

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 184

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.08.2025

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



B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.– DM 9.– öS 80.–

5 '92

“Als Filmmacher lebst du in Unsicherheiten
und Paranoia” – ein Werkstatt-Gespräch mit
Regisseur Ridley Scott

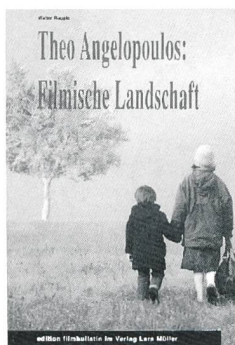
Auf der Suche nach einer Heimat – ein Film
von und ein Gespräch mit Edgar Reitz:

“Es ist in dieser Welt keine Wärme”

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



FILMBULLETIN SIE LESEN KINO!



Mit Filmbulletin hätten Sie bisher in vertiefenden Gesprächen und Essays unter anderem folgenden Personen begegnen können:

Den Regisseurinnen und Regisseuren Allen, Altman, Angelopoulos, Antonioni, Askoldow, Avery, Bae, Becker, Bergman, Bresson, Brooks, Buñuel, Boorman, Brest, Chabrol, Chaplin, Cimino, Coppola, Cronenberg, DeMille, Demme, Dindo, Dwan, Fassbinder, Fellini, Forman, Fuller, Gance, Gilliam, Godard, Greenaway, Haensel, Hauffler, Hawks, Hill, Hitchcock, Hurwitz, Jarl, Jarmusch, Josseliani, Ivens, Kaige, Kaplan, Kaurismäki, Khemir, Khleifi, Kieslowski, Klimow, Kluge, Koerfer, Kosinzew, Kramer, Kuleschow, Kurosawa, Lang, Leone, Loach, Lubitsch, Lumet, Lyssy, Malle, Mann, Marker, Marshall, Mazursky, Michalkow, Mizoguchi, Moll, Murer, Murnau, Ophüls, Oshima, Ozu, Pakula, de Palma, Paradschanow, Pasolini, Pialat, Pitschul, Polanski, Pollack, Pool, Radford, Rappeneau, Ray, Reiner, Reisz, Renoir, Resnais, Rivette, Rohmer, Rozema, Rudolph, Sanjinés, Schachnasarow, Schmid, Schnyder, Schocher, Schrader, Scola, Scorsese, Seidelman, Sirk, Siodmak, Solanas, Spielberg, Tacchella, Tanner, Tarkowskij, Tavernier, Taviani, Trauberg, Truffaut, Varda, Von Gunten, Von Stroheim, Von Sternberg, Von Trier, Wajda, Walsh, Wenders, Weir, Wertmüller, Wicki, Wise; den Kameraleuten Alekan, Almendros, Arvanitis, Ballhaus, Figueroa, Lhomme, Menges, Zsigmond; den Schauspielerinnen und Schauspielern Antonutti, Fröhlich, Ganz, Gélín, Habich, Marx-Brothers, Noiret, Ogier, Raab, Roth, Rourke, Steiner, Stewart, Sutherland, Thulin, Walken; den Drehbuchautorinnen und -autoren Ephron, Epstein, Goldman, Gruault, McKee; den Produzenten Balcon, Dietrich, Höhn, Reinhart, Silberman; den Ausstattern Bumstead, Crisanti, Giger, Trauner; oder dem Cutter Perpignani, der Komponistin Karaindrou, dem Tontechniker Eidenbenz, dem Lichttechniker Pinkus, dem Theoretiker Metz, dem Historiker Everson u.v.a.m.

Lassen Sie auch andere Kino lesen. Wer Filmbulletin jetzt verschenkt, *profitiert:*

Sie erhalten als *einmaliges Geschenk* eines der schönen Bücher aus der *edition filmbulletin* – das Sie selbstverständlich auch weiterverschenken können.

Filmbulletin bringt sechsmal jährlich *Kino in Augenhöhe.*

Möchten Sie, dass Ihre Freunde, Ihre Bekannten das nächste Rendezvous mit dem Kino *nicht verpassen?* Dann verschenken Sie Filmbulletin – die Zeitschrift der Filmkultur jetzt.

Filmbulletin 183 / eins / die Erste



UNITED STATES POSTAL SERVICE
NEW YORK, NEW YORK 10199-9998

DEAR POSTAL CUSTOMER:

Please accept our apologies for the enclosed damaged article of mail. We sincerely regret any inconvenience you may experience.

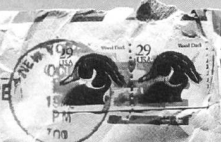
The Postal Service realizes that your mail is important to you and you have every right to expect it to be delivered in good condition.

Please be assured that corrective steps are being taken to minimize such damages. We are constantly striving to improve our processing to the extent that even a rare occurrence such as this one can be eliminated.

Sincerely,

General Manager/Postmaster—NY Division
New York, New York 10199-9998

RETURNED FOR POSTAGE



VIA AIR MAIL

Business

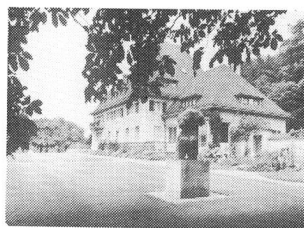
The Editor
FILM BULLETIN
Postfach 137 / Hard 4
CH 8408 WINTERTHUR
SWITZERLAND

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.

DEZEMBER-AUSSTELLUNG
WINTERTHUR 2: ERNST EGLI
bis 3. Januar 1993

Kunstmuseum

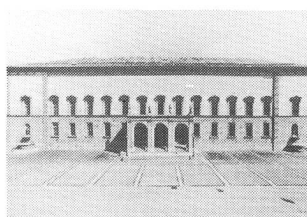
Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
sowie
Dienstag 10–20 Uhr
(Montag geschlossen)



Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

Stiftung Oskar Reinhart

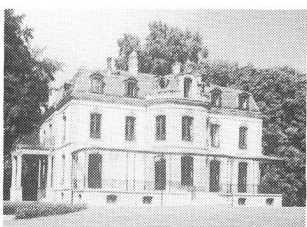
Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)



«Der Schweizer Franken.
Münzen, Noten und Motive»

Münzkabinett

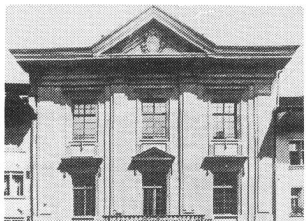
Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr



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

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr



Karniggels

BUCK IS BACK

Nach „Erst die Arbeit
und dann ...“ der neue Film
von Detlev Buck.



Bürogemeinschaft

in attraktiv

umgebauter

Industriehalle

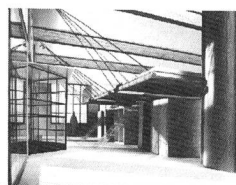
in Winterthur,

Hard 5,

sucht noch

Mieter oder Käufer.
Ein Arbeitsplatz in
der fertig ein-
gerichteten Halle
kostet pro Monat
nur Fr. 600.-.
Darin inbegriffen
ist die Benutzung
der gemeinsamen
Infrastruktur wie
Sitzungszimmer,
Küche, Grosskopie-
rer, Archiv usw.
Ab sofort zu ver-
mieten 20 und 17
m²; zu verkaufen
ca. 50 m². Interes-
santen/ Interessen-
tinnen telefonieren
mit Ernst Isler,
Architekt, 052 256
275 oder mit Leo
Rinderer, CAD-
Büro, 052 257 646.

Halle Hard 46 Winterthur
Hard 5
8408 Winterthur



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

Aber keine Sorge. Die sechste Ausgabe dieses Jahrgangs ist in der Produktion schon ziemlich weit fortgeschritten und wird planmässig – so planmässig wie es bei einer Zeitschrift mit unserem Budget und unseren Arbeitsbedingungen eben überhaupt möglich ist – in diesem Jahr noch erscheinen, im Versand einige Abonnentinnen und Abonnenten wohl aber erst zu Beginn des nächsten erreichen. Deshalb die guten Wünsche vorab. Der Planung entsprach, den Hauptbeitrag dieser Ausgabe erst im nächsten Heft erscheinen zu lassen. Dann aber wurde die erste Aufführung von *DIE ZWEITE HEIMAT* in der Schweiz zeitlich so angesetzt, dass eine Umstellung erforderlich wurde. Die Entscheidung zu diesem Vorgehen hat unsere Pläne zwar etwas durcheinandergewirbelt – aber sie hat sich gelohnt. *DIE ZWEITE HEIMAT* von Edgar Reitz ist, wenn man so will, ein extremer Film, der auch eine extreme Reaktion erfordert.

Die erste Aufführung von *DIE ZWEITE HEIMAT* in der Schweiz ist, nach Premieren in Venedig und München, erst die dritte Vorführung vor einem grösseren Publikum von Edgar Reitzens neuem Werk, an dem er seit 1985 intensiv gearbeitet hat. Und ausserdem gelangen die dreizehn Episoden mit einer Gesamtlänge von fünfundzwanzig Stunden und zweiunddreissig Minuten in einer quasi geschlossenen, nur Mitgliedern des DRS-Kulturclubs zugänglichen Veranstaltung zur Vorführung.

Einerseits ist der Umfang, den die Beiträge zu *DIE ZWEITE HEIMAT* in dieser Ausgabe annehmen, selbst für diese Zeitschrift extrem gross, aber andererseits grenzt ein Umfang von einer Seite für eine Episode von Spielfilmlänge in unserem Verständnis auch bereits an Kurzfutter. Immerhin: Das neue Werk von Edgar Reitz wird noch sichtbar werden: wird im Fernsehen sowieso, aber – so ist wenigstens zu hoffen – auch anderweitig, im Kino, in Theatersälen oder andern Räumlichkeiten, jedenfalls öffentlich vor grossem Publikum gezeigt werden und zu reden geben.

Dass wir einen Beitrag leisten können und dürfen, diese notwendige Auseinandersetzung in Gang zu bringen, freut uns. Zu hoffen bleibt aber auch, dass uns die Möglichkeit zu solchen – hin und wieder sogar extremen – Reaktionen auf Ereignisse im Bereich der Filmkultur, genauso wie die Möglichkeit zur fortgeschriebenen Reflexion zum filmkulturellen Alltag, weiterhin erhalten bleibt. Eine von vielen Möglichkeiten, etwas dazu von Ihrer Seite beizutragen, wäre, «Filmbulletin» – etwa zu Weihnachten – auch zu verschenken.

Walt R. Vian

FILM

BULLETIN

Kino in Augenhöhe

5 '92

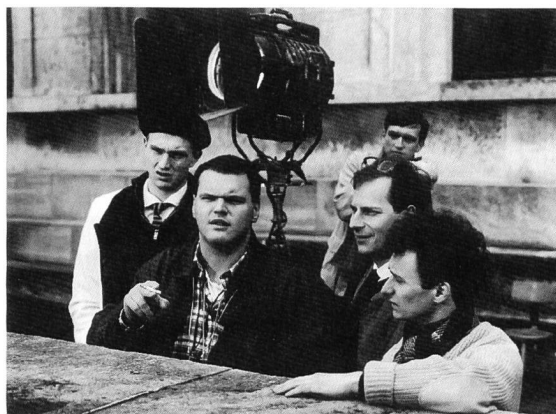
34. Jahrgang

Heft Nummer 184

Dezember 1992

Kurz belichtet	4
Die Filme der Société Éclair (1908 – 1917)	5

Kino mit der Dramaturgie des Alltags



DIE ZWEITE HEIMAT von Edgar Reitz	
Auf der Suche nach einer Heimat	10

Gespräch mit Edgar Reitz	
«Es ist in dieser Welt keine Wärme»	25
Edgar Reitz, Biographie, Filmographie	36

Filmbulletin

TOUS LES MATINS DU MONDE von Alain Corneau	38
BENNY'S VIDEO von Michael Haneke	40
Gespräch mit Michael Haneke	
«Bei mir muss der Zuschauer die Gefühle selbst produzieren»	41

Werkstattgespräch

1492 – THE CONQUEST OF PARADISE von Ridley Scott	
«Als Filmemacher lebst du in Unsicherheit und Paranoia»	44

Filmbulletin «Kolumne»

Ein Brief von William K. Everson	56
---	----

Titelblatt: *DIE ZWEITE HEIMAT* Episode 4: ANSGARS TOD
Heftmitte: *DIE ZWEITE HEIMAT* Episode 8: DIE HOCHZEIT

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 Ruggie

Mitarbeiter dieser Nummer:

Jürgen Kasten, Klaus Eder,
Gerhard Midding, Roland
Vogler

Gestaltung:

Leo Rinderer
Titelblatt, eins die Erste,
Kolumne und DIE ZWEITE
HEIMAT: Rolf Zöllig

Satz: Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:**

KDW Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Aspstrasse 8,
8472 Seuzach / Oberohringen

Inserate:

Leo Rinderer

Fotos:

Wir bedanken uns bei:
Sadfi SA, Genève, Bernhard
Lang AG, Monopole Pathé,
Zürich; Jürgen Kasten, Berlin;
Edgar Reitz, München;
Giornate del Cinema Muto,
Pordenone
Unser spezieller Dank für die
Aufnahmen zu eins die Erste
und die Kolumne gilt dem
Fotografen Nick Brändli

Aussenstellen Vertrieb:

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

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

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805

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

Abonnemente:

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

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

**Migros-Genossenschafts-
Bund, Zürich**

**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

Volkart Stiftung, Winterthur

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

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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
gehört zur Filmkultur.

**DER SIEBENTE
KONTINENT**

1989 feierte der Oesterreichi-
sche Film mit Michael Haneke's
Kinodebüt DER SIEBENTE KON-
TINENT einen seiner grössten
künstlerischen Erfolge. Darin
schildert Haneke – mit ähnlich
beunruhigend kühler Genauig-
keit und Distanz wie in
BENNY'S VIDEO – den Alltag ei-
ner Durchschnittsfamilie, der in
einen radikalen Akt des kollek-
tiven Selbstmordes mündet.
Wer sich für die Themen und
den Werdegang dieses eigen-
willigen, doch eher unbekann-
teren Filmemachers interes-
siert, findet in «Der siebente
Kontinent. Michael Haneke
und seine Filme» neben dem
Text des Drehbuchs zu DER
SIEBENTE KONTINENT einen
Essay von Herausgeber Alex-
ander Horwath über Werk und
Person von Michael Haneke,
persönlichere Texte zweier
Mitarbeiter von Haneke, näm-
lich dem Fernsehredaktor
Wolfgang Ainberger und dem
Schauspieler Paul Manker, so-
wie einige Auseinandersetzun-
gen mit dem Film. Der Band
erschliesst aber auch das we-
niger bekannte Werk von Ha-
neke fürs Fernsehen: Titel wie
«Lemminge», «Drei Wege zum
See» (nach einem Text von In-
geborg Bachmann), «Wer war
Edgar Allan?» oder «Fraulein»
lassen möglicherweise den
(vielleicht mehr als) gelegent-
lich für die Fernsehspielsparte
sich interessierenden Kinogän-
ger aufhorchen.
Ein ausführliches Gespräch
von Stefan Grisseman und
Michael Omasta mit dem
Regisseur schliessen den in-
formativen Band ab.
Alexander Horwath (Hrsg.):
Der siebente Kontinent. Mi-
chael Haneke und seine Filme.
1991, Edition Film, Europa Ver-
lag, Wien, Zürich. Illustriert,
216 Seiten.

**FILME UND IHRE
ENTSTEHUNG**

Die diesjährige Lehrveranstal-
tung der Filmkunde an der Eid-
genössischen Technischen
Hochschule in Zürich bietet im
Wintersemester 1992/93 Ein-
blick in die Werkstatt von Film-
schaffenden.
Jeweils mittwochs von 17.15
bis 19.00 Uhr im Hauptgebäu-
de der ETH Zürich, Auditorium
F7, geben Filmgestalter des
Spiel- und Dokumentarfilms
Auskunft über ihre Arbeitsbe-
reiche. Dem Leiter der Veran-
staltung, Viktor Sidler, ist es
gelungen, einige höchst illustre

Persönlichkeiten zu dieser
Ringvorlesung einzuladen. Die
Veranstaltung hat bereits mit
Referaten von Hans-Ulrich Jor-
di und Rolf Schmid zu Produk-
tion, Claude Cueni und Martin
Hennig zu Drehbuch, Luc Yer-
sin zum Ton, Theo Angelopou-
los und Urs Graf begonnen. Zu
hören sind weiterhin Georg Ja-
nett über den «Schneideraum
als Black Box der bewegten
Bilder» (9. Dezember), Robert
Kramer zu «Working and Fil-
ming in Vietnam» (16. Dezem-
ber), die Videasten Pipilotti Rist
und Samir zur elektronischen
Zukunft des Kinos (6. Januar),
Toni Lüdi, Szenenbildner und
Leiter des Studioganges Sze-
nografie an der Fachhoch-
schule Rosenheim, über den
«Weg vom Drehbuchtext zum
Filmbild» (13. Januar). Am 20.
Januar kommt es zur Rencon-
tre mit Henri Alekan, Gertrud
Pinkus spricht über die Arbeit
mit Schauspielerinnen und
Schauspielern (27. Januar),
Fredi M. Murer äussert sich
zum Thema «Autorenfilm ver-
sus Produzentenfilm» (3. Fe-
bruar), Pio Corradi berichtet
von der Kamera als Arbeits-
platz (10. und 17. Februar). Die
Veranstaltung wird mit einem
Besuch der Filmschule DAVI in
Lausanne abgeschlossen, wo
Yves Yersin, Leiter der Schule,
und Pierre Agthe, Leiter der
Stiftung Weiterbildung Film
und Audiovision FOCAL, von
ihrer Arbeit berichten.
Wie immer wird das Programm
von einer Filmreihe der Film-
stelle VSETH/VSU begleitet
(jeweils dienstags um 19.00
Uhr).
Weitere Informationen bei:
Filmstelle VSETH, ETH-Zen-
trum, 8092 Zürich.

FILMSTILLS

Unter dem Titel *Emotionen
made in Hollywood* themati-
siert das Museum für Gestal-
tung in Zürich ab dem 2. De-
zember bis 31. Januar 1993
zum einen die «fotografischen
Ausdrucksmittel, mit denen
Schauspielerinnen und Schau-
spieler, Dekors und Spielräu-
me in Szene gesetzt wurden»,
und zeigt aber auch, «wie die
Stills die Lebenswelt monu-
mentalisierten und in Stereoty-
pen und Chiffren verdichteten.»
Die Ausstellung will mit diesen
meist von unbekannt geblie-
benen Standfotografen stam-
menden «Ikonen der Filmwirt-
schaft» einen «bescheidenen
Beitrag zur Gefühlsgeschichte
unseres Jahrhunderts» leisten.
Weitere Informationen bei: Mu-
seum für Gestaltung Zürich.



Die Filme der
Société Éclair
(1908 – 1917)

Zigomar contre Nick Carter, Gav- roche contre Casimir und der Hut von Petro- nille

Die Serie reklamiert das Fernsehen mittlerweile als seine ur-eigenste Erzählform. Dass sie jedoch vor allem eine Produktform ist, die Zuschauer im Zeichen eines harten Konkurrenzkampfes von Anbietern binden soll, enthüllt ein Blick auf die frühe Filmgeschichte. Wie bereits im neunzehnten Jahrhundert Zeitungen und Zeitschriften, so versuchten die Expansionsbedachten Filmkonzerne um 1910, das Publikum durch stetig wiederkehrende Figuren und standardisierte Erzählweisen an bestimmte Produkte und an die produzierende Gesellschaft zu gewöhnen. Um 1910 kämpften vor allem die beiden französischen Konzerne Pathé und Gaumont sowie die dänische Nordisk um die Vorherrschaft auf dem europäischen Markt. Jeder dieser Konzerne war auf allen Stufen der Filmverwertung aktiv. Sie besaßen Produktionsstätten ebenso wie Vertriebsorganisationen und Kinoketten. Um 1910 kristallisierte sich eine zunehmende Spezialisierung auf bestimmte Segmente der Filmwirtschaft heraus. Auf Grund der stetig steigenden Nachfrage nach Filmen galt in dieser Zeit der Produktionssektor als besonders profitabel. So entstanden in Frankreich immer mehr grössere Gesellschaften, die sich nur der Filmproduktion widmeten und etwa das Verleih- oder Kinogeschäft anderen überliessen.

Die erfolgreichste dieser Firmen war im Zeitraum von 1910 bis 1914 die *Société française des films et cinématographes Éclair*. 1912 gründete sie ein eigenes Studio in Fort Lee/USA und verfügte über Filialen in Berlin, Moskau und Wien sowie über Agenturen in Kopenhagen, Budapest, London, Mailand, Brüssel, Barcelona, Buenos Aires und Rio. Der Éclair widmeten die elften *Giornate del Cinema Muto* im friaulischen Pordenone die Hauptretrospektive. Das Interesse der Filmhistoriker war gross, einmal einen repräsentativen Querschnitt der Produktpalette eines führenden europäischen Filmkonzerns der frühen zehner Jahre sehen zu können, nachdem man 1989 und 1990 in Pordenone bereits Länderquerschnitte des Films der zehner Jahre aus Russland und Deutschland präsentiert hatte. Die neuere Filmgeschichtsschreibung interessiert sich ja seit einiger Zeit besonders für die popu-

läristhetisch ausgerichtete und gezielt vermarktete Produktion. Ins Blickfeld geraten damit die naiven Abenteuer der Komiker und pffiffigen Gören, der Detektive und der ihnen komplementären Bösewichte ebenso wie die Figuren und Konfliktmuster der Melodramen.

Die 1908 gegründete Éclair hat ihre Produktionspolitik von Anbeginn auf den Serien-Film ausgerichtet. Dies bedachte die kostengünstige Herstellung, den Aufbau eines entsprechend auszulastenden Studios ebenso wie die Entwicklung und Bedienung bestimmter Genres. Neben den seriellen Aktualitäten, Berichten aus fremden Ländern, der Herausgabe einer eigenen Wochenschau («Éclair Journal»), Tierfilmen und einer wissenschaftlichen Reihe («Éclair Scientia»), die in aussergewöhnlichen Detail-Aufnahmen das Leben von Flügelrochen oder die Funktion einer chemischen Fabrik erklärte, widmete sich die Gesellschaft den publikumswirksamen Erzählserien. Den ersten nachhaltigen Erfolg hatte die Éclair, als sie den bereits seit mehr als zwanzig Jahren in Groschenheften

liche Publikum aber nur dezent angedeutet wird. Sein schwarzes Haar ist immer korrekt gescheitelt, Krawatte und Einstecktuch sitzen ebenso perfekt wie der helle, lange Zweireiher. Auch die Umgangsformen sind exzellent.

Nick Carter agiert zunächst in seinem Büro, wo er – zumindest in den zwei gezeigten Folgen – grossbürgerliche Damen empfängt, denen der Gatte entführt wurde. Der schmachtet derweil im finsternen Verlies und wird von den Entführern auch schon mal gefoltert, was dem distinguierten Gespräch im Büro Carters, das um diese Sequenz herum gezeigt wird, die nötige Spannung verleiht. Zudem erhöht das grausame Geschehen das Leid der Damen und die Ritterlichkeit des Detektivs, der einen Telefonanruf macht und sofort weiss, wo die Spur des Malträtierten aufzunehmen ist. Auf offener Szene verkleidet sich Carter, denn er musste dem Publikum, das noch nicht über die Erfahrungen von Erzählsprüngen oder gar figuralen Ellipsen verfügte, deutlich machen, dass er die Bettlerin ist, die einen Gangster verfolgt. Das Versteck wird aufgespürt und gestürmt, kurz



Lucien Andriot (zweiter von links) in einer nicht identifizierten Éclair-Komödie

Woche für Woche neue Abenteuer bestehende Detektiv Nick Carter in den Film transformierte. Die erste Staffel NICK CARTER. LE ROI DES DÉTECTIVES erschien im Zwei-Wochen-Rhythmus von September bis November 1908. Der König der Detektive wurde für den Film einerseits domestiziert, andererseits den nationalen Figuren- und Darstellungskonventionen angepasst. Pierre Bressot verkörpert einen ansehnlichen mediterranen Typ, dessen "dark-and-hand-some"-Schaureiz für das weib-

bevor die Verbrecher glühende Eisen in die Fusssohlen des Entführten brennen. Obwohl die Kruditäten in den Fällen Nick Carters heute kaum noch grosses Staunen hervorrufen, ist doch ein gewisser Sadismus bei den Verbrechern auffällig. Vielleicht war dies eine Motiv- und Inszenierungsvorliebe des wichtigsten Drehbuchautors und Regisseurs der Éclair, Victorin-Hippolyte Jasset, der damit ein gerade heute wieder ungemein attraktives Motivfeld des Films erahnte.



**Ein Film von Fernando E. Solanas
Argentinien**

Martins fantastische Vatersuche durch ganz Lateinamerika von Feuerland bis Mexiko! Von befreiender Polemik, berausender Schönheit und traumhafter Utopie. Und mit der Musik von Astor Piazzolla.

Besser als jeder Kolumbus-Film! (Der Bund)

Mit diesem kraftvollen kontinentalen Fresko hat sich Solanas zum Márquez des Kinos entwickelt. EL VIAJE ist ein zweistündiges Feuerwerk voller Poesie, das die Reise zum Genuss und zur Entdeckung macht. (Der Tages-Anzeiger)

In Cannes 1992 gleich zweimal ausgezeichnet!

trigon-film



**Das bewegende Meisterwerk von
Ritwik Ghatak**

Eine leidenschaftliche Liebeserklärung
an das ungestüme Leben.
Eine dichterische Vision über die
unzerstörbare Hoffnung.

Im Dezember im Basler



DELIKAT. DEKADENT. DERANGIERT. DE PALMA.

JOHN LITHGOW
LOLITA DAVIDOVICH



In jedem steckt ein
zweites Ich.

A BRIAN DE PALMA FILM

**RAISING
CAIN**
MEIN BRUDER KAIN

AB 18. DEZEMBER IM KINO

Die neue Komödie von Robert Zemeckis,
Regisseur der Filme „Zurück in die Zukunft I - III“
und „Roger Rabbit“

MERYL STREEP BRUCE WILLIS GOLDIE HAWN



**Der Tod
steht ihr
gut**

Die absolut schwarze Komödie.

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS GOLDIE HAWN BRUCE WILLIS MERYL STREEP "DEATH BECOMES HER" ISABELLA RUSSELLINI with ALAN SILVESTRI
DIRECTED BY ROBERT ZEMECKIS
CASTING BY JHANNA JOHNSON PRODUCED BY JUAN BRADSHAW WRITTEN BY ARTHUR SCHMIDT EDITED BY RICK CARTER COSTUME DESIGNER DEAN CENDLER, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS MARTIN DONOVAN & DAVID KREPP
EXECUTIVE PRODUCERS ROBERT ZEMECKIS STEVE STARKER PRODUCED BY ROBERT ZEMECKIS ENCLIP UNIVERSAL FILM
© 1997 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

AB 18. DEZEMBER IM KINO

Jasset adaptierte ab 1911 eine weitere Trivialroman-Figur, diesmal jedoch keinen Detektiv, sondern einen skrupellosen und grausamen Grossgangster. Die Untaten von "Zigomar" waren 1909/10 als Fortsetzungsgeschichte von Léon Sazie im "Le Matin" erschienen. Sie bildeten bei der Éclair die Grundlage für eine neue Serienstrategie: die Erweiterung der Erzählzeit von den bis etwa 1910 üblichen One-Reelern (mit etwa 300 Metern Länge) zu den Mehrrollen-Filmen, die schon bis 1000 Meter lang waren. Zigomar ist ein breit-schädlicher, unersetzter, verschlagener, aber dynamischer Typ. Er hat die Organisation der "Z" um sich geschart, in schwarzen Kapuzenmänteln und Masken verummte Gestalten, die an eine dunkle Variante des Ku-Klux-Klan erinnern. Doch da ist auch eine geheimnisvolle Frau, La Rosaria. Im schwarzen eng anliegenden Trikot, das ihre Körperformen nachzeichnet, begleitet sie Zigomar auf seinen gefährlichsten Raubzügen, nachdem seine einstige Vertraute Olga sich in der Folge ZIGOMAR CONTRE NICK CARTER (1912) beim Gipfeltreffen der beiden Serien-Giganten ausgerechnet in den Detektiv verliebt hat. Dafür wird sie grausam bestraft: Zigomar lässt sie von einem Pferd fast zu Tode schleifen, damit sie den Aufenthaltsort Carters verrät. Natürlich widersteht sie, und Zigomar nützt es auch nichts, dass er sich einen Doppelgänger zugelegt hat, mit dem er Carter und die Polizei lange nartete. Als der Unhold gefasst wird, ist jedoch La Rosaria auch in seiner Nähe und gibt ihm ein Gift. Nur der moderne Zuschauer ahnt, dass dies ein vorübergehend narkotisierendes ist. In der nächsten Folge ZIGOMAR, PEAU D'ANGUILLE (1913) wird er im dunklen Leichenschauhaus von der mysteriösen Schönen wiedererweckt (Louis Feuillade scheute sich 1916 nicht, diesen Einfall in L'ÉVASION DU MORT, dem fünften Teil von LES VAMPIRES, zu kopieren). Jasset hatte diese Szene darüber hinaus mit einem makabren Detail angereichert, die dem Theater des Grand Guignol entnommen scheint, aber auch in einen Splatterfilm gehören könnte. Kurz bevor La Rosaria den vermeintlich toten Zigomar aus dem Leichenschauhaus befreit, hat ein Arzt die Erlaubnis bekommen, diesem die Haut abzuziehen, um sich daraus

eine Tasche zu machen. Doch als er das Skalpell wetzt, öffnet sich der Sarg, und er wird selbst hineingestopft.

Die "Zigomar"-Filme sind fast vollständig auf Vorfälle ausgerichtet, die den Zuschauer bannen, überwältigen, erschauern: «Der Film muss sich durch das Spektakel verständlich machen» war das Konzept, das die Éclair in dem ihr nahestehenden "Ciné-Journal" anpries. In einem etwa 45-minütigen "Zigomar"-Film begeht der Gangster in jeder Episode mindestens sechs bis



Josette Andriot

acht Untaten, Unterschlagung, Raub, Entführung, Erpressung, Rauschgifthandel, Mord. Die Filme eilen, völlig auf die linear aufgebaute Spannungsdramaturgie setzend, von Vorfall zu Vorfall. Sie zeigen die Tat, die Verfolgung durch den Detektiv und die Polizei, das Entkommen, ein kurzes Innehalten (meist in einem dunklen Raum oder Versteck), dann folgt das nächste Verbrechen. Der Gangster ist fast unentwegt aktiv, ein übergeordnetes Ziel oder ein Motiv seines Handelns ist dabei kaum noch erkennbar. Dies hatte die Éclair in ihrer Werbung vorab ausgegeben: Zigomar ist «clever, rücksichtslos und völlig unmoralisch in seiner Lust am Gewinn». So charakterisiert erscheint er als Inkarnation des modernen Verbrechers schlechthin. Er verkörpert das ebenso mächtige wie allgegenwärtige Böse, das die Welt bedroht. Zigomar ist also der Vorläufer von Fantomas (der vom Konkurrenten Gaumont ab 1913 eingesetzt wird), Dr. Mabuse, Dr. Fu Man Chu oder Goldfinger. Wie alle diese mächtigen Verbrecher verfügt auch Zigomar über ein beäng-

stigendes Mass an Wissen und Technologie. So betreibt er etwa einen elektrischen Spielclub, dessen Räumlichkeiten sich beim Nahen der Polizei automatisch (filmisch: mittels Stopptrick-Veränderungen) in einen Konzertsaal verwandeln. Zigomar hat eine Vielzahl von Schlupfwinkeln, von grossbürgerlichen Etablissements über ein modern ausgestattetes unterirdisches Verlies mit Falltüren bis zu dunklen Höhlen, die er bei der Flucht in den Pyrenäen zielsicher aufsucht. Die Aufzählung der Orte allein erinnert an die bevorzugten klastrophobischen Räume, die sich Fritz Lang bauen liess. Und in der Tat findet sich auch die von diesem so geliebte Überflutung von Tresoren oder Verliessen bereits in "Zigomar"-Filmen. Die paranoiabeladene Stimmung der Lang-Filme ist bereits in Jassets Vorkriegsproduktionen auszumachen. Sie resultiert wesentlich daraus, dass Zigomar nicht nur gejagt wird, sondern auch die Polizisten verfolgt. So bombardiert er aus einem Flugzeug mit Handgranaten ein Polizeiboot oder lässt seinen Hauptwidersacher, den

(etwa eine See- und Bergsequenz in Toulon) und die benutzten Verbrechermethoden dem Stand moderner Technik angemessen waren, ermöglichte dem Zuschauer einen Schauer, der sich wenn nicht in der Tagesrealität, so doch in seinen Tagträumen abspielen könnte. Louis Feuillade hat genau diesen durch alltägliche Erfahrungen gleichzeitig beglaubigten und gebrochenen Schaudereffekt in seinem FANTOMAS und dann vor allem in dem Zehnteiler LES VAMPIRES (1916/17) konsequent ausgereizt. Doch vor ihm hatte bereits Jasset erkannt, dass «das Fremde und das Fantastische im System der modernen Welt» selbst verankert sind. Wie verstörend die penetrante und fortlaufende Verschränkung von Verbrechen, Bedrohung, Verfolgung angesichts der eher hilflos-gemütlichen Aufklärungsarbeit der Polizei war, darauf deuten die Zensurmassnahmen, mit denen Jasset zu kämpfen hatte. Wegen offener Zurschaustellung von Verbrechen wurde seine Serie L'AUTO GRISE (1912) in vielen französischen Städten verboten.



Detektiv Pauline Broquet, auf die Streckbank binden, um ihn mit einem riesigen Felsbrocken langsam zu zerquetschen. Fast hat es den Anschein, jeder jagt jeden, zumal die Identitäten der Figuren durch ihre wechselnden Verkleidungen oder durch Doppelgänger verwischt werden.

Dass die Dekors zumeist sparsam realistisch, viele Verfolgungsaktionen an wiedererkennbaren Originalschauplätzen aufgenommen wurden

Victorin Jasset starb 1913. Bis kurz vor seinem Tode war er mit den Dreharbeiten zur ersten Folge einer neuen Serie beschäftigt: PROTÉE (Von dem Film ist leider nur ein Fragment erhalten). In der geheimnisvollen Titelheldin (gespielt von Josette Andriot) entwickelt die Diva der Éclair ihre Figur der La Rosaria aus den "Zigomar"-Filmen weiter. Sie scheint dabei sowohl Züge des Verbrechers wie des Detektivs zu übernehmen. Wieder in einem schwarzen Trikot und weit

AM**Architekturmuseum in Basel**

Pfluggässlein 3 Telefon 061 261 14 13
 Dienstag bis Freitag 13 – 18 Uhr
 Samstag 10 – 16 Uhr Sonntag 10 – 13 Uhr

Führungen: jeweils samstags um 11 Uhr
 12.12.92 Werner Jehle
 16.01.93 Andreas Adam
 30.01.93 Ulrike Jehle

• MYTHOS WOLKENKRATZER

STADTKINO BASEL

zeigt dazu im Atelier-Kino Basel

• WOLKENKRATZER NOCTURNES

King Kong
 The Towering Inferno
 The Fountainhead

jeweils Fr und Sa sowie Silvester 23.15 Uhr
 Detailprogramm im Architekturmuseum
 sowie bei Telefon 061 681 90 40

Film

Video

Fernsehen

Medien

Erzählen

MAKS

Publikationen

Verlag für Medienwissenschaften

Neuerscheinungen:

Jürgen KASTEN
Der expressionistische Film
 203 S., mit 22 Fototafeln, 58,80 DM

Thomas KIRSCH
**Die Entwicklung der
 argentinischen Filmindustrie**
 145 S., 39,80 DM

Thomas KUCHENBUCH
**Bild und Erzählung. Vom frühen
 Comic-Strip bis zum Fernsehfeature**
 252 S., mit 52 Bildtafeln, 64,00 DM

Beate RAABE
**Explizitheit und Beschaulichkeit.
 Das französische Erzählkino der
 dreißiger Jahre**
 318 S., 64,00 DM

Daniel Alexander SCHACHT
**Fluchtpunkt Provinz. Der Neue
 Heimatfilm zwischen 1968 und 1972**
 341 S., 58,80 DM

MAKS Publikationen • Postfach 5546 • 4400 Münster

schwingendem Mantel ist sie jetzt eine Spionin, die jedoch aus den Kriminalserials die Erfahrung mitgebracht hat, dass die Welt nicht mehr den geläufigen Hierarchiemustern entspricht, wie sie etwa die naiven Melodramen, Historien- und Bibelfilme ausbreiten, welche die Éclair auch auf den Markt brachte. Protéa spioniert deshalb für verschiedene Mächte. Wem sie ihre Kenntnisse anvertraut, bestimmt nur sie allein.

Im Éclair-Serienprogramm lassen sich zwei grosse Schwerpunkte ausmachen: Erstens die Gangster- und Detektivserien und zweitens die Grotesk-komödien. Besonders in letzterem Bereich hatte die Éclair eine auf unterschiedliche Publikumsbedürfnisse abgestufte Produktpalette entwickelt. Als der Konkurrent Gaumont mit den lustigen Weltentdeckungsabenteuern des Säuglings "Bébé" einen grossen Erfolg im Segment des Familienprogramms landete, konterte die Éclair mit einem lockenköpfigen Knaben namens "Willy", der zwischen 1911 und 1916 in mehr als hundert Folgen auftrat. Willy, gespielt von dem pausbäckigen englischen Kinderdarsteller Willy Sanders, trieb mit seinen aggressiven, zuweilen bössartigen Streichen seine Eltern und alle erreichbaren Erwachsenen an den Rand des Nervenzusammenbruchs. Die naiven Slapstick-Formen, innerhalb derer Willy Nadeln und Klebstoff unter Kissen verteilt, Mehlbeutel wirft, Wassersprenger umfunktioniert oder Salven von Besenhieben verteilt, sind noch eher harmlose Belege für den Drang des Görs, seinen Willen durchzusetzen.

Die anarchische Freude, spielerischen und anderen Trieben zumindest in der Grotesk-komödie noch freien Lauf lassen zu können, spürte man besonders bei zwei sehr originell situierten Serien. "Gavroche", der zwischen 1911 und 1914 in annähernd hundert Folgen agierte, ist ein von den Tücken des Alltags gebeutelter Mitvierziger. Er trägt einen zu kurzen hellen Überzieher, der sich erregt aufbläht, wenn Gavroche in eine brenzlige Situation gerät. In seinen eckig abgezielten Bewegungen erinnert der Darsteller Paul Bertho an Jacques Tati. Wie dieser geht auch Gavroche seine Probleme mit radikalem Eifer an: Irgendwo findet er einen Löwen (manchmal auch eine ganze

Herde), mit dem er auch die grössten Verwicklungen löst. Mit einer echten Raubkatze als Sparringspartner gewinnt er einen Boxkampf ebenso wie eine reiche Heiratskandidatin, deren Verehrer er von den Löwen einfach hinfortjagen lässt. Fast ebenso selten wie Löwen dirigierende Humorartisten sind Charakterkomikerinnen, die langlaufende Serien bestreiten. Sarah Duhamel verkörpert die ebenso schwergewichtige wie resolute Magd "Petronille" (1911-15). Sie ist nicht mehr ganz jung, so dass sie häufig auf der Suche nach

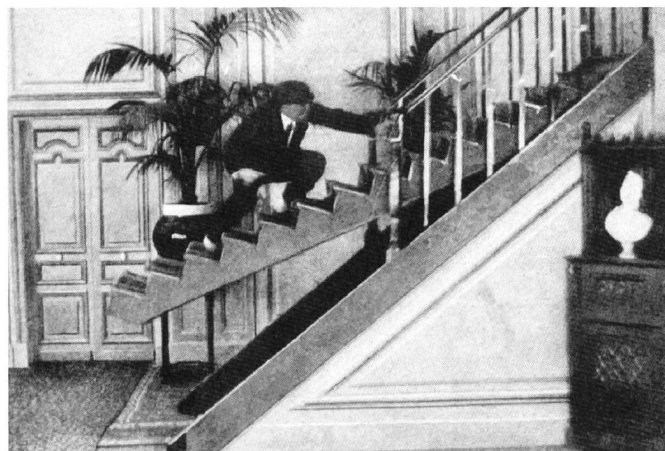


ihrem Verlobten ist. Als dieser sie wieder einmal versetzt hat, beschliesst sie sich umzubringen. Bei ihrem Versuch mit Gas bricht sie sämtliche Streichhölzer ab. Beim Pistolenkauf bekommt sie nur einen Faschingsartikel. Als sie sich an ihrem Schal im Wald erhängen will, behält sie ihren überdimensionalen Federhut auf. Ihr Verlobter, der – wie die meisten Franzosen – lieber auf die Jagd geht, glaubt just einen Fasan vor sich zu haben – und durchschiesst den Schal. Natürlich ist das nur gerecht angesichts Petronilles guter Seele, die bereit ist, auch schon einmal eine Kleinstadt zu verwüsten, um ein ihr ans Herz gewachsenes Äffchen wiederzufinden. Ihr Verlobter ist "Casimir", der bis 1917 ebenfalls eine eigene Komikserie bestreitet. Casimir gastiert auch schon mal bei Gavroche. Er persifliert dessen Löwentick, indem er sich für die Vorbereitung auf den Boxkampf auch einen Löwen zulegt: Allerdings ist es ein Löwenbaby. Fast jeder der Komiker tritt reizvollerweise auch in den Serien der anderen auf, Casimir boxt mit Gavroche und dieser

unternimmt mit Petronille, der Verlobten von Casimir, eine Reise nach London. Dass sich die Éclair des spielerischen Reizes dieser Figurenausflüge sehr bewusst war, sie selbstpersifizierend sogar zur Werbung für die eigene Produktpalette nutzte, zeigt ein völlig verkorkster Theaterbesuch einer weiteren Serienfigur, des um Eleganz bemühten, dabei jedoch etwas steifen Stützers "Gontran" (1911 bis 14 im Programm). Der bekommt nämlich Freikarten für die fünftausendste Vorstellung eines Zigomar-Abenteuers. Der Unverwechselbarkeit der Figuren haben diese werbewirksamen Gastauftritte keinen Abbruch getan. Vielmehr wurde die spielerische Leichtigkeit, mit der sie enge Weltbilder attackieren, durch das Überspringen der eigenen Settings und figuralen Begrenztheit noch einmal unterstrichen.

Eine weitere Produktlinie etablierte die Éclair mit Filmen, die nach literarischen Vorlagen entstanden. Die sogenannten ernsthaften Dramen wurden mit Bühnenstars des Boulevardtheaters (wie *Germaine Dermoz*, *Juliette Clarens*, *Charles Krauss*, *Roger Karl* oder *Henry Roussel*) besetzt, wohlwissend, dass der getragene Pathos der Comédie-Française-Akteure das Stammpublikum wohl eher verschrecken würde. Die Bandbreite der Literaturadaption reichte von einer frühen MACBETH-Version (1910), Georges Courtelines Militärfarce GAITÉS DE L'ESCADRON (die Maurice Tournier 1912 etwas uninspiriert inszenierte) bis zu Gaston Leroux' BALOO (1913) oder Jules Vernes LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT (1914). Vor allem mit BALOO erwies sich Victorin Jasset, dessen Inszenierungsleistung insgesamt wohl mehrere hundert Filme umfassen muss, auch in diesem Genre als effektvoller Regisseur. Zu Grunde lag ihm auch ein wirkungsvoller Stoff von Gaston Leroux, dem Autor von «Le Fantôme de l'Opéra». Wie der durch einen Unfall grässlich entstellte Aussenseiter, der sich in den Katakomben der Pariser Oper verkriecht, ist auch Baloo ein Ausgestossener. Er ist halb Mensch und halb Affe, bewegt sich nur mit Mühe aufrecht, verfügt aber über ein akrobatisches Bewegungstalent, besonders natürlich, wenn er auf Bäume klettern kann. Dieses Talent (das der Darsteller Lu-

cien Bataille in wirklich atemberaubenden Nummern immer wieder vorführt) macht sich ein Jagdaufseher zu nutze. Er dingt den bisher nur zur Nahrungssuche raubenden Baloo zu einem Mord. Jasset zeigt diesen äusserst spektakulär. Die Aufnahme des dunklen Zimmers, in das nur ein spärlicher Mondstrahl fällt (die Szene ist zudem grün viragiert) wird auf dem Kopf einmontiert, um zu zeigen, dass Baloo an der Decke spazierend und von dieser herunterhängend, den schlafenden Steuereinnahmer erwürgt. Noch spektakulärer



BALOO von Victorin Jasset

ist die Entführung der Dorfschönen gezeigt. Baloo biegt einen Zweig, an dem er kopfüber hängt, durch sein Gewicht nach unten, greift das



BALOO von Victorin Jasset

Mädchen, zieht es (wie Cesare im CABINETT DES DR. CALIGARI) auf seinem Rücken mit sich fort. Der Zweig schnellt mit den beiden zurück. Er schleppt sie über weitere Bäume hinweg in eine Waldhütte. Doch wie viele Jahre später selbst King Kong, verliebt sich auch der Tiermensch in die Schöne. Als der Jagdaufseher sie vergewaltigen will, stellt er sich gegen seinen bösen Herrn. Von diesem angeschossen kann er mit letzter Kraft den Vater des Mädchens zu Hilfe holen und beweist damit, dass auch (oder: gerade) ein ent-

stellter Freak edle Gefühle hat. Nicht ganz so überzeugend sind LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT gelungen. Jasset konnte diesen Film nicht mehr fertigstellen, war wohl nur an der Vorbereitung und den ersten Aufnahmen beteiligt. Hier setzte die Éclair vor allem auf die Inszenierung exotischer Abenteuer. Vor Cherbourg drehte man die Schiffsszenen, schwierige Klettertouren auf originalen Gletschern (in der Filmhandlung werden die Anden überquert) forderten den Schauspielern sicherlich einiges ab. Auch die Bilder einer

Film von 1909 wagt es sogar, Arbeiter in den Streik treten zu lassen. Doch wie viele Filme, die soziale Auseinandersetzungen aufgreifen, werden diesen durch die bereits entwickelten Genrekonventionen regelmässig die Spitze gebrochen. In JOURNÉE DE GRÈVE diskreditieren die Arbeiter selbst ihre Aktion. Als einer gegenüber dem Grossgrundbesitzer tätlich wird, trifft er mit seinem Schlag dessen kleine Tochter. Die Frau des Anführers geht betroffen dazwischen und verhindert, dass die Streikenden das Haus verwüsten. Die anrührende Solidarität der Mütter beendet aber auch die Solidarität der Arbeiter, die frustriert wieder an ihre Arbeit gehen. Das Bergarbeiter-Drama AU PAYS DES TÉNÈBRES überzeugt durch seine detailgenauen Aufnahmen der deprimierenden Wohn- und Arbeitsbedingungen im ostfranzösischen Kohlerevier. Der melodramatische Konflikt dient hier dazu, von diesem Problem völlig abzulenken. In der Trostlosigkeit einer Bergarbeiter-Existenz ist die Liebe zu einer reinen Frau die einzige Hoffnung. Der Kampf um eine solche Frau endet schliesslich in der Katastrophe eines Grubenunglücks, bei dem die beiden ehemals befreundeten Kontrahenten sich erst kurz vor ihrem Tod im Schacht wieder versöhnen, opfern und läutern. Dass der Ingenieur die Verlobte an den Särgen der Freunde tröstet, deutet zwar ein Happy End an, das die Überlegenheit der besonnenen und kultivierten bürgerlichen Lebensform ebenso dezent wie deplaciert anklingen lässt. LE CŒUR ET LES YEUX (1911) ist eine frühe Variante des Märchens der schönen Blinden, die zu allem Unglück mit ihrem Kind auch noch in ärgste soziale Not gerät. Was den Durchbruch von *Henny Porten* in DAS LIEBESGLÜCK DER BLINDEN (1910) ermöglichte, zwanzig Jahre später Charlie Chaplin (CITY LIGHTS, 1930) und jüngst Leos Carax (LES AMANTS DU PONT NEUF) anrührte, das war auch ein geeigneter Stoff im Publikumsprogramm der Éclair. Die schöne Blinde wird natürlich erfolgreich operiert und das Hauptproblem spannungs- und tränenschwanger dahin verschoben, ob sich der schüchterne Augenarzt endlich dazu durchringen kann, um ihre Hand anzuhalten.

Jürgen Kasten



DIE ZWEITE HEIMAT von Edgar Reitz

Von Klaus Eder



Auf der Suche nach einer Heimat

Hermann hockt, am Ende von *HEIMAT* und am Anfang von *DIE ZWEITE HEIMAT*, auf den Trümmern einer Liebe. Er liebt *Klärchen*, ein Flüchtlingsmädchen ohne Haus und Hof, obendrein ist sie zwölf Jahre älter als er. Aber er soll und darf sie nicht lieben, da ist die Familie vor. Das war damals so, in den fünfziger Jahren und auf dem Land. Ohne Familie ging da nichts. Es mag heute unglaublich erscheinen, aber die Familie bestimmte, mit wem die Söhne und die Töchter umgehen konnten und mit wem nicht. Erst 1968 wird der Versuch unternommen, sich aus den Traditionen und den Banden der Familie zu lösen. Wir sind aber noch am Ende der Fünfziger. Hermann versteht die Welt nicht mehr. Er schwört: «Erstens: Mit der Liebe soll es für alle Zeiten vorbei sein. Wenn es nämlich die Liebe gibt, dann gibt es sie nur einmal, und lieber wollt' ich mir die Zunge abbeissen, als zu einer anderen Frau sagen: Ich liebe Dich. Und auf die zweite und dritte und vierte und fünfzehnte Liebe kann ich verzichten, weil ich sie lächerlich finde.» «Zweitens: ich schwöre, dass ich aus Schabbach und dem fürchterlichen Hunsrück fortgehe. Vor allem von meiner Mutter und dem Elternhaus. Und ich will nie mehr zurückkommen, auch dann net, wenn ich mal berühmt bin und sie mich alle gern sehen wollen. Dann erst recht net.» «Drittens: Die Musik soll meine einzige Liebe sein und

meine Heimat. Die Musik ist überall, wo die Menschen frei sind. Ich weiss, dass mich niemand verstehen wird, aber ich will von den grossen Meistern lernen, die auch alle einsam waren.»

«Lieber Gott, ich schwöre, dass ich all das eisern in die Tat umsetzen werde, sobald ich neunzehn bin und das Abitur bestanden habe. Amen.»

Hermann besteht das Abitur. Beim Abschlussfest dirigiert er ein Stück, das er komponiert hat. Dann macht er sich auf und davon aus Schabbach im Hunsrück: ein junger Mann mit grosser Zukunft. Nach München will er, in die leuchtende Metropole der Künstler und der Intellektuellen. In München wird er schon am ersten Abend im Bett einer anderen Frau landen. So ist das mit den guten Vorsätzen.

*

In *HEIMAT* hatte Edgar Reitz das Porträt einer Familie, eines Dorfes, einer Landschaft gezeichnet. Durch die Familien-Geschichte führte *Maria Simon* (geboren 1900): sie war neunzehn in der ersten Folge, und als sie starb, 1980 in der letzten Folge, war sie achtzig. *HEIMAT* war auch das Porträt von einem dreiviertel Jahrhundert deutscher Zeitgeschichte. *EINE DEUTSCHE CHRONIK* nannten sich die fünfzehneinhalb Stunden im Untertitel.



DIE ZEIT DER ERSTEN LIEDER
Wie *Hermann* sein Dorf verlässt und nach München geht, um Musik zu studieren. Wie er gleich am ersten Tag Leute kennenlernt, die seine Freunde werden, wie er sich in

Clarissa verliebt und wie er gegen die Liebe zu kämpfen beginnt.

Ereignisse des Jahres 1960
Januar: Baubeginn des Assuan-Staudamms – Februar: Frankreich wird Atommacht – März: Hans Jochen Vogel wird Oberbürgermeister von München – April: Deutsche Erstaufführung von *HIROSHIMA MON AMOUR* von Alain Resnais – Mai: Boris Pasternak stirbt, Israelis entführen Adolf Eichmann aus Argentinien, Breschnew wird

Präsident – August: Die "Beatles" spielen zum ersten Mal in St. Pauli, Armin Hary gewinnt olympisches Gold in Rom

Wäre das damals (1984) eine Fernseh-Serie gewesen wie viele andere auch, so hätte sie kaum ein weltweit positives Echo gefunden. Doch Edgar Reitz ist ein Mann des Kinos. Er war einer der Protagonisten des jungen (später: neuen) deutschen Films. An seiner Entwicklung lassen sich die Höhen und die Tiefen, die Erfolge und die Misserfolge des deutschen Autorenfilms der letzten zweieinhalb Jahrzehnte ablesen. Edgar Reitz kennt die Filmgeschichte. In seinen Arbeiten erprobte er verschiedene Erzählweisen, die aber eines gemeinsam hatten: ein Interesse an deutscher Wirklichkeit (und Geschichte). HEIMAT bestach durch seinen Gehalt an Realität. Und bestach durch Reitzens Erzählkunst, Partikel einer authentischen Zeitgeschichte mit fiktiven Elementen zu mischen, Vorgefundenes und Erfundenes ineinander aufgehen zu lassen. Für das deutsche Kino Mitte der achtziger Jahre war das ein Meilenstein. Es war ein Glanzpunkt schon alleine deswegen, weil sich Edgar Reitz ebenso entschieden über herkömmliche Filmformen (im Kino) wie über gedankenlose Fernseh-Dramaturgien (Serien) hinwegsetzte. Er hatte etwas Neues versucht; und es war ihm gelungen. Dieses Neue zeigte sich vor allem dort, wo HEIMAT am Stück vorgeführt wurde, an zwei ganzen Tagen. In diesen Vorführungen reagierte das Publikum begeistert. Es blieb nicht nur am ersten Tag, es kam am zweiten Tag wieder. Es verbrach-

te eine gehörige Portion Zeit mit Edgar Reitzens Geschichte und ihren Menschen. Nicht nur Höhepunkte im Leben dieser Figuren wurden erzählt, nicht nur dramatische Momente wurden herausgegriffen. Reitz beschrieb den Alltag, in einer Vielzahl und Vielfalt von Episoden und Figuren. Und siehe da: dieser Alltag war erzählenswert, er vermochte zu fesseln. Vielleicht ist es diese Dramaturgie des Alltags, die – sorgsam ausgeführt – den Erfolg von HEIMAT mit begründete. Ähnliche Erfahrungen hatten – mit anderen Sujets, aber in vergleichbaren Formen – auch Rainer Werner Fassbinder (BERLIN ALEXANDERPLATZ) und Krzysztof Kieslowski (DEKALOG) gemacht.

Was konnte danach kommen? Eine Rückkehr zu tradierten Filmformen? Eine Geschichte, in anderthalb Stunden erzählt? Eine Fortsetzung von HEIMAT? Es gibt die alte Erfahrung, dass Fortsetzungen erfolgreicher Filme den Erfolg nur selten wiederholen können. Edgar Reitz musste das wissen. Trotzdem riskierte er es, eine Geschichte zu beginnen, die nach aussen hin aussehen musste, als handle es sich um eine Fortsetzung. Und wieder gewann er. Nicht, weil DIE ZWEITE HEIMAT eine Fortsetzung von HEIMAT geworden ist, sondern weil sie das eben nicht geworden ist. Weil wieder entscheidend Neues passiert. Die ersten Aufführungen (in Venedig



ZWEI FREMDE AUGEN
Wie *Juan*, ein junger Südamerikaner, versucht, mit seinen Talenten voranzukommen, denn er hat zu viele davon. Wie Hermann sich mit Juan befreundet, wie Juan Clarissa küsst und wie Hermann sein ganzes Hab und Gut an Frau

Moretti verliert. Wie er zum ersten Mal krank wird in der Fremde.

Ereignisse der Jahre 1960 und 1961

November: John F. Kennedy wird amerikanischer Präsident – Dezember: 53 Menschen sterben beim Absturz einer US-Militärmaschine auf die Theresienwiese in München, Gründung der «Nationalen Befreiungsfront von Südvietnam» – Januar: Amerikanische Polarexpedition erreicht zum ersten Mal Südpol auf dem

Landweg – Februar: Patrice Lumumba ermordet – März: Franz Josef Strauss wird neuer CSU-Chef – April: Juri Gagarin als erster Mensch im Weltraum

beim Festival, im Münchner Prinzregententheater) zeigten, dass die Faszination, dass der Sog eher noch grösser geworden ist. Diesmal bleiben die Zuschauer vier Tage bei der Stange – dreizehn Episoden lang, fünfundzwanzig Stunden und zweiunddreissig Minuten.

*

Erzählt wird die Geschichte *Hermann Simons*, der 1960 den Hunsrück verlässt und nach München aufbricht. Er verlässt die Stätte seiner Kindheit und Jugend. Er verlässt die Familie. Er geht aus der ersten Heimat weg, um sich eine zweite Heimat zu suchen: eine, die besser sei. Zehn Jahre lang verfolgt Edgar Reitz Hermanns Leben, von 1960 bis 1970. Am Ende der letzten Folge kehrt Hermann in den Hunsrück zurück, in sein Heimatdorf. Er kommt nicht mit einem silbergrauen Citroen DS 21 Cabrio (mit dem er in HEIMAT zur Beerdigung von Maria Simon vorgefahren war). Er kommt zu Fuss und um die Illusionen ärmer, mit denen er zehn Jahre zuvor weggegangen war.

Nicht mehr die Provinz ist der Schauplatz, sondern eine Grossstadt (jedenfalls eine, die sich selber gerne dafür hält). Nicht mehr acht Jahrzehnte werden erzählt, sondern zehn Jahre. Dieses eine Jahrzehnt, die sechziger Jahre, ist nicht unendlich weit entfernt. Es ist eigene, erlebte Vergangenheit (zumindest für die Generation

von Reitz), ist zumindest unmittelbare Vorgeschichte der Gegenwart. Blickt man zurück auf dieses Jahrhundert, so gibt es wohl für jeden Menschen eine Grenze, eine Bruchstelle: betrachtet man etwa Fotos der zehner oder zwanziger Jahre, so erscheinen einem die Menschen und die Landschaften fremd, einer anderen Welt zugehörend, als hätten sie nichts mit uns zu tun; Fotos, Dokumentarfilme der sechziger oder siebziger Jahre aber scheinen zum eigenen Leben zu gehören, sind Bestandteil der eigenen Biographie und Lebenserfahrung. Edgar Reitz bewegt sich auf unserer Seite dieser Bruchstelle. Das heisst, wer *DIE ZWEITE HEIMAT* sieht, wird darin viel stärker als in *HEIMAT* mit eigener Lebenserfahrung konfrontiert, mit etwas, das er kennt. Jedenfalls gilt das für den, der ein bestimmtes Alter hat. Selbst für eine junge Generation von heute, stelle ich mir vor, muss Reitzens Sicht auf die sechziger Jahre nahe liegen und interessant sein: denn dieser Generation erzählt er von ihren Eltern.

Die politischen Ereignisse der sechziger Jahre finden in *DIE ZWEITE HEIMAT* einen deutlichen Nachhall und Reflex. John F. Kennedy wird amerikanischer Präsident (November 1960), drei Jahre später wird er erschossen. Es ist das Jahrzehnt der Kuba-Krise, des Kriegs in Vietnam, der Studentenbewegung. Das Jahrzehnt der Beatles, des Jungen Deutschen Films. Von diesen Ereignissen



7



EIFERSUCHT UND STOLZ
Wie *Evelyne*, das Mädchen mit der tiefen Stimme, ihren Vater verliert und aufbricht, die verschollene Mutter zu suchen. Wie sie in die Schwabinger Villa von Frau Cerphal gelangt und dort eine Jungfilmpremiere erlebt. Wie Hermann, Clarissa und Juan

eifersüchtig sind und einander kränken. Wie *Evelyne* Ansgar findet.

Ereignisse des Jahres 1961
April: Amerikaner scheitern in der "Schweinebucht" von Kuba – Mai: Wegen Rassenunruhen wird in den USA Kriegsrecht verhängt – Juni: Nikita Chruschtschow und John F. Kennedy treffen sich zum ersten Mal – Juli: Ernest Hemingway stirbt zweiundsechzigjährig "beim Gewehrreinigen" – August: Mauerbau

in Berlin – September: Algerischer Anschlag gegen de Gaulle missglückt



4



ANSGARS TOD
Wie Ansgar und Evelynne unzertrennlich werden, wie Olga auf Ansgar schießt, um ihre Liebe zu töten. Wie Clarissa mit Hermanns Stück den Cellowettbewerb gewinnt, wie Hermann im Schatten steht und leidet. Wie Ansgar Evelynne seine Eltern zeigt, wie er an sich zweifelt. Wie zu

Fasching ein Künstlerfest gefeiert wird und wie Ansgar verunglückt.

Ereignisse der Jahre 1961 und 1962
Oktober: Premiere von LA NOTTE von Michelangelo Antonioni – Dezember: XXII. Parteitag der KPdSU, Bruch mit China und Stalin – Januar: Vatikan exkommuniziert Fidel Castro – Februar: "Decca" lehnt Schallplattenaufnahmen mit den Beatles ab, grösste Flutkatastrophe des Jahrhunderts an der Nordseeküste,

US-Astronaut umkreist die Erde – 28. Februar: "Oberhausener Manifest": 26 junge Regisseure erklären "Papass Kino" für tot und erheben den Anspruch, den neuen deutschen Film zu schaffen



5



DAS SPIEL MIT DER FREIHEIT
Wie *Helga* von Sehnsucht
geplagt wird, wie sie und
Hermann die Schwabinger
Krawalle erleben. Wie
Hermann von einem Polizisten
verprügelt wird und wie er aus
München flieht. Wie Hermann

in Helgas Provinznest kommt,
und wie er zum Traum von
drei Frauen wird.



Ereignisse des Jahres 1962
Mai: Adolf Eichmann gehängt
– Juni: Beginn der “Schwabinger
Krawalle” – Juli: Brasilien
wird Fußballweltmeister,
Algerien unabhängig – August:
Marilyn Monroe und Hermann
Hesse tot – November: CDU-
FDP-Koalition scheitert an der
“Spiegel-Affäre” – September:
Sowjets mit zwei bemannten

Raumschiffen im Weltall –
Oktober: Kuba-Krise auf dem
Höhepunkt

sen berichtet der Film selten auf direkte Weise. Edgar Reitz vermeidet es, Materialien aus den Archiven zu verwenden, Wochenschauen oder Dokumentarfilme. Die Ermordung Kennedys sieht man im Hintergrund auf einem Fernsehapparat. Aus dem Kurzfilm SCHICKSAL EINER OPER (den Reitz 1957/58 drehte) wird ein kurzer Ausschnitt zitiert. Die Schwabinger Krawalle vom Juni 1962 wurden im Studio nachgedreht (drei junge Menschen hatten auf einem Bürgersteig Musik gemacht, Anwohner riefen die Polizei, daraus entwickelte sich eine Strassenschlacht zwischen Demonstranten und Polizei, die erst drei Tage später durch ein Gewitter endete). Mit Dokumenten hält sich Reitz klug zurück. Er will erst gar nicht den Anschein erwecken, als zeichne sein Film ein authentisches Bild der sechziger Jahre. Das wäre ja auch Grössenwahn. Das will er nicht, und das tut er nicht. Und tut es doch. Nicht auf dokumentarische, wohl auf poetische Weise entwirft DIE ZWEITE HEIMAT ein Bild der sechziger Jahre (schränken wir ein: der Münchner sechziger Jahre): durch Atmosphäre, durch Stimmungen, durch Geschichten, vor allem und immer wieder durch Menschen. Das ist der entscheidende Kunstgriff, den Edgar Reitz anwendet: er verschmilzt Authentisches und Fiktives – aber seine Fiktion bleibt wahrscheinlich und glaubwürdig und in ihren äusseren Fakten nachprüfbar. Fast könnte man sagen, die

Fiktion habe die Qualität des Authentischen: ja, so waren die sechziger Jahre.

*

Nehmen wir zum Beispiel die zentrale Geschichte des Hermann Simon. Seine ersten Schritte in München werden beschrieben: die Ankunft auf dem Hauptbahnhof, die Suche nach der Adresse, die man ihm mitgegeben hat (wegen eines Zimmers), das Schlendern durch die Stadt, die er mit grossen Augen erlebt. Aus der engen Provinz ist er in die grosse weite Welt gekommen. Die Zukunft steht ihm offen. Ein paar Tage später schreibt er sich in der Musikhochschule ein. Er trifft Menschen. Einige Begegnungen werden sich zu Freundschaften verdichten. Es sind Menschen, die, wie er, etwas wollen: Filme machen, Konzerte geben, berühmt werden, die Welt erobern. Es ist die Zeit der Hoffnungen. Man ist raus aus der kleinbürgerlichen Enge und hat das Leben vor sich. In einer Schwabinger Villa schaffen sich die Freunde einen Treffpunkt, eine Unterkunft, vielleicht sogar so etwas wie eine – zweite – Heimat. Hier wird geredet, diskutiert, gekocht und gelebt, hier werden Pläne geschmiedet, Konzerte veranstaltet, Filme vorgeführt. Hier findet, in den Köpfen, die Eroberung der Zukunft statt. Dass das draussen, im Leben, noch nicht so richtig funktioniert, was macht's. Jede Episode kon-



KENNEDYS KINDER
Wie Alex, der ewige Philosoph, den Todestag von John F. Kennedy erlebt. Wie Frau Cerphal einen Kirschbaum fällen lässt. Wie Hermann sich gegen Helgas Träume wehrt. Wie Clarissa sich weigert, ein Kind zu bekommen, das zwei Väter hat. Wie die Jungfilmer sich verkrachen, wie Hermann

Schnüsschen trifft und wie der Tod des Präsidenten Helga vor dem Freitod rettet.

Ereignisse des Jahres 1963
April: ZDF startet Sendebetrieb – Juni: Kennedy: «Ich bin ein Berliner», Trauer um Papst Johannes XXIII – August: Postraub in England – September: Kennedy setzt Aufhebung der Rassentrennung in Schulen durch – Oktober: Konrad Adenauer tritt zurück. Gestorben: Gustav Gründgens, Jean

Cocteau, Edith Piaf – 23. November: John F. Kennedy wird in Dallas/Texas erschossen

zentriert sich übrigens auf eine andere Figur aus dem Freundeskreis, ohne die andern Figuren und Geschichten dabei aus den Augen zu verlieren (ein höchst kompliziertes, aber auch ein höchst präzis gedrehtes und montiertes Geflecht von Beziehungen, Episoden, Geschichten).

Wir bewegen uns nun langsam auf die Mitte der sechziger Jahre zu. Die ersten Rückschläge stellen sich ein, die ersten Illusionen erweisen sich als Illusionen. Das betrifft den beruflichen wie den privaten Bereich. An der Musikhochschule hatte Hermann *Clarissa* kennengelernt, eine junge Cellistin. Es war für ihn – entgegen allen Jugendschwüren – eine grosse Liebe. Auch Clarissa, so können wir aus vielen Andeutungen schliessen, empfindet für Hermann mehr als Sympathie. Doch ihre Liebe funktioniert nicht. Es gibt Missverständnisse, Trotzreaktionen, Fluchtbewegungen; vielleicht haben beide auch Angst. Das ist eine wunderschöne Idee von Edgar Reitz: seine Geschichte auch zu erzählen als die Geschichte einer verhinderten Liebe, als die Geschichte zweier Menschen, die sich lieben, aber immer aneinander vorbeireden. Das gibt, von der ersten bis zur letzten Folge, einen Bogen. Etwas, das den Film zusammenhält. Und dann ist plötzlich "*Schnüsschen*" da, ein praktisches Mädel aus dem Hunsrück. Sie erobert sich den Hermann, ohne dass der das so richtig merkt. In der Folge

acht wird geheiratet. Das heisst nun aber, dass die grosse Liebe (zu Clarissa) unerfüllt bleibt, dass die Utopie Liebe nicht eingelöst wird. Stattdessen gibt es eine kleine Lösung, es gibt eine Heirat mit einer ungemein realitätsbezogenen Frau. Anstatt grosser Gefühle geht es nun um die kleinen Brötchen des Alltags, um Beruf und Karriere, um Pullover und Krawatte, um die Wohnung. Da hat die gesellschaftliche Realität der Bundesrepublik den jungen Träumer eingeholt.

Es gibt andere Momente einer Desillusionierung. Bei den Schwabinger Krawallen wird Hermanns Gitarre willkürlich von Polizisten zertrampelt. Als er sich bei der Polizei beschwert, sieht er sich als Ruhestörer, als "Intellektueller" behandelt und beschimpft, als jemand, der die bestehende Ordnung kaputtschlagen will (was er gar nicht vorhat). Erschrocken ergreift er die Flucht, geht für ein paar Monate weit weg von München. Die Freundschaften brechen ohnehin langsam auseinander; lange sieht man sich nicht. Das äussere Zeichen dieser Entwicklung: die Schwabinger Villa wird abgerissen, ein Wohnblock soll an der Stelle entstehen, weil das allemal lukrativer ist. Gleichzeitig macht Hermann Karriere. Er wird von einer Münchner Filmfirma beauftragt, ein elektronisches Studio einzurichten. Er hat damit ein riesiges Spielzeug in der Hand, das es ihm ermöglicht, auch an seinen eigenen Kompositionen zu arbeiten. Nur sind



WEIHNACHTSWÖLFE
Wie *Clarissa* beinahe an einer Abtreibung stirbt. Wie Hermann sein SPUREN-Konzert gibt und danach allein bleibt. Wie Helga und Stefan herausfinden, dass sie einander quälen können. Wie Juan und Renate ihre Hoffnungen begraben. Wie Weihnachten bevorsteht und Hermann sich an Schnüsschen festhalten muss. Wie

Clarissa aus der Klinik flieht und wie sie mit Hermann schon wieder den richtigen Moment verpasst.

Ereignisse des Jahres 1963
November: Münchner Nationaltheater als "Bayerische Staatsoper" wiedereröffnet, Jack Ruby erschießt Kennedy-Attentäter Lee Harvey Oswald in Dallas – Dezember: Beatles sind "Nummer 1" der britischen Hitparade mit "She Loves You", Theodor Heuss, Erich Ollenhauer und Paul Hinde-

mith tot, Beginn des Auschwitz-Prozesses in Frankfurt



DIE HOCHZEIT

Wie *Schnüßchen* die Jahreswende im Hunsrück feiert, wie sie sich vornimmt, bald zu heiraten. Wie sie mit Hermann die Kinder ihrer Freundin hütet und ihm die Vorteile eines perfekten Haushaltes zeigt. Wie Clarissa nach Paris fährt, um einem berühmten Cellolehrer vorzuspielen. Wie die Hochzeit zwischen Hermann und

Schnüßchen zu einem Fest für alle Freunde wird. Wie Clarissa zurückkehrt und das Hochzeitsfest besucht, wenn alle schon verzweifeln. Wie Juan versucht zu sterben.

Ereignisse des Jahres 1964

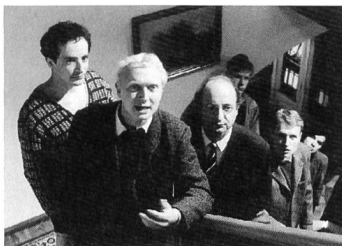
Januar: Erstaufführung *DAS SCHWEIGEN* von Ingmar Bergman – Februar: Cassius Clay Boxweltmeister im Schwergewicht – März: der dreiundzwanzigjährige Konstantin wird König von Griechenland, Gipfel des Ruhms: Die Beatles belegen die ersten fünf Plätze in den amerikanischen Top Ten – Mai: Siegeszug des Minirocks

– Juni: Papst Paul sagt nein zur Anti-Baby-Pille – August: Überfall im Golf von Tonking: Vietnamkrieg beginnt – Oktober: Chruschtschow aus allen Ämtern entlassen – Dezember: Friedensnobelpreis für Martin Luther King

ihm die Ideen abhanden gekommen. Er kann nicht mehr. Ist ausgelaugt. Er hat eine grössere Wohnung, mehr Geld, er lebt besser, hat kleine berufliche Erfolge. Aber er ist innerlich ärmer geworden. Der soziale Aufstieg geht mit einem Verlust an Hoffnungen, an Utopien einher. Hermann, der in München Freunde gefunden hatte, ein Zuhause, eine zweite Heimat, wird zunehmend einsam. Schnüsschen, seine Frau, versucht den Anschluss an die Studentenbewegung. Auch von ihr entfernt er sich innerlich. Den Studenten und ihren Ideen steht er offen, aber letztlich fremd gegenüber: dafür ist er inzwischen zu "alt", es sind nicht mehr seine Belange, die da verhandelt werden. Er hat Karriere gemacht, er hat sich ein bürgerliches Leben aufgebaut; und hat gemerkt, dass er einen zu hohen Preis bezahlt – den Verlust seiner Träume und eine entsetzliche Einsamkeit. Das letzte Bild zeigt ihn, wie er nach Schabbach zurückkehrt, in den Hunsrück, auf der Suche nach einer verlorenen Kindheit.

In diesen Erfahrungen, in dieser Biographie spiegelt sich die gesellschaftliche Wirklichkeit, spiegelt sich die soziale und politische Entwicklung der Bundesrepublik in den sechziger Jahren. Diesen grossen Bogen, diese innere Zustandsbeschreibung, diese Parallelität zwischen äusserer Restauration und innerer Verarmung hat Edgar Reitz fabelhaft getroffen. Man kann diese gesell-

schaftliche Entwicklung nicht nur an Hermanns Geschichte ablesen. Reitz erzählt viele Geschichten, die diese eine Geschichte mit Akzentverschiebungen und Variationen verdichten. Es ist die Geschichte einer – seiner – Generation. Da gibt es zum Beispiel das Mädchen *Helga*. Sie kommt aus einer kleinbürgerlichen Familie im westfälischen Dülmen. Reitz charakterisiert diese Familie als einen unwohnlichen, einen unbewohnbaren Ort, an dem Autorität und Unterdrückung herrschen. Die Familie erscheint (ohne jede Übertreibung) als ein Gefängnis, aus dem man sich nur durch eine Flucht befreien kann. Bei Helga verwandelt sich das, was man ihr an familiärer Unterdrückung angetan hat, in Opposition, in ein Potential des Widerstands. Ihr Weg führt sie folgerichtig in die politische Opposition, ins Zentrum der Studentenbewegung, schliesslich in den Terrorismus. Reitzens Film ist reich genug, um die Familie zwar als wesentliches, keineswegs aber als einziges Motiv für diesen Weg der Opposition und des Widerstands auszuweisen. Eine Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit gehört dazu, und die bittere Einsicht, dass beides nicht zu finden ist. Helga liebt Hermann, wird aber von ihm nicht geliebt. Sie geht Beziehungen mit anderen Männern ein, gibt sie aber halbherzig wieder auf, weil sie nie findet, wonach sie sucht. Einmal, in einer Episode mit dem Filmemacher *Stefan*, Weihnachten auf einer



DIE EWIGE TOCHTER

Wie *Frau Cerphal* erfährt, dass ihr Vater bald sterben wird. Wie sie begreifen soll, dass die Villa ihr gar nicht gehört und wie sie die Vergangenheit verdrängt. Wie Hermann und Schnüsschen ihr Kind verwöhnen und versuchen, glücklich zu sein. Wie Clarissa aus Californien zurückkehrt und ihr Cello zu Bruch geht. Wie Volker ein grosser Pianist

wird und Clarissa näher kommt. Wie der alte Cerphal stirbt und damit eine Zeit für alle zu Ende geht.

Ereignisse des Jahres 1965

Januar: Trauer um Sir Winston Churchill – Februar: Lyndon B. Johnson wiedergewählt – April: USA werfen Napalmbomben auf Vietnam – Mai: China zündet Atombombe – Juni: Diskussion der Notstandsverfassung in Bonn – August: Montblanctunnel längster Strassentunnel der Welt – September: Le Corbusier und Albert Schweitzer

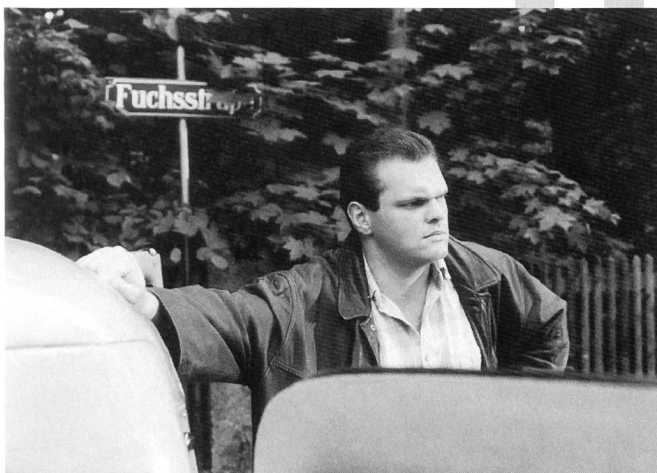
zer tot – Dezember: Rendezvous im All: Erfolg für Amerikaner

Berghütte, wird sie sogar richtig böse und gemein, zu einem Mann, der sie vielleicht liebt und der ihr mit Achtung, Respekt, Zuneigung begegnet. Diese Episode zeigt sehr schön, was los ist: dass da ein Mensch mit sich selber nicht zurechtkommt und mit den Enttäuschungen nicht fertig wird, die er sich vom Leben einhandelt. Das macht bitter. Wir sind auf der Seite des Mannes, der sein Bestes versucht, aber wir verstehen das Mädchen in seiner schlimmen Kratzbürstigkeit. Hier zeigt sich, wie genau, wie tief Edgar Reitz seine Figuren anlegt, wie genau er gesellschaftliche Verhältnisse in individuellem Verhalten sucht, findet, auflöst. Edgar Reitz ist etwas Schönes gelungen: er porträtiert Menschen in ihrer Individualität, zeigt aber, wie sehr dieses Verhalten gesellschaftlich verursacht und bedingt ist – ohne dafür je einen Zeigefinger, eine demonstrative Gebärde nötig zu haben.

*

DIE ZWEITE HEIMAT ist voll an solchen Figuren und Geschichten, in denen sich Individualität und ein Zeitgefühl niederschlagen. Der Ausländer *Juan*, der in Deutschland studieren möchte und am Ende doch nur im Zirkus landet. Der "Philosoph" *Alex*, der Hegel im Kopf hat, aber kein Geld in der Tasche: eine Schwabinger Existenz. Das Mädchen *Clarissa*, das sich ihre Liebe zu

Hermann nicht eingesteht, ständig auf der Flucht vor sich selber ist, sogar ihren Beruf vernachlässigt und das Cello-Spielen aufgibt. In der letzten Episode, in Amsterdam, *Clarissa* tritt in einer feministischen "Hexenpassion" als Protagonistin auf, kommt es zwischen Hermann und ihr endlich zur klärenden Begegnung, da endlich leben sie ihre Liebe – und merken, dass es längst zu spät ist, weil es auch für eine Liebe nur einen richtigen Zeitpunkt gibt im Leben. Oder der angehende Filmmacher *Reinhard*, der einen frühzeitigen Tod im Ammersee findet. Oder *Elisabeth Cerphal*, der die Schwabinger Villa gehört, die das Bohème-Völkchen gerne bei sich sieht, weil sie denkt, durch diesen Umgang mit der Jugend jung zu bleiben, und deren eigene Geschichte in die Zeit des Nationalsozialismus zurückreicht. Auch viele Nebenfiguren, denen nicht gleich eine ganze Episode gewidmet wird, werden ausführlich entwickelt und dürfen eine Biographie haben. Man muss Edgar Reitz bescheinigen, dass er eine Vielzahl von Figuren höchst einprägsam charakterisierte und einfallsreich mit individuellen Merkmalen ausstattete. Wie beispielsweise den *Kohlenjosef*, der in München ein Kohlengeschäft betreibt, ein "Mann aus dem Volk", der, höchst überraschend, ein ausgeprägtes Verhältnis zur modernen Kunst hat: er begeistert sich für einen Maler, der seine Mutter "so echt" malte. Wenn man will, kann



DAS ENDE DER ZUKUNFT
Wie *Reinhard* aus Mexico zurückkommt und die Freundes-Villa nicht mehr findet. Wie er versucht, mit Rob das Verschwinden des Hauses in einem Film darzustellen. Wie Hermann ein Requiem auf das abgebrochene Haus schreibt und wie die Freunde sich an der Baugrube zerstreiten. Wie *Clarissa* Mutter wird. Wie *Reinhard*

nach Venedig fährt, um ein Drehbuch zu schreiben, wie er dort Esther kennenlernt und wie er eine Figur in seinem eigenen Spielfilm wird. Wie er im Ammersee ertrinkt.

Ereignisse des Jahres 1966

Januar: Indira Gandhi wird indische Premierministerin – April: Olympia 72, Entscheidung für München – Juni: Surveyor 1 landet auf dem Mond – August: "Der grosse Sprung nach vorn": Maos Rote Garden proben den Aufstand, letzter gemeinsamer Auftritt der Beatles – September: Krise um Starfighter – Oktober: Erstaufführung von

DOKTOR SCHIWAGO und ABSCHIED VON GESTERN, Bundeskanzler Erhard tritt zurück – November: "Grosse Koalition" unter Georg Kiesinger – Dezember: Walt Disney stirbt



ZEIT DES SCHWEIGENS

Wie Rob, der Kameramann, Esther begegnet. Wie er ein Experiment der Filmtechnik entwickelt. Wie Esther mit ihrem Vater das KZ in Dachau besucht und die Spuren ihrer Mutter verliert. Wie Hermann Konsul Handschuh kennenlernt. Wie Clarissa und Schnüsschen versuchen, mit dem Alltag fertigzuwerden. Wie Clarissa ihr Cello aufgibt.

Wie Hermann fremdgeht und mit Rob in Experimenten versinkt. Wie Helga sich politisiert und gegen die Künstler kämpft. Wie Rob bei der Eröffnung von Varia Vision für einige Zeit sein Augenlicht verliert.

Ereignisse der Jahre 1967 und 1968

Februar: USA starten "Entlaubbungs-Aktion" gegen die Vietcong – April: Konrad Adenauer stirbt, Militärputsch der griechischen Generale – Juni: Benno Ohnesorg stirbt bei Anti-Schah-Demonstration in Berlin, Israel beginnt "Sechstagekrieg" – August: Deutschland startet Farbfernsehen – Oktober: Che

Guevara erschossen – Dezember: Barnard transplantiert das erste menschliche Herz – Januar: Prag, Dubcek startet Reformprogramm – April: Martin Luther King erschossen, Attentat auf Rudi Dutschke – Mai: Studentenunruhen in Frankreich – Juni: Robert Kennedy erschossen – August: Sowjetische Truppen in Prag – November: Nixon gewinnt Wahlen

man hier einen Diskurs über das Verhältnis einfacher Menschen zur Kunst finden.

Ich muss es wiederholen: eine der ausserordentlichen Qualitäten dieses Films liegt in seinem Reichtum an Menschen, an Geschichten, an Lebensläufen. Jeder dieser Menschen ist auf seine Weise unverwechselbar individuell; und ist gleichzeitig in seine Zeit eingebunden, die in ihm zum Ausdruck kommt. Das ist nicht die geringste Leistung des Regisseurs: solche Figuren erfunden, geschrieben, inszeniert zu haben.

Es gibt andere Geschichten in diesem Film. Eine Geschichte des jungen deutschen Films etwa – die nicht dokumentarisch-historisch geschrieben wird, sondern auch hier Belegbares und Fiktion vermischt. So war es nicht, aber so könnte es gewesen sein. Eine Geschichte der neuen Musik im München der sechziger Jahre (um Musik zu studieren, kommt Hermann Simon aus dem Hunsrück in die bayerische Metropole – wie seinerzeit Edgar Reitz selbst). Eine Geschichte Münchens. DIE ZWEITE HEIMAT ist, neben allem anderen, ein München-Film, in dem die Stadt ein gültiges Bild gefunden hat.

*

Nach der Aufführung in Venedig wurde davon gesprochen, Edgar Reitz habe die meisten Rollen mit Laien besetzt. Reitz ist darüber betroffen und verweist zu

Recht auf die grosse und schwierige Arbeit, die er mit den Akteuren leistete. Es sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ausgebildete Schauspieler. Dass der falsche Eindruck entstehen konnte, hier würden Laien spielen, liegt an zwei Dingen. Zum einen handelt es sich um bisher wenig bekannte Schauspieler (von Ausnahmen wie Hannelore Hoger natürlich abgesehen). Zum anderen bringen diese Schauspieler viel von sich selbst in ihre Rollen ein. Man denkt nicht selten, dass sie nicht "spielen", sondern "sind". Sie wirken echt: als seien Hermann und Schnüsschen tatsächlich aus dem Hunsrück, als sei Renate aus dem Schwäbischen nach München gekommen. Nicht "deutsch" wird gesprochen; eine Vielzahl von Dialekten ist zu hören. Dass man denkt, ein Dialekt könne glaubhaft nur von jemandem gesprochen werden, der aus der Gegend stammt, zeigt, wie wenig wir heute an Dialekte im Film oder auf dem Bildschirm gewohnt sind. Dies alles ist in DIE ZWEITE HEIMAT das Ergebnis langer und intensiver Arbeit. Edgar Reitz ist auch ein Regisseur von Schauspielern (was viele von ihm nicht erwartet haben mochten). Dass die Figuren und ihre Schauspieler so dicht an der Wirklichkeit sind, erleichtert uns wiederum den Umgang mit ihnen – eigene Lebenserfahrungen lassen sich leichter wiederfinden. Auch sind wir ja von Fernseh-Serien nicht eben Lebensnähe gewohnt, sondern bravouröse Lei-



DIE ZEIT DER VIELEN WORTE
Wie Stefan nach Berlin fährt, um seinen ersten Spielfilm zu drehen. Wie Helga die Dreharbeiten "umfunktioniert". Wie Schnüsschen eine Spätstudentin wird und sich "verwirklicht". Wie Clarissa mit einer amerikanischen Freundin das Singen entdeckt. Wie Hermann sich von Schnüsschen trennt und nach Berlin zu Katrin fliegt. Wie ein Holly-

wood-Produzent, ohne es zu wissen, die ganze Revolte gegen Stefan bezahlt. Wie Hermann vor den Trümmern seiner Jahre steht.

Ereignisse des Jahres 1969
April: Alexander Dubcek abgelöst, Charles de Gaulle tritt zurück – Juni: Uraufführung von Fassbinders «Anarchie in Bayern», Arbeitslosenquote in Deutschland: 0,4% – Juli: Neil Armstrong betritt als erster Mensch den Mond – August: Theodor W. Adorno stirbt, Tod

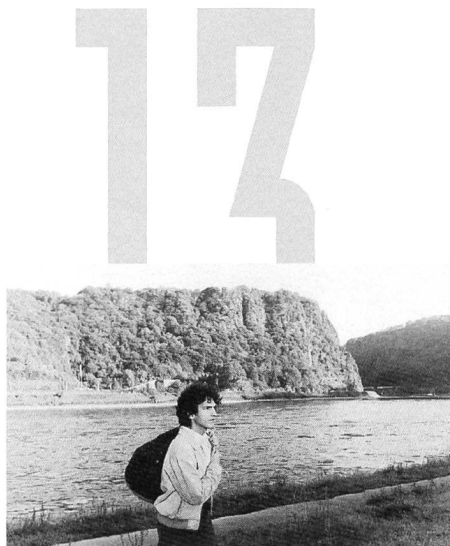
von Ho Chi Minh – Oktober: Willy Brandt wird Bundeskanzler, US-Rückzug aus Vietnam

stungen von Schauspielern, die in jeder Rolle erkennbar bleiben: darauf beruht ihr Marktwert. Gegen diese Fernsehgewohnheiten setzt Edgar Reitz ein anderes Konzept des Schauspielers: er muss den Menschen sichtbar machen, den er spielt, glaubwürdig bis ins letzte Detail hinein, sozusagen bis zur Unterwäsche. Das eröffnete den Schauspielern eine intensive Arbeit am Material, machte sie sogar, wie Edgar Reitz sagt, am Ende zu einer Art von Spezialisten für die sechziger Jahre; birgt aber die Gefahr, dass sie so sehr mit ihren Rollen identifiziert werden, dass ihnen möglicherweise gänzlich andersgeartete Rollen kaum angeboten werden (was nichts mit den Schauspielern und ihren Qualitäten zu tun hat, sondern mit vermeintlichen Gegebenheiten des Marktes).

Der Ton, die Stimmung, die Atmosphäre, der Stil wechseln von Episode zu Episode. Wieder, wie bereits in HEIMAT, wechseln Szenen in Schwarzweiss mit Farbszenen ab. Der Wechsel folgt diesmal einer strengeren Logik als in HEIMAT, wo die Entscheidung für Farbe oder für Schwarzweiss eher assoziativ bedingt war. In DIE ZWEITE HEIMAT sind alle Tag-Szenen grundsätzlich schwarzweiss gehalten, während alle nächtlichen Szenen grundsätzlich in Farbe sind. Der Kamera und der Montage ermöglicht dies wunderschöne Über-

gänge; wie überhaupt der Kamera ungewohnte Ansichten von München gelungen sind, Bilder, die selbst Münchner überraschen müssten. Auch stilistisch ist DIE ZWEITE HEIMAT reich und vielfältig. Die Begegnungen zwischen Hermann und Helga lassen an Michelangelo Antonioni denken. Die Episode der Hochzeit hat etwas von der Eleganz und der Kraft Andrzej Wajdas. Es gibt elegische und melancholische Momente ebenso wie Augenblicke der Komik, ja der Groteske (das Oktoberfest zu Beginn der letzten Folge). Und doch trägt jedes einzelne Bild den unverwechselbaren Stempel von Edgar Reitz.

Kein Zweifel: DIE ZWEITE HEIMAT ist der beste und wichtigste deutsche Film seit langem (auch wenn die Mittel vom Fernsehen kamen). Edgar Reitz entwickelt eine Dramaturgie weiter, die den Alltag als erzählenswert begreift und ihn dabei in der Fiktion so perfekt und einfallsreich erzählt, dass wir uns darin wiedererkennen. Dazu braucht es Zeit – fünfundzwanzig Stunden. Aber am Ende lernten wir Menschen kennen, in denen wir uns selbst wiederfanden. Fast sind wir traurig, wenn Hermann am Ende wieder nach Schabbach zurückkehrt und die Geschichte zu Ende erzählt ist. Denn sie ist überhaupt nicht zu Ende. Sie geht weiter. Und wir wollen gerne wissen wie.

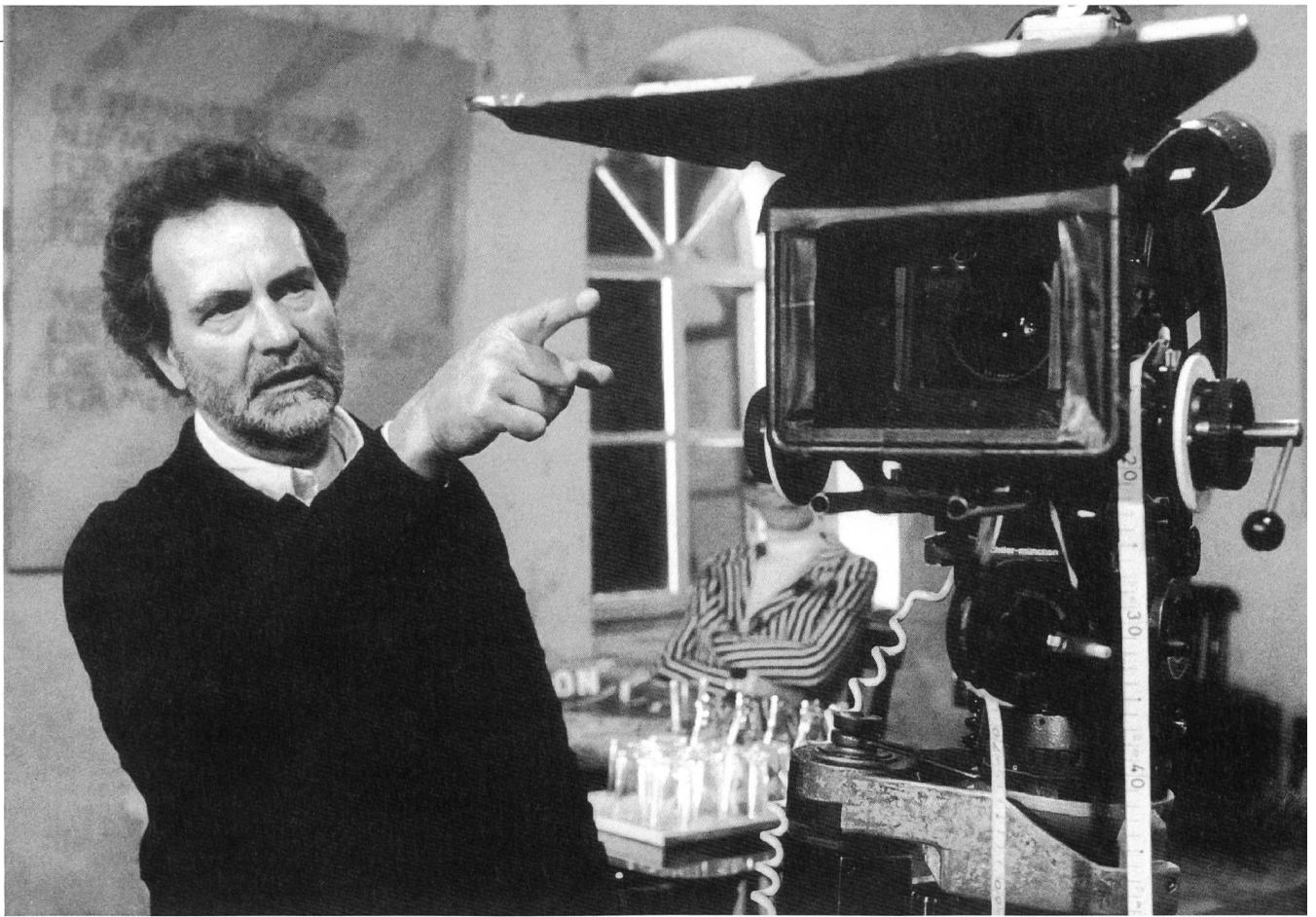


KUNST ODER LEBEN
Wie Hermann Kronprinz der Isarfilm wird, wie der kinderlose Konsul ihn für ewig binden will, wie Hermann Rat bei Freunden sucht und wie er keinen der Freunde mehr findet. Wie Hermann hinter Clarissa herreist und sie in Amsterdam endlich findet. Wie er Clarissas «Hexenpassion» erlebt und eine lange Nacht

mit ihr verbringt. Wie er in sein Hunsrückdorf zurückkehrt, um das Warten zu lernen.

Ereignisse des Jahres 1970
Januar: Contergan-Prozess – Februar: Beginn terroristischer Aktivitäten in Deutschland – April: Paul McCartney trennt sich von den Beatles – Mai: Amerikaner marschieren in Kambodscha ein, Andreas Baader wird befreit – Juli: Berliner Filmfestspiele abgebrochen – August: Willy Brandt unterzeichnet Moskauer Vertrag – September:

Jimmy Hendrix und Erich Maria Remarque tot – Oktober: Salvador Allende wird Präsident von Chile – November: Charles de Gaulle tot – Dezember: Nobelpreis für Solschenizyn



Gespräch mit Edgar Reitz

„Es ist in dieser Welt keine Wärme“

FILMBULLETIN: Die beiden HEIMAT-Filme wurden mit Mitteln des Fernsehens hergestellt. Sie sind aber auch Kino-Ereignisse. Allerdings bedingt die Länge besondere Formen der Vorführung.

EDGAR REITZ: Man muss heute die Frage stellen, wohin sich das Kino entwickelt. Wenn man die Tendenzen beobachtet, muss man ein Absterben der herkömmlichen Kino-Formen registrieren. Das Kino ist im Zerfall. Nicht nur wegen der Besucherzahlen. Es ist im Zerfall mit allen seinen Äusserungsformen – in baulicher Hinsicht, in bezug auf den Service und so weiter. Wir haben es mit jungen Besuchern zu tun, denen grosse Bereiche von Erfahrung fehlen. Aber darauf kann und will das Kino nicht mehr antworten. Es gibt immer noch erstaunliche Filmkunstwerke, die jedes Jahr in der Welt entstehen. Aber die Begegnungsmöglichkeiten zwischen diesen Filmen und dem Publikum werden immer weniger. Als wir in den sechziger Jahren anfangen, hatten wir noch Publikum. Es ist heute unvorstellbar, dass Filme wie ABSCHIED VON GESTERN, MAHLZEITEN und andere weit über eine Million Besucher hatten. Eine einzige Woche in einem kommunalen Kino, das wäre noch drin,

aber nicht mehr. Wir haben einmal ein Publikum besessen, aber das haben wir verloren. Geschichten zu erzählen, ist ohne Publikum nicht machbar. Die gesamte Erzählkultur lebt davon, dass die Geschichtenerzähler mit dem Publikum eine Einheit bilden, dass sie gemeinsame Erfahrungen haben. Dem deutschen Film ist diese Beziehung verlorengegangen. Die Filmförderung hat ein Übriges dazu getan, uns von diesem Zusammenhang abzukoppeln.

FILMBULLETIN: Nun hat dir aber das Fernsehen die Möglichkeit gegeben, die beiden HEIMAT-Filme zu realisieren.

EDGAR REITZ: Ich habe mir damals, als ich anfang, HEIMAT zu machen, gesagt: es ist ein unglaubliches Gefühl zu wissen, dass mehrere Millionen Menschen den Film sehen werden. Die Liebe zum Kino, das ist zwar sehr schön, aber ich lebe nur einmal, und ich will ein Publikum finden. Deswegen habe ich mit dem Fernsehen gearbeitet. Nach dem Erfolg von HEIMAT konnte ich DIE ZWEITE HEIMAT mit dem Wissen beginnen, dass ich ein Erzähler bin, der sein Publikum kennt.

FILMBULLETIN: Beide HEIMAT-Filme sind, was ihre Länge



anlangt, Fernseh-Produkte, das heisst, sie haben einen bestimmten Serien-Charakter.

EDGAR REITZ: Das sollte man nicht überschätzen. Ich glaube, die neunzig Minuten eines Fussball-Spiels oder eines Spielfilms sind zufällig übereinstimmend. Die Länge des klassischen Spielfilms kommt übrigens vom Theater. Die Tradition des Theaters hat Vorbild-Charakter für das Kino gehabt. Die ersten Kinos, die gebaut wurden, waren Imitationen von Theatern. Man hatte eine Bühne, auf der Bühne eine Leinwand, vor der Leinwand einen Vorhang. Anstelle der live auftretenden Schauspieler gab es bewegte Bilder zu sehen. Vielleicht hat das Kino seine eigene Form noch nicht gefunden. Es ist eine junge Kunst. Ich glaube, dass der Film Erlebnisformen als originäres Ereignis bieten kann, die wir noch gar nicht kennen. Die Teilnahme an einer Reise durch die eigene Lebensgeschichte zum Beispiel oder durch die Zeitgeschichte oder durch die Welt, in die wir geboren sind – das ist etwas, das Kino bieten könnte. Das sind keine leeren Worte. Ich habe in der Vorführung von *DIE ZWEITE HEIMAT* im Münchner Prinzregententheater erlebt, dass die Zuschauer auch nach zehn Stunden lebend, putzmunter waren; in den Zeitungen stand, der Film sei ein Wachmacher. Diese Wirkung erzielt er nicht durch Sensationen und durch Nervenkitzel, sondern dadurch, dass er den Zuschauer in eine Begegnung mit sich selber führt. Die Leute kommen am nächsten Tag alle wieder. Sie kommen am dritten Tag. Sie kommen am vierten Tag. Am fünften Tag rufen sie bei mir an und sagen, sie litten unter Entzugserscheinungen ...

FILMBULLETIN: Im Zusammenhang mit der Venediger Aufführung ist ja auch das Wort "süchtig" gefallen. Ich weiss allerdings nicht, ob diese Begegnung mit sich selbst das erste Erlebnis ist. Was mich an dem Film faszinierte, ist, dass ich Menschen kennenlernte. Ich habe sie nicht an dramatischen Höhepunkten ihres Lebens erlebt, sondern ich habe sie in ihrem Alltag kennengelernt. Und immer war Neues in diesen Menschen



zu entdecken. *DIE ZWEITE HEIMAT* besitzt einen grossen Reichtum, wie ihn ein normaler Spielfilm nicht bieten kann.

EDGAR REITZ: Mir hat ein Ehepaar geschrieben, mein Film hätte ihr Leben aufgewertet, und zwar dadurch, dass er Erlebnisse, die sie selbst hatten, für kinofähig erklärt hätte. Alltägliches, das sogenannte einfache Leben sei als erzählenswert dargestellt worden.

FILMBULLETIN: Es gibt Momente in der eigenen Biographie, auf die man erst durch den Film kommt. Man erinnert sich natürlich an viele Dinge nicht mehr. Aber man erinnert sich an bestimmte Tage. An den Tag etwa, an dem Kennedy ermordet wurde. Auch dir, auch den Figuren in deinem Film hat sich dieser Tag eingeprägt.

EDGAR REITZ: Es gibt häufiger solche Tage im Leben. Für die Generation meiner Eltern war das beispielsweise der Tag des Kriegsausbruchs, oder der Tag der Währungsreform. Oder nehmen wir, heute, den Tag, an dem der Golfkrieg begann. Es gibt immer wieder Augenblicke, in denen unser Leben an historischen Ereignissen teilnimmt. Vielleicht können wir später erzählen, was wir am 9. November 1989 gemacht haben, als sich die Mauer in Berlin öffnete. Das sind Momente, in denen unser individuelles Leben mit weltgeschichtlichen Ereignissen verbunden ist. Das wertet alles auf, das wir tun. Es hebt die lächerlichsten, die kleinsten privaten Dinge in welthistorische Dimensionen. Das ist etwas, das mir am Erzählen wichtig ist: dass es möglich ist, einfachste, geradezu banale Lebensäusserungen von Menschen auf eine historische Ebene zu heben, ohne ein grosses Pathos entwickeln zu müssen.

FILMBULLETIN: Diese Dramaturgie kündigt sich bereits in deinem Film *STUNDE NULL* an.

EDGAR REITZ: Ja. Der Gedanke ist mir wichtig, kleine Stücke des Lebens dem Tod, der Vergänglichkeit zu entreissen. Das kann man durch die Kunst erreichen. Die Kunst nimmt den Augenblick auf eine besondere Weise ernst. Das tut jeder Maler, der die flüchtige Sekunde einer Lichtwirkung porträtiert, oder jeder Musiker,



der sich einem Spiel hingibt, das in der nächsten Sekunde vergangen ist.

FILMBULLETIN: Dass ein Alltag, der normalerweise nicht für kunstwürdig gehalten wird, dies dennoch ist – ist das eine Einsicht, die mit der Arbeit an den beiden HEIMAT-Filmen verbunden ist?

EDGAR REITZ: Diese Erfahrung gibt es, wie du eben gesagt hast, auch schon in der STUNDE NULL. Vielleicht gibt es sie sogar schon in den frühen Filmen, ohne dass ich mir dessen bewusst geworden wäre. Das hat etwas mit einer jugendlichen Hybris zu tun. Als fünfzehnjähriger, als siebzehnjähriger spürt man einen Unsterblichkeitswahn, ein Verlangen, die Götter herauszufordern. Das war für meine Generation damals sehr wichtig. Da musste man lernen, sein eigenes Leben als so wichtig zu erachten, dass es als Stoff für Kunstwerke taugt. Das ist zwar banal, so denkt jeder Pennäler, und es gibt viel schlechte Literatur, die aus diesem Antrieb heraus entstand. Aber man muss auch etwas anderes begreifen, und diese Entwicklung hat bei mir mit der STUNDE NULL begonnen: nämlich dass es notwendig ist, in der Beschäftigung mit sich selbst und dem eigenen Leben gründlich zu sein, sich nichts durchgehen zu lassen, penibel realistisch zu sein. Damit nimmt man Abschied von der Vorstellung, man sei anders als die andern. Der Umbruch vom Subjektiven zum Objektiven passiert hier. Nicht dadurch, dass wir uns vom subjektiven Leben abwenden, werden wir objektiv, sondern dadurch, dass wir uns zum eigenen Leben penibel genau hinwenden.

FILMBULLETIN: Da kommt dann irgendwann einmal der Moment, an dem man merkt, dass die eigenen Erfahrungen nicht nur eigene Erfahrungen sind, sondern die Erfahrungen auch von andern, sagen wir zunächst einmal der eigenen Generation. Ohne diese Einsicht würde der Film nicht funktionieren.

EDGAR REITZ: Ohne das würde der Film nicht funktionieren. Andererseits könnte ich mit dieser Absicht nicht an die Sache herangehen. Mit der Absicht, man wolle die Stimme seiner Generation sein, würde man scheitern.

FILMBULLETIN: Wie persönlich warst du denn, als du an die Geschichte herangegangen bist?

EDGAR REITZ: Im ersten Augenblick wahrscheinlich hemmungslos persönlich. Das erste Bild ist immer ein Bild, das aus der Erinnerung aufsteigt. Aber dann kommt eine Verwandlung. Sie passiert schon beim Schreiben. Es ist die erste Verwandlung, die erste Verfremdung, wenn man das Bild, das man vor sich sieht, in Worte zu fassen versucht. Da merkt man, dass die Worte eine eigene Logik haben, dass Sätze auf eine bestimmte Weise funktionieren. Je mehr das ursprüngliche Bild zur Sprache wird, desto weiter entfernt es sich von sich selbst. Dieser Prozess setzt sich permanent fort. Wenn ich dann einen Schauspieler engagiere und mit ihm an dem Film arbeite, entferne ich mich oft ganz weit von meiner ursprünglichen Idee, vom dem ursprünglichen Bild, weil ich offen bleiben möchte für das, was der Augenblick bietet. Der Schauspieler hat seinen persönlichen Charakter, sein eigenes Leben, sein Gesicht, seine Körpersprache. Auch arbeite ich mit dem Schauspieler an bestimmten Orten, zu bestimmten Zeiten, bei bestimmtem Licht und Wetter. Wenn ich mich allen diesen Faktoren gegenüber offen halte, dann lebe ich zwar in Harmonie mit meinem Material, muss es allerdings aushalten, dass sich dieses Material gegenüber meinen ursprünglichen Absichten verselbständigt. Das kennt aber jeder, der in künstlerischen Dingen tätig ist.

FILMBULLETIN: Die Figur des Hermann ist Edgar Reitz, mit dessen Erfahrungen, dessen Biographie; aber es ist auch Hermann, eine eigenständige Figur. Man könnte auch auf die Geschichte des jungen deutschen Films hinweisen, die in DIE ZWEITE HEIMAT erzählt wird: eine Reihe von Figuren kommt einem bekannt vor, aber letztlich ist eine Identität mit tatsächlichen Figuren nicht gegeben.

EDGAR REITZ: Dasselbe trifft für die Geschichte der Musik zu, für die Geschichte Schwabings ... Es gibt viele





Geschichten, die parallel erzählt werden. Die Geschichte der sechziger Jahre. Ich mache die Erfahrung, dass ich mich den Dingen dadurch nähere, dass ich mich von ihnen entferne.

FILMBULLETIN: Die Umsetzung authentischer Figuren in einen Film wäre wahrscheinlich eine Angelegenheit von Historikern.

EDGAR REITZ: Ein Historiker darf das nicht, was ich da mache. Er muss sich an seine Dokumente halten und muss alles, was er sagt, durch Dokumente belegen können. Ich muss das nicht. Im Gegenteil. Ich kann das Blaue vom Himmel herunter lügen, ich kann Erfindungen mit historisch Belegbarem mischen. So ist zum Beispiel der Tod Kennedys an jenem Tag belegbar. Auch das Wetter, das an diesem Tag in München herrschte, ist belegbar. Was nicht historisch belegbar ist, ist alles, was ich von diesem Tag erzähle. Es entfernt sich in vielen Punkten sogar von dem, was ich an diesem Tag erlebt habe.

FILMBULLETIN: Andererseits trifft der Film eine gemeinsame Erinnerung vieler Menschen. Am Beispiel des Tags, an dem Kennedy ermordet wurde, wird das besonders deutlich.

EDGAR REITZ: Vielleicht mobilisiert der Film Erinnerungen. Mit demselben Recht, mit dem ich diese Geschichte erzähle, kann jeder andere seine Geschichte erzählen.

FILMBULLETIN: War es eigentlich von vornherein klar, dass es sich um eine Gruppe von Freunden handelt, deren Geschichten erzählt werden? Oder hat sich erst beim Schreiben ergeben, dass es neben der Hauptfigur Hermann andere zentrale Figuren geben wird?

EDGAR REITZ: Das war von vornherein klar. Ich habe mich im Sommer 1985 für ein paar Monate mit Robert Busch an der Ammersee zurückgezogen. Wir haben in freier, lockerer Form aufgeschrieben, was uns zu erzählen interessierte. Daraus wurde ein etwa einhundert Seiten starkes Manuskript, das in gedrängter Form ein

Arsenal von Figuren und deren Lebensgeschichten entwickelte. Es kristallisierte sich schon damals heraus, dass die Geschichte dann beginnt, wenn Hermann sein Dorf verlässt. Das war der erste Entwurf, der bereits eine Gliederung in dreizehn Teile hatte, in dreizehn Kapitel, von denen jedes einer anderen Figur gewidmet ist, das heisst, es waren zwölf Geschichten, und Hermann gab es zweimal. Am Anfang verlässt er sein Heimatdorf, am Ende kehrt er zurück. Diese Ellipse hat sich als Grundform angeboten. Merkwürdigerweise findet sich diese Ellipse – die Geschichte ist dann zu Ende, wenn sie sich mit dem Anfang berührt – sehr oft, bei Romanen, bei Theaterstücken, in Opern. So ergab sich der dreizehnte Teil: Hermann kehrt nach über zehn Jahren zum erstenmal in sein Dorf zurück, aus dem er im ersten Teil aufgebrochen war.

FILMBULLETIN: Der Anfang der Geschichte ist klar und durch das Ende von HEIMAT vorgegeben. Hermann geht 1960 nach München. Warum beschreibst du den Zeitraum von zehn Jahren? Decken sich die Lebensabschnitte der Hauptfiguren mit dem Kalender eines Jahrzehnts?

EDGAR REITZ: Nein. Aber im Leben eines Jungen wie Hermann ist das dreissigste Jahr von besonderer Wichtigkeit. Das Christus-Alter! Für unsere geistige Entwicklung ist es von Bedeutung, dass man sich aus der Pubertät heraus auf sein dreissigstes Lebensjahr hin bewegt und dass man sich nach dem dreißigsten Lebensjahr von dort wieder weg bewegt. Das ist ein Drehpunkt im menschlichen Leben. Hermann spürt das, wenn er in der ersten Szene sagt, er könne sich nicht vorstellen, älter als dreissig zu werden. In den sechziger Jahren gab es den Spruch «Trau keinem über dreissig». Wenn jemand das Abitur in seinem Heimatstädtchen macht, ist er neunzehn und hat noch ein Jahrzehnt vor sich. Der Film endet logischerweise in dem Jahr, in dem Hermann seinen dreissigsten Geburtstag hat.

FILMBULLETIN: In deinem Film werden viele Dialekte ge-

sprochen – schwäbisch, bayerisch, sächsisch, natürlich der Hunsrücker Dialekt. Wie kann man Figuren schreiben, die in ihrem Dialekt verwurzelt sind?

EDGAR REITZ: Ich erzähle gern Dialekt-Geschichten. Es gibt Dialekte, die ich gerne und gut höre. Ich kann schwäbische Dialekte schreiben, das habe ich aus acht Jahren Ulm im Ohr. Das Bayerische habe ich nach fünf- unddreissig Jahren München natürlich auch im Ohr. Die Hunsrücker Sprache sowieso. Interessanterweise ist mir in meinem Leben auch immer wieder das Sächsische begegnet. Peter Steinbach ist Sachse, der Aufnahmeleiter Bernd zum Beispiel hat einen Aufnahmeleiter zum Vorbild, den wir alle kannten, ein Sachse, der mit Alexander Kluge und mir arbeitete und der früh starb. Bei den Darstellern lege ich grossen Wert darauf, dass sie ihre Muttersprache sprechen, dass sie aus der jeweiligen Gegend stammen. Dialekte sind Muttersprache, sind die Sprache, in der man Gefühle äussert und Kind ist. Die intellektuelle Entwicklung widersetzt sich dem. Deswegen beschreibe ich, wie Hermann hochdeutsch lernt ...

FILMBULLETIN: Eine groteske Szene ...

EDGAR REITZ: Ja, grotesk, weil man merkt, was mit einem Menschen dabei passiert, in welche Abstraktion er sich begibt, wie er sich völlig aus den Händen verliert. Es kann doch nicht sein, dass man sich so verleugnen muss, dass man seine eigene Sprache verliert! Das war übrigens damals viel schlimmer. Heute gibt es für Mundarten eine grössere Offenheit. Zu meiner Studienzeit wurde man an der Uni, wenn man einen Dialekt sprach, von seinen Kommilitonen verlacht. Das ist heute nicht mehr in diesem Masse der Fall.

FILMBULLETIN: Gibt es Szenen oder Episoden, die zu schreiben und zu drehen dir besonders leicht gefallen ist? Oder auch Szenen, die dir besonders schwergefallen sind?

EDGAR REITZ: Der Film ist voller Szenen, mit denen ich mich gequält habe. Es gibt auch viele Szenen, bei denen ich mich nicht erinnern kann, sie je geschrieben zu

haben – weil sie unbewusst, nebenher entstanden sind. Das sind oft die glücklicheren Szenen. Zum Beispiel der Dialog zwischen Hermann und Kohlenjosef über das Bild und die Kunst, das ist eine dieser Szenen, von der ich mich nicht erinnern kann, wann ich sie geschrieben habe. Die Szene wurde natürlich Wort für Wort geschrieben, es gibt kein einziges improvisiertes Wort der Darsteller! Ich kann mich wahrscheinlich deswegen nicht daran erinnern, weil ich mich unmittelbar danach mit einer anderen Szene quälte. Was mich am meisten beschäftigte, war die Frage nach der nächsten, der jeweils folgenden Szene. Bei meinem Verfahren gibt es kein dramaturgisches Gerüst, keine spannungsdramaturgischen Gesetze, die zu befolgen wären. Das einzige «Gesetz», an das ich mich hielt, war: dass man niemals ausrechnen können darf, was kommt. Das erscheint mir lebensnah. «Erstens kommt es, zweitens anders, drittens anders als man denkt» – diese Volksweisheit ist unglaublich. Sie enthält die Genauigkeit und den Reichtum an Phantasie, wie ihn das Leben verlangt.

FILMBULLETIN: Im ersten Teil, etwa bis zur Mitte der sechziger Jahre, ist der Film «wärmer». Im zweiten Teil, das heisst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, ist er kälter. Das muss nicht am Film liegen, sondern an gesellschaftlichen Veränderungen. Welche Periode ist dir denn in der Erzählung leichter gefallen?

EDGAR REITZ: Diese Frage kann ich nicht beantworten, denn ich bin beim Machen in diese Situation hineingewachsen. Es geht um das Verhältnis des Einzelnen zur Welt. Hermann kommt in eine grosse, fremde Stadt. In dieser Stadt herrschen Regeln, es gibt ein Gedränge ans Licht, an dem er teilnimmt. Er weiss nicht, nach welchen Gesetzen das funktioniert, aber sehr wahrscheinlich nicht nach seinen. Sehr wahrscheinlich ist er in München auch gar nicht sonderlich erwünscht. Dieses Lebensgefühl bleibt erhalten, es addiert sich zum Lebensgefühl der anderen, die die gleichen Erfahrungen machen. Und irgendwann nimmt das dann gesellschaftliche Ausmass an. Das beginnt für mich spätestens bei



den Schwabinger Krawallen. Ein an sich gemütliches München entpuppt sich als das Gegenteil. Die Leute, auf die die Stadt immer stolz zu sein schien, nämlich die Bohème, die jungen Musiker, das nette Völkchen von Schwabing – sie alle werden verprügelt, und zwar so gemein, dass sie daraus schliessen müssen, dass sie hier unerwünscht sind. Die andere Frage ist, wer ist denn dann erwünscht in dieser Stadt? Da kommt ein schlimmer Verdacht auf: nämlich dass der Schoss noch immer fruchtbar ist, aus dem einmal das Dritte Reich kroch. Das gibt der jungen Generation Zusammenhalt, sozusagen durch negative Erfahrung. Für mich beginnt diese Entwicklung im Film nicht erst mit der Hochzeit von Hermann und Schnüsschen. Allerdings macht diese Hochzeit etwas anderes deutlich. Die Suche nach einem Lebenspartner, die Suche nach Liebe ist eine Art Gegengift gegen die Welt. Man hat doch immer das Verlangen, in die Arme eines lieben Menschen zu flüchten, die Bettdecke über die Ohren zu ziehen, glücklich zu sein, von der Welt nichts mehr wissen zu wollen. Das ist der Traum von der Rückkehr in den Mutterleib, ein Traum, der in der Liebe weiterlebt. Er endet mit der Ehe. Wenn eine Beziehung zu einer gesellschaftlichen Tatsache wird, wenn die Liebe in eine Familiengründung mündet, dann schlägt Individuelles ins Allgemeine um. Deswegen ist es unvermeidlich, dass nach dieser Hochzeit politische Dinge auf den Tisch kommen. Diese Entwicklung trifft sich im Film mit den Zeitläuften. Von da an kommen wir in die achtundsechziger Zeit. Ich hatte keine andere Wahl, denn es war ja schon in HEIMAT entschieden, dass Hermann 1940 geboren wurde, dass er somit 1960 das Abitur macht. 1968 konnte er kein Student mehr sein. Er war bereits verheiratet, hatte aber so viele unerfüllte Träume in sich, dass er der Studentenbewegung nahestehen musste ...

FILMBULLETIN: Obwohl er ja eigentlich eine Generation darüber war ...

EDGAR REITZ: So ist es mir auch ergangen. Ich war eher sogar noch eine weitere Generation drüber. Aber als die

Schöpfer des jungen deutschen Films waren wir genau in dieser Zeit. 1966: der erste Spielfilm; 1967: mit dem ersten Film in Venedig. Man war als Anfänger, als jemand, der sich selber als jung apostrophierte, mitten in diesem Aufbruch. Hätte man an der Studentenbewegung nicht teilgenommen, hätte man das Gefühl gehabt, gar nicht in der Welt zu sein. Das wollte ich auch bei Hermann beschreiben, dieses Gefühl, draussen zu sein und dennoch dazugehören; dazugehören zu müssen, wenn es überhaupt weitergehen soll.

FILMBULLETIN: In dieser Zeit unternimmt Hermanns Frau Schnüsschen den Versuch, als aktive Figur in die Studentenkreise hineinzukommen. Es gibt Szenen bei ihr zu Hause, in denen sich Kommilitonen in der Wohnung einrichten, es gibt politische Szenen im Hörsaal. Wenn ich mir anhöre, was da an Dialogen gesprochen wird – dann muss ich einerseits sagen, dass das wahrscheinlich die Sätze sind, die damals fielen; andererseits frage ich mich: waren die Menschen tatsächlich so kurzsichtig, so rigoros auf den Kopf beschränkt, wie das im Film jetzt aussieht?

EDGAR REITZ: Ich habe dieses merkwürdige Gefühl auch gehabt. Tatsächlich war das die Sprache dieser Zeit. Es war auch unsere Sprache. Wir haben mit diesen Parolen und Vokabeln etwas verbunden: Hoffnungen, Sehnsüchte, ein Lebensgefühl. Das findet sich nicht in den blossen Worten wieder; aber es existierte zeitgleich. Wir haben so gesprochen, aber wir haben etwas anderes gefühlt. Dieses andere ist in den Worten nicht wiederzufinden. Da liegt das Problem. Ich bin beim Erzählen hier ein bisschen in Not geraten. Der Freundeskreis fällt auseinander, alle streben in die Berufe, die Karriere, die Liebesgeschichten sind weitgehend in Sackgassen geraten oder haben sich in Ehen verwandelt. In dieser Situation, in der alles zerfällt, gibt es an anderer Stelle eine zentrale Ballung – in der Studentenbewegung. Ich konnte mich bei dieser Geschichte nicht sehr lange aufhalten, nicht so lange, wie es die Sache wert gewesen wäre. Ich hätte dazu andere Figuren gebraucht. Es



wäre notwendig gewesen, etwas mehr aus der Generation der eigentlichen Studentenbewegung zu erzählen. FILMBULLETIN: In einer Episode wird ein Film gedreht. Aber das Team meutert. Es will keine autoritäre Regie, es führt die Diskussionen um Demokratie, die wir von damals kennen. Ich bin sicher, damals warst du auf der Seite des Teams.

EDGAR REITZ: Ja. Ich war das Opfer, aber ich war gleichzeitig auf der Seite des Teams.

FILMBULLETIN: Aber heute, wo wir wissen, dass diese Haltung des Teams nur dazu führen konnte, dass der Film blockiert werden musste, musst du doch dem Regisseur einige Pluspunkte zuschieben.

EDGAR REITZ: Ich gebe dem Regisseur eigentlich recht. Ich glaube, dass die Linke jener Zeit furchtbar gesündigt hat. Sie hat viel künstlerische Kreativität abgewürgt. Der neue deutsche Film ist ein Opfer nicht nur der Filmförderung, er ist ein Opfer auch jener Zeit. Wir wurden in Legitimations-Nöte gedrängt. Wir konnten nicht mehr arbeiten, ohne uns intellektuell zu legitimieren, und wir wussten, dass es etwas in uns gibt, das sich in dieser Form nicht legitimieren will. Das Gute, es mag so wichtig sein wie es will, ist kein Kriterium für die Kunst. In diesem Dilemma haben wir uns nicht ausgekannt. Wir waren intellektuell nicht stark genug, uns davon loszulösen – wir hätten keine Freunde mehr gehabt. Aus lauter Angst, unsere Freunde zu verlieren, haben wir unser Publikum verloren und die Freunde dazu. Aber es ist in dieser Welt keine Wärme, und es kann mir keiner erzählen, dass die Linke irgendwann Wärme geschaffen hätte.

FILMBULLETIN: Deswegen sagte ich vorhin, die zweite Hälfte deines Films ist in dieser Hinsicht kälter als die erste.

EDGAR REITZ: Die Linke hatte eine unendliche Sehnsucht nach Wärme. Aber sie hat keine Wärme schaffen können, weil sie eine intellektuelle Lebensform forderte. Man mag die Dinge sehen, wie man will, es ist ein Stück Utopie verlorengegangen, und ich bedauere heute zu-

tiefst, dass wir in einer Welt leben, die keine Utopien mehr hat. Möglicherweise geht die Welt heute am Mangel an Utopien zugrunde, damals ist sie aber an ihren Utopien kaputtgegangen. Ich habe versucht, diese Wärme wieder zu finden. Sie war mir in der Geschichte von Hermann nirgends geboten. Hermann wird sehr einsam am Ende, und nicht einmal in seiner Wiederbegegnung mit Clarissa findet sich Wärme. Die letzte Begegnung der beiden enthält die Erinnerung an alle Sehnsüchte, aber keine Hoffnung.

FILMBULLETIN: Aber am Ende, in der letzten Szene, gibt es eine tröstliche Rückkehr in die erste Heimat ...

EDGAR REITZ: Das ist eine Täuschung. Ich habe das ja erlebt, als ich HEIMAT drehte. Ich ging in den Hunsrück zurück, aber ich bin nicht heimgekehrt. Das geht nicht.

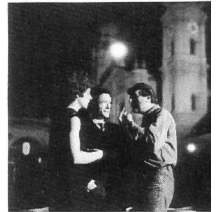
FILMBULLETIN: Im Film spielen zahlreiche Laien ...

EDGAR REITZ: Das halte ich für einen Irrtum. Ich weiss nicht, woher diese Meinung kommt.

FILMBULLETIN: Wenn ich Hermann zuschaue, dann habe ich das Gefühl, dass er nicht etwas spielt, sondern dass er viel eigene Erfahrung in die Rolle einbrachte.

EDGAR REITZ: Das ist der Umgang mit einem Schauspieler, den ich für richtig halte. Mit einem nicht ausgebildeten Schauspieler könnte man das nicht praktizieren. Das kann ich ausgiebig erläutern: Meine Anforderungen an die Schauspieler waren hoch. Ich habe mich sehr gewundert, dass geschrieben worden ist, es handle sich um Laiendarsteller. Woran mag das liegen? Daran, dass sie Dialekte sprechen? *Henry Arnold*, der Darsteller des Hermann, wurde in Hamburg geboren, in München ging er zur Schule, er durchlief eine normale Schauspiel-Ausbildung. Als ich ihn kennenlernte, arbeitete er am Theater in Göttingen. Er spielte an der Freien Volksbühne Berlin und in München. Das ist für mich ein Schauspieler! Er hatte zum Hunsrück und zum Dialekt nicht den mindesten Bezug. Er war noch nie in seinem Leben dort.

FILMBULLETIN: Wie lernt jemand in kurzer Zeit einen Dialekt, also eigentlich eine andere Sprache?



EDGAR REITZ: Er wurde drei Monate in den Hunsrück geschickt, und er bekam einen Coach, der vor den Dreharbeiten mit ihm die Dialoge durchging. Henry Arnold hat eine unglaubliche Leistung vollbracht. Er hat jeden einzelnen Dialogtext bis in die letzte Nuance der Aussprache gebüffelt. In Drehpausen wurde er in den Hunsrück geschickt, damit er das Ohr für die Sprache schärft. *Noemi Steuer* spricht im Film eine Art Ruhrpott-Deutsch. Sie ist Schweizerin, aber das Schweizerische hört man nicht mehr. Aus dem Drehbuch wusste sie, dass sie eine Dölmenerin sein wird, da oben aus Westfalen. Sie ging nach Essen und nach Wuppertal, sie hatte Freunde dort, mit ihnen hat sie die Sprache geübt. Das ist gebüffelt und systematisch gelernt. *Franziska Traub* (sie spielt die Figur der Renate Leineweber) ist eine Schwäbin, eine Schauspielerin, die in der Schweiz lebte und angefangen hatte, den Schweizer Dialekt anzunehmen. *Holger Fuchs* (der Aufnahmeleiter Bernd) wurde in Dresden geboren, er ist ein echter Sachse. *Anke Sevenich*, die das Schnüßchen spielt, ist keine Hunsrückerin. Sie hat die Sprache gelernt, ähnlich wie Henry Arnold sie lernte. *Daniel Smith*, der den Juan spielt, kommt tatsächlich aus Südamerika. Er ist Musiker und Tänzer. Er ist aber bühnenerfahren, er lebt in Amsterdam und trat dort im Tanztheater auf. Er konnte kein Wort deutsch, als wir angingen. Während der Dreharbeiten lernte er deutsch. Am Anfang waren alle deutschen Texte, die er spricht, phonetisch auswendig gelernt. Es gab noch das Problem der Musik. Das Musikmachen musste genauso authentisch sein wie die Sprache. Ich wollte nicht, dass ein Schauspieler sich hinsetzt und so tut, als ob er Cello oder Klavier spielt. Wir haben deswegen eine lange Suche veranstaltet, um Schauspieler zu finden, die Instrumente beherrschen. *Salome Kammer* ist Schauspielerin. Als ich sie kennenlernte, war sie an den Städtischen Bühnen in Heidelberg engagiert; sie hat eine musikalische Ausbildung durchlaufen, ehe sie Schauspielerin wurde. Das qualifizierte sie in besonderem Mass, die Rolle der Clarissa zu spie-

len. Bei Henry Arnold kam beides zusammen. Er hat nicht nur den Dialekt wie eine Fremdsprache lernen müssen. Er musste auch die Instrumente spielen.

FILMBULLETIN: Die Schauspieler müssen aber auch, über die Kenntnisse einer Sprache und von Musik hinaus, eigene Lebenserfahrungen eingebracht haben.

EDGAR REITZ: Sie müssen sich auseinandersetzen. Was für sie fast zur existenziellen Frage wurde. Die Frage war: Wie gehe ich damit um, dass ich einen Fünfundzwanzigjährigen aus einer anderen Zeit spiele. Ich spiele mein eigenes Lebensalter, aber ich spiele es in einer Zeit, in der die Generation meiner Eltern in diesem Alter war. Man muss sich dadurch mit der Rolle ganz anders auseinandersetzen. So kam es zu der Frage, was an der Geschichte, die erzählt wird, anders ist als am eigenen Leben. Nehmen wir ein Beispiel. Die Frauen machten ihr Make-up damals auf bestimmte Weise, sie legten den Lidschatten auf besondere Weise auf, zogen Lidstriche, zupften die Wimpern, trugen die Frisur auf die Weise der sechziger Jahre. Das kann man nicht durch heutige Gesten ersetzen. Ich legte zum Beispiel Wert darauf, dass die Kostüme nicht nur aussen stimmten, sondern dass bis zur Wäsche alles stimmte – was man auf der nackten Haut trug, musste aus der Zeit sein. All dies mussten die Schauspieler lernen. Es war eine fremde Welt, in die sie eintraten. Sie entfernten sich zunächst weit vom eigenen Leben. Dann aber kamen sie auf die Frage, was eigentlich geschehen ist, dass sie so sind, wie sie heute sind. Das war oft unser Gesprächsthema. Ich habe Dokumente gesehen, auch Spielfilme aus der Zeit. Alle Filme, die im Dialog erwähnt werden, habe ich mit meinen Schauspielern angesehen. Wenn ein Film von Antonioni zitiert wird, dann hätte ich es nicht ertragen, dass der Schauspieler sagt, wir haben gerade LA NOTTE gesehen, und er hätte ihn nicht gesehen. Wir haben uns die Filme angesehen und haben stundenlang darüber gesprochen, was ein Antonioni-Film damals bedeutet hat und wie er sich in unseren Geschichten widerspiegelt. Was sind das doch für Qua-



len in Antonionis Filmen, zwischen Männern und Frauen, die ewig nicht zusammenkommen. Zwischen Monica Vitti und Alain Delon, zwischen Marcello Mastroianni und Jeanne Moreau. Diese Stimmung wiederholt sich in unserer Geschichte. Das Verhältnis zwischen Hermann und Clarissa ist ein Antonioni-Verhältnis.

FILMBULLETIN: Ist viel an Originalschauplätzen gedreht worden?

EDGAR REITZ: Ich drehe ungern im Studio. Nicht, weil ich Studios hasse, sondern weil ich finde, dass man an Originalschauplätzen immer etwas vorfindet, was inspiriert. Ein Studio, das ist eine Halle mit Steckdosen an der Wand. Ich muss alles, was erzählenswert ist, hineintragen. Das inspiriert mich nicht sehr. Deswegen habe ich nur wenige Szenen im Studio gedreht. Das Oktoberfest im 13. Teil zum Beispiel, die Schwabinger Krawalle (die Leopoldstrasse wurde sogar als Modell erstellt), die Hexenpassion am Ende, in Amsterdam. Sonst bin ich immer auf der Suche nach realen Schauplätzen gewesen. Zum Beispiel die Szenen in einer Berliner Kommune, oder auch die Wohnungen, in denen Hermann und Schnüsschen leben, oder der Cerphal-Verlag – das wurde nach den Regeln filmischer Montage gesplittet. Das Interieur des Verlages fanden wir in der Holledau, in einem kleinen Schlösschen, in dem wir drehen durften; das Äussere musste in München sein. Das sind eigentlich keine Originalschauplätze, es wurden vorhandene Räume und Gebäude hergenommen, um eine bestimmte Fiktion zu erfüllen. Diese Räume wurden ausgestattet. Wir haben nicht einen einzigen Raum so gelassen, wie er war. Alles wurde neu eingerichtet, das gesamte Interieur mit sämtlichen Requisiten und allem, das zur Atmosphäre der Zeit gehörte, bis zum kleinsten Bildchen an der Wand. Der Münchner Hauptbahnhof wurde im Starnberger Bahnhof rekonstruiert (einem Seitenflügel des heutigen Hauptbahnhofs). Wir konnten ihn sperren und ausräumen, wir haben andere Schalter hingebaut, einen Zeitschriftenstand, andere Aufschriften und Hinweisschilder. In dieser Hinsicht war unsere Arbeit

mühselig professionell. Nichts, das man sieht, ist einfach nur vorgefunden. Jede Szene wurde wochenlang vorbereitet, mit dem ganzen Stab, der dazu erforderlich ist. Auch alle Personen, die sich auf den Strassen bewegen, wurden von uns engagiert. Man konnte bei einem Film, der in den sechziger Jahren spielt, nicht spontan drehen. Das scheiterte schon an den modernen Autos. All das ist unendlich mühsam. Wir haben im Schnitt pro Drehtag etwa anderthalb Minuten produziert, weit weniger als was man heutzutage erwartet. Der Film wurde viel länger als vorgesehen. Die erste Rohschnittfassung war 34 Stunden lang. Ich habe das ganze letzte Jahr mit Kürzungen verbracht.

FILMBULLETIN: Kürzungen, die dramaturgisch notwendig waren, oder Kürzungen, die das Fernsehen zur Auflage machte?

EDGAR REITZ: Joachim von Mengershausen, mein geduldiger Redaktor und Freund vom WDR, hat mir alle Freiheiten gegeben, von denen man träumen kann. Der WDR, mein Co-Produktionspartner, hat sich inhaltlich kaum eingemischt. Aber mir war klar, dass meine Methode, die davon lebt, dass jeder Gedanke einen anderen auslöst, dass jedes Bild ein anderes nach sich zieht – Grenzen braucht. Ich habe mir ein Limit von zwei Stunden pro Folge gesetzt und mir nur in zwei Fällen erlaubt, darüber zu gehen, im 10. und im 13. Teil. Ich habe gespürt, dass es einen übergeordneten Rhythmus gibt. Leider ist manches, das ich sehr liebe, der Schere zum Opfer gefallen. Es gibt Szenen, die gelungen sind, und die dennoch herausgefallen waren. Das ist oft auch ein Problem der Proportion. Nimmt man die Teile heraus und legt sie daneben, werden sie leuchtend schön; tut man sie wieder hinein, werden sie matt. Das waren meine Probleme im letzten Jahr.

Das Gespräch mit Edgar Reitz führte Klaus Eder am 22. Oktober 1992 in München.

Der Text wurde von Edgar Reitz autorisiert.

Edgar Reitz wurde am 1. November 1932 in Morbach (Hunsrück) geboren. Der Vater war Uhrmacher und die Mutter Modistin. Nach dem Abitur studiert er in München Theaterwissenschaft sowie Germanistik, Kunstgeschichte und Publizistik. 1950-54 gelegentliche Veröffentlichungen von Gedichten und Erzählungen, Mitherausgeber einer literarischen Zeitschrift. 1953 Gründung des "Studentischen Zimmertheaters", aus dem 1954 die "Studiobühne an der Universität München" hervorgeht. Mitglied eines Filmseminars, in dem Filmklassiker diskutiert und analysiert werden. 1953 erste praktische Filmversuche, seit Mitte der fünfziger Jahre Kamera-, Schnitt- und Produktionsassistent – auch Zugang zur professionellen Filmarbeit. 1956-59 (Co-)Autor zahlrei-

cher Kulturfilme, seit 1959 als Regisseur von Dokumentar-, Industrie- und Kurzfilmen. 1962-65 Leiter der Abteilung für Entwicklung und Experimente der Insel-Film. Mitglied der sogenannten "Oberhausener Gruppe", die 1962 bei den Oberhausener Kurzfilmtagen den Anspruch erhebt, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. 1963 zusammen mit Alexander Kluge Gründung des Instituts für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm, bis zur Schließung der HfG 1968 dort als Dozent. 1965/66 Kamera bei ABSCHIED VON GESTERN von Alexander Kluge. 1966 erster Spielfilm MAHLZEITEN, der 1967 bei den Filmfestspielen von Venedig ausgezeichnet wird. Beide Arbeiten gehören zu Debütfilmen, die 1966/67 den Begriff "Junger Deut-

Edgar **Reitz**, Biographie, Filmographie, Daten zu DIE ZWEITE HEIMAT

.....

- | | | | |
|---------|--|---------|--|
| 1957/58 | SCHICKSAL EINER OPER Regie, Buch: Bernhard Dörnies, Edgar Reitz; Kamera: Edgar Reitz; 16 Min. | 1969/70 | GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND Regie, Buch: Edgar Reitz, Ula Stöckl; Kamera: Edgar Reitz; Uraufführung am 2. April 1971 im Kneipenkino im Rationaltheater, München; 23 Spielfilme von insgesamt 260 Min. Dauer |
| 1959/60 | BAUMWOLLE Regie, Buch, Kamera: Edgar Reitz; Kamera-Assistenz: Thomas Mauch; Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus; Musik: Josef Anton Riedl; 35 Min. | 1971 | KINO 2 Regie, Buch, Kamera: Edgar Reitz; Darsteller: Urs Jenny, Werner Egger, Vlado Kristl; 90 Min. |
| 1960 | KREBSFORSCHUNG I und II je 30 Min. | | DAS GOLDENE DING Regie, Buch: Edgar Reitz, Ula Stöckl, Alf Brustellin, Nikos Perakis; Kamera: Edgar Reitz; Schnitt: Hannelore von Sternberg; Ausstattung: Nikos Perakis; Kostüme: Regine Bätz; Musik: Nikos Mamangakis; Darsteller: Christian Reitz, Alf Brustellin, Reinhard Hauff, Katrin Seybold, Antje Ellermann; 118 Min. |
| | YUCATAN Regie, Buch, Kamera: Edgar Reitz; Kamera-Assistenz: Thomas Mauch; Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus; Musik: Josef Anton Riedl; 12 Min. | 1973 | DIE REISE NACH WIEN Regie, Buch: Edgar Reitz; Regie-Assistenz: Alf Brustellin; Kamera: Robby Müller; Kamera-Assistenz: Martin Schäfer; Schnitt: Claudia Travnicek; Kostüme: Monika Altmann-Krieger; Ton: Günther Stadelmann; Darsteller: Elke Sommer, Hannelore Elsner, Mario Adorf, Nicolas Brieger, Heinz Reinecke; 102 Min. |
| 1961 | KOMMUNIKATION – TECHNIK DER VERSTÄNDIGUNG Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Edgar Reitz; Musik: Josef Anton Riedl; 11 Min. | 1974 | IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD Regie, Buch: Alexander Kluge, Edgar Reitz; Kamera: Edgar Reitz, Alfred Hürmer; Darsteller: Dagmar Bödrich, Jutta Winkelmann; 90 Min. |
| | POST UND TECHNIK 45 Min. | 1975 | BETHANIEN 30 Min. |
| | ÄRTEKONGRESS 30 Min. | | PICNIC 28 Min. |
| | MOLTOPREN 1-4 je 20 bis 30 Min. | | WIR GEHEN WOHNEN 28 Min. |
| 1962/63 | GESCHWINDIGKEIT. KINO EINS Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Edgar Reitz; Musik: Josef Anton Riedl; 12 Min. | | 7 JAHRE – 70 JAHRE Regie, Buch: Petra Kiener; Kamera, Produktion; Edgar Reitz |
| 1963-65 | circa 50 Werbefilme und Industriefilme für Inselfilm, München | 1976 | STUNDE NULL Regie: Edgar Reitz; Buch: Peter Steinbach, Edgar Reitz; Regie-Assistenz: Petra Kiener; Kamera: Gernot Roll; Schnitt: Ingrid Broszat; Ausstattung: Winfried Henning; Musik: Nikos Mamangakis; Darsteller: Kai Taschner, Anette Jünger, Herbert Weissbach, Erika Wackernagel; 108 Min. |
| 1964/65 | VARIAVISION Regie, Buch: Edgar Reitz; Texte: Alexander Kluge; Kamera: Thomas Mauch; Schnitt: Barbara Schröder; Musik: Josef Anton Riedl | 1978 | DER SCHNEIDER VON ULM Regie: Edgar Reitz; Buch: Petra Kiener, Edgar Reitz; Kamera: Dietrich Lohmann; Modell-Flugaufnahmen: Martin Schäfer; Bauten: Winfried Henning; Musik: Nikos Mamangakis; Darsteller: Tilo Prückner, Vadim Glowna, Hannelore Elsner; 115 Min. |
| | 16 Filmschleifen unterschiedlicher Länge (45-360 Sekunden) werden simultan auf 16, aus 120 beweglichen Lamellen bestehende Leinwände projiziert und erreichen alle 36 Minuten ihre gemeinsame Ausgangsstellung | 1979 | SUSANNE TANZT (unveröffentlicht) 16 Min. |
| 1965/66 | ABSCHIED VON GESTERN Regie: Alexander Kluge; Kamera: Edgar Reitz | 1980/81 | GESCHICHTEN AUS DEN HUNSRÜCKDÖRFERN Regie, Buch, Kamera: Edgar Reitz; Schnitt: Heidi Handorf; Musik: Nikos Mamangakis; 117 Min. |
| 1966 | DIE KINDER Regie, Buch: Edgar Reitz; Kamera: Thomas Mauch; 12 Min. | 1981-84 | HEIMAT. EINE CHRONIK IN ELF TEILEN Regie: Edgar Reitz; Co-Regie/Casting: Robert Busch; Buch: Edgar Reitz, Peter Steinbach; Kamera: Gernot Roll; Schnitt: Heidi Handorf; Ausstattung: Franz Bauer; Kostüme: Reinhild Paul, |
| | MAHLZEITEN Regie, Buch: Edgar Reitz; Regie-Assistenz: Ula Stöckl; Kamera: Thomas Mauch; Kamera-Assistenz: Frank Brühne; Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus; Darsteller: Heidi Stroh, Georg Hauke; 97 Min. | | |
| 1966/67 | FUSSNOTEN Regie, Buch: Edgar Reitz; Kamera: Edgar Reitz, Thomas Mauch; Schnitt: Maximiliane Mainka-Jellinghaus; Darsteller: Heidi Stroh, Georg Hauke, Nina Frank; 90 Min. | | |
| 1968 | UXMAL (unveröffentlicht) Regie, Buch, Kamera: Edgar Reitz; Darsteller: Petra Schürmann, Peter Berling; 75 Min. | | |
| | FILMSTUNDE Regie, Buch: Edgar Reitz; Kamera: Dedo Weigert, Thomas Mauch; 120 Min. | | |
| 1968/69 | CARDILLAC Regie, Buch: Edgar Reitz; Kamera: Dietrich Lohmann; Kamera-Assistenz: Jörg Schmidt-Reitwein; Darsteller: Hans-Christian Blech, Catana Cayetano, Rolf Becker, Liane Hielscher, Gunter Sachs; 95 Min. | | |

scher Film" prägen. 1967/68 Jurymitglied beim Experimentalfilmfestival in Knokke. Im Mai/Juni 1968 Unterricht an einem Münchner Gymnasium in Filmtheorie und -praxis, FILMSTUNDE, ein Dokumentarfilm über dieses Projekt. Im August 1968 mit Pasolini aus der Jury der Biennale in Venedig zurückgetreten. 1971 Versuche mit einem Kneipen kino, in dem die Besucher anhand einer "Speisekarte" das Programm aus 23 KÜBELKIND-GE-SCHICHTEN und Filmen aus der Frühzeit des Kinos selbst zusammenstellen können. Gründung der «Edgar Reitz Filmproduktions GmbH», einer in München ansässigen Filmproduktionsfirma, die neben den eigenen Filmen auch Projekte namhafter anderer Regisseure produziert. In den siebziger und achtziger Jahren zahlrei-

che Produktionen im Bereich des Dokumentarfilms, Spielfilms und Fernsehspiels, zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Seit Mitte der sechziger Jahre Beteiligung sowohl an filmpolitischen als auch an Gemeinschaftsaktionen des Neuen Deutschen Films. Zahlreiche Veröffentlichungen über Filmtheorie, Filmästhetik und Fragen der Zukunft der Filmkunst in Zeitschriften und Büchern. 1978 Abwendung vom Spielfilm und seinen staatlich geförderten Formen. 1979 Beginn mit dem Filmroman HEIMAT, nach dessen Veröffentlichung 1984 er sofort mit der Produktion zu DIE ZWEITE HEIMAT beginnt. So entsteht ein filmisches Werk eigener Art, das bis jetzt den Umfang von circa 25 Spielfilmen angenommen hat mit einer Spieldauer von mehr als 42 Stunden.

■ ■ ■ ■ ■

Ute Schwippert, Regine Bätz; Musik: Nikos Mamangakis. Format: 35 mm; Länge: 25 480 Meter; Dauer: 15 Stunden 31 Minuten; Schwarzweiss und Farbe; Uraufführung: 30. Juni/1. Juli 1984 Filmfest München

1. Teil: Fernweh, 119 Minuten
 2. Teil: Die Mitte der Welt, 90 Minuten
 3. Teil: Weihnacht wie noch nie, 58 Minuten
 4. Teil: Reichshöhenstrasse, 58 Minuten
 5. Teil: Auf und davon und zurück, 58 Minuten
 6. Teil: Heimatfront, 58 Minuten
 7. Teil: Die Liebe der Soldaten, 59 Minuten
 8. Teil: Der Amerikaner, 102 Minuten
 9. Teil: Hermännchen, 138 Minuten
 10. Teil: Die stolzen Jahre, 82 Minuten
 11. Teil: Das Fest der Lebenden und der Toten, 100 Minuten
- 1985 FILMGESCHICHTE(N). DIE STUNDE DER FILMEMACHER
4 Fernsehfilme:
1. Liebe mit tödlichem Ausgang
2. Das Leben als Veranstaltung
3. Glück im Unglück
4. Flucht
Gestaltung: Alexander Kluge, Edgar Reitz; Kamera: Gernot Roll
- 1985-92 DIE ZWEITE HEIMAT. CHRONIK EINER JUGEND Regie: Edgar Reitz; Co-Regie/Casting: Robert Busch; Buch Edgar Reitz; Kamera: Gernot Roll (Teile 1-5), Gerard Vandenberg (Teile 5-8), Christian Reitz (Teile 9-13); Schnitt: Susanne Hartmann; Ausstattung: Franz Bauer; Kostüme: Bille Brassers, Nikola Hoeltz; Musik: Nikos Mamangakis. Format: 35 mm, 1:1,66; Schwarzweiss und Farbe; Dauer: 25 Stunden 32 Minuten 27 Sekunden. Uraufführung: September 1992 Filmfestival von Venedig und Prinzregententheater München.
- Film 1: Die Zeit der ersten Liebe, 119 Minuten
Film 2: Zwei fremde Augen, 115 Minuten 14 Sekunden
Film 3: Eifersucht und Stolz, 115 Minuten 39 Sekunden
Film 4: Ansgars Tod, 100 Minuten 4 Sekunden
Film 5: Das Spiel mit der Freiheit, 119 Minuten 8 Sekunden
Film 6: Kennedys Kinder, 107 Minuten 51 Sekunden
Film 7: Weihnachtswölfe, 110 Minuten 25 Sekunden
Film 8: Die Hochzeit, 119 Minuten 56 Sekunden
Film 9: Die ewige Tochter, 118 Minuten 15 Sekunden
Film 10: Das Ende der Zukunft, 132 Minuten 2 Sekunden
Film 11: Zeit des Schweigens, 120 Minuten 7 Sekunden
Film 12: Die Zeit der vielen Worte, 121 Minuten 21 Sekunden
Film 13: Kunst oder Leben, 132 Minuten 48 Sekunden

Regie und Buch: Edgar Reitz; Co-Regie und Besetzung: Robert Busch; Kamera: Gernot Roll, Gerard Vandenberg, Christian Reitz; Kamera-Assistenz: Herbert Sporrer, Constantin Kesting, Erwin Lanzensberger, Christoph Dammast, Daniel Dietenberger; Schnitt: Susanne Hartmann; Ausstattung: Franz Bauer; Studiobauentwurf "Hexenpassion": Toni Lüdi; Kostüme: Bille Brassers, Nikola Hoeltz; Maske: Mia Schöpke; Musik: Nikos Mamangakis; Ton: Heiko Hinderks, Manfred Banach, Rainer Wiehr, Heymo Heyder, Reinhard Gloge; Ton-Mischung: Manfred Arbter; Ton-Schnitt: Friederike Treitz. Darsteller (Rolle): Henry Arnold (Hermann Simon), Salome Kammer (Clarissa Lichtblau), Anke Sevenich (Schnüsschen, alias Waltraud Schneider), Noemi Steuer (Helga Aufschrey), Daniel Smith (Juan Ramon Fernandez Subercaseaux), Gisela Müller (Evelyne Cerphal), Hannelore Hoger (Elisabeth Cerphal), Michael Seyfried (Ansgar Herzprung), Armin Fuchs (Volker Schimmelpfennig), Martin Maria Blau (Jean-Marie Weber), Michael Schönborn (Alex), Lena Lessing (Olga Müller), Peter Weiss (Rob Stürmer), Frank Röth (Stefan Aufhäuser), Laszlo I. Kisch (Reinhard Dörr), Susanne Lothar (Esther Goldbaum), Sabine von Maydell (Elisabeth), Franziska Traub (Renate Leineweber), Holger Fuchs (Bernd), Michael Stephan (Clemens), Carolin Fink (Katrin), Manfred Andrae (Gerold Gatteringer), Franziska Stömmmer (Frau Ries), Hanna Köhler (Frau Moretti), Fred Stillkrauth (Kohlenjosef), Kurt Weinzierl (Dr. Bretschneider), Edith Behleit (Mutter Lichtblau), Reinhold Lampe (Dr. K.), Eva Maria Schneider (Mariiegoot), Eva Maria Bayerwaltes (Tante Pauline), Alexander May (Konsul Handschuh), Gwendolyn von Ambesser (Haselchen, seine Frau), Thomas Kylan (Eberhard Zielke), Marinus Georg Brandt (Herr Gross), Johanna Bittenbinder (Erika), Anna Thalbach (Trixi), Irene Kugler (Marianne Westphal), Veronika Ferres (Dorli), Hannes Deming (Vater Aufschrey), Tana Schanzara (Oma Aufschrey), Renate Schmidt (Mutter Aufschrey), Ute Cremer (Tommys Mutter), Dieter Steinbrink (Tommys Vater), Daniel Muck (Tommy), Alfred Edel (Herr Edel), Wolf-Dietrich Berg (Mercedes-Fahrer), Horst Reichel, Robinson Reichel (Immobilienmakler), Ossi Eckmüller (Nachbar), Wookie Mayer (Dagmar), Dirk Salomon (Dirk), Abbie Conant (Camilla).

Produktion: Edgar Reitz Filmproduktions GmbH; Co-Produktion: WDR, Köln, SFB, Berlin, BR, München, NDR, Hamburg, SWF, Baden-Baden, HR, Frankfurt, BBC, London, TVE, Madrid, SVT, Stockholm, A 2, Paris, ARTE, NRK, Oslo, YLE, Finnland, ORF, Wien, DR, Dänemark, SBS, Australien. Deutschland 1992. Herstellungsleitung: Inge Richter; Redaktion: Joachim von Mengershausen; Produktionsleiter: Inge Richter, Joachim Huth, Karl Markgraf, Cornel Neata. Format: 35 mm, 1:1,66; Schwarzweiss und Farbe; Gesamtlänge: 48 000 Meter; Gesamtdauer: 25 Stunden 32 Minuten 27 Sekunden. Der Verleih in Deutschland, der Schweiz und anderen Ländern wird zurzeit von der Edgar Reitz Filmproduktion in München besorgt.



TOUS LES MATINS DU MONDE (DIE SIEBENTE SAITE)
von Alain Corneau

Jede Note stirbt beim Ausklingen

Ein rauher Holztisch, eine Korbflasche Wein, ein paar Waffeln auf einem Zinnteller, das flackernde Licht einer Kerze. Abend für Abend zelebriert Monsieur de Sainte Colombe diese Liturgie; er hat sie dem Angedenken seiner frühverstorbenen Frau und der reinen, absoluten Liebe zur Musik geweiht. Nacht für Nacht versenkt er sich in die schwermütigen Klänge seiner Gambe, er hat ihr gar eine siebente Saite hinzugefügt, welche dem Instrument zusätzliche melancholische Töne zu entlocken vermag.

Die Kamera vollführt keine Bewegung, die von der Musik und der Einsamkeit Sainte Colombes ablenkte, sie wagt es nicht, sein Schweigen zu brechen. Alain Corneau und sein Ka-

meramann Yves Angelo haben ihre Bildkompositionen im tonigen Hell-dunkel der französischen Vanitas-Malerei des siebzehnten Jahrhunderts gehalten: es sind Stilleben im eigentlichen Sinne, *natures mortes*, aus denen der Tod noch nicht verbannt ist. Man muss lange suchen in diesem Kinoherbst, um einen Film zu finden, dem es gelingt, in gleichsam stummen Bildern derart viel zum Klingen zu bringen; allenfalls bei Terence Davies' *THE LONG DAY CLOSES* würde man fündig werden.

TOUS LES MATINS DU MONDE ist eine Meditation über den Tod und die Musik. Natürlich erzählt sie auch von der Liebe, vor allem aber von dem Verhältnis eines Schülers zu seinem

Lehrmeister. Monsieur de Sainte Colombe wird von einer wilden, verzweifelt und zornig hingebungsvollen Liebe zur Musik beherrscht. *Jean-Pierre Marielle* spielt ihn als heftigen, unzugänglichen und dabei schüchternen Menschen, der der Welt, vor allem dem Hof von Versailles, den Rücken zugekehrt hat. Als Jansenist ist er zudem ein Abtrünniger der Staatsreligion. Seine beiden Töchter erzieht der Patriarch mit hilfloser Strenge. Madeleine, die Ältere der beiden, hat sein ungestümes und unbedingtes Temperament von ihm geerbt. Marin Marais (als alten Mann spielt ihn *Gérard Depardieu*, als Heranwachsenden praktischerweise sein Sohn *Guillaume*) mag die Gambe als Instru-

ment gewählt haben, weil ihr Klang eine grosse Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme hat: der Stimmbruch hat ihn um die ersehnte Karriere eines Sängers betrogen. Auf alle Fälle weiss er um die Verführungskunst der Musik; augenblicklich verliebt sich Madeleine in ihn, bietet ihm mit der gleichen Entschlossenheit ihre Brüste wie ihr Leben dar.

Nur widerwillig nimmt Sainte Colombe ihn als seinen Schüler an, heikel wird ihr Verhältnis von Anfang an bleiben. Es ist ein erbitterter Widerstreit der Temperamente und Auffassungen, dennoch legt Sainte Colombe seine Leidenschaft in die Lektionen: Selbst das Heulen des Windes, der Urinstrahl eines Dieners geraten ihm zum Lehrstoff, in dem er seinen Schüler unterweisen muss. Der Absolut-



heitsanspruch Sainte Colombes kennt zunächst nur Bedauern und Verachtung für die ersten Versuche Marais': «Das ist eine Musik, die unterhält, aber nicht erschreckt.» Marielle macht indes kein Geheimnis daraus, dass der Meister auch Neid hegt

angesichts der Fortschritte und Erfolge seines Schülers. Später – Marais hat Madeleine längst verlassen und damit ihr Leben zerstört, hat bei Hofe reüssiert und dadurch die Ideale seines Meisters verraten – plagen ihn Schuldgefühle. Er ahnt, dass Sainte Colombe das Geheimnis seiner Kompositionen mit ins Grab nehmen wird und will sie der Nachwelt, auch um den Preis des Betrugs an dem weltabgewandten Musiker, bewahren. Er sucht ihn auf, auch in der Hoffnung, von ihm die Absolution zu erhalten: Eine letzte, eine erste Lektion, eine Totenwache, während der Marais lernt, dass jede Note bei ihrem Ausklingen sterben muss.

Corneau und der Autor *Pascal Quignard* (er schrieb statt eines Drehbuches zunächst einen Roman, den er dann gemeinsam mit Corneau adaptierte) können derart viel Transzendenz wagen, da ihr Film vollends im Gegenwärtigen, im Konkreten verwurzelt ist. Ihre Dialoge sind von entschiedener, barocker Körperlichkeit. Die Gambenmusik – das Instrument blieb im Kino bisher erstaunlich unentdeckt, einzig Hans Werner Henze hat es in seiner Partitur zu *DER JUNGE TÖRLESS* von Volker Schlöndorff trefflich eingesetzt – macht das Gefühl des Verlustes greifbar: sie klingt oft auch dann noch nach, wenn die Handlung längst schon weiter vorangeschritten ist, wenn sich die Stimmung einer Szene schon gewandelt hat. Der Film kann das Unerhörte wagen, weil er in *Pierre Gamet* einen Tonmeister besitzt, dem nichts entgeht: das Geräusch des Streichbogens beim Musizieren, das



Schlürfen des trinkenden Marielle, das Knacken des Feuerholzes, das Zerbrechen der Waffeln, nicht einmal der leise Pinselstrich eines Malers im Bildhintergrund. Und er ist sogar wagemutig genug, der Stille zuzuhören.

Gerhard Midding

Die wichtigsten Daten zu *TOUS LES MATINS DU MONDE* (DIE SIEBENTE SAITE):

Regie: Alain Corneau; Buch: Alain Corneau, Pascal Quignard, nach dessen gleichnamigen Roman; Kamera: Yves Angelo; Schnitt: Marie-Joséphine Yoyotte; Ausstattung: Bernard Vezat; Kostüme: Corinne Jorry; Maske: Jean-Pierre Berroyer, Marianne Collette; musikalische Leitung: Jordi Savall; Musiklehrer: Jean-Louis Charbonnier; Musik: François Couperin: «Troisième Leçon de Ténèbres à deux voix», Jean Baptiste Lully: «Marche pour la cérémonie», Marin Marais: «Improvisation sur les Folies d'Espagne», «La Réveuse», «L'Arabesque», «Le Badinage», «Tombeau pour Monsieur de Sainte Colombe», «Muzettes I-II», «Sonnerie de Ste Geneviève du Mont-de-Paris», Sainte Colombe: «Gavotte du Tendre», «Les pleurs», «Concert à deux Violes "Le Retour"», Jordi Savall: «Prélude pour Mr Vauquelin», «Une jeune fille» nach einer populären Melodie, «Fantaisie en mi mineur» nach einer anonymen Melodie aus dem 18. Jahrhundert; ausführende Musiker: Jordi Savall, Fabio Biondi, Christophe Coin, Montserrat Figueras, Maria-Cristina Kiehr, Rolf Lislevand, Pierre Hantäi, Jérôme Hantäi; Musik erhältlich auf CD V 4640; Ton: Pierre Gamet.

Darsteller (Rolle): Jean-Pierre Marielle (Monsieur de Sainte Colombe), Gérard Depardieu (Marin Marais, alt), Guillaume Depardieu (Marin Marais, jung), Anne Brochet (Madeleine, Tochter von Sainte Colombe), Carole Richert (Toinette, Tochter von Saint Colombe), Caroline Sihol (Madame de Sainte Colombe), Michel Bouquet (Lubin Bauquin).

Produktion: Film Par Film; Co-Produktion: Divali Films, D.D. Productions, Sedif, FR 3, Paravision International, CNC, Canal Plus; Produzent: Jean-Louis Livi. Frankreich 1991. Format: 35 mm, 1:1,66; Farbe, Dolby SR Stereo; Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Sadfi, Genève; D-Verleih: Tobis-Filmkunst, Berlin.





BENNY'S VIDEO von Michael Haneke

Augenzeugen-Video

Es wird niemand sagen können, Michael Haneke spiele mit gezinkten Karten: BENNY'S VIDEO verstört gleich mit den ersten Bildern. Da läuft direkt vor unseren Augen ein Videoband, auf dem die Tötung eines Schweines auf einem Bauernhof festgehalten ist. Und damit noch nicht genug: Der Todeskampf des Tieres wird durch das Betätigen der Zeitlupen-Taste von unsichtbarer Hand in allen Details ausgemalt.

Das Videoband hat, wie wir erfahren, der junge Benny aufgezeichnet. Das pubertierende Einzelkind gut situierter, berufstätiger Eltern ist ein Videofreak, der sich nach der Schule in sein abgedunkeltes Zimmer zurückzieht, wo er sich einen Horrorfilm nach dem anderen anschaut. Die Realität kennt der Junge nur vom Bildschirm: Sie wird ihm entweder durch die Nachrichten im Fernsehen vermittelt oder via Überwachungskamera, mit der er die nähere Umgebung seines Wohnblocks im Auge behalten kann. Als Benny ein gleichaltriges Mädchen mit zu sich nach Hause nimmt, setzt er

die bewegten Bilder in die Wirklichkeit um: Vor laufender Videokamera tötet er das Mädchen mit demselben Bolzenapparat, mit dem auch das Schwein im Videofilm getötet wurde. Kein Zweifel, BENNY'S VIDEO ist ein Härtefall wie vor Jahresfrist John McNaughtons HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER. Regisseur und Autor Michael Haneke, ein studierter Philosoph und Psychologe, weigert sich konsequent, nach Beweggründen für Bennys unbegreifliche Tat zu suchen. Er registriert die Ereignisse einfach nur – unbeirrbar, mit der Gefühllosigkeit und Sachlichkeit eines Untersuchungsbeamten, der sich für Tatsachen und nicht für Hypothesen interessiert. Die Aufnahmen haben etwas sehr Funktionales, Statisches: Die Kamera steht ganz im Dienste der Untersuchung; sie bewegt sich kaum je, ist wiederholt auf Gegenstände in Grossaufnahme gerichtet. Das geht so weit, dass sie, wenn der Fernsehmonitor die ganze Bildfläche ausfüllt, gar nicht mehr vorhanden zu sein scheint.

Die kühle, beinahe anonyme Form des Films korrespondiert vollkommen mit dem (Gefühls-)Haushalt von Bennys Familie, der unter null ist. Die modern gestylte, in Blau- und Grautönen gehaltene Luxuswohnung in einer wie ausgestorbenen Siedlung besitzt die Gemütlichkeit eines Eisschranks. Da ist keinerlei Wärme zu spüren, da hat alles seine Ordnung, da leben alle in einer Art Scheinleben aneinander vorbei, da verkommt die Beteuerung «Ich liebe dich» zur leeren Worthülse.

Das wirklich Schreckliche in BENNY'S VIDEO ist denn auch nicht die qualvolle Tötung des Mädchens – sie findet zwar hör-, aber nicht sichtbar ausserhalb des Suchers von Bennys Videokamera statt, so dass sie sich der Zuschauer vorstellen muss. Das wahrhaft Schreckliche ist die Gelassenheit, mit der die Beteiligten darauf reagieren. Benny macht sich sofort nach der Tat an seine Hausaufgaben, als ob überhaupt nichts geschehen wäre. Und als er später die Leiche aus seinem Blickfeld entfernt, zieht er sich vorher umsichtigerweise ganz aus,

um ja nicht seine Kleider mit Blut zu beschmieren.

Nicht weniger rational handeln die Eltern. Als sie erfahren, was passiert ist, ereifern sie sich mit keiner Silbe. Statt dessen setzen sie sich an den Esszimmertisch und beraten in aller Ruhe, wie die Leiche spurlos zu beseitigen ist. Die Zerstückelung eines Körpers wird hier zum ebenso selbstverständlichen Tischgespräch wie an anderen Orten das Tranchieren eines Poulets. Wie sehr die Kommunikation bereits auf den Nullpunkt gesunken ist, veranschaulicht auf deprimierende Weise die Tatsache, dass Benny den Eltern seine Tat nicht mit Worten eingesteht, sondern dadurch, dass er ihnen, gleich im Anschluss an die Nachrichten, stumm seinen Videofilm vorführt.

Bennys Familie ist sicherlich ein Extremfall; er führt drastisch vor Augen, welche Folgen es haben kann, wenn Menschen den Bezug zu ihrer Umwelt, zur Wirklichkeit an sich verloren haben. Die Rahmenbedingungen jedoch, in denen dieser zugespitzte Fall überhaupt erst möglich wird, sind alles andere als abnormal: Das Norm-

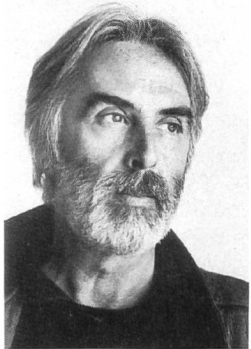
denken, die Berieselung durch die Medien, der Materialismus oder die fehlende Nächstenliebe (nicht nur im christlichen Sinne) gehören zu unserem Alltag. Darin liegt die Brisanz von Michael Hanekes Film: Die Alltäglichkeit der Begleitumstände und die Unscheinbarkeit der Figuren lassen uns nicht auf Distanz gehen, sondern halten uns verzerrt und fern jeder plumpen Identifikation, wie sie das amerikanische Kino pflegt, einen Spiegel vor, in dem sich ein jeder ein Stück weit selber erkennt.

Michael Haneke setzt im Betrachter also einen Erkenntnisprozess in Gang, der sich nicht auf den konkreten Fall beschränkt, sondern weitere Kreise zieht. Der Film wirft nicht zuletzt die Frage nach unserer eigenen Ethik, nach unserem eigenen Verhältnis zum Tod und zu den Medien auf. Er fragt uns indirekt, wieso wir bei einem authentischen "Augenzeugen-Video", das vom Privatfernsehen gesendet wird und bei dem "live" mitverfolgt werden kann, wie zum Beispiel jemand in den Tod springt, Nervenkitzel empfinden, während wir den Blick abwenden, wenn vor unse-

ren Augen ein Schwein geschlachtet wird, und wir es schier nicht ertragen können, wenn ein Mädchen in einer gestellten Filmszene verzweifelte Todeschreie ausstößt. Insofern ist BENNY'S VIDEO vielleicht auch ein lehrreicher Testfall: Er gibt jedem Zuschauer die Chance, seine Schmerzgrenze neu zu definieren.

Roland Vogler

Die wichtigsten Daten zu BENNY'S VIDEO:
Regie und Buch: Michael Haneke; Kamera: Christian Berger; Schnitt: Marie Homolkova; Ausstattung: Christoph Kanter; Kostüme: Erika Navas; Musik: Johann Sebastian Bach: Motette für fünfstimmigen Chor «Jesu meine Freude» BWV 227, Orgelchoralvorspiel «Liebster Jesu, wir sind hier» BWV 633 und 634; Ton: Karl Schlifelner.
Darsteller (Rolle): Arno Frisch (Benny), Angela Winkler (Mutter), Ulrich Mühe (Vater), Ingrid Stassner (Mädchen).
Produktion: WEGA-Film, Wien, Bernard Lang AG, Zürich; Produzenten: Veit Heiduschka, Bernard Lang; Produktionsleiter: Michael Katz, Gebhard Zupan. Österreich/Schweiz 1991/92. Format: 35 mm, 1:1,66; Farbe; Länge: 2800 m; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Bernard Lang AG, Zürich.



Gespräch mit Michael Haneke

„Bei mir muss der Zuschauer die Gefühle selbst produzieren“

FILMBULLETIN: Nachdem man BENNY'S VIDEO gesehen hat, kann man nicht einfach aufstehen und aus dem Kinosaal gehen, als ob nichts geschehen wäre. War das Ihre Absicht?

MICHAEL HANEKE: Ja, natürlich. Sowohl mein letzter Film DER SIEBENTE KONTINENT als auch BENNY'S VIDEO sind so angelegt, dass sie auf Grund der Tatsache, dass alle Fragen an den Zuschauer weitergegeben werden, erschüttern, treffen oder verunsichern sollen.

FILMBULLETIN: Die Wirkung Ihres Filmes auf den Zuschauer ist, glaube ich, schon noch etwas stärker. Ich würde von einem regelrechten Schock sprechen. Wollten Sie die Leute bewusst schockieren?

MICHAEL HANEKE: Ich bin zwar nicht auf Schockeffekte aus, doch wenn der Schock dazu führt, dass der Zuschauer nachzudenken und sich selber zu fragen beginnt, was die Sache ihn angeht oder warum er so erschüttert ist, dann ist der Zweck erfüllt. Ich glaube halt, dass es möglich ist, mit Film so etwas wie eine Katharsis zu erzeugen – BENNY'S VIDEO stellt jedenfalls einen Versuch dar.

FILMBULLETIN: Glauben Sie nicht, dass Sie, indem Sie eine solch aufwühlende Szene wie die Schweinstötung gleich zu Beginn Ihres Filmes zeigen, die Leute geradezu lähmen?

MICHAEL HANEKE: Lähmen wäre mir nicht recht, denn wenn jemand gelähmt ist, dann ist er unfähig zu reagieren. Ich dagegen hoffe, dass der

Zuschauer bei meinem Film andauernd reagiert, aber auf eine distanziertere, bewusstere Weise als bei einem Unterhaltungsfilm mit einer Unterhaltungsdramaturgie, die ja nur darauf angelegt ist, den Zuschauer seine Probleme vergessen und von den Gefühlen mittragen zu lassen, die ihm vorgeführt werden. Normalerweise spielen die Schauspieler dem Zuschauer die Gefühle vor, und er kann sie konsumieren. Bei mir bekommt er keine Gefühle vorgeführt, er muss sie selbst produzieren.

FILMBULLETIN: Ist das der Grund, weshalb die Szene mit der Schweinstötung noch vor dem Filmvorspann kommt? Oder wollen Sie dem Zuschauer gleich von vornherein "den Tarif erklären"?

MICHAEL HANEKE: BENNY'S VIDEO ist sozusagen das Gegenprinzip zu DER SIEBENTE KONTINENT. Jener Film beginnt mit einer ganz langsamen Alltagsbeschreibung, bei der man das Gefühl hat, man hätte alles schon tausendmal gesehen. Erst nach einer gewissen Zeit merkt das Publikum, dass es in der Falle sitzt. Da habe ich mir gedacht, das ist eigentlich unfair ge-



genüber dem Zuschauer. (lacht) Hier möchte ich ihm von Anfang an klar machen, worum es geht, auch wenn er im ersten Moment sicher schockiert ist.

Es ist ja, glaube ich, nicht die Tötung des Schweins an sich, die schockt, sondern die Art und Weise, wie sie vermittelt wird: auf einem Videoband, das abgespielt, dann zurückgespult wird und den Tötungsvorgang in Zeitlupe wiederholt. Dass jemand zu so etwas fähig ist, zeigt schlagartig eine so kranke Gesinnung, dass man sofort in medias res ist.

FILMBULLETIN: Warum protokollieren Sie die Ereignisse lediglich, warum weigern Sie sich konsequent zu ergründen, was im Innern der Figuren vorgeht?

MICHAEL HANEKE: Erklärungen interessieren mich nicht nur nicht, sondern ich halte sie auch für fatal. Psychologie führt immer zu Erklärungen, und Erklärungen müssen immer für Verharmlosungen herhalten. Ein Film, der Psychologie ausspart, hat mehr Chancen, die Struktur, die Verhältnisse der Dinge zu zeigen. Deshalb sind meine Filme stets antipsychologisch. Es ist mir ein Anliegen, ästhetische Mittel zu finden, die dem Zuschauer etwas erhellen. Normalerweise wird ihm ja gar nichts erhellt, er wird unterhalten oder gelangweilt. Meistens geht er aus dem Kino und ist entschlackt – im besten Fall. Aber er vergisst den Film so schnell, wie er ihn sich reingezogen hat. BENNY'S VIDEO dagegen bleibt den Leuten hoffentlich länger im Gedächtnis.

FILMBULLETIN: Ist der Fall, so wie Sie ihn schildern, tatsächlich vorgefallen?

MICHAEL HANEKE: Nein, überhaupt nicht. Die ganze Geschichte ist eine

reine Erfindung. Der Anlass war ein Zeitungsartikel über Jugendliche, die irgendwelche Gewalttaten begangen haben und die, als man sie nach dem Grund fragte, antworteten: «Wir wollten mal sehen, wie das ist.» Ich habe das dann eine Weile weiterverfolgt, und es ist verblüffend, wie viele ähnliche Fälle man in der Zeitung innert kürzester Zeit zusammentragen kann. Taten ohne ersichtliches Motiv sind für mich immer die besten Indikatoren für das Klima einer Gesellschaft.

FILMBULLETIN: Wollen Sie also nicht einen Einzelfall darlegen, sondern die geschilderten Begebenheiten als Symptommerscheinungen verstanden wissen?

MICHAEL HANEKE: Ich denke, dass man über das Zeigen eines Extremfalles den sogenannten ganz normalen Wahnsinn am deutlichsten analysieren kann. Natürlich könnte ich theoretisch auch den ganz normalen Wahnsinn in seiner Banalität zeigen – es wäre ein anderer Film. Ich glaube jedoch, dass die Erschütterung da sehr schwer zu erreichen wäre. Deswegen scheint es mir ein opportunes Mittel zu sein, über einen Extremfall ein Klima zu beschreiben. Es geht mir letztlich um die emotionale Vergletscherung in den hochindustrialisierten Ländern.

FILMBULLETIN: Sie zeigen in Ihrem Film mehrmals in Nahaufnahme Geld, das die Hand wechselt. Ist das als Sinnbild für unsere Wohlstandsgesellschaft zu betrachten?

MICHAEL HANEKE: Genau. Das sind Bilder, die auch schon in DER SIEBENTE KONTINENT vorgekommen sind. Da stand die totale Verdinglichung des alltäglichen Lebens im Visier. Hier



bildet das Phänomen Video den Aufhänger. Wobei man ja auch sagen muss, dass es jetzt nicht darum geht, das Medium als solches zu verteuflern. Aber man muss klar sehen, dass es grosse Gefahren birgt, vor allem in bezug auf Kinder. Wenn Kinder ohne geistige und emotionale Hilfe permanent dem Medium ausgesetzt sind, hat für sie eine Leiche in Sarajewo mit

der Zeit die gleiche Realität wie eine Leiche im TERMINATOR-Film. Und weil dabei allmählich die Bezugssysteme verloren gehen, können irgendwann Dinge einfach so passieren. Benny weiss im Grunde gar nicht, was er da tut, denn ein Video kann man ja zurückspulen, und schon steht der Tote wieder auf.

Sicher ist es falsch zu sagen, ich sehe mir einen Film wie TERMINATOR an, gehe raus und bringe dann jemanden um. Diesen unmittelbaren Aufforderungscharakter hat das Medium gewiss nicht, aber à la longue können Kinder dennoch einen Realitätsverlust erleiden. Das ist sozusagen das vordergründige Thema meines Filmes. Das eigentliche Thema ist natürlich, warum können Menschen diesen Gefahren so erliegen, wie einsam müssen sie sein, um das Medium so-



zusagen zu ihrem einzigen Partner zu machen.

Daneben geht es auch noch um einen politischen Aspekt, nämlich darum, dass speziell im deutschsprachigen Raum die Kunst des Verdrängens sehr gross ist. Da sind Bennys Eltern natürlich insofern paradigmatisch, als sie sich mit der Schuld des Sohnes, für die sie ja mitverantwortlich sind, überhaupt nicht auseinandersetzen. Sie setzen sich lediglich damit auseinander, wie sie alles vertuschen und verdrängen können.

FILMBULLETIN: Glauben Sie denn, dass der Junge seine Schuld tilgt, wenn er am Schluss zur Polizei geht?

MICHAEL HANEKE: Das sind Fragen, auf die ich nie antworte, weil das genau die Fragen sind, die ich an den Zuschauer stelle.

FILMBULLETIN: So oder so irritiert der Schluss ein wenig, weil der Junge plötzlich etwas aus eigenem Antrieb unternimmt, während noch kurz zuvor mit der Party, die an den Anfang des Films zurückführt, alles darauf hindeutet, dass sich in Bennys Familie überhaupt nichts geändert hat ...

MICHAEL HANEKE: Wenn ich da stehengeblieben wäre, was durchaus möglich gewesen wäre, dann wäre es ein Film von Chabrol geworden. Bei

Chabrol wäre der Junge nicht zur Polizei gegangen, sondern es wäre alles beim alten geblieben. Das wäre mir jedoch eine zu einfache Lösung gewesen, denn dabei wird man als Zuschauer lediglich bestätigt. Der Schluss, so wie er jetzt ist, bei dem ja völlig offenbleibt, ob der Junge nun die Eltern angezeigt hat oder ob er dem Vater möglicherweise die Chance gibt, zum erstenmal etwas für seinen Sohn zu tun, nämlich die Schuld auf sich zu nehmen, ist einfach differenzierter, als wenn ich es mir verknüpfen hätte, den Jungen zur Polizei gehen zu lassen. Das wäre dann ein gewisser besserwisserischer Zynismus meinerseits gewesen. Und Zynismus ist etwas, was ich zutiefst nicht leiden kann. Filme, die sich über ihr Personal lustig – im weitesten Sinne des Wortes – machen, kann ich auf den Tod nicht ausstehen.

FILMBULLETIN: Sie machen sich sicherlich nicht über Ihre Figuren lustig. Trotzdem wirkt die ungeheure Kälte, die Ihr Film, auch formal, ausstrahlt, manchmal fast zynisch. Man atmet förmlich auf, wenn Bennys Mutter sich im Hotelzimmer endlich einmal ausweint. Das ist der Moment, auf den man als Zuschauer die ganze Zeit über gewartet hat: ein Gefühl, irgendeine Reaktion auf das, was vorgefallen ist.

MICHAEL HANEKE: Ich würde hier nicht von Zynismus sprechen. Es ist einfach das Prinzip einer dialektischen Dramaturgie: Ganz im Sinne Adornos, der einmal gesagt hat, dass man heute keine ernsthafte Utopie mehr entwerfen kann außer einer Utopie des Schrecklichen, drängt man sozusagen den Zuschauer an die Wand, dass er sich selbst gezwungen fühlt, irgendetwas dagegen zu unternehmen.

Aus diesem Grund versuche ich immer, jede Art von Emotionalität auszuklammern, die Dramaturgie so offen wie möglich zu halten. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass die Leute dann viel länger mit der Thematik im Kopf oder im Herzen herumgehen, als wenn man ihnen auch nur das Zipfelchen einer Antwort in die Hand gibt. Denn das schnappen sie sich sofort, halten sich daran fest und sagen: Ja, der Fall ist natürlich furchtbar, aber er hat mit mir überhaupt nichts zu tun. Wenn man den Zuschauern dagegen alle diese Rettungsanker wegnimmt, dann müssen sie sich irgendwie selbst einbringen und die emotionalen Leerstellen auffüllen. Dann aber sind sie, das hoffe ich wenigstens, schon in der Falle des Denkens drin. Die Szene im Hotelzimmer ist mir er-



staunlicherweise schon oft genannt worden. Offenbar ist man irgendwie befreit, wenn die Mutter zu weinen beginnt, obwohl das keineswegs so beabsichtigt war. Denn man kann sich zwar einen Moment lang sagen: Na, endlich. Aber dann geht es doch genauso weiter wie vorher. Wozu hat die Mutter also eigentlich geweint?

FILMBULLETIN: Finden Sie nicht, dass die Wohnung von Bennys Familie fast unrealistisch kalt gezeichnet ist? Man bekommt manchmal fast den Eindruck, Sie wollen da ein Klima forcieren.

MICHAEL HANEKE: Film ist ja immer die Manipulation von Realität, alleine schon durch die Bildauswahl. Daher würde ich auch nicht sagen, ich habe die Realität dargestellt, sondern meine Version der Realität. Dabei habe ich aber doch versucht, so unmanipulativ und objektiv wie möglich zu sein. Wohnungen spiegeln natürlich immer irgendwie die Persönlichkeit der Menschen, die in ihnen leben. Deshalb ist die Art, wie sich die Figuren meines Films darstellen, eben auch die Art, wie sie wohnen.

FILMBULLETIN: Warum haben Sie den Fall im Milieu des gehobenen Bürgertums und nicht, wie in DER SIEBENTE KONTINENT, in der repräsentativeren Mittelschicht angesiedelt?

MICHAEL HANEKE: Die Thematik würde sich wohl nicht entscheidend ändern, wenn die Geschichte im Kleinbürgermilieu spielte. Dass die Eltern berufstätig sind und sehr wenig Zeit für ihr Kind haben, das ist wohl in allen Gesellschaftsschichten anzutreffen. Ich denke halt, dass man die Versuchsanordnung eines Falls möglichst hoch ansetzen soll. Wenn jemand, weil er soziale Probleme hat, bestimmte Dinge sowieso tut, dann ist die "Fallhöhe" wesentlich geringer, als wenn er irgendetwas tut, obwohl er überhaupt keinen Grund dazu hat.

FILMBULLETIN: Andererseits könnte man es sich bequem machen und sagen: Geschieht denen doch recht, die haben einfach zu viel Geld ...

MICHAEL HANEKE: Ich glaube nicht, dass es sich so darstellt, dass sie zu viel Geld haben. Sie sind zu sehr vom

Geld besessen, und das kann man auch sein, wenn man wenig Geld hat. Ich habe versucht, die Geschichte in einem Milieu anzuordnen, das vom Zuschauer keine speziellen Kenntnisse erfordert. Die Leute, die man da sieht, kennt eigentlich jeder; sie haben einen hohen Identifikationswert. Im übrigen wird in meinem nächsten Film, der den Abschluss meiner Trilogie über die emotionale Vergletscherung bildet und von einem Amokläufer handelt, das soziale Spektrum breiter werden.

FILMBULLETIN: Sie haben auf die Gefahren von Video hingewiesen. Wie steht es denn mit dem Fernsehen? Sie haben ja schon des öfteren fürs Fernsehen gearbeitet.

MICHAEL HANEKE: Genausowenig wie das Video kann man das Fernsehen per se in Grund und Boden verdammen. Und zumindest in Österreich ist es eben so, dass man nicht vom Beruf des Filmregisseurs allein leben kann. Deshalb sagt man, wenn einem das Fernsehen – wenn auch immer weniger – die Möglichkeit bietet, ehrenwerte Dinge zu tun, also Dinge, für die man sich nachher nicht schämen muss, eben nicht nein. Ich hatte immer das Glück, mich in der Kunststecke bewegen zu dürfen. Dort kann man auch versuchen, die Bildsprache etwas weiter zu treiben, als es üblich ist. Aber das ist natürlich eine Ausnahme.

FILMBULLETIN: Sie haben zuerst Theater inszeniert. Wie sind Sie dann zum Film gekommen?

MICHAEL HANEKE: Ich schrieb schon als Student Film- und Literaturkritiken und hatte dann die Möglichkeit, relativ jung zum Südwestfunk zu kommen, wo ich vier Jahre lang als Fernseh-dramaturg arbeitete, obwohl ich eigentlich immer Filme machen wollte. Wenn ich dort geblieben wäre, dann wäre ich wohl bestenfalls Abteilungsleiter geworden, aber sicher nicht Regisseur. Deshalb begann ich, Theater zu inszenieren, was dazu geführt hat, dass die Verantwortlichen vom Südwestfunk merkten, aha, der kann ja mit Schauspielern umgehen. Darauf liessen sie mich das erste Fernsehspiel drehen. In der Folge inszenierte ich an fast allen grösseren Schauspielhäusern Deutschlands, während ich daneben immer auch Fernsehspiele realisierte. Inzwischen habe ich aber die Lust am Theater verloren, weil ich beim Film viel mehr meine eigenen Ideen verwirklichen kann.

Das Gespräch mit Michael Haneke führte Roland Vogler

1492 – THE CONQUEST OF PARADISE

Ein Werkstattgespräch von Walter Ruggle mit Ridley Scott

„Als Filmemacher lebst du in Unsicherheit und Paranoia“

«Kommen werden spätere Zeiten,
wo der Ozean sich öffnet,
wo der Erdkreis weit sich auf tut,
und das Meer zeigt neue Welten.»

Seneca

«Der Amerikaner,
der Columbus zuerst entdeckte,
machte eine böse Entdeckung.»

Georg Christoph Lichtenberg

Die beiden Kolumbus-Filme im Jahr 500 nach dem ersten Spanierbesuch auf den Bahamas haben im Vorfeld ihrer Produktion bereits viel Aufsehen erregt. Die Salkind-Variante CHRISTOPHER COLUMBUS – THE DISCOVERY von John Glen vor allem mit invasionsähnlichen Flieger-Werbe-Staffeln während zweier Filmfestivals in Cannes, die Scott-Version, weil die US-Amerikaner es nicht dulden wollten, dass mit Gérard Depardieu ein europäischer Star die Titelrolle verkörpern sollte. Die USA feiern bekanntlich jährlich einen Columbus-Day, also hat der Entdecker Amerikas ein Amerikaner zu sein. Nicht ganz logisch vielleicht, aber sinnig, zumal das Kino, von Europa entdeckt, mittlerweile ja auch von Amerika aus die Welt erobert.

Jetzt sind die beiden Filme lanciert. Über den ersteren lohnt es sich kaum,

ein weiteres Wort zu verlieren, der letztere ist erwartungsgemäss interessanter. Auch wenn Ridley Scotts 1492 – THE CONQUEST OF PARADISE nicht vollumfänglich zu überzeugen vermag: Sein Ansatz ist eigenwillig, die visuelle Umsetzung historischer Momente attraktiv, der Charakter des Entdeckers dank Gérard Depardieu plastisch.

1492 – THE CONQUEST OF PARADISE ist kein Abenteuerfilm im traditionellen Sinn. Da steht der Mensch Kolumbus im Zentrum. Scott faszinierten die Konstellationen, in denen dieser seinen Traum verwirklichte, seine Verbissenheit, seinen Glauben an die eigene Sache. Scott visualisiert das emotionale Erlebnis. Die Hitze wird Farbe, die Schwüle wird Klang, die befreiende Geste ist in Zeitlupe aufgelöst, die Ohnmacht zeigt sich als optisch sich

verdichtender Raum. Depardieus Kolumbus ist ein Träumer, der die Welt verändern will, ein Visionär, der weiss, dass er recht hat, und der selbst dann, als er von Adel und Klerus von der Geschichtsbühne gekippt wird, weiss: «Ich hab's getan, sie nicht.»

Kolumbus hat nicht nur entdeckt, er hat als Entdecker auch die Bresche zur Eroberung geschlagen, seine Erfindung des Paradieses mündete in Zerstörung und den «ersten von Europäern verursachten Genozid» (Urs Bitterli). Der Kolumbusfilm von Ridley Scott versucht, diese Entwicklung in sein Kolumbusbild einzubeziehen.

Natürlich trivialisiert der Brite die Historie fürs grosse Publikumskino, aber er tut es mit Bedacht und Sorgfalt, was die historisch überlieferten Fakten anbelangt. Die Freiheit der In-



terpretation nimmt er sich in bezug auf die Hauptfiguren und dahingehend, dass er, um seinem Kolumbus ein klareres Profil zu geben, mitunter Aspekte verschiedener Zeitgenossen in einer einzigen Figur zusammenfasst. Mit den Filmen *THE DUELLISTS* (1977), *ALIEN* (1979), *BLADE RUNNER* (1982), *LEGEND* (1986), *SOMEONE TO WATCH OVER ME* (1987), *BLACK RAIN* (1989) und *THELMA & LOUISE* (1991) hat sich Scott einen Namen als eigenwilliger und facettenreicher Regisseur im Mainstream-Kino geschaffen. Die Bücher zu seinen Filmen schreibt er nicht selber – Scott ist ein typischer *director*, der kein Hehl daraus macht, sich seinen Lebensunterhalt nach wie vor mit kommerziellen Aufträgen zu verdienen. Seine Werbefilm-Company Ridley-Scott-Associates gehört zu den erfolgreichsten Firmen ihrer Art. Die Dialogzeile «Idealism and ambi-

tion are not compatible» aus 1492 - *THE CONQUEST OF PARADISE* liesse sich sehr gut auch auf ihn anwenden. Im übrigen ist der Londoner Scott dem Genuesen Kolumbus nicht zuletzt darin verwandt, dass auch er immer wieder zu neuen, unbekannten Horizonten aufbricht, dass er eine Schwäche für Figuren hat, die ins Unbekannte reisen.

Weil der Kolumbus-Film mit 4700 Kopien auf den Entdeckungstag hin weltweit lanciert werden sollte, war Ridley Scott innerhalb von vier Tagen den Premieren seines Filmes gefolgt: Tokio, Sydney, Los Angeles, London, Paris und Madrid hießen seine Stationen – 36 von 96 Stunden verbrachte er im Flugzeug – die Methoden der Eroberung haben sich auf der medial zum Dorf gewordenen Weltkugel verändert. Wir haben den Regisseur, an

seinem ersten soweit stressfreien Tag am Ende seiner PR-Eroberungstour rund um die Welt, zu einem exklusiven, zweistündigen Gespräch in Paris getroffen.

Das einzige Problem, das Scott am Nachmittag vor unserem Gespräch noch zu bewältigen hatte, war ein Detail: Beim Check im grossen Pariser Kinosaal in der Banlieue, wo am Abend die feierliche französische Premiere stattfinden sollte, war der Perfektionist mit der Brillanz der Bilder auf der Riesenleinwand nicht zufrieden. Eine 70-mm-Kopie musste her, und weil für ganz Frankreich keine gezogen worden war, organisierte er sie mittags um zwei Uhr kurzerhand aus Belgien. Englisch musste sie allerdings gesprochen sein, weil Gérard seinen compatriotes vorführen wollte, wie gut er auch englisch spielen kann. Es lebt die Entdeckung.

FILMBULLETIN: Durchschnittliche Kinogänger halten Sie oft für einen amerikanischen Regisseur. Worauf führen Sie diesen Irrtum zurück?

RIDLEY SCOTT: Das hängt wohl damit zusammen, dass ich mehrere Filme in den USA realisieren musste. Ich fand sehr früh heraus, dass ich in Grossbritannien nicht wirklich als Filmemacher arbeiten konnte. Eigentlich habe ich, da ich zunächst Werbefilme und einige Fernsehproduktionen realisierte, recht spät mit Kinofilmen begonnen – drei Jahre arbeitete ich beim Fernsehen, um genau zu sein, danach begann ich mit Werbefilmen. Als ich meinen ersten Spielfilm in Angriff nahm, wählte ich naiverweise einen historischen Stoff, der in der napoleonischen Zeit angesiedelt war. Ich dachte damals, das würde, gerade auch in bezug auf das US-amerikanische Kino, ein Film im Mainstream werden. Weit gefehlt! Die Studios mochten den Film zwar, aber niemand wusste, wirklich etwas mit ihm anzufangen. Der Verleiher liess sieben Kopien für die USA ziehen, dabei muss man wissen, dass Filme drüben normalerweise mit 1500 Kopien lanciert werden. Sie machten also sieben Kopien!

Zunächst dachte ich noch, das wäre normal, aber allmählich dümmerte mir, wie mickrig diese Lancierung war. Allerdings konnte ich auch noch nicht einschätzen, welchen Effekt dieses Vorgehen hatte: Der Film lief so lan-

giert in ganz anderen Kinozirkeln, in einer "art community", die ihn wirklich zu schätzen vermochte. Dies wiederum öffnete mir das Tor zum System, und bereits mit meinem nächsten Film war ich drin. Fortan bewegte ich mich tatsächlich im amerikanischen Mainstream.

FILMBULLETIN: Erstaunlich ist die Einschätzung aber dennoch. Sie haben einen schönen Teil Ihrer Filme in Grossbritannien produziert und auch in Londoner Studios realisiert. Selbst ALIEN – Ihr zweiter Spielfilm, der Ihnen mit der Referenz des ersten angeboten wurde – drehten Sie in Pinewood; LEGEND entstand genauso in London. RIDLEY SCOTT: Erst BLADE RUNNER entstand in den USA. BLACK RAIN wurde teilweise in Japan, teilweise in den USA gedreht, SOMEONE TO WATCH OVER ME und THELMA & LOUISE wieder ganz in den USA. Vier meiner Filme sind also in den USA entstanden, vier von – wieviele habe ich gemacht?

FILMBULLETIN: Acht.

RIDLEY SCOTT: Die Hälfte meiner Spielfilme ist also in England entstanden, die andere Hälfte zumindest teilweise in den USA. Aber, wo auch immer sie entstanden sind, sie sind beseelt von dem, was ich gerne mag: *popular cinema*. Das heisst nun nicht, dass ich ein anderes Kino verachte oder selber nicht besuche. Das Gegenteil von populärem Kino ist ja nicht

das unpopuläre Kino. In den USA bezeichnet man es als "arthouse-cinema", da existieren klare Unterschiede. Alles, was nicht amerikanisch ist, alles, was aus dem Ausland kommt, ist zum vornherein schon *artmovie*. NUOVO CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore beispielsweise, der in Italien ein ausgesprochen populärer Film ist, wird in den USA in art-houses gezeigt, und es erstaunt mich, dass sie den Film nicht in einer amerikanischen Version noch einmal gedreht haben ...

FILMBULLETIN: ... noch nicht.

RIDLEY SCOTT: NUOVO CINEMA PARADISO ist ein wunderbarer Film, aber er wird in den USA einfach nicht als *popular cinema* betrachtet. Ich bin Europäer, und ich bin tatsächlich ein sehr ausgeprägter Europäer, was meine Sensibilität anbelangt. Das wird mir gerade in Kalifornien immer wieder bewusst. Ich erlebe eine Art permanenten Krieg, was die Sensibilität anbelangt. Wenn ich sehe, wie dort etwas gemacht wird, so hat das natürlich einen Einfluss auf mich, aber es trifft immer zusammen mit dem, was ich eigentlich bin, trifft zusammen mit dem, was ich gelernt habe, was ich als Regisseur wie als Person mit mir bringe. Da findet ein Konflikt zwischen zwei Welten statt. Ich mag aber die Idee des Mainstreams, weil mir scheint, dass das Kino für viele Leute gemacht werden sollte.

FILMBULLETIN: Sie haben sehr unterschiedliche Filme realisiert: THE DUELISTS, von dem Sie eingangs gesprochen haben, war wie jetzt 1492 – THE CONQUEST OF PARADISE ein historisch angelegter Stoff. Sie haben Gegenwartsfilme wie THELMA & LOUISE oder SOMEONE TO WATCH OVER ME gestaltet, Sie haben sich in LEGEND in der zeitlosen Märchenwelt bewegt, und Sie haben mit ALIEN und BLADE RUNNER zwei Science-Fiction-Filme gedreht. Für mich gibt es da eine Verwandtschaft über alle Unterschiede hinweg: die Figuren sind bei Ihnen ganz ausgeprägt auf einer Suche nach dem Unbekannten, auf einem Weg nach neuen Erfahrungen. Worin unterscheiden sich Ihre Filme in ihrem Entstehungs-Prozess, inwieweit erlebten Sie sie als ähnlich?

RIDLEY SCOTT: Meine Charaktere treten tatsächlich alle in eine Welt ein, mit der sie zunächst einmal nicht vertraut sind. Das ist für mich attraktiv, denn auf diese Art sieht man die besten, die härtesten und die verletzlichsten Seiten eines Individuums am deutlichsten. Wenn man ein Individuum unter Stress beobachten kann, dann kommen seine besten und seine übelsten Seiten zum Vorschein. Es sind die Extreme, die sich so zeigen. Und wenn ich an meine Filme zurückdenke, so mag ich tatsächlich diese Extreme als Arbeitsmaterial. Bei THELMA & LOUISE war es ausnahmsweise so, dass mir nicht von Anfang

an klar war, dass der Film so extrem enden würde. Natürlich gab es das Buch, und es las sich in diese Richtung, aber als ich begonnen hatte, konnte ich noch nicht wirklich sehen, was ich damit anfangen würde. Ich hatte keine klare Vision. Normalerweise sehe ich ganz klare Bilder, wenn ich ein Drehbuch lese, bei THELMA & LOUISE war mir klar, dass ich dieses Buch nicht im üblichen Sinn behandeln konnte – das war ein ganz anderer Prozess, da musste ich einen Weg überhaupt erst finden. Das hing damit zusammen, dass es ein Gegenwartsstoff war, da gab es nicht die gewohnten Elemente, auf die ich mich hätte stützen können.

FILMBULLETIN: Wenn Sie diese Erfahrung jetzt vergleichen mit den Erfahrungen in der Science-Fiction, worauf stützen Sie sich?

RIDLEY SCOTT: In der Science-Fiction kann ich viel stärker auf die Landschaften setzen, durch die sich die Charaktere bewegen werden. Ich kann sie von Grund auf konstruieren, und das mag ich. Ich finde die Konstruktion von Zukunft wie die Rekonstruktion einer Vergangenheit ausgesprochen faszinierend. Bei THELMA & LOUISE war es Gegenwart. Die Geschichte wurde im Endeffekt zu einer letzten Reise, und ich dachte mir, dass diese Reise sehr lebendig sein müsste, weil die beiden Frauen an Orten vorbeikamen, die ihnen fremd waren, an die sie sich nicht gewöhnt wa-

ren, deshalb war die Notwendigkeit zum Lebendigen noch grösser. Spektakulär musste das werden. Als ich das Buch zum ersten Mal gelesen hatte, wusste ich, ich konnte den Film einfach direkt machen, und dann würde er von zwei Mädchen und einem Wagen handeln, die in eine Tragödie fahren. Oder aber er würde geheimnisvoll werden. Und mir schien, dass dieser Film mit den beiden Frauen und ihrer Reise mystisch werden sollte. Das habe ich angestrebt, nur wusste ich für einmal, als ich mich an die Arbeit machte, noch nicht, wie ich diesen Punkt erreichen könnte.

FILMBULLETIN: Im Gegensatz zu den historischen Dekors oder den frei erfundenen Dekors einer nahen Zukunft, die Sie beide konstruieren können, mussten Sie bei THELMA & LOUISE die Dekors erst mal finden, und zwar in der Realität.

RIDLEY SCOTT: Genau.

FILMBULLETIN: Um solche Dekors zu finden, können Sie herumreisen oder Leute herumreisen lassen. Ich weiss, dass Sie in der Vorbereitung zu BLACK RAIN öfters nach Japan gereist sind, um sich die Drehere auszusehen und sich gleichzeitig auch besser auf das Klima des Films einzustimmen. Bei einem historischen Stoff ist das ja nicht möglich, da können Sie sich nicht einfach ins fünfzehnte Jahrhundert zurückbegeben, um Kolumbus und seine Welt zu sehen. Wie haben Sie sich hier vorbereitet?



RIDLEY SCOTT: Ich habe alles absorbiert, mit allen Sinnen. Das Material, das wir zur Verfügung haben, besteht zur Hauptsache aus Geschriebenem. Dann existieren aber auch Gemälde aus jener Zeit, und das erste, was ich überhaupt gemacht habe: Ich reiste nach Spanien und besuchte den Prado. Ich ging mehrmals hin, verbrachte einige Zeit in diesem Museum und kehrte immer wieder zu Goya zurück. Goya und Georges de La Tour waren letztlich die beiden, die mich am stärksten beeinflusst haben. Goya lebte natürlich beinahe zweihundert Jahre nach Kolumbus, aber ich mochte die Idee von Leidenschaft und Heftigkeit, die sich in seinen Bildern findet. Das scheint eine interessante Vorgabe in den dunklen Zeiten gewesen zu sein. Er malte eine ganze Reihe von Bildern, die auf frühere Zeiten zurückgriffen, und er malte beängstigende Szenen, gerade auch in bezug auf die Inquisition. Das war für mich eine gute Leitmarke. La Tour hat einen weit häuslicheren Blick auf das fünfzehnte Jahrhundert. Daneben spielten natürlich auch Tizian und Velasquez eine Rolle. Velasquez hat mich auf den Geschmack Spaniens gebracht, auf dessen Aristokratie auch.

In den Gemälden interessierten mich auch die maurische Architektur und die Schiffe, bei denen mir auffiel, dass es nicht einfach Schiffe waren, dass sie vielmehr alle mit Flaggen geschmückt schienen, und zwar aus heroischen Gründen, nicht aus praktischen: zur Dekoration. Entweder waren diese von den Malern erfunden worden, oder sie waren tatsächlich zur Dekoration da – ich weiss es nicht. Aber davon ausgehend haben wir uns entschieden, Flaggen für die

Schiffe zu machen. Wenn man diese maurischen Interieurs betrachtet wie die Alhambra in Granada, den Alkazar: Die sind dermassen schön, dass sie, wenn sie fotografiert werden, zum Süssen neigen, ein wenig, wie ich sage, "chocolate-boxie" werden. Zu süss. Davor zu stehen, ist grossartig. Wenn man es fotografiert, so schaut es manchmal aus wie ein schlechter James-Bond-Film.

FILMBULLETIN: Ich denke, wenn man die Fotografie eines solchen Bauwerks betrachtet, so fehlt einem das Erlebnis des Raums.

RIDLEY SCOTT: Genau. Die Frage war für mich also: Wie kleide ich einen solchen Raum aus, da er nicht gemacht ist, um gekleidet zu werden. Aber ich wollte ja, dass er wieder ausschaut wie im fünfzehnten Jahrhundert. Deshalb habe ich mich für diese Flaggen und Tücher entschieden, die ich in einem Gemälde entdeckt habe. Es war aber ein Bild der Alhambra aus dem neunzehnten Jahrhundert. Ich weiss noch, wie ich das Bild angestarrt habe und mir sagte: Mein Gott, das ist die Alhambra. Da war mir klar: Nimm Tücher, und es wird funktionieren! Und es ging auf. Die Szenerie wurde lebendig, wie wenn jemand dort leben würde. Das ist ganz einfach. Das ist das, was mich eben fasziniert an der Konstruktion einer anderen Zeit.

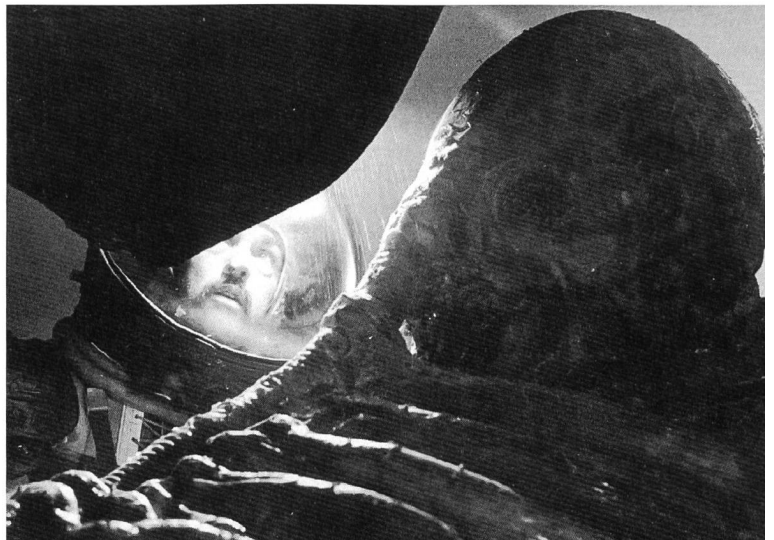
FILMBULLETIN: Der Bezug auf die Malerei ist ja nicht zufällig. Sie haben am Royal College of Art in London eine Ausbildung als Bühnenmaler absolviert mit Kollegen wie David Hockney. Mir scheint, dass diese Herkunft gerade in 1492 - THE CONQUEST OF PARADISE sehr stark spürbar ist, haben Sie sich doch auf die Vision einer Welt konzentriert.

RIDLEY SCOTT: Ich denke eigentlich nie sehr viel darüber nach. Ich meine, das passiert wohl im Prozess der Vorbereitung, aber nie beim Drehen. Wenn ich einmal mit dem Drehen beginne, so geht das sehr schnell. Sehr, sehr schnell. Ich vergewissere mich, dass alles Notwendige vorhanden ist, und dann legen wir los. Ich habe gestern in Madrid zur Drehbuchautorin Rosalyn Bosch gesagt: «Denk mal, es ist genau ein Jahr her, dass wir mit dem Casting begonnen haben, und jetzt hat der Film Premiere.» Ich hatte zu diesem Zeitpunkt noch nichts gebaut, ich hatte noch nicht einmal die Locations festgelegt, als ich mit dem Casting des Films beginnen musste, denn die Dreharbeiten sollten am 2. Dezember 1991 beginnen.

FILMBULLETIN: Diese Schnelligkeit ist ja auch in bezug auf die Abfolge Ihrer Filmarbeiten ungewöhnlich. Normalerweise haben Sie alle zwei bis drei Jahre einen neuen Film herausgebracht; 1492 - THE CONQUEST OF PARADISE folgte jetzt ein knappes Jahr nach THELMA & LOUISE.

RIDLEY SCOTT: Einen Film vorzubereiten dauert schon seine Zeit, aber ich entwickle auch Material zwischen zwei Filmen. Das wäre mir zu idealistisch, nur gerade auf ein spezielles Projekt hin zu arbeiten, denn es kommt natürlich immer wieder vor, dass ich ein Projekt fallenlasse, weil ich feststelle, dass es langweilig oder dass es zu teuer würde oder das Drehbuch nicht zu dem wurde, was ich mir vorgestellt hatte, also will ich es auch nicht realisieren. Das dauert normalerweise schon zwei Jahre. Ich bin froh, dass ich noch immer Werbung mache, denn das hält mich finanziell immer über Wasser. Ich habe eben jetzt bei Paramount Pictures

LEGEND (1986) ALIEN (1979)



eine Development Company eingerichtet, wo ich die nächsten zwei Jahre zubringen werde. Es handelt sich dabei um einen sogenannten First Look Deal. Die finanzieren also meine Company, und ich entwickle Material nicht nur für mich, um es zu drehen, sondern auch für mich, um zu produzieren, also für andere Regisseure. Das bedeutet, dass ich im Verlauf dieses Prozesses mindestens drei oder vier Projekte in einem fortgeschrittenen Stadium der Entwicklung habe, Projekte, die ich einmal realisieren möchte. Das ist eine Art Versicherung, denn wir möchten ja alle Arbeit haben. Ich möchte als Filmemacher künstlerisch tätig sein, und das ist sehr schwierig und frustrierend, denn du sitzt herum und lebst in Unsicherheiten und Paranoia. Man muss aufpassen, dass man nicht austrocknet. In jedem künstlerischen Prozess ist das eine der Hauptgefahren.

FILMBULLETIN: Warum haben Sie sich denn in Los Angeles installiert, wo Sie doch von Ihrer europäischen Ader sprachen, warum nicht in London?

RIDLEY SCOTT: Da gibt es kein Geld. – Da gibt es kein Studio. – Da gibt es keine Grundlagen. Mein Zuhause ist London.

FILMBULLETIN: Zurück zu Kolumbus, zurück zum historischen Film. In früheren Jahrhunderten hat die Malerei die Rolle der Fixierung historischer Momente übernommen. Ich denke, dass sich das geändert hat. Heute kümmert sich die Malerei kaum noch um Historienbilder – auch der sozialistische Realismus hat abgedankt –, dafür hat das Kino immer mehr diese Rolle übernommen. Worin sehen Sie den Unterschied zwischen der historischen Malerei auf der kleinen und der auf der grossen Leinwand?

RIDLEY SCOTT: Die historischen Bilder im fünfzehnten Jahrhundert waren sehr flach, sie waren nicht wirklich repräsentativ. Eigentlich war ein spanischer Maler wie Velasquez recht impressionistisch und wurde zu einem der ersten wirklich figurativen Maler. Zur gleichen Zeit, da Kolumbus lebte, malten natürlich Leonardo und Michelangelo. Aber die waren ungewöhnlich und malten religiöse Gemälde, keine sozialen. Wenn man Velasquez mit anderen Zeitgenossen vergleicht, so ist es doch erstaunlich, wie weit fortgeschritten er in seinem Stil, in der Behandlung seiner Materialien war.

FILMBULLETIN: Wenn Sie jetzt aber diese Gemälde, soweit sie historisch sind, vergleichen mit dem, was das Kino heute macht, wenn es andere Zeiten malt, wo sehen Sie da Unterschiede, wo Verwandtschaften?

Oder, noch etwas anders gefragt: Wo liegen für Sie die Schwierigkeiten und Gefahren bei der Realisierung eines historischen Stoffes im Kino?

RIDLEY SCOTT: Grundsätzlich finde ich es schade, dass in den letzten zwanzig Jahren nicht viel mehr historische Filme entstanden sind. Es scheint, als gebe es jetzt einen Rückgriff auf dieses Kino. Wir haben *THE LAST OF THE MOHICANS* von Michael Mann oder *DANCES WITH WOLVES* von Kevin Costner. Mir scheint, dass vom Gesichtspunkt des Publikums her die *period movies* in den Vierzigern und Fünfzigern viel mehr Substanz hatten, was das Material anbelangt. Es gab ja selbst in den USA die Zeit, in der all diese römischen Filme entstanden sind, all die Charlton-Heston-Filme, *BEN HUR*, *EL CID* und ähnliche. Das waren sehr effektvolle Filme, die man zur Zeit ihrer Entstehung beeindruck-

kend fand. Gib oder nimm ein wenig Licht, gib oder nimm ein wenig Realität. Heute, scheint mir, ist das verfehlt. Ich weiss es nicht genau, aber an den Kosten allein kann es nicht liegen. Ich glaube, dass wir insofern Fortschritte gemacht haben – oder möchte zumindest daran glauben –, als dass wir weniger melodramatisch und dafür realistischer geworden sind. Heute gehen diese Filme stärker in Richtung Geschichtsanalyse, da wird mehr Gewicht auf die Fakten gelegt, allein schon deshalb, weil die Leute heute einen Stoff akkurat behandelt sehen wollen, mit einer romantischen Geschichte über eine historische Figur geben sie sich kaum mehr zufrieden.

FILMBULLETIN: Das müssen Sie ganz besonders bei Kolumbus gespürt haben, denn er ist ja eine Figur, die man sehr leicht als simplen Helden zeichnen könnte.

RIDLEY SCOTT: Oh ja. Es war mir wichtig, ihn zunächst einmal als normalen Menschen zu zeichnen. Ich wollte nicht die acht oder gar vierzehn Jahre zeigen, in denen er versuchte, eine Erlaubnis für seine Fahrt zu erhalten. Das geht im Kino nicht: wer will schon acht Jahre Frustration erleben, bevor etwas beginnt. Es galt also, die Erzählung kurz vor der Reise aufzugreifen, wobei die Reise an sich wiederum zweitrangig ist. Wären wir nur bei den Figuren auf der Reise geblieben, so hätte sich ja wiederum nichts ereignet. Obwohl sie den Atlantik in einer relativ kurzen Zeit überquerten, war das einzige, was dabei wirklich gegen ihn gearbeitet hatte, die Angst vor dem Unbekannten. Darüberhinaus gab es höchstens noch die überlieferte Geschichte, dass sie beinahe eine Meuterei auf dem Schiff hatten.

BLACK RAIN (1989) THELMA & LOUISE (1991)



Kolumbus beschwichtigte seine Männer, sagte, gebt mir ein paar Tage mehr, und er hatte Glück, denn nach ein paar Tagen wurde tatsächlich Land gesichtet.

Interessanter wird natürlich, was dann geschieht mit seiner Karriere. In der Schule wurde mir nicht wirklich vermittelt, dass Kolumbus praktisch von der Geschichtsbühne gekippt worden war: Von der europäischen Geschichtsbühne – von der ich England ausnehme, denn es war damals nicht wirklich Teil von Europa – in Spanien, Portugal oder Italien, wo ihn heute alle als ihren Nationalhelden feiern. Seine Geschichte erscheint mir als griechische Tragödie: Da steckt einerseits ein heldenhaftes Moment drin, auf der anderen Seite verliert er alles. Er verliert sogar seine Identität. Ich fühlte, dass da eine tiefere Wahrheit verborgen lag, in der Idee nämlich, dass er selber genau wusste, was er getan hatte. Er war ein Mann, der in seinen Tagebüchern einen Sinn für das eigene Schicksal vermittelt, ein Bewusstsein für seine eigene Bestimmung, seine Bedeutung. Nicht in bezug auf seine Selbsteinschätzung, aber in bezug auf die Einschätzung dessen, was er geleistet hatte. Hinzu

kommt sein permanentes Bedürfnis nach einer Rückkehr zu den Indies, ein ununterbrochener Drang des Erkundens, den wir im Film gar nicht aufnehmen konnten, weil ich das Gefühl hatte, ich müsste bei einer Geschichte bleiben. Ich kann Kolumbus auch nicht zeigen während der Zeit, in der die Stadt Isabella gebaut wird. Das dauerte fünf Jahre. Er war dauernd weg, erkundete die Küstenstriche und liess andere regieren und die Stadt errichten – ein grosser Fehler.

Auf die Filmstruktur bezogen: Ich kann Kolumbus nicht zeigen, wie er permanent Küstenlinien abklopft, ohne dass er weiss, was er erkundet. Die Dynamik machte Sinn, wenn ich mit ihm bleibe während des Baus von Isabella und ihn dort als einen wirklich schlechten Politiker zeige, der die Kontrolle über die Aristokraten verliert, und auch den recht rasch beginnenden Konflikt mit den Indios nicht bewältigt. Die Fakten machen klar, dass er ein Mann war, der ununterbrochen auf der Suche nach dem Festland war.

Natürlich müssen wir viel spekulieren, denn da gibt es Dinge, die sich nicht mehr nachweisen lassen. Er wurde nach seiner dritten Reise in Ketten zu-

rückgeführt und ins Gefängnis gesteckt, wo man ihn zweieinhalb Monate lang festhielt, wo er Briefe schrieb, lobbyierte und Gesuche stellte, von wo aus er von der Königin verlangte, sie möge ihn empfangen. Und was sagte er, als er schliesslich vorgeladen wurde: «Kann ich zurück?» – «Mein Gott», sagt sie, «der will immer noch zurück.» Dabei muss man wissen, dass er zu diesem Zeitpunkt als Versager galt, denn Spanien hatte noch immer nicht begriffen, was Kolumbus dem Land und der Krone eröffnet hatte, dass er ihnen ein ganzes Empire zu Füssen legte. Der spanische Wohlstand für beinahe zwei Jahrhunderte gründete auf der Entdeckung dieses Mannes, aber das hatten die zu diesem Zeitpunkt noch nicht begriffen. Alles, was sie wussten, war, dass ein grosses Durcheinander herrschte, der Anarchie nahe, und dass man das Problem massiv unterschätzt hatte.

Wenn Isabella auf der Basis dieser Situation immer noch sagte, er könne noch einmal zurückkehren, so musste entweder eine Art persönliche Beziehung zwischen der Königin und Kolumbus bestanden haben – nicht sexuell, das wäre lächerlich, aber auf



einer zwischenmenschlichen Ebene, da musste es ein gewisses Mass an Neugier und Respekt gegeben haben für diesen Mann. Warum hörte sie überhaupt auf ihn? Vielleicht, weil sie historisch, traditionell, klassisch umgeben war von Leuten, die ihr sagten, was sie hören wollte – so wie das heute noch ist –, und nicht, was sie nicht hören wollte. Sie war umgeben von Kirchenleuten, Politikern, von manipulierten Leuten. Dieser Mann war anders, ich glaube, dass er direkt war. Und er kam zurück, obwohl er doch alles verloren hatte. Seine Obsession war es zu erkunden. Das war kein Mann, der Gold suchen wollte – das war ein Mann, der wie ein Wissenschaftler den Drang hatte, weiter und weiter vorzudringen in seinen eigenen Forschungen und Experimenten. Dieser Mann hielt immer Ausschau, er schaute und suchte, und ich bin überzeugt, er spürte, dass das, was er gefunden hatte, noch nicht das war, was er suchte, aber auch ahnte, dass es sehr nahe liegen musste. Er bezieht sich in seinen späten Briefen auf etwas, was ein neuer Kontinent sein könnte oder Asien. Es ist unklar, aber da wird spürbar, dass er etwas fühlte. In den gut zwölf Jah-

ren muss es zu einer Kommunikation mit Bewohnern der Indies gekommen sein, bei denen man auch Skizzen machte über die Lage.

FILMBULLETIN: Wenn man die Quellen zu Kolumbus studiert, so decken sich die Angaben in bezug auf die Landung auf Guanahaní insofern, als die Ankömmlinge sogleich auch Inselbewohnerinnen und Inselbewohner sahen. Im Film trennen Sie Landung, Vordringen und Begegnung. Man hat das Gefühl, dass sie die Ereignisse stimmungsmässig trennen wollten, doch wo liegt bei einem historischen Stoff für Sie die Grenze zwischen Faktentreue und Freiheit in der Umsetzung?

RIDLEY SCOTT: Mir war klar, dass die Begegnung mit den Indianern ein Ereignis sein musste, intensiver, als wir uns das vorstellen können, denn unsere Sensibilität ist überflutet durch das, was uns die Medien bieten. Alle haben alles gesehen – das ist schade. Wir sind wohl vollständig informiert, aber diese Fülle an Information hat unsere Sensibilität reduziert, hat uns irgendwie weniger empfindungsfähig gemacht. Deshalb war mir das Ereignis wichtig, und es schien mir klar, dass es sehr dramatisch und leben-

dig sein musste. Da war zunächst einmal die Landung, das Erspähen von Land. Dann der erste Schritt vom Boot auf den Strand. Das musste lebendig sein, denn in diesen Momenten mussten die Sekunden in seinem eigenen Bewusstsein, in seiner Brust zersplittert sein. Ich wollte das Erspähen, das An-Land-Gehen und die Begegnung mit den Indianern nicht zusammen legen, denn ich dachte, diese dramatischen Augenblicke würden sich in ihrer Dynamik gegenseitig behindern. Ein Moment würde das andere schwächen, unterdrücken und damit zu einem eher traditionellen Begegnungsablauf führen. Wir haben diese Begegnungen ja schon oft gesehen – eine recht gute von Cook wurde von der BBC produziert. Ich sagte mir: Warum trennen wir die drei Ereignisse nicht, so dass wir jedes einzelne Ereignis geniessen können, während es geschieht.

Deshalb findet Kolumbus, als er ankommt, zunächst den Nebel vor, der um die herbstliche Jahreszeit hier üblich ist, weil da die regnerische Zeit beginnt. Ich sagte mir: Er kommt in der Dämmerung an und hat keine genaue Vorstellung, wo er sich befindet. Sie segelten seit Tagen mit sehr we-



nig Wind. Der Augenblick, in dem Land erspäht wird, ist sehr dramatisch, was ich mit dem Insekt veranschaulichen wollte: Das bedeutet ja – sehr nahe. Nur andererseits ist das auch eine Mogelei, denn so weit draussen findet man noch keine Insekten, und wenn man sie dann auf der Stirn hat, dann dürfte das Schiff bereits auf Sand gelaufen sein. Es ist also eine dramaturgische Entscheidung: Für mich war das ein guter Moment, das ganze starten zu lassen.

FILMBULLETIN: Das bedeutet, dass jedes Detail, das Sie schliesslich einbauen, ganz klar der dramaturgischen Entwicklung zu dienen hat.

RIDLEY SCOTT: Gewisse Aspekte in historischer Hinsicht würde ich nicht verändern – die Daten zum Beispiel oder Fakten wie die drei Schiffe. Daneben gab es aber Dinge, die mich als Regisseur frustriert hätten, bei denen ich das Gefühl hatte, dass die Dramaturgie gestört werden könnte, wie in diesem Beispiel, wo drei Ereignisse dermassen wichtig waren, dass es angebracht schien, sie zeitlich zu trennen.

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns übers Licht reden. In SOMEONE TO WATCH OVER ME arbeiteten Sie mit blauem Licht, LEGEND habe ich als "grünen Film" in Erinnerung, ALIEN neigte hell-dunklen Tönen zu, jetzt haben Sie einen "roten Film" gestaltet. Worauf ist dieses Augenmerk auf Farben und Licht zurückzuführen?

RIDLEY SCOTT: Hier wollte ich unbedingt Hitze sichtbar machen. (schmunzelnd)

FILMBULLETIN: Ich denke, die Betonung dürfte auch in der Malerei begründet sein ...

RIDLEY SCOTT: Bei La Tour herrscht das Kerzenlicht vor, da dominiert das Violette. Die Gebäude in Spanien waren erdig, also warm in der Farbe. Ich habe versucht, Spanien, sagen wir, kühler wirken zu lassen, im Kontrast zu den Indies, die ich lichtdurchfluteter wünschte. Da wir in Spanien während der Wintermonate drehten, konnte diese kühlere Atmosphäre erreicht werden. In den Indies musste die Hitze ebenso durchkommen wie das Klima des Regenwaldes. Man muss spüren, was das bedeutete, hier eine Stadt zu errichten. Da setzte eine Pioniertätigkeit ein, die sehr rasch ins Desaster umschlug. Bei seiner Rückkehr muss Kolumbus gespürt haben, dass etwas nicht stimmen konnte, denn die neununddreissig Mann, die er zurückgelassen hatte, waren tot. Wir können von all den verschiedenen Begebenheiten, die sich zugetragen haben und zugetragen haben mögen, ja nur das offensichtlichste zeigen.

FILMBULLETIN: A propos Offensichtlichkeit: Sie arbeiten mit Zeitlupe, Sie haben diese effektvolle Kombination von Travelling und Gegenzoom – in welcher Phase entscheiden Sie sich für derartige Gestaltungselemente?

RIDLEY SCOTT: Beim Drehen, normalerweise am Drehort. Ich habe eine ziemlich klare Vorstellung davon, wie eine Szene sich abspielen soll. Das diskutieren wir, der Kameramann, die Schauspieler und ich, sehr intensiv, bevor wir zum Drehort kommen. Ich kann eine Szene natürlich einfach mit einer Kamera aufnehmen und die Schauspieler sie ausspielen lassen. Aber dann kommt mein Bedürfnis dazu, die eigene Dynamik in eine Szene

ne hineinzubringen. Wenn eine Szene aggressiv sein soll, so muss ich meinen eigenen Ansatzpunkt finden, wie ich diese Aggression auf die Leinwand bringe, sie zeige. Als wir etwa diese Kannibalen-Dorf-Szene gedreht haben, hatten wir nur einen einzigen Tag dafür zur Verfügung. Ich wusste nicht, wie ich das schaffen sollte, denn obendrein hatten wir zu diesem Zeitpunkt nicht genügend indianische Darsteller und zuwenig Spanier. Also sagte ich mir, ich muss Gérard isolieren. Der Ausstatter hatte eine Art innere Kammer zu konstruieren, in die Kolumbus gerät, so dass ich die Krieger von ihm trennen konnte. Das war für mich der einzige Weg, das in Griff zu kriegen. Ein Gefecht, ohne vierhundert Indianer und dreihundertfünfzig Spanier. Ich hatte ja nur je zwei Dutzend zur Verfügung. Der Trick bestand also darin, Gérard in diesen inneren Raum zu bringen, und von hier an konnte ich mich auf ihn konzentrieren.

FILMBULLETIN: In dieser Sequenz steckt sehr viel Action, der Kampf zum einen, die Angst von Kolumbus in der Enge zum andern, der Lebensfilm, der sich da abspielt, während er frontal angegriffen wird. Letztlich erzeugen Sie die Spannung und die Dramatik über Montage und damit über den inneren Rhythmus.

Mit wievielen Kameras drehen Sie eine solche Szene?

RIDLEY SCOTT: Ich drehe immer mit zwei Kameras, die in ähnlichen Positionen stehen, aber Objektive mit verschiedenen Brennweiten haben. Das eine eher weitwinklig, das andere lang. Bei der Montage kann ich aus diesen Einstellungen dann eine Dra-

matik entwickeln, je nachdem, wie ich das Material gewichte. Die Arbeit mit den beiden Kameras gibt mir auch die Möglichkeit, die Szene am Stück abzudrehen, was gerade hier wichtig war.

Die Situation beim Hurrikan war ähnlich. Da hätte es sehr viele Ereignisse zum Drehen gegeben, die Glocke, die vom Turm stürzt, Strassenszenen und ähnliches mehr. Aber wir konnten es uns nicht leisten, all das aufzunehmen. Und auch hier schien es mir wichtiger, das Zentrum des Hurrikans zu fokussieren – warum sich also nicht auf Kolumbus' Zimmer konzentrieren? Es war ein Hurrikan, der ohnehin alles zunichte machte, und so konnte er in der Konzentration zu einem Symbol dafür werden, dass alles, selbst die Naturelemente, sich gegen Kolumbus gewendet hatten. Er konnte gar nicht gewinnen.

FILMBULLETIN: Nach dem Hurrikan gibt es wieder dieses Travelling in Kombination mit dem Gegenzoom, das Sie auch bei der Exekution eingesetzt haben – entschieden Sie sich auch hier auf dem Set dafür?

RIDLEY SCOTT: Das ist ein ganz einfacher Trick mit faszinierender Wirkung. Wenn die Kamera auf den Schienen steht und vorwärts bewegt wird, so zoomst du gleichzeitig auf, wobei die Figur ins Zentrum gesetzt bleibt. Je näher du also der Figur auf der Schiene kommst, desto stärker öffnest du deine Linse. Für einen wirklich spektakulären Gegenzoom musst du mit extrem langer Brennweite beginnen. Wenn ich dann die Kamera schnell vorwärts bewege, um näher zu kommen, zoome ich auf, um weiter weg zu kommen. Dadurch verschiebt sich

der Hintergrund. Der grosse Trick an der Sache ist, die Figur in der gleichen Grösse zu halten, so dass im Effekt eben nur der Hintergrund sich bewegt. Ich wollte das lebendig haben, fühlbar, wie auch die Verbrennungsszene. Lebendig ist doch das, was man zu sehen bekommt.

FILMBULLETIN: Da stellt sich natürlich auch die Frage nach der Darstellung von Gewalt im Kino, denn Film ist ja auch ein Medium, in dem Naturalismus am billigsten zu haben ist.

RIDLEY SCOTT: Für mich wird Gewalt verantwortlich, wenn sie dem dargestellten Ereignis entspricht. Man kann Gewalt in einem Film auf den Punkt bringen und historisch betrachten, dann gibt es einen Sinn in der Darstellung. Die Gefahr liegt in der Glorifizierung: Gewalt darf nicht verherrlicht werden. Die Verlogenheit eines Systems wie jenem der MPAA in den USA liegt darin, dass es Gewalttätigkeit dann akzeptiert, wenn es sich um Fantasy handelt. Das ist doch bizzarr, denn Gewalt in einem Fantasy-Film ist doch viel gefährlicher als Gewalt, die in keiner Weise glorifiziert wird und in Verbindung zu einem bestimmten Ereignis steht.

FILMBULLETIN: Bei der Fantasy fehlt der Bezugspunkt zur Wirklichkeit ...

RIDLEY SCOTT: ... und wenn ein Kind das anschaut, wird es krank oder verängstigt. Wenn Gewalt in Fantasy-Form daherkommt, wirkt sie rasch glorifizierend, und die Leute können sich gegen den Prozess des Horrors zu schützen beginnen.

FILMBULLETIN: Nun setzen Sie ja auch auf unterschiedliche Formen der Darstellung von Gewalt in Ihrem Film.

Wenn Moxica dem Indio die Hand abhackt, so ist das einfach und explizit gezeigt. Auf der anderen Seite gestalten Sie das weit raffinierter, wenn etwa Moxica aus der Gefangenschaft befreit wird und einer seiner Bewacher im Schlaf ein Schwert durch die Brust gestossen kriegt: Da zeigen Sie das Ansetzen, aber nicht das Erstechen – wir sehen unter dem Boden der Hängematte eine blutropfende Schwertschneide. Warum die Expressivität im einen Fall, die Diskretion im anderen?

RIDLEY SCOTT: Nun, ich wollte den Leuten nicht andauernd direkte Gewalt um die Ohren schlagen. Die eine Handlung, nämlich jene, dass den Indianern die Hand abgeschnitten wurde, wenn sie nicht genügend Gold ablieferten, ist eine historisch erwiesene Tatsache. Und leider wurde das zu einer üblichen Bestrafungsart. Es war Kolumbus' eigene Definition, dass das Paradies auf Erden zur eigenen Hölle werden kann. Zu der Zeit, als Isabella gebaut wurde, fuhren laufend Schiffe zurück, mit Leuten und Waren. Das ging hin und her. Viele Leute gingen von Spanien und seiner unterdrückten Gesellschaft weg, um an den Ort zu gelangen, den Kolumbus selber als Neue Welt bezeichnete. Da musste eine Art von Freiheitsgefühl unter den Siedlern aufgekommen sein, das sie von Spanien her nicht kannten. Emotional wie sexuell, denn das war für damalige Zeiten nicht unwichtig. Die Jungen reisten ab für "drugs, sex and rock'n'roll" – ich sehe da keinen Unterschied zu heute. Die Leute vergessen solche Aspekte gerne, weil das Geschichte ist. Das ist Bullshit – meiner Meinung



nach spielten damals absolut vergleichbare Motive eine Rolle. Jede Epoche findet ihre eigenen Zerstreuungsformen und ihre eigenen Perversionen. Sie können womöglich gleich eingestuft werden wie heute.

FILMBULLETIN: Die Reise von Kolumbus war eine Reise durch einen unbekannten Raum. In ALIEN gab es eine vergleichbare Reise, die Werbung lautete damals: «In space no one can hear you scream.» – im Raum einer extremen Erfahrung ist man allein. Wie weit ist dieses Durchqueren von Räumen miteinander verwandt?

RIDLEY SCOTT: Ich denke, da besteht eine Ähnlichkeit, denn wenn man die Karte von 1491 betrachtet, so ist es schon erstaunlich, dass da nicht viel mehr als Europa drauf war. Ein Stück Asien, das grosse Russland, etwas Afrika – nur: Die halbe Welt fehlte. Warum konnte man das nach der Logik einfach auslassen? Kolumbus hatte viel gelesen und stellte seine Berechnungen an. Er kam darauf, dass die Erde 20 000 Meilen Umfang haben müsste. Er war korrekt in der Einschätzung, auf welchem Breitengrad Japan liegen musste, das einzige Problem, das er nicht einschätzen konnte: Da lag Amerika dazwischen. In einem gewissen Sinn hat er einen neuen Planeten entdeckt, er entdeckte immerhin die andere Hälfte dieses Planeten. Er war also eine Art Astronaut, denn man muss auch berücksichtigen, dass die Seefahrt bis zu jenem Zeitpunkt nur eine Küstenfahrt war. Es waren die verketzten Mauern, die ein System der Navigation nach den Sternen nutzten. Die Spa-

nier taten das nicht, die haben kaum je Land ausser Sicht gelassen, was zu diesen enorm langen Reisen führte.

FILMBULLETIN: Der Vergleich mit den Astronauten, den Sie in der Inszenierung der Landung ganz bewusst auch im Film machen, ist sicher interessant, nur war die Reise von Kolumbus doch in bezug auf die Sicherheit wagemutiger als jene von Neil Armstrong. Bei ihm war der letzte Sekundenbruchteil berechnet, drohte höchstens technisches Versagen. Da war alles berechnet, und die ganze Welt war live mit dabei.

RIDLEY SCOTT: Man kann natürlich ihren Mut als Astronauten nicht herunterspielen, weder bei Armstrong noch in früheren Jahren bei Glen. Wenn man das aber weglässt, so war die Reise von Kolumbus psychologisch betrachtet sehr wohl waghalsiger. Er ging im wahrsten Sinn des Wortes ins Unbekannte. Darum wurde er auch als Lügner betrachtet, nur: Wer konnte dabei etwas verlieren. Es kostete ja nicht einmal viel. Die Krone hatte nichts zu verlieren.

FILMBULLETIN: Von Gérard Depardieu hörte ich, dass Sie ihm bei der Landungsszene die Anweisung gegeben hätten, er solle sich General Schwarzkopf vor Augen halten. Das begreife ich nicht, können Sie mir das bitte erklären?

RIDLEY SCOTT: Ich habe erneut einen Weg gesucht, menschliches Verhalten auszudrücken in einem Moment, der sehr dramatisch ist, vermutlich der dramatischste Augenblick in Leben von Christopher Kolumbus. Schwarzkopf war natürlich ein guter Soldat und effizient, umsonst kam er

nicht zu seinem Job. Aber bei zwei Gelegenheiten fiel mir auf, was für ein emotionaler Mann das ist. Zweimal begann der Typ zu heulen: Bei seiner Pensionierung heulte er vor allen los. Bei einem Interview mit Barbara Walters sagte sie ihm: Sie sind ein emotionaler Mensch, nicht wahr? Und er heulte wieder los. Das interessierte mich: Der Mann mit der harten Schale und dem extrem weichen Kern. Mich wundert, ob er wirklich daran denken kann, dass in seinem Golfkrieg sehr viele Leute umgebracht wurden. Als Soldat kann er es nicht. Ist es Chirurgie? Ein Chirurg kann sich nicht mit dem Patienten identifizieren, der stirbt. Sonst kann er nicht funktionieren. Da schien mir die Parallele zu Kolumbus, der sich selber ausgebildet hatte, der sehr belesen war, der vier Sprachen sprach und der loszog, ein getriebener Charakter, mit einer Vision. Um als Seemann zu funktionieren, muss er auch ein sehr logisch denkender Mann gewesen sein und darüber hinaus kommerziell denkend. Seine Idee wurde eine Obsession, eine Passion: Er musste sie realisieren. Wir reden über einen Mann mit einer komplexen Persönlichkeitsstruktur, über einen Mann, der wohl auch sehr emotional gewesen sein muss, gerade in dem Moment der Landung, wo er feststellt: Ich wusste es! Er konnte nicht einmal seine Rede halten in diesem Moment, obwohl er wusste, dass er ein Statement abgeben sollte.

FILMBULLETIN: Mit der Musik in Ihrem Film hatte ich meine liebe Mühe. Da gibt es zwar Passagen, in denen die Musik und der Ton eins sind – ich

denke an die Begegnungsszene im Regenwald, wo die Musik nahtlos in den Ton vor Ort übergeht –, aber sehr oft schien mir die Musik, Bild und Ton zuzukleben. Wie haben Sie mit Vangelis gearbeitet? Warum diese musikalische Massierung?

RIDLEY SCOTT: Das hängt wohl damit zusammen, dass mir die Ereignisse dermassen gross, viel grösser als das Leben erschienen, dass es operettenhaft wurde. Ich brauchte die Musik. Für mich muss ein Film auch eine audiovisuelle Erfahrung sein, und mir scheint, dass wir so viel zu sehen und zu hören bekommen, in den Medien wie draussen in der Realität. Das ging mir auch in den Indies so: Ich sah viel, und ich hörte viel und war *thrilled* vom Geräusch etwa der Grillen. Ich habe sie überall schon gehört, aber nie so wie dort, my god! Sie sind gross und grün. Kaum ist die Sonne untergegangen, geht das los.

FILMBULLETIN: Warum haben Sie diese authentischen Geräusche so wenig genutzt – das allein wäre ja schon Musik? Und die Bilder brauchen den Aufguss nicht.

RIDLEY SCOTT: Das ist schwer zu sagen. Ich habe Ihren Einwand auch schon gehört. Bei der Mischung gab es die Meinung, etwas zurückhalten, der zu sein in bezug auf die Musik, aber handkehrum meinten einige, die erste Muster sahen und hörten, sie würden das mögen. Also entschied ich mich dafür, sie so zu belassen. Letztendlich ist das eine schwierige Entscheidung. Der Effekt kommt dort, wo die Musik dann ganz weg ist: Das sitzt umso mehr. Beispielsweise wenn Kolumbus hören muss, dass ein an-

derer Amerika entdeckt habe. Oder wenn er die Königin ein letztes Mal sieht. Kann sein, dass insgesamt wirklich zuviel Musik verwendet wurde, in der Kombination auch.

FILMBULLETIN: Eine letzte Frage: Welches Publikum sehen Sie für Ihren Kolumbus?

RIDLEY SCOTT: Bei jedem Film, den ich realisiere, hoffe ich, dass alle hingehen und ihn sich anschauen. Wissen Sie, ich glaube, dass wir eine ganz sorgfältige Darstellung von Kolumbus gemacht haben, von einem Auschnitt aus seinem Leben, der historisch gesehen sehr faktentreu blieb. Sicher ist es gut, wenn Jugendliche den Film sehen, dann kriegt er einen Wert. Er scheint mir doch auch ein gutes Dokument: Ereignisse, Zeiten, Orte – sie alle sind genau, sie stimmen. Es wird sehr wenig gemogelt, für die Dramaturgie mal und am Ende in bezug auf die Diskussion um Amerigo Vespucci – die fand erst später statt. Die Söhne haben wir von einem gewissen Punkt an auch nicht weiter verfolgt, weil ihre Entwicklung zu weit geführt hätte.

FILMBULLETIN: Der kleine Fernando im Prolog ist zu alt, denn 1491 war er erst dreijährig ...

RIDLEY SCOTT: Wir haben bezüglich des Alters gemogelt – Diego war fünf Jahre älter, der wäre also acht gewesen, Fernando drei. Aber du kannst nicht auf den Felsen draussen mit einem dreijährigen Knaben philosophieren. (lacht) Als er ihn aber zum ersten Mal wirklich mit zur See nahm, war Fernando erst sechzehn. Fernando war smart, ein akademischer Typ,

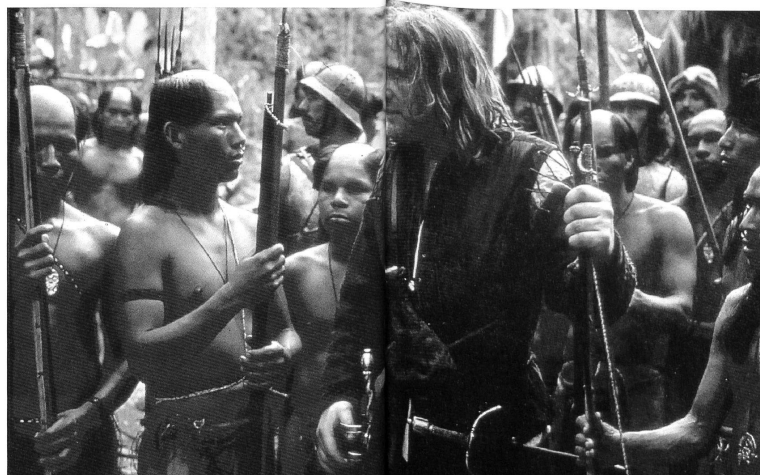
während Diego in finanziellen Angelegenheiten geschickter war, wohlhabend heiratete und später Gouverneur von Santo Domingo wurde. AMADEUS von Milos Forman war voll von Mogeleyen – in gewissen dramatischen Momenten muss man im Kino einfach mogeln. ■

Die wichtigsten Daten zu 1492 - THE CONQUEST OF PARADISE (1492 - DIE EROBERUNG DES PARADIESES):

Regie: Ridley Scott; Drehbuch: Roselyne Bosch; Kamera: Adrian Biddle; Schnitt: William Anderson, Françoise Bonnot; Produktionsdesign: Norris Spencer; Special Effects: Kit West; Kostüme: Charles Knode; Maske: José Antonio Sanchez; Frisuren: Paula Gillespie; Musik: Vangelis; Ton: Pierre Garnet.

Darsteller (Rolle): Gérard Depardieu (Christopher Columbus), Sigourney Weaver (Isabella I. von Kastilien), Armand Assante (Sanchez), Fernando Rey (Antonio de Marchena), Angela Molina (Beatriz), Michael Wincott (Adrian de Moxica), Tcheky Karyo (Martin Alonso Pinzón), Frank Langella (Santángel), Loren Dean (Fernando), Kevin Dunn (Mendez), Karlo Salem (Arojaz), Steven Waddington (Bartolomeo Columbus), Fernando Guillen (Giacomo Columbus), Billy Sullivan (Fernando Columbus als Kind), Mark Margolis (Don Francisco de Bobadilla), Berceilo Moya (Utapán).

Produktion: Percy Main/Legende; Produzenten: Ridley Scott, Alain Goldman; Coproduzenten: Marc Boyman, Roselyne Bosch; ausführende Produzenten: Mimi Polk Sotela, Iain Smith. Grossbritannien, Frankreich, Spanien 1992. Format: Cinemascope; Dolby-Stereo SR; Dauer: 140 Min. Original Soundtrack: East West Records. Der Roman zum Film: Wilhelm Heyne Verlag, München. CH-Verleih: Monopole Pathé, Zürich; D-Verleih: Concorde Film, München.



The End



New York University
A private university in the public service



Tisch School of the Arts
Department of Cinema Studies
721 Broadway, Room 600
New York, NY 10003
Telephone: (212) 998-1600



New York, NY 10003
Telephone: (212) 998-1600
Fax: (212) 995-4061



October 23, 1992

The Editor
FILM BULLETIN
Winterthur
Switzerland

Dear Sir:

Despite my limited knowledge of German, I always look forward to and enjoy
FILM BULLETIN.

However, the page 1 full-page still in your #4 issue this year, while I realise
being presented as "très kitsch", is a wonderful example of how one simple mistake
can unleash a confusion of misinformation.

The still is identified as being of Judy Kelly from the Albert de Courville
Gaumont British production of "Please Teacher", with a hand-written date of 1937
added. In the background, the slate card, somewhat out of focus, does
seem to confirm this by the number and placement of letters, even though they are
unreadable.

However, "Please Teacher" was a 1937 production for Associated British, directed
by Stafford Dickens, and starring Bobby Howes and Rene Ray.

Your still is from the 1934 Gaumont-British de Courville film "Things Are Looking Up"
which starred Cicely Courtneidge, William Gargan and Judy Kelly with silent star
Alma Taylor and newcomer Vivien Leigh in supporting roles. "Please Teacher" was however
its in-production working title, which was almost immediately changed to a much more
optimistic title for that depression period. (British films generally ignored the
depression thematically, but frequently used titles like "Look Up and Laugh", "Looking
on the Bright Side", both starring Gracie Fields, and "Things Are Looking Up" to put
their potential audiences in a cheerful frame of mind.

To add to the confusion, both "Please Teacher" and "Things Are Looking Up" were
written by Stafford Dickens, and while their plots were totally different, both shared
a girls' school as one of the locations.

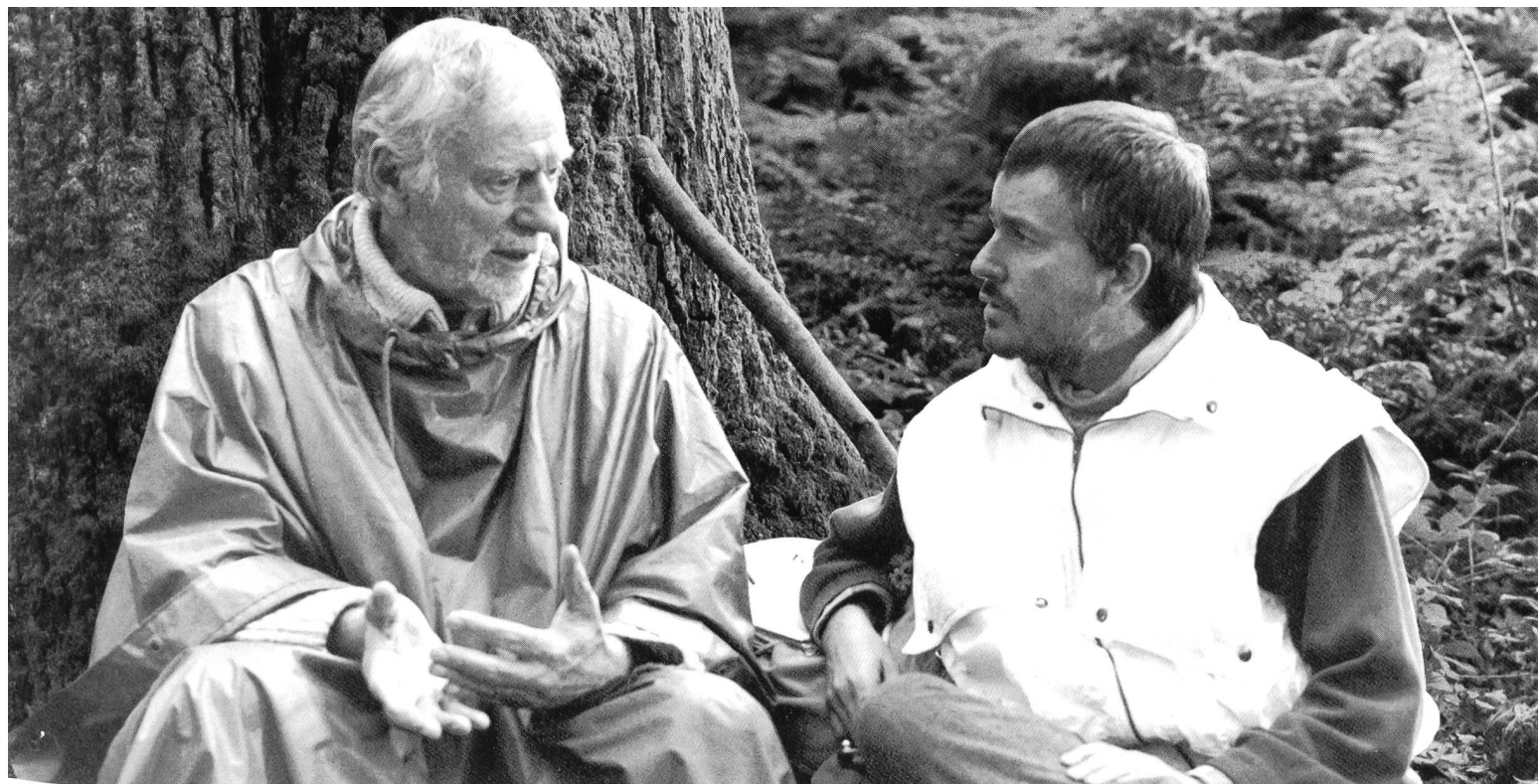
When, fifty years hence, Hervé Dumont produces his magnum opus on the career of
Albert de Courville (not a prolific, but an interesting one) I hope he won't be
confused by the captioning of your still.

your still.

Since
Wili

Sincerely,

William K. Everson
William K. Everson



Treten auch Sie einmal ins Licht!

Sie gehören zu den Kreativen im audiovisuellen Bereich. Sie sind Drehbuchautor, Dialogautor oder Regisseur. Ihre Arbeit bedeutet Ihnen alles, aber was bedeuten Ihnen Ihre Rechte? Die Schweizerische Autoren-gesellschaft ist für Sie da, wenn es darum geht, Ihre Interessen wahrzunehmen. Die SSA vertritt die Interessen von mehr als 700 schweizerischen

und über 20 000 ausländischen Autoren, die hier wertvolle strategische Unterstützung im Vertragsabschluss mit den Produzenten und den Medien finden. Seit über 30 Jahren ist es unsere Berufung, Ihre Rechte individuell oder im Kollektiv effizient zu verwalten. Sie können sich dadurch voll auf das Wichtigste konzentrieren: die kreative Arbeit.



SSA

SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS

SSA - Rue Centrale 12/14 - Case postale 3893 - 1002 Lausanne - Tél. 021/312 65 71 - Fax. 021/312 65 82

Autoren: Schützen Sie Ihre Rechte!

TOM
CRUISE

JACK
NICHOLSON

DEMI
MOORE

Ab 18. Dezember
im Kino

EIN ROB REINER FILM

A FEW GOOD MEN

(EINE FRAGE DER EHRE)

KEVIN BACON KIEFER SUTHERLAND KEVIN POLLAK

COLUMBIA PICTURES AND CASTLE ROCK ENTERTAINMENT PRESENT A ROB REINER FILM A DAVID BROWN PRODUCTION TOM CRUISE JACK NICHOLSON DEMI MOORE
"A FEW GOOD MEN" KEVIN BACON KEVIN POLLAK JAMES MARSHALL J.T. WALSH and KIEFER SUTHERLAND AS "KENDRICK" MUSIC BY MARC SHAIMAN EDITED BY ROBERT LEIGHTON
PRODUCTION DESIGN BY J. MICHAEL RIVA DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROBERT RICHARDSON, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS WILLIAM GILMORE and RACHEL PFEFFER CO-PRODUCERS STEVE NICOLAIDES and JEFFREY STOTT
SCREENPLAY BY AARON SORKIN BASED ON HIS PLAY BY DAVID BROWN, ROB REINER and ANDREW SCHEINMAN DIRECTED BY ROB REINER

CASTLE ROCK
ENTERTAINMENT

SOUNDTRACK ALBUM AVAILABLE ON

DISTRIBUTED BY SONY RECORDS SWITZERLAND



EIN COLUMBIA
FILM
IM VERLEIH
DER

