwischen 1916 und 1918 hat Dupont siebzehn Filme geschrieben. Von ihnen ist nur das Ehedrama *DIE FAUST DES RIE-*

SEN (1917) erhalten. *Henny Porten* spielt hier eine von ihrem Gatten drangsalierte Ehefrau, «dessen Männlichkeit (sie) dennoch liebt, wiewohl sie auch so schwer unter dieser Faust zu leiden hatte» (*Der Kinetograph* 1917). Das Drehbuch lehnt sich an andere Porten-Filme an, in denen sie das Opfer zügelloser, triebhafter, aber potenter Männer ist (etwa *DIE EHE DER LUISE ROHRBACH*, 1916, oder *GEFANGENE SEELE*, 1917). Es variiert das melodramatische Modell der körperlichen Bedrohung einer seelenvollen Frau und ihre Errettung durch einen verständnisvollen, normkonformen Mann.

Nachdem Dupont bereits für die Harry-Higgs- und die Joe-Deebs-Detektivserie Episoden verfasst hatte, übernahm er 1918 auch die Regie für die Detektivserie des Schauspielers *Max Landa*. *EUROPA POST-LAGERND* (1918) war ebenso ein Erfolg wie *DER LEBENDE SCHATTEN*, den die *Lichtbild-Bühne* etwas vorschnell zu einem der «interessantesten, fesselndsten Detektivschaustücke der Gegenwart» erhob. Dupont hatte hier die einigermaßen originelle Idee, dem Meisterdetektiv einen Doppelgänger gegenüberzustellen, der konsequenterweise der "König der Juwelendiebe" ist. Der Kampf der beiden Kontrahenten ist mit Jagden über steile Dächer, Berggipfel und auf einem (allerdings recht gemächlich dahindampfenden) Zug genrekonform illustriert. Dupont weiss diese Bildmittel zuweilen durch eine ungewöhnliche Kameraposition (extreme Unter- oder Aufsicht) zu steigern. Bereits ein Jahr später bemängelte das gleiche Fachblatt anlässlich des Dupont-Films *DER WÜRGER DER WELT* (1919) aber bereits eine Inflationierung der ewig gleichen Aktionismen der Detektivserie: «Verfolgungen im Auto, im Flugzeug, auf den Dächern, Springen ins Wasser ... haben wir oft genug gesehen.»

Unverkennbar ist in Duponts frühen Filmen seine Vorliebe für publikumswirksame Genres und Stoffe. Neben den Detektivserien hatte er 1917/18 mehrere Teile der Aufklärungsfilme *ES WERDE LICHT!* geschrieben, in denen er das Problem der Geschlechtskrankheiten und des § 218 ohne allzuviel gesundheitspolitischen Erklärungseifer publikumswirksam dramatisierte. Auch *ALKOHOL* (1919) ver-

sucht, vor der Zerrüttung der Familie durch Trunksucht zu warnen. Die durch mehrere Rückblenden aussergewöhnlich verschachtelte Erzählung wächst sich dabei unter der Hand zu einer Art Sittengemälde des orientierungslosen Bürgertums der unmittelbaren Nachkriegszeit aus.

Im Trend des krassen Themen nicht scheuenden, leicht schlüpfrigen melodramatischen Unterhaltungsfilms in der zensurfreien Zeit der jungen Weimarer Republik liegen auch die Gloria-Produktionen DER WEISSE PFAU (1920) und KINDER DER FINSTERNIS (1921). Geschickt nutzte Dupont die beträchtlichen sozialen Gegensätze der Figuren, um die melodramatische Fallhöhe zu steigern und krude Konflikte zu konstruieren. In DER WEISSE PFAU behindert die Zigeunerherkunft einer Tänzerin ihre Liebe zu einem Lord. Starr der unerbittlichen Moral des Melodrams folgend, ist ein Glück für dieses ungleiche Paar kaum denkbar. Als die Tänzerin ihren gewalttätigen Zigeunerfreund erschießt, errettet sie der Flammentod im bren-

auf einer Kreuzfahrt in einen entflohenen Totschläger verliebt, der sich als Heizer verdingt. Diese Konstellation (die Eugene O'Neill zur gleichen Zeit in seinem expressiven Drama «The Hairy Ape» zu aggressiver Sozialkritik überformt) ist bei Dupont Ausgangspunkt eines weitgespannten Rache- und Eifersuchtsdramas. Es kreist um den Zwischentitelgedanken des aus Liebe mordenden Helden: «Eine Frau zerbrach mein Leben. Eine Frau hat mich gerettet». Um die über den Kontinent dahinhetzende Handlung pittoresk zu illustrieren, hat Dupont eindrucksvolle Naturaufnahmen von italienischen Häfen, von einem echten Ozeandampfer und viel Bewegung im Bild inszeniert. Ähnlich wie in ALKOHOL gelingt es ihm jedoch nur partiell, die komplizierte Handlungsstruktur und die überbordenden Motivwechsel filmdramaturgisch zu bändigen. Als Autor scheint Dupont noch immer der vorwärtstreibenden Sensationsdramatik seiner frühen Drehbücher zu vertrauen, während er als Regisseur bemüht ist, eine Balance zwischen schau-

Schmuggler gegen die Gesetze verstösst. Dupont hatte für diesen Film programmatisch verlauten lassen, unbekannte Schauspieler einzusetzen. Doch das wohl eher aus finanzieller Not – die Inflation neigte sich dem Ende zu und erschwerte die Billigfilmproduktion – geborene Experiment misslang. Gerade die Darstellung ist dürftig. Dafür überzeugt DIE GRÜNE MANUELA vor allem in den kargen Dekors des CALIGARI-Ausstatters *Walter Reimann* und in der Lichtführung. Differenziert abgetöntes Helldunkel grundiert die hochtemperierte Stimmung einer südländischen Region. Harte Helldunkel-Effekte markieren dramatische Wegmarken (etwa die Vergewaltigung Manuelas, ihren Racheplan an dem Mann an gleicher Stelle oder eine Gefängniszene mit ihrem Geliebten, wo ein flutender Lichtkegel Hoffnung und Erlösung für das Paar andeutet).

Auch DAS ALTE GESETZ (1923) hat Dupont in aussergewöhnlich abgestuften Helldunkel-Tönen aufgenommen, die Emotionen und Stimmungen verdichten. Die hellen Einsprengsel in dem düsteren ostjüdischen Ghetto markieren die Einzigartigkeit in die Tradition und das Ausbruchsbegehren des Rabbinersohns, der Schauspieler werden will. Das flutende Helldunkel gedämpfter Salonstimmungen gibt dagegen den barocken Rahmen für die Romanze der Erzherzogin mit dem Eleven des Wiener Burgtheaters, der durch ihren sanften Einfluss schnell Karriere macht. Als ihn der Vater als «Don Carlos» auf der Bühne erlebt, erkennt auch er, dass er nicht das Recht hat, das «Alte Gesetz» einzufordern. Der ganz auf den Hauptdarsteller *Ernst Deutsch* (und seinen biographischen Erfahrungen des Ausbruchs aus dem Prager Elternhaus an ein Wiener Theater) abgestellte Film versucht sowohl in den Motiven als auch in der Inszenierung eine interessante Gratwanderung auszubalancieren. Einerseits ist Dupont bemüht, Einblicke in das antisemitisch dämonisierte ostjüdische Milieu zu geben. Andererseits schwenkt er bald in eine amüsante Emanzipations- und Liebesgeschichte ein, so dass der Film Züge annimmt einer «Plauderei in Bildern, von Sentiment und beschwingtem Bildhumor durchzogen» (*Film-Kurier* 1923).

Ein beträchtlicher Sozialkontrast ist dramatischer Aus-

gangspunkt auch für DER DEMÜTIGE UND DIE SÄNGERIN (1925). Den Aufstieg zur gefeierten Sängerin erkaufte sich die Heldin durch die Protektion eines Fabrikanten. Nachdem *Lil Dagover*, die junge Sängerin, zum ersten Kuss gezwungen wurde, hat sie den Tauschwert eines attraktiven Körpers begriffen. Ihrer Karriere ist das förderlich, nicht jedoch ihrer Liebe zu einem Musiker. Erst als dieser eine Oper mit dem Titel «Die Mörderin» komponiert und sie ihre Traumata in der Titelrolle herauszingen kann, klären sich die Gefühle. Aus den expressionistischen Bühnenbildern der Opernaufführung wird sie, die im Schlussrefrain bei der Beichte der Mörderin zusammengebrochen ist, von den Darstellern des Richters und des Henkers herausgetragen. Durch diese Rollenerfahrung ist sie ein neuer Mensch geworden, die nun die Zuneigung des Demütigen erwidern kann.

Dupont hat in vielen seiner Filme Sujets des Theaters, des Varietés oder der Tanzbühnen aufgegriffen. Geschickt nutzt er die dadurch ermöglichten Spiel-im-Spiel-Situationen, um Konflikte zu kondensieren, Begierden offenzulegen, Zuschauerphantasien zu entblößen oder auch, um Traumata zu lösen. In MOULIN ROUGE (1927/28) etwa muss *Olga Tschechowa* quälend lange in ihrer Revueszene ausharren, obwohl sie weiss, dass ihre Tochter, die auch die Rivalin um einen Mann ist, einen Auto-unfall hatte. Ihre Gefühle werden dabei jedoch klar.

Ein Tanzlokal im vornehmen Londoner Westend, das sich Dupont von *Alfred Junge* opulent ins Elstree-Studio bauen liess, ist der zentrale Handlungsort in PICCADILLY (1928). Hier sind es vor allem die Treppen, Aufgänge und Nebenräume der spiegelnden Tanzfläche, die den dramatischen Fluss leiten. Der Inhaber des Lokals entdeckt, dass der Tänzer seine Frau, die mit ihm die Hauptattraktion vorführt, zu zärtlich zur Verbeugung führt. Gleichzeitig führt ihn der Blick auf einen schmutzigen Teller in den Spülraum, wo gerade *Anna May Wong* auf dem Tisch tanzt – und der Dreieckskonflikt ist mit wenigen ineinanderfließenden Vorfällen entfaltet. Dupont verfolgt diese Entwicklung, indem er die Kamera die Bewegungen und Blicke der Figuren räumlich



E. A. Dupont (rechts) bei den Dreharbeiten zu ATLANTIC (1929)

nenden Theater vor dem Gefängnis. Dupont nahm den selbst verfassten Kolportagestoff vor allem zum Anlass, um im Variété- und Theatermilieu kleine Genreszenen zu inszenieren. Mit *Grit Hegesa* hatte er für die Hauptrolle eine populistische Ausdruckstänzerin engagiert, die auf erotische Drapierung wie auf bizarre Kostüme gleichen Wert legte.

Die Hegesa war auch die Hauptdarstellerin in KINDER DER FINSTERNIS. Hier gibt sie eine englische Dame, die sich

reizbetonten Bildern und psychologischer Nuancierung (etwa in der genauen Beobachtung kleiner gestischer Bewegungsdetails) zu bewahren.

DIE GRÜNE MANUELA (1923) leidet ebenfalls an überbordenden Motiveffekten. Wiederum ist ein tanzendes Zigeunermädchen Objekt bürgerlicher Begierden. Aus dem Zusammenprall der Klassen-, Gefühls- und Moralegensätze ist schnell eine spektakuläre Geschichte gewoben, zumal der Geliebte der Tänzerin als

nachvollziehen lässt. PICCADILLY ist geprägt von langen Kamerafahrten und Schwenks, die einen merkwürdigen Rhythmus schaffen. Dupont verzichtet in diesem Film auf schnelle Schnittfolgen. Ja, er stellt die altmodisch anmutenden Schwenks regelrecht aus, wenn er von einem Gesicht über eine kahle Wand auf ein anderes Antlitz und von dort in gleicher Weise wieder zurückwandert. Der irritierende, hin- und hergleitende Rhythmus des Films erlaubt jedoch, wie Rudolf Arnheim bereits 1929

Zeitpunkt, als diese Mittel eine Konvention der filmsprachlichen Organisation zu werden beginnen.

Auch die trilingual aufgenommenen Versionsfilme ATLANTIC und CAPE FORLORN (1930, der deutsche Titel MENSCHEN IM KÄFIG ist noch treffender) enthalten eine Reihe fast statisch wirkender Kammerspielsequenzen. Wiederum schaut Dupont häufig frontal auf die Figuren und behält seine Technik der langen Einstellungen bei, die sich durch die gleich-

(Studio-)Aussenaufnahmen des sinkenden Ozeandampfers oder des sturmumtobten Leuchtturms, auf den ein mysteriöser Edelganove verschlagen wird. Besonders in CAPE FORLORN gelang Dupont eine packende Konfrontation – klaustrophobisch zugespitzter Raumecke und des tosenden Meeres, seiner Gefahren, aber auch seiner befreienden Weite.

Unmittelbar vor der Machtergreifung der Nazis und unmittelbar vor der Premiere von DER LÄUFER VON MARATHON (1932) übersiedelt Dupont nach Hollywood. In seinem letzten deutschen Film nutzte er Aufnahmen der Olympischen Spiele 1932 in Los Angeles, um den Herzenskonflikt einer Wasserspringerin mit zwei deutschen Marathonläufern und einem spanischen Schwimmer milieuecht zu illustrieren. Das grösstenteils im Studio aufgenommene Marathonrennen, in deren Verlauf die Heldin ihr Herz für den Verlierer entdeckt, bleibt jedoch recht blass gegenüber der Dynamik der in kurzen Takes montierten Olympiabilder. Die Aufnahmen von der Olympiade

sierte. Die als Werbemassnahme eines Dosensuppen-Konzerns vorgesehene Vermählung von Mister Manhattan und Miss Brooklyn misslingt, weil die verdrängten Triebe und Gefühle des Beaus und der Werbeagentin sich in einer ausgiebigen Tortenschlacht (!) dann doch noch artikulieren dürfen. Wahrscheinlich wäre dieser Stoff ohnehin nur von den Marx Brothers zu retten gewesen. Die Legende besagt, dass Duponts Hollywood-Karriere jäh unterbrochen wurde, als er bei den Dreharbeiten zu HELL'S KITCHEN (1939) in alkoholisiertem Zustand die halbstarke Hauptdarsteller der Kindertruppe "Dead End Kids" ohrfeigte. Erst zwölf Jahre später stellte ihm Isidor Goldschmidt, mit dem er bereits in den zwanziger Jahren zusammengearbeitet hatte, einen 500 000 Dollar-Etat für THE SCARF zur Verfügung. Der Film floppte trotz seiner spannenden Handlung, in der ein Mann aus der Irrenanstalt ausbricht, um den Mörder seiner Frau zu suchen, den er in seinem Freund und Psychiater findet. In den fünfziger Jahren schrieb Dupont überwiegend für das



Anna Sten in SALTO MORTALE (1931)

feststellte, in seiner Wahrung der räumlichen Kontinuität eine sehr genaue Sichtweise gerade auf die kleinen Gesten, Blicke und Dinge. Mit ungewohnt gewordener Musse schaut Dupont frontal auf seine Figuren und offenbart ein reich nuanciertes Beziehungsgeflecht. Die dynamische Zerrissenheit des Raums, der Figuren, der Blicke – wie er sie mit VARIÉTÉ selbst als neue filmische Betrachtungsweise populär gemacht hatte –, davon löst er sich just zu einem

förmigen Erkundungsschwenks ergeben. Gerade in diesen beiden Filmen sind die scheinbar antiquierten Mittel (die jedoch in neuer Funktion eingesetzt sind) fast kontrapunktisch eingesetzt. Denn ATLANTIC und CAPE FORLORN grundieren eigentlich in spektakulären Sujets: der erste Film zeichnet den Untergang der "Titanic" nach, der zweite ist ein Eifersuchtsdrama auf einer Leuchtturm-Insel. Die kammerspielhaften Szenen bilden deshalb einen starken Kontrast zu den



Olga Tschechowa in MOULIN ROUGE (1927/28)

Warwick Ward und Lya de Putti in VARIÉTÉ (1925)



in Los Angeles waren jedoch weniger eine Reverenz an sein zukünftiges Betätigungsfeld, sondern sie leiteten den Propagandafeldzug für die nächsten Olympischen Spiele ein. Diese waren gerade für 1936 nach Berlin vergeben worden.

Duponts amerikanische Filme sind in Europa weitgehend unbekannt. Die in Hamburg vorgeführte Sahnnetorten-Opera LOVE ON TOAST (1939) belegt, dass Dupont mit drittklassigen Drehbüchern und Schauspielern entsprechende Filme reali-

fernsehen, so einundzwanzig Folgen der Serie «Big Town». Sie rückt einen Journalisten in den Mittelpunkt, der heldenhaft gegen die Korruption in seiner kleinen Stadt kämpft. Fast scheint es, dass E. A. Dupont in der Fiktion zurückgefunden hat zum Beginn seiner Film Laufbahn: seinen Versuchen, im Berlin der zehner Jahre eine unabhängige Filmpublizistik und damit eine Voraussetzung für anspruchsvolle Filme durchzusetzen.

Jürgen Kasten

Jacques Dutronc als Van Gogh



VAN GOGH von Maurice Pialat

Epochengemälde

Es führt zwar kein Weg an einem Vergleich mit den beiden schon bestehenden Van-Gogh-Filmen von 1956 und 1988 vorbei. Doch dass es die Vorläufer LUST FOR LIFE und VINCENT AND THEO bereits gab, ist ein Umstand, der sich auf Maurice Pialats Fassung der gleichen Lebensgeschichte nachträglich gesehen nur vorteilhaft hat auswirken können. Denn wohl oder übel sah sich der Franzose genötigt, als dritter in der Reihe ganz oder doch sehr weitgehend von den beiden Aspekten im Leben des Helden abzusehen, die Vincente Minelli und Robert Altman zuvor beleuchtet hatten.

Beim einen der beiden Amerikaner ist die Beziehung zum Bruder Theo, beim andern die Begegnung mit Gauguin in den Mittelpunkt gerückt. Beiden Kapiteln kommt in der Biographie des Holländers ein ausgesprochen dramatischer, beispielhafter Charakter zu, und in den betreffenden Filmen erschienen sie denn auch entsprechend bewegt. VAN GOGH nun ist kein weiteres Mal auf das besonders Aussagekräftige oder gar Tragi-

sche im Geschick des Malers bedacht und sucht derlei Qualitäten noch nicht einmal aus den Gemälden heraus.

Keine nachinszenierte Kunst

Besonders viel Einblick wird in die fraglichen Werke ja auch gar nicht gewährt. Eine Sequenz am Anfang, die den gelassenen Rhythmus des Films anschlägt, will noch fast ausdrücklich demonstrieren, dass die Betrachtung des Gemalten an und für sich selbst in einem Film zu diesem Thema keine Hauptsache zu sein braucht. Ausführlich ist zu sehen, wie das Motiv gewählt und hergerichtet wird. In einem kleinen Salon setzt sich Marguerite, die Tochter des Logisgebers und Mäzenen in Auvers-sur-Oise, ans Klavier. Der Künstler stellt sich mit seiner Staffelei draussen vor dem offenen Fenster im Garten auf, von wo aus das Chiaroscuro der Szene besser einzusehen ist.



Alexandra London als Marguerite Gachet mit Van Gogh

Etliche Aufmerksamkeit wird an die sich anbahnende Beziehung zwischen Maler und Modell verwendet. (Van Gogh scheint das offenkundige erotische Interesse, das ihm Marguerite entgegenbringt, als ihm offensichtlich peinlich vorerst zu ignorieren.) Und ähnlich wie in LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette spielt auch die Zeit, die das Malen beansprucht, eine wichtige Rolle, was ja auch nur der Tatsache entspricht, dass eben gefilmt wird. Malerei ist synthetisch, der Film hingegen analytisch. Jene fasst die Zeit zusammen, dieser zerlegt sie.

Gachet, der Vater des Mädchens, stösst dazu und kommentiert das fertige Bild. Die Abgebildete äussert ihrerseits vernehmlich ihre Unzufriedenheit. (Enttäuscht scheint sie aber mehr vom Künstler selbst zu sein als von seiner Kunst.) Die gesamte mehrminütige Szene käme letztlich sehr wohl ohne einen einzigen Blick auf das Ergebnis aus. Dank der Ausdauer des Films hat sich diese «Frau am Klavier» in der Vorstellung des Zuschauers bereits zusammengesetzt.

Wenn ganz zum Schluss das Gemälde trotzdem noch betont kurz zu sehen ist, dann höchstens wie ein Nachgedanke, sozusagen der Vollständigkeit halber. Der Prozess des Malens selbst aber, der allein für den Film zählt, ist bis dahin abgeschlossen. Dieser macht seine eigenen Bilder, und sie treten jetzt an die Stelle derer Van Goghs. Pialat setzt dessen Kunst als bekannt voraus. Nicht etwa sie selbst will er nachinszenieren, sondern das, wofür sie steht, und das, woraus sie wuchs.

Der Ausserirdische

Gewiss, das Individuum Van Gogh erscheint in der ganzen Unbedingtheit seines Talents samt dessen Kehrseite, die in einem völligen Mangel an Begabung fürs Leben besteht. Weder die bürgerliche Mächtegerin-Bohémienne Marguerite noch die leichtlebige, um nicht zu sagen proletarisch-nuttenhafte Jo vermögen ihn nachhaltig zu bannen. Selbst Theo, der Bruder, kümmert den Maler höchstens als gelegentlicher Saufkumpen. Dabei weckt sogar noch der Alkohol, den das Genie als Medizin gegen seine diffusen Nervenschmerzen gewissenhaft einnimmt, höchstens dessen relatives Interesse.

Kurzum, nicht ein einziges Mal braucht Jacques Dutronc, der die Titelrolle ganz mit der richtigen trockenen Verlorenheit, abwesend und sogar etwas gewollt unpersönlich spielt, die ominöse Zeile auszusprechen, die jeder weniger raffinierte Filmemacher dem Helden in den Mund gelegt hätte, nämlich: *Ich bin nur am Malen interessiert*. Von Anfang an so etwas wie ein Ausserirdischer, der bloss zu Besuch unter den Menschen weilt, erklärt Pialats Van Gogh gar nichts, niemandem. Er greift auch nichts, er folgt nur seinem Antrieb zu malen. Kaum etwas anderes in seinem Leben ist wirklich existent.

Gérard Sétty als Gachet mit dem Künstler und dem Modell – sinnlicher Einblick in



die damals neue Qualität des Lebens

Diese Charakterisierung will bewusst die Figur selber ein wenig zurückdrängen. Vor sie hin schiebt sich in lichten Bildern eine breite, lustvolle Schilderung der *belle époque* als einer Zeit, die es mindestens diesem Film zufolge verdient hätte, die Epoche Van Goghs genannt zu werden. Wir erhalten sinnlichen Einblick in die damals neue Qualität des Lebens, die die Kunst der Impressionisten und ihrer Nachfolger hervorgebracht hat. Wir werden der Freude am Draussensein teilhaftig, an den sommerlichen Farben, am intensiven Licht, an allem, was das Auge nicht nur Van Goghs fesselte. Wir sind bei den Tänzen und Unterhaltungen dabei und hören die Musik. Und wir glauben, das alles zu riechen.

Der liegendebliebene Faden

Mit einem Wort, VAN GOGH hat dann Malerei nicht mehr nur zum Gegenstand, sondern will darüberhinaus, mit den Mitteln der siebten Kunst, selber so etwas wie Malerei betreiben. Jean Renoir suchte bekanntlich in gewissen seiner Filme bewusst den Anschluss an die impressionistischen Bilder seines Vaters Auguste. Von daher rührt eine gewisse Tradition im französischen Film, der Pialat nun nachlebt, ohne aber Renoir zu imitieren. Schon nur technisch hätten die Filmemacher früherer Jahrzehnte den heutigen nichts vormachen kön-



Maurice Pialat inszeniert seinen Van Gogh

nen, weil sich so unendlich fein differenzierte Farbbilder wie die, die Pialats Kameraleuten jetzt zu machen gegeben ist, damals noch gar nicht filmen liessen. Vielleicht bedeutet Tradition im Kino richtig verstanden, den liegendebliebenen Faden dann wiederaufzunehmen, wenn sich das gleiche auf die gleiche Weise gar nicht mehr realisieren lässt und man also gezwungen ist, neue Darstellungen zu suchen. VAN GOGH kommt in diesem Sinn weder zu früh noch zu spät.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu VAN GOGH:

Regie und Buch: Maurice Pialat; Kamera: Emmanuel Machuel, Gilles Henry, Jacques Loiseleux; Schnitt: Yann Dedet, Nathalie Hubert; Ausstattung: Philippe Pallu, Katia Vischko; Kostüme: Edith Vesperini; Maske: Jackie Reynal; Frisuren: Sylvie Mathevet, Bettina Keller; Bildhauer: Dominique Pallut; Maler: Gilbert Pignol, François Page, Frédéric Page; Ton: Jean-Pierre Duret.

Darsteller (Rolle): Jacques Dutronc (Van Gogh), Alexandra London (Marguerite Gachet), Gérard Sétty (Gachet), Bernard Le Coq (Théo), Corinne Bourdon (Jo), Elsa Zylberstein (Cathy), Leslie Azzoulai (Adeline Ravoux), Jacques Vidal (Ravoux), Lise Lamettrie (Madame Ravoux), Chantal Babarit (Madame Chevalier), Claudine Ducaet (Klavierlehrerin), Frédéric Bonpart (La Mouche), Maurice Coussonneau (Maurice), Didier Barbier (Idiot), Gilbert Pignol (Gilbert), André Bernot (La Butte Rouge). Produktion: Erato Films, Les Films du Livradois, Studio Canal Plus, Antenne 2. Frankreich 1991. 35mm, Format: 1:1,66; Farbe; Dauer: 140 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Michelangelo
Antonionis
offene Texte

**Geschichten
ohne Ende
Und dann ...**



Alain Delon und Monica Vitti in
L'ECLISSE
(1962)

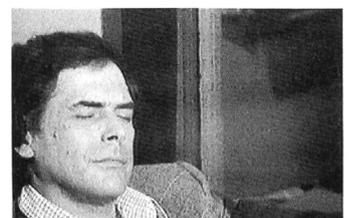


Der Regisseur Niccolò Farra kehrt alleine in seine römische Wohnung zurück, wie er dies auch schon zu Beginn getan hat. Zwischen Anfangs- und Schlusszene liegen rund zwei Stunden: die erfolglose Suche nach der idealen Frau und nach dem Stoff für den nächsten Film. Das Ende eines Films: Farra öffnet ein Fenster, setzt sich auf das Sims und blickt in die Sonne. Die Grossaufnahme seines Gesichts wird in das Weltraum-Setting eines Science-fiction-Films überblendet. Im Off hören wir die Stimme des Regisseurs, der nun sein neues Projekt skizziert: die Geschichte einer Expedition zur Sonne in einem zum Raumschiff umgebauten Asteroiden. Er greift dabei einerseits eine Anregung seines Neffen Lucio auf, andererseits auf einen Zeitungsartikel zurück, den er im Verlaufe des Films einmal kurz überflogen hat. «An dem Tag, an dem der Mensch verstehen lernt, wie die Materie im Innern der Sonne verteilt ist und welchen dynamischen Gesetzen sie folgt, begreift er vielleicht, wie das Innere des Universums beschaffen ist, und versteht den Sinn vieler Dinge ...» «Und dann ...?» fragt der kleine Lucio. Doch diese Frage bleibt unbeantwortet – offen wie IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA (1982), Antonionis bislang letztes Werk.

Die meisten Filme des Italieners Michelangelo Antonioni weisen eine solch offene Struktur auf, die sich besonders deutlich an den beiden “zentralen” Stellen einer Fiktion, nämlich Anfang und Schluss, manifestiert. Karl Prümm weist in seinem Aufsatz «“Suspense”, “Happy-End” und Tödlicher Augenblick» (Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen, 1983, MuK; 23) darauf hin, dass dem Zuschauer nach dem Filmerlebnis am ehesten jene Bilder präsent blieben, die eine quasi natürliche Begrenzung besäßen, nämlich die Anfangs- und Schlusssequenz: «Auf beide ist daher die besondere Aufmerksamkeit jedes Regisseurs gerichtet. Mehr noch als der Exposition gilt dem prägnanten Schluss das Hauptaugenmerk.» Es scheint mir aufschlussreich, einmal von Antonionis Endsequenzen auszugehen, um seine narrativen und ästhetischen Bauprinzipien gleichsam von hinten, vom Ende her aufzurollen. Dabei lässt sich auch aufzeigen, wie sehr bei Antonioni das von Prümm als Hauptcharakteristikum des Spielfilms angeführte Strukturelement aufgebrochen wird: die Finalität.

In einem Interview mit Pierre Billard, das sich in dem von Ulrich Gregor herausgegebenen Buch «Wie sie filmen:

Einstellungsfolge Schluss:
IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA
(1982).



fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart» (Gütersloh: Mohn, 1966) finden lässt, stossen wir auf folgende Aussagen des Regisseurs: «Das, was man im allgemeinen mit *dramatischer Linie* bezeichnet, interessiert mich nicht. Der eine Mechanismus ist a priori nicht besser als der andere. Und ich glaube nicht, dass die alten Gesetze und Regeln des dramatischen Schauspiels heute noch Gültigkeit haben können. Heute sind die Geschichten so, wie sie sind, ohne Anfang und ohne Ende, ohne Schlüsselszenen, ohne dramatische Parabel, ohne Katharsis. Sie können aus Fetzen und Fragmenten ohne Gleichgewicht bestehen, so wie das Leben ist, das wir leben.»

Geschichten ohne Anfang, ohne Ende – trotzdem stellt sich natürlich auch für Antonioni das Problem, einen Film zu beginnen (oder vielleicht besser: zu starten, um den technischen und neutraleren Ausdruck zu verwenden) und zu einem Ende zu bringen, zu stoppen. Seine Aussage weist aber darauf hin, dass er nicht gewillt ist, dies auf eine „klassische“, „konventionelle“ Art und Weise zu tun. Anfang und Ende werden teilweise austauschbar, was so weit gehen kann, dass ein Film wie

L'ECLISSE (1962) mit einem Ende beginnt oder aber wie IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA mit einem (Neu-)Anfang endet. Es scheint, als würde der ursprüngliche Film, IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, dem wir zwei Stunden gefolgt sind, von einem zweiten, neuen abgelöst, gleichsam verdrängt – von einem neuen Film, der die Protagonisten des bisherigen „entlässt“, von einem Mini-Film, der nur einige Sekunden dauert und die Beantwortung der Frage nach der Fortsetzung buchstäblich im Raum stehen lässt.

Für David Bordwell sind diese offenen Enden ein prägendes Merkmal des modernen *art film*, wie er diese Kategorie in seinem Buch «Narration in the fiction film» (Madison: University of Wisconsin Press, 1985) nennt. Und in den Ausführungen des Filmwissenschaftlers finden wir überaus präzise Übereinstimmungen mit jenen des Regisseurs Antonioni. Die Narration dieser Filme – so Bordwell – sei sich bewusst, dass das Leben von einer ungeheuren Komplexität sei, komplexer als es die Kunst je sein könne. Um diesem Umstand wenigstens ansatzweise Rechnung zu tragen, blieben Themen in der Luft hängen und Fragen unbeantwortet. Anstelle

**Maria Schneider und Jack Nicholson in
PROFESSIONE: REPORTER
(1975)**



einer abschliessenden Auflösung und Lösung der Hauptprobleme, wie wir sie in den Endkonstellationen des klassischen Hollywoodkinos finden, trete nun «eine heterogene Mischung von unlösbaren Hypothesen», statt zu einer Bündelung komme es zu einem Nebeneinander oder gar zu einem Auseinanderdriften. Kein beruhigendes Zurücklehnen ist angesichts der dargebotenen "Lösungen" möglich, eine Unruhe, Irritation bleibt bestehen, wird nicht abgebaut, der Film geht weiter, auch wenn längst die Endtitel auf der Leinwand erschienen und die Lichter im Saal wieder eingeschaltet sind.

Wiederholung, Kreisbewegung, Ellipse

Das Ende (genauer: die vorletzte Szene) von IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA führt uns an den Anfang zurück, nicht nur bezüglich der Fragestellung (wie sieht der neue Filmstoff aus?), sondern auch des Schauplatzes (Farras Wohnung). Dieses repetitive Moment, teilweise verbunden mit einer kreisähnlichen oder elliptischen Struktur, findet sich auch in anderen Filmen Antonionis. CRONACA DI UN AMORE (1950), sein Spielfilmerstling,

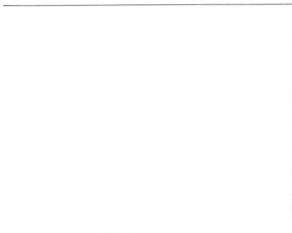
führt uns am Ende zwar nicht an einen identischen Schauplatz zurück, aber die gesamte Handlung erweist sich nach und nach als Wiederholung einer früheren, sieben Jahre zurückliegenden Geschichte. Immer stärker, beinahe zwanghaft, überlagern sich Vergangenheit und Gegenwart. Paola und Guido planen wiederum die Ermordung jener Person, die zwischen ihnen und ihrer Liebe steht, oder wünschen sich zumindest deren Tod sehnlichst herbei. Aber wiederum führt die Beseitigung des Dreiecksverhältnisses nicht zur Freiheit, zur Zweisamkeit, sondern zur Trennung. Auch wenn vom kriminalistischen Standpunkt keine Schuldverstrickung der beiden Liebenden vorliegt, da der "Zufall" dem geplanten Mordanschlag zuvorgekommen ist, bleibt doch ein moralisches Desaster, das ein weiteres Zusammenleben verunmöglicht. Die getroffene Verabredung für den nächsten Tag wird sich nicht erfüllen, Guido lässt sich mit dem Taxi zum Bahnhof fahren um abzureisen, verschwindet in der Dunkelheit der Nacht.

In Filmen mit einer solch zirkulären Struktur lässt sich keine grosse Entwicklung erwarten. Tatsächlich sind Antonionis Protagonisten kaum zu einer Veränderung

Einstellungsfolge Schluss:

CRONACA DI UN AMORE

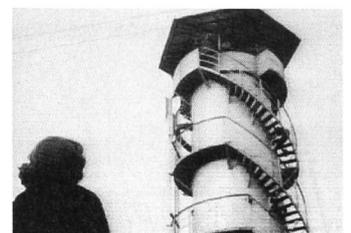
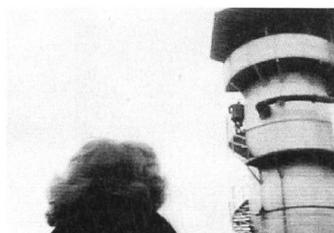
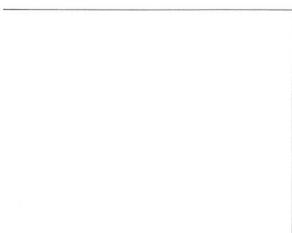
(1950)



Einstellungsfolge Schluss:

IL GRIDO

(1957)



fähig, sie sind Gefangene ihrer "Krankheit der Gefühle", worunter der Regisseur hauptsächlich ein Auseinanderklaffen zwischen der äusserlichen gesellschaftlichen Entwicklung und der Innenwelt, vor allem der moralischen Empfindungen der Menschen, versteht. Dort, wo die Welt zum Gefängnis wird, gibt es kein Entrinnen, es sei denn durch den Tod. Vor allem Antonionis Frühwerk, das sich am Existentialismus orientiert, ist von einem unübersehbaren Pessimismus durchdrungen.

Am stärksten verarbeitet und am konsequentesten durchgeführt innerhalb dieser Frühphase wird die zirkuläre und repetitive Struktur in *IL GRIDO* (1957). Am Ende kehrt der ehemalige Fabrikarbeiter Aldo nach einer langen Irrfahrt wieder an seinen früheren Arbeitsort in Goriano zurück, dorthin, wo er in wilder Ehe mit Irma gelebt hat, bis sie erfuhr, dass ihr rechtmässiger Gatte im fernen Australien verstorben ist. Auch hier stossen wir zu Beginn auf eine ähnliche Struktur wie am Ende von *CRONACA DI UN AMORE*: der Weg zur Legitimierung eines Liebesverhältnisses scheint frei, doch Irma bricht in dem Moment, in dem äussere Zwänge wegfallen, aus der Zweiergemeinschaft aus. Aldo reagiert zunächst

verständnislos, dann gewalttätig und besiegelt damit den endgültigen Bruch. Er ist, im Gegensatz zu Irma, zur Veränderung nicht fähig – der äusserliche Bewegungsdrang ist nur ein Versuch, die innere Erstarrung zu überdecken.

Die Rückkehr nach Goriano stellt letztlich einen Versuch dar, die frühere Übersicht wiederzuerlangen. Dies ist wörtlich und im übertragenen Sinne zu verstehen, wenn Aldo auf den Turm der Zuckerraffinerie steigt und damit an seinen früheren Arbeitsort zurückkehrt. Irma, auf Aldos Rückkehr aufmerksam geworden, folgt ihrem früheren Geliebten, wohl auch in der Ahnung, dass seine Rückkehr nichts Gutes verheisst. Nachdem sie sich bemerkbar gemacht hat (eine genaue Entsprechung zur ersten Szene des Films), scheint es, als würde Aldo wie ein Schlafwandler in einem Balanceakt gewackelt. Seine vorher mechanischen Bewegungen werden unsicher, Schwindel erfasst ihn, er wankt immer stärker und stürzt schliesslich in die Tiefe, begleitet von Irmas Schrei. Der Schluss von *IL GRIDO* lässt nicht nur viele Fragen unbeantwortet, sondern provoziert in seiner Doppeldeutigkeit geradezu eine Interpretationskrise, die eigentlich –



wenn überhaupt – nur dann befriedigend gelöst werden kann, wenn eben diese Ambiguität zum Stilprinzip, zum Bauteil der Narration erklärt wird.

In LE AMICHE (1955) bildet der Selbstmordversuch Rosettas im Nebenzimmer der eben in Turin angekommenen Clelia den Auftakt; ihr zweiter Versuch, der diesmal erfolgreich verläuft und sie das Leben kostet, beschliesst zwar nicht den Film, aber er leitet den Entschluss Clelias zur Abreise ein. Diese Abreise ist es dann, die die letzten Bilder des Films füllt. In L'ECLISSE (1962) kann nur vermutet werden, was am Ende mit den beiden Protagonisten Vittoria und Piero geschieht, denn der Film verliert sie aus dem Blickwinkel – ein weiteres Merkmal Antonionischer Endkonstellationen. Trotzdem ist es nicht abwegig anzunehmen, dass das Paar eben deshalb nicht mehr im Bild erscheint, weil weder Piero noch Vittoria die Verabredung am Schauplatz der Schlusssequenz einhalten. Damit würde sich auch hier die Anfangssituation (Trennung Vittorias von Riccardo nach einer durchwachten Nacht) in einem gewissen Sinne wiederholen, allerdings weitaus weniger quälend als in den ersten Minuten des Films, sondern überaus "pragmatisch".

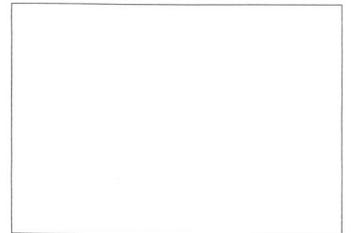
In BLOW UP (1966) finden wir am Ende nicht nur jenen Schauplatz wieder, an dem der Haupterzählstrang seinen Ausgangspunkt nahm, nämlich den idyllischen Park mit seinem grünen Rasen und den Sportanlagen, in dem der Fotograf Thomas auf Motivsuche das Liebespaar heimlich ablichtete, sondern auch jene Gruppe buntgekleideter und weiss geschminkter Pantomimen, die in den ersten Filmminuten bereits die Wege des Fotografen kreuzten, nachdem er dem Obdachlosenheim entschlüpf war und mit seinem Rolls-Royce zum Atelier fuhr. Im Gegensatz zum ersten Mal sind sie nun weniger im Hintergrund gehalten, die Narration des Films widmet sich ihnen stärker und vernachlässigt dabei etwas die Hauptfigur. Das Parkmotiv, die friedliche Oberfläche, hinter der sich fatale Details verbergen, ist übrigens während des gesamten Films präsent, nicht nur real, sondern auch auf den Fotos, die Thomas entwickelt und vergrössert, und so ist es nur konsequent, dass der Film an diesem Ort endet.

Auch IL DESERTO ROSSO (1964) kehrt am Schluss in jene vergiftete Industrielandschaft, in der Giuliana und ihr Sohn verloren umhergehen, zurück, die den Film

Einstellungsfolge Anfang:

BLOW UP

(1966)



Einstellungsfolge Schluss:

BLOW UP

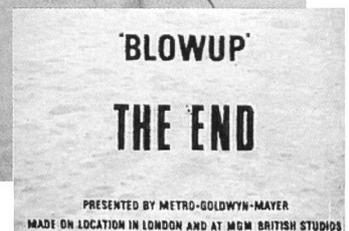
einleitete. *PROFESSIONE: REPORTER* (1975) schliesslich nähert sich gegen Ende immer mehr jener wüstenähnlichen Landschaft Afrikas, in der er seinen Ausgangspunkt hat. Nach einem nur vorübergehenden Aktionismus kommt auch hier der Protagonist, der Reporter David Locke, der seine Identität gewechselt hat und in jene des verstorbenen Waffenhändlers Robertson geschlüpft ist, wiederum an einen toten Punkt, einen Punkt der Erstarrung, die den bevorstehenden Tod vorwegnimmt. Am Ende dann der "zweite" Tod von Locke, diesmal ein wirklicher.

Diese zirkuläre oder elliptische Struktur, der Wiederholungscharakter steht keineswegs in Widerspruch zur angeführten Offenheit. Das Einmünden der Narration am Ende in Konstellationen, die auf den Anfang zurückverweisen, liesse nur in Werken, die sich an einer konventionellen Dramaturgie orientieren (die Antonioni in seinen eigenen Aussagen vehement in Abrede stellt), eine Abgeschlossenheit, ein Abgerundetsein erwarten. Zwar weisen seine Filme in der Regel eine lineare Struktur auf, entwickeln sich chronologisch (sein letztes Werk

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA und bis zu einem gewissen Grade auch *PROFESSIONE: REPORTER* stellen in dieser Beziehung eine Ausnahme dar), jedoch fehlen explizite Zuspitzungen, Höhepunkte und damit auch Lösungsversuche. Eine eigentliche narrative Hierarchie lässt sich kaum finden, stattdessen konkurrieren verschiedene Systeme, Ebenen miteinander, schliessen sich immer wieder kurz.

Am auffälligsten können wir diese "Dedramatisierung" in jenen Werken beobachten, die sich an Genrekonventionen und damit an einem mehr oder weniger verfestigten Set von Erwartungshaltungen orientieren. Krimi-Konstellationen weisen etwa *CRONACA DI UN AMORE*, *L'AVVENTURA* (1960) und besonders *BLOW UP* auf. Die Parallelität oder Gleichgewichtung von wichtigen und scheinbar weniger wichtigen Storyelementen (zum Beispiel der Flugzeugpropeller aus dem Trödlerladen oder das Konzert der "Yardbirds" in *BLOW UP*) bewirkt aber gleichsam eine Erosion des Plots. Anstelle einer stringenten Kausalität tritt ein Kontingenzprinzip, das dem "Zufall" einen grossen Stellenwert einräumt und die Finalität der Narration aufweicht. Leerstellen öffnen sich,

**Monica Vitti und Gabriele Ferzetti in
L'AVVENTURA**
(1960)



wenn wichtige Informationen fehlen, und wenn unterschiedliche Interpretationsansätze konkurrieren, entsteht Ambivalenz.

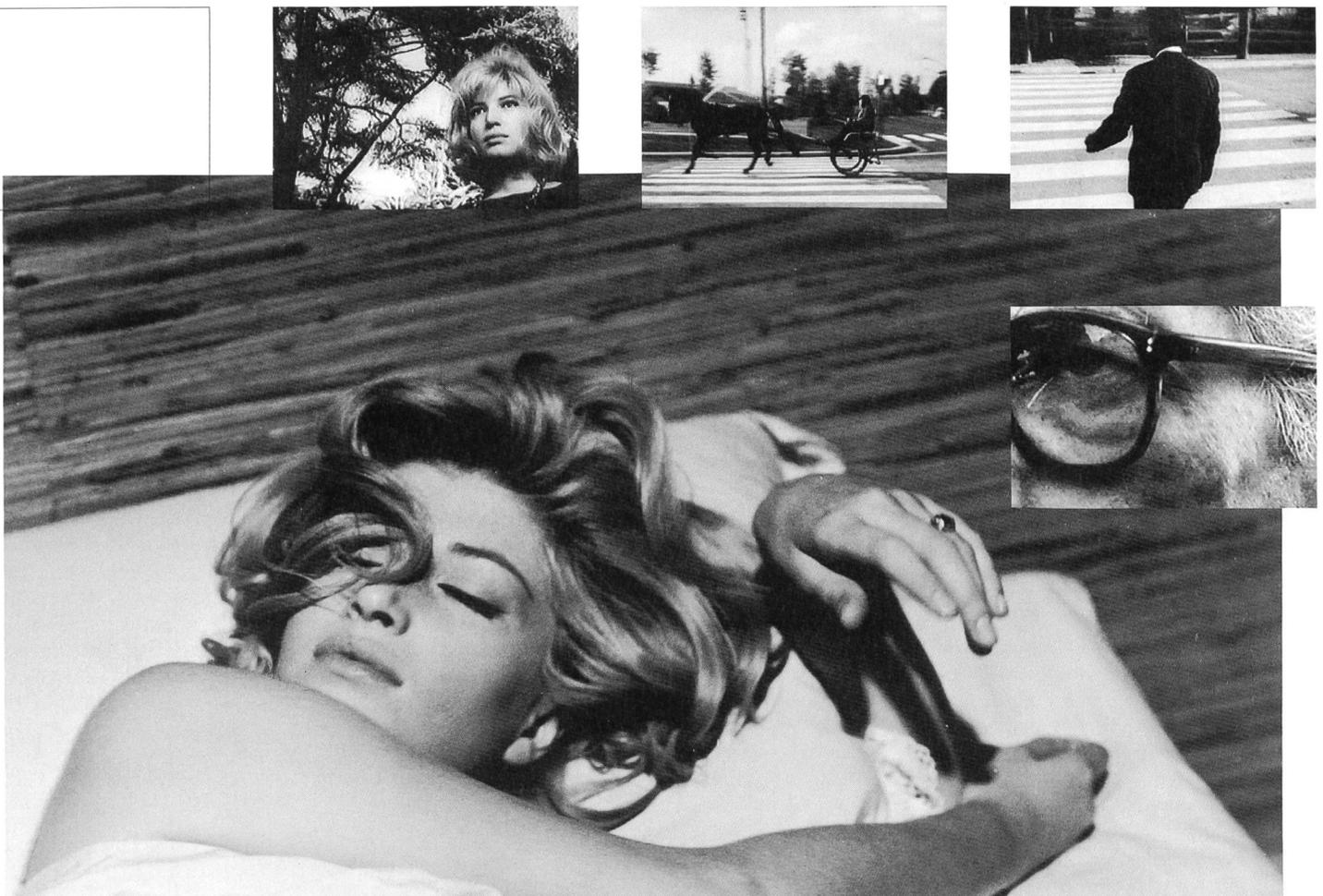
Ambiguität

Die letzten Bilder von IL GRIDO sind doppel- oder mehrdeutig. Selbstmord oder Schwächeanfall? In der zeitgenössischen Rezeption und Interpretation des Films spielte diese Fragestellung – Ende der fünfziger Jahre – eine zentrale Rolle. Heute ergeben sich, vor dem Hintergrund weiterer Filme des Regisseurs, andere Perspektiven. Antonionis Werk ist reich an rätselhaften Stellen, falschen Fährten, "blinden" Motiven, an Geheimnissen, die keine Auflösung erfahren. In L'AVVENTURA beispielsweise verschwindet eine der Hauptfiguren während einer Schiffsreise spurlos. Dieses Verschwinden wird immer mehr in den Hintergrund gedrängt, wird für die Narration unwichtig und bleibt ungeklärt – für den Zuschauer allerdings bleibt deshalb die Irritation. In der rätselhaften Schlusssequenz von L'ECLISSE emanzipiert

sich der Film gleichsam von seiner eigenen narrativen Vorlage, um sich anderen Dingen zuzuwenden: aus dem Spielfilm wird ein Dokumentarfilm, der den Übergang vom Tag zur Nacht, das allmähliche Verschwinden des Lichtes schildert. Vielleicht meint der Titel "Sonnenfinsternis" auch diesen Aspekt, wobei anzufügen ist, dass das Wort in der italienischen Sprache offensichtlich keine so spezifische und enge Bedeutung wie im Deutschen besitzt, sondern allgemeiner "Ausbleiben" bedeutet: das Ausbleiben von Vittoria und Piero am Ende des Films.

Zum zentralen gestalterischen Element wird die Ambiguität aber in BLOW UP. Der Fotograf trifft im Park auf die Gruppe, die auf einem Tennisplatz pantomimisch einen Match inszeniert – ein Spiel ohne Ball. Was zunächst wie ein Happening aussieht, entwickelt sich schliesslich zur Meditation über Wirklichkeit und Imagination und nimmt damit ein zentrales Motiv des Films noch einmal auf. Die Gruppe fordert Thomas, der sich zu ihnen als Zuschauer gesellt hat, auf, den ins Aus gefallenen "Ball" ins Spiel zurückzuwerfen. Nach einem Moment des Zögerns spielt der Fotograf das Spiel mit. In der Folge

Einstellungsfolge Schluss: L'ECLISSE

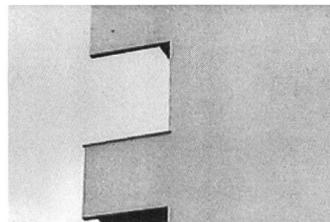
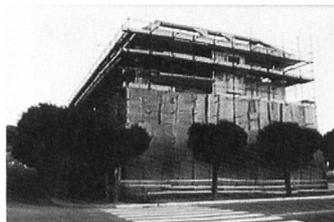


Monica Vitti in
L'ECLISSE

verharrt die Kamera auf ihm, und allmählich beginnen wir die Aufschlaggeräusche eines Tennisballs zu hören. Bild und Ton gehen getrennte Wege, die Sphäre des Sicht- und Hörbaren fällt auseinander. Im letzten Bild schliesslich wird auch der Fotograf ausgeblendet, zurück bleibt die grüne Rasenfläche. Damit setzt der Film Signale, die deutlich reflexiven Charakter haben, die auf sich selbst und die Künstlichkeit des Films verweisen. Ted Perry und Rene Prieto entwickeln in ihrem Buch «Michelangelo Antonioni: a guide to references and resources» (Boston: Hall, 1986) in diesem Zusammenhang ein aussagestarkes Bild: der Film sei in solchen Momenten nicht länger ein Fenster, sondern werde zum Spiegel, der unter anderem denjenigen reflektiere, der hinter der Kamera stehe – den Realisator des Films.

In ZABRISKIE POINT (1970) trennen sich die Wege von Mark und Daria gegen Ende wieder. Er will das gestohlene Kleinflugzeug zurückbringen und wird dabei von der Polizei erschossen, sie reist mit ihrem Auto nach Phoenix weiter, um an einer Arbeitssitzung ihres Chefs teilzunehmen. Bei ihrer Ankunft erfährt sie aus dem

Radio die Nachricht von Marks Tod. Sie betritt kurz das mitten in der Wüste erbaute, ultramoderne Haus, wo die Besprechung stattfindet, um sich dann angewidert zu entfernen. Nun fügt sich bruchlos ein «Imaginationschub» ein, der mit einer ähnlichen Szene korrespondiert, die auf die Liebesszene zwischen Daria und Mark im *Death Valley* folgt und diese multipliziert. Daria lässt das Haus explodieren. Aus dem anfänglichen Realismus entwickelt sich mittels Wiederholungen und Zeitlupeneffekten ein abstraktes Bewegungsballett. Was zunächst wie ein Terroranschlag aussieht, gibt sich bei näherem Hinsehen als Spiel der Phantasie zu erkennen. Denn es scheint, als wäre einmal mehr – ähnlich wie in der Endszene von L'ECLISSE – der «Schauplatz» von Menschen geräumt worden. Während der Explosionen sehen wir keine menschlichen Körper, kein Blut, keine physische Gewalt. Was da auf vielfältige und vervielfältigte Art in und durch die Luft fliegt, sind Dinge, Gegenstände – Lebloses wird bewegt, animiert und entwickelt eine ganz eigenartige, rätselhafte Schönheit. Ein mehr oder weniger autonomer Kurzfilm schiebt sich in den eigentlichen Film.



Das Verschwinden der Protagonisten

Manchmal entsteht der Eindruck, als würde sich Antonioni plötzlich nicht mehr so sehr für seine Figuren interessieren oder – vielleicht etwas präziser formuliert – als würden andere Dinge sein Interesse stärker erregen. In ZABRISKIE POINT bildet die Explosionssequenz einen solchen autonomen Einschub – allerdings kehrt der Film nach dem minutenlangen Intermezzo doch noch zu Daria, der Hauptfigur, zurück. Es kann aber auch vorkommen, dass die Protagonisten förmlich aus dem Film (und damit auch aus der Narration) gedrängt werden. L'ECLISSE ist in dieser Beziehung ein besonders prägnantes Beispiel, denn in den letzten fünfeinhalb Minuten begegnen wir Piero und Vittoria nicht mehr. Vittoria verlässt das Büro, in dem Piero arbeitet. Sie wirkt verwirrt, als sie auf die Strasse tritt. Kurze Zeit später geht sie einfach aus dem Bild und kommt nie wieder. In erzählerischer Hinsicht könnte dieses Verschwinden auch als Trennung, als gegenseitiges Platzenlassen des Rendezvous an der Piazza gedeutet werden. Der Film wechselt gleichsam die "Gangart" – aus dem fiktionalen Film wird einer, der einem dokumentarischen gleicht,

der seinen Ausgangspunkt auf eben jener Piazza nimmt, wo sich Vittoria und Piero schon zweimal getroffen haben.

Eine genauere Analyse dieser letzten Sequenz bestätigt allerdings, was einem vielleicht schon bei der ersten Visionierung in Form eines Déjà-vu-Erlebnisses dämmerte: so autonom ist diese Schlusssequenz nicht. Tatsächlich enthält sie in ihrem ersten Teil vorwiegend Bilder, die sich bereits früher im Film finden lassen: der Fussgängerstreifen, der Baum im Wind, die Schwester mit dem Kinderwagen, der Reiter, die Tonne mit dem Holzstück, die aufgeschichteten Backsteine. Teils handelt es sich um völlig identische Einstellungen, die wiederholt werden, teils erfahren sie insofern eine Veränderung, als Piero und Vittoria fehlen oder durch andere Personen ersetzt werden.

Zu Beginn der Sequenz finden wir mehrheitlich Einsprengsel aus dem vorangehenden Film, gleichsam als würde eine Überlagerung stattfinden, eine Verzahnung. Im zweiten Teil allerdings wird die Sequenz wirklich autonom, befreit sich von der vorangehenden Narration. Gezeigt werden mehrheitlich "leere" Bilder, und so ge-

David Hemmings und
Veruschka Gräfin Lehndorf in
BLOW UP



nügt ein kleiner Hinweis, um Spekulationen auszulösen – wie etwa die zwei Einstellungen, die einen Passanten zeigen, der dem Autobus entsteigt und dabei eine Zeitung liest. Aufrüstung, atomare Bedrohung, Kriegsgefahr – Fetzen aus Schlagzeilen einer Zeitung. Der Einbruch der Dämmerung, die Kameraperspektive, die Montagetechnik, die Musik – sie machen aus dem Gewöhnlichen, Alltäglichen etwas Bedrohliches, lassen eine Endzeitstimmung entstehen, wo schliesslich die allerletzte Einstellung – eine brennende Strassenlampe in Grossaufnahme und Überbelichtung – wie eine atomare Explosion erscheint. Selten werden Konvention und Erwartung an einem Filmende so konsequent missachtet wie in L'ECLISSE.

Was dieser Film auf radikale Weise vornimmt, die vorzeitige "Entlassung" der Protagonisten und der Wechsel der Erzählperspektive, stellt aber in Antonionis Œuvre keinen Einzelfall dar. In BLOW UP wird die Hauptfigur ausgeblendet. In LA NOTTE (1960) entfernt sich die Kamera mit einem langen Travelling von Giovanni und Lidia, um die Weite des Golfplatzes in der Morgendämmerung zu erfassen. Sie überlässt damit das Ehepaar,

das versucht, die Entfremdung mit einer hilflosen Geste wilder Umklammerung zu überdecken, sich selbst, eröffnet damit aber auch dem Zuschauer einen eigenen Imaginationsraum. IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA mündet in eine Science-fiction-Szenerie und thematisiert damit nicht nur den Vorgang des Erzählens selbst, sondern unterläuft ihn auch wieder, indem die "Fortsetzung" dann doch nicht folgt.

Locke, der die Identität des Waffenhändlers Robertson übernommen hat und damit auch dessen Geschäftsrisiken, ist den Verabredungen in der übernommenen Agenda gefolgt und schliesslich, zusammen mit einer namenlosen jungen Frau, im südlichen Spanien angelangt. Das Abstreifen seiner alten Identität hat ihm letztlich zu keiner neuen Freiheit verholfen. An die Stelle von Frustration und Routine sind lediglich Gefahr und Ungewissheit getreten. Am Ende der Reise, im "Hotel de la Gloria" angelangt, schickt er die junge Frau fort, legt sich resigniert auf sein Bett und wartet. In der zweitletzten Einstellung von PROFESSIONE: REPORTER blickt die Kamera aus dem Innern des Zimmers auf die vergitterte Fensteröffnung und den davorliegenden Platz. Am lin-

**Daria Halprin in
ZABRISKIE POINT**

(1970)



ken Bildrand sind noch Lockes Füße sichtbar. Langsam, zunächst kaum wahrnehmbar, bewegt sich die Kamera nun Richtung Fensteröffnung; Locke gerät aus dem Blickfeld, dagegen gewinnt das Geschehen im Freien immer mehr an Bedeutung.

Wiederum findet eine Verlagerung des Interesses auf scheinbar Nebensächliches statt: der Alte auf der Bank, die Stierkampfarena im Hintergrund, ein Hund, ein Junge, der mit Steinen nach dem Tier wirft, der schimpfende Alte, das Auto einer Fahrschule. Ein herannahender weisser Citroën stellt aber wieder einen Bezug zum Raum hinter der Kamera her. Er parkt vor dem Hotel, ihm entsteigen zwei Männer, darunter ein Schwarzer, der in Richtung Hoteleingang geht, während sein Komplize Lockes Begleiterin ablenkt. Zwei von Robertsons Kunden, die sich betrogen fühlen? Mittlerweile erreicht die Kamera das Gitter. Eine unendliche Spannung zwischen Sichtbarem und jenem Raum, der ausserhalb des Blickfeldes liegt und in dem sich nun eventuell Entscheidendes abspielt, baut sich auf. Bei genauem Zuhören ist ein Geräusch wahrnehmbar, das von einem Schuss stammen könnte.

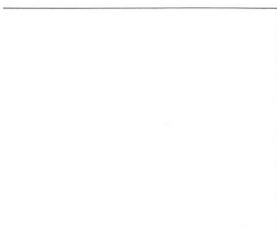
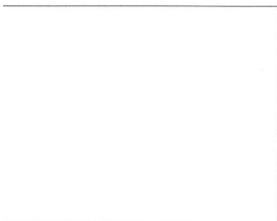
Die Kamera durchquert das Gitter, nachdem sich der Citroën eilig entfernt hat, befreit sich von ihrem räumlichen "Gefängnis". Sirenengeheul kündigt die Ankunft eines Polizeiautos an, ein zweiter Wagen folgt, ihm entsteigt auch Lockes Frau, die sich an die Fersen von Robertson geheftet hat, um Genaueres über den vermeintlichen Tod ihres Mannes zu erfahren. Schliesslich vollendet die Kamera ihre Bewegung, blickt nun von aussen ins Hotelzimmer. Der regungslos auf dem Bett liegende Locke wird sichtbar, Polizisten, der Hotelbesitzer, Lockes Begleiterin und seine Frau stürmen ins Zimmer.

Diese rund siebenminütige, äusserst komplex aufgebaute und technisch brillant realisierte Einstellung stellt ein Meisterstück einer eigendynamischen, befreiten, umherwandernden Kamera dar. Die langgezogene Bewegung wirkt wie ein Resümee. Der Mord ereignet sich ausserhalb der Bildkadrirung, gleichsam zwischen den "Zeilen". Diese Plansequenz ist aber zugleich auch eine überzeugende Illustration der These, dass Antonionis Ästhetik oft dann ihre grössten Triumphe feiert, wenn die Protagonisten an einem Endpunkt, Tiefpunkt, in ei-

Einstellungsfolge Schluss:

LA NOTTE

(1960)



Einstellungsfolge Schluss:

LE AMICHE

(1955)

ner Sackgasse gelandet sind. Die darauffolgende Schlusseinstellung, die das Hotel in der Abenddämmerung zeigt, unterstreicht dann die "Unwichtigkeit" des Vorgefallenen. Keine Trauer, Melancholie, sondern – verstärkt durch den Musikeinsatz – eine gelöste, abgeklärte Stimmung erfüllt das Filmende.

Ein Ende in Öffentlichkeit

Auch wenn sich Antonionis Filme von denen des Neorealismus insofern grundsätzlich unterscheiden, als sie ihr Augenmerk nicht so sehr auf die Beziehung zwischen den Protagonisten und der Gesellschaft lenken, sondern vielmehr auf jene zwischen den Individuen und auf ihre Innenwelt, die Spuren, die die soziale Umgebung und Entwicklung in ihnen hinterlassen hat, was Kritiker dazu veranlasst hat, von einem "inneren Realismus" zu sprechen, ist augenfällig, dass die meisten seiner Werke ihr Ende an öffentlichen Orten, in der Öffentlichkeit finden. Es scheint, als würde am Schluss die private Sphäre wieder aufgebrochen, der Rahmen geöffnet, die Durchleuchtung der Innenwelt in einen brei-

teren Kontext gestellt. CRONACA DI UN AMORE endet auf der Strasse, ebenso L'ECLISSE und ZABRISKIE POINT. In LE AMICHE findet die letzte Begegnung zwischen der abreisenden Clelia und Carlo, ihrem Geliebten, im Gewühl des Turiner Bahnhofs nicht mehr statt, obwohl Carlo durchaus anwesend ist. Als Clelia, die Carlo noch telefonisch zu erreichen versucht, von einem aufdringlichen älteren Herrn belästigt wird, wird in diesem Detail der Aspekt des öffentlichen Ortes besonders deutlich veranschaulicht. L'AVVENTURA und PROFESSIONE: REPORTER enden auf einem Platz vor einem Hotel, IL GRIDO und IL DESERTO ROSSO auf oder vor einem Fabrikgelände, LA SIGNORA SENZA CAMELIE (1953) in einem Filmstudio. In BLOW UP spielt die letzte Szene in einem Park, auch in LA NOTTE finden wir am Ende eine parkähnliche Landschaft.

Ein Menschengewühl wie im Bahnhof von LE AMICHE bildet also eher die Ausnahme, denn mehrheitlich sind diese öffentlichen Plätze wie leergefegt, sie sind gleichsam "ausser Betrieb". Inhaltlich ist dieser Umstand des öfters dadurch begründet, dass es Nacht oder früher Morgen ist: CRONACA DI UN AMORE, L'AVVENTURA, LA



Franco Fabrizi und Anna Maria Pancani in
LE AMICHE

NOTTE, L'ECLISSE, PROFESSIONE: REPORTER, und in IL GRIDO ist das Fabrikgelände deshalb menschenleer, weil die Arbeiter an einer Protestkundgebung gegen den Bau eines Flugplatzes teilnehmen. Thematisch und strukturell können wir dennoch präzisieren: viele von Antonionis Filmen enden zwar an öffentlichen Orten, aber Öffentlichkeit spielt sich in diesem Moment gerade anderswo ab ...

Thomas Christen

Monica Vitti in
IL DESERTO ROSSO
(1964)



THE END.



Marie Trintignant als Betty – Geschichte von Aufstieg und Fall

BETTY von Claude Chabrol

Skandalwirkung eines Seitensprungs



Wenn Claude Chabrol, der Spezialist für bürgerlich-dekadente Schauer-märchen, einen Roman des altbe-kannten Maigret-Erfinders Georges Simenon verfilmt, so erwarten wir tief-gründige Bosheit. Mit «Betty», einem wenig bekannten Roman des Krimi-autors, wählte Chabrol jedoch eine Geschichte, die ohne Mord und Tod-schlag auskommt. Sind es nur die

enttäuschten Erwartungen, die BETTY etwas lau erscheinen lassen?

Eine offensichtlich ziemlich betrunke-ne Frau im weissen Designer-Kostüm lässt sich von einem ebenso korrekt gekleideten Mann in ein Lokal am Rande der Stadt abschleppen. Der Name «Le Trou» lässt eine herunter-gekommene Spelunke vermuten, doch das Innere entpuppt sich als er-staunlich gepflegt. Nur die Kund-schaft wirkt seltsam: Über die diver-sen ebenso reichen wie zwielichtigen Typen, die stoisch an der Bar stehen und einen Drink nach dem andern kippen, kursieren allerlei abenteuerli-che Gerüchte. Der junge und ausge-sprochen smarte Wirt Mario scheint seine Gäste alle seit langem zu ken-nen. Bricht einer nach endlos nach-bestelltem Whisky zusammen, so kümmert man sich sofort um ihn und

spediert ihn nach Hause. So erstaunt es auch keinen, dass Betty, die Hauptperson des Films, die plötzlich wild zu schreien beginnt, rührend um-sorgt und schliesslich in ein Nobel-hotel verfrachtet wird.

Die anfängliche Stimmung ist ambi-valent und lässt uns Unheimliches er-warten. Hat nicht die schöne und aus-serordentlich elegante Laure Lavan-cher, die sich als Schutzengel der ohnmächtigen Betty gebärdet, Diabo-lisches vor? Doch solche Erwartun-gen der Kinogänger treten bald in den Hintergrund. Die überfeinerte Laure tut weiter nichts Böses. Sie verab-reicht als ehemalige Krankenschwe-ster der Patientin Betty nicht etwa Drogen, sondern beruhigende Sprit-zen, ruft einen zuverlässigen und soli-den Herrn Doktor und hört der ver-

stockten Betty so lange zu, bis diese mit ihrer langen Geschichte freiwillig herausrückt. Häppchenweise erzählt sie von der "guten Partie", die sie trotz ihres zweifelhaften Lebenswandels gemacht hat, von der zum Ersticken langweiligen Wohlanständigkeit im Hause ihres Mannes, von ihren zahlreichen Liebschaften und schliesslich vom Skandal, den sie mit ihrem demonstrativen Seitensprung auf dem ehelichen Sofa provozierte.

Warum nur hinterlässt Claude Chabrols makellos-routinierte Inszenierung einen schalen Eindruck? Spannend ist der Einstieg, gekonnt die in Rückblenden erzählte Geschichte vom Aufstieg und Fall der Betty, souverän die Schauspielführung. Wenn Betty beispielsweise im vor Sittsamkeit strotzenden Haus der Generalsfamilie sich heimlich ein Schlückchen Alkohol genehmigt oder sich mit ihrem Liebhaber verabredet, so hat sie die unterwürfige Haltung eines geschlagenen Hundes, die ihren unterdrückten Widerstand klar zeigt. Doch trotz der schauspielerischen Leistung von Marie Trintignant lässt einen das Schicksal der Hauptfigur kalt. Einerseits liegt dies an der Frauenfigur, die weder Mitleid oder Sympathie weckt, noch moralische Verurteilung oder gar Ekel provoziert. Andererseits wirkt die Romanvorlage aus den frühen sechziger Jahren, die von Chabrol ohne nennenswerte Retouchen in eine zeitlos erscheinende Gegenwart übertragen wurde, klischiert und etwas abgestanden.

Der Regisseur hat gemäss eigener Einschätzung nicht versucht, seine



Betty zu verstehen. Zwar listet er alle möglichen Fragen zur Psychologie dieser Filmfigur fein säuberlich auf, ohne sie aber zu beantworten. Seine Antworten hätten nicht mehr Bedeutung, als diejenigen eines x-beliebigen Zuschauers, behauptet er. Vielmehr würde seine Weigerung, eine komplette Interpretation dieser Figur zu liefern, die Zuschauer dazu bringen, das "menschliche Tier" (l'animal humain) selber aufs Genaueste anzuschauen. Chabrol wollte nicht alle Geheimnisse aufdecken und belies die Figur als das unergründliche Mysterium *Frau*, das er bei Simenon vorfand. Verschiedene Motive für Bettys Alkoholismus und Nymphomanie werden gestreift, ohne jedoch richtig Sinn zu machen. Da ist einmal die Erinnerung an die Sinnlichkeit des grossbusigen



Dienstmädchens, das Betty in ihrer Kindheit besonders beeindruckte, dann wieder eine ausgeprägte Bindung an einen unkonventionellen Vater und schliesslich ihre Rolle als Mutter und Kinderproduzentin im gestrengen Generalshaus, die ihr Mühe bereitet. Vieles wird kurz angetippt, und doch bekommt die Figur keine klare Kontur. Kein Wunder gleicht Betty mehr der Männerphantasie einer Femme Fatale als einem lebendigen Wesen. Die definitive Interpretation wird zum Schluss – trotz des deklarierten Willens des Regisseurs – dem Zuschauer nicht freigestellt. Aus dem Nichts erhebt sich eine allwissende Erzählstimme, die in kurzen Worten die verbindliche Moral der Geschichte verkündet.

*

Georges Simenon lernte 1960, als er sich in Versailles während einiger Wochen von einer Operation erholte, eine gutbürgerliche Frau kennen, die im selben Hotel logierte und die Mann und Kinder aus einer Laune heraus verlassen hatte. Die zutraulichen Geständnisse der oft betrunkenen und vermutlich auch Drogen konsumierenden Frau beflügelte die Phantasie des Erfolgsschriftstellers. Innert kür-

zester Zeit hatte er daraus seinen Roman «Betty» kreiert. Chabrol übernimmt den Roman nun ohne wesentliche Veränderungen ins Heute, wo die Marotten der Figuren als Perversiönchen erscheinen und der Skandal – als Angelpunkt der Geschichte – einzig ein müdes Lächeln erregt. Die schock-gewohnten Kinozuschauer, die nicht nur die zunehmende Freizügigkeit im Verlaufe der sexuellen Revolution der siebziger Jahre auf der Leinwand nachvollzogen haben, sondern auch all die zahlreichen detaillierten Beschreibungen von allerhand Perversionen in den späten achtziger Jahren über sich ergehen liessen, schätzen die Skandalwirkung eines Seitensprungs einfach anders ein. «Deswegen gleich die Kinder verkaufen? Da hat doch der Scheidungsrichter auch noch ein Wörtchen mitzureden!» sagt sich die Zuschauerin unwillkürlich.

Bereits an einer nur dreissigjährigen Drehbuchvorlage nagt der Zahn der Zeit.

Sabina Brändli

Die wichtigsten Daten zu BETTY:

Regie: Claude Chabrol; Buch: Claude Chabrol nach dem gleichnamigen Roman von Georges Simenon; Kamera: Bernard Zitzermann, A.F.C.; Cadreur: Michel Thiriet, A.F.C.P.; Kamera-Assistenz: Sophie Charriere; Schnitt: Monique Fardoulis; Ausstattung: Françoise Benoit-Fresco; Dekor: Jean-Pierre Lemoine, Pierre Galliard; Kostüme: Cristine Guegan; Frisuren, Maske: Lydia Pujols; Michel Demonteix, A.C.M.P.; Musik: Matthieu Chabrol, ausgeführt durch das Orchestre Symphonique Français unter der Leitung von Laurent Petitgirard; «Je voulais te dire que je t'attends» von Jonasz, Grosz; «Duck Boom» und «Fantaisie» von Sylvain Daurat; Ton: Jean-Bernard Thomasson, Maurice Gilbert.

Darsteller (Rolle): Marie Trintignant (Betty), Stéphane Audran (Laure), Jean-François Garreaud (Mario), Yves Lambrecht (Guy Étamble), Christiane Minazzoli (Madame Étamble), Pierre Vernier (Doktor), Nathalie Kousnetzoff (Odile), Pierre Martot (Frédéric), Thomas Chabrol (Schwartz), Yves Verhoeven (Philippe), Jean-Marc Roulot (Florent), Brigitte Chamarande (Odette), Raoul Curet (Notar), Julie Marbeuf (Elda), Mélanie Blatt (Thérèse).

Produktion: MK2 Productions, C.E.D. Productions, FR3 Films Production in Zusammenarbeit mit Canal Plus; Produzent: Marin Karmitz; ausführender Produzent: Yvon Crenn. Frankreich 1992. 35mm, Farbe; Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.



Andrei Jigalow als Kolia – ein junger Arbeiter in einer gottverlassenen sowjetrussischen Kleinstadt

OBLAKO RAI von Nikolai Dostal

Von der plötzlichen Lust abzuhaufen



Es ist Sonntag. Kolia, ein junger Arbeiter in einer gottverlassenen sowjetrussischen Kleinstadt begibt sich ins Freie, denn, er wird es immer wieder feststellen: Das Wetter ist wider Erwarten gut. Dabei hatten doch die Prognosen anders gelautet. Die Kamera von Nikolai Dostals kurzem Spielfilm setzt schon ungewohnt an, fliegt sie doch lange Zeit über die

öden Industriegelände der Stadt, hin zu jener Mietskaserne, die das Dekor für seinen Film abgeben soll. Während hier die Kamera sich langsam vom Dach nach unten bewegt, sind im Off das Einklinken einer Türe zu hören und Schritte von jemandem, der die Treppe runter läuft. Es ist Kolia, und der will raus an die frische Luft.

Obwohl es Sonntag ist, obwohl das Wetter einen in gute Stimmung versetzen könnte, wird relativ rasch klar, dass auf Kolia niemand gewartet hat: Weder die beiden alten Frauen auf der Bank vor dem Haus noch Arbeitskollegen wollen sich auf den Jungen einlassen. Sie sind mit sich oder andersweitig beschäftigt, und überhaupt – was soll das Geschwätz vom schönen Wetter, wo doch alle wissen, wie

beschissen es um sie steht. Darüber könnte sie nicht einmal das Chanson vom kleinen Stern in der Unendlichkeit des Himmels, das Kolia in seiner Kammer zu den Titeln des Films gesungen hat, hinwegtäuschen.

Nikolai Dostal: Ein Mann der neuen Töne

Nikolai Dostal hat bereits vier Filme realisiert: OJDAETSIA POKHOLODANIE I SNEG (MAN ERWARTET EINEN TEMPERATURRÜCKGANG UND SCHNEE, 1983), TSHELLOWEK S AKKORDEONOM (DER MANN MIT DEM AKKORDEON, 1985), SCHURA I PROSWIRNIAK (1987) und IA V POLNOM PORIADKE (ICH BIN IN HOCHFORM, 1989). Mit OBLAKO RAI (WOLKENPARADIES) eroberte er sich 1991 am internationalen Filmfestival

von Locarno die Herzen zahlreicher Kritikerinnen und Kritiker, aber auch jene eines cinéphilen Publikums. Und er holte sich den Silbernen Leopard und verschiedene andere Preise. Die Gründe dafür sind wohl vor allem in der spürbaren Frische seiner Filmsprache zu suchen – da nimmt sich einer eine kleine Situation mit ein paar wenigen Figuren vor und inszeniert sie mit einem scharfen Sinn für die passenden Blickwinkel. In Dostals Film ist alles ein wenig schräg, und so betrachtet auch der Filmer alle ein wenig schräg, in leichter Aufsicht zum meist. Der Russe gehört ins Umfeld von Leuten wie *Sergei Bodrow* (SER), *Karen Schachnasarow* (GOROD ZERO) oder *Wassili Pitschul* (MALENKAIA VERA), die ihrerseits durch neue Töne, Unverblümtheit und Direktheit, aber auch einem neuen visuellen Umgang mit Filmstoffen aufgefallen sind.

Dies führt bei Dostal mitunter zu recht seltsamen Situationsschilderungen, etwa dort, wo die Mutter von Kolia's Freundin Natalia aus dem Haus tritt und dem Jungen verbietet, ihre Tochter durch einen kurzen Besuch zu belästigen: Von oben herab spricht die dickliche Frau zu ihm, und erst als sie die paar Stufen runterkommt, ver-



schieben sich in der Perspektive die Gewichtigkeiten, erscheint sie mit einem Mal zwergenhaft, während der Kopf an Grösse eher noch zunimmt. Die Kamera ist dabei zurückgefahren, als hätte es der Kameramann selber mit der Angst vor der Frau zu tun gekriegt. Dostal versteht es vorzüglich, mit solchen visuellen Verschiebungen, die oft in ein und derselben Ein-



stellung und ohne Brennweitenveränderungen stattfinden, zu spielen.

Die angekündigte Abreise

Niemand hat Zeit für Kolia. Also steigt er hoch zu seinem Freund Fedia und dessen Lebensgefährtin Valia. Die drei sitzen zusammen und haben sich genaugenommen auch nichts zu erzählen; in einer Mietskaserne wie der ihrigen wissen ja alle alles von einander und los ist eh nichts. Aus diesem Nichts heraus entsteht aber doch der für Kolia verhängnisvolle kleine Dialog. Valia fragt ihn, ob er denn überhaupt nichts Neues zu erzählen wisse.

Kolia: «Nein, was denn?»

Valia: «Gar nichts?»

Kolia: «Eigentlich nicht.»

Sie: « – ».

Es ist einer jener typischen Momente allgemeinen Verlangens nach etwas Besonderem, zumindest nach einer Rettung aus der festgefahrenen Situation, die zwar alles andere als dramatisch ist, aber eben unangenehm. Und da sagt Kolia, er weiss bald selber nicht mehr, wie er dazu kam: «Ausser, dass ich die Stadt verlassen werde.»

Dostal unterstreicht die Transzendenz des Moments mit ein paar sphärisch wirkenden Klängen: Da hat einer etwas ins Blaue hinausgeplaudert, ohne sich der Konsequenzen bewusst zu sein. Und die jagen sich in der Folge bis zum ab sofort definierten Ende. Jetzt plötzlich beginnt sich der ganze Block und das halbe Viertel für Kolia zu interessieren, denn jetzt ist er ja etwas Besonderes: Derjenige,

der am Abend wegfährt. Wohin denn? Die Fragen jagen sich, die Antworten braucht Kolia bald schon nicht mehr selber zu geben; sein Freund Fedia tut dies als erster Eingeweihter und mit dem Star des Tages Vertrauter.

Die Situation, die Dostal und sein Drehbuchautor Georgi Nikolaiew da kreiert haben, spiegelt sehr schön die Situation eines Landes wieder, in dem keiner und keine mehr weiss, wie's weiter gehen soll, wo jeder und jede auf Zusehen und zwangsläufig mal weiterlebt und einer rasch mal in die Situation geraten kann, etwas Besonderes zu unternehmen. Alle kümmern sich nun rührend um Kolia, sie bereiten das Abschiedsfest vor, schleppen einen Koffer herbei, da seine Tasche mit der Aufschrift «UdSSR/CCCP» innen total vergammelt ist, Löcher aufweist und fürwahr zum Reisen nicht mehr taugt. Zweifelt einer, so beflügelt es Kolia zu neuen Perspektiven, kurz: In dieser Situation ergibt eins das andere, und bald steht fest: Heute, mit dem letzten Bus, fährt Kolia zunächst Richtung Moskau ab, um von dort weiter zu reisen in den fernen Osten, bis nach Wladiwostok. Weiter weg geht's nicht, auch dies gehört zum Phänomen einer derartigen Situation. Noch während er mit seiner Freundin im Zimmer sitzt, werden die Möbel abtransportiert, verkauft. Hier gibt es keinen Weg zurück: Wer sich einmal dafür entschieden hat, aus der angestammten Situation auszubrechen, muss seinen Weg zu Ende gehen. Kolia sitzt, nachdem ihn seine Freundinnen und Freunde, die lieben Mitbewohnerinnen und Mitbewohner zur Busstation gebracht und verabschiedet haben, ganz allein im Gefährt, das ihn irgendwohin bringt. Wenn er nur wüsste, wohin.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu OBLAKO RAI (WOLKENPARADIES):

Regie: Nikolai Dostal; Buch: Georgi Nikolaiew; Montage: Maria Sergewa; Kamera: Yuri Newski; Dekor: Alexei Axeniew; Musik: Alexander Goldstein; Chansons: Andrei Jigalow; Ton: Valentin Bobrowski.

Darsteller (Rollen): Andrei Jigalow (Kolia), Sergei Batalow (Fedia), Irina Rozanowa (Valia), Alla Kliouka (Natalia), Anna Owsianikowa (Tatiana Iwanowa), Wladimir Tolokonnikow (Filomeiew).

Produktion: 12-A Filmstudios in Zusammenarbeit mit Mosfilm. UdSSR 1991. Farbe. Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



Danny Glover als Simon und Kevin Kline als Mack: Abgründe zwischen den Gegensätzen – und zugleich Brückenbau

GRAND CANYON von Lawrence Kasdan

Die wahre L. A.-Story



Die Stadt der Engel ist zum Sündenpfehl geworden. In den Strassen regiert die Gewalt, Armut und Elend treten offen zutage, und zwischen den Klassen klafft eine Schlucht so tief wie der Grand Canyon. Unmerklich haben sich die alte Ordnung und die gewohnten Strukturen aufgelöst; das Chaos lässt sich nicht mehr beseitigen, sondern nur noch begrenzen. Zwar kreisen Tag und Nacht Polizeihelikopter über den flirrenden und im-

mer noch betörenden Lichtern der Grossstadt. Die Ordnungshüter aber haben Los Angeles nur noch im Blick und nicht mehr im Griff. Auch für die Einheimischen sind Kontrolle und Sicherheit plötzlich Dinge, über die man zwar reden kann, die sich jedoch nicht mehr herstellen lassen: der Angriff der Aussenwelt auf das Private hat begonnen. Zehn Bewohner der Stadt rückt GRAND CANYON in den Mittelpunkt, zehn Menschen (und eine Handvoll weiterer Nebenfiguren), die in einem komplexen Gefüge zueinander in Beziehung gebracht werden. Dabei erzählt der Film von alter und neuer Liebe, von privaten und geschäftlichen Verbindungen, von Abschied und Neubeginn; keine geradlinige Story also, eher ein Patchwork der Episoden und eine kunstvolle Verflechtung sich überkreuzender Stränge. Das mag an THE BIG CHILL erinnern, an Lawrence Kasdans anderen

grossen Ensemble-Film, mit dem GRAND CANYON zwangsläufig das Episodische und die Parallelmontagen-Struktur gemein hat. Kasdans Zugriff aber ist hier ein anderer: er analysiert diesmal nicht die Befindlichkeit einer weitgehend homogenen und miteinander vertrauten Gruppe, er wagt vielmehr den Quer-Schnitt und den Über-Blick. So handelt der Film immer auch von Klassen- und Rassengegensätzen; er lotet die Abgründe zwischen den Gegensätzen aus und lässt die Figuren zugleich Brücken bauen.

Kevin Kline, der den Anwalt Mack spielt, stellt eine weitere Verbindung zu THE BIG CHILL dar. Er könnte einer aus dem damaligen Freundeskreis sein, knapp zehn Jahre älter, noch ein wenig resignierter, vor allem aber irritierter geworden und nun an einem weiteren kritischen Punkt seiner Bio-

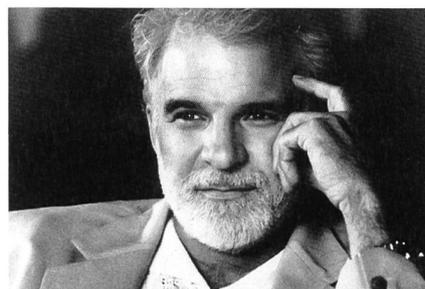
graphie angelangt. Um ihn drehen sich die meisten Geschichten des Films: seine sich vorsichtig entwickelnde Freundschaft mit dem Automechaniker Simon, den er, sozusagen als Dank dafür, dass Simon ihn aus einer Notlage befreite, mit einer Arbeitskollegin verkuppelt; seine Beziehung zu seiner Frau Claire und seinem Sohn Roberto, ein Familienverhältnis, das auf die Probe gestellt wird, als Claire ein ausgesetztes Baby findet und es adoptieren will; seine Affäre mit der Sekretärin Dee, eigentlich eine Nichtigkeit, die erst dadurch Gewicht bekommt, dass Dee sich in Mack verliebt; und seine Freundschaft mit Davis, einem Filmproduzenten à la Joel Silver, der sich auf harte Action-Reisser spezialisiert hat. Mack steht längst nicht immer im Zentrum der Erzählung, in einem Ensemble fast gleichwertiger Figuren ist er vielmehr diejenige mit den meisten Berührungspunkten zu den anderen Charakteren. Die Fäden hält er keineswegs in der Hand, auch wenn er einmal intuitiv Schicksal spielt. Der Motor fast aller Handlungen sind statt dessen die "Zustände" in L. A.: die in extremer Häufung eintretenden Schicksalsschläge, die über den einzelnen hereinbrechen wie Unfälle, die



in ihrer Summierung aber berichten vom Stand der Dinge in der amerikanischen Grossstadt. Mack wird von einer Streetgang bedroht und erst in letzter Sekunde durch Simon gerettet; Claire findet ein elternloses Baby; das Haus von Simons Schwester Deborah wird von Unbekannten beschossen; Davis wird von einem Strassendieb angeschossen; und Dee wird, im Auto sitzend, von einem Mann angegriffen, der ihr Fenster einschlägt. Für alle Figuren geben diese Gewalttaten mittelbar oder unmittelbar Anstösse zu zum Teil tiefgreifenden Veränderungen. Am Ende befindet sich deshalb jeder von ihnen in einer neuen Position oder hat einen wichtigen Schritt in eine neue Richtung gemacht. Nur Davis, der zunächst die radikalste Wendung vollzieht, wenn er sich um 180 Grad dreht und nur noch

seriöse Filme über das wahre Leben machen will, ist am Schluss wieder ganz der alte. Wie der Regisseur aus Preston Sturges' SULLIVAN'S TRAVELS, auf den Davis sich schliesslich auch beruft, akzeptiert er, allerdings in erster Linie aus Bequemlichkeit, das Action-Metier als seine eigentliche Bestimmung. Die Kehrtwende, konstatiert Kasdan somit beiläufig, mag zwar gelegentlich wünschenswert sein, realistisch aber ist sie nicht.

Dabei ist durchaus Platz für Utopien in GRAND CANYON. Trotz des bitteren und verbitterten Untertons, der in Kasdans L. A.-Story immer auch mitschwingt, dominiert doch der hoffnungsvolle, schliesslich gar optimistische Grundton. Manchmal geraten die Figuren allzu sehr ins Proklamieren und Bilanzieren, wenn sie über den Zustand und den Verfall ihrer Welt sprechen, und gelegentlich hat der Film dann auch etwas Naives. Die Sorgfalt aber, mit der Kasdan jeden dieser Menschen konturiert, und die Präzision, mit der er ihre Beziehungen skizziert, macht den Film authentisch. Dass Kasdan vor Klischees nicht zurückschreckt, ist keine Schwäche, sondern eine seiner ganz grossen Stärken: er spürt mit bewundernswerter Sicherheit das Wahre im Klischeehaften auf. Nicht um Rollenmodelle oder um progressive Ideale geht es ihm, sondern um Menschen mit ganz eigenen Gefühls- und Gedankenwelten. Kasdan behandelt sie alle mit Respekt und nimmt sie gleichermassen ernst. So wird selbst die Ehefrau, die ein Kind braucht, um ganz bei sich sein zu können, zu einer Figur, die zu verstehen nicht schwerfällt.



Kasdans Inszenierung kommt nicht ohne Schnörkel aus, sie ist aber dennoch genau und sehr intelligent. Nach dem I LOVE YOU TO DEATH-Desaster ist Kasdan zum Breitwand-Format zurückgekehrt, das er liebt und um so vieles besser zu handhaben weiss als das Normal-Format. Die Figuren isoliert er häufig von ihrer Umgebung, indem er mittels langer Brennweiten Hintergrund und Umfeld in unscharfe

Flächen verwandelt: die Menschen haben keinen Bezug mehr zu den Räumen, in denen sie sich bewegen. Ein anderes Prinzip des Films ist die Betonung der Horizontalen: abrupte Schwenks erweitern den Raum zur Seite hin, bringen zumeist Bedrohliches ins Bild und sorgen so dafür, dass eine permanente Atmosphäre der Unruhe entsteht. Der Bildkader bietet keine Sicherheit, stets ahnt der Zuschauer, dass rechts oder links vom Gezeigten andere Bedingungen herrschen, andere Geschichten sich abspielen, die jederzeit auf das Geschehen übergreifen können.

Mehr denn je wagt Kasdan das Spiel mit der Stilisierung. Schon der Anfang, eine extrem lange Zeitlupequenz zweier Basketballspiele (eine



der vielen Symmetrien der Inszenierung), wirkt ein wenig maniert und zugleich doch schlüssig: die Welt befindet sich in der Schwebelage (ein Eindruck, der durch James Newton Howards faszinierenden Soundtrack noch unterstützt wird), und der Film entwickelt einen Sog, der den Zuschauer unweigerlich hineinzieht. Auch später arbeitet Kasdan mehrmals mit der Zeitlupe und setzt sie in Momenten von extremer Emotionalität ein: in Momenten der Gewalt oder der Trauer und in einem Traum. Verspielt und elegant sind die Übergänge zwischen den verschiedenen Handlungssträngen. Der schönste: die Überleitung von Danny Glover auf Alfre Woodard. Da steht Glover in seiner Küche, fasst sich, wie von einem seltsamen Gedanken berührt, an die Stirn, während die Kamera langsam

nach rechts unten fährt, bis eine Pflanze das Bild füllt. Mitten in der Fahrt folgt eine Überblendung auf eine andere Pflanze, die Kamera setzt ihre Bewegung im gleichen Tempo fort und erfasst schliesslich Alfre Woodard in einer Nahaufnahme. Diese Frau kennt der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt noch nicht, und er kann auch nicht ahnen, dass sie und Glover später ein Paar werden. Dass sie es werden, erzählt die Kamera ganz unaufdringlich schon in diesem Moment.

Frank Schnelle

Die wichtigsten Daten zu GRAND CANYON (IM HERZEN DER STADT):

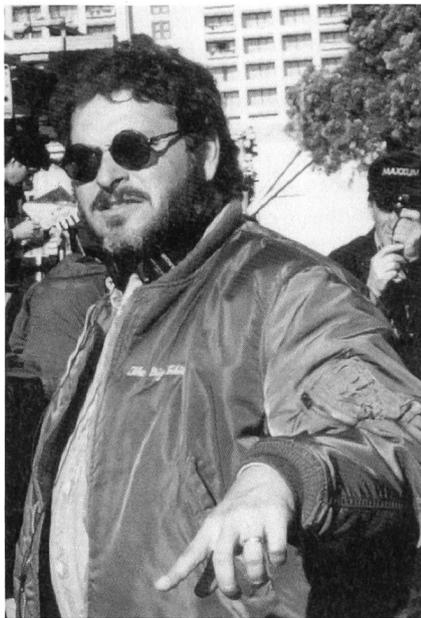
Regie: Lawrence Kasdan; Buch: Lawrence Kasdan und Meg Kasdan; Kamera: Owen Roizman, A.S.C.; Kameraführung: Rob Hahn; Kamera-Assistenz: Alan Disler, Rebecca Baehler; Schnitt: Carol Littleton, A.C.E.; Production Design: Bo Welch; Art Director: Tom Duffield; Ausstattung: Cheryl Carasik; Kostüme: Aggie Guerard Rodgers; Maske: Leonard Engelman; Maske Steve Martin: Frank Griffin, jr.; Frisuren: Marlene Williams; Frisur Steve Martin: Toni Walker; Musik: James Newton Howard.

Darsteller (Rolle): Danny Glover (Simon), Kevin Kline (Mack), Mary McDonnell (Claire), Jeremy Sisto (Roberto), Steve Martin (Davis), Mary-Louise Parker (Dee), Alfre Woodard (Jane), Tina Lifford (Deborah), Patrick Malone (Otis), Randle Mell (Alley-Baron), Sarah Trigger (Vanessa), Destinee DeWalt (Kelley), Candace Mead, Loren Mead (Claire's Baby), Shaun Baker (Rockstar), K. Todd Freeman (Wipe), Deon Sams (Jimmy), Christopher M. Brown (Rotor), Gregg Dandridge (Eddie), Branscombe Richmond (Ace-Cop), Walt Jordan (Deuce-Cop), Todd Allen (Myers), Carole Ita White (Morgenschwester), Basil Wallace (Versicherungsvertreter), Georgina Lindsey (Cathy Fox), Jack Kehler (Steve Fox), Marlee Shelton (Amanda), Lynn Salvatori (Frau mit Baseballmütze), Jim Morange (Busfahrer), Henry Kingi (Skinhead), Steven Keith Davis (Scar), Sharon Lee Jones (Mädchen im Studio), Mary Ellen Trainor (Ms. Green), Ben Chaney (junger Roberto), Gary Cervantes (Uhrendieb), Ben McCreary (Jackson), Jeanne Bates (Mrs. Menken), Sam H. Ginsburg (Mr. Menken), Brett A. Jones (Dieb, der Fenster zerbricht), Paul Short (Myers Partner), Willie C. Carpenter (Simons Freund), Antonio Royuela (Carlos), Edward G. Perez, Clifton Gonzales Gonzales (Carlos Freunde), Hugh Ross, Anne Ward, Roxanne Kasdan (Davis' Assistenten), Cora Lee Day (Frau im Auto), John Ashby (Fahrer der Frau), Jacqueline Alexandra, Kristen Amber (Forum Zwillinge), John Sarviss (Hubschrauberpilot).

Produktion: 20th Century Fox; Produzenten: Lawrence Kasdan, Charles Okun, Michael Grillo; assoziierte Produzentin: Meg Kasdan; USA 1992. 35mm, Farbe Deluxe; Panavision; Dauer: 131 Min. Verleih: 20th Century Fox, Genève, Frankfurt.

Gespräch mit Lawrence Kasdan

„Für die Zuschauer, die bereit sind, mehr zu entdecken, erschliessen sich sehr viele Ebenen“



FILMBULLETIN: Mister Kasdan, GRAND CANYON greift eine Vielzahl von Themen und Charakteren auf, der Film erscheint mir wie ein Fresko. Was war Ihr Ausgangspunkt?

LAWRENCE KASDAN: Der Film entwickelte sich auf sehr natürliche Weise aus Diskussionen, die ich während der letzten zwanzig Jahre mit meiner Frau Meg führte. An einem bestimmten Punkt entschlossen wir uns, einen Film über einige der Themen, die uns interessierten, zu machen. Dadurch konzentrierten wir uns auf bestimmte Charaktere und Themen, aus denen sich alles entwickelte. Die ganze Handlung wird in Gang gebracht vom zufälligen Treffen zweier Männer. Und das Leben jeder Figur in diesem Film wird von diesem Treffen berührt und beeinflusst. Dinge ändern sich, weil

sich diese zwei Männer begegnet sind. Der Film entwickelte sich also auf eine sehr natürliche Weise.

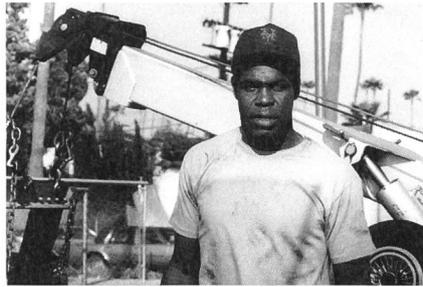
FILMBULLETIN: In welcher Reihenfolge fügten sich die Themen zueinander?

LAWRENCE KASDAN: Es ist schwer, zu sagen, was in einem solchen Prozess zuerst kommt. Aber die eskalierende Gewalt im Alltagsleben – nicht nur in Los Angeles, sondern in ganz Amerika – lag uns von Anfang an auf der Seele. Ebenso wie andere Probleme, die etwas fragilerer und unspektakulärer Art sind: Wie gehen wir miteinander um? Ist es möglich, in dieser Gesellschaft die ökonomischen und ethnischen Barrieren zu überwinden und bedeutungsvollere Beziehungen untereinander herzustellen? Eine weitere Frage, die sich uns mehr und mehr aufdrängte, ist die, ob anscheinend zufällige Begebenheiten einem möglichen System gehorchen. Zufällig begegnen wir jemandem, und er gewinnt für unser Leben eine ungeheure Bedeutung. Warum gehen wir durch eine bestimmte Tür, biegen in eine bestimmte Richtung ab und treffen dort einen Fremden, der unser Leben beeinflusst? Was wäre passiert, wenn wir in die entgegengesetzte Richtung gegangen wären? Und tatsächlich haben wir das in der Vergangenheit oft getan und uns so um die Chance gebracht, jemanden zu treffen, der wichtig für uns werden könnte. Diese Zufälle können grossartige, aber auch katastrophale Folgen für uns haben.

FILMBULLETIN: Die Frage der Verpflichtung wird im Laufe des Films immer wichtiger: die Figuren sind nicht einfach Opfer des Zufalls oder der Umwelt, sondern sie werden sich einer Verantwortung bewusst.

LAWRENCE KASDAN: Das war uns von Anfang an wichtig. Der Film beschäftigt sich sehr ausführlich mit den Auswirkungen solch zufälliger Ereignisse. Und wenn man über die Auswirkungen nachdenkt, denkt man sehr schnell auch an Verantwortung und an Verpflichtungen, die sich aus angeknüpften Beziehungen ergeben. Eine der Sachen, über die ich bei diesem Film glücklich bin, ist die Tatsache, dass es für den Schwarzen und den Weissen offensichtlich schwierig ist, die Kluft zwischen einander zu überbrücken. Sie fühlen sich unwohl dabei, und keiner will den anderen kränken. Darauf wollte ich mein Augenmerk richten, obwohl wir in einer Zeit leben, in der viele sagen, solche Abgründe sollten nicht überwunden werden. Aber diese beiden Leute entscheiden sich dafür, etwas Unmodernes zu tun, etwas Unbequemes. Etwas, das mit vielen Risiken verbunden ist und Engagement verlangt.

FILMBULLETIN: Was waren für Sie bei einem derart vielschichtigen und ambitionierten Sujet die grösste Herausforderung und das grösste Risiko?



LAWRENCE KASDAN: Die Risiken und die Herausforderungen waren die gleichen. Die meisten amerikanischen Filme handeln von einer, vielleicht zwei Hauptfiguren: von einem Paar oder zwei Freunden, die ein Abenteuer erleben. Wenn Sie eine Geschichte mit mehreren Hauptfiguren erzählen, fühlt sich das Publikum oft verloren: es hat keine Identifikationsfigur, die es durch die Geschichte führt. Die Frage, was auf dem Spiel steht, ist schwerer zu beantworten. Und amerikanische Filme basieren auf der Idee, dass etwas auf dem Spiel steht: welches Ziel hat der Held, und in welche Gefahren begibt er sich? Wie stehen die Chancen, dass er sein Ziel erreicht? Auf diese Weise werden amerikanische Filme konstruiert. Und dies ist nun ein Film mit zehn Hauptfiguren! Da ist es für das Publikum schwierig, herauszufinden, in wen es seine Gefühle und sein Interesse investieren soll, herauszufinden, was jede einzelne Figur will und was auf dem Spiel steht. Stattdessen hat man das Gefühl, dass die ganze Gruppe sich in Gefahr befindet und ihre Umwelt die Bedrohung darstellt. Das ist ungewohnt für

Keine geradlinige Story, eher ein Patchwork der Episoden: Staunen vor dem Grand Canyon



das amerikanische Publikum, und es ist schwer, die Zuschauer dazu zu bringen, sich darauf einzulassen.

FILMBULLETIN: Ihre Erzählstruktur, die Parallelmontage, eröffnet Ihnen viele Möglichkeiten: Sie können Entsprechungen und Gegensätze zwischen den einzelnen Geschichten herstellen. Wie wichtig war es Ihnen, dass sich die verschiedenen Sequenzen auch gegenseitig *kommentieren*?

LAWRENCE KASDAN: Das war für mich unbedingt wichtig. Die Struktur des Films möchte ich mit einem engverwobenen Wandteppich vergleichen, der ein Bild des gegenwärtigen Lebens in Amerika entwirft und eine Art Traum über Los Angeles ist. Aber das tatsächliche Erzählmuster, das meine Frau und ich diskutierten, ist das eines Maschendrahtzauns, in dem die verschiedenen Geschichten ineinander greifen. Man weiss nie, zu welcher Geschichte man als Nächstes schneidet, denn die Bindeglieder sind nicht erzählerischer, sondern thematischer Art. Die Assoziationen ergeben sich aus dem Thema, gerade so, wie es bei einer Kurzgeschichtensammlung oder einem guten Rockalbum der Fall ist. Die Verbindungen zwischen den Songs müssen nicht offensichtlich sein. Oft erschliessen sie sich erst, nachdem man es mehrmals gehört hat. Das entspricht genau der Struktur des Films: jede Sequenz kommentiert etwas Vorangegangenes.

FILMBULLETIN: Der Film verrät Ihren Hang zur Symmetrie. Ist diese für Sie ein Ausgangspunkt oder ein Ziel?

LAWRENCE KASDAN: Sie ist in meinen ästhetischen Vorstellungen derart tief verwurzelt, dass sie für mich beinahe unumgänglich geworden ist. Einige Dinge drängten sich mir sofort auf. Zunächst einmal die Parallelen zwischen den beiden Basketballspielen am Anfang, das eine auf dem ärmlichen Sportplatz, das andere in der Arena, und dem Spiel von Simon und Mack am Ende. Das fungiert als eine Art Bücherstütze, die alles einrahmt: ein würdevoller Sport, der irgendwie ausserhalb der Gesellschaft steht, dessen Reinheit nicht von ihr angetastet wird. Das ist sicher ein Beleg für die Anziehungskraft, die die Symmetrie für mich hat. Ich habe das Gefühl, dass es im Leben immer eine Art von Balance gibt: obwohl es chaotisch und zufällig wirkt, gibt es immer etwas, was dies ausgleicht. Und ich glaube, das zeigt sich in all meinen Filmen.



FILMBULLETIN: Gemessen an dem Thema der Brutalisierung des Grossstadtlebens ist *GRAND CANYON* ein überraschend unhysterischer Film. Ich denke, das verdankt sich vor allem dem geschmeidigen Erzählfluss, der Kameraführung und dem Schnitt, welche die Bedrohungen umso überraschender wirken lassen.

LAWRENCE KASDAN: Unbedingt. Ihre Reaktion erfreut mich sehr, Sie sprechen die erzählerischen Werte an, die mir am Teuersten sind. Oft hat man das Gefühl, man sei der Einzige, der sich für sie interessiert... Viele der Dinge, die Sie ansprechen, werden in den USA niemals diskutiert. Dort ist die Filmkritik auf das Niveau einer Verbraucherberatung herabgesunken: geben Sie Ihr Geld aus für diesen Film oder tun Sie es besser nicht! Man interessiert sich nur noch für diese Aspekte und für die Frage, was im Augenblick die grossen Hits sind. Man interessiert sich allenfalls noch für die Geschichte, darüber vergisst man, das Material genauer zu betrachten.

Was Sie ansprechen, ist Teil einer Ästhetik, die sich im Verlauf von zwanzig Jahren entwickelt hat, in denen ich darüber nachdenke, was Filme sein können. Dabei versuche ich, meine Vorstellungen von dem, was in Filmen möglich ist, ständig zu erweitern. Ich habe in sehr unterschiedlichen Genres gearbeitet, aber auch in freieren Formen. Hier beschäftigte mich die Frage, wie ich mit diesem Film einen

Schritt weitergehen könnte: wie behandle ich Dinge, die ich in meiner Umwelt entdecke, auf eine sehr filmische Weise?

FILMBULLETIN: Das Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz pointiert die Kamera *Owen Roizmans* vornehmlich durch den Gebrauch von Objektiven mit langen Brennweiten. Haben Sie Roizman deshalb ausgewählt?

LAWRENCE KASDAN: Ja. Und wir haben die Auswahl der Objektive ausführlich diskutiert, denn mit langen Brennweiten kann man einen bestimmten Ausdruck erzielen, der mich sehr reizt. Bei meinen ersten fünf Filmen war ich etwas enttäuscht, dass ich ihn nicht erreichen konnte. Was mich an Owens Arbeit in *THE EXORCIST*, *NETWORK* und *TOOTSIE* ansprach, war genau seine Verwendung der langen Brennweiten. Für diesen Film schien mir das richtig; selten haben wir eine geringere Brennweite als 50 mm verwendet. Beim Breitwandformat, bei dem man nur in einem sehr geringen Bereich Tiefenschärfe erreichen kann, muss man stilistische Entscheidungen treffen. Man hat einen grossen Bildraum zur Verfügung und wählt aus, was scharf oder unscharf ist. Mit der Wahl des Objektivs trifft man also auch eine Entscheidung über die Bildkomposition. Vieles wird dadurch zum Hintergrund, und man muss sehr genau auswählen, was scharf sein soll. Das ist ein *look*, den ich sehr mag und den viele meiner Lieblingsfilme haben. Ich empfinde das aber auch als einen sehr guten Blick auf Los Angeles, er entspricht sehr genau meinem Eindruck, meiner Haltung gegenüber der Stadt. Auf diese Weise erreicht man also sehr viel: man erzielt eine perspektivische Verkürzung, man trifft eine Auswahl darüber, was scharf oder unscharf ist. Man kann sich auf zwei Figuren vor einem diffusen Hintergrund konzentrieren. Und diese Anordnung ergibt sich aus der Bildschärfe. Man kann zwei Figuren in einem Auto, einem Gebäude, vor einer Landschaft zusammenquetschen. Und die Spannung entsteht dabei aus der Interaktion zweier Menschen in einer entmenschlichten Umgebung.

FILMBULLETIN: Ihr früherer Kameramann *John Bailey* hat einmal als eines seiner Stilprinzipien das Nebeneinander von Gesichtern und Landschaften bezeichnet. In Ihrer Arbeit mit Roizman hat sich ein Wandel vollzogen: der Bildhintergrund droht ständig zu verschwinden.

LAWRENCE KASDAN: Ja, und das hat mit den langen Brennweiten zu tun. Ich war sehr zufrieden mit meiner Arbeit mit John, aber ich hatte oft das Gefühl, nicht ganz das Blickfeld zu erreichen, das ich eigentlich haben wollte. Bei SILVERADO haben wir uns ganz bewusst für ein anderes Verfahren entschieden: Supertechniscope, mit dem man auch im Breitwandformat eine grosse Tiefenschärfe erzielen kann. Wir haben es benutzt, um auch den Hintergrund scharf zu bekommen. Und tatsächlich haben wir eine ganz ausserordentliche Tiefenschärfe erzielt: wir konnten im Vordergrund zwei Reiter in Grossaufnahme und dazu die Berge im Hintergrund zeigen.

Bei diesem Film wollte ich jedoch nicht, dass man den Hintergrund derart detailliert sieht. Ich wollte, dass das Hauptaugenmerk auf den Kampf der Individuen, eine Verbindung untereinander herzustellen, gerichtet ist. Und das vor einem Hintergrund, der chaotisch, verstörend und sehr schwer greifbar ist.

FILMBULLETIN: John Bailey berichtet, dass Sie ihm häufig Referenzpunkte für seine Arbeit gaben: Van Gogh für SILVERADO, den Fotografen Joel Meyerowitz für THE BIG CHILL. Was waren für Sie und Roizman hier die Inspirationen?

LAWRENCE KASDAN: Hauptsächlich die Tatsache, dass wir beide seit langem in L. A. leben, ebenso wie *Bo Welch*, der Ausstatter. L. A. ist so häufig gefilmt worden, da ist es schwer, die Stadt auf eine neue Weise zu sehen. Ich wollte meine eigene Sicht rekonstruieren. Das gilt auch für die Musik, die ich beim Fahren durch die Stadt höre. Sie hat sich in den sechzehn Jahren, die ich dort lebe, sehr verändert: ihr Rhythmus, und auch der der Stadt, war damals längst nicht so angespannt und bedrohlich wie heute. Das gilt natürlich auch für den Blick auf die Stadt: je mehr man umherfährt, desto weniger Details nimmt man wahr. Man gewinnt einen allgemeinen Eindruck der Stadt, aber die bemerkenswerten Details, die für einen selbst wichtig werden können, muss man erst heraussuchen.

FILMBULLETIN: Ich möchte ein wenig über die Ausleuchtung des Films sprechen. Sie legen sehr starken Wert auf Hell-Dunkel-Kontraste. In der Szene des nächtlichen Überfalls auf Mack kann man die Gesichter der Bandenmitglieder ...

LAWRENCE KASDAN: ... kaum erkennen. Das ist eine verwegene Szene,

„Beim Breitwandformat, bei dem man nur in einem sehr geringen Bereich Tiefenschärfe erreichen kann, muss man stilistische Entscheidungen treffen. Mit der Wahl des Objektivs trifft man auch eine Entscheidung über die Bildkomposition: man erzielt eine perspektivische Verkürzung, man trifft eine Auswahl darüber, was scharf oder unscharf ist. Man kann zwei Figuren in einem Auto vor einer Landschaft zusammenquetschen. Und die Spannung entsteht dabei aus der Interaktion zweier Menschen in einer entmenschlichten Umgebung.“

die Owen sehr schön ausgeleuchtet hat. Durch das Licht wird da eine Entscheidung getroffen über den Standpunkt, von dem aus man die Szene erzählt. Aus Macks Sicht stellt jeder der fünf Jungen die gleiche Bedrohung dar. Und mit Simon betritt eine Einzelperson die Szene, die für Mack die Rettung bedeutet. Deshalb ist sein Gesicht heller ausgeleuchtet. Das ist alles sehr logisch, und genau das gefällt mir auch daran. So sehr mich einige der extravaganteren Ausleuchtungsentscheidungen in der Filmgeschichte anziehen – Filme wie *THE GRAPES OF WRATH* oder *MY DARLING CLEMENTINE* sind in dieser Hinsicht ganz ausserordentlich und avantgardistisch – ziehe ich es doch vor, wenn es einen natürlichen Grund für diese Entscheidung gibt. Und in der Szene, in der Macks Wagen stehenbleibt, ergibt alles sowohl thematisch als auch vom Aspekt des Realismus her einen Sinn.

FILMBULLETIN: Auf welcher Basis entscheiden Sie sich dafür, in Cinemascope zu drehen?

LAWRENCE KASDAN: Ich mag es so sehr, dass ich nun vollständig dazu tendiere, in 'scope zu drehen. Ich mag das Format, ich mag den Spielraum, den es mir lässt. *I LOVE YOU TO DEATH* habe ich im Format 1:1,85 gedreht, und da fehlte es mir sehr! Für den Film schien es mir richtig, das Format einmal zu wechseln, aber ich fühlte mich dabei dennoch furchtbar beengt und unglücklich. Dieses Format anzuschauen, verschafft mir ein grosses sinnliches Vergnügen. Und es wird schwer sein, mich wieder davon abzubringen!

FILMBULLETIN: In *THE ACCIDENTAL TOURIST* arbeiteten Sie sehr häufig mit leeren Bildräumen. Hier sind die Kompositionen anders: Vertikalen teilen den Bildraum, er wirkt voller.

LAWRENCE KASDAN: *THE ACCIDENTAL TOURIST* ist auch ein sehr einsamer Film. Dieser Film hat seine eigene Art von Einsamkeit, und es gibt Momente, in denen sich die von Mary Louise Parker gespielte Figur sehr isoliert fühlt. Noch mehr interessierte mich jedoch die Frage: Wie kann man in einer Metropole wohnen, die völlig überfüllt ist, in der sich der Verkehr nicht mehr voranbewegt, und trotzdem eine so starke Isolation empfinden? Die Einsamkeit wird in *THE ACCIDENTAL TOURIST* weit stärker von der Geschichte vorgegeben: Die Hauptfigur ist ein Mann, dem es schwerfällt, auch nur eine einzige weitere Person in den Bildrahmen hereinzulassen.

FILMBULLETIN: Ähnlich wie in THE ACCIDENTAL TOURIST stellen viele vertikale Kamerabewegungen ein Gleichgewicht mit dem horizontalen Format her.

LAWRENCE KASDAN: (lacht) Das wird in THE ACCIDENTAL TOURIST zu einem grossen Teil natürlich von der Tatsache vorgeschrieben, dass sowohl der Held als auch die Heldin sehr gross sind und sich ständig mit einem kleinen Hund in Fussbodenhöhe beschäftigen müssen!

FILMBULLETIN: Abschliessend möchte ich Ihnen einige Fragen zum Drehbuchschreiben stellen. Fühlen Sie sich angesichts einer solchen Vielzahl von Hauptfiguren wie in GRAND CANYON veranlasst, jeder Figur eine Art Schlüsselsatz zu schreiben, der sie definiert?

LAWRENCE KASDAN: Nein, eigentlich bemühe ich mich nicht darum. Für gewöhnlich passiert es jedoch, dass sich im Verlauf des Schreibens gewisse Dinge aufdrängen. Manchmal verdichtet sich das zu einem Dialogsatz, aus dem sich die Figur herauskristallisiert. Oft möchte ich einen solchen Satz wieder streichen, ich stelle ihn in Frage: Ist das nicht zu offensichtlich? Sollte die Figur das wirklich sagen?! Und doch ergibt es sich häufig, dass Leute Dinge sagen, obwohl sie offensichtlich sind. Und für manche Figuren ist es wichtig, dass sie so sprechen. Lassen Sie mich Ihnen ein Beispiel geben. Als das Ehepaar nachts von dem Anruf geweckt wird und das Herz der Frau wie verrückt schlägt, sagt sie: «Alles liegt so nah beieinander, die guten wie die schlechten Dinge.» Das ist ein Satz, den man für zu deutlich, zu offenkundig halten könnte. Aber für diese Figur ist es möglich, das zu sagen, vor allem in einem unbedachten Moment. Und mir ist es sehr lieb, dass sie das in diesem Augenblick sagt. Natürlich könnten Sie einwenden: Spricht ein Drehbuchautor hier nicht auf allzu direkte Weise zu seinem Publikum?

Aber in diesem Augenblick denkt sie über ganz elementare Dinge nach. Und das ist für mich auch das Schöne an dieser Figur: sie ist bereit, sich ganz grundlegenden Fragen zu stellen. Dieser Satz definiert sie also auf eine Weise. Aber er taucht erst am Ende des Films auf – und sie hat ihn bereits den ganzen Film über ausgelebt.

FILMBULLETIN: Wenn mich jemand nach einem Beispiel dafür fragen würde, was Drehbuchschreiben sein kann, würde ich die Fahrstunde nen-

nen. Was wollten Sie in der Szene erreichen? Und wie entwickelte sie sich?

LAWRENCE KASDAN: Ich schreibe seit zwanzig Jahren Drehbücher und bemühe mich, bei dieser Arbeit ein bestimmtes Niveau zu erreichen. Meine Idealvorstellung ist folgende: Ich möchte die Geschichte auf eine glaubwürdige Weise vorantreiben. Gleichzeitig möchte ich die Charaktere und die Themen des Films weiterentwickeln. Wenn ich alle drei Aspekte auf eine organische Weise zusammenfügen kann, wenn der Dialog also einen natürlichen Fluss besitzt, bin ich zufrieden. Dabei müssen die Themen den Zuschauern gar nicht unbedingt bewusst sein.

Das funktioniert am ehesten, wenn eine Szene richtig ist: die richtige Handlung zum richtigen Zeitpunkt. Als der Vater dem Sohn das Fahren beibringen will, gewinnt diese Handlung zu diesem bestimmten Zeitpunkt eine ganz enorme Bedeutung: Er überlässt dem Sohn die Kontrolle. Dabei geht es um eine ganz alltägliche Situation, die aber grosse Gefahren bergen kann. Und das ist ein Motiv, das sich durch den gesamten Film zieht: die alltäglichsten Situationen – der Rückweg von einem Basketballspiel, der Lauf durch die neue Nachbarschaft – beinhalten enorme Gefahren. Und wenn der Vater dem Sohn die Kontrolle überlässt, gibt er sein Leben, vielleicht zum allerersten Mal, in dessen Hände.

Zur gleichen Zeit beschäftigen sie sich mit einem umfassenderen Problem: sollen sie das Findelkind adoptieren? Der Sohn hat sich darüber lange Gedanken gemacht und ist zu einem Entschluss gekommen: dieser Wunsch der Mutter sollte erfüllt werden. Das versucht er dem Vater klar zu machen. Der aber bemüht sich, sich auf die unmittelbare Realität, den Strassenverkehr, zu konzentrieren. Aber am Ende der Szene wird er eine wichtige Entscheidung getroffen haben. In dieser Szene hat man also viele Bälle, mit denen man jonglieren kann: die richtige Handlung zur richtigen Zeit – was vielleicht das Einzige ist, was das Publikum wahrnimmt. Das ist völlig in Ordnung. Aber für diejenigen Zuschauer, die bereit sind, mehr zu entdecken, erschliessen sich in dieser Szene sehr viele Ebenen. Das ist für mich die Idealvorstellung beim Schreiben. Ich erreiche sie nicht oft, aber sie ist mein Ziel.

Das Gespräch mit Lawrence Kasdan führte Gerhard Midding



Alison Moir als Darlette & Brad Pitt als Johnny

JOHNNY SUEDE
von Tom DiCillo

Parzival wird wach- geküsst

Das amerikanische Kino kennt seinen Johnny wie der Hase den Igel: Immer war der Johnny schon da. Von JOHNNY ANGEL von Edwin L. Marin (1945) über Nicholas Rays JOHNNY GUITAR (1953) und William Ashers JOHNNY COOL (1963) bis zu Walter Hills verunglücktem Racheengel JOHNNY HANDSOME (1989) hatte der Träger des Namens stets schicksalhaft eine ikonische Funktion zu erfüllen.

Tom DiCillos JOHNNY SUEDE ist, seinem Retro-Styling zum Trotz, ein Kind der neunziger Jahre: Sein Traum ist, sich selbst zur Ikone machen zu können. Zu Beginn des Films hat der Held noch nicht einmal einen Namen. Bloss eine hochgetürmte Frisur, ein Idol und eine unbestimmte Sehnsucht. Er macht und denkt alles wörtlich. Er träumt von *Ricky Nelson*, dem saubren Sänger der sauberen Fifties,

und er summt dessen Schmachtfetzen «Some People Call Me a Teenage Idol». Und wenn er betont, wie sehr er seine hässlichen Schuhe hasse, dann beschwört er damit das Bild vom grossen Stilkrieg der Rock'n Roller *Elvis Presley* oder *Carl Perkins*: ohne dass sich die Tonspur darum bemühen müsste, schwingt ihre Warnung ins Bild: «Don't You Step on My Blue Suede Shoes!».

Der Fetisch

Noch hat der Held keinen Namen, aber bereits seinen synthetischen Traum. Und als er auf dem einsamen Heimweg nach der nächtlichen Party seine Bürgerpflicht erfüllt und von einer Telefonzelle aus der Polizei eine mögliche Vergewaltigung meldet, donnert senkrecht von oben eine Schuhbox auf die Zelle. Sie enthält, wie eine Belohnung vom Himmel, die Schuhe seiner Träume, schwarzes Wildleder.

Jetzt kann er seinen Traum in Bilder fassen, und das tut auch Tom DiCillo mit seinem Kameramann *Joe DeSalvo*. Johnny (glänzend verkörpert übrigens von *Brad Pitt*, dem Autostopper aus *THELMA & LOUISE*) kommt in



seine schäbige Bude, sein Blick wird vom Flimmerndes Schwarzweissfernsehers fixiert und in den ersten Traum überführt:

Der Name

In gleissendes Starlicht gehüllt steht er auf der Bühne, bejubelt von hysterischen Teenies, und entlockt per Zahnbürste dem Wildlederschuh sanfte Geräusche. Über Wörter wie Werbung erfolgt die Verwandlung zum Fetisch, wobei nicht mehr zu unterscheiden ist, ob er den Schuh anthropomorphisiert oder sich selbst verdinglicht. Die Qualitäten des Leders sind «rough but soft, strong but silent».

Am Morgen erwacht der Held und hat einen Namen, den er zögernd an die Wand malt: *Johnny Suede*.

Der Traum des Toren

Johnny hat keine Erfahrung im Leben, er hat kein Wissen, und nicht einmal sein Traum ist ihm so ganz zu eigen. Wie Parzival zu Hofe, kommt er in die Grossstadt, träumend von Ruhm und Ehre, ohne mit den Traumbildern konkrete Vorgänge verknüpfen zu können. Und wie Parzival scheitert er zunächst daran, dass er keine Fragen stellt, dass er alles aus seinem geborgten amerikanischen Traum heraus interpretiert, mit dieser Arroganz der Unschuld, welche ihn trotz seiner offensichtlichen Dummheiten sympathisch macht.

Damals und dannzumal

Johnny steht zwischen den Einflüssen. Die bestimmenden Figuren in seinem Leben sind zwei Frauen und zwei Männer. Da ist sein schwarzer Freund Deke, mit dem er eine Band gründen möchte und mit dem er vorläufig fremden Leuten die Wohnung streicht. Und da ist Darlette, die Frau seiner Pop-Träume und damit das Epitaph seiner Scheinwelt, eine kapriziöse Barbie-Puppe, welche sich die Zeit mit wohlbalanciertem Lavieren zwischen Liebhabern vertreibt, der Prototyp der leichtsinnigen Prinzessin.

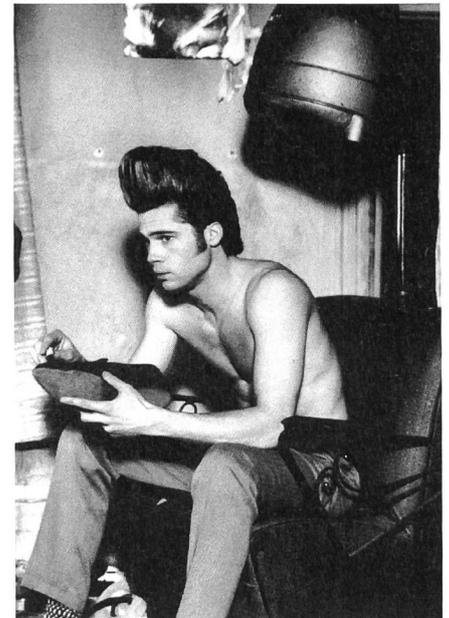
Jetzt und hier

Die andere Frau ist Yvonne, eine junge Lehrerin, und neben Deke die einzige reale Figur in dem Film. Sie ist resolut und selbstbewusst, sehr direkt und unverkrampft, und sie hat sich unverhofft in die überhebliche Unschuld des gestylten Toren verliebt. Sie reagiert mit milder Ironie auf seine aufgesetzte Machoarroganz und führt ihn mit sanfter Entschlossenheit in Richtung Wirklichkeit. Dass sie dabei nicht zu einer erlösenden Madonnenfigur wird, sondern verletzlich und selbständig bleibt, ist vor allem dem spannungsvollen Spiel der Schauspielerin *Catherine Keener* zu verdanken – aber auch der exakten Figurenbalance, welche Tom DiCillo entworfen hat.

Während nämlich Darlette mit der Naivität von Johnny spielt und ihn dabei zum Betthäschen reduziert (oder aufwertet, das ist in seinem Welpenstadium nicht zu entscheiden), führt ihn Yvonne immer wieder dazu, ihre und seine Bedürfnisse zu verknüpfen. Im Bett gibt sie ihm Nachhilfeunterricht, ohne ihn in seiner gespielten Überheblichkeit zu demütigen, und seine aus Unsicherheit erzeugten

Kurzschlüsse verzeiht sie in der Regel ohne Selbstverleugnung. Erst gegen Schluss des Films, als Johnny schon fast zum Menschen gediehen ist, verweigert sie ihm das Verständnis. Als er unter Druck seinen (mit einer wahrhaft existentialistischen Verlorenheit inszenierten) Seitensprung beichtet und von «einer grossen Hand» berichtet, die ihn den ganzen Tag geschoben hätte, wirft sie ihn und einen seiner Wildlederschuhe voller Wut auf die Strasse hinaus.

Wenn Yvonne und Deke die warme Seite der Welt verkörpern, die echte, mit Gefühl und Witz, dann entspricht Darlette der stilisierten Welt von Johnnys Träumen, und der vom eigenwilligen australischen Kult-Musiker *Nick Cave* gespielte *Freak Storm* wird nicht nur zu seinem alter ego,



sondern für einmal im treudeutschen Wortsinn zum alternden Ego. *Freak Storm* verkörpert gleichzeitig das, was sich Johnny erträumt, den erfolgreichen Musiker mit Fans und Plattenvertrag, und das, was aus Johnny werden könnte: den einsamen Trickbetrüger mit der bröckelnden Fassade.

Schwarz und Weiss

Freak ist ein Teufel, *Freak* ist die drohende Zukunft. «*Freak Storm*» steht geschrieben am Rand eines Zerrspiegels in der U-Bahn und ein böse verzogener Johnny wird darin reflektiert, kurz bevor er auf Yvonne trifft. *Freak Storm* hat einen sprechenden Namen und ist stets blütenweiss gekleidet. *Freaks* Name hat sein Echo im Namen von Johnnys schwarzem Freund

Deke. Und «to deke» ist ein Slangverb für trickreiches Betrügen. DiCillo spielt mit den Namen seiner Figuren bis in den Nachspann hinein, welcher die beiden Geschäftsleute, denen der aufgebrachte Johnny in der U-Bahn den Traum von der Märchenprinzessin verbietet, als Fred und Ned Business ausweist.

Waagrecht und senkrecht

Tom DiCillo hat den Film auf der Basis seines eigenen Stückes geschrieben. Vielleicht ist es die Bühnenerprobte Grundstruktur, welche ihm die dichte Blockbauweise des Films erleichtert hat. Neben die Kreuzverbindungen zwischen den Figuren Freak – Deke und Darlette – Yvonne setzt der Regisseur auch vertikale und horizontale Verweise. Nachdem die Schachtel mit den Wildlederschuh senkrecht "vom Himmel" gefallen war, streckt sich Johnny am nächsten Abend sozusagen aus dem Untergrund der Strasse die einsame Hand einer Schaufensterpuppe entgegen, die er ebenfalls nach Hause nimmt.

Früher oder später

Auch chronologisch ist der Film deutlich zweigeteilt. Durch die jeweilige Dominanz der beiden Frauenfiguren entsteht syntagmatisch die Teilung in die vor allem ausstattungsmässig äusserst liebevoll synthetisierte Fifties-Traumwelt von Johnny und Darlette und in jene Welt der Erkenntnis und Bewährung, welche Deke ankündigt und Yvonne definiert. Freak Storm steht stets am Scheideweg, und zwangsläufig ist es Johnnys letzte grosse Enttäuschung, Darlette bei Freak zu finden.

Eine paradigmatische Leitfunktion übernimmt die Farbgestaltung des Films. Johnny ist nicht nur durchgehend mit Blau assoziiert, seine Sets sind auch meistens in einem harten, an den Schwarzweissfilm erinnernden Kontrast ausgeleuchtet. Yvones Farbe ist ein warmes Rot, diejenige Darlettes selbstverständlich Rosa. Freak Storm gewandelt sich in Weiss und wandelt mit Vorliebe vor nachtschwarzem Hintergrund, während der schwarze Deke, ohne festgelegt zu werden, alle möglichen Farben auf sich vereinigt.

Reale Kontraste

Blöcke von Johnnys aus Versatzstücken der Fifties-Ästhetik vorfabrizierter

cooler Traumwelt gehen über in solche aus einer nicht ohne Wärme gezeigten Realität.

So singt Johnny Darlette seinen hübschen Schmachtfetzen vom «Never-Boy» und dem «Never-Girl» vor. Nach dem folgenden Schnitt ist Deke der Zuhörer und der macht aus der Schnulze im Handumdrehen einen gekonnten und rasanten Rap, worauf ihm Johnny entgegenhält: «I'm not into now».

Von Darlette erhält Johnny eine schäbige kleine Topfpflanze, die in seiner Bude nicht lange überlebt. Beim ersten Krach beschuldigt er die Frau, ihm eine tote Pflanze geschenkt zu haben.

Neben solchen kontrastreichen Übergängen stehen fünf immer unsichtbarer in die Realitätsebene eingelassene Traumsequenzen.

Surreale Träume

Johnnys ersten Traum (die schwarzweissen Szenen seines Auftritts) hatte ein Blick auf den Fernsehschirm eingeleitet. Sein zweiter wird aus Verzweiflung über Darlettes Kälte geboren. Er sieht, auf seinem Bett liegend, eine Taube im Zimmer, einen Leguan, eine Pistole. Schliesslich implodiert das Fenster, gibt die Traumsequenz als solche zu erkennen und katapultiert die Szene in die nächste.

Die dritte derartige Sequenz ist ein Fiebertraum Johnnys, ausgelöst durch eine Lebensmittelvergiftung, die er Freak Storm verdankt. Auch sie wird als Szene der Realitätsebene eingeleitet, indem ihm Darlette und ihr Freund aus dem Haus gegenüber zu Hilfe eilen.

Dass nicht allein die Realität die Bilder beherrscht, indiziert zunächst der Leguan, der diesmal in einem Käfig sitzt. Aber Gewissheit gibt den Zuschauern erst die folgende Szene, in welcher ein zwergenhafter Cowboy Johnny mit einer Antenne ersticht.

Diese Figur hatte früher schon die Bekanntheit mit Yvonne eingeleitet, wobei bereits dort nicht ganz deutlich wurde, ob der von Johnny ertappte kleine Spanner Yvonne wirklich unter den Rock guckte, oder ob Johnnys Einbildungskraft ihm für die eigenen Wünsche einen Protagonisten lieferte. Cowboys als Zwerge hat er nämlich auch schon mit Begeisterung auf dem Bildschirm seines, wie wir wissen, nicht ganz zuverlässigen Fernsehers beobachtet.

Als er es schliesslich nicht fertigbringt, Yvonne das Angebot abzu-

schlagen, bei ihr einzuziehen, folgt wieder das Bild vom implodierenden Fenster.

Aufwachen!

Die fünfte und letzte Traumsequenz wird erst ganz zum Schluss gekennzeichnet; nun scheint die Realität längst stärker als Johnnys eskapistische Phantasien. Nach dem Krach mit Yvonne irrt er durch die Stadt, sitzt an einem Bartisch. Deke schaut durchs Fenster; Yvonne kommt herein und die beiden versöhnen sich. Johnnys Blick fällt auf eine Blutlache zu ihren Füessen, und er erinnert sich, sie geschlagen zu haben. Im Hintergrund sitzt ein nackter alter Mann auf einem Barhocker und erfüllt schweigend seine Aufgabe, die Szene zu Johnnys Erleichterung und Enttäuschung als unreal zu kennzeichnen.

Zum Schluss des Films kehrt der Held nach einer langen verzweifelten Nacht im Exil zu Yvonne zurück. Seine Helmfrisur ist flachgedrückt und Parzival hat Fragen gelernt. Nicht in Worten, er sagt nur «I am sorry». Aber die Frage steht neben ihm im Raum. Und draussen fährt ein Auto weg, mit einem schwarzen Wildlederschuh auf dem Dach.

Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu JOHNNY SUEDE: Regie und Buch: Tom DiCillo; Kamera: Joe DeSalvo; Kamera-Assistenz: Alan Wolfe; Schnitt: Geraldine Peroni; Art Director: Laura Brock; Ausstattung: Patricia Woodbridge; Kostüme: Jessica Huston; Maske: Jim Buff; Frisuren: Tim Dark; Musik: Jim Farmer, Link Wray.

Darsteller (Rolle): Brad Pitt (Johnny Suede), Calvin Levels (Deke), Alison Moir (Darlette), Catherine Keener (Yvonne), Nick Cave (Freak Storm), Richard Boes (Mann in Tuxedo), Cheryl Costa (Frau in Alley), Michael Luciano (Mr. Clepp), Ralph Marrero (Barmann), Wilfredo Giovanni Clark (Slick), Peter McRobbie (Flip Doubt), Ron Vawter (Winston), Dennis Parlato (Dalton), Tina Louise (Mrs. Fontaine), Michael Mulheren (Fred Business), Wayne Maugans (Ned Business), Joseph Barry (Cowboy), John David Barone (Bernard), Tom Jarmusch (Conan), Samuel L. Jackson (B-Bop), Evelyn Solann (alte Frau), Ashley Gardner (Ellen), Ahmed Ben Larby (Taxifahrer).

Produktion: Vega Film; Co-Produktion: Balthazar Pictures, Arena Films, Starr Pictures; Produzenten: Ruth Waldburger, Yoram Mandel; ausführende Produzenten: Ruth Waldburger, Steven Starr; Co-Produzenten: Alain Klarer, Bruno Pesery, Janet Jacobson. USA/Schweiz 1991. 35mm, Format: 1:1,85; Farbe. Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



Anmerkungen
zu den Filmen

SISI UND DER
KAISERKUSS
und

DER SPINTER
von Christoph Böll

Fassaden des Arrangements

SISSI, das war in den fünfziger Jahren ein gut kalkulierter Schuss der Traumfabrik mitten ins Herz eines kleinbürgerlichen Publikums: das Märchen vom grossen Glück als sentimentale Mythologisierung der deutsch-österreichischen Geschichte, ein ewiges Kaiserreich als grosse Illusion, die K. & K.-Operette als schillernde Projektionsfläche für die Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, als narratives

Vehikel für eine rückwärtsgewandte, konservative Utopie. Christoph Bölls SISI UND DER KAISERKUSS (ursprünglicher Titel: SISI) zielt als Gegenschuss zur Marischka-Version weder auf historische Richtigstellung und biographische Authentizität noch auf eine Demythifikation durch eine schrille Travestie der Mittel. Böll ist Satiriker, der mit den Versatzstücken des Genres spielt, die Figuren ironisiert, die

Mythen neu deutet. Zwar hat er sich sowohl von den historischen Personen als auch von den Marischka-Filmen inspirieren lassen, aber das kann kaum mehr als der Effekt eines Musenkusses gewesen sein, der eine freudianisch motivierte freie Fantasie in Gang gesetzt hat, in der Sissi und Franz Joseph, das berühmteste Paar der deutschen (eigentlich ja österreichischen) Filmgeschichte, zu reinen

Kunstfiguren und Ideenträgern funktionalisiert werden.

Marischkas Version, obwohl der Ideologie der fünfziger Jahre verhaftet und auch in ihren Handlungsstationen der klassischen Biographie von Conte Corti (1934) nur in grossen Bögen folgend, suggeriert durch ihre Entstehung in originalen und originalgetreuen Dekorationen an bayerisch-österreichischen Schauplätzen eine grössere historische Glaubwürdigkeit an der Oberfläche. Böll dagegen setzt in seinem durchkonzipierten Spiel um Liebe und Lüge, Intrige und Zufall weitgehend auf Künstlichkeit. Marischkas grossangelegte, als Trilogie vorzeitig beendete *Sissi-und-Franz-Joseph*-Biographie war ein gut budgetierter Ausstattungsfilm, ein populäristisches geschichtsmythologisches Epos, das auf einer Ebene gesehen werden kann mit Hollywoods ebenso sentimentaler, geschichtsmythologischer Südstaaten-Operette um Scarlett O'Hara und Rhett Butler, dem populärsten Paar der amerikanischen Filmgeschichte. Bölls Film ist als Ausstattungsfilm unterfinanziert, kann schon deshalb nur ein Kommentar zum Genre sein und nicht das Genre repräsentieren, was aber ohnehin nicht intendiert war. Böll verzichtet, und er muss verzichten, an Schauplätzen in Bayern, Österreich oder gar Ägypten (wie ursprünglich geplant) zu drehen. Er erzählt die bayerisch-österreichische Heimatgeschichte an Schauplätzen im Ruhrgebiet und in der Lüneburger Heide nach. Die Schauplätze werden zu *Schauspielern*, die andere Regionen darstellen, vortäuschen, imitieren. Und in diesem Rollenspiel auf allen Ebenen liegt letztendlich nicht nur der

Reiz des ganzen Films, sondern auch sein Sinn.

Sissi und Franz Joseph sind heute längst nicht mehr die Protagonisten einer Geschichte, die für eine konkrete regionale Heimat festgeschrieben ist. Die Geschichte von Sissi und Franz Joseph ist durch ihre mediale Verbreitung in gewissem Sinn zum Wandermärchen geworden. Possenhofen, Ischl, die Wiener Hofburg sind *überall* – entkonkretisiert zu Allgemeinplätzen, die die Zuschauer weihnachtlicher Fernsehprogramme, ganz gleich in welchen Regionen sie leben, *in ihren Köpfen beheimatet* haben.

In Bölls im Ruhrgebiet gedrehten und dort auch handlungsmässig angesiedelten Film *DER SPRINTER* (1983/84), in dem das Ruhrgebiet keine Rolle spielt, sondern es selber ist, nennt die schwergewichtige Kugelstösserin Brigitte ihren greisen Vater im Altersheim einmal "Papili" – also genauso wie die ungleich grazilere Sissi ihren herzoglichen Vater in dem Marischka-Film apostrophiert. Papili, eine Anrede, die dem von Josef Meinrad gespielten Gendarmerie-Major Böckl in dem Marischka-Film von 1955 noch wie ein verdächtig exotischer Name vorkam, hinter dem er einen kroatischen Attentäter vermutete, ist in deutsch-

sprachigen Gegenwartswohnstuben, in die die alten Sissi-Filme als fester Bestandteil des Weihnachtsfests hineinflimmern, offenbar längst als ein angemessener Vaternamen adaptiert worden. Durch ein gesäuselttes "Papili" erhebt sich eine nicht gerade aristokratisch anmutende Ruhrgebiets-Brigitte in den Stand einer zarten wittelsbachischen Märchenprinzessin, und ein ins Altersheim abgeschobener, dortselbst dahinvegetierender Vater wird durch diese Selbstaufwertung und Lebenslüge zum vitalen, das Leben bis zur Neige auskostenden Bonvivant-Fürsten hochgestapelt, von dem er das krasse Gegenteil ist. Diese Dissonanz von Bewusstsein und Wirklichkeit resultiert aus einem im Grunde lächerlichen Transfer der *Ein-Bildung*, der zeigt, wie das Bild der Märchenprinzessin geradezu dafür gemacht ist, dem Kleinbürgertum als Wunschprojektion zu dienen. In solcherart groteskem Missverhältnis verbirgt sich die satirische Ironie, mit der Böll arbeitet.

Die Basis für Bölls Rollenspiele ist der im kleinbürgerlichen Bewusstsein fest verankerte Kitsch. Bölls Figuren, die sich selbst was vormachen, indem sie sich selbst verkitschen, sind Gefangene eines falschen Bewusstseins, aus dem sie nicht ausbrechen können, und somit sind sie in der Realität Sozialfälle – natürlich ohne dass es ihnen bewusst wird. Die vom Kleinbürger internalisierten Ideologeme des Kitsches haben Dauerbeschädigungen fürs Leben zur Folge. Vielleicht aber auch nicht: das ist ein Streitpunkt und eine Frage der Position, je nachdem, ob man es philosophisch mit Albee hält, der für ein



Karlheinz Böhm als Kaiser Franz Joseph mit Romy Schneider als Sissi in *SISSI* von Ernst Marischka (1955) und Vanessa Wagner als Sisi in *SISI UND DER KAISERKUSS*

Leben ohne Illusionen plädiert, oder aber mit Pinter, der ein Leben ohne Illusionen für unmöglich hält.

*

Bölls Kaiser Franz Joseph ist ein ätherischer Traumtänzer wie Wieland Dietrich, der gleichaltrige Protagonist in Bölls DER SPRINTER. Beide tragen ihr Haar schulterlang, was ihre feminine Ausstrahlung betont; der Kaiser bändigt das seine zwischendurch mit einer Haarspange zum Zopf. Mit ihren vierundzwanzig Jahren noch nicht der Spätpubertät entwachsen, in ihrer Persönlichkeit unterentwickelt und unemanzipiert, stolzieren sie wie einsame und unberührbare Märchenprinzen an der Realität vorbei – als Opfer dominanter Mutterfiguren (machtbewusst und kalt die eine, gluckenhaft, sentimental und selbst unterdrückt die andere). Bölls Balladen über Wieland Dietrich und Franz Joseph sind – in Anlehnung an den wittelsbachischen Ludwig als dem klassischen Archetypen – Requiem für jungfräuliche Märchenprinzen.

Die erste Einstellung in DER SPRINTER zeigt Wieland mit weit aufgerissenen Augen auf seinem Bett liegend, während aus dem Off die Brief-Worte seiner Mutter als moralischer Appell zu ihm dringen, die aber nur ein Nachhall in ihm selbst sind – als längst verinnerlichtes Eltern-Ich: «Fange dich, werde normal, und lass dir endlich die Haare schneiden.» Wenig später auf der Strasse sieht er – wieder mit weit aufgerissenen Augen, also durchaus im Sinne einer Vision, eines Erkenntnisschocks aufgrund eines unterbewussten Schuld-Komplexes – eine Stadtstreicherin, die sich als frustrierte Mutter zu erkennen gibt und alle

Schuld an ihrem Zustand dem Sohn anlastet, was Wieland in einer typisch katholischen Selbstbeziehung auf sich selber projiziert.

Bölls SISI-Film beginnt ganz ähnlich – mit einer langsamen Kamerazufahrt auf den in seinem Gemach auf einer Feldpritsche liegenden Franz Joseph. Nebelschwaden charakterisieren die Situation als traumhaft, elegische Mahler-Musik unterstreicht den Eindruck des Unwirklichen. Aber die Kamerafahrt bricht in der Totalen abrupt ab: Franz Joseph bleibt unnahbar fern, als Person unidentifizierbar. Diese Einstellung, in der Handlungs-dramaturgie ohne konkreten Bezug zu den folgenden Szenen, ist ein rein emblematischer Prolog, der im Mittelteil des Films wieder aufgegriffen und erst dann szenisch ausgeführt und in einen Sinnzusammenhang gestellt wird – ein dramaturgischer Kniff, wie ihn auch Kieslowski in KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE anwendet. Dann erst sieht man, wie Franz Joseph mit weit aufgerissenen Augen und mit einer Hand vorm Mund wie ein ängstliches Kind auf seiner Pritsche liegt. Er sieht (visionär), wie ihm aus den Traumnebeln seine Mutter Erzherzogin Sophie erscheint und ihm ihre Brüste entblösst.



Die Flucht des Muttersöhnchens Franz Joseph vor den weiblichen Brüsten, die ihn überall am Wiener Hof (zum Teil mit fellinesker Prallheit) umgeben und bedrohen, ist ein Leitmotiv des Films. Auch die Baronin von Wrangel und Sisis Schwester Nené offerieren ihm ihre Brüste, setzen sie wie Waffen ein (insbesondere Nené). Wenn Franz Joseph am Ende seine Verlobung mit Sisi bekanntgibt, ist er der weiblichen Bedrohung entronnen, denn Sisi erinnert mit ihrem unausgereiften Körper, ihrer Flachbrüstigkeit und Burschikosität eher an einen Jungen (Sisis erster Auftritt – nach dem emblematischen Schlaf-Bild vom Kaiser – zeigt sie im Wilhelm-Tell-Kostüm, also in einer Männerrolle: als Schützen mit Jägerhut und Armbrust, aktiv, zielstrebig, dynamisch – im Gegensatz zum schläfrigen Dornröschen-Kaiser).

Die Beziehung zwischen Franz Joseph und Sisi ist wie die zwischen Wieland und Brigitte kindlich, leidenschaftslos, asexuell. Der einzige Kuss zwischen Wieland und Brigitte hat zur Konsequenz, dass dem armen Jungen gleich der Fuss amputiert werden muss (allerdings ist die Heterosexualität auch gegen seine Natur). Den Verlobungskuss, den Franz Joseph seiner Sisi aufdrückt, scheint diese eher ungerührt, der Konvention zuliebe über sich ergehen zu lassen. (Oder ist es nur jungmädchenhafte Unschuld?)

Das Verlobungs-Happy-End in DER SPRINTER ist eindeutig zynisch. Brigitte ist «ja so glücklich», aber ihre hochgegriffenen Worte, mit denen der Film endet, kontrastieren auf widerwärtige Weise mit dem erbärmlichen Bild, das der am Ende verkrüppelte



SISI UND DER KAISERKUSS – das "Gemach" des Kaisers ist eine riesige Halle ohne jegliche Wärme oder Privatheit



SISI UND DER KAISERKUSS: Böll ist Satiriker, der mit den Versatzstücken des Genres spielt, die Figuren ironisiert, die Mythen neu deutet

Wieland abgibt, der hilflos auf seiner Krankenhauspritsche liegt: kahlköpfig wie Kinskis Nosferatu, fussamputiert (der blutige Stumpf liegt frei) und mit einem Seufzer der Pein schliesslich in Ohnmacht fallend. Brigitte ist glücklich, weil ihr Wieland vor seinem Malheur noch einen Verlobungsring überreicht hat.

Auch die Verlobung zwischen Sisi und Franz Joseph ist wohl (gerade auf dem Hintergrund von Bölls erstem Film) nicht als Preislied auf die bürgerliche Ehegemeinschaft zu verstehen. Franz Joseph verlobt sich aus der Not heraus, lieber bliebe er "zöllibatär". Da aber seine ganze Umgebung auf seine Verlobung hinarbeitet, versucht er sein Unglück so klein wie möglich zu halten und sich mit dem für ihn akzeptabelsten Ergebnis aus der Breddouille zu ziehen. Was als Happy-End erscheint, ist die Fassade eines Arrangements. Wenn man von den niedlichen Film-Verlobten eine Verlängerungslinie zieht in die biographische Zukunft des historischen Kaiserpaars, zeigt sich, dass der unbeholfene Franz Joseph und die irgendwann frigide Elisabeth tatsächlich schon sehr bald ein asexuelles Leben, getrennt von Tisch und Bett, geführt haben. Hinter Bölls vordergründig heiterem Spiel um die Verlobung des zukünftigen Kaiserpaars scheint im Sinne eines Palimpsests die äusserst tragische Geschichte der historischen Personen durch.

Ob es erlaubt ist, eine Verlängerung auf die historischen Personen vorzunehmen, bleibt natürlich insofern fraglich, als sich Böll zwar auf die in der Analyse bestechende *Kaiserin-Elisabeth*-Biographie Brigitte Hamanns beruft, die Bezüge zu dieser



Vorlage aber in seinem Film so gut wie gar nicht sichtbar werden. Bölls Franz Joseph und Bölls Sisi sind auf keinen Fall gleichzusetzen mit den historischen Personen, sondern sie sind Kunstfiguren, Phantasieprodukte, Böllsche Erfindungen also.

SISI UND DER KAISERKUSS ist sicher nicht so *eindeutig* wie DER SPINTER; die satirische Ironie ist hier anscheinend milder, vielleicht aber auch nur klebrig-verzuckerter und somit verdeckter. Möglicherweise auch hat das Buch nach diversen Bearbeitungen, vorgenommen aus der Produzentensorge, sonst unter Umständen kommerziell so erfolglos zu bleiben wie mit DER SPINTER, an Deutlichkeit und Schärfe eingebüsst.

Wieland und Brigitte in DER SPINTER sind Freaks, die den bürgerlichen Horror augenfällig werden lassen; Sisi

und Franz Joseph sind dagegen auf den ersten Blick normaler: ein nettes Teenager-Paar. Beide Filme enden mit einer bürgerlichen Verlobung als Höhepunkt: bei dem einen springt die Dissonanz sofort ins Auge, bei dem anderen möchte man dem Paar das Happy-End gönnen, weil die Verlobung hier auch wie eine geglückte Rebellion gegen die Zwänge der gesellschaftlichen Umgebung, gegen den Eltern- und Erwachsenen-Dogmatismus, gegen eine Fremdbestimmung erscheint, also auch die Bedeutung einer erstmaligen Selbstentscheidung und damit Befreiung aus der Unmündigkeit hat. Aber das ist eben eine Illusion, wie sie jedes Hollywood-Happy-End vorgaukelt, denn ein Gefängnis wird nur durch ein anderes ersetzt. Und wenn man jetzt nicht nur einen Bogen zum historischen Kaiserpaar, sondern innerhalb Bölls eigenem Œuvre (seiner eigenen Mythologie) auch einen Bogen zu dem Horror-Paar Wieland und Brigitte schlägt, wirkt das Happy-End von SISI UND DER KAISERKUSS auf einmal doppelt zweifelhaft, und man hat das Gefühl, einem Märchen aufgesessen zu sein, was die Geschichte von Sissi und Franz Joseph schliesslich ja auch ist.

Im Abspann lässt Böll dann noch sein Traumpaar einen Walzer drehen. Aber auch das ist eine Illusion. Das Paar bewegt sich nicht, es wird bewegt. Eine Drehscheibe, auf der das Paar ausdruckslos und in gepflegter Distanz wie festgewurzelt steht (als lebloses Denkmal seiner selbst), führt die monotone Karussell-Bewegung aus. Die Kreisbewegung transportiert ein Bild vom Glück, das sich nur im Stillstand behaupten kann. Aber der Still-

stand steht im Widerspruch zum Leben, das dem Lauf der Zeit unterworfen ist. Und das Bild vom Glück steht somit im Widerspruch zur Realität, entlarvt sich selbst als Trugbild der Traumfabrik Kino. Die eigentliche Tragödie des Kaiserpaars fängt ja erst nach diesem fragwürdigen Glücksmoment an und müsste jetzt allmählich sichtbar werden, würde das Glück nicht an dieser Stelle eingefroren.

Sisi und Franz Joseph erscheinen hier zuletzt wie ein Tanzpaar auf einer Spieldose, also wie ein Kitsch-Emblem auf einem Instrument, das unentwegt die gleiche Harmonie verspricht; sie erscheinen als Wunschprojektion eines Kleinbürgertums, dessen Vorstellung vom Glück eben dieser Happy-End-Harmonisierung entspricht. (Der Drehscheiben-Bewegung bedient sich Böll – wenn auch sehr viel raffinierter! – auch bei seiner Inszenierung der Familien-Tischrunde in Bad Ischl, einer der besten Szenen des Films, in der dieser Effekt ein besonders hohes Mass an Irritation bewirkt.)

*

Die Sehnsucht nach Harmonisierung, die Verlobung als erträumtes Happy-End, der Zwang zur Anpassung an gesetzte Normen, das Erwachsenwerden als Weg in die Verbürgerlichung. Auch "Märchenprinz" Wieland versucht, sich zu arrangieren, sich von seiner gesellschaftlich sanktionierten Homosexualität zu lösen und sich der Norm anzupassen. Aber seine merkwürdige, aseptische, unwirkliche Beziehung zu der brunhildenhafte "Sissi" Brigitte erweist sich als falsches Zugeständnis an eine kleinbürgerliche Erwartungshaltung, von

der er sich nicht freimachen kann. Seine Anstrengungen, tanzen zu lernen, Sport zu treiben und schliesslich eine Beziehung zu einer Frau einzugehen, sind nicht Ausdruck von Lust, sondern verinnerlichtes Postulat der Pflicht, haben ihren Zweck nie in sich selbst, sondern immer in etwas anderem, ausserhalb ihrer selbst, zielen nur darauf ab, durch Konventionserfüllung Einlass in die normierte Gesellschaft zu finden.

Sein Ziel hat "Sprinter" Wieland in dem Augenblick scheinbar erreicht, als er mit seiner Freundin, mit der er ein groteskes, gar nicht den bürgerlichen Idealvorstellungen entsprechendes Paar abgibt, zum konventionellen Elternbesuch empfangen wird, bei dem ihm sein Vater zur Besiegelung des Arrangements gleich die Verlobungsringe in die Hand drückt (Böll erzählt novellistisch knapp, anekdotisch pointiert, ohne epische Umschweife, kommt immer schnell zur Sache). Während dieses Rituals ist im Hintergrund dieselbe Tango-Musik zu hören wie zu Anfang des Films in der Tanzschule (gleich: die Gesellschaft), in die man Wieland nicht hatte aufnehmen wollen. Dass die Tango-Musik in der späteren Szene noch einmal zum Einsatz kommt, soll sagen: Jetzt



ist er endlich drin in der Gesellschaft, jetzt wird er nicht mehr rausgeschmissen, jetzt hat er der Konvention soweit Genüge getan, dass er bleiben darf (der Vater hatte vorher jeglichen Kontakt mit ihm abgebrochen). Doch, so will es die tragische Ironie, das dicke Ende kommt zum Schluss: Wieland hat sich – böse Erfüllung des wohlgemeinten Mutterwunsches vom Anfang – gefangen, die Haare sind ab, und nicht nur die, der Fuss noch dazu: Wieland ist "normal".

Auch Bölls jungfräulicher Kaiser Franz Joseph (er und nicht Sisi ist die eigentliche Hauptfigur von SISI UND DER KAISERKUSS) könnte latent homosexuell sein. Darauf deuten seine feminine Ausstrahlung, seine panische Angst und ständige Flucht vor Frauen, seine leidenschaftslose Beziehung zu der jungenhaften Sisi als letztes Zugeständnis an eine höfische Erwartungshaltung, der auch er sich nicht entziehen kann, und nicht zuletzt seine Parallelisierung mit dem explizit homosexuellen Wieland Dietrich, überhaupt die dramaturgischen Parallelen der beiden Filme.

Der sympathische Franz Joseph hat allerdings seine Abgründe. Seine Probleme haben sich zur Psychose verdichtet, die Böll dadurch ins Bild setzt, dass er Franz Josephs Gemach, also seinen persönlichsten und intimsten Raum, zur surrealistischen Seelenlandschaft dekoriert. Das "Gemach" des Kaisers ist eine riesige Halle ohne jegliche Wärme oder Privatheit. Durchwachsen ist es von einer ausufernden Dünenlandschaft, in der der Kaiser seine Sandkastenspiele zelebriert, die von martialischer Natur sind: Er steckt Papp-Soldaten



DER SPRINTER – der einzige Kuss zwischen Wieland und Brigitte hat zur Konsequenz, dass dem armen Jungen gleich der Fuss amputiert werden muss

in die Dünen und formiert sie zu Schlachtreihen.

Das Gemach – ein Innenraum, noch dazu ein besonders privater – ist angefüllt mit Aussenszenarie, die aber völlig artifiziell ist. Der Kaiser lebt in einer künstlichen, wirklichkeitsfernen Welt. Ohne Bezug zur Realität, auch ohne Bezug zur Realität des Krieges exerziert er bloss Scheingefechte. Das falsche Schlachtfeld substituiert ihm das reale, das Kriegsspiel wird zum Ersatz für Erotik (beziehungsweise hat es seine eigene). Eine Intimsphäre gibt es nicht. Franz Josephs Bett ist folgerichtig eine Feldpritsche, und zwischendurch besteigt der Kaiser ein Pferd aus Stein (also ein falsches, ein künstliches), mit dem er zu einem Reiterstandbild verschmilzt (so wie er später mit Sisi zu einem nicht tanzenden Tanzpaar erstarrt). Aus dieser Perspektive verfolgt er mit dem Fernrohr die scheinbare Schlachtbewegung.

Der Kaiser ist ein pathologischer Fall. Er führt ein Scheinleben, er ist ein künstlicher Mensch oder auch gar keiner, ein Bild aus Stein, unlebendig und unecht, so wie seine Soldaten (diejenigen, die er kennt) bloss aus Pappe sind (die richtigen verbluten an der Front).

Genauer besehen, ist die *Dünenlandschaft* in seinem Gemach, die seinen ganz persönlichen Kriegsschauplatz darstellt, allerdings eine *Busenlandschaft*, und das verleiht den Abgründen des Kaisers erst die richtige freudianische Tiefe, begründet des Kaisers (auch des historischen) Leidenschaft für das Martialische, die Zwanghaftigkeit seiner Kriegsführung mit verdrängter Sexualität. Daneben ist Franz Josephs Perverterung natürlich auch das Produkt seines sozialen Umfelds und das Resultat seines Mutter-Komplexes.

Die künstlichen Busenformationen der Dünenlandschaft setzen sich fort in den prallen Dekolletés der realen Hofdamen, die Franz Joseph bei seinen Sandkastenspielen assistieren müssen und auf seinen phallischen Fingerzeig hin (auch das Fernrohr ist ein Phallus-Substitut) den Erdboden aus Sandbussen mit den Papp-Soldaten penetrieren. Die Erde ist in der Mythologie weiblich: der Mutter-schoss, aus dem man geboren ist und in den man zurückkehrt.

In diesem Neurosen-Gemach hat Franz Joseph auch die Alpträum-Vision von seiner sich ihm entblösenden Mutter. Dabei erinnert er, so wie er hier in Szene gesetzt wird, an Wieland Dietrich. Allerdings auch an eine leblose Mumie, von der Sisi ihrer-



DER SPRINTER



SISI UND DER KAISERKUSS

seits geträumt hat, dass sie sie geschenkt bekomme.

Gelegentlicher, aber wenig erwünschter Gast im "Gemach" des Kaisers ist die lustorientierte Baronin von Wrangel, die von Mutter Sophie entsandt wird, damit sie dem abstinenter Sohn zum Zwecke praktischer Sexualerziehung als Spielgefährtin diene und dieser endlich normal werde. Doch wenn die Baronin ihr Dekolleté öffnet, bleibt das für Franz Joseph ohne Reiz. Der jungfräuliche Kaiser täuscht ein Liebespiel für die vor der Tür lauschenden Ohren vor und dirigiert den gespielten Orgasmus der Baronin aus der Distanz.

Irgenwie ist alles Rollenspiel und alles falsch in *SISI UND DER KAISERKUSS*. Aber genau das scheint ein zentrales Thema des Films zu sein.

Peter Kremiski

Die wichtigsten Daten zu *DER SPRINTER*:

Regie: Christoph Böll; Regie-Assistenz: Ingrid Mertner; Buch: Christoph Böll, Wieland Samolak; Drehbuch-Beratung: Nicole Schürmann; Kamera: Peter Gauhe; Schnitt: Helga Borsche; Ausstattung: Susanne Behrendt; Kostüme: Julia Strauss; Graphik: Bettina Bülow; Musik: Paul Vincent; Ton: Udo Steinke.

Darsteller (Rolle): Wieland Samolak (Wieland Dietrich), Gerhard Olschewski (Trainer Ricardo), Renate Muhri (Brigitte Sonnenberg), Dieter Eppler (Siegfried Dietrich), Miriam Spoerri (Magda Dietrich), Wichard von Roell (Dr. Adolf Klampf), Jürgen Mikol (Viktor), Walter Goehrke (Platzwart Toni), Isolde Freitag (Tanzschulsekretärin), Karl-Heinz Hess (Sponsor Albert Krupa), Jürgen Sippel (Dieter), Philipp Imdahl (Eduard), Meinhard Zanger (erster Verkäufer), Dirk Laasch (zweiter

Verkäufer), Jan Petersen (Marcus), Petra Afonin (Marcus' Mutter), Erwin Brockers (Athlet Hugo), Hildegard Wensch (Ricardos Mutter), Gerhard Winkeltau (Arzt), Günther Depke (Barkeeper), August Schwätzler (Brigitte's Vater), Renato Wohlrey (Oberbürgermeister), Ebba Imdahl (Haushälterin).

Produktion: Reinery Filmproduktion / NDR / Querenburg Entertainment; Herstellungsleitung: Peter Wohlgemuth-Reinery; Produktionsleitung: Michael Stricker; Redaktion: Eberhard Scharfenberg. BRD 1983 / 84. 35mm, Farbe; Dauer: 87 Min.

Die wichtigsten Daten zu *SISI UND DER KAISERKUSS*:

Regie: Christoph Böll; Regie-Assistenz: Ingrid Mertner; Coach: Françoise Henrichs; Buch: Christoph Böll unter Mitarbeit von Wieland Samolak; Kamera: Reinhard Köcher; Schnitt: Helga Borsche, Monika Schuchard; Ausstattung: Christian Bussmann; Requisite: Ingrid und Steffen Gnade; Bühnenmalerei: Ruth Düwel, Gundula Vietzke, Renate Langer, Bettina Bülow; Storyboard: Bettina Bülow; Kostüme: Bea Gossmann; Maske: Werner Püthe, Marlene Eilers; Musik: Gustav Mahler (4. Sinfonie, erster Satz), Ludwig van Beethoven (6. Sinfonie, erster Satz); Musikberatung: Alon Schmuckler; Ton: Andreas Mücke.

Darsteller (Rolle): Vanessa Wagner (Sisi), Nils Tavernier (Kaiser Franz Joseph), Jean Poiret (Herzog Max in Bayern), Sonja Kirchner (Néné), Kristina Walter (Erzherzogin Sophie), Bernadette Lafont (Baronin von Wrangel), Cleo Kretschmer (Herzogin Ludovika), Wichard von Roell (Generaladjutant Grünne), Joseph Ostendorf (Philippe), Volker Prechtl (Hias von Konnersreuth), Konstantin Graudus (Erzherzog Carl Ludwig), Hans Irie (Kuhn von Kuhnfeld), Peter Gavajda (Johann), Niklaus Schilling (Fürst Metternich), Jochen Regalien (Graf Hugo Lerchenfeld-Köfering), Peter Anders (Graf Alexander Hübner), Karin Nennemann (erste Zofe), Marta Nelle (zweite Zofe), Laurence Nerval-Kilberg (dritte Zofe), Annette Piscane (vierte Zofe), Anne Althoff (fünfte Zofe), Liane Flottmann (sechste Zofe), Manfred Böll (Graf Buol-Schauenstein), Gerd Hartig (tauber Diener), Claus Fuchs (Freiherr von Haynau), René Kohn (Gustl), Philipp Marx (Xaver), Felix Buse (Alois), Fifi Gamal (Bauchtänzerin), Rudolf Hoffmann (Erzherzog Franz Carl).

Produktion: Calypso Film (Uwe Franke, Werner Possardt) / Maran Film / New Deal Film, Paris / G&S Produktionsgesellschaft (Dietrich Grönemeyer, Rainer Seibel); Herstellungsleitung: Uwe Franke; Produktionsleitung: Hans Christian Hess; Redaktion: Ralph Ströhle. BRD / Frankreich 1990. 35mm, Farbe; Dauer: 90 Min. D-Verleih: Comet, Wesel.

Besetzung der entsprechenden Rollen in *SISSI* von Ernst Marischka, 1955:

Romy Schneider (Sissi), Karlheinz Böhm (Kaiser Franz Joseph), Magda Schneider (Herzogin Ludovika), Uta Franz (Néné), Gustav Knuth (Herzog Max in Bayern), Vilma Degischer (Erzherzogin Sophie), Erich Nikowitz (Erzherzog Franz Carl), Karl Fochler (Graf Grünne), Franz Böheim (Johann Petzmacher), Peter Weck (Erzherzog Carl Ludwig).

Gespräch mit Regisseur Christoph Böll

„Film ist Lüge – vierundzwanzigmal in der Sekunde“

FILMBULLETIN: SISI UND DER KAISERKUSS ist nach DER SPRINTER erst Ihr zweiter Spielfilm. Dazwischen liegt eine lange Zeit.

CHRISTOPH BÖLL: DER SPRINTER habe ich 1984 gedreht und sofort im Anschluss daran mit dem SISI-Projekt begonnen. Die ersten Arbeitstitel waren «Sisi - wie sie wirklich war» und «Sisi - der Film» und «Die tragische Geschichte der jungen Prinzessin Elisabeth aus Bayern»: Es gab unzählige Drehbuchfassungen. Bis zur Verwirklichung des Films habe ich sechs Jahre gebraucht. So etwas hängt vom Marktwert eines Regisseurs ab, und meiner ist eben sehr niedrig. Wenn ich einen anderen Namen hätte, dauerte die Verwirklichung eines Drehbuchs vielleicht nur ein Jahr. Bei mir dauert das eben sechs Jahre. Ich habe in dieser Zeit mein Konto überzogen und versucht, meinen Sparkassenangestellten bei guter Laune zu halten. Das war meine Hauptarbeit, und das ist mir auch gelungen.

FILMBULLETIN: Was für Erfahrungen hatten Sie mit Ihrem ersten Spielfilm gemacht?

CHRISTOPH BÖLL: In DER SPRINTER ging es um den homosexuell veranlagten Wieland, der seiner Mutter zuliebe "normal" werden wollte und sich als Therapie auferlegte, in einen Sportverein einzutreten, wo er sich in die Kugelstosserin Brigitte verliebte. Aber schon beim ersten Kuss liess sie die Kugel auf seinen Fuss fallen. Das bittere Ende war, dass sein Fuss amputiert werden musste. Vielleicht hat dieses Ende den Zuschauern missfallen, für mich war ein solcher Ausgang aber sehr wichtig, weil ich zwar einen unterhaltsamen Film, aber keinen Trallala-Film machen wollte und man am Schluss die ganze Bitternis des "Normalwerdens" spüren sollte. Und ich schwöre, dass für mich ein amputierter Fuss beileibe kein erhobener Zeigefinger ist.

FILMBULLETIN: Der Film hatte keinen Erfolg?

CHRISTOPH BÖLL: Ein Jahr nach Fertigstellung von DER SPRINTER hatte ich 100 000 DM Schulden. Ich hatte mit Wieland Samolak, meinem Co-Autor und Hauptdarsteller, auf die Gage verzichtet, aber jahrelang an dem Buch gearbeitet und den Film auf Festivals begleitet. Das ging alles ins Geld. Nur dachte ich, irgendwann kämen auch einmal die Rückflüsse. Zwar waren wir dann mit dem Film

insofern erfolgreich, als er gute Kritiken bekam und den ersten Preis beim Komödien-Festival in Vevey sowie den Max-Ophüls-Förderpreis in Saarbrücken gewann, aber im Kino ist er praktisch überhaupt nicht gelaufen. Der Film hatte alles in allem 15 000 Zuschauer, was absolut lächerlich ist. DER SPRINTER war an der Kasse ein Totalflop. Vielleicht ist ja meine Art von Humor tatsächlich nicht für genügend Leute nachvollziehbar. Dabei hat das aber in den Vorstellungen, die ich gesehen habe, immer funktioniert. Die Leute haben sich krank gelacht, aber haben das offenbar niemandem weitererzählt.

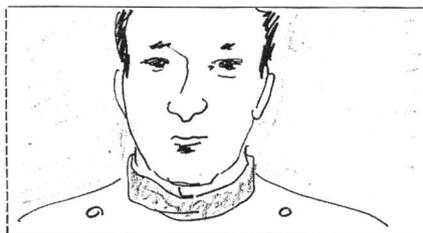
FILMBULLETIN: Welche Probleme ergaben sich daraus für die Finanzierung des SISI-Projekts?

CHRISTOPH BÖLL: Das wurde zu einer Art Passionsgeschichte für mich. Die drei Stationen, die man normalerweise ansteuert, um ein Filmprojekt zu realisieren – die Filmförderungsanstalt, das Bundesinnenministerium und das Fernsehen –, erwiesen sich für mich als komplette Misserfolge. Zum Glück gibt es inzwischen neuere Förderungsmöglichkeiten, wie die Kultur- und die Wirtschaftsförderung in Hamburg und in Nordrhein-Westfalen. Wenn es die nicht gegeben hätte, würde es meinen Film auch nicht geben. Von der nordrhein-westfälischen Kulturförderung hatte ich schon ziemlich früh 190 000 DM Fördermittel. Das ist zwar nicht viel, aber doch ein Anfang und eine Summe, die man nicht gerne wieder aufgibt, so dass man zu kämpfen beginnt. Ausserdem war ich durch die Schulden, die mir DER SPRINTER eingebracht hatte, ohnehin gezwungen weiterzumachen, um mit dem nächsten Projekt die Schulden aus dem früheren zu begleichen. Das war – ökonomisch gesehen – mein einziges Ziel.

FILMBULLETIN: Gab es etwas, das Sie bei der Finanzierung des Projekts als besonders frustrierend empfanden?

CHRISTOPH BÖLL: Die *ganze* Finanzierung war mit grossen Frustrationen

Böll leihte Generaladjutant Grüne sein Gesicht



Regisseur Christoph Böll vor zehn Jahren



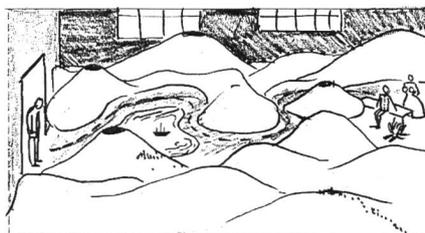
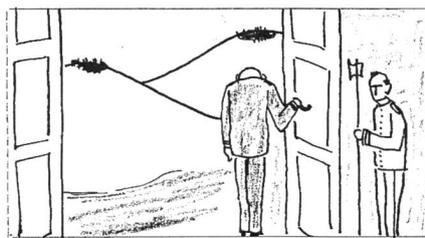
belastet. So gab es zum Beispiel Förderungsgelder in Höhe von 500 000 DM, die mir auf Grund juristischer Spitzfindigkeiten mir nichts, dir nichts wieder aberkannt wurden und um die ich dann wieder kämpfen musste. Völlig abstrus ist es auch, dass eine Ablehnung durch den Westdeutschen Rundfunk (WDR) Ablehnungen durch andere Gremien, wie zum Beispiel die Filmförderungs Anstalt (FFA) und regionale Filmförderung NRW, nach sich zieht, weil der WDR in allen Gremien seine Finger im Spiel hat. Man stösst immer wieder auf dieselben Leute, die sich nie mit einem auseinandersetzen und von denen man nur immer wieder erfährt, dass ihnen das Drehbuch nicht gefällt, nicht aber, warum es ihnen nicht gefällt: *Das war vielleicht das Frustrierendste*. Die Redakteure der Fernsehanstalten wussten einfach nichts mit dem Buch anzufangen. Und mit mir vielleicht auch nicht.

FILMBULLETIN: Der alte SISSI-Film war ein internationaler Grosserfolg. Wie sieht es da mit dem neuen hinsichtlich eines Vorverkaufs auf dem Weltmarkt aus?

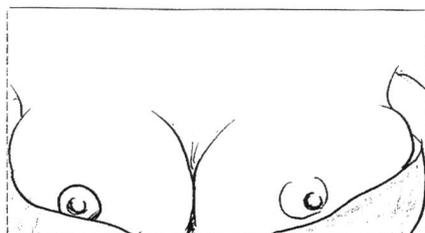
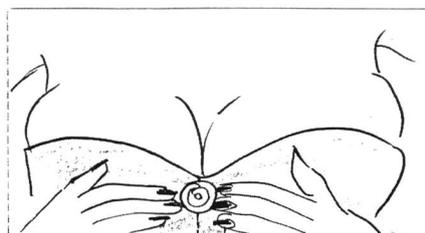
CHRISTOPH BÖLL: Auch das sollte man im Zusammenhang mit der Förderung sehen. Wir hatten es schliesslich geschafft, ein Budget von 3,2 Millionen DM zusammenzukriegen. Bei der FFA hatten wir Fördergelder beantragt, weil es dort Finanzierungen für Filme gibt, die in Co-Produktion mit Frankreich realisiert werden. Der Antrag wurde abgelehnt wegen mangelnder Wirtschaftlichkeit des Projekts. Da fragt man sich doch, warum die Filmförderungsanstalt nicht besser Irrenanstalt heisst, denn schliesslich hatten wir sogar einen Weltvertrieb, der den Film, noch bevor er überhaupt abgedreht war, bereits nach Kanada, Spanien und Holland verkauft hat.

FILMBULLETIN: Wo haben Sie den Film gedreht?

CHRISTOPH BÖLL: Da wir Förderungsmittel der Hamburger Wirtschaftsförderung bekommen haben, hatten wir die Auflage, 900 000 DM in Hamburg auszugeben. Im Studio Hamburg fanden wir aber die Bedingungen nicht so gut. Auf jeden Fall mussten wir aber in Hamburg drehen. Das haben wir auch gemacht: Fassade und Treppenflur des Hamburger Rathauses wurden für uns zum Bestandteil unserer Konstruktion der Wiener Hofburg. Dadurch, dass sich unser Budget durch einen Co-Produzenten erhöhte, konnten wir es uns jedoch leisten, wenigstens für die Studio-Aufnahmen nach Bendestorf auszuweichen, ei-



Storyboardzeichnungen von Bettina Bülow



Die künstlichen Busenformationen der Dünenlandschaft setzen sich fort in den prallen Dekolletés der realen Hofdamen, die Franz Joseph bei seinen Sandkastenspielen assistieren müssen und auf seinen phallischen Fingerzeig hin den Erdboden aus Sandbusen mit den Papp-Soldaten penetrieren. Die Erde ist in der Mythologie weiblich: der Mutterschoss, aus dem man geboren ist und in den man zurückkehrt.

nem Filmstudio am Nordrand der Lüneburger Heide, eine halbe Stunde von Hamburg entfernt. In Bendestorf sind in den fünfziger Jahren Heimatfilme und Filme mit Hans Albers gedreht worden; auch der damalige Skandalfilm *DIE SÜNDERIN* ist dort entstanden und frühe Fernsehproduktionen, bevor das Studio Hamburg gebaut wurde. In Bendestorf wurde Bad Ischl nachgebaut, die Villa, in der sich Franz Joseph und Sisi verlobten.

FILMBULLETIN: Die Aussenaufnahmen zu dem SISSI-Film der fünfziger Jahre entstanden im Hochgebirge, in den Alpen.

CHRISTOPH BÖLL: Wir haben stattdessen in der Lüneburger Heide gedreht, denn selbst die Nordheide hat ihre Wälder, Berge und Höhen, so dass wir nicht auf Natur verzichten müssen: Film ist Lüge – vierundzwanzigmal in der Sekunde. Aber am liebsten hätte ich den Film ausschliesslich im Ruhrgebiet gemacht, das wäre noch viel origineller gewesen. Bad Ischl haben wir in einer riesigen Halle in Bendestorf nachgebaut, und das wäre durchaus auch im Ruhrgebiet möglich gewesen. Aber solche Ideen werden leider oft bloss als Spinnereien abgetan. In Nordrhein-Westfalen haben wir aber auch gedreht: in Waltrup, in der alten Zeche. Und dort sind sogar die wichtigsten Szenen entstanden: die Innenansichten der Wiener Hofburg – das Kaisergemach, der Regierungssaal –, Szenen also, die grossflächige Innenräume verlangen. Viel von den NRW-Förderungsgeldern ist allerdings ans Kopierwerk geflossen.

FILMBULLETIN: Weshalb haben Sie den Sissi-Stoff neu bearbeitet, und wie weit orientieren Sie sich an den Filmen der fünfziger Jahre?

CHRISTOPH BÖLL: An der Marischka-Version orientiere ich mich eigentlich überhaupt nicht. Ich habe mir aus den historischen Daten und Fakten eine eigene Geschichte herausgefiltert. Marischkas Sissi schrieb sich mit zwei -s-, meine schreibt sich nur noch mit einem. Die Leute denken auch alle, Sisi hätte ausgesehen wie Romy Schneider, aber es gibt eben mehrere Sichtweisen und mehrere Schreibweisen. Ich richte mich da nach Brigitte Hamanns Biographie *Elisabeth – Kaiserin wider Willen*, in der Sisi mit einem -s- geschrieben wird. Dazu kommt ohnehin, dass *Sissi* nicht nur ein Name, sondern ein vergebener Filmtitel ist und ein Markenzeichen, das von Leo Kirch besetzt ist, was uns schon Schwierigkeiten bereitet, den Film überhaupt SISI nennen zu

dürfen. Ich muss aber sagen, dass ich den ersten SISSI-Film eigentlich sehr schön und auch gut finde. Mein Film soll deshalb keine besserwisserische Variante sein. Aber als ich mich mit den historischen Personen beschäftigt habe, merkte ich, dass ihnen in den alten SISSI-Filmen keinerlei Genüge getan worden war: Das ganze Elend und die Tragik ihres Schicksals wurden in den Fünfziger-Jahre-Filmen kastriert. Deshalb meinte ich, dass da eine Möglichkeit bestand, den Stoff noch einmal zu bearbeiten. Eine historisch genaue Dokumentation hatte ich dabei nicht im Sinn. Auch wenn ich jedes Bild, jedes Wort, alles was in meinem Film passiert, historisch wirklich belegen kann, würde ich sagen, dass nichts in dem Film wirklich stimmt. Mein Film ist eine Collage aus historischen Fakten und ganz persönlichen Eindrücken, die ich aus der Beschäftigung mit dem Stoff gewonnen habe. Dennoch denke ich, dass dieser Film näher an der Wahrheit ist als die Fünfziger-Jahre-Version.

FILMBULLETIN: Haben Sie mit Ihrer Version eine Persiflage beabsichtigt, die bereits in einer veränderten Figurenkonzeption zum Ausdruck kommt?
 CHRISTOPH BÖLL: Eine Persiflage habe ich absolut nicht beabsichtigt, mein Film ist schon eine ernste Auseinandersetzung. Aber im Leben der historischen Personen gab es so viele Absurditäten, dass das natürlich durchaus unterhaltsam wirkt. In den fünfziger Jahren hat beispielsweise Gustav Knuth den Herzog Max als einen braven deutschen Familienpapi gespielt, der Bier trinkt, gerne kegelt und einer intakten Familie vorsteht. Der historische Herzog Max dagegen reiste viel herum, wollte von seiner Familie nichts wissen, ass höchstens mit seinen unehelichen Töchtern zu Mittag und pisste seiner Frau, wenn er sie besonders ärgern wollte, in den Wäscheschrank. Das zeige ich zwar so nicht, aber in meinem Film gibt es zumindest kein harmonisches Familienleben mehr wie in den alten SISSI-Filmen. Herzogin Ludovika lebt *ihr* Leben, indem sie Prinzessin Helene auf ihre mögliche Rolle als österreichische Kaiserin vorbereitet, und Herzog Max lebt *sein* Leben, indem er seiner Tochter Sisi das Armbrust-Schiessen beibringt.

FILMBULLETIN: Ist diese Umdeutung der Figuren der entscheidende Faktor in Ihrem Konzept?
 CHRISTOPH BÖLL: Von grösserer dramaturgischer Bedeutung für mein

Die Flucht des Muttersöhnchens Franz Joseph vor den weiblichen Brüsten, die ihn überall am Wiener Hof (zum Teil mit fellinesker Prallheit) umgeben und bedrohen, ist ein Leitmotiv des Films. Auch die Baroinin von Wrangel und Sisis Schwester Nené offerieren ihm ihre Brüste, setzen sie wie Waffen ein. Wenn Franz Joseph am Ende seine Verlobung mit Sisi bekanntgibt, ist er der weiblichen Bedrohung entronnen, denn Sisi erinnert mit ihrem unausgereiften Körper, ihrer Flachbrüstigkeit und Burschikosität eher an einen Jungen.



Konzept war es, zu zeigen, wie dem strengen Wien gegenüber in Possenhofen die Lust regiert. Der Kaiser in Wien wird sehr diszipliniert erzogen, hat Unterricht in vierzehn Fächern, darunter sogar in dem Fach Liebe. Auf der *anderen* Seite ist Herzog Max aus Possenhofen jemand, der in den Orient reist, um sich dort ein paar Sklaven zu kaufen, und er ist jemand, der gerne kifft und mit anderen Frauen schläft. Aus dem Zusammenprall dieser beiden Welten ergeben sich Spannungen und natürlich auch skurrile Situationen.

FILMBULLETIN: Findet sich auch etwas von dieser dramaturgischen Grundidee in der Besetzung der Rollen?

CHRISTOPH BÖLL: Die bayerische Lustfraktion (Herzog Max und Sisi) und dazu von Wrangel als Verkörperung des Lustprinzips am Wiener Hof habe ich mit Franzosen besetzt. Ausserdem noch die Rolle des Kaisers, weil es schauspielerisch und dramaturgisch notwendig war, dass Sisi und Franz Joseph gut miteinander kommunizieren konnten. Das strenge Wien, repräsentiert vor allem durch die Erzherzogin Sophie, aber durchaus auch durch deren Schwester Ludovika und die mögliche Kaiserin Helene, zwei Figuren mit einer ausgesprochenen Wien-Fixierung, habe ich mit österreichischen und bayerischen Schauspielern besetzt. Romy Schneider hätte ohne weiteres auch *meine* Sisi spielen können, aber bei mir hätte sie frecher sein und sich gegen den Valium-Kaiser durchsetzen dürfen.

FILMBULLETIN: Ist in Ihrer Neuinterpretation des Sissi-Stoffes nicht Franz Joseph eigentlich die wichtigere Figur?

CHRISTOPH BÖLL: Zumindest macht er die grösste *Entwicklung* durch, weil er sich von dem disziplinierten Leben in Wien fort und hin zu dem lebenslustigen Mädchen aus Possenhofen bewegt. Ich zeige, warum der Kaiser die kleine Prinzessin Elisabeth und nicht die weiblich ausgereifere Prinzessin Helene, die er heiraten sollte, zur Kaiserin gemacht hat. In dem Marischka-Film war das eine leichte und vorhersehbare Entscheidung. Bei der damaligen Besetzung der Rollen war das doch keine Frage, dass sich auch neunundneunzig Prozent der männlichen Zuschauer ganz klar für Sisi und nicht für Helene erwärmen mussten. Ich dagegen habe die beiden Schwestern zwar gegensätzlich, aber charismatisch gleichwertig besetzt: auf der einen Seite eine tolle Frau und auf der anderen Seite ein bezauberndes Mädchen. Da findet noch eine

wirkliche Auseinandersetzung statt. Mein Film macht dann aber ganz deutlich, warum sich der Kaiser für das Mädchen und gegen die Traumfrau entschieden hat. Wenn Franz Joseph seine Sisi am Schluss vor den enttäuschten Augen Helenes von dannen führt, soll der Zuschauer sich einerseits freuen und andererseits auch Mitgefühl entwickeln.

FILMBULLETIN: Halten Sie Ihren Film im Gegenzug zu der Fünfziger-Jahre-Version für doppelbödig, hinterhältiger, böser?

CHRISTOPH BÖLL: Mag sein, dass mein Film in dem Sinne böser ist als die Fünfziger-Jahre-Version, als er ehrlicher und weniger in einer falschen Weise harmonisierend ist. Ich wollte die Erzählung stilistisch brechen, indem ich einerseits zwar am Heimatfilm-Ambiente der fünfziger Jahre anknüpfe, mich aber andererseits inhaltlich davon absetze. Ansonsten aber ist es die gleiche Liebesgeschichte, die ich erzähle, und ich hoffe, dass sie bei mir genauso gut funktioniert wie bei Marischka. Bei mir geht es jedoch nicht nur um das Schicksal Sisis, sondern die anderen Figuren sind von mindestens gleichrangigem Interesse, woraus sich mehr Konflikte ergeben und auch der Konflikt im Kaiser deutlicher wird. Wie schon gesagt, Persiflage würde ich das nicht nennen, auch wenn ich ursprünglich einmal den Österreicher Arnold Schwarzenegger für die Rolle des Kaisers Franz Joseph haben wollte. Ich habe ihm aber von vornherein gesagt, dass der Kaiser nie eine Schlacht gewonnen hat und absolut kein Siegertyp war. Schwarzenegger hat die Rolle deshalb auch abgelehnt.

FILMBULLETIN: War der Film von Anfang an so konzipiert, wie Sie ihn jetzt schildern?

CHRISTOPH BÖLL: Wie bereits erwähnt, habe ich mit Wieland Samolak, der dann aber ausgestiegen ist, gleich nach DER SPRINTER mit dem SISI-Projekt angefangen. Zunächst war das als Tunten-Operette – mit Wieland Samolak als Sisi – geplant gewesen, und ich will gar nicht verhehlen, dass das Buch anfangs nicht das beste war. Die Zeit der Tunten-Operette hat einfach ihren Höhepunkt längst überschritten. In Walter Bockmayers GEIERWALLY etwa schlägt das Tunten-Operettenhafte inzwischen schon so zurück, dass man es nicht mehr lange ertragen kann. Das ist eine Unterhaltung, die mir zu derb und zu schrill ist. Es war aber wohl vielfach so erwartet worden, dass meine SISI vielleicht so werden könn-

te wie Bockmayers GEIERWALLY. Aber der Bockmayer-Witz ist mir zu vordergründig und plakativ; bei mir liegt der Witz zwischen den Bildern.

FILMBULLETIN: Auch in der Musik-Konzeption gibt es jetzt in dem Sinne keine Travestie-Elemente mehr. Sie greifen ausschliesslich auf klassische Themen zurück.

CHRISTOPH BÖLL: Allerdings unabhängig davon, ob diese Musik nun wirklich zeitgenössisch war oder nicht. So wie Gustav Mahler seine Musik komponiert hat, so stelle ich mir den Rhythmus meines Films vor.

FILMBULLETIN: Führt Ihr zweiter Film eine in Ihrem ersten Film begonnene thematische Linie fort?

CHRISTOPH BÖLL: Wieland Samolak und ich hatten vor, die deutschen Mythen zu zerstören. In DER SPRINTER war das der Mythos des deutschen Mannes; der unsportliche Sprinter hiess ja passender- oder auch unpassenderweise Wieland Dietrich und der Name seines "normalen" Vaters war Siegfried. Das sind Namen von Recken der deutschen Heldensagen. Und auch Sissi ist ein auf weiblicher Seite entsprechender deutscher Mythos. Es war dann meine Idee, dass hier der Wahn in den Familien und vor allem in den Dynastien eine entscheidende Bedeutung hat, wodurch jemand wie der Kaiser oder wie Sisi eine Rolle spielen musste, die nichts mit der Persönlichkeit dieser Menschen zu tun hatte. Der Wahn in der Familie, das ist das Thema dieser Filme.

FILMBULLETIN: Wieweit sind Ansatz und Thematik auch persönlich begründet?

CHRISTOPH BÖLL: Dass ich jetzt auf einen Stoff aus den fünfziger Jahren zurückgehe, hat auch damit zu tun, dass man sich ganz einfach seinen Neurosen stellen muss, und meine Neurosen sind in den fünfziger Jahren entstanden. Die fünfziger Jahre waren natürlich völlig deprimierend, und meine ganze Schwermut kommt daher. Deshalb ist mein Film keine nostalgische Rückbesinnung, sondern eine Auseinandersetzung mit dieser Zeit.

FILMBULLETIN: Auch Sissi war ja – das finde ich eine interessante Entsprechung – ein Opfer der fünfziger Jahre, allerdings der fünfziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts.

CHRISTOPH BÖLL: Das Landmädchen Sisi ist in der Grossstadt Wien vollkommen zerstört worden. Die Zerstörung oder die Stätte der Zerstörung muss man auch einmal zeigen. Die Konflikte in der Fünfziger-Jahre-Version des Sissi-Stoffes sind immer nur vorübergehend; der ganze Wahn

leuchtet nur kurz auf und wird wieder verdrängt.

FILMBULLETIN: Wie sehen Sie Kaiser Franz Joseph?

CHRISTOPH BÖLL: Der Kaiser Franz Joseph war doch ein absoluter Trottel, und das ist er auch in meinem Film. Aber dennoch versuche ich, Sympathien für ihn aufzubauen. Jeder in dieser Stellung war einfach dazu verdammt, ein Trottel zu sein. Eigenständige Denkweisen waren ihm verboten, es wurde über seinen Kopf hinweg entschieden. Er hatte keinen Zugang zur normalen, realen Welt, sondern lebte in einer Welt, die überhaupt nicht existierte. Genauso wie auch die Politiker heute in keiner normalen, realen Welt leben – sie gehen nicht einkaufen und tanken auch nicht selber. Der Kaiser in meiner Version ist von seiner Persönlichkeit her kein Souverän. Er ist am Wiener Hof überall von bedrohlichen Busen umgeben und leidet unter einer starken Mutter, einer Super-Domina, wie sie in unserer Zeit Mrs. Thatcher verkörpert. Wenn Mrs. Thatcher einen Sohn hätte, der ihre Nachfolge antreten sollte, wäre er wahrscheinlich die vollkommene Besetzung für meinen Kaiser.

Gesprächs-Montage aus Interviews, die Peter Kremiski und Detlef Wulke mit Christoph Böll führten

Biographische Anmerkungen:

Christoph Böll, geboren 1949 in Köln. Spross der Böll-Dynastie und Neffe von Heinrich Böll. Lebt in Witten (Nordrhein-Westfalen). Verheiratet mit der Malerin Bettina Bülow, die auch an seinen Filmen mitarbeitet.

Studium der Geschichte und der Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum. In den siebziger Jahren Geschäftsführer des Studienkreises Film der Universität Bochum. Dreht ab 1972 über zwanzig Super-8-Filme, bei denen er Regie, Kamera und Schnitt macht, auch als Darsteller und Sprecher fungiert oder mit Animationen experimentiert. 1983/84 entsteht der erste Spielfilm DER SPRINTER, der beim Festival International du Film de Comédie in Vevey mit dem "Goldenen Spazierstock" ausgezeichnet wird. Danach Arbeitsbeginn an dem zweiten Spielfilm SISI, der 1990 fertiggestellt und aus rechtlichen Gründen in SISI UND DER KAISERKUSS umbenannt wird. Zwischendurch – in den Jahren 1986 und 1987 – dreht Böll zwei Dokumentationen für das ZDF, eine über seine Heimatstadt Köln, die andere über seine Wahlheimat, das Ruhrgebiet.

Gespräch mit Produzent Uwe Franke

„Auf Authentizität haben wir wenig Wert gelegt“

FILMBULLETIN: Warum ein neuer SISSI-Film? Die alten waren doch auch ganz schön.

UWE FRANKE: Warum ein neuer SISSI-Film? Das müsste man eigentlich den Autor und Regisseur Christoph Böll fragen. Stellvertretend für ihn kann ich nur sagen, dass ihn diese Figur fasziniert hat und dass er – ausgehend von der historischen Figur und von den historisch nicht authentischen SISSI-Filmen – versucht hat, einen neuen Ansatzpunkt zu finden. Er wollte die Figur der Sissi anders darstellen, ihr Verhältnis zu Franz Joseph neu ergründen – im Sinne von Wien gegen Possenhofen, Macht gegen Lust.

FILMBULLETIN: Aber da Sie diesen Film produziert haben, werden Sie doch zumindest das Gefühl gehabt haben, dass die Zeit reif ist für eine Neuverfilmung, für eine andere Sichtweise auf den Stoff.

UWE FRANKE: Ich denke schon, dass die Zeit reif für einen neuen SISSI-Film ist, weil ich auch ganz einfach weiss, dass verschiedene ausländische Fernsehanstalten Serien zu diesem Thema planen, allerdings im Unterschied zu uns das ganze Leben der Sissi abhandeln wollen. In einer dieser Serien ist zum Beispiel *Sigourney Weaver* als Hauptdarstellerin vorgesehen. Für mich als Produzent war und ist dieses Projekt aber mit einem grossen Risiko belastet, weil es ungeheuer schwer ist, gegen den alten Film anzukommen. Das wird nicht nur jetzt schwer sein hinsichtlich der kommerziellen Auswertung, das war auch schon schwer bei der Finanzierung. Das liegt daran, dass bei diesem Stoff jeder seine eigenen Vorstellungen und Phantasien hat, wie eine neue Version aussehen könnte, und deshalb mitreden zu müssen meint. Jeder glaubt, sich auszukennen, und alle halten den Mythos, der sich über Jahrzehnte aufgebaut hat, für unzerstörbar. Deshalb hatten wir in der Anfangsphase irrsinnige Schwierigkeiten, das Projekt überhaupt auf die Beine zu stellen.

FILMBULLETIN: Sie haben dann aber einen französischen Co-Produzenten gefunden ...

UWE FRANKE: Wir hatten auch noch einen italienischen Co-Produzenten bei der Hand, der aber wieder ausstieg, als *Mario Adorf* die Rolle des Herzogs Max nicht spielen konnte, weil er vertraglich ans ZDF gebunden war. Die Mitwirkung Adorfs wäre für den italienischen Produzenten eine Grundbedingung für seine Beteiligung gewesen.

FILMBULLETIN: Der europäische Gedanke ist ja inzwischen nicht nur verständlicher-, sondern auch notwendigerweise zu einem wirtschaftlichen Phantom in den Köpfen von Filmproduzenten geworden. Verstehen Sie SISI UND DER KAISERKUSS in Hinsicht auf Stoff und Herstellung als *europäischen* Film?

UWE FRANKE: Da muss man erst einmal definieren, was ein europäischer Film ist, und darüber sind sich die Geister noch nicht einig. Das kann ein Film sein, der europäisch finanziert ist, der in verschiedenen europäischen Ländern spielt, in verschiede-

nen europäischen Ländern gedreht ist oder der eine Vielfalt europäischer Aspekte zusammenbringt. Ein Film, der nur im Kulturraum Deutschland und nur mit deutschem Geld entsteht, ist aber letztendlich auch ein europäischer Film. Das Schlechteste, was uns passieren könnte, wäre, wenn man unter dem europäischen Film den Euro-Pudding verstehen würde, bei dem jeder seinen Teil dazu gibt. Der europäische Film ist für mich der Film, der aus den einzelnen europäischen Ländern kommt – die Themen können grenzüberschreitend sein. Es darf auf gar keinen Fall darauf hingearbeitet werden, dass, um der ausgleichenden Gerechtigkeit willen, zwangsweise ein paar Szenen in Frankreich, ein paar in England und ein paar in Deutschland zu spielen haben.

FILMBULLETIN: Was heisst das für SISI UND DER KAISERKUSS?

UWE FRANKE: Ursprünglich haben wir überhaupt nicht an eine Co-Produktion gedacht. Es sollte eine rein deutsche Produktion mit ausschliesslich deutscher Besetzung werden. Einen Partner in Frankreich zu suchen, war eher eine spontane Idee. Andererseits glaube ich schon, dass SISI UND DER KAISERKUSS ein europäischer Film ist. Er behandelt ein historisches europäisches Sujet. Und obendrein ist die Geschichte von Sissi und Franz Joseph längst keine reine Habsburger-Geschichte mehr. Sie spielt zwar in Österreich und, wenn man weiterdenkt, in Ungarn und der Schweiz – das Entscheidende an dieser Geschichte ist aber doch, dass sie ein Märchen ist. Der Sissi-Stoff ist in den letzten dreissig Jahren zu einem europäischen Märchen und deshalb ganz allgemein zum europäischen Kulturgut geworden. Jeder weiss etwas davon, jeder kennt Sissi. Dass es ein europäisches Thema ist, haben auch schon die Verkäufe gezeigt. Wir waren 1990 nur mit einem Plakat in Cannes, und nur auf Grund dieses Plakats sind schon die ersten Verkäufe ge-

Produzent Uwe Franke



macht worden. Das ist natürlich ideal, wenn man einen Film schon im voraus verkaufen kann. Die Leute hatten keinen Zentimeter von dem Film gesehen, kannten aber das Thema, wussten, dass die alten Filme gut gelaufen sind, und versprechen sich von dem neuen, dass er genauso gut läuft. Die Sissi-Geschichte ist gerade durch die alten SISSI-Filme, die in ganz Europa ein grosser Erfolg waren, europäisch geworden. Dadurch war es uns ja auch möglich, den Film mit anderen Ländern zu co-produzieren, eben mit Frankreich, wo die alten SISSI-Filme besonders gut gelaufen sind und noch immer zu Weihnachten im Fernsehen gezeigt werden. Wir hätten auch mit Spanien co-produzieren können; eine Co-Produktion mit Frankreich war aber besonders naheliegend, weil die frühere Sissi-Darstellerin *Romy Schneider* dort ein noch viel grösserer Star war als in Deutschland.

FILMBULLETIN: Was für Möglichkeiten bestehen für eine deutsch-französische Co-Produktion wie *SISI UND DER KAISERKUSS* an europäische Förderungsmittel heranzukommen?

UWE FRANKE: Wenn ein Film von drei europäischen Partnern produziert wird, kann man europäische Förderungsmittel beantragen. Ich spreche jetzt von EURIMAGES, dem Instrumentarium des Europarats. Dort finanziert man aber auch nur in der Spitze, das heisst das letzte noch fehlende Geld kommt von dort. Nicht inhaltliche Kriterien sind bei dieser Förderung massgeblich, sondern der Stand der Finanzierung. Wenn schon Geld aus drei Ländern da ist und das Budget schon fast steht, gibt EURIMAGES das noch fehlende hinzu.

Die satirische Ironie ist in *SISI UND DER KAISERKUSS* anscheinend milder, vielleicht aber auch nur klebrig-verzuckerter und somit verdeckter. Möglicherweise auch hat das Buch nach diversen Bearbeitungen, vorgenommen aus der Produzenten-Sorge, sonst unter Umständen kommerziell erfolglos zu bleiben, an Deutlichkeit und Schärfe eingebüsst.

Wir haben wohl über EURIMAGES nachgedacht. Dann hätten wir noch einen Partner mehr haben müssen. Zu der Zeit, als wir den Film anfangen, war er aber finanziell schon genügend ausgestattet. Mit einem weiteren Antrag hätten wir nur Zeit verloren. Ein späterer Drehbeginn war für uns nicht möglich. Bei den nächsten Co-Produktionen, die wir planen, werden wir sicher auch EURIMAGES einkalkulieren.

FILMBULLETIN: Wie sieht es mit den europäisch geförderten Vertriebsmöglichkeiten für *SISI UND DER KAISERKUSS* aus?

UWE FRANKE: EFDO könnte noch genutzt werden. Wir starten den Film zuerst in Deutschland. Die Franzosen beispielsweise könnten sich mit zwei

anderen europäischen Ländern zusammenschliessen und den Film durch EFDO fördern lassen. EFDO funktioniert so, dass drei Verleiher aus drei EG-Ländern, die diesen Film herausbringen wollen, einen gemeinsamen Antrag auf Förderung stellen können. Dabei spielt es wiederum keine so grosse Rolle, was das für ein Film ist. Entscheidend ist nur, dass drei Länder den Film gleichzeitig herausbringen wollen und das Grundbudget dafür da ist. EFDO gibt nur bis zu fünfzig Prozent der Verleihvorkosten, die anderen fünfzig Prozent müssen aus Eigenmitteln bestritten werden. Und auch fünfzig Prozent Verleihkosten zu übernehmen, ist immer noch ein grosses Risiko, um einen europäischen Film herauszubringen. Keiner weiss, ob das gut geht, keiner hat die nötigen Ressourcen im Rücken, um möglicherweise auftretende Löcher wieder stopfen zu können.

FILMBULLETIN: *SISI UND DER KAISERKUSS* ist eine *kleine* europäische Produktion. Hat ein Film dieser Grössenordnung überhaupt eine Marktchance?

UWE FRANKE: Bei den kleineren Produktionen gibt es immer nur den "Ausreisser", der am Markt Erfolg haben kann. Hierfür wird immer wieder Doris Dörries MÄNNER als Beispiel genannt. Aber das war blosser Zufall. Es wird ja nicht darauf hingearbeitet, solche Produkte im Kino erfolgreich zu plazieren. Man schreitet in der Finanzierung nur immer wieder mit der gleichen Unsicherheit voran. Bei amerikanischen Produktionen ist der Vertrieb schon von vornherein gesichert, was hier in Europa – gerade bei kleinen Produktionen – äusserst sel-



Bölls Kaiser Franz Joseph ist ein ätherischer Traumtänzer und Opfer dominanter Mutterfiguren

ten der Fall ist. *Presales* gibt es hier kaum – in dem Sinne, dass ich zum Verleih oder zum Weltvertrieb hingehe und man mir dort sagt: «Okay, mach den Film und ich gebe dir fünfzig Prozent des Budgets.» So etwas ist in Amerika gang und gäbe, aber hier gibt es das nicht, hier blecht keiner eine müde Mark dafür. Ich denke, dass kleine Filme durchaus eine Chance haben. Aber davon ausgehen, dass ein kleiner Film ein Kinohit werden könnte, würde ich nicht mehr. Das *habe* ich gemacht. Ich habe viele kleine Filme produziert und gedacht, der eine oder andere wird es doch auch einmal bringen. Heute glaube ich, das hat überhaupt keinen Zweck. Wenn ich darauf warten soll, dass ein kleiner Film ein grosser Erfolg wird, werde ich selber achtzig oder neunzig Jahre alt und dann sterbe ich.

FILMBULLETIN: Sie haben SISI UND DER KAISERKUSS mit einem französischen Partner produziert, was mit Zwängen bei der Besetzung verbunden ist und zu Kommunikationsproblemen bei der Herstellung des Films führt.

UWE FRANKE: Bei diesem Film waren die Zwänge nicht so schlimm, weil die französische Beteiligung minimal ist. Man muss zwar den Grundsätzen des Bundesgewerbeamts Rechnung tragen, aber die sind bei einer so kleinen Produktion nicht so gravierend. Schlimmer wird es bei einer gleich verteilten deutsch-französisch-italienischen Co-Produktion. Da hat man dann drei verschiedene Sprachen im Team, und die Rollen müssen aus den drei Ländern besetzt sein. Das wird dann richtig kompliziert, und es ist selten befriedigend, wenn die Teams so durcheinandergewirbelt werden. Andererseits ist das aber eine europäische Integration auf kleiner Ebene. Wir haben zweisprachig gedreht, deutsch und französisch. Das war für die Schauspieler am Anfang sicher ungewohnt, aber sie sind gut damit klargekommen. Ich habe von anderen Produktionen gehört, dass es nicht immer so gut läuft, aber in unserem Fall hat es geklappt.

FILMBULLETIN: Wie funktioniert das? Können Sie für dieses Nebeneinander von Deutsch und Französisch beim Sprechen der Dialoge, die Sie dann später einsprachig synchronisieren lassen mussten, ein Beispiel geben?

UWE FRANKE: Das ist ganz einfach. Die Sisi ist Französin, die ausschliesslich französisch spricht, und ihre Mutter Ludovika spricht ausschliesslich deutsch. Es ist keine Kommunikation möglich. Aber die

Texte sind klar, jeder hat in seiner Sprache das Buch, jeder weiss, was kommt. Die französische Darstellerin lernt ihren Text auf französisch, die deutsche ihren Text auf deutsch. Wenn die französische Darstellerin zu ihrer Filmmutter etwas auf französisch sagt und diese auf deutsch antwortet, versteht keine die andere, aber jede weiss, worum es geht. Damit das funktionieren kann, sind die französischen Sätze den deutschen Schauspielern bekannt. Die Anfangs- und Endpunkte, an denen die Schauspieler ihren Einstieg haben, sind festgelegt. Darüberhinaus kann man an dem Rhythmus einer Stimme erkennen, wo ein Satz oder ein Absatz zu Ende ist, wo der nächste Part anfängt. Sicher muss man sich mehr damit beschäftigen, als man müsste, wenn man es verstehen würde. Aber es geht.

FILMBULLETIN: Was für Konsequenzen hat das für die Regie?

UWE FRANKE: Das ist sicher ein Riesenproblem. Christoph Böll spricht nur deutsch und ein bisschen englisch.

FILMBULLETIN: Der Regisseur hat überhaupt kein Französisch gesprochen?

UWE FRANKE: "Bonjour" konnte er sagen.

FILMBULLETIN: Wie löst man ein solches Kommunikationsproblem?

UWE FRANKE: Es ist grundsätzlich immer schwierig, wenn ausländische Schauspieler verschiedener Nationalitäten dabei sind. Es muss eine gemeinsame Kommunikationsebene gefunden werden: ein Problem, das in der Regel durch einen zwei- oder dreisprachigen Coach oder auch durch mehrere Coaches gelöst wird, die Regiekenntnisse haben und mit den Schauspielern arbeiten können müssen. Das Kommunikationsdefizit des Regisseurs muss der Coach ausgleichen, indem er zwischen Regisseur und Darstellern vermittelt. Was dabei besonders schwierig ist: er muss nicht nur Worte übersetzen, sondern auch die Intentionen, Geisteshintergründe und Gefühle verständlich machen. In unserem Fall hiess das, dass jemand die Anweisungen des Regisseurs simultan zu übersetzen hatte und den französischen Schauspielern klarmachen musste, was der Regisseur will. Die Ansätze, die der Schauspieler für seine Rolleninterpretation hat, müssen dann umgekehrt auch an den Regisseur herangetragen werden. Weil das Übersetzen als ein Akt der Kommunikation über einen Dritten Zeit braucht, kommt es dann natürlich zu Verzögerungen.

FILMBULLETIN: Wie sind Sie auf eine Französin als Sisi gekommen?

UWE FRANKE: Wir haben über Zeitschriften, Agenturen und sogar in Zusammenarbeit mit der DEFA durch relativ breiträumige *castings* versucht, in der BRD und in der ehemaligen DDR eine Sisi zu finden. In der Zwischenzeit war der französische Co-Produzent in das Projekt eingestiegen. Das bedingte bekanntlich die Mitwirkung französischer Schauspieler. Wir sind von zwei oder drei ausgegangen, aber unser Co-Produzent hat uns dann für vier oder fünf Rollen durchweg gute französische Schauspieler präsentiert. Unter anderem war etwa *Andréa Ferreol* für die Rolle der von Wrangel im Gespräch, die jetzt von *Bernadette Lafont* gespielt wird – das soll aber nicht heissen, dass die Lafont schlechter, nur dass die Ferreol in Deutschland vielleicht etwas bekannter ist. Unser Co-Produzent hat uns auch einen Kaiser offeriert, den wir eigentlich gar nicht nachgefragt hatten, und eben eine Sisi. Neben anderen war auch *Vanessa Wagner* dabei, die für uns sozusagen zum Schlüsselerlebnis wurde. Entscheidend war, dass zudem in Paris gerade ein Film mit ihr lief: *LE BAL DU GOUVERNEUR* von *Marie-France Pisier*. Wir konnten uns also von ihrer Leinwand-Präsenz selbst überzeugen und fanden, das war die adäquate Besetzung für unsere Sisi.

FILMBULLETIN: Ein Film über Sissi ist natürlich zwangsläufig vom Genre her ein Historienfilm, ein Kostümfilm, ein Ausstattungsfilm. Wie wichtig war Ihnen dabei der Faktor Authentizität – hinsichtlich von Handlung, Kostümen, Schauplätzen, Drehorten?

UWE FRANKE: Die alten SISSI-Filme haben auch nicht viel Wert darauf gelegt. Das sieht nur so aus, als würden sie das tun. Wir haben uns bemüht, noch weniger Wert darauf zu legen. Zwar haben wir die Handlung und die Figuren in schönen Putz eingekleidet, aber das hat rein gar nichts mit Historie zu tun. Das ist nur dazu da, das Wiener und das bayerische Milieu zu bezeichnen und einander gegenüberzustellen.

FILMBULLETIN: Sagen Sie doch, wo Sie den Film gedreht haben!

UWE FRANKE: Wir haben den Film in Hamburg und in einer Zeche in Nordrhein-Westfalen gedreht. In der Zeche Waltrop bei Dortmund haben wir sehr schöne Drehbedingungen vorgefunden. Diese Zeche haben wir dann zur Wiener Hofburg umgebaut.

Das Gespräch mit Uwe Franke führte Peter Kremski

Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781)

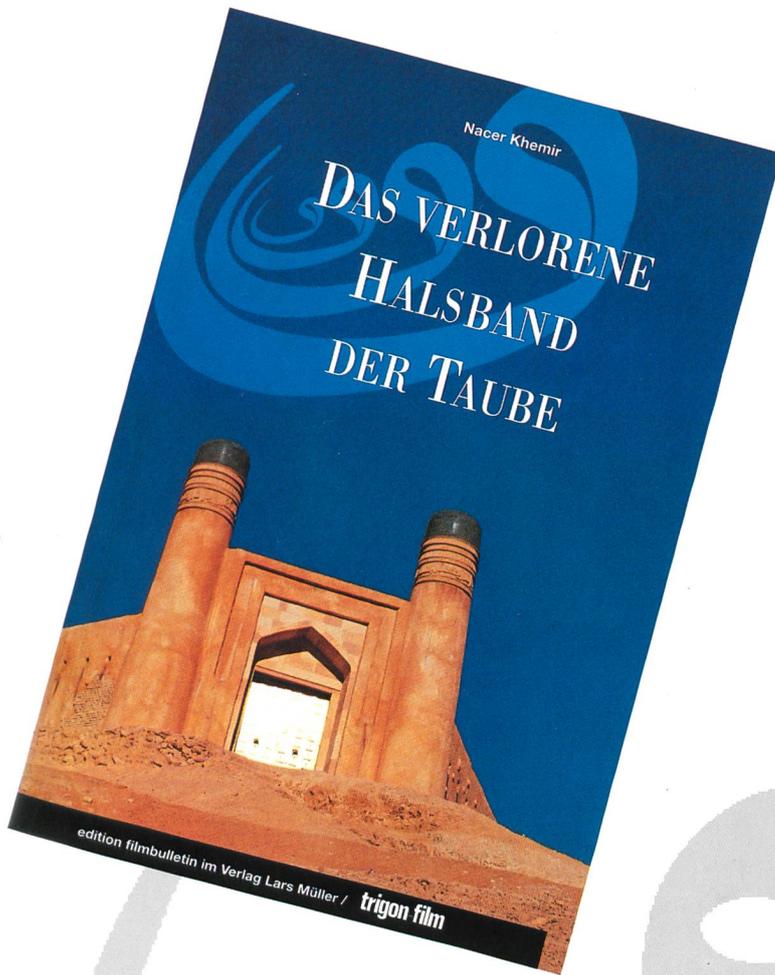
Suspence à la Hitchcock: Für den Zuschauer muss alles klar sein

„Es ist wahr, unsere Überraschung ist grösser, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewissheit erfahren, dass Aegisth Aegisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Überraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, soviel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muss, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben. Ich will, über diesen Punkt, den besten französischen Kunstrichter für mich sprechen lassen. «In den verwickelten Stücken», sagt Diderot, «ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden als des Plans. Allein worauf muss sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchem man nichts weiss. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muss. Unstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne dass sie es wissen; für diese sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne dass sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. – Weit gefehlt, dass ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dünkte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Szene verraten würde und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. – Für den Zuschauer muss alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiss alles, was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es gibt hundert Augenblicke, wo man nichts Besseres tun kann, als dass man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. – O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut, und das sie übertreten kann, sooft es ihm beliebt! – Meine

Gedanken mögen so paradox scheinen, als sie wollen: so viel weiss ich gewiss, dass für *eine* Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere gibt, wo das Interesse gerade das Gegenteil erfordert. – Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! – Wer in *einem* Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur *einen* Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, dass sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet und lange Zeit darüber verweilet? – Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennet. – Ja, ich wollte fast behaupten, dass der Stoff, bei welchem die Verschweigungen notwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; dass der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlass geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt, so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. – Warum haben gewisse Monologe eine so grosse Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllet. – Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlet, dass Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdann nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie tun oder tun wollen, vergleichen kann.»

Gotthold Ephraim Lessing: «Hamburgische Dramaturgie» aus dem Achtundvierzigsten Stück, vom 13. Oktober 1767

— **THE END** —



DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE

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

Das Buch
jetzt in jeder guten
Buchhandlung...
Der Film
weiterhin in guten
Kinos...

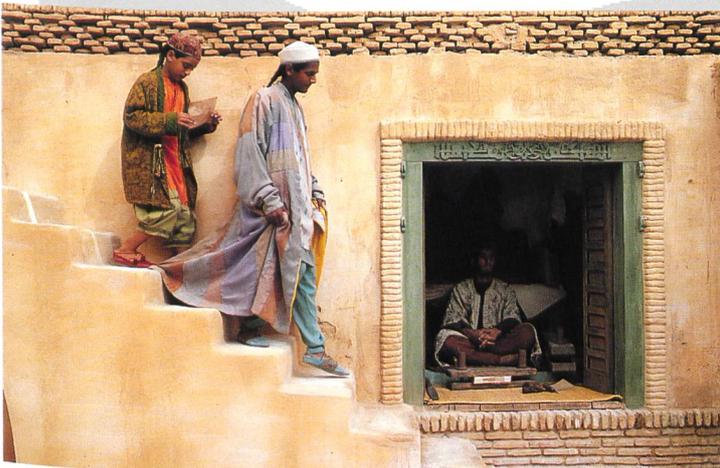
Geschichten und ihre Erzähler sind in der arabischen Kultur fest verwurzelt. Der Tunesier Nacer Khemir pflegt die Tradition weiter: Als Erzähler, als Zeichner und als Filmemacher. Sein preisgekrönter Film «Das verlorene Halsband der Taube» ist das schönste Zeugnis dafür.

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

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

edition filmbulletin
im Verlag Lars Müller, 5401 Baden

trigon-film, 4118 Rodersdorf



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

DER RUSSISCHE ERFOLGSFILM UND PUBLIKUMSHIT

OBLAKO RAI

NUAGE PARADIS

EIN FILM VON NIKOLAI DOSTAL



SILBERNER LEOPARD
FESTIVAL LOCARNO 1991

GRAND PRIX
FESTIVAL DU FILM EUROPÉEN

FILM COOP
ZÜRICH

Demnächst in Ihrem Kino