Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 185

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

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.– DM 9.– öS 80.–

6 '92

Emotionen wecken, Handlung unterstreichen:

Filmmusik aus der Sicht der Komponisten

Georges Delerue und David Raksin

Nekrolog auf das sowjetische Kino

THE LAST OF THE MOHICANS · BITTER MOON

QIU JU DA GUANSI · GAS FOOD LODGING

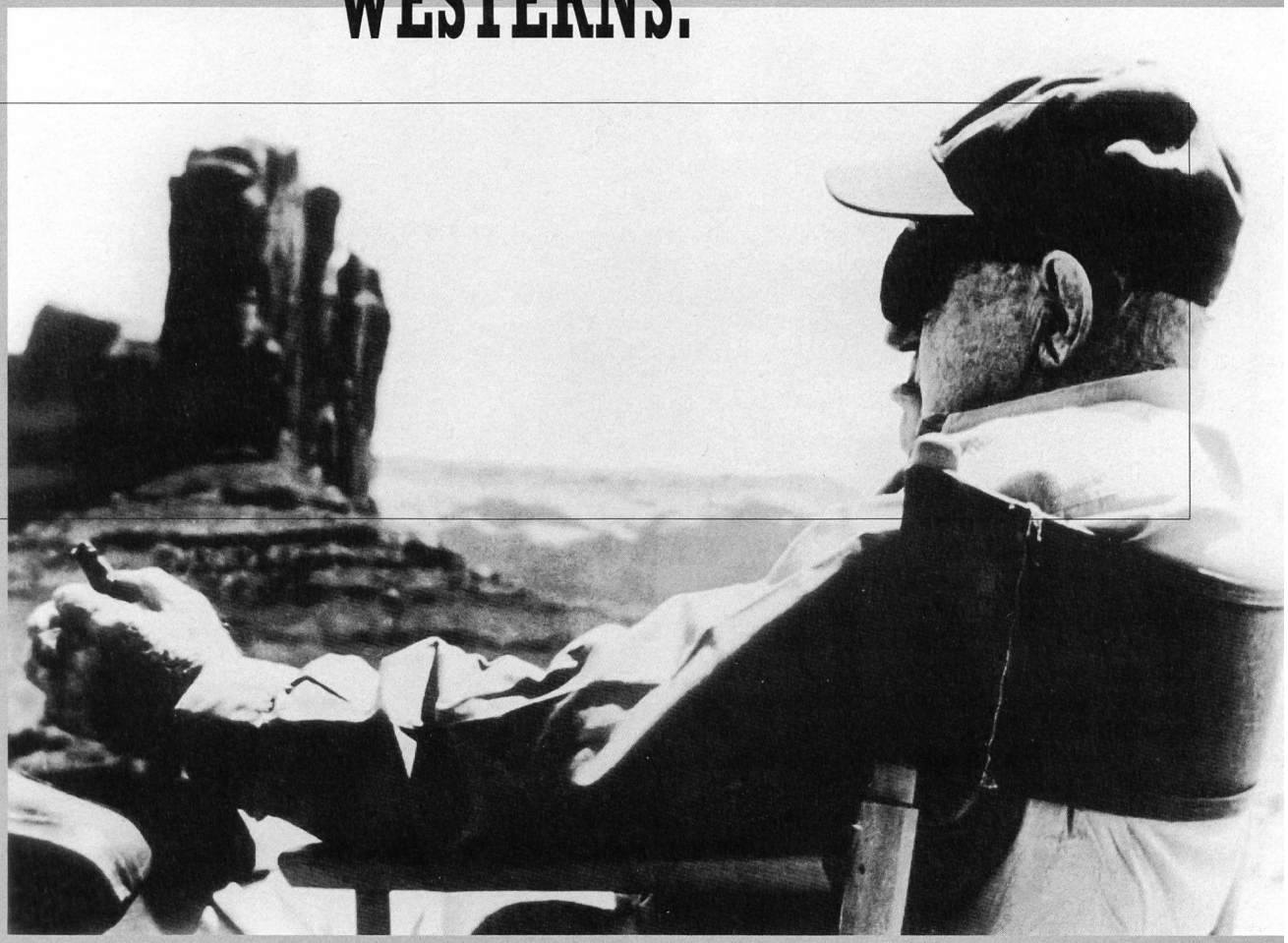
26. - 31. JANUAR 1993

JOURNEES CINEMA-
TOGRAFIQUES DE SOLEURE

28. SOLOTHURNER FILMTAGE

GIORNATE CINEMATOGRAFICHE DI SOLETTA

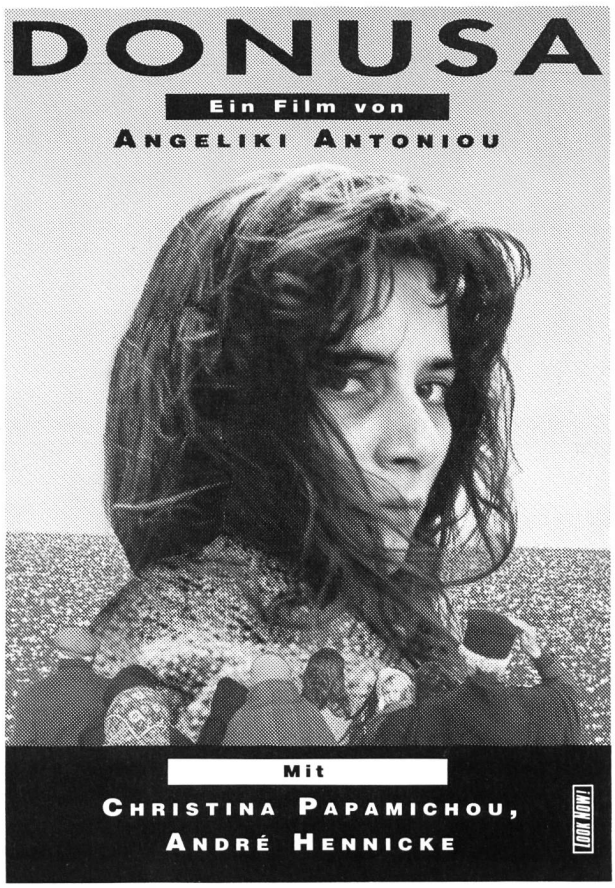
I LOVE TO MAKE WESTERNS.



DIRECTED BY JOHN FORD
von Peter Bogdanovich
(1972)

**If I had my choice, that's all I would make.
It gives me a chance to get away
from the smog, to get away from this town,
to get away from people who would like
to tell me how to make pictures.
It's a great life – just like a paid vacation.**

John Ford



Im Februar im Basler

CAMERA

CINÉ-BULLETIN

bringt Monat für Monat, deutsch und französisch: Redaktionelle Beiträge über Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmkultur in der Schweiz.

Informationen über Förderungsentscheide, laufende Produktionen (Film und TV), Kinohits, Aktivitäten der Berufsverbände, Weiterbildung usw.

Kurz: keine Filmkritiken, dafür sonst fast alles, was es über den Schweizer Film und den Film in der Schweiz zu wissen gilt.

Probenummern, Abonnemente
und Insertionstarif beim Herausgeber:

Schweizerisches Filmzentrum
Münstergasse 18, Postfach, CH-8025 Zürich
Tel. 01 261 28 60, Fax 01 262 11 32

Redaktion: Bruno Loher
Kilchbergstrasse 19, CH-8038 Zürich

CINÉ-

BULLETIN

Zeitschrift der schweizerischen
Filmbranche

In eigener Sache

«Es ist reichlich viel verlangt», moniert der renommierte, aber in unseren Landen doch recht wenig bekannte Komponist einschlägiger Filmmusik, David Raksin, «wenn eine Filmmusik den Gefühlen und Gedanken einer Figur Ausdruck verleihen soll. Ich bin auch nicht der Ansicht, dass es die Aufgabe eines Komponisten ist, einem Film eine Dimension hinzuzufügen, die er ohne die Musik nicht hätte.»
Soweit die Regel und die notwendige Abgrenzung gegenüber dem Auftraggeber. Im übrigen erwähnt David Raksin, dessen Filmographie Werke von Charlie Chaplin über Otto Preminger bis zu Vincente Minnelli aufzuweisen hat, in unserem Gespräch aber auch selbst einige Beispiele dafür, «dass eine Szenenmusik» in besonderen Fällen eben genau «das ausdrücken kann, was man nicht auf der Leinwand sieht: die Gefühle und Gedanken der Figur.»
Es lohnt sich, sehr genau hinzuhören – oder eben nachzulesen –, wenn echte Profis mit viel Erfahrung recht ausführlich zu Worte kommen, wie dies im Rahmen unserer *politique des collaborateurs* der Fall ist. Gerade auch in einer Situation, die Raksin sehr trefflich so beschreibt: «Wenn Sie diesen saloppen Ausdruck akzeptieren: in der Filmmusik herrscht heutzutage eine richtige Flaute. Und die Art, in der sich die Musik in den emotionalen Gehalt der Szenen einmischt, ist wirklich problematisch: viel zu häufig sehen wir heute Filme, die von "erwachsenen" Gefühlen wie Liebe handeln, und dazu müssen wir uns eine Musik anhören, die ganz eindeutig für Teenager geschrieben wurde. Was soll das?»
Abhilfe zu schaffen ist – auch dies zeigen unsere Gespräche im Themenschwerpunkt Filmmusik – nicht ganz einfach. Neben der Fähigkeit Marktmechanismen, die in die entgegengesetzte Richtung drängen, zu überwinden, benötigen potentielle Komponisten von Filmmusik auch noch sehr spezifisch filmische Kenntnisse. Die Einsichten eines Georges Delerue, der Filmmusik für François Truffaut, Philippe de Broca, aber auch Fred Zinnemann oder Norman Jewison geschrieben hat, wollen – so einfach und einsichtig das auch klingen mag, wenn er etwa die Frage nach der Orchestrierung beantwortet – ernsthaft erarbeitet sein: «Tatsächlich bediene ich mich sehr der Saiteninstrumente, und das hat funktionelle Gründe: man muss immer berücksichtigen, dass ein Film ziemlich viele Textpassagen beinhaltet und dass es Instrumente gibt, die sich sehr schlecht mit der Sprache verbinden lassen. Das bringt Probleme bei der Tonmischung. Die Saiteninstrumente sind da sehr flexibel, man kann sie sehr tief ansiedeln, und sie bleiben dennoch präsent, ohne den Text oder wichtige Geräusche zu beeinträchtigen. Dann wären noch die Flöte und die Klarinette, eher als die Oboe, die manchmal zu vordergründig klangvoll ist.»
Bleibt ausserdem das Handicap, dass Komponisten und Filmmusikkomponisten – genausowenig wie Schriftsteller und Drehbuchautoren – nicht automatisch Synonyme sind. Oder mit Georges Delerue gesprochen: «Ich kenne viele zeitgenössische Komponisten, die keine Filmmusik schreiben könnten, weil ihnen der Sinn für Dramaturgie fehlt.»

Walt R. Vian

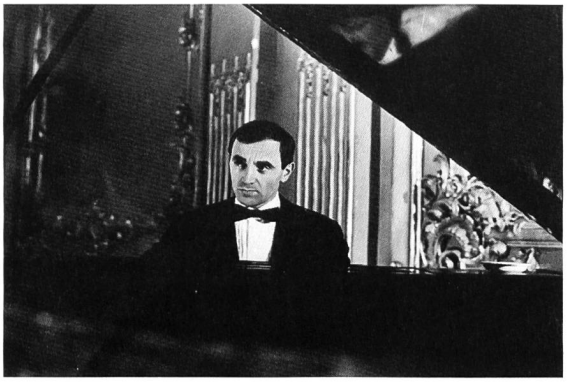
In diesem Heft

FILM BULLETIN
Kino in Augenhöhe

6 '92
34. Jahrgang
Heft Nummer 185
Dezember 1992

Kurz belichtet
Neues vom afrikanischen Film 4
Zur Verlagssituation für anspruchsvolle Filmliteratur 9

Politique des collaborateurs
Filmmusik aus der Sicht der Komponisten
Emotionen wecken, Handlung unterstreichen 13



Gespräch mit Georges Delerue
«Viele Komponisten könnten keine Filmmusik schreiben, weil ihnen der Sinn für Dramaturgie fehlt» 14
Kleine Filmographie Georges Delerue 18

Gespräch mit David Raksin
«Niemand muss die musikalische Struktur verstehen, um reagieren und empfinden zu können» 20
Kleine Filmographie David Raksin 38

Filmbulletin
GAS FOOD LODGING von Allison Anders 40
QIU JU – EINE CHINESISCHE FRAU von Zhang Yi-Mou 42
THE LAST OF THE MOHICANS von Michael Mann 44
BITTER MOON von Roman Polanski 46

Nekrolog auf das sowjetische Kino
Orthodoxe Askese und post-sowjetischer Barock 49

Filmbulletin "Kolumne"
Von Derek Malcolm, Präsident der FIPRESCI 56

Titelblatt: QIU JU – EINE CHINESISCHE FRAU von Zhang Yi-Mou
Heftmitte: MODERN TIMES von Charles Chaplin

Impressum

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

ISSN 0257-7852

Redaktion:
Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:
Klaus Eder, Jürgen Kasten, Romain Geib, Gerhard Midding, Pierre Lachat, Claudia Acklin, Michael Sennhauser, Andrej Plachow, Derek Malcolm

Gestaltung:
Leo Rinderer
Titelblatt, eins die Erste: 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: Sammlung Manfred Thurow, Basel; Columbus Film, Filmcooperative, Monopole Pathé Films, Neue Zürcher Zeitung, Rialto Film, ZOOM-Filmdokumentation, Zürich; Klaus Eder, Romain Geib, München; David Raksin, Van Nuys; Andrej Plachow, Moskau
Zeichnung von David Raksin: Heiko Berg

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

Pro Filmbulletin

Die Herausgabe von Filmbulletin wird von folgenden Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt:

ASP Inteco Ag, Winterthur Beratungsgesellschaft für Informationstechnologien

Bundesamt für Kultur, Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich

Röm. kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung, Winterthur

Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten. Aufgelistet ist, wer einen Unterstützungsbeitrag auf unser Konto überwiesen hat.
Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1993 dringend auf weitere Mittel angewiesen.
Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer oder mit Walt R. Vian Kontakt aufzunehmen.

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

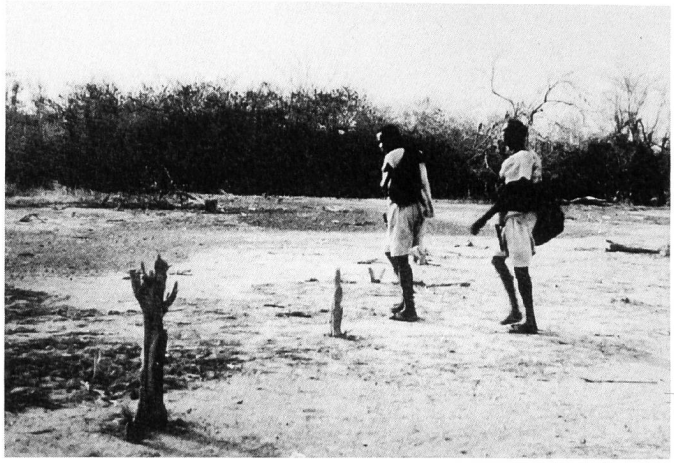
Filmbulletin – Kino in Augenhöhe gehört zur Filmkultur.

Kurz belichtet

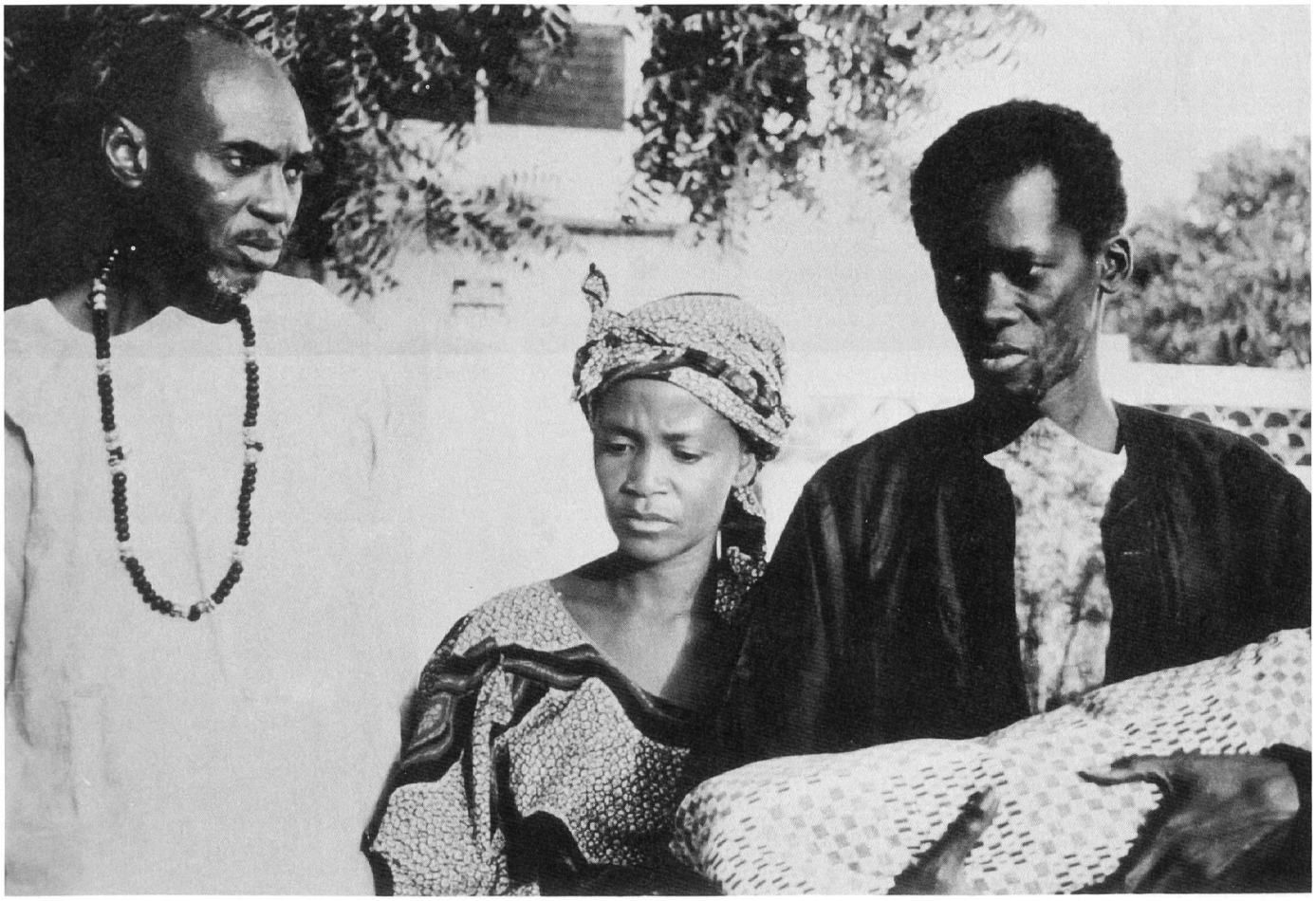
Neues vom afrikanischen Film

Carthage 1992

Das Festival von Carthage (Karthago) findet nicht in Carthage statt, der Phönizier-Stadt, an die heute nurmehr Ruinen erinnern. Es findet – ein paar Kilometer davon weg – in Tunis statt. Nicht weit von Medina, der Altstadt, die heute einen der grössten orientalischen Bazare birgt, an der zentralen Avenue Bourguiba und ihren Seitenstrassen, haben die "Journées Cinématographiques" einige Kinos belegt. Diese Kinos sind nur ein paar Schritte vom historischen Tunis entfernt; ein paar Schritte und ein paar Jahrhunderte. Denn die neue Stadt wurde von den Franzosen gebaut. Tunis sieht hier auch heute noch wie ein Pariser Vorort aus. Mit Französisch verständigt man sich problemlos und kann seinen Kaffee oder den frisch gepressten Orangensaft bestellen. Die ehemalige Kolonialmacht hat ihre Spuren im Alltag hinterlassen. Der militärischen folgte eine kulturelle Kolonialisierung. Die Militärs sind längst weg, Tunesien ist seit den fünfziger Jahren unabhängig; aber der kulturelle Einfluss Frankreichs ist geblieben – oder gar gewachsen. Es gibt Croissants, französische Zeitungen, französisches Fernsehen. Im Oktober kam ein weiterer Kanal in französischer Sprache dazu, "Canal Horizons", ein wesentlich durch Gebühren finanzierter Sender, der mit finanzieller und technischer Hilfe vom Pariser Canal Plus in verschiedenen Ländern des Kontinents installiert wird. In Sénégal wird bereits gesen-



SABABU von Nissy Joanny Traoré (Burkina Faso 1992)



NIIWAM von Clarence Delgado (Sénégal 1991)

det, nach Tunesien soll in diesem Jahr noch die Elfenbeinküste folgen.

Ein tunesisches Kino würde es ohne französische Unterstützung kaum geben. Das kleine Tunesien verfügt nicht über eine Film-Industrie wie beispielsweise Ägypten, ein Land, dessen Melodramen im arabischen Raum populär sind (populärer manchmal als Hollywood). Wer in Tunesien Filme macht, kann allenfalls auf eine Ausbildung in Frankreich oder Belgien zurückgreifen, nicht aber auf die Traditionen einer (wie auch immer ausgerüsteten) Industrie.

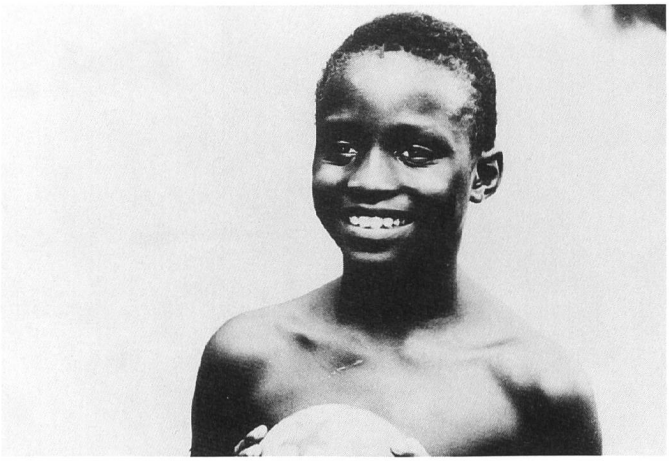
Mit dem Interesse Frankreichs freilich war – und ist – zu rechnen. So realisierte *Nouri Bouzid*, der 1986 mit L'HOMME DE CENDRES (DER MANN AUS ASCHE) ein beachtetes Debüt vorgelegt hatte, seinen neuen Film BEZNESS (BUSINESS) in einer Co-Produktion mit Canal Plus. Bouzid versuchte, die Spannungen des Landes zwischen eigener Tradition und westlich-französischem Einfluss anhand der Geschichte eines jungen Mannes zu thematisieren, der sich das Leben als Gigolo bei den Touristinnen verdient, also freizügig mit der Moral umgeht, im Umgang mit seiner eigenen Familie aber den Maximen eines rücksichtslos-brutalen Patriarchats folgt. Ein anderes Beispiel: Einer der Filme, der den entschiedenen Ansatz zu einer eigenen, tunesisch-orientalischen Ästhetik gewagt hatte, LE COLLIER PERDU DE LA COLOMBE (DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE, 1990) von *Nacir Khemir*, war mit Hilfe des französischen Senders La Sept entstanden.

Überhaupt sieht es so aus, als sei das Kino im arabischen Raum und noch mehr das afrikanische Kino von grosszügigen Subventionen aus Frankreich abhängig, und als sei es ausserdem der Offenheit einiger europäischer Fernsehanstalten zu verdanken (Channel Four, ARD und ZDF, La Sept). Nur wenige Filme konnten in einer Co-Produktion zwischen verschiedenen afrikanischen und arabischen Ländern realisiert werden – wie *Ousmane Sembènes* CAMP DE THIAROYE (1988), an dessen Finanzierung sich neben Sénégal Algerien und Tunesien beteiligt hatten. Das war eine Ausnahme. Immer wieder begegnete man beim Festival von Carthage im Vorspann der Filme dem Hinweis auf europäische Produktionspartner. Ohne diese "Entwicklungshilfe" gäbe es, das lässt sich getrost sagen, kaum ein afrikanisches Kino. Aber dieses Engagement birgt Risiken. «Das grösste Risiko ist, dass Filmemacher ihre Bilder nach westlichem Geschmack modellieren», sagt *Férid Boughedir*, der tunesische Regisseur (HALFAOUINE, 1990), der 1992 das Festival von Carthage organisierte. Seine Äusserung findet sich in der ersten Ausgabe einer neuen Zeitschrift, "Ecrans d'Afrique", die in französischer und englischer Sprache über das arabische und afrikanische Kino informiert. Herausgeber ist die "Fédération Panafricaine des Cinéastes" (FEPACI) in Burkina Faso, die das andere grosse Festival des Kontinents ausrichtet, das Festival in *Ouagadougou*, das sich mit Carthage abwechselt.

Wie problematisch eine – auch unbewusste – Orientierung am westlichen Markt sein kann, zeigt der Fall von *Idrissa Ouedraogo*, dem achtunddreissigjährigen Regisseur aus Burkina Faso, der heute als wichtigster Vertreter einer jüngeren Generation afrikanischer Filmemacher gilt. Seine ersten Filme YAABA (1989) und TILAI (1990) wurden in Cannes entdeckt und ausgezeichnet. Sie zeigten eine zunehmende handwerkliche Perfektion: ein Gefühl für Dramaturgie und Rhythmus, einen Sinn für Licht, ein Geschick im Umgang mit Schauspielern. Sein neuer Film SAMBA TRAORÉ bestätigt diese Fertigkeiten. Er entstand in vollständig französischer Produktion und ist in handwerklicher Hinsicht einer der besten afrikanischen Filme

der letzten Zeit. Schauplatz ist ein afrikanisches Dorf. Ein Mann kommt aus der Stadt zurück, richtet sich ein neues Leben ein, heiratet, baut ein Haus. Das viele Geld, das er hat, stammt aus einem Überfall; am Ende wird die Polizei den Mann festnehmen. Idrissa Ouedraogo differenziert diese Geschichte psychologisch präzis und erzählt sie nicht ohne Spannung und Eleganz. Die Dramaturgie ist geschickt; man schaut gerne hin. Aber dem Film fehlt eine dokumentarische Präsenz – über das Dorf ist weniger zu erfahren als aus anderen, ungeschickteren Filmen. Und es fehlt ein politisches Interesse, wie es etwa die Filme Ousmane Sembènes auszeichnet, des senegalesischen Regisseurs (der in Carthage der internationalen Jury präsidierte). Die Konflikte zwischen Tradition und Aufbruch, die das afrikanische Kino der letzten Jahre charakterisierten, sind schlicht abhanden gekommen, zugunsten eines psychologischen Spiels. SAMBA TRAORÉ enttäuschte: weil Idrissa Ouedraogos Afrika nicht authentisch ist, sondern touristisch, das heisst einem westlichen Bild von Afrika angepasst. Das Schlimme ist, dass dieses Afrika-Bild im Westen vermutlich auch noch akzeptiert wird.

Das Dorf ist der traditionelle Schauplatz des afrikanischen Kinos, auch in den Filmen einer jüngeren Generation. Es wird mit sozialem Interesse beschrieben, oft im Stil eines sozialkritischen Realismus, manchmal mit komödiantischen Tönen. Ousmane Sembènes Assistent *Clarence Delgado* verfilmte eine Geschichte Sembènes, NIIWAM, über eine Familie, die ihr krankes Kind in die Stadt bringt; weil das Geld für Medikamente fehlt, stirbt es. Seinen ersten Spielfilm SABABU lässt *Nissy Joanny Traoré* (Burkina Faso) in einem Dorf spielen, in dem ein Mord geschehen ist. Die Aufklärung des Falls führt tief in eine afrikanische Mythologie. Elemente der Folklore, dokumentarische Offenheit und sozialkritische Aufmerksamkeit verbinden sich auf intelligente Weise zum vielfältigen Porträt eines afrikanischen Dorfes, eines Landes, Afrikas. In Carthage wurde SABABU mit dem FIPRESCI-"Preis der internationalen Filmkritik" ausgezeichnet (dem ersten Preis, den die FIPRESCI in Afrika vergab). Nimmt man die Filme hinzu, die bereits in Cannes zu sehen waren (darunter die Dürrenmatt-Adaption HYÈNES von *Djibril Diop Mambéty*, Sénégal 1992, und LES YEUX BLEUS DE YONTA/DIE BLAUEN AUGEN VON YONTA von *Flora Gomes*, Guinea-Bissau 1992), dann ergibt sich das Bild einer jungen und regen Kinematographie, die allerdings – auch das ist den Filmen abzulesen – zu einer Kontinuität erst noch finden muss. Jedenfalls sind zu den Einzelgängern einer ersten Generation zahlreiche jüngere Regisseure gekommen, die ihre ersten Filme machen konnten.



LES YEUX BLEUS DE YONTA von Flora Gomes (Guinea-Bissau 1992)

Das afrikanische Kino hatte am Nullpunkt angefangen, ohne Traditionen, ohne technische Voraussetzungen; Filmemacher in Sénégal, Mali oder Burkina Faso mussten ihre eigenen filmischen Formen, Erzählweisen, Techniken entwickeln. In einigen arabischen Ländern (wie Ägypten) hingegen konnte sich ein "Kino der Autoren" am Rande einer Film-Industrie entfalten. Deswegen greifen arabische Filme sehr viel entschiedener auf vorhandene filmische Formen und Genres zurück. Und noch ein Unterschied fällt auf. Während afrikanische Filme im Dorf spielen (paradoxerweise oft in den gelben Farben des Wüstensandes), haben arabische Filme zumeist die Grossstadt zum Schauplatz (oft in den dunkelblauen Farben der Nacht). Ansonsten haben arabische und afrikanische Filme wenig miteinander zu tun, auch wenn gelegentlich ähnliche Themen behandelt werden: die Spannung zwischen Tradition und Moderne vor allem.

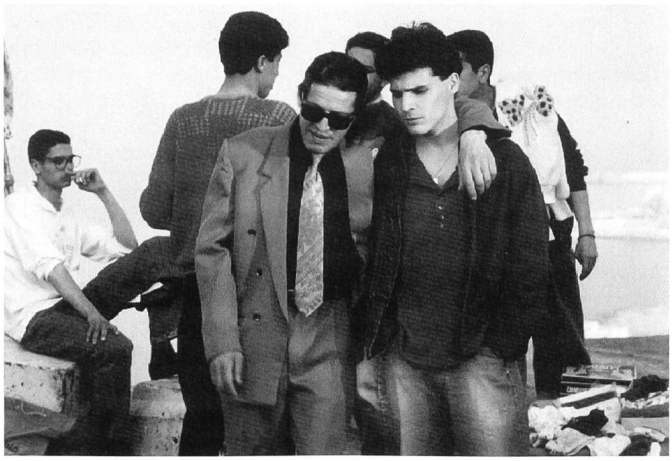
Die Konfrontation zwischen islamischen Werten und einer westlichen Lebensweise, ein Strukturwandel der Gesellschaft (und seine Reflexion in der Familie) ist in vielen arabischen Filmen das dominante Thema (RADIA von *Mohammed Lamine Merbah*, Algerien 1992). Das Porträt einer Familie des Mittelstandes zeichnet der junge algerische Regisseur *Malik Lakhdar-Hamina* in seinem Debüt AUTOMNE: OCTOBRE À ALGER (OKTOBER IN ALGIER, 1992). Malik Lakhdar-Hamina (ein Sohn des algerischen Film-Pioniers Mohammed Lakhdar-Hamina) bettet seine Analyse, sein Bild des Verfalls der Familie in ein politisches Umfeld ein: sein Film spielt unmittelbar vor und während des Aufstands Jugendlicher am 5. November 1988. Seine Hauptfigur (der Regisseur spielt sie selbst) und dessen Frau, eine Rundfunk-Moderatorin, werden zu Sympathisanten des Aufstands. Allerdings trägt auch dieser gewiss mutige Film in seiner naiv-einfachen, am Polit-Thriller orientierten Erzählweise den Stempel der Unterentwicklung. In Tunis freilich hatte dieses Plädoyer gegen den Fundamentalismus ausserordentlichen Erfolg.

Das Karthago-Festival zeigte eine uneinheitliche und schwierige Situation des arabischen und afrikanischen Films. Das grosse Problem: es gibt kaum Strukturen des Verleihs, um die Filme ins Kino zu bringen. Da darf es nicht weiter verwundern, dass sich die Regisseure ihr Geld und ihre Erfolgserlebnisse in Europa besorgen.

Zum ersten Mal wurde beim Festival von Carthage ein Markt (MIPAC) eingerichtet, der die Möglichkeit bot, sich über die wichtigsten arabischen und afrikanischen Filme der letzten Jahre zu informieren.

Klaus Eder

AUTOMNE: OCTOBRE À ALGER von Malik Lakhdar-Hamina (Algerien 1992)



PS. Ein Literaturhinweis. Ein kenntnisreiches und informatives Buch über das Kino in Afrika (in englischer Sprache) hat *Manthia Diawara* geschrieben, der am Institut für afrikanische Studien der New Yorker Universität lehrt. «African Cinema» ist in der Indiana University Press (Bloomington & Indianapolis) erschienen.

TONSPUR

Liebhaber von Filmmusik haben am späten Dienstagabend einen Termin: In der Radiosendung *Tonspur* von Radio DRS 1 kommt sowohl der "aficionado" wie der Ab- und Zuhörer jeweils ab 23.00 Uhr auf seine Rechnung.
Heinrich von Grüningen stellt Filmmusik in allen möglichen und unmöglichen Zusammenhängen vor. Begleitet von oft launig bis ironischem – aber immer kompetentem – Kommentar sind Filmmusiken einzelner Komponisten (letzthin etwa von Theo Mackeben zu seinem vierzigsten Todestag), Interpreten oder Genres zu hören. Oftmals orientiert sich die Sendung an aktuellen Anlässen, wie Geburtstagen von Stars (etwa neulich mit Musik aus Filmen von Adriano Celentano oder am 23. Januar aus Filmen von Danny Kaye) oder Festivals (am 2. Februar mit Musik aus Filmen der Solothurner Filmtage 1993) oder ganz einfach an Filmen aus dem aktuellen Kinoangebot.
Spannend ist, dass die ganze Breite des filmmusikalischen Spektrums berücksichtigt wird: von der trivialen Schnulze bis zum artifiziellen Kunstprodukt.

Zu hören jeweils jeden Dienstag, 23.00 bis 24.00 Uhr auf Radio DRS 1.

STADT UND FILM

Das nationale Forschungsprogramm "Stadt und Verkehr" untersucht Strukturen und Entwicklungstendenzen in Stadtagglomerationen unter besonderer Berücksichtigung von Verkehrsproblemen. Erfreulich ist, dass dabei nicht nur Studien zu Stadtentwicklung und Verkehrsplanung entstehen, sondern dass einige Projekte sich auch mit der Darstellung von Urbanität und Mobilität in Literatur, bildender Kunst und Film befassen.
In einer ersten Studie zum Thema Stadt und Film, «Zwischen Heimat und Niemandsland. Zum Bild der Stadt im Schweizer Spielfilm 1970 – 1990», untersucht Margret Bürgisser anhand von zwanzig ausgewählten Spielfilmen welche Spannungsfelder des urbanen Lebens ihren Ausdruck im schweizerischen Spielfilmschaffen ab 1970 finden. Auf Grund einer vertieften Inhaltsanalyse dieser stadtrelevanten Filme kommt die Studie zu folgenden durch Extrempositionen definierten Themenkomplexen, die die Stadtrealität, wie sie im Schweizer Spielfilm auftaucht, beschreiben: Integration und Aussenseitertum, Familienidylle und Single-Dasein, Handwerker und Dienstleister, Zwischenmenschlich-Sinnliches und Technisch-Abstraktes, traditionell Politisches und Alternatives, Autonomie und Fremdbestimmung, Sesshaftigkeit und Mobilität, Dableiben und Wegfahren, Stadt und Grossdorf Schweiz, Sonderfall Schweiz und multikulturelle Weltgesellschaft, Moloch und Zauberwelt.
Ein eigenes Kapitel beschäftigt sich mit der Gegenüberstellung von ausländischen stadtrelevanten Spielfilmen und Werken aus dem schweizerischen Schaffen.
Die Zusammenfassung einer Diskussion an den Solothurner Filmtagen 1991 zum Thema "Stadtrealität = Filmrealität?" spricht die Realität der Filmemacher als (Stadt?-)Menschen an – unterschiedliche Wahrnehmung und Beurteilung von Stadtrealität scheinen sozialisations- und generationspezifisch bedingt zu sein – und macht vor allem deutlich, dass dramaturgische Gestaltungsregeln primär die Form des Spielfilms bestimmen und nicht der erklärte Wunsch nach getreuer Abbildung der Realität.
Der Aufsatz von Pierre Lachat "Idyllisierung und Kritik" zum Bild der Stadt im Schweizer Film vor 1970 gibt dem Band eine historische Dimension.

Das *Filmpodium Zürich* zeigt in einem dreiteiligen Zyklus *Die Stadt im Film* im Januar einige der von der Studie berücksichtigten schweizerischen Spielfilme mit einschlägiger Thematik: KONZERT FÜR ALICE von Thomas Koerfer, MATLOSA von Villi Hermann, RESTLESSNESS von Thomas Imbach, HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN von Anka Schmid und COURIR LES RUES von Dominique Comtat.
Der Zyklus wird im Februar weitergeführt mit einer Gegenüberstellung von thematisch ähnlich ausgerichteten schweizerischen und ausländischen Spielfilmen zu Themenschwerpunkten wie jugendliche Randständige, städtische Subkultur, Beziehungsgeschichten und poetische Stadtdarstellungen.
Im März folgt ein dritter, filmhistorisch ausgerichteter Teil mit ausländischen Filmen, die die Faszination der Grossstadt als Handlungsspielraum oder "Kulisse" im Kino des zwanzigsten Jahrhunderts aufzeigen.

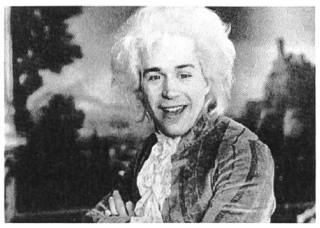
Die Studie von Margret Bürgisser: Zwischen Heimat und Niemandsland. Zum Bild der Stadt im Schweizer Spielfilm von 1970 – 1990 ist zu beziehen bei: Nationales Forschungsprogramm Stadt und Verkehr, Programmleitung, Postfach 4925, 8022 Zürich.
Informationen zum Filmprogramm: Filmpodium der Stadt Zürich, Stadthaus, 8001 Zürich, Tel. 01 / 216 31 11.

MOZART UND FILM

Kein gelehrtes Jahrhundertwerk, kein akribisches, achtbändiges Kompendium (mit Ledereinband und Goldschnitt) – wie es das vom Autor gesammelte Material durchaus hergeben würde (wie er halb bedauernd, halb erleichtert selber sagt) – erwartet den Mozart-Fan mit der Publikation von *Wolfgang Freitag: Amadeus & Co. Mozart im Film*. Entstanden ist eine äusserst vergnüglich zu lesende und gescheite essayistische Studie zum Umgang mit Mozart und seiner Musik in Film (und Fernsehen).
In lockerer szenischer Form aufgebaut, untersucht Wolfgang Freitags Buch in vier Akten, wie mit der Musik Mozarts in Filmen umgegangen wird, was einzelnen seiner Werke – insbesondere seinen Opern – in celluloider Aufbereitung angetan wird und wie das (Liebes-)Leben (und Sterben) Mozarts auf der Leinwand verbraten wird. Die Bilanz ist kläglich und deprimierend. Fast überall ist festzustellen: Mozart im Dienst der Kasse; Mozart als Sedativum oder als Rührstück; Mozart geschönt oder verballhornt, klischiert und melodramatisch aufgemotzt. Einige wenige Ausnahme- und Glücksfälle finden sich in dem Wust von rund sechzig untersuchten Werken voll von Durchschnittlichem und Nichtssagendem: etwa die Silhouettenfilme von *Lotte Reiniger*

PAPAGENO von Lotte Reiniger

oder STUDIE 11 von *Oskar Fischinger*, ein abstrakter Film zu Mozarts Menuett aus Divertimento D-Dur, *Ingmar Bergmans* ZAUBERFLÖTE (TROLLFLÖJTEN), die biographisch angelegten Mozart-Filme NOI TRE von *Pupi Avati* und



AMADEUS von Milos Forman

MOZART – AUFZEICHNUNGEN EINER JUGEND von *Klaus Kirschner*. Das mal im bittern bis sarkastischen, mal launigem, mal ironischem Tonfall geschriebene Buch – es enthält sich jeden Kulturdünkels – ist nicht nur lesenswert für den Mozart-Fan, sondern für alle Film- und Musikliebhaber, denn es schärft durch kluge Analysen den Blick für all die Ungereimtheiten und Unsäglichkeiten, die im Umgang von Verwertung aussergewöhnli-

TROLLFLÖJTEN von Ingmar Bergman

cher Musik und (Musiker)-Schicksale tagtäglich in den Medien produziert werden.

Wolfgang Freitag: Amadeus & Co. Mozart im Film. 1991, edition umbruch, Mödling-Wien, 286 Seiten, viele Fotos

"SCHNÄGG"-KINO

Das traditionsreiche Kino *Studio Uto* an der Kalkbreite in Zürich – eines der raren Kinos für Leute mit langen Beinen – pflegt seit Jahren ein ausgezeichnetes und verdienstvolles Reprisenprogramm.
Georg Derungs eröffnet nach leichter Renovation das Kino nun neu mit einem attraktiven Konzept: Für nur "än Schnägg" (zürcher Mundart für ein Tier aus der Gattung der

Schweizer Kulturzeitung Zytglogge Verlag

STEHPLATZ

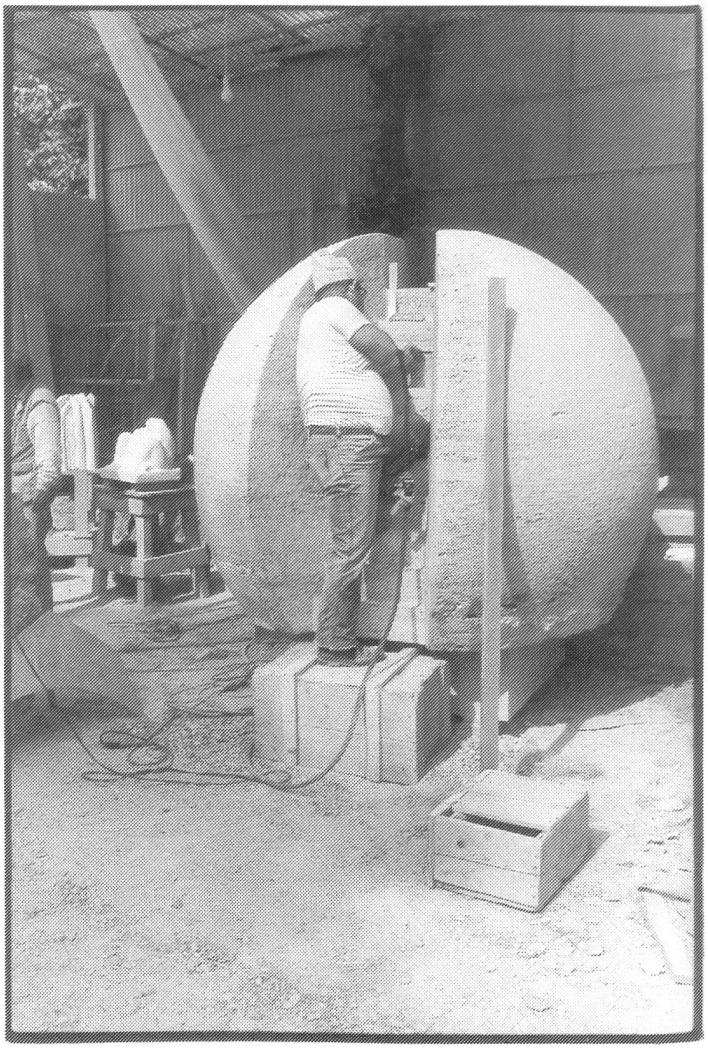
berichtet jeden Monat aktuell auf mindestens 20 Seiten über Literatur, Theater, Film, Bildende Kunst, Musik, Tanz, Architektur, Gesellschafts- und Kulturpolitik

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

zeigt Künstler und Künstlerinnen, Schreiber und Schreiberinnen an der Arbeit

kommentiert Werke und Produktionen

mit Spielplan Schweiz, Ausstellungs- und Kurskalender



© Alexander Egger

Aus der aktuellen Nummer Januar:

- Eike Gramss, Direktor des Berner Stadttheaters: «Wenn sie mir das Budget um mehr als 4 Prozent kürzen, werde ich mich anderswo umsehen.»
- Die Nationalrätin Gret Haller fordert einen Kulturbonus
- Entdeckt die Schweizer Filmbranche den Kinderfilm?
- Zwischen Polaroids, Palladium-Prints und Föteli – zur Eröffnung des neuen Fotomuseums in Winterthur
- Spiegellosien oder Spiegelland – ein philosophisches Märchen vonYla Margrit von Dach

☐ Ich bestelle den STEHPLATZ ab sofort im Abonnement Fr. 40.– / Ausland Fr. 50.– (10 Nummern)

☐ Ich bestelle ein Gratis-Probeexemplar

☐ Ich bestelle ein Geschenkabonnement für:

_____

_____

Meine Adresse:

Name _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____

Talon einsenden an:
Schweizer Kulturzeitung STEHPLATZ,
Postfach, 3000 Bern 9, Tel. 031 24 20 74

Gastropoden oder ein Fünffrankenstück) erwartet den Kinobesucher eine interessante Reprise. Selbstverständlich soll der günstige Eintrittspreis den interessierten Kinogänger vermehrt ins Kino locken. Bleibt zu hoffen, dass die Rechnung aufgehen wird.

Cinema Studio Uto, Kalkbreitestrasse 3, 8004 Zürich
Tel. 01 241 92 53

FEMME TOTALE

Das vierte Frauenfilmfestival *femme totale* in Dortmund stellt vom 17. bis 21. März Arbeiten junger europäischer Filmemacherinnen vor allem aus Skandinavien und Osteuropa vor. Die rund sechzig Spiel-, Kurz- und Animationsfilme stehen thematisch im Bann der "subversiven Kraft des Lachens" und befassen sich mit den hintergründigen Formen von Witz, Parodie und Satire. Eine Reihe von Seminarien und Workshops zu Themen wie etwa der Rolle von Komödiantinnen in frühen deutschen und US-amerikanischen Filmen, der weiblichen Kultur des Lachens, über fremdes Lachen am Beispiel des japanischen Fernsehens, über Werbung zwischen Subversivität und Ideologie oder Rassismus und Witz sowie eine Ausstellung im Dortmunder Museum am Ostwall «Subversion des Lachens» ergänzen das Programm.

Informationen bei: femme totale e.V., c/o Kulturbüro der Stadt Dortmund, Kleppingstrasse 21-23, D-4600 Dortmund, Tel. 0049-2 31 50 25 162

SERGEJ EISENSTEIN UND DIE AVANTGARDE

Das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt ermöglicht noch bis zum 28. Februar mit der Ausstellung «Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920 – 1925» einen intensiven Einblick in eine Epoche der Utopien, künstlerischen Experimente und Visionen. Die Ausstellung mit begleitendem Katalog verfolgt den Weg, den der hochgebildete Theaterenthousiast Eisenstein ab seiner Ankunft 1920 in Moskau durchläuft. Höhepunkt dieser, vom Elan einer an einem Formenvokabular für eine sozialistische Gesellschaft arbeitenden Künstlergeneration angetriebenen Entwicklung ist der 1925 entstandene Film PANZERKREUZER POTEMKIN (BRONENOSEZ POTJOMKIN). Mehr als 150 originale Kostüm- und Bühnenbildentwürfe Eisensteins und anderer Künstler und zahlreiche Filmausschnitte und Fotos verdeutlichen die formalen Analogien wie die unterschiedlichen Konzepte, das revolutionäre Pathos wie die Freude an den Mitteln des Slapsticks der russischen Avantgarde.

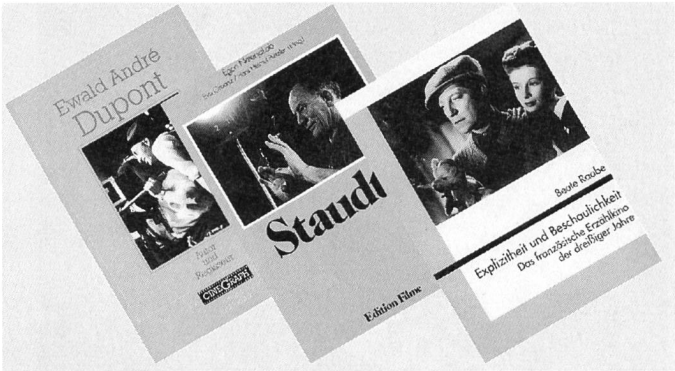
Informationen bei: Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-6000 Frankfurt am Main 70

SEQUENZ

Sequenz heisst die vom Goethe-Institut in Nancy herausgegebene Publikation, die sich zum Ziel setzt, kontinuierlich einschlägige Materialien zu deutschsprachigen Filmen für den Einsatz im Deutschunterricht oder in der Filmkunde aufzubereiten (die Texte sind jeweils deutsch und französisch abgedruckt).

Sequenz Nummer 5 ist ganz dem Film DIE BLECHTROMMEL von Volker Schlöndorff gewidmet und in enger Zusammenarbeit mit polnischen Lehrkräften entstanden. Der Band versammelt in einem ersten Teil Texte zu Günther Grass und Danzig, zur historischen und politischen Entwicklung der Stadt und ihres Umfelds, zu Vaterfigur und Vaterschaft, zum Verhältnis von Zwerg und Nationalsozialismus. Texte zur Filmmusik, zu David Bennent, dem Darsteller des Oskar Matzerath, gehen auf einzelne Aspekte des Films ein. Bildsequenzen und Aufstellungen der Sinnkomplexe erschliessen die Struktur von Roman und Film.
Detailliert ausgearbeitete didaktisch-pädagogische Arbeitsmaterialien und Vorschläge zur Weiterverarbeitung machen den Band zu einem ausgezeichneten Arbeitsheft für Unterrichtende. Sequenz ist aber dank der Fülle der jeweils ausgebreiteten Materialien auch für cineastisch Interessierte eine Fundgrube.

Sequenz ist zu beziehen bei: Goethe-Institut Nancy, Peter Schott, 39, rue de la Ravinelle, F-54052 Nancy Cedex, Tel. 0033 83 35 44 36

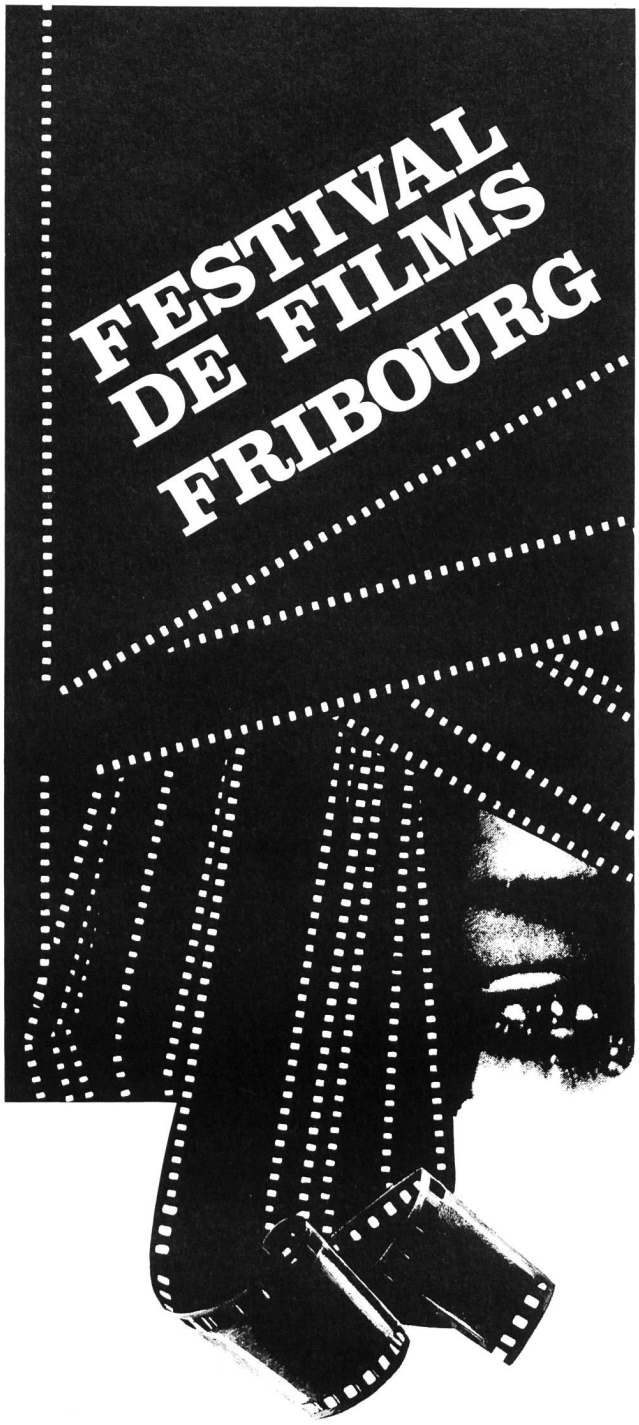


Zur Verlagssituation für anspruchsvolle Filmliteratur

Aussenseiter – Spitzenreiter?

Filmliteratur hat es schwer auf dem deutschsprachigen Buchmarkt.
In den grösseren Sortimentsbuchhandlungen finden sich fast ausschliesslich zwei Reihen: die *Heyne Filmbibliothek*, deren Bändchen leider noch immer zu häufig die Grenze des Indiskutablen überschreiten, und die Taschenbücher von *Fischer Cinema*. Diese Reihe versammelt Nachdrukke, zumeist von den wenigen in Kleinverlagen erfolgreichen Filmtiteln, neben Populärbändchen, gehobener Memoirenliteratur, einer unkonventionellen Filmgeschichte, einem jährlich erscheinenden Almanach und einigen Originalausgaben.
Die grossen Verlage halten sich jedoch insgesamt eher bedeckt im Filmbuch-Sortiment oder ziehen sich gar ganz aus ihm zurück. *Bucher* und *Goldmann* haben dies bereits vollzogen.
Hanser ist nach der Einstellung der solide gearbeiteten *Reihe Film* (die aber wohl doch zu sehr nur auf Regisseure ausgerichtet war und deren Darstellungskonzept aufzufrischen gewesen wäre) auf dem Weg dorthin. Vielleicht ist die nicht eben preiswerte Hardcover-Ausgabe von Klaus Kreimeiers Ufa-Buch schon so etwas wie eine Abschiedsgabe.
Ullsteins ohnehin meist nachgedruckte Memoiren-Literatur ist selten erwähnenswert, und Georg Seesslens *Geschichte des pornographischen Films* ist dort wohl auch mit Blick auf das vermeintlich zugkräftige Genre und seiner Illustrationsmöglichkeiten verlegt worden.
Rowohlt bringt nur noch selten reine Filmliteratur heraus, die rororo-Taschenbuch-Reihe hat dieses Segment trotz des Erfolgs der Filmgeschichte von Gregor/Patalas oder von Seesslens Genre-Reihe ebenfalls fast einschlafen lassen.
Filmpublizisten, die keine fetzig-saloppen Star-Memoiren und Biographien, oberflächlich kompilierte Bücher zu Erfolgsfilmen oder mühsam-flockig mit einer Seite Text beschriftete Bildbände herausbringen wollen, können auf die grossen Verlage kaum zählen.

Trotzdem erscheinen auch weiterhin Filmbücher, die einen bestimmten Reflexionsgrad nicht unterschreiten wollen. Die Kleinst-, Klein- und selbst die mittelständischen Verlage, die das Risiko noch eingehen, haben jedoch mit verstopften, teuren Vertriebswegen und einem wenig aufnahmebereiten



17 au 24 janvier 1993
CINÉMAS REX

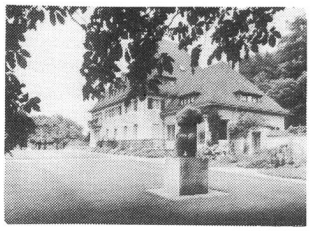
Les films du Sud

Lausanne (Bellevaux et Cinémathèque)	22.-31. 1. 93
Genève (CAC Voltaire)	29. 1.- 7. 2. 93
Zurich (Studio 4)	21.-31. 1. 93
Neuchâtel (Cinéma Rex)	9.-18. 2. 93
Sion (Cinéma Capitole)	11.-14. 2. 93
Bienne	19. 24. 26. 31. 1. et 2. 7. 9. 2. 93
La Chaux-de-Fonds	2.-10. 2. 93
Delémont	8. 10. 14. 15. 2. 93
Le Noirmont	5.- 7. 2. 93

Renseignements:
Festival de films de Fribourg
rue Locarno 8, 1700 Fribourg, tél. 037 / 22 22 32

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)

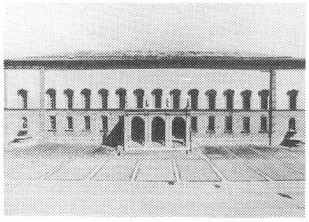
Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

Giulio Paolini
Das druckgraphische Werk
1967–1992
16. Januar bis 7. März 1993

Kunstmuseum

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

Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

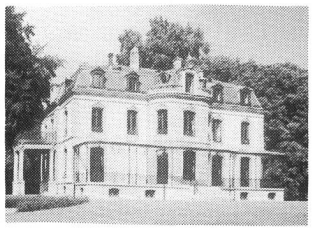


Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

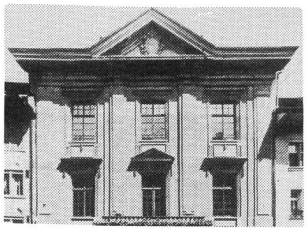
bis März 1993 geschlossen



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

«Blechträume von anno dazumal»
bis 31. März 1993

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

Buchhandel zu kämpfen. Einen repräsentativen Überblick an Filmliteratur bekommt der interessierte Leser eigentlich nur noch in den auf dieses Segment spezialisierten Buchhandlungen in den Gross- und Universitätsstädten (stellvertretend seien hier genannt: Bücherbogen und Schoeller in Berlin, König in Köln, Filmlandpresse in München, Satyr in Wien oder Rohr in Zürich).

In Frankreich geben die *Cahiers du Cinéma* nach wie vor auch eine anspruchsvolle und gut vertriebene Buchreihe heraus. Von den deutschsprachigen Filmzeitschriften kämpfen viele selbst ums Überleben, so ist an Buchreihen meist nicht zu denken. Im Umkreis von *Filmbulletin* und *Filmwärts* erscheinen trotzdem auch Monographien und selbst die längst verblichene Zeitschrift *Filme* ist jüngst im Verlag *Volker Spiess* mit einer gleichnamigen Edition zu später Ehre gekommen. Norbert Grob hat hier ein *Wenders*-Buch herausgebracht, das im Zentrum die zentralen Kapitel seiner bekannten Dissertation leicht gekürzt und umgeschrieben aufnimmt. Neu herausgekommen ist in der Reihe – nach einer Staudte-Monographie fast folgerichtig – ein Buch zu einem weiteren Nachkriegsregisseur: *Helmut Käutner.*

Die bessere amerikanische Filmliteratur erscheint nicht selten im Umkreis der erheblich zahlreicher als im deutschsprachigen Raum vertretenen Film Departements der Universitäten und Colleges. Die diesen angegliederten University Presses sorgen (auch befördert durch grosszügige Druckkostenzuschüsse von Universitäts-Stiftungen) für beträchtliche Publikationsmöglichkeiten. Die filmwissenschaftlichen Aktivitäten, die in Deutschland zumeist in der Theaterwissenschaft, Germanistik oder in der sich verstärkt herausbildenden, unterschiedlich akzentuierten Medienwissenschaft angesiedelt sind, verfügen nur über unzureichende Verlagsanbindungen. Kleinverlage, zum Teil von den Autoren selbst betrieben, versuchen im Umkreis der Universitäten Marburg, Lüneburg oder Braunschweig Abhilfe zu schaffen.
In München haben die Filmphilologen der dortigen Universität die sorgfältig editierte, klar und unprätentiös ausgestattete Jahrbuch-Reihe *diskurs film* aufgelegt. Jüngst ist dort der Band 5 zum *Drehbuch – Geschichte, Theorie und Praxis* von Alexander Schwarz herausgegeben worden, nachdem zuvor bereits die lesenswerten Anthologien *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion* und *Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente* erschienen sind.
Für den anspruchsvollen Leser gleichermassen interessant ist die *Bibliothek diskurs film*, denn sie versammelt ausschliesslich Dissertationen. Elfriede Ledig hat hier endlich einmal eine Bestandsaufnahme von *Paul Wegeners GOLEM-Filmen im Kontext fantastischer Literatur* geleistet und die bekannteste Version DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (1920) gründlich rekonstruiert und analysiert. Vielversprechend ist auch der Versuch von Angelika Breitmoser-Bock, die Ikonographik von Fritz Langs SIEGFRIED (1. Teil von DIE NIBELUNGEN) mit einer kunstwissenschaftlichen Methode zu entschlüsseln und den medialen Unterschied zwischen Filmbild und Tafelbild zu bestimmen. Der Titel ihres Buches lautet denn auch *Bild, Filmbild, Schlüsselbild.*

Das Berliner Institut für Theaterwissenschaft hat bei der dortigen *Edition Hentrich* eine kleine film- und medienwissenschaftliche Reihe einbringen können. Nach einer Auswahl der Schriften des Kritikers Willy Haas ist druckfrisch die Monographie von Barbara Felsmann und Karl Prümm über einen der unverwechselbaren jüdischen Komiker und Entertainer, den genialen Chargen-Spieler und tragischsten Regisseur des deutschen Films, erschienen: *Kurt Gerron 1897 – 1944. Gefeiert und Gejagt.* Gerron spielte nicht nur den zynischen Theaterdirektor in DER BLAUE ENGEL, sondern auch den nur vermeintlich feisten Freier von Louise Brooks in TAGEBUCH EINER VERLORENEN, der sich gerührt und verschämt eine Träne aus den Augenwinkeln wischt beim Anblick dieser unerreichbar erotischen Frau.
Eine weitere sehr aufschlussreiche Publikation dieses Verlages ist Heide Schönemanns: *Fritz Lang. Filmbilder – Vorbilder.* Der Band, hervorgegangen aus einer Ausstellung im Filmmuseum Potsdam, versucht den ikonographischen Leitbildern in der Bildästhetik des Regisseurs auf die Spur zu kommen. Die Autorin deckt dabei verblüffende Spuren auf. Nicht so sehr die hehre Kunst des C. D. Friedrich oder eines Arnold Böcklins (wie es Lotte H. Eisner und ihre Epigonen nachzuweisen versuchten) und schon gar nicht die expressionistische Moderne formten den Langschen Bildkosmos, sondern vielmehr die populär verbrämten Zeitstile des süddeutsch-österreichisch-ungarischen Neobarock (vor allem mit seinen Groteskfiguren) und natürlich des Jugendstils. Bildanalogien weist Schönemann nach etwa zu den Illustrationen des Gebrauchsgrafikers Karl Otto Czeschkas in den weitverbreiteten «Gerlachs Jugendbücher» oder zu Jugendstil-Illustrationen in der populären Zeitschrift «Jugend». Was Lang offensichtlich besonders beeindruckte waren also vor allem phantasiestimulierende Populär-Stilformen, die er später in seinen Filmen nochmals vulgarisierte, dramatisierte, den Narrationsanforderungen anpasste und durch seinen Hang zu monumentalen Dimensionen und Symmetrien zur Ausgestaltung ausdrucksstarker Filmräume ummodellierte. Deutlich wird aus dem Vergleich mit den Vorlagen, die der Band abdruckt, die eklektizistische Stilhaltung Langs, die bereits seine ersten eigenen kunsthandwerklichen Versuche prägt: Bilder und Skulpturen, die er 1915 bei seinem Kriegs-Aufenthalt im Hause eines slowenischen Filmpioniers fertigte.

Filmwissenschaftliche Literatur hat noch keine grossen traditionellen Publikationsorte. Ein schon etwas länger in diesem Bereich agierender und ausschliesslich auf ihn fixierter Verlag ist *MAkS-Publikationen* in Münster. Hier sind etwa Standardwerke wie Jan-Christopher Horaks Arbeiten zum Werk der deutschen Emigranten in Hollywood oder Hans Jürgen Wulffs *All About Alfred (*Hitchock)-Bibliographie erschienen.
Neu herausgekommen sind hier Untersuchungen zu wichtigen filmhistorischen Perioden. Daniel-Alexander Schacht untersucht in *Fluchtpunkt Provinz* den neuen deutschen Heimatfilm zwischen 1968 und 1972, der ebenso kritisches wie populäres Erzählkino zu gestalten versuchte. Gerade in Anbetracht der seichten Heimat-Serien-Aufgüsse des Fernsehens und auch angesichts der aktuellen Besetzung des Topos durch unterschiedlichste politische Couleurs erscheint es sinnvoll, die betont antiautoritäre Grundhaltung, die diese Filme auszeichnet, neu ins Bewusstsein zu rükken.
Deutschsprachige Publikationen zum frühen französischen Kino sind selten. Bei MAkS findet sich nicht nur Sabine Lenks grundlegende Aufarbeitung des Verhältnisses *Théâtre contre Cinéma* in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, sondern auch eine Arbeit zu Erzählformen und Darstellungsweisen des französischen Films der dreissiger Jahre (Beate Raabe: *Expliziertheit und Beschaulichkeit: Das französische Erzählkino der dreissiger Jahre*).

Wenig bekannt sind auch die französischen und amerikanischen Exil-Filme von G. W. Pabst sowie sein bisher eher als marginal eingestuftes Nachkriegswerk. Eric Rentschler beklagt in seinem Beitrag über PARACELSUS, dass man zudem das Thematische in seinen Filmen analysierte, «ohne sich allzusehr um Bilder, Formen und Modalitäten zu kümmern». Der von G. Schlemmer / B. Riff / G. Haberl herausgegebene Band zu Pabst versammelt die Referate eines hochkarätig besetzten Symposiums, das bereits 1986 in Wien stattfand. Er beleuchtet zwar auch einige wenig bekannte Filme durch exemplarische Analysen, widmet sich aber wiederum auch den bekannten sozialkritischen und psychoanalytischen Fragestellungen. So kommt auch dieser Band nicht ohne Analysen von GEHEIMNISSE EINER SEELE aus (sinnigerweise von dem Wiener Psychoanalytiker August Ruhs, der natürlich feststellt, dass der Film vielmehr an filmischen Topois als an einer genauen Darstellung der psychoanalytischen Kausalitäten interessiert war). Und auch DIE BÜCHSE DER PANDORA (Thomas Elsaesser sowie Janet Bergstroem) wird intensiv behandelt. Der Band enthält aber daneben eine minutiöse Analyse des Scheiterns von Pabst am amerikanischen Studiosystem. Jan-Christopher Horak versucht zudem, den bei Warner Bros. in hartem Konflikt mit dem Produzenten Hal B. Wallis entstandenen Film MODERN HERO einer Revision zu unterziehen und stimmig in die Erzähl- und Bildobsessionen europäischer Pabst-Filme einzuordnen. Die Stärke der meisten Beiträge ist es, dass sie ihren

Erkenntnishorizont nicht am zu analysierenden Werk enden lassen, sondern oft sehr originelle Bezüge zu den anderen, in ihren gesellschaftlichen und produktionsästhetischen Zusammenhängen sehr differenten Werkperioden herstellen (etwa Karsten Witte in seiner Analyse von LE DRAME DE SHANGHAI).

Zu einem sehr lebendigen Zentrum filmhistorischer Aktivitäten hat sich das Hamburgische Filmforschungs-Centrum *CineGraph* entwickelt. Das gleichnamige Lexikon zum deutschsprachigen Film ist dabei ein ungemein produktiver Schmelztigel und Motor zugleich. Das Lexikon kann wohl noch immer als Glanzstück der deutschen Filmpublizistik der letzten zehn Jahre gelten.
Im Verlag *text + kritik* erscheinen zudem im Jahresrhythmus die Tagungsbände der filmhistorischen Kongresse, die bisher Regisseuren gewidmet waren, die zu unrecht vergessen oder in das zweite Bewertungsglied gedrängt wurden. Nach Bänden zu Reinhold Schünzel, Richard Oswald und Joe May ist jetzt eine Würdigung *E. A. Duponts* erschienen. Die angesichts der Werkfülle Duponts (mehr als siebzig Filme oder Drehbucharbeiten) vielleicht doch etwas zu sehr um den ohnehin gut aufgearbeiteten und richtig eingeschätzten Klassiker VARIÉTÉ zentrierten Beiträge lassen vor allem für die deutsche Schaffensperiode vor 1925 noch einige Lücken, die auch durch die besondere Berücksichtigung seiner Arbeit für die Gloria-Film in den Jahren 1920 bis 23 (von Rolf Aurich und Rainer Rother penibel beschrieben) nicht völlig geschlossen werden. Duponts internationale Arbeiten in England und USA sind hingegen repräsentativ gewürdigt. Begrüssenswert ist es auch, dass der Band Duponts Arbeit als Filmkritiker und Drehbuchautor angemessen darstellt und den in Filmgeschichte und Filmwissenschaft noch immer viel zu sehr regisseursfixierten Blickwinkel erweitert.

Der Verlagszwilling *Stroemfeld/ Roter Stern* in Basel/Frankfurt bringt immer wieder originelle Bände heraus, dazu gehören nicht nur die Hölderlin-, die Kleist- und demnächst auch eine Trakl-Gesamtausgabe, sondern auch das Schweizer Filmjahrbuch CINEMA, Martin Schlappners / Martin Schaubs Filmgeschichte *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films* und die Zeitschrift *Frauen und Film*, der gerade ein weiteres Journal *Film und Kritik* zur Seite gestellt wurde.
Nachdem der filmische Diskurs der Geschlechter in Frauen und Film sowie in Gertrud Kochs Dissertation *Was ich erbeute, sind Bilder* in diesem Verlag bereits einen Schwerpunkt ausgeformt haben, ist mit Heide Schlüpmanns *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos* (einer Habilitationschrift) das opum magnum in diesem Verlagssegment und in dieser besonderen filmischen Lesart vorgelegt worden. Schlüpmann analysiert mit einem feministisch-psychoanalytischen Ansatz (den amerikanische Filmtheoretikerinnen bereits ausprobiert haben) die bisher stark vernachlässigte deutsche Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg. Kracauers Einschätzung als "Rumpelkammer" galt für diese Filme quasi bis zu ihrer Rehabilitierung durch die Giornate del Cinema Muto 1990 viel zu lange als einschlägiges Rubrum. Schlüpmann untersucht die Entwicklung von einem «cinema of attraction» (das Tom Gunning bereits für den amerikanischen Film intensiv untersucht hat) zu komplexeren Erzählformen vor allem unter der Fragestellung, welche Repräsentations- und Identifikationsmuster die Filme von und für Frauen abgaben. Beim naiven Sensationskino machte sie etwa überwiegend männliche Selbstinzenierungsformen aus. Bei den beiden vor allem für Frauen zentralen Genres der frühen zehner Jahre unterscheidet sie (nicht unproblematisch und durchaus im Widerspruch zu geläufigen Genredefinitionen) zwischen der auf «Masochistische Schaulust» und Anbindung an bürgerlich-patriarchalische Normen ausgelegten Melodramen und den sozialen Dramen. Dieses aus den dänischen Sittenfilmen abgeleitete Genre ermögliche gerade den Frauen einen zuweilen «subversive(n) Blick auf den Körper, das Triebleben». Die sozialen Dramen (allen voran die von der schauspielerischen Autonomie der Asta Nielsen geprägten) «gehorchen weder moralischen Vorurteilen noch allein dem männlichen Blick», den die Autorin in einer geschickten Argumentation immer wieder diagnostiziert. Die eine oder andere formästhetische Ergänzung hätte ihre Analysen insgesamt vielleicht noch lesbarer und einsichtiger gemacht. Abschliessend beleuchtet Heide Schlüpmann die Entwicklung der Filmtheorie im gleichen Zeitraum, so dass insgesamt eine (von der Autorin selbst betont) notgedrungen spekulative, in ihrem konsequent verfolgten spezifischen Betrachtungswinkel jedoch ungemein komplexe Darstellung der frühen deutschen Filmgeschichte vorliegt.

Was nach wie vor fehlt in der deutschen Filmpublizistik ist ein Verlag oder eine Verlagsgemeinschaft, der (oder die) ein ähnlich unverwechselbares Profil in diesem Segment hat, wie es etwa der (Ost-)Berliner Henschelverlag zu Zeiten der ehemaligen DDR in diesem Staate hatte. Anspruchsvolle Filmbücher, stabil gebunden, angemessen illustriert und nicht auf zu teurem Papier gedruckt, wurden hier in fünfstelliger Auflagenhöhe publiziert. Leider liess sich von diesem Renomee fast nichts in die Marktwirtschaft herüberretten. Ausstattung und Darstellungs-Qualität der Henschel-Publikationen haben nachgelassen, der Preis musste sprunghaft angehoben werden.
Natürlich ist es begrüssenswert, Jerzy Toeplitzs *Geschichte des Films* mit dem fünften Band fortzusetzen. Auch Peter Wuss' komplex kommentierter und kombinierter Querschnitt *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms* ist trotz seiner marxistischen Orientierung (Schwerpunkt sind noch die sowjetischen Klassiker) und den zuweilen etwas anstrengenden Bemühungen um eine wissenschaftliche Terminologie ein wichtiger Beitrag im Bereich der nur schwer in grösseren Verlagen zu publizierenden filmtheoretischen Forschung.
Fred Gehlers / Ulrich Kastens *F. W. Murnau* ist dagegen enttäuschend und kommt als das daher, was es dann wohl auch ist: ein auf phänomenologische Analogien und flache Feuilletonismen gegründetes Exposé für ein Fernsehfeature angereichert mit Materialien (wobei der gesammelte Nachdruck von Murnaus wenigen Texten noch der wichtigste Beitrag ist). Mit einem von Gerhard Midding und Lars-Olav Beier herausgegebenen Taschenbuch *Stars des neuen Hollywood* scheint der Verlag tendenziell wohl auch mehr auf den Markt der Populärbände zu schielen.

Wahrscheinlich hat ein anspruchvolles Filmbuch nur dann die Chance, aus dem Reservat der Fachbuchhandlung wieder ins allgemeine Sortiment zurückzukehren, wenn verschiedene Initiativen in einem Verlag oder einer Verlagsgemeinschaft gebündelt werden. Dazu wären die filmwissenschaftlichen und filmhistorischen Institute (die leider auch keine markante Publikationsreihe, die über saisonale Anlässe und Ausstellung hinausreicht, etablieren konnten) ebenso gefordert wie die Autoren und die Kooperationsbereitschaft bestehender Verlage. Solange eine solche, vor allem auch für besseren Vertrieb und Werbung sorgende Zusammenarbeit nicht installiert ist, werden die engagierten Kleinverlage weiterhin mit eher dreistelligen als kleinsten vierstelligen Auflagen versuchen müssen, ein bestimmtes Niveau in der deutschsprachigen Filmpublizistik zu halten.
Zu nennen sind in diesem Zusammenhang etwa die Veröffentlichungen der *edition sigma*, die vor allem die Tagungsbände der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft herausbringt (zuletzt, von Knut Hickethier und Hartmut Winkler herausgegeben, zur *Filmwahrnehmung* und zu dem bisher wenig bearbeiteten Bereich *Fernsehtheorien*. In Vorbereitung ist ein Band zu den immer stärker in den Blickpunkt rückenden Fragestellungen zur Theorie, Geschichte und Praxis der *Filmproduktion*).
Auch die Publikationen der *Filmwerkstatt Essen*, etwa zur Arbeit des Dokumentarfilmers *Peter Nestler* oder des Regisseurs *Edward Dmytryk*. Die *PVS* (= Periodisch verlegte Sachen) Edition in Wien hat mit ihrem grosszügig gestalteten, von Karl Sierek herausgegebenen Querformatband *Filmtheorie Und* (dem gerade der Nachfolger *Und2* gefolgt ist) eine originelle Anthologie unterschiedlichster Texte zu filmtheoretischen Aspekten herausgebracht. Ausserdem ist hier ein Band zu dem in letzter Zeit verstärkt ins breitere Bewusstsein getretenen kanadischen Regisseur *David Cronenberg* erschienen. Eine ebenfalls theoretisch orientierte Genredarstellung des Melodramas soll folgen.

Jürgen Kasten

MODERN TIMES
von Charles Chaplin

Emotionen wecken, Handlung unterstreichen

Filmmusik aus der Sicht der Komponisten

TIREZ SUR LE PIANISTE
von François Truffaut

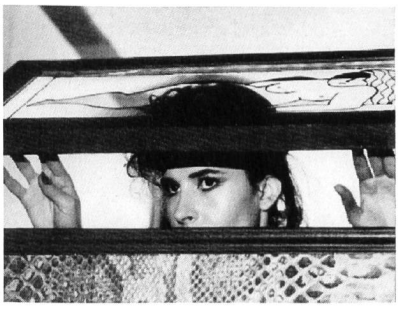
Gespräch mit Georges Delerue

"Viele zeitgenössische Komponisten könnten keine Filmmusik schreiben, weil ihnen der Sinn für Dramaturgie fehlt"

Kino als natürliche Fortsetzung der Oper

FILMBULLETIN: Obwohl das Filmbild nie ohne jegliche Musik ausgekommen ist, nicht einmal zur Stummfilmzeit, widmeten die Zuschauer der Musik im Film nur selten Aufmerksamkeit, nahmen sie nur unbewusst wahr. Wie erklären Sie sich, dass Musik im Kino als ganz selbstverständlich vorausgesetzt wird?
GEORGES DELERUE: In der Tat hat es schon immer Musik zum Film gegeben, und dies liegt daran, dass Kino letztendlich ein Schauspiel ist. Ich glaube, dass sowohl das Publikum als auch das fiktionale Schauspiel einen musikalischen Hintergrund brauchen, als ein Element, das die Emotionen weckt und die Handlung unterstreicht. Es wird Ihnen vielleicht sonderbar erscheinen, aber ich glaube wirklich, dass sich die Oper und die komische Oper (opéra comique) auf ganz natürliche Weise im Kino fortsetzen. Es ist sehr wahrscheinlich eine Sache unseres Unterbewusstseins, dass wir diese Musik brauchen. Ursprünglich sollte die Musik die Projektorengeräusche übertönen und schliesslich wurde sie zur (An-)Gewohnheit. Andererseits gab es im Theater, sogar im Sprechtheater zu einer bestimmten Zeit Ende des neunzehnten Jahrhunderts, schon bedeutende Bühnenmusik. Ausserdem haben schon Beethoven und Schumann solche Musik geschrieben, und es war bereits eine Tradition, dass eine musikalische Untermalung das Schauspiel begleitete.
Durch die Zusammenarbeit von Prokofjew und Eisenstein wurde man sich bewusst, dass Filmmusik einen Eigenwert hat und nicht nur die Funktion, Projektorgeräusche zu übertönen. Manchmal sagte mir ein Regisseur: «Ich weiss, die Szene ist ein bisschen lang geraten, aber wenn erst einmal die Musik dazukommt, wird sich das ändern.» Und ich habe immer geantwortet: «Das ist völlig falsch, die Musik hat nie etwas verbessert; eine Szene, die vom Bild her lang erscheint, wird es auch mit Musik bleiben.»

FILMBULLETIN: Sprechen wir von Ihrer persönlichen Auffassung von Filmmusik. Betrachten Sie den Film als ein Ganzes, wo Bild und Ton untrennbar sind, oder räumen Sie der Filmmusik eine gewisse Autonomie ein?
GEORGES DELERUE: Es gibt bestimmte Filme, in denen die Musik so stark mit dem Bild verbunden ist, dass ihr etwas Wichtiges fehlte, würde man sie aus diesem Zusammenhang reissen. Bei anderen Filmen wiederum ist man auf eine genaue Partitur neben dem Bild angewiesen, die aber durchaus auch als Konzertmusik bestehen könnte. Andererseits wird die Musik durch die Geschehnisse der Handlung gesteuert. Ich weiss zu Beginn nie, ob die Musik sich auf der ersten oder zweiten Ebene bewegen wird; das hängt vom Gespräch mit dem Regisseur ab.
Wenn ich Filmmusik komponiere, ist das natürlich keine Konzertmusik, aber auch kein Kompromiss. Filmmusik ist eine eigene Art Musik aufzufassen. Es wäre sinnlos, sie mit den Kategorien einer Symphonie oder eines Concertos zu beurteilen. Wenn Konzertkomponisten Filmmusik schreiben, scheitern sie leider ziemlich oft, weil sie viel zu sehr an die Musik denken, statt an die Dramaturgie. Nur wenige Opern- und Operetten-Kom-



LE DERNIER MÉTRO
TIREZ SUR LE PIANISTE
VIVEMENT DIMANCHE!
von François Truffaut

LA NUIT AMÉRICAINE von François Truffaut

ponisten des letzten Jahrhunderts haben Symphonien geschrieben. Ich kenne viele zeitgenössische Komponisten, die keine Filmmusik schreiben könnten, weil ihnen der Sinn für Dramaturgie fehlt.

Die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Regisseur

FILMBULLETIN: In welchem Stadium der Herstellung eines Films setzt Ihre Arbeit als Komponist ein?
GEORGES DELERUE: Es gibt Filme, bei denen der Musiker bereits zu Beginn der Dreharbeiten beteiligt sein muss. In diesen Fällen muss die Musik aus technischen Gründen bereits im voraus geschrieben sein, weil es im Film gesungene oder getanzte Passagen gibt. Dabei wird es natürlich eine enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur geben, weil er mit der Musik drehen wird. In diesen Fällen ist ein gutes Verhältnis zum Regisseur unerlässlich, damit man sich als Komponist über die wirklichen Absichten des Regisseurs völlig im klaren ist. Aber meistens komme ich erst hinzu, wenn der Film fertiggestellt ist. Auf gewisse Weise ist es logisch, dass der Filmmusik-Komponist erst später dazukommt, weil der Rhythmus des Films vom Cutter und vom Regisseur vorgegeben wird und die Musik sich diesem Rhythmus anzugleichen hat. Natürlich können auch in der Folge eines Gesprächs zwischen mir und dem Regisseur geringfügige Änderungen und Hinzufügungen bei der Musik oder im Film angebracht sein.
An dieser Stelle möchte ich etwas über meine Arbeit zu LE DERNIER MÉTRO für François Truffaut erzählen. Nachdem wir L'AMOUR EN FUITE beendet hatten, fragte ich Truffaut, ob er ein neues Filmvorhaben plane, worauf er mir antwortete, dass er einen Film über das Theater während der deutschen Besatzungszeit in Paris machen wolle, und fügte hinzu: «Aber dafür werde ich Sie nicht nehmen, Georges, ich brauche keine Musik, weil ich ausschliesslich Chansons jener Zeit verwenden werde, deren Rechte ich gekauft habe.» Er nannte mir etwa «Les Amants de St Jean», «Bei mir bist du schön» und sagte mir, dass er seinen Film auf solchen Liedern aufbauen möchte. Darauf vergingen zwei bis drei Monate, bis ich François für einen Pressetermin mit einem Fotografen traf. Und bei dieser Gelegenheit wiederholte er mir, dass er viel darüber nachgedacht habe und dennoch entschlossen sei, keine andere Musik für diesen Film zu verwenden. Er beendete seinen Film, und beim Schnitt bemerkte er dann, dass er sich geirrt hatte, und bat mich in einem Brief, die Musik zu schreiben, die ihm jetzt plötzlich sehr wichtig erschien. Das will heissen, dass Truffaut als wirklicher Profi, der das Für und Wider

sorgfältig abwog, wenn er einen Film machte, zu Anfang noch nicht genau wusste, was das alles ergeben würde, wenn die Dreharbeiten erst einmal beendet waren und der Schnitt in Angriff genommen wurde.

Die Freundschaft zu François Truffaut

FILMBULLETIN: Sie waren an vielen Filmen von François Truffaut – mit dem Sie eine lange Freundschaft verband – beteiligt. Sein Film LA NUIT AMÉRICAINE, für den Sie auch die Musik geschrieben haben, enthält im Titelvorspann eine herrliche Hommage an die Filmmusik.
GEORGES DELERUE: Eigentlich kam ich selbst auf die Idee für den Titelvorspann. Da es in diesem Film um die Entstehung eines Films ging, wollte ich auf keinen Fall "organisierte" und bereits fertigkomponierte Musik im Vorspann haben, weil dies den Gedankengang gestört hätte, dass hier ein Film gerade im Entstehen begriffen ist. Ich sorgte mich viel um dieses Problem, da ich bereits alle Themen des Films, die gesamte Filmmusik also, geschrieben hatte. Ich erzählte Truffaut von diesem Problem. Dann kam mir ein Einfall, und ich schlug Truffaut vor, während einer Probe heimlich die Mikrophone einzuschalten, diese Passagen wie eine beginnende Tonaufnahme zu montieren und dem Titelvorspann zu unterlegen. Das musikalische Element war gefunden, und dazu liess Truffaut auf der Leinwand die optische Tonspur sichtbar werden. Dieses Beispiel zeigt, wie notwendig die enge Zusammenarbeit zwischen Komponist und Regisseur ist. Wenn man mit Leuten wie Philippe de Broca oder Truffaut und sogar Fred Zinnemann oder John Huston arbeitet, weiss man von Anfang an, dass man miteinander auskommt.
Ich mochte François sehr. Seit TIREZ SUR LE PIANISTE arbeitete ich mit ihm. Übrigens war dieser Film vom Standpunkt der Komposition einer der schwierigsten für mich. Es handelte sich praktisch um einen Musik-Film, der ohne jeden Primärton, der zur Orientierung bei der Nachvertonung dient, ohne bestehende Komposition und ohne Playback gedreht wurde. Es waren François' Anfänge in diesem Beruf, und es gab eine Menge technischer Dinge, die er noch nicht kannte, was durchaus verständlich ist. Ausserdem war es ein Film, der zu Beginn fast ohne jede Geldmittel entstand und mit so gut wie nichts auskommen musste. François hatte sich da hineingestürzt, und als der Film in der Rohmontage fertiggestellt war, sah man Charles Aznavour, wie er Klavier spielte, sah, wie sich die Tasten am Klavier bewegten, oder man erblickte den Kontrabass-Spieler, ohne auch nur einen Ton zu hören. Es war einfach unglaubwürdig. Es musste also an Hand der Gesten

LE MÉPRIS von Jean-Luc Godard

eine Musik "rekonstruiert" werden, und das ist eine irrsinnige Arbeit – sozusagen "feinste Spitzenarbeit". Später erfuhr ich, dass bereits zwei, drei andere Komponisten angesprochen worden waren. Alle hatten vor Entsetzen abgesagt. Ich hatte sehr viel Mühe damit, aber glücklicherweise war ich, dank meiner technischen Erfahrung bei der Arbeit mit Kurzfilmen und damaligen Werbefilmen, schon etwas vorbelastet. So konnte ich mich von der technischen Seite dem Problem nähern, und es gelang dann schliesslich. François hat meine Arbeit ganz gut gefallen, und anschliessend entwickelte sich zwischen uns eine Zusammenarbeit über mehr als zwölf Filme. Mit Philippe de Broca habe ich ebenfalls ungefähr sechzehn Filme gemacht, was zeigt, dass wir uns aufs beste verstehen.

Begegnung mit Francis Ford Coppola

FILMBULLETIN: Sie haben in den letzten Jahren immer öfters die Musik zu amerikanischen Kinofilmen geschrieben und mit grossen Namen des US-Films zusammengearbeitet, darunter Fred Zinnemann, George Cukor, Francis Ford Coppola ...
GEORGES DELERUE: Wie ich dazu kam, mit Coppola zu arbeiten, wollen Sie wissen? Nun, das ist eine sonderbare Geschichte. Coppola war sozusagen wahnsinnig in meine Partituren für Bernardo Bertoluccis IL CONFORMISTA "verliebt". Für seine Produktion ESCAPE ARTIST, zu der ich die Musik schrieb, hatte Coppola den jungen Regisseur Caleb Deschanel mit der Regie beauftragt. Caleb Deschanel hatte sein Filmstudium an der University of Southern California gemacht, zusammen mit George Lucas, John Carpenter, Coppola, die alle einen engen Freundeskreis bildeten, sich mochten und oft zusammenarbeiteten. Der Film TIREZ SUR LE PIANISTE hatte Deschanel ganz besonders begeistert. Er kannte meine Musik sehr gut, da er den Film einige Dutzend Male gesehen und für die Universität eine Arbeit über die Verwendung der Musik in diesem Film geschrieben hatte. Er hatte sich immer vorgenommen, mich für seinen ersten Film mit der Musik zu beauftragen. Als er mich Coppola vorschlug, war dieser sofort einverstanden, weil ihm meine Arbeiten gefielen. Und als ich dann zum Vorgespräch in die Zoetrope-Studios kam – damals Coppolas eigenes Studio in Hollywood – und man mich zum ersten Mal diesem Mann vorstellte, hat er mir als Begrüssung das Musikthema aus IL CONFORMISTA vorgepfiffen.

Filmmusik für Historienfilme

FILMBULLETIN: Viele Filme, für die Sie die Musik geschrieben haben, sind Historienfilme, und Sie gelten als Spezialist für dieses Genre, für das nur wenige Filmmusik-Komponisten arbeiten.
GEORGES DELERUE: Um diese Art von Musik zu komponieren, benötigt man sehr gute Kenntnisse in der gesamten Musik. Wir sind sehr wenige in Frankreich, die mit einer tiefergehenden klassischen Musikausbildung vorwiegend fürs Kino arbeiten – *Antoine Duhamel* und *Pierre Jansen* wissen, wovon die Rede ist, wenn es um alte Musik geht. Ja, es ist eine Spezialisierung, man muss die Farbe, den besonderen Klang vergangener Zeiten erfassen können. Bei A MAN FOR ALL SEASONS, einem Film, den Fred Zinnemann sehr historiengetreu konzipiert hatte, konnte ich mir nicht erlauben, eine Musik zu schreiben, die nicht im Geiste der Zeit begründet war. Statt "archäologisch" vorzugehen, versuchte ich eine wahrere musikalische Annäherung an diese Epoche. Ich habe andere Instrumente verwendet, bin aber in der "Ausdrucksweise" jener Zeit geblieben. Für den Film A WALK WITH LOVE AND DEATH von John Huston benutzte ich ein Querflöten-Quatuor, um unserer Vorstellung von mittelalterlicher Musik näherzukommen (obwohl es damals keine Querflöten gab), und an einer dramatischen Stelle setzte ich dann mit einer modernen symphonischen Masse ein. Einen gewissen Archaismus muss man berücksichtigen. Anders ist es, wenn zum Beispiel *Miklos Rosza* für BEN HUR oder QUO VADIS, zwei Superproduktionen, bei denen es nicht um historische Authentizität ging, Musik machte, die für ein Leinwandspektakel bestimmt war.

PLATOON von Oliver Stone

A MAN FOR ALL SEASONS von Fred Zinnemann

THE PUMPKIN EATER von Jack Clayton

Eine lebendige Musik

FILMBULLETIN: Gibt es Instrumente oder Orchestrierungen, die Sie bevorzugen?
GEORGES DELERUE: Tatsächlich bediene ich mich sehr der Saiteninstrumente, und das hat funktionelle Gründe: man muss immer berücksichtigen, dass ein Film ziemlich viele Textpassagen beinhaltet und dass es Instru-

Georges Delerue, geboren am 12. März 1925 in Roubaix, gestorben am 20. März 1992 in Hollywood

Musik für die Kurzfilme (unvollständig):
1956 LES MARINES Regie: François Reichenbach
1957 LA PREMIÈRE NUIT Regie: Georges Franju
IMAGES POUR BAUDELAIRE Regie: Pierre Kast
1958 LA VIE DES TERMITES Regie: Jean-Luc Godard
L'OPÉRA-MOUFFE Regie: Agnès Varda
LES SURMENÉS Regie: Jacques Doniol-Valcroze
1960 L'AMOUR EXISTE Regie: Maurice Pialat
1965 VIVE LE TOUR Regie: Louis Malle

Musik für die Langfilme (unvollständig):
1959 LE BEL AGE Regie: Pierre Kast
HIROSHIMA, MON AMOUR Regie: Alain Resnais (nur den Walzer)
CLASSE TOUS RISQUES Regie: Claude Sautet
LES JEUX DE L'AMOUR Regie: Philippe de Broca
MARCHE OU CRÈVE Regie: Georges Lautner
1960 LE FARCEUR Regie: Philippe de Broca
LA MORT DE BELLE Regie: Édouard Molinaro
LA MORTE-SAISON DES AMOURS Regie: Pierre Kast
TIREZ SUR LE PIANISTE Regie: François Truffaut
1961 UNE AUSSI LONGUE ABSENCE Regie: Henri Colpi
JULES ET JIM Regie: François Truffaut
L'AFFAIRE NINA B. Regie: Robert Siodmak
CARTOUCHE Regie: Philippe de Broca
EN PLEIN CIRAGE Regie: Georges Lautner
1962 LA DÉNONCIATION Regie: Jacques Doniol-Valcroze
UN CŒUR GROS COMME ÇA Regie: F. Reichenbach
ANTOINE ET COLETTE Regie: F. Truffaut (Episode)
DU RIFIFI À TOKYO Regie: Jacques Déray
1963 L'IMMORTELLE Regie: Alain Robbe-Grillet
L'AINÉ DES FERCHAUX Regie: Jean-Pierre Melville
FRENCH DRESSING Regie: Ken Russell
LE MÉPRIS Regie: Jean-Luc Godard
LA PEAU DOUCE Regie: François Truffaut
CHAIR DE POULE Regie: Julien Duvivier
L'HOMME DE RIO Regie: Philippe de Broca
1964 MATA-HARI, AGENT S 23 Regie: Jean-Louis Richard
LUCKY JO Regie: Michel Deville
100 000 DOLLARS AU SOLEIL Regie: Henri Verneuil
THE PUMPKIN EATER Regie: Jack Clayton
UN MONSIEUR DE COMPAGNIE Regie: Ph. de Broca
L'AMOUR A LA CHAINE Regie: Gilles Grangier
1965 VIVA MARIA Regie: Louis Malle
LES TRIBULATIONS D'UN CHINOIS EN CHINE Regie: Philippe de Broca
LE CORNIAUD Regie: Gérard Oury
1965 MONA Regie: Henri Colpi
1966 A MAN FOR ALL SEASONS Regie: Fred Zinnemann
LE ROI DE CŒUR Regie: Philippe de Broca
LE VIEIL HOMME ET L'ENFANT Regie: Claude Berri
1967 OUR MOTHER'S HOUSE Regie: Jack Clayton
1968 LE DIABLE PAR LA QUEUE Regie: Philippe de Broca
1969 A WALK WITH LOVE AND DEATH Regie: John Huston
WOMEN IN LOVE Regie: Ken Russell
LES CAPRICES DE MARIE Regie: Philippe de Broca
1970 IL CONFORMISTA Regie: Bernardo Bertolucci
PROMISES AT DAWN Regie: Jules Dassin
1971 THE HORSEMEN Regie: John Frankenheimer
LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT Regie: François Truffaut
LES AVEUX LES PLUS DOUX Regie: Edouard Molinaro
1972 CHÈRE LOUISE Regie: Philippe de Broca
MALPERTUIS Regie: Harry Kümel
UNE BELLE FILLE COMME MOI Regie: François Truffaut
1973 THE DAY OF THE DOLPHIN Regie: Mike Nichols
LA NUIT AMÉRICAINE Regie: François Truffaut
LA FEMME DE JEAN Regie: Yannick Bellon
THE DAY OF THE JACKAL Regie: Fred Zinnemann
1974 L'IMPORTANT C'EST D'AIMER Regie: Andrej Zulawski
1975 CALMOS Regie: Bertrand Blier
L'INCORRIGIBLE Regie: Philippe de Broca
1976 POLICE PYTHON 357 Regie: Alain Corneau
LE GRAND ESCOGRIFFE Regie: Claude Pinoteau
BOOMERANG Regie: José Giovanni
1977 JULIE POT DE COLLE Regie: Philippe de Broca
TENDRE POULET Regie: Philippe de Broca
PRÉPAREZ VOS MOUCHOIRS Regie: Bertrand Blier
JULIA Regie: Fred Zinnemann
1978 VA VOIR MAMAN, PAPA TRAVAILLE Regie: F. Leterrier
LA PETITE FILLE EN VELOURS BLEU Regie: A. Bridges
L'AMOUR EN FUITE Regie: François Truffaut
1979 MON AMI JO Regie: Fons Rademakers
A LITTLE ROMANCE Regie: George Roy Hill
AN ALMOST PERFECT AFFAIR Regie: Michael Ritchie
PREMIER VOYAGE Regie: Nadine Trintignant
1980 LE DERNIER MÉTRO Regie: François Truffaut
1981 TRUE CONFESSIONS Regie: Ulu Grosbard
LA FEMME D'À COTÉ Regie: François Truffaut
DOCUMENTEUR Regie: Agnès Varda
GARDE À VUE Regie: Claude Miller
LA VIE CONTINUE Regie: Moshe Mizrahi
RICH AND FAMOUS Regie: George Cukor
1982 ESCAPE ARTIST Regie: Caleb Deschanel
L'AFRICAIN Regie: Philippe de Broca
L'ÉTÉ MEURTRIER Regie: Jean Becker
VIVEMENT DIMANCHE! Regie: François Truffaut
1983 PARTNERS Regie: James Burrows
SILKWOOD Regie: Mike Nichols
1985 AGNES OF GOD Regie: Norman Jewison
1986 PLATOON Regie: Oliver Stone
CONSEIL DE FAMILLE Regie: Constantin Costa-Gavras
1987 THE HOUSE ON CARROLL STREET Regie: Peter Yates
BILOXI BLUES Regie: Mike Nichols
THE PICK-UP ARTIST Regie: James Toback
ESCAPE FROM SOBIBOR Regie: Jack Gold
1988 MEMORIES OF ME Regie: Henry Winkler
1989 GEORG ELSER Regie: Klaus Maria Brandauer
STEEL MAGNOLIAS Regie: Herbert Ross
PARIS BY NIGHT Regie: David Hare
1990 MISTER JOHNSON Regie: Bruce Beresford
CADENCE Regie: Martin Sheen
1991 DIEN BIEN PHU Regie: Pierre Schoendoerffer
BLACK ROBE Regie: Bruce Beresford

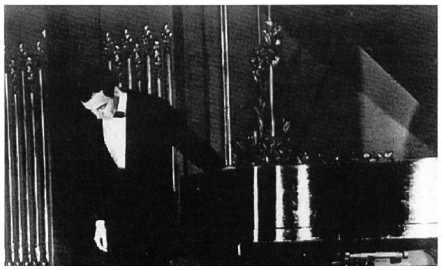
IL CONFORMISTA von Bernardo Bertolucci

mente gibt, die sich sehr schlecht mit der Sprache verbinden lassen. Das bringt Probleme bei der Tonmischung. Die Saiteninstrumente sind da sehr flexibel, man kann sie sehr tief ansiedeln, und sie bleiben dennoch präsent, ohne den Text oder wichtige Geräusche zu beeinträchtigen. Dann wären noch die Flöte und die Klarinette, eher als die Oboe, die manchmal zu vordergründig klangvoll ist.

FILMBULLETIN: Welchen musikalischen Einflüssen und Stilrichtungen fühlen Sie sich verwandt, wenn Sie für den Film, für das Theater oder den Konzertsaal komponieren?
GEORGES DELERUE: In meiner Art Musik zu denken, versuche ich immer in Richtung grosser lyrischer Musik zu gehen und eine Art neuen Romantizismus zu entdekken. Ich verweigere mich jeder Art von steriler, zu kopflastiger Musik, aber ich bin überzeugt, dass Musik eines sehr guten Aufbaus bedarf, wenn sie nicht wie ein schlecht gebautes Haus in sich zusammenfallen soll. Es gibt immer Zeiten, in denen man für ganz bestimmte Musikrichtungen mehr empfindet als für andere. Als junger Musikstudent galt meine Leidenschaft Fauré, dann Debussy, Ravel, und zu jener Zeit, als ich in der Kompositionsklasse von Darius Milhaud mit Louis de Froment am Pariser Konservatorium war, habe ich Albert Roussel entdeckt. Mittlerweile bin ich zum grossen Romantizismus zurückgekommen, etwa Brahms. Das bedeutet aber keinen Rückschritt, meine Art Musik aufzufassen greift heute tiefer. Sie liegt – jedenfalls von philosophischer und spiritueller Warte aus – Brahms und Mahler viel näher als Roussel oder Boulez. Wenn ich Konzertmusik schreibe, habe ich immer Angst davor, mit meiner Musik zu langweilen. Wenn ich mich beim Komponieren langweile, muss es den Zuhörern wohl ebenso ergehen. Ich ziehe es vor, so lebendig wie möglich für ein Publikum zu komponieren, dieses Publikum zu lieben und ihm die Musik näher zu bringen, die ich selbst liebe.

Das Gespräch mit Georges Delerue führte Romain Geib

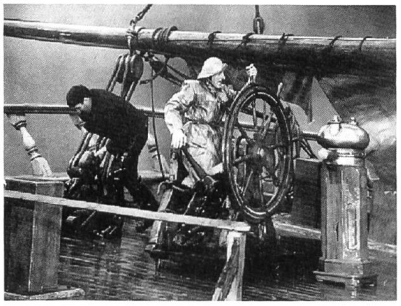
TIREZ SUR LE PIANISTE
von François Truffaut



Gespräch mit David Raksin

"Niemand muss die musikalische Struktur in allen Einzelheiten verstehen, um reagieren und empfinden zu können"

FILMBULLETIN: Mister Raksin, es heisst von Ihnen, Sie seien der erste amerikanische Komponist, dessen erklärtes Ziel es war, Filmkomponist zu werden. Stimmt das?
DAVID RAKSIN: Das weiss ich nicht mit Sicherheit; ich wäre überrascht, wenn es so wäre. Dennoch: schon als kleiner Junge – so erzählen es mir zumindest meine Jugendfreunde – muss ich davon gesprochen haben, dass ich später Filmmusik komponieren wollte. Als ich zum allerersten Mal einen Film mit Musikbegleitung sah, spürte ich, was für eine Macht Musik besitzen kann und was für eine grossartige Kombination Film und Musik sind. Mein Vater war Dirigent eines Stummfilmorchesters in meiner Heimatstadt Philadelphia, ich wurde also sehr früh mit der Wirkung von Filmmusik vertraut gemacht.
FILMBULLETIN: Bevor wir uns mit Ihrer Arbeit in Hollywood beschäftigen, möchte ich Sie ein wenig zu Ihrem Werdegang befragen.
DAVID RAKSIN: Nun, ich habe alles mögliche gemacht. Ich habe in Jazzbands gespielt, Arrangements für Tanzorchester geschrieben, in Symphonieorchestern musiziert und sogar eine Zeitlang gesungen. Dann arrangierte ich Stücke für Plattenaufnahmen und fürs Radio. Das sind lauter Arbeitsbereiche, in denen ich auch nach 1935, meinem Filmdebüt, tätig war. Später habe ich viel fürs Fernsehen gearbeitet, konzertante Stücke verfasst. Und ich habe zeitlebens dirigiert: alle möglichen Arten von Musik, auch Avantgardemusik.
FILMBULLETIN: Haben Sie fürs Radio auch schon szenische Musik geschrieben?
DAVID RAKSIN: Ja, aber nicht nur das. Ich gestaltete zeitweise sogar meine eigene wöchentliche Halbstundensendung: zusammen mit einigen befreundeten Virtuosi gründete ich in den Dreissigern in Philadelphia eine Band und konnte für das örtliche Programm von CBS arbeiten. Wir spielten populäre Melodien, aber auch Jazz und konnten vor allem nach Herzenslust improvisieren.
FILMBULLETIN: Ein weiterer Meilenstein in Ihrer frühen Karriere war die Arbeit für den Musikverlag «Harms». Was für eine Art von Schule war das für Sie?
DAVID RAKSIN: Dort orchestrierte ich Musik für Broadwayshows. Bei «Harms» und deren Nachfolger «Chappell» wurde beinahe jede Broadwayshow orchestriert. Bei «Harms» traf ich auf die grossartigste Gruppe von Arrangeuren, die je irgendwo versammelt wurde. Die meisten meiner Kollegen waren in ihren Vierzigern; mit meinen zwanzig Jahren war ich einer der Jüngsten. Ich war engagiert worden, weil ich im Radio für einen Dirigenten namens *Al Goodman* gearbeitet hatte. Er begleitete eines der wichtigsten Programme von NBC: die Show des Komikers Fred Allen. Und er hatte ein unglaubliches Orchester um sich geschart: das dritte Saxophon spielte Artie Shaw, einer der beiden Posaunisten war Tommy Dorsey. Das Piano spielte der berühmte *Oscar Levant*, einer der engsten Freunde *George Gershwins*. Als ich ein Arrangement von «I Got Rhythm» verfasst hatte, erzählte Oscar George davon. Der war derart begeistert, dass er sofort zu «Harms» ging und denen riet, mich zu engagieren. So kam ich zu «Harms».

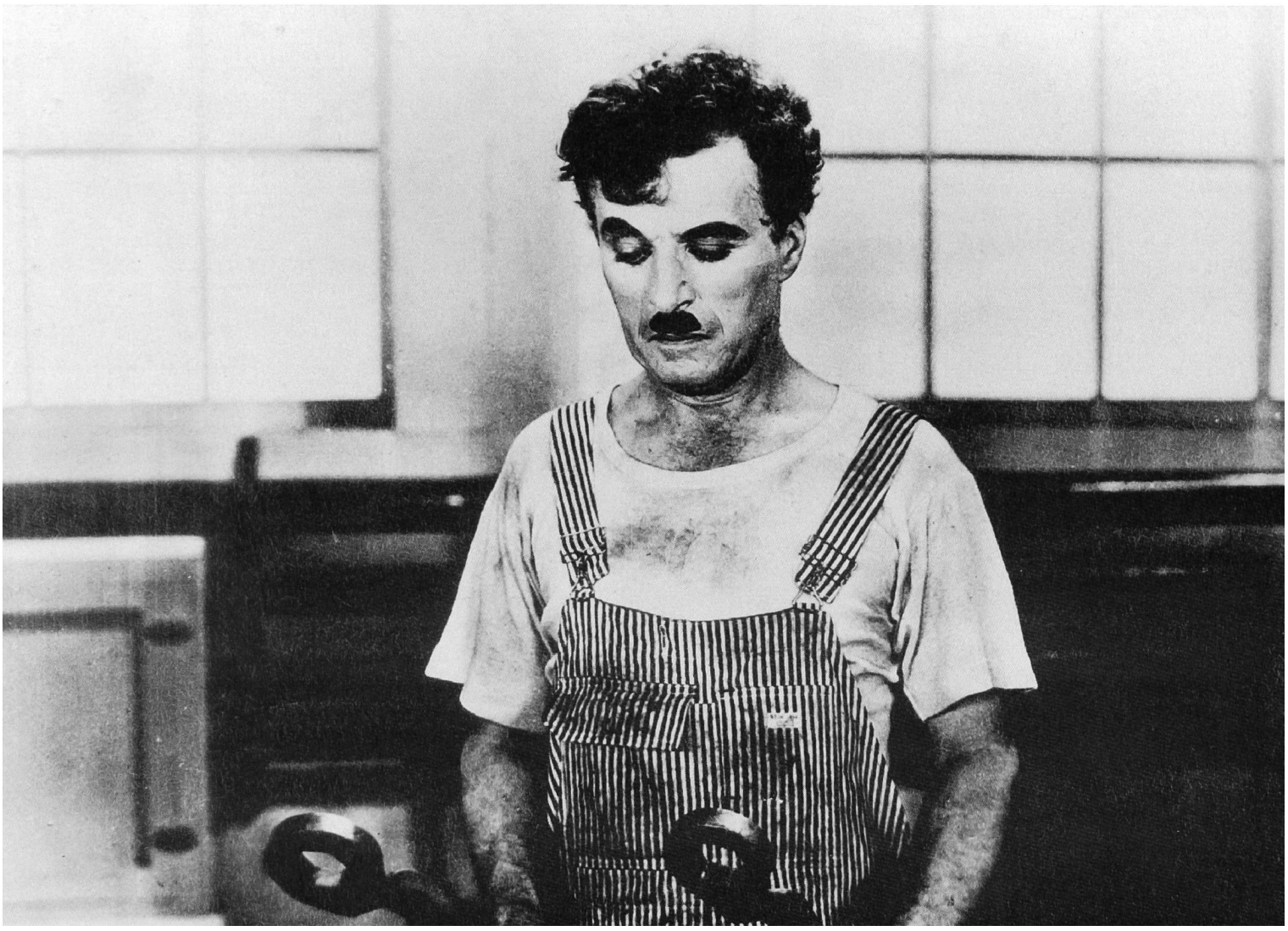


THE NEXT VOICE YOU HEAR von William Wellman

THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY von Norman Z. McLeod

Über die Arbeit von Arrangeuren und *orchestrators* macht man sich oft falsche Vorstellungen: Viele Leute denken, diese werden engagiert, weil ein Komponist seine eigenen Stücke nicht orchestrieren kann. Nun, nehmen Sie einen Filmkomponisten wie mich: ich habe jahrelang mein Geld damit verdient, Kompositionen zu orchestrieren, die Chancen stehen also nicht schlecht, dass ich etwas davon verstehe. Weshalb haben an meinen Filmpartituren dennoch *orchestrators* mitgearbeitet? Wie viele meiner Kollegen gebe ich in den Skizzen zu meinen Partituren bereits die Einsätze für die Instrumente an. Tatsächlich muss also niemand meine Kompositionen orchestrieren: sie müssen einfach nur auf Notenpapier übertragen werden. Hierfür bedarf es aber einer gewissen Erfahrung: der *orchestrator* muss erkennen können, welche Noten für welches Instrument gedacht sind. Wenn ich also "Flöte" geschrieben habe, dann muss er all diese Noten von denen für die Oboe trennen. Er muss meine Notizen also "sortieren". Und oft musste ich unter einem solchen Zeitdruck arbeiten, dass ich dankbar war, dass jemand meine Skizzen übertrug, während ich schon wieder für die nächste Szene eine Musik komponieren musste.
Natürlich gibt es auch Komponisten, die keine einzige Note schreiben können. Die sind dann natürlich auf Arrangeure angewiesen. Nehmen Sie einen der grössten Songschreiber aller Zeiten, *Irving Berlin*: er konnte seine Kompositionen nicht niederschreiben, deshalb brauchte er einen Sekretär, der die Noten aufschrieb, während Irving am Klavier sass. Dennoch wäre es falsch zu sagen, Irving sei nicht für jeden Aspekt seiner Musik verantwortlich gewesen.
Die meisten Arrangeure sind nämlich unfähig, eine richtige Melodie zu schreiben. Eine schöne Melodie ist eine sehr, sehr seltene Sache. Die Filmmusik ist heutzutage beinahe der einzige Bereich der Musik – obwohl sich zur Zeit auch in der Konzertmusik einiges ändert –, in dem man noch eine gute Melodie hören kann.
Obwohl ich ein Komponist ernster Musik bin, denke ich, dass der herausragende Beitrag unseres Landes zur Musikgeschichte nicht der Jazz ist – den ich wohlgemerkt sehr liebe. Es ist das Goldene Zeitalter des «American Popular Song», die Epoche, in der Irving Berlin, *Jerome Kern*, *Harold Arlen*, *Cole Porter*, *Richard Rogers* und andere schrieben. Es gab nie eine Epoche in der Musikgeschichte, die derart fruchtbar war. Heute gibt es kaum etwas, das sich damit vergleichen liesse. Wenn Sie alle Lieder, die in den letzten Jahren geschrieben wurden, zusammennehmen, ist die gesamte Produktion nicht annähernd so gut wie «All the Things You Are» von Jerome Kern oder Harold Arlens «Last Night When We Were Young». Diese Lieder sprechen einen Bereich im

MODERN TIMES von Charles Chaplin



THE BAD AND THE BEAUTIFUL von Vincente Minnelli

menschlichen Denken und Fühlen an, der der heutigen Musik verschlossen bleibt. Die einzigen Ausnahmen, die mir einfallen, sind *Stephen Sondheim* und einige brasilianische Komponisten der Gegenwart.
Schauen Sie, wir leben heute in einer sehr traurigen Zeit, was die Wertmassstäbe in der Musik betrifft. Die grossen Songwriter von damals würden heute wahrscheinlich keinen Verleger finden. Oft werde ich gefragt, ob mein Lied aus LAURA, das ja ein grosser Hit in den Vierzigern war und seither ein Standard geworden ist, heute noch eine Chance hätte. Ich denke, niemand würde sich um das Lied scheren. Das hängt sicher auch damit zusammen, dass das Publikum zu leichtgläubig geworden ist: es missversteht musikalische *Gesten* als wirkliche Musik. Das gilt vor allem für die Rockmusik: sie ist viel zu repetitiv und minimalistisch. Der Rhythmus besitzt oft eine geradezu unwiderstehliche Macht, aber unglücklicherweise versucht dann jemand, eine Melodie zu schreiben. Und dann fangen die Probleme an!

FILMBULLETIN: Kehren wir einen Moment in die Zeit zurück, in der Sie bei «Harms» arbeiteten. Wie kam es dazu, dass Sie nach Hollywood engagiert wurden?
DAVID RAKSIN: 1935, kurz nach meinem dreiundzwanzigsten Geburtstag, orchestrierte ich in Boston eine Show. Es war eine Voraufführung, ein Probelauf für ein Musical, das kurz danach am Broadway aufgeführt werden sollte. Oft waren zwei, drei Arrangeure an einer solchen Show beteiligt. In der Zwischenzeit war bei «Harms» ein Telegramm aus Hollywood eingetroffen: ein Angebot, mit Charles Chaplin an der Musik zu MODERN TIMES zu arbeiten. Ich fand das die grossartigste Idee der Welt! Kaum war ein Ersatzmann für mich gefunden, da kehrte ich schon nach New York zurück, packte meine Sachen und bestieg den Zug nach Los Angeles.

FILMBULLETIN: Wie teilte sich die Arbeit zwischen Chaplin und Ihnen auf?
DAVID RAKSIN: Nun, die meisten Leute wissen nicht, wie eine solche Zusammenarbeit aussieht, und sie machen sich völlig falsche Vorstellungen davon. Charlie hatte immer Leute verpflichtet, die an seinen Filmmusiken mitarbeiteten. Bei seinem vorherigen Film, CITY LIGHTS, den ich für sein Meisterwerk halte, assistierte ihm beispielsweise *Arthur Johnston*, der Mann, der «Pennies from Heaven» komponiert hat. Bei THE GREAT DICTATOR arbeitete er mit *Meredith Wilson* zusammen. Viele Leute glauben, Chaplin sei ein Betrüger, ein Hochstapler gewesen, weil er doch andere für sich arbeiten liess. Das ist natürlich falsch. Er war jemand, der sehr viele musikalische Einfälle hatte. Er besass keine Ausbildung, er wusste auch nicht, wie man Noten niederschreibt. Oft hatte er Einfälle, von denen er nicht genau wusste, wie er sie weiterentwickeln sollte. Wenn einem eine hüb-

sche Melodie eingefallen ist, diese aber acht Minuten lang im Film zu hören sein soll, ist klar, dass mit ihr etwas geschehen muss. Zunächst notierte ich seine Ideen, und dann setzten wir uns beide daran, diese Ideen weiterzuführen. Er wusste sehr genau, was er wollte. Und er hatte ein sehr präzises Gespür dafür, welche Art von Musik an welcher Stelle am besten passte. Nun, ich war damals ein junger, arroganter Bursche voller hochfliegender Ideen. Er jedoch folgte seinem Instinkt. Nicht, dass ich mich nicht auch meinem Instinkt anvertrauen konnte – ich strebte aber immer auch eine Art von Logik an. Er hatte nicht die geringste Angst, etwas Lächerliches im Film unterzubringen. Dass darin eine Wahrheit stecken konnte, habe ich erst viel später begriffen. Denn er konnte wirklich auf seinen Instinkt vertrauen. Sein *background* war unter anderem auch die Welt der englischen *music hall*. Dort florierte nicht gerade die kunstfertigste Musikkultur, die man sich vorstellen kann. Aber für seine Filme war diese Musik natürlich genau richtig.

Die Partitur für MODERN TIMES ist eine echte Gemeinschaftsarbeit geworden, denn er brauchte jemanden wie mich. Und für mich war das natürlich der grossartigste Einstand, den man sich in Hollywood nur wünschen konnte.

FILMBULLETIN: Wie vertrugen sich denn Ihrer beider Arbeitstemperamente miteinander?

DAVID RAKSIN: (lächelt) Charlie war es nicht gewöhnt, dass man ihm widersprach. Er war ein richtiger Autokrat.

Ich hatte schon etwa eine Woche in seinem Studio mit ihm gearbeitet, als er mich feuerte. Er mochte es nicht, dass ich seine Ideen anzweifelte. Wenn ich nur sagte: «Charlie, das können wir doch wohl noch besser hinbekommen!», fing er schon an, innerlich zu kochen. Eines Abends teilte mir der Arrangeur *Eddie Powell* mit, dass ich gefeuert sei. Sie können sich vorstellen, was für ein Schock das für einen Dreiundzwanzigjährigen war! Einige Abende später – ich hatte bereits gepackt, meine Abreise stand kurz bevor – lud mich Eddie zum Dinner ein. Wir unterhielten uns ganz gut, tatsächlich aber war ich ziemlich mit den Nerven runter. Da klopfte mir jemand auf die Schulter: es war *Alfred Newman*, der die Musik zu MODERN TIMES dirigieren sollte. «Ich habe mir deine Notenblätter angesehen: Was du mit Charlies Melodien gemacht hast, ist einfach grossartig. Er muss verrückt sein, dich zu feuern.» Ich blickte ihn fragend an, denn ich wusste nicht, was er im Schilde führte. «Fahr noch nicht zurück nach New York.»

Am nächsten Morgen bekam ich einen Anruf von Alf Reeves, dem Manager des Studios, ein sehr netter Mann, der mit Charlie schon während dessen Vaudeville-Tagen zusammengearbeitet hatte. «Wir möchten, dass Sie zurückkehren ins Studio.» «Tatsächlich? Da bin ich mir nicht so sicher.» «Warum nicht? Gefällt es Ihnen nicht bei uns?» «Doch, ich liebe die Arbeit hier. Das ist der beste Job, den ich je in meinem Leben hatte. Aber schauen Sie: solange Charlie und ich uns nicht verständigen können, kann sich diese Situation täglich wiederholen.» Er lächelte: «Was sollen wir denn nach Ihrer Ansicht unternehmen?» «Ich möchte mich mit Charlie unterhalten, aber unter vier Augen. Denn wenn ich ihm das, was ich ihm zu sagen habe, vor anderen sage, wird das nur seinen Eindruck verstärken, seine Autorität würde untergraben. Das würde er mir heimzahlen wollen. Und das will ich nicht noch einmal erleben.» Er brach in schallendes Gelächter aus. Und tatsächlich, am nächsten Tag traf ich mich mit Charlie in dessen Vorführraum. Nun, das war kein Gespräch, bei dem wir alle unsere Unstimmigkeiten aus dem Weg räumten. Ich sagte: «Charlie, du bist daran gewöhnt, alle Leute herumzukommandieren. Das ist dein gutes Recht, du bist der Boss hier. Aber ich sehe meine Rolle hier etwas anders. Wenn du einen Jasager suchst, brauchst du dich doch nur umzuschauen: hier gibt's niemanden, der es wagen würde, dir zu widersprechen. Und wenn du nur einen Sekretär suchst, kannst du leicht einen finden, dem du erheblich weniger zahlen musst als mir. Wenn du aber jemanden suchst, der bereit ist, jeden Tag aufs neue seinen Job zu riskieren, einfach nur, weil er will, dass die Musik so gut wie eben möglich wird, dann würde ich liebend gern mit dir weitermachen.» Er ging einen Schritt auf mich zu, klopfte mir auf die Schulter – und das war's. Wir arbeiteten fast ein halbes Jahr miteinander an der Musik, oft von morgens bis abends. Wir assen miteinander, oft lud er mich auf seine Yacht ein. Und, ob Sie's glauben oder nicht, manchmal lieh er mir sogar seinen Wagen und seinen japanischen Chauffeur für ein Rendezvous. Ich liebte ihn innig, wir wurden rasch enge Freunde. Aber es war nicht so, dass danach alles glatt ging mit uns. Oft machte er mich so wütend, dass ich aus dem Büro rannte. Ich amüsierte ihn sehr, er nannte mich "Earnest David", weil ich ihm ein bisschen zu ernsthaft war.

THE BAD AND THE BEAUTIFUL von Vincente Minnelli

Dabei konnte ich genau so verrückt und versponnen sein wie er. Wenn wir merkten, dass wir einstweilen mit der Musik nicht weiterkamen, spielten wir. Er hatte herausgefunden, dass ich als kleiner Junge geschauspielert hatte, und dann improvisierten wir das Blaue vom Himmel. Zeitweilig wollte er mich sogar in seinen Filmen als Schauspieler engagieren. Ein Film sollte von den berüchtigten Haymarket Riots handeln, den Gewerkschaftsunruhen in Chicago. Ich sollte einen Gewerkschafter spielen, der Louis Lingg hiess. Das wäre eine grossartige Rolle für mich gewesen, denn von Gewerkschaften verstand ich einiges: mein Vater hatte einen Posten innegehabt, und ich selbst war später jahrelang Präsident der Komponistengilde. Nun, Charlie hat den Film nie gemacht. Ein zweites Projekt sollte von Napoleon handeln. Er wäre sicher der beste Napoleon gewesen, den man je auf der Leinwand sah. Mir hatte er die Rolle des Romancier Stendhal zugedacht, der Napoleon auf seinen Italienfeldzügen begleitete. Auch das wäre sicher eine wunderbare Rolle für mich gewesen.

LAURA
von Otto
Preminger

FILMBULLETIN: Ihre Arbeit an MODERN TIMES war eigentlich ein sehr ungewöhnlicher Einstieg ins Filmgeschäft, denn Chaplin war so etwas wie ein "total filmmaker".
DAVID RAKSIN: So total wie man es nur sein kann! Sicher mehr als die sogenannten "auteurs" von heute! Charlie machte alles: Er verfasste die Geschichte, er spielte, führte Regie, später schnitt er den Film zusammen mit seinem Cutter.
Sie müssen sich vorstellen, dass seine Filme ein Mosaik waren aus all dem, was er in der Welt gesehen und erlebt hatte. In seinem Gehirn gab es einen Dachboden, in dem er alles aufbewahrte. Es gibt ja einige Besserwisser, die ihm vorwerfen, er habe die Fliessbandszene in MODERN TIMES aus einem René-Clair-Film gestohlen. Als Clair das hörte, soll er gesagt haben: «Ist niemandem bisher aufgefallen, dass ich alles, was ich je in meinen Filmen gemacht habe, bei Charlie Chaplin gestohlen habe?» So funktionierte auch Charlies Denken: Irgendjemand sagte etwas oder versuchte eine Idee in einem Film auszuarbeiten, und das wurde für Charlie sofort zum Anstoss für eine eigene Idee. Und das war sicher auch der Grund, weshalb wir so gut miteinander auskamen: wir inspirierten uns gegenseitig, spielten uns gegenseitig die Bälle zu.
FILMBULLETIN: Weshalb haben Sie danach nicht wieder mit ihm zusammengearbeitet?
DAVID RAKSIN: Nun, unsere Zusammenarbeit klang auf einem Misston aus. Wir nahmen die MODERN-TIMES-Musik in den Goldwyn-Studios auf, die United Artists gehörten. Al Newman dirigierte. Meist wurde nachts aufgenommen: die *sessions* begannen um zwanzig Uhr, dann gab es gegen dreiundzwanzig Uhr eine Pause, in der Charlie das sechzigköpfige Orchester vom besten Speiselieferanten der Stadt beköstigen liess, oft ging es danach noch bis zwei Uhr morgens weiter. Aber wenn das Orchester seine Arbeit beendet hatte, begann sie für Eddie Powell und mich eigentlich erst richtig: wir mussten die Aufnahmen des nächsten Tages orchestrieren. Wir machten in einem der Studios ein kurzes Nickerchen und setzten uns dann an die Arbeit. Sie dauerte meist bis frühmorgens, und dann wurde das Material abgeholt und kopiert. Es kam vor, dass wir sechzehn, achtzehn Stunden täglich arbeiteten. Immerhin: wir wurden rechtzeitig fertig!
Kurz vor dem Ende der Aufnahmen nahm mich jedoch Al Newman beiseite: «Junge, du siehst krank aus.» «Das ist nur die Erschöpfung.» «Du wirst dich noch umbringen. Ich möchte, dass du heute abend zu Hause bleibst und eine Nacht durchschläfst!» Das tat ich auch. Aber als ich am nächsten Morgen ins Studio kam, erfuhr ich, dass Charlie und Al sich fürchterlich gestritten hatten.
Es ging um eine sehr heikle Szene: die Fliessbandszene, in der Charlie durchdreht. Die Musik in dieser Szene war extrem schwer zu dirigieren; was Al aus unserem Material gemacht hatte, war jedoch grossartig. Die Musiker kamen aber nicht immer mit. Nach einer verpatzten Aufnahme warf Charlie ihnen vor, sie würden sich keine Mühe geben. Bei einem Arbeitstempo wie diesem war die nervliche Anspannung natürlich gross, und irgendwann verlor auch Al seine Ruhe: er bekam einen Wutanfall und verliess das Studio. Ich sollte nun seine Arbeit fortsetzen. Aber ich weigerte mich: «Nach allem, was ich gehört habe, sollte sich Charlie bei Al entschuldigen.» Damit hatte ich mir Charlies Freundschaft verscherzt. Er meinte, ich müsse mich auf seine Seite schlagen. Sicher lag es auch an meiner jugendlichen Arroganz, aber ich war davon überzeugt, dass Al im Recht war. Es dauerte einige Jahre, bis wir uns wieder trafen und aussöhnten.

FILMBULLETIN: Mit der Partitur zu LAURA erlebten Sie 1944 Ihren endgültigen Durchbruch. Sie wird häufig zitiert als ein Beispiel dafür, dass ein Film ohne seine

Musik nicht annähernd die Wirkung erzielt hätte, die er dann tatsächlich auf das Publikum hatte. Hat Ihre Musik den Film "gerettet"?

DAVID RAKSIN: Da bin ich mir nicht so sicher. LAURA war ein ganz wunderbarer Film. Es gab allerdings eine entscheidende Szene, in der das Publikum von etwas überzeugt werden musste, was es so auf der Leinwand nicht sehen konnte. Und das musste die Musik leisten. Erinnern Sie sich an die Sequenz, in der *Dana Andrews* nachts durch Lauras Apartment geht und ihr Gemälde betrachtet? Das war eine Szene voller Probleme! Man verstand nicht, was die Intention der Szene war. *Darryl Zanuck* wollte sie um die Hälfte kürzen. Aber das hätte dem Film empfindlich geschadet.

Ich war während der Vorführung, in der er sich zu den Schnitten entschloss, dabei. Das war das erste Mal, dass ich einen Film im Vorführraum eines Produzenten sah. Ich sagte: «Mr. Zanuck, wenn Sie diese Szene kürzen, wird niemand im Publikum begreifen, dass sich der Detektiv in die ermordete Laura verliebt hat.» Er erwiderte: «Und das ist genau der Grund, aus dem ich sie kürzen will.» Ich liess mich nicht beirren: «Das ist eine Szene, die durch die richtige Musik entscheidend verändert werden kann. Sie kann den Zuschauer dazu bringen, das nachzuempfinden, was der Detektiv fühlt. Wenn wir das erreichen könnten, wäre es gut. Wenn nicht, können Sie sie immer noch schneiden.» Er war einverstanden. Ich schrieb diese Musik, die Szene blieb im Film, und sie macht den Unterschied aus zwischen einem Film, der die Zuschauer überzeugt, und einem, der sie nicht überzeugt.

FILMBULLETIN: Und es ist genau die Szene, an die sich jeder Zuschauer erinnert.

DAVID RAKSIN: Das meine ich auch. Dazu gab es eine hübsche Geschichte. In der «New York Times», die ja angeblich sehr intelligente Kritiker beschäftigt, schrieb jemand: «Und dann gibt es da die wunderbare Szene, in der Dana Andrews durch das Apartment geht. Und man spürt ganz genau, was in ihm vorgeht. Und all das ohne einen Dialog! Wirklich erstaunlich! Wie haben die das bloss geschafft?» Nun, ich frage mich: Woran lag das wohl?

FILMBULLETIN: Ich nehme an, nachdem Sie Zanuck überzeugt hatten, war die nächste Hürde, die Sie nehmen mussten, der eigenwillige *Otto Preminger*?

DAVID RAKSIN: Ja, unsere Zusammenarbeit fing gleich mit einem grossen Streit an. Er hatte ganz bestimmte Vorstellungen davon, was für ein Musikstück er verwenden wollte: «Sophisticated Lady»!

FILMBULLETIN: Den Duke-Ellington-Song?

DAVID RAKSIN: Genau den. Einen Tag nach der besagten Begegnung mit Zanuck traf ich mich mit Otto und Alfred

LAURA von Otto Preminger

Newman, der inzwischen *musical director* bei der Fox war, in Als Büro. Preminger erzählte mir von seiner Idee, die ich für völlig falsch hielt. «Was, mögen Sie das Lied nicht?» fragte er. «Doch. Ich liebe Dukes Lieder. Aber das Lied ist schon mehr als fünfzehn Jahre alt, und die Zuhörer assoziieren Dinge damit, die nichts mit Ihrem Film zu tun haben.» Davon wollte er nichts wissen. Ich hakte nach: «Mr. Preminger, kann es sein, dass es für Sie einfach nur eine direkte Verbindung zwischen dem Songtitel und der Figur in Ihrem Film gibt?» (Der Songtext von «Sophisticated Lady», geschrieben von *Mitchell Parish*, beschreibt die nonchalante, verantwortungslose Lebensweise seiner Titelheldin.)
Preminger sah mich an wie einen grünen Jungen: «Na, Laura ist doch wohl 'ne Hure.» Ich fragte: «Wirklich? Nach wessen Massstäben?» Er schaute Al Newman an: «Wo hast du nur diesen Burschen aufgetrieben?» Al vermittelte: «Otto, warum lässt du ihn nicht ein paar Tage an einem anderen Stück für die Szene arbeiten? Und wir schauen dann, ob wir es gebrauchen können oder nicht.» Preminger gab nach: «Heute ist Freitag. Wenn du bis Montag nichts Vernünftiges zu Papier gebracht hast, nehmen wir "Sophisticated Lady".» Montags kam ich mit meiner neuen Melodie ins Studio. Und die wurde dann genommen.
FILMBULLETIN: Sie sind der einzige Komponist, mit dem Preminger mehr als einmal zusammengearbeitet hat, nicht wahr?
DAVID RAKSIN: Ich glaube, das stimmt. Wir haben fünf Filme zusammen gemacht: LAURA, FALLEN ANGEL, FOREVER AMBER, DAISY KENYON und WHIRLPOOL. Auch in FALLEN ANGEL gab es eine Melodie von mir, die später ein grosser Plattenerfolg wurde. Auch über sie konnten wir uns zunächst nicht einig werden. Preminger mochte sie sehr und wollte sie im *main title* verwenden, in der Szene am Filmanfang, in der Dana Andrews nachts im Bus fährt. Aber diese Szene verlangte nach meiner Ansicht eine ganz andere Musik: eine, die dringlicher wirkt, die den Zuschauer gleichermassen verwirrt und neugierig macht. Und das funktionierte mit einer gesungenen Ballade auf keinen Fall. Ich weigerte mich. Otto war verblüfft: «Aber das ist doch dein eigener Song! Bist du verrückt geworden?» Schliesslich konnte ich ihn doch überzeugen. Den Song haben wir später häufig im Film verwandt.
FILMBULLETIN: Ich erinnere mich, dass man ihn in der Szene im Diner aus der Jukebox hören kann.
DAVID RAKSIN: Ja, aber wir haben ihn sogar noch häufiger untergebracht, denn er wurde von *Dick Haymes* gesungen, der seinerzeit ein grosser Gesangsstar war.

FILMBULLETIN: Die nächste Partitur für Preminger zählt sicher zu Ihren ambitioniertesten: FOREVER AMBER.
DAVID RAKSIN: Jahre später, ich glaube, es war in der Johnny-Carson-Show, soll Preminger gesagt haben, die Partitur sei das einzig Gute an FOREVER AMBER gewesen. Nun, das ist eine leichte Übertreibung. Denn tatsächlich besitzt der Film einige Qualitäten, die mir erst später bewusst geworden sind. Ich habe den Film in den letzten Jahren häufiger in Universitäten und Museen gesehen und musste einige Male Einführungen halten. Dabei habe ich immer wieder festgestellt, dass die Zuschauer, besonders die jungen, den Film sehr mögen. In der Tat, der Film besitzt einen gewissen Witz. Schliesslich wurde er auch von zwei der besten Drehbuchautoren aller Zeiten geschrieben: von *Philip Dunne* und *Ring Lardner jr.* Klügere Autoren werden Sie schwerlich finden! Ausserdem gibt es wenige Filme, die derart atemberaubend fotografiert sind. Das war das Verdienst von *Leon Shamroy*.
FILMBULLETIN: Einer der Kritikpunkte, die Sie häufiger zu FOREVER AMBER angemerkt haben, ist, dass der Film die Schrecken der Pest nicht wirklich vermittelt: wieder eine Aufgabe, die die Musik zu lösen hatte.
DAVID RAKSIN: Nun, da mag ich etwas übertrieben haben. Der Film spielt die Pest schon etwas herunter: sie ist etwas, an dem man in opulent ausgestatteten Schlafgemächern stirbt; von den Massen, die sie auf den Strassen dahinraffte, ist nichts zu sehen. Andererseits kann ich mir auch nicht vorstellen, dass man die Pest in London in all ihren grauenhaften Auswirkungen damals auf der Leinwand hätte zeigen können. Das musste auf indirekte Weise vermittelt werden. Und ich hatte das Gefühl, dass ich in der Musik einiges von diesem Schrecken ausdrücken konnte – ohne gleich eine allzu furchterregende Musik zu schreiben. Ursprünglich wollte ich gar eine Partitur im Stile eines meiner Lieblingskomponisten, *Henry Purcell*, schreiben. Später merkte ich, dass sich dieser nicht für den Film eignete: der verlangte eine opulente Hollywoodpartitur, die dennoch die Essenz dessen suggeriert, was das Publikum für eine "englische" Musik hält.
FILMBULLETIN: Verlangt ein historischer Film wie dieser von Ihnen zusätzliche Recherchen? Immerhin habe ich

CARRIE
von William Wyler

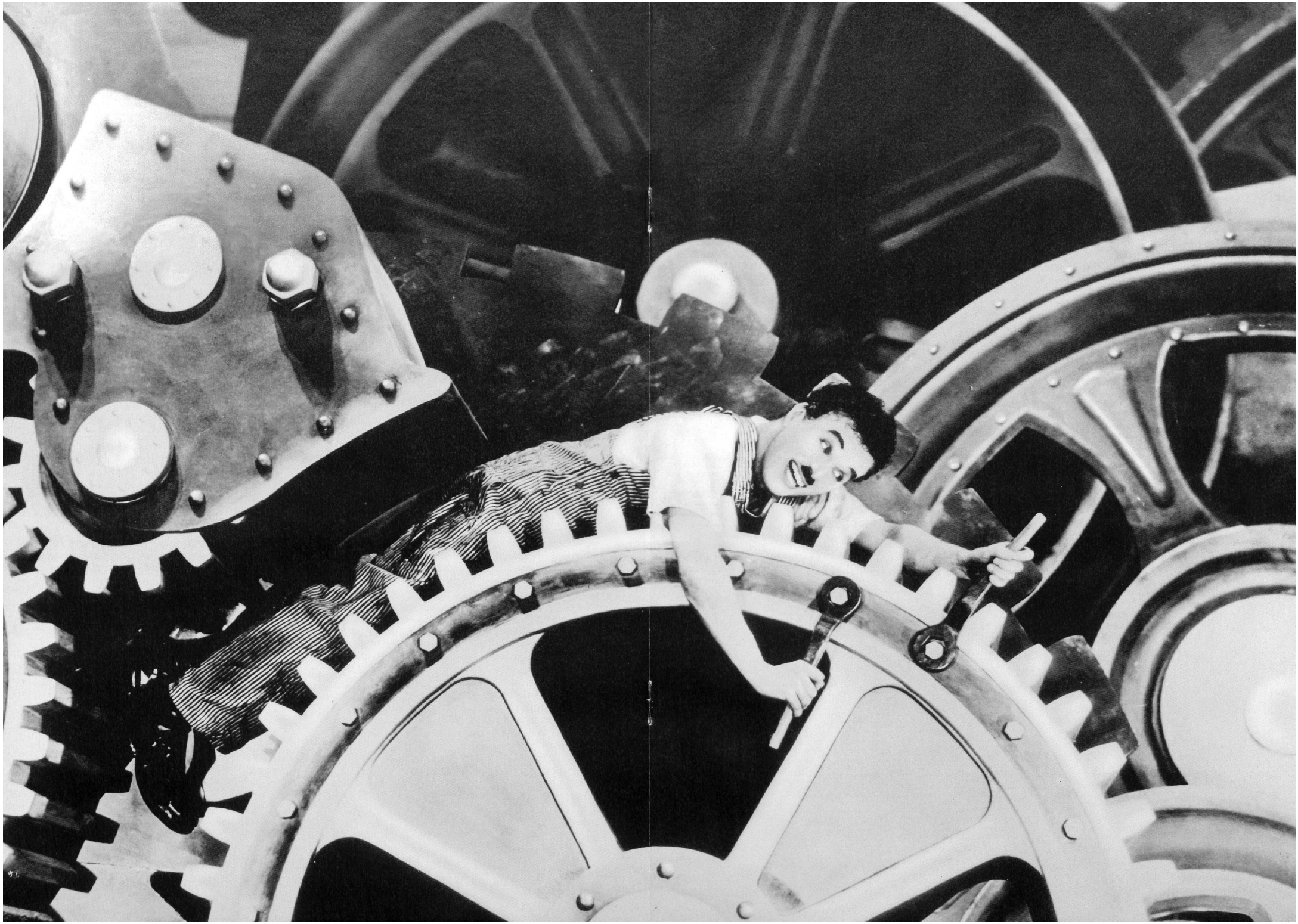
FOREVER AMBER
von Otto Preminger

AL CAPONE von
Richard Wilson

CARRIE von William Wyler

gelesen, dass Sie Samuel Pepys' Tagebücher gelesen haben, um ein Gefühl für die Epoche zu bekommen.
DAVID RAKSIN: Nun, Pepys' Tagebücher habe ich noch aus einem anderen Grund gelesen. Wenn ich meine Tagesarbeit beendet hatte, war ich zwar meist erschöpft, konnte aber noch nicht sofort schlafen. Deshalb wollte ich etwas über die Epoche lesen, das mich einerseits von der Arbeit ablenkte, ihr andererseits aber auch wieder nützlich war. Recherchen musste ich darüberhinaus wenig anstellen, ich kenne mich in der Musik dieser Zeit ganz gut aus. Wie ich schon andeutete, verlangte ein teurer Kostümfilm wie FOREVER AMBER eine ganz andere Klangfülle, als sie mir im harmonischen Rahmen Purcells möglich gewesen wäre. Dennoch gelang es mir, einige Hommagen an ihn einzufügen: ich verwandte bestimmte Tonarten und erkennbare Melodien, die auf Purcell verwiesen. Ich verwandte auch etwas, was man eine "Chaconne" nennt: das ist eine bestimmte Figur, die man gewöhnlich für den Bass komponiert. Bach schrieb beispielsweise eine berühmte "Chaconne", die man auch noch unter dem Namen «Passacaglia» kennt. Bachs «Passacaglia in c-Moll» ist sehr berühmt.
Das ist ein recht kompliziertes Stilmittel, welches in FOREVER AMBER für mich indes einen sehr simplen und direkten Zweck erfüllte. Das Publikum wird nach der Szene nicht aus dem Kino laufen und verzückt ausrufen: «Wunderbar, ich habe gerade eine "Chaconne" gehört!» Aber beim Schreiben half es, meine musikalischen Gedankengänge zu vereinheitlichen: Die Bassfigur wiederholt sich, aber der Rest der Komposition verändert sich. Dem Publikum wird eher die melodische Linie bewusst werden. Die und der volle Klang der Partitur werden das Publikum ansprechen; niemand muss die musikalische Struktur in allen Einzelheiten verstehen, um reagieren und empfinden zu können.

FILMBULLETIN: Für FOREVER AMBER haben Sie eine sehr lange Partitur geschrieben. Eine ähnliche Dauer scheint mir THE BAD AND THE BEAUTIFUL zu haben: die Exposition ist sogar vollständig durchkomponiert, nicht wahr?
DAVID RAKSIN: Nein, da hat Sie Ihr Eindruck getäuscht. Tatsächlich gibt es einige Unterbrechungen und Pausen. Aber natürlich ist es eine sehr lange Partitur. Für den Anfang hatte mich der Produzent *John Houseman* vor ein besonderes Problem gestellt: Er wollte, dass ich eine Art Sirenengesang schrieb, der die Verführungskraft der Hauptfigur, die *Kirk Douglas* spielt, akzentuiert. Im Dialog gibt es ja sehr viele Hinweise, die den Zuschauer auf intellektueller Ebene davon überzeugen, dass der Held ein übler Charakter ist, der Leute ausnutzt und so weiter. Aber wie überzeugt man den Zuschauer von seinem Charisma (wenn Sie mir gestatten, ein etwas überstrapaziertes Wort zu gebrauchen)?



Nun, die einzige Möglichkeit, das zu bewirken, ohne dass der Zuschauer sich dem verweigert, ist, ihn auf einer Ebene anzusprechen, auf der es ihm nicht bewusst wird. Nur die Musik kann das erreichen. Und die Melodie in THE BAD AND THE BEAUTIFUL ist in dieser Hinsicht einzigartig, in der ganzen Filmgeschichte gibt es kein derart merkwürdiges Thema. Und beinahe wäre auch dies Thema nicht im Film verwandt worden.

FILMBULLETIN: Weshalb nicht?

DAVID RAKSIN: Nun, auch das war eine Melodie, die ich übers Wochenende schreiben musste! Am Montagmorgen zeigte ich sie *Johnny Green*, dem *musical director* von MGM. Er war begeistert von dem Thema und hörte nicht auf, es wieder und wieder auf seinem Klavier zu spielen. Ich war allerdings etwas skeptisch: ich traute meinen eigenen Fähigkeiten auf dem Klavier nicht genug, als dass ich hoffen konnte, Houseman und *Vincente Minnelli* davon zu überzeugen. Deshalb bat ich Johnny, eine Demo-Aufnahme mit seinem Orchester zu machen. Ein, zwei Tage später machten wir diese Aufnahme, und ich wollte sie John und Vincente in dessen Büro vorspielen. Zu meinem Glück waren noch zwei andere Gäste in Vincentes Büro, und denen habe ich es zu verdanken, dass das Stück eine Chance bekam. Denn nach dem ersten Hören warfen sich John und Vincente einen Blick zu, aus dem ich unschwer ablesen konnte, dass sie Angst bekamen. Sie hatten das Stück beim ersten Anhören überhaupt nicht verstanden, die Zuschauer würden es im Film nur einmal hören – wie konnte es da die gewünschte Wirkung erzielen? Da meldeten sich Vincentes Gäste zu Wort: Ob sie das Stück noch einmal hören könnten? Beim dritten Mal waren John und Vincente schliesslich davon überzeugt, dass in dem Stück weit mehr steckte, als sie zunächst bemerkt hatten. Und das trifft auf einen Grossteil meiner Filmmusiken zu: sie erschliessen sich meist erst nach mehrmaligem Hören.

FILMBULLETIN: Sie haben mich neugierig gemacht: Wer waren denn nun die beiden Leute, die Ihnen in dieser Situation zu Hilfe kamen?

DAVID RAKSIN: Das waren *Betty Comden* und *Adolph Green*, zwei sehr berühmte Persönlichkeiten am Broadway. Sie werden sie wahrscheinlich als Drehbuchautoren kennen. Dank ihnen blieb die Melodie im Film. Und seither ist ihr ein ganz eigenes Leben beschieden. Einer der Komponisten, die ich am meisten bewundere, Stephen Sondheim, hält sie beispielsweise für das beste Thema, das je für einen Film komponiert wurde.

FILMBULLETIN: Erzählen Sie mir ein bisschen mehr über die Zusammenarbeit mit John Houseman, der zweifelsohne einer der herausragenden Produzenten der Studioära war.

THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY von Norman Z. McLeod

DAVID RAKSIN: Tatsächlich, ein wunderbarer Mensch. Seine musikalischen Kenntnisse hielten sich jedoch in Grenzen. Vincente Minnelli verstand da schon mehr, er hatte immerhin schon Musicals am Broadway inszeniert und Shows in der Radio City Music Hall produziert. Vincente war ein Mann mit vielen Talenten.
John musste sich auf den musikalischen Sachverstand anderer verlassen. Es traf sich, dass er eng mit *Bernard Herrmann* befreundet war, den er schon aus den gemeinsamen Tagen des *Mercury Theatre* kannte. Und es war auch Bernard, der mich für diesen Film empfohlen hatte. John gab seinen Mitarbeitern immer ein starkes Gefühl der Wertschätzung, und meist hatte er einen sicheren Instinkt für das, was für einen Film richtig war.
FILMBULLETIN: Ich denke, er war einer jener Produzenten, denen es gelang, kreative Freiräume zu schaffen. Immerhin hat er auch einen Film wie THE COBWEB von Vincente Minnelli produziert ...
DAVID RAKSIN: ... für den *Leonard Rosenman* eine grossartige Musik geschrieben hat! Das war ein wirklicher Durchbruch, denn das war eine der ersten Zwölftonmusiken in der Filmgeschichte. Ja, John ragte wirklich heraus als eine der wenigen Persönlichkeiten von Adel, die es in diesem Geschäft gab. Dabei konnte er auch von schneidender Ironie sein. Wenn ich während einer Arbeitssitzung bei ihm etwas durchsetzen wollte, fing ich oft so an: «John, als Künstler ...» Er erwiderte dann immer: «Sei bloss ruhig! Du bist nichts weiter als ein Intellektueller!» Und das brachte mich meist tatsächlich zum Schweigen. Denn wie kann man beides zugleich sein?
FILMBULLETIN: TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN, der zweite Film, den Sie für Houseman und Minnelli vertonten, ist in vieler Hinsicht ein Gegenstück zu THE BAD AND THE BEAUTIFUL. Hier fand ich es interessant, wie spärlich Sie diesmal Szenenmusik einsetzten. Es hat mich zum Beispiel sehr überrascht, dass Sie in der Szene, in der *Claire Trevor* einen Selbstmordversuch begeht, völlig auf eine musikalische Untermalung verzichten.
DAVID RAKSIN: Ich erinnere mich nicht mehr genau an die besagte Szene, aber das ist oft eine sehr wichtige Entscheidung. Ich weiss nicht, ob ich klug genug war, sie zu treffen, oder ob das Johns oder Vincentes Verdienst war. In Szenen wie dieser setzt man oft die Wirkung durch einen Musikeinsatz aufs Spiel; manchmal ist es gut, sich mit dem Notwendigsten zu begnügen.
Ich möchte Ihnen ein anderes Beispiel nennen aus einer Partitur, die bereits von vorn bis hinten durchanalysiert worden ist. Sehr häufig sprechen mich meine Studenten auf eine Passage in FOREVER AMBER an: die Duellszene. Erinnern Sie sich an die Szene, in der Cornel Wilde seinen Widersacher Glenn Langan tötet? Die Studenten fragen mich regelmässig, warum ich hier den Musikeinsatz so lange hinausgezögert habe? Nun, Musik wäre hier nicht besonders wirkungsvoll gewesen: sie hätte lediglich das Tempo und die Gewalttätigkeit der Szene unterstrichen. Aber warum hätte sie das tun sollen? Die sind doch schon in der Szene präsent! Ich entschloss mich deshalb, bis zu dem Augenblick zu warten, in dem Cornel Wilde den anderen ins Herz trifft und dieser mit einem schrecklichen Laut zu Boden sinkt.

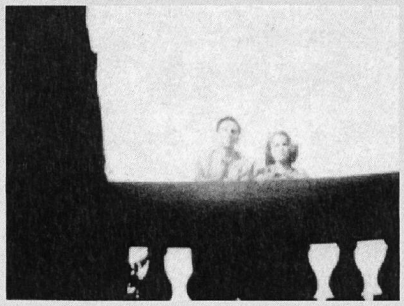
JUBAL von Delmer Daves

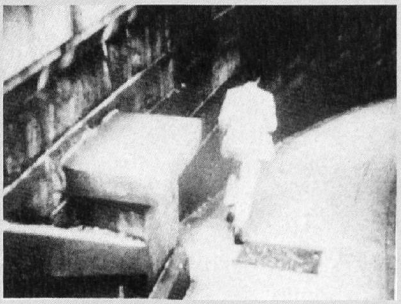
CARRIE von William Wyler

FOREVER AMBER von Otto Preminger

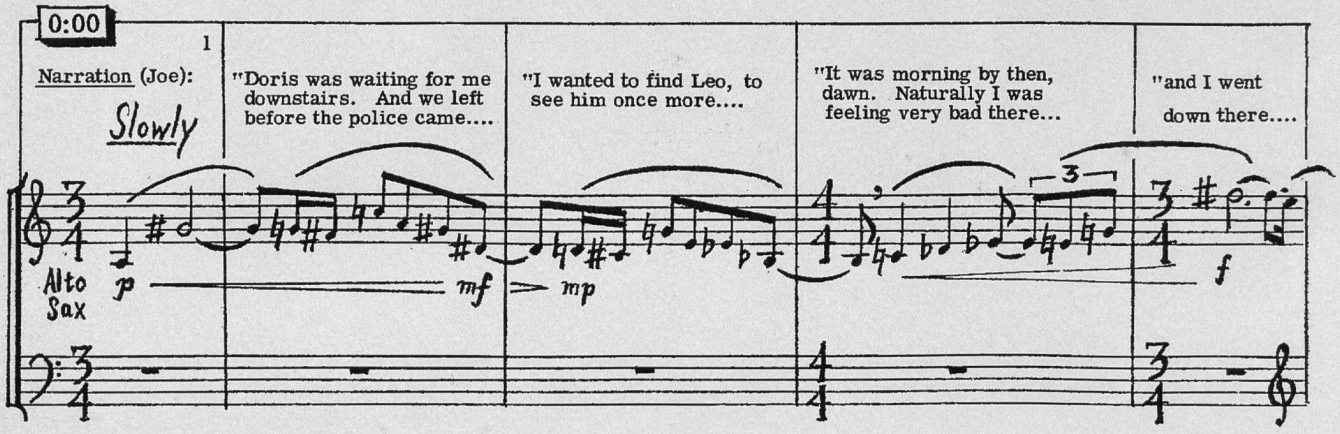
FILMBULLETIN: Ein weiterer Film, in dem es kaum Musik gibt, ist PAT AND MIKE. Nach der Exposition muss man beinahe eine Viertelstunde bis zum nächsten Musikeinsatz warten.
DAVID RAKSIN: Nun, das ist eine lakonische Komödie, und ich habe mich bemüht, diesem Stil Rechnung zu tragen.

FILMBULLETIN: In dem Western APACHE widerspricht diese Zurückhaltung aber eher dem Stil des Films. Weshalb haben Sie hier darauf verzichtet, gewisse Szenen zu untermalen?
DAVID RAKSIN: Das missfiel dem Regisseur, *Robert Aldrich*, sehr: er klagte darüber, dass die Musik nicht melodisch genug sei. Ich entgegnete: «Bob, der Held ist ständig auf der Flucht, er brennt Häuser nieder und sprengt Züge in die Luft. Und dazu möchtest du eine schöne Melodie hören?»
FILMBULLETIN: Ich fand Ihre Entscheidung in diesem Film bemerkenswert, denn jeder Musikeinsatz schien mir mit dem Motiv der Freiheit – und der Sehnsucht nach ihr – verknüpft zu sein.
DAVID RAKSIN: Und mit dem Motiv der Einsamkeit! Als wir die Musik aufnahmen, hatte ich Gelegenheit, mit einem meiner favorisierten Pianisten zusammenzuarbeiten: *André Previn*. Es gibt im Film eine Szene, in der *Burt Lancaster* sich allein im Wald aufhält. Als wir die Szene probten, sagte André zu mir: «Du hast die einsamste Musik geschrieben, die ich je gehört habe.»
FILMBULLETIN: Auch mit dem Hauptthema von WILL PENNY – einem weiteren bemerkenswerten Western,





FORCE OF EVIL von Abraham Polonsky



der ein gutes Jahrzehnt später entstand - haben Sie eine überraschend melancholische Note in das Genre eingebracht. Was war hierfür Ihr Ausgangspunkt?

DAVID RAKSIN: Ich hatte den Eindruck, der Film implizierte mehr als das, was der Zuschauer zu sehen bekam. Womit ich wohlgemerkt nicht die Leistung des Autors und Regisseurs schmälern möchte: *Tom Gries* war einer der talentiertesten Männer, mit denen ich je zusammengearbeitet habe. Worauf ich mich bei diesem Film konzentrieren wollte – ohne ihn mit soziologischen Schlussfolgerungen belasten zu müssen – war folgendes: es geht um einen Cowboy, der zu alt geworden ist für seinen Beruf. Er ist den Anstrengungen nicht mehr gewachsen. Er nähert sich den Fünfzig, er hat nie Geld zurückgelegt, er wird möglicherweise damit enden, Saloons auszufegen.

Das wollte ich in einer Musik ausdrücken, die jedoch keineswegs deprimierend klingen sollte. Die Melodie ist recht eindrucksvoll, hinzu kam, dass *Robert Wells* dazu einen ganz vorzüglichen Text verfasst hat. Dem Lied ist eine gewisse Traurigkeit zu eigen, die über das hinausweist, was eigentlich auf der Leinwand passiert. Es ist reichlich viel verlangt, wenn eine Filmmusik den Gefühlen und Gedanken einer Figur Ausdruck verleihen soll. Ich bin auch nicht der Ansicht, dass es die Aufgabe eines Komponisten ist, einem Film eine Dimension hinzuzufügen, die er ohne die Musik nicht hätte. Aber ich glaube, in diesem Film funktioniert es. Wirklich, eine sehr ungewöhnliche Melodie für einen Western.

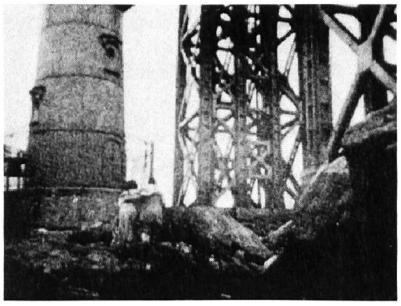
FILMBULLETIN: Gleichzeitig besitzt das Thema aber auch jene Vitalität, die man mit Westernpartituren gemeinhin verbindet.

DAVID RAKSIN: Das liegt am Rhythmus. Der überträgt sich augenblicklich aufs Publikum und spricht es deshalb direkt an. Dadurch erreicht man die Zuschauer, ohne dass sie bemerken, dass man ihnen noch etwas anderes vermitteln will.

Bill Stinson, der Chef der Musikabteilung bei Paramount – ich kannte ihn schon seit den frühen Fünfzigern, als er für den Musikschnitt bei CARRIE und anderen Filmen verantwortlich war –, war ebenfalls fasziniert von dem Stück: von dem Rhythmus, der Instrumentierung und schliesslich von der eigentümlichen Melodie, die darüber lag. Er fragte mich: «Wie kommt es eigentlich, dass ihr russischstämmigen Komponisten – er dachte an mich, *Dimitri Tiomkin* und einige andere – immer so grossartige Westernmusiken schreibt?» Ich erlaubte mir daraufhin einen kleinen Scherz mit ihm. Ich nannte das Stück «On The Steppes of Central Utah», in Anspielung auf eine berühmte russische Komposition «Auf den Steppen von Zentralasien».

FILMBULLETIN: Ich möchte nun den Sprung wagen zu einer Ihrer grossen Jazzpartituren: THE BIG COMBO. Ich finde das Hauptthema unwiderstehlich, es gibt nur we-

nige Musiken, die mich so unmittelbar ins Milieu einer Grossstadt hineinversetzen.
DAVID RAKSIN: Nun, das war genau die Intention: das Thema sollte nach "New York" klingen. Deshalb fing ich mit einem Solo für das Sopransaxophon an – gespielt wurde es übrigens von meinem Bruder Albert – und weitete es dann aus für das ganze Orchester. Die Arbeit an dem Film hat mir sehr, sehr viel Vergnügen bereitet, denn ich konnte meiner innigen und langjährigen Liebe zum Jazz nachgeben. Ich denke, im Film funktionierte die Partitur. Aber später passierte mir etwas, das nach meiner Ansicht sehr viel Aufschluss gibt über das Verhältnis von Jazz und Filmmusik. Einige Jahre nachdem der Film herausgekommen war, bat mich ein sehr guter Bandleader, Les Brown, um ein Arrangement des Hauptthemas. Im Film hatte es ihm gut gefallen, aber als er und seine Musiker es dann einstudierten, lehnten sie es einhellig ab: Es war ihnen zu kitschig! Und es war kitschig, daran besteht kein Zweifel. Denn der Jazz hatte sich seither radikal verändert. Ich hatte eine Musik im Stil der Zeit geschrieben, in der der Film spielte und entstand. Inzwischen war dieser Stil hoffnungslos veraltet.
FILMBULLETIN: In der ersten Hälfte des Films scheinen Sie einem ganz eindeutigen Stilprinzip zu folgen: Musikeinsätze gibt es immer nur am Ende einer Szene. Dadurch entsteht ein Gefühl der Spannung und Vorahnung.
DAVID RAKSIN: Im *foreshadowing*, in der Ankündigung, der Vorausahnung steckt aber oft auch eine grosse Gefahr. In manchen Fällen sollte man nicht auf sie verzichten, wenn man sich ihrer aber zu häufig bedient, bekommt das Publikum allzu schnell heraus, was gleich passieren wird: «Ah, da erklingt wieder diese Musik! Gleich wird jemand umgebracht!»
FILMBULLETIN: Nein, in THE BIG COMBO sind diese Andeutungen erheblich vager.
DAVID RAKSIN: Die ganze Stimmung des Films war von Unruhe und Unbehagen getragen. Das verdankte sich vor allem der Arbeit des Autors, *Philip Yordan*. Der besass ein Gespür für diese Atmosphäre. Er stand der *hard boiled school* nahe und besass ein besonderes Talent für Geschichten in einem urbanen Milieu. Zur Stimmung des Films trug natürlich auch entscheidend die Kameraarbeit von *John Alton* bei. Was für ein Mensch, was für ein Künstler! Es war eine wirklich erfreuliche Erfahrung, an dem Film mitzuarbeiten. Und ich würde ihn gern einmal wiedersehen. Es amüsiert mich, dass sich manche Leute besser an bestimmte Partituren von mir erinnern als ich selbst. Ich muss Ihnen gestehen, dass ich seit Jahren nicht mehr an THE BIG COMBO gedacht habe. Es gibt noch einen anderen Film, der seine Bewunderer hat, obwohl ich mich an keine einzige Note erinnern kann, die ich für ihn schrieb. Das ist HILDA CRANE, den ich Anfang der Fünfziger für die Fox machte.
FILMBULLETIN: Standen Sie eigentlich häufig vor dem Problem, dass die musikalische Logik eine andere Entwicklung verlangte, als sie durch die Logik einer Szene vorgegeben war?
DAVID RAKSIN: Ja, solch einen Widerstreit gab es oft. Zwei Beispiele sind mir da besonders gegenwärtig. In FOREVER AMBER gibt es eine Passage, in der Cornel Wilde beinahe an der Pest stirbt. Es gibt eine alte Frau, die ihn eigentlich pflegen sollte. Aber sie entdeckt seine kostbare Uhr und will sie stehlen. Der einzige Weg, wie sie an die Uhr herankommen kann, ist, indem sie Cornel Wilde mit einem Schal erwürgt. Das war die langsamste Szene des Films, und die Musik ist die temporeichste des Films! Darin steckt eine grosse Gefahr, denn wenn die Musiker das bei der Aufnahme nicht auf den Punkt genau treffen, kann man die Szene zerstören. Bei dieser Szene leuchtete es aber jedem ein, eine solche Entscheidung zu treffen, bei der die Musik im Widerspruch zum Tempo steht, denn dadurch gewann die Szene zusätzlich eine verstörende Qualität.
In der Schlussszene von FORCE OF EVIL geschieht nun das genaue Gegenteil: *John Garfield* rennt in einem atemberaubenden Tempo einen Hügel nahe der George-Washington-Bridge herunter – und die Musik ist ganz langsam! Als ich dem *musical director* des Studios das Stück vorspielte, war er ganz begeistert, bis er hörte, dass ich es für die Schlussszene vorgesehen hatte. Er warf mir einen sorgenvollen Blick zu. Dann sahen sich die beiden Produzenten, John Garfield und sein Partner *Bob Roberts*, die Szene im Vorführraum an und verloren kein Wort darüber. Das bedeutete, dass sie mit dieser Idee einverstanden waren. Und so blieb die Musik im Film. Und auch sie ist wieder ein Beispiel dafür, dass eine Szenenmusik das ausdrücken kann, was man nicht auf der Leinwand sieht: die Gefühle und Gedanken der Figur.
FILMBULLETIN: Und was hielt *Abraham Polonsky*, der Regisseur des Films, von dieser Idee?



FORCE OF EVIL
von
Abraham Polonsky

DAVID RAKSIN: Das habe ich erst Jahre später herausgefunden, als mir jemand einen Artikel gab, den Polonsky geschrieben hatte. Er schrieb, die Partitur sei eigentlich eine Konzertmusik. Was er nicht ausdrücklich schrieb, aber ganz eindeutig meinte, war: dadurch hat sie dem Film eher geschadet als genutzt. Im gleichen Atemzug lobte er dann die Musik zu seinem nächsten Film, TELL THEM WILLIE BOY IS HERE, die tatsächlich von einem wunderbaren Komponisten stammt, von *Dave Grusin*. Polonsky war ein Fall für sich: sein Denken war sehr eindimensional und funktionierte nur in Gegensatzpaaren. Dafür hegte ich keine grosse Bewunderung, obwohl ich ihn für einen sehr talentierten Filmemacher halte. Und FORCE OF EVIL ist einer meiner Lieblingsfilme, obwohl er später gegen seinen Willen und den der Produzenten verstümmelt wurde.

THE BAD AND THE BEAUTIFUL von Vincente Minnelli

Bevor ich für den Film verpflichtet wurde, hatte er den Produzenten angekündigt, er würde sich auf keinen Fall mit einem dieser typischen Hollywoodkomponisten abfinden. Roberts und Garfield schlugen mich vor, sie waren überzeugt, dass ich der Richtige für einen solchen Film sei. Als ich dann Polonsky traf – er war ein richtig hartgesottener Bursche, der seine Erfahrungen auf den Strassen New Yorks gesammelt hatte –, sagte er: «Ich möchte auf keinen Fall den typischen Hollywood-Kitsch, ich möchte etwas in der Art von "Wozzeck".» Ich war begeistert: endlich ein Regisseur, der diese Oper kannte und sogar ihren Titel richtig aussprechen konnte! Ich lud ihn auf meine Ranch ein, wo wir arbeiten konnten, ohne vom Telefon gestört zu werden. Gleich am ersten Abend – wir sassen im Wohnzimmer und warteten auf das Dinner – fiel ihm die Musik auf, die ich währenddessen auf dem Plattenspieler laufen liess: «Was ist denn das für ein Unsinn? Können Sie das nicht abstellen?» Ich ärgerte mich masslos, denn es lief «Wozzeck»! Ich war wieder an einen dieser Hochstapler geraten, die den Eindruck erwecken wollen, besonders gebildet zu sein.

FILMBULLETIN: Das erinnert mich an eine Feststellung Ihres Kollegen *Elmer Bernstein*: er beklagt, dass Filmkomponisten geschult und ausgebildet sind, langjährige Erfahrung in den Künsten aufweisen können und dann gezwungen sind, mit Regisseuren und Produzenten zu arbeiten, denen all dies fehlt.

DAVID RAKSIN: Da hat Elmer unglücklicherweise recht. Immerhin hatte ich den Vorzug, mit einigen gearbeitet zu haben, die etwas von Musik verstanden – Vincente Minnelli habe ich ja bereits erwähnt.

Wie zwiespältig diese Situation sein kann, möchte ich mit einem Beispiel erläutern, das noch gar nicht so lange zurückliegt. In den Achtzigern schrieb ich die Musik für den Fernsehfilm THE DAY AFTER, der einiges Aufsehen erregte. Der Regisseur und der Produzent waren der Ansicht, sie hätten einen "Dokumentarfilm" gemacht und haben einen Grossteil meiner Musik wieder aus dem Film herausgenommen. Dadurch ermangelte es dem Film entscheidend an emotionalem Gehalt: man empfand nicht das Mitleid und die Sympathie für die Figuren, die der Film eigentlich hätte besitzen sollen. Musik hätte dem Film ein stärkeres Gefühl für den Wert menschlichen Lebens verliehen. Sie hätte den Zuschauer emotional stärker angesprochen, ohne ihm dabei das Gefühl zu geben, er würde hier manipuliert.

Nun, der Regisseur verstand einiges von Musik, aber es fehlte ihm völlig das Gespür für deren Implikationen. Der Produzent verfügte wiederum über keine Bildung im Bereich der Musik, aber er besass einen erstaunlichen Instinkt. Bei einer Szene waren wir uns nicht einig, ob sie mit Musik untermalt werden sollte oder nicht. Ich glaubte fest daran, dass sie ohne Musik nicht funktionieren würde, aber der Produzent widersprach mir leidenschaftlich. Später stellte ich fest, dass er absolut recht hatte: die Musik hätte die besagte Szene besänftigt. Dem Zuschauer musste klar sein, dass diese Szene nicht von jemandem geträumt wurde, sondern tatsächlich harte Realität war. Das habe ich respektiert.

Die meisten Produzenten verstehen jedoch nichts von unserer Arbeit. Und all die alten Witze, die man sich in Komponistenkreisen erzählt, sind wahr. Kennen Sie die Geschichte mit *Irving Thalberg*, der in den Dreissigern ein grosses Tier bei MGM war? Soweit ich gehört habe, soll er sogar ein talentierter und kluger Mann gewesen sein. Nun, man erzählt sich, dass er einmal bei einer Vorführung etwas gehört hatte, was ihm nicht gefiel: «Was war denn das?» Jemand erklärte ihm: «Das war ein Mollakkord.» Und am nächsten Tag verfasste er ein Memo: «Von nun an wird es in MGM-Filmen keine Molltöne mehr geben!» Grossartig, nicht wahr?

FILMBULLETIN: Wieviel Macht besassen während der Studioära die *musical directors*?

DAVID RAKSIN: Deren Macht war oft erstaunlich gross. Ein Alfred Newman, der das Vertrauen *Sam Goldwyns* und später, bei der Fox, Darryl F. Zanucks genoss, konnte sich Dinge erlauben, die anderen unmöglich waren. Für die Aufnahmen liess er sich oft eine Ewigkeit Zeit. Er dirigierte beispielsweise meine FOREVER-AMBER-Partitur. Das Hauptthema war für damalige Verhältnisse ein extrem langes – ich glaube, es dauerte vier, fünf Minuten – und überdies ein sehr kompliziertes, temporeiches Stück. Nach einer dreistündigen Session hatte Al noch immer nichts aufgenommen. Angesichts der enormen Kosten, die das fünfundachtzigköpfige Orchester verschlang, bekam ich allmählich ein schlechtes Gewissen. Ich nahm Al beiseite: «Wenn ich nur gewusst hätte, wie schwierig dieses Stück ist, hätte ich mir etwas Leichteres einfallen lassen!» Al warf mir einen dieser Blicke zu, die wie ein Schlag in die Magengrube treffen. «Ich garantiere dir, dass dieses Stück jede einzelne Minute Wert ist, die wir hier im Studio verbringen. Die

AL CAPONE von Richard Wilson

Komposition ist brillant und wird einen unschätzbaren Beitrag zum Film leisten. Also: Ich will nichts mehr davon hören!» Später gab er mir eine Notiz von Zanuck – der zu den Leuten gehörte, die häufig missverstanden wurden; ich fand, er war ein wunderbarer Produzent –, in der dieser uns allen zur FOREVER-AMBER-Musik gratulierte.

Als ein hervorragender und allgemein bewunderter Komponist war Al sicher ein Sonderfall unter den *musical directors*. Aber auch *Leo Borbstein*, für den ich gelegentlich arbeitete, war bei Warner ein ähnlich mächtiger Mann.

FILMBULLETIN: Und welchen Status nahm *John Green* bei MGM ein, dem ja immerhin der Ruhm eines erfolgreichen Songschreibers vorauseilte?

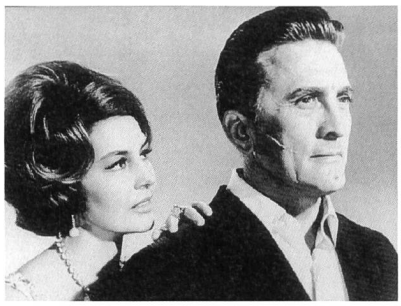
DAVID RAKSIN: Johnny war sehr einflussreich, aber vor allem auch deshalb, weil er eng mit *Dore Schary* befreundet war, der in den Fünfzigern Produktionsleiter war. Schary war ein sehr bedeutender Mann von hoher Intelligenz, aber seine Denkweise war eher ... prosaisch. Es war traurig, denn von Musik verstand er wenig. Hinzu kam, dass er in der Cutterin *Margaret Booth* eine einflussreiche Beraterin besass. Sie war eine exzellente Cutterin, die aber leider unserer Musik oft grossen Schaden zufügte.

Sie haben den Film PAT AND MIKE erwähnt. Bei diesem Film gibt es eine Passage, die ich sehr gern einmal wiedersehen möchte, um zu überprüfen, ob Schary sie nachträglich verändert hat. Sie erinnern sich an den Vorspann, in dem man in lauter kleinen Zeichentrickszenen eine Katherine-Hepburn-Figur bei der Ausübung verschiedener Sportarten sieht? Sie spielt Tennis, Golf, Baseball und so weiter. Ich schrieb für diesen Vorspann ein Scherzo, das sich genau der Dramaturgie dieser kurzen Szenen anpasste: es steigerte sich bis zu dem Punkt, an dem man hört, wie ihr Schläger auf den Ball trifft. Ich fürchte, Schary hat diese Geräuscheffekte nachträglich herausgeschnitten, denn er sagte mir, niemand im Publikum würde verstehen, was für Geräusche das seien. Ich blickte ihn äusserst verblüfft an und fragte nur: «Dore, unterschätzt du die Intelligenz des Publikums wirklich so sehr?» Glauben Sie mir, das war das sicherste Mittel, um einen Produzenten zu verärgern! Ich wünschte nur, mehr Leute würden es darauf anlegen.

FILMBULLETIN: Sie haben früher häufig den Standpunkt vertreten, ein Komponist sollte so früh wie möglich zur Arbeit an einem Film herangezogen werden, womöglich schon im Drehbuchstadium. Entsprach das der Praxis während des Studiosystems oder Ihren Erfahrungen danach?

DAVID RAKSIN: Nein, ich wurde meist erst dann hinzugezogen, wenn bereits ein Rohschnitt des Films existierte. Ausnahmen von dieser Regel waren Filme wie TOO LATE

BLUES, den ich für John Cassavetes machte. In dem Film spielten Musiker und Musik eine wichtige Rolle, da war es selbstverständlich, dass die Anwesenheit des Komponisten während der Dreharbeiten hilfreich war.
Ich bin immer noch der Ansicht, dass ein Komponist während der gesamten Produktion eines Films einen wichtigen Beitrag leisten kann. Aber inzwischen sehe ich auch die Gefahren, die darin stecken können. Wenn man so früh mit einem Filmprojekt vertraut gemacht wird, riskiert man, die Haltung und Herangehensweise abzuliefern, oft von einer Qualität, von der sie nicht einmal zu träumen wagten.
Aber natürlich gab es auch Autokraten in den Chefetagen, die der Filmmusik auf Grund ihres Unverstandes grossen Schaden zufügten. Und das hat sich bis heute nicht geändert, ist im Gegenteil eher schlimmer geworden. Selbst ein so guter Filmemacher wie *Ken Russell*, der das unglaubliche Glück hatte, einen *John Corigliano* für die Musik zu ALTERED STATES zu bekommen, hatte nichts Besseres zu tun, als diese Musik zu verpfuschen!



TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN von Vincente Minnelli

APARTMENT FOR PEGGY von George Seaton

der Filmemacher zu sehr zu verinnerlichen. Man ist genau darüber im Bilde, was sie in einer Szene *intendieren*, man kennt ihre Erklärungen, ihre Interpretationen, ihre Versuche, etwas zu rationalisieren. Es besteht das Risiko, den Blick dafür zu verlieren, was wirklich auf der Leinwand zu sehen ist. Wenn man hingegen "frisch" an einen fertigen Film herangeht, sieht man deutlicher, wo die Probleme liegen, sieht, an welchen Stellen die Musik dem Film ein Bedeutungselement hinzufügen kann. Man ist viel eher in der Lage, «Nein!» zu gewissen Vorschlägen der Filmemacher zu sagen. Und das ist gerade heute ein Problem, da Regisseure immer mehr daran gewöhnt sind, ihre Filme zu analysieren und zu interpretieren.

FILMBULLETIN: Was waren die grössten Beschränkungen, mit denen Sie während der Studioära zu kämpfen hatten? Die Budgets, die Grösse der Orchester?
DAVID RAKSIN: Tatsächlich waren das nicht die wirklich entscheidenden Beschränkungen. Wenn man clever ist, kommt man auch mit weniger Musikern aus, oder man kann die Studiogewaltigen überzeugen, dass sie einem mehr Freiheiten einräumen müssen.
Das war ja das sogenannte "Goldene Zeitalter" der Filmmusik – was immer das auch bedeuten mag. Sie müssen verstehen, dass man damals eine ungeheure Ehrfurcht vor uns hatte: die Studiochefs hatten keine Ahnung, wie wir es anstellten, solche Musik zu komponieren. Sie glaubten, sie würden etwas von der Arbeit der Drehbuchautoren verstehen, und mischten sich dementsprechend häufig darin ein. Da ging es schliesslich nur um Worte, jeder glaubt, mit denen umgehen zu können. Aber Musik? Von der liessen die Studiochefs lieber ihre Finger, denn insgeheim spürten sie, dass sie nie ergründen würden, was es uns möglich machte, am Freitagnachmittag einen Auftrag für eine Komposition zu erhalten und diese am Montagmorgen

FILMBULLETIN: Aber die Arbeitsbedingungen erklären doch nur zum Teil die erstaunliche Blüte, die die Filmmusik in dieser Zeit erlebte. Was macht für Sie das Entscheidende dieses "Goldenen Zeitalters" aus?
DAVID RAKSIN: Eines hat mich damals immer wieder überrascht: dass so viele grossartige Komponisten in gegenseitiger Freundschaft und Bewunderung aufeinandertreffen konnten. Das ist ungewöhnlich, denn schliesslich waren wir alle auch Konkurrenten: Wenn ich einen Auftrag erhielt, bedeutete es automatisch, dass ein anderer diesen Job nicht bekam. Es herrschte ein Klima engster Freundschaft und Verbundenheit. Das lag natürlich auch daran, dass die Liebe und das Studium der Musik eine derart grosse Rolle in unser aller Leben spielte. Wir trafen uns, um gemeinsam zu musizieren, Plattenaufnahmen zu hören oder unsere Arbeiten auszutauschen.
FILMBULLETIN: Als Beleg für dieses ausserordentliche Gemeinschaftsgefühl wird immer wieder angeführt, dass in Wien ein *Arnold Schönberg* nie ein Wort mit einem *Erich Wolfgang Korngold* gewechselt hätte. In Los Angeles war er aber durchaus dazu bereit.
DAVID RAKSIN: Das hätten sie in Wien vielleicht auch getan, wer weiss? Vergessen Sie nicht, dass Schönberg zeitweilig seinen Lebensunterhalt damit bestritt, Arrangements für die «Lustige Witwe» zu schreiben. Ich habe bei ihm studiert und ihn dadurch sehr gut kennengelernt: er war ein Mensch mit weitaus vielfältigeren Interessen, als man gemeinhin annimmt.
Korngold hingegen war ein ganz eigener Fall. Auf der einen Seite ein sehr liebenswürdiger, humorvoller Mann, andererseits schwebte er aber auch in seiner ganz eigenen Welt. Leute wie ich waren stolz, seine Bekanntschaft machen zu dürfen. Aber wirklich kennenlernen sollte ihn niemand. Obwohl wir alle ahnten, dass sich hinter dieser Haltung ein ganz wunderbarer Mensch verbarg.

Die Anwesenheit der vielen Emigranten war natürlich eine vorzügliche Gelegenheit, unsere Kenntnisse zu erweitern: Schönberg, *Ernst Toch* und *Igor Strawinsky* lebten hier. Strawinsky lernte ich etwas besser kennen, weil er mich bat, seine Zirkuspolka für eine Band zu arrangieren. Die Impulse, die sich alle in dieser Zeit ergaben, waren von unschätzbarem Wert. Heute gibt es so etwas nicht mehr: heute gibt es zu viele Anwälte und Agenten in diesem Geschäft. Und unter den Filmemachern gibt es kaum noch Musikliebhaber. Spielberg und George Lucas gehören da zu den seltenen Ausnahmen. Wenn Sie diesen saloppen Ausdruck akzeptieren: in der Filmmusik herrscht heutzutage eine richtige Flaute. Und die Art, in der sich die Musik in den emotionalen Gehalt der Szenen einmischt, ist wirklich problematisch: viel zu häufig sehen wir heute Filme, die von "erwachsenen" Gefühlen wie Liebe handeln, und dazu müssen wir uns eine Musik anhören, die ganz eindeutig für Teenager geschrieben wurde. Was soll das?

FILMBULLETIN: Heutzutage würde wahrscheinlich jeder Produzent darauf bestehen, dass der Song in FALLEN ANGEL für den *main title* verwendet wird.

DAVID RAKSIN: Genau das ist heute die Regel. Denn jede zweite Filmmusik klingt so, als sei sie direkt für den Plattenmarkt geschrieben. Auch dieser Markt hat sich ja sehr verändert. Ich würde liebend gern meine Partituren für Platten und CDs neu einspielen, zumal man heutzutage von der Technik ungeheuer profitieren kann. Aber die Plattenfirmen sind an klassischer Filmmusik nicht wirklich interessiert.

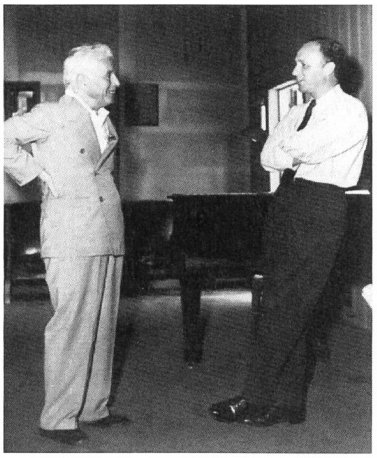
FILMBULLETIN: Dabei gibt es doch eine ganze Reihe von Filmmusikliebhabern und -sammlern.

DAVID RAKSIN: Ja, aber keine grosse Plattenfirma ist mehr an Verkaufszahlen in dieser Grössenordnung interessiert. Die Firmen können sich schon glücklich schätzen, wenn sie für diese Aufnahmen ein paar Tausend Abnehmer finden. Deshalb geben sie lieber ein Vermögen aus für die Aufnahmen von jemandem, der nicht einmal seinen Namen schreiben kann, dafür aber Abermillionen von Platten verkauft.

FILMBULLETIN: Ich möchte Sie noch zu Ihrer Lehrtätigkeit hier in Los Angeles befragen: Seit den späten Fünfzigern lehren Sie an der University of Southern California, danach auch an der University of California Los Angeles. Ich glaube, Sie lehren nicht nur Filmmusik, sondern auch "Urban Ecology"?

DAVID RAKSIN: Das ist richtig. Wir nannten das Studienprogramm zunächst "the urban semester", später haben wir es in "the Los Angeles semester" umbenannt, da wir uns hauptsächlich auf diese Stadt konzentriert haben. Das Thema war die Interaktion verschiedener Kräfte in einer urbanen Umgebung. Wir waren fünf Lehr-

PAT AND MIKE von George Cukor



David Raksin
mit Charles Chaplin

David Raksin, geboren am 4. August 1912 in Philadelphia

Musik für die Filme (unvollständig):
1936 MODERN TIMES Regie: Charles Chaplin
1937 SAN QUENTIN Regie: Lloyd Bacon
52ND STREET Regie: Harold Young
WINGS OVER HONOLULU Regie: H. C. Potter
MARKED WOMAN Regie: Lloyd Bacon
MARRY THE GIRL Regie: William McGann
LET THEM LIVE! Regie: Harold Young
AS GOOD AS MARRIED Regie: Edward Buzzell
MIDNIGHT COURT Regie: Frank McDonald
THE KID COMES BACK Regie: B. Reeves Eason
SHE'S DANGEROUS Regie: Lewis R. Foster
THE MIGHTY TREVE Regie: Lewis D. Collins
1938 SUEZ Regie: Allan Dwan
1939 HOLLYWOOD CAVALCADE Regie: Irvin Cummings
STANLEY AND LIVINGSTON Regie: Henry King
MR MOTO'S LAST WARNING Regie: Norman Foster
FRONTIER MARSHALL Regie: Allan Dwan
THE ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES Regie: Alfred Louis Werker
1941 THE MEN IN HER LIFE Regie: Gregory Ratoff
DEAD MEN TELL Regie: Harry Lachman
RIDE ON, VAQUERO Regie: Herbert Leeds
1942 THE MAGNIFICENT DOPE Regie: Walter Lang
DR. RENAULT'S SECRET Regie: Harry Lachman
MANILA CALLING Regie: Herbert Leeds
THE MAN WHO WOULDN'T DIE Regie: Herbert Leeds
WHISPERING GHOSTS Regie: Alfred Louis Werker
JUST OFF BROADWAY Regie: Herbert Leeds
THRU DIFFERENT EYES Regie: Ken Loring
THE POSTMAN DIDN'T RING Regie: Harold Schuster
WHO IS HOPE SCHUYLER? Regie: Ken Loring
1943 CITY WITHOUT MEN Regie: Sidney Salkow
THE GANG'S ALL HERE Regie: Busby Berkeley
THE UNDYING MONSTER Regie: John Brahm
1944 TAMPICO Regie: Lothar Mendès
LAURA Regie: Otto Preminger
INFLATION (Kurzfilm)
MAIN STREET TODAY (Kurzfilm)
1945 BILLY ROSE'S DIAMOND HORSESHOE Regie: George Seaton
ATTACK IN THE PACIFIC Dokumentarfilm
DON JUAN QUILLIGAN Regie: Frank Tuttle
WHERE DO WE GO FROM HERE? Regie: Gregory Ratoff
FALLEN ANGEL Regie: Otto Preminger
1946 SMOKY Regie: Louis King
THE SHOCKING MISS PILGRIM Regie: George Seaton
1947 THE HOMESTRETCH Regie: Bruce H. Humberstone
1947 FOREVER AMBER Regie: Otto Preminger
DAISY KENYON Regie: Otto Preminger
THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY Regie: Norman Z. McLeod
1948 FURY AT FURNACE CREEK Regie: Bruce H. Humberstone
APARTMENT FOR PEGGY Regie: George Seaton
FORCE OF EVIL Regie: Abraham Polonsky
1950 WHIRLPOOL Regie: Otto Preminger
GROUNDS FOR MARRIAGE Regie: Robert Z. Leonard
THE NEXT VOICE YOU HEAR Regie: William A.Wellman
GIDDYAP (Cartoon)
RIGHT CROSS Regie: John Sturges
THE MAGNIFICENT YANKEE Regie: John Sturges
THE REFORMER AND THE REDHEAD Regie: Norman Panama, Melvin Frank
1951 KIND LADY Regie: John Sturges
THE MAN WITH A CLOAK Regie: F. Markle
ACROSS THE WIDE MISSOURI Regie: William A.Wellman
1952 SLOPPY JALOPY (Cartoon)
THE GIRL IN WHITE Regie: John Sturges
PAT AND MIKE Regie: George Cukor
MADELINE (Cartoon)
THE BAD AND THE BEAUTIFUL Regie: Vincente Minnelli
CARRIE Regie: William Wyler
IT'S A BIG COUNTRY Regie: Don Weis und andere
JUST FOR YOU Regie: Elliott Nugent
1953 THE UNICORN IN THE GARDEN (Cartoon)
LIFE WITH FATHER (Fernsehserie)
1954 SUDDENLY Regie: Lewis Allen
APACHE Regie: Robert Aldrich
1955 THE BIG COMBO Regie: Joseph H. Lewis
1956 SEVEN WONDERS OF THE WORLD Regie: Ted Tetzlaff und andere
JUBAL Regie: Delmer Daves
HILDA CRANE Regie: Philip Dunne
BIGGER THAN LIFE Regie: Nicholas Ray
1957 MAN ON FIRE Regie: Ranald MacDougall
GUNSIGHT RIDGE Regie: Francis D. Lyon
THE VINTAGE Regie: Jeffrey Hayden
UNTIL THEY SAIL Regie: Robert Wise
1958 TWILIGHT FOR THE GODS Regie: Joseph Pevney
SEPARATE TABLES Regie: Delbert Mann
AL CAPONE Regie: Richard Wilson
1960 PAY OR DIE Regie: Richard Wilson
BEN CASEY (Fernsehserie)
1961 NIGHT TIDE Regie: Curtis Harrington
TOO LATE BLUES Regie: John Cassavetes
FATHER OF THE BRIDE (Fernsehfilm)
1962 TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN Regie: Vincente Minnelli
1963 THE BREAKING POINT (Fernsehserie)
1964 THE PATSY Regie: Jerry Lewis
SYLVIA Regie: Gordon Douglas
INVITATION TO A GUNFIGHTER Regie: Richard Wilson
1965 LOVE HAS MANY FACES Regie: Alexander Singer
1966 A BIG HAND FOR THE LITTLE LADY Regie: Fielder Cook
THE REDEEMER Regie: Joseph Breen
1968 WILL PENNY Regie: Tom Gries
1970 GLASS HOUSES Regie: Alexander Singer
THE OVER-THE-HILL-GANG RIDES AGAIN Regie: McGowan (Fernsehfilm)
1971 WHAT'S THE MATTER WITH HELEN? Regie: Curtis Harrington
1978 THE GHOST OF FLIGHT 401 Regie: Stern (Fernsehfilm)
1983 THE DAY AFTER Regie: Nicholas Meyer (Fernsehfilm)
1989 LADY IN A CORNER (Fernsehfilm)

ACROSS THE WIDE MISSOURI von William A.Wellman

kräfte, die alle auch interdisziplinär arbeiteten. Wie Sie sich denken können, habe ich mich hauptsächlich mit der Rolle der Künste beschäftigt, ich interessiere mich andererseits aber auch für Fragen der Stadtplanung, der Architektur, des Umweltschutzes, der Soziologie.
Ich habe einundzwanzig Jahre in diesem Studienprogramm unterrichtet und es sehr genossen, da es ein sehr innovatives und abenteuerliches Programm war. Allmählich gewann ich dann jedoch den Eindruck, es ginge zu sehr im Studienprogramm der Universität auf, es würde zu sehr akzeptiert. Irgendwann hörte es auf, ein Fremdkörper zu sein und verlor den Reiz der Abtrünnigkeit. Da sah ich dann keinen Sinn mehr weiterzumachen.
Aber Musik lehre ich nach wie vor, denn dort habe ich die Möglichkeit, die Jugendlichen mit Dingen vertraut zu machen, mit denen sie sonst vielleicht nie in Berührung kämen. Viele der Studenten wären sicher früher nie in eine Konzerthalle gegangen, in der nicht eine Elektrogitarre aufheult oder ein Fender-Bass dröhnt.
FILMBULLETIN: Zum Abschluss möchte ich Sie noch zu einer der berühmtesten Anekdoten befragen, die um die Filmmusik kreisen: Sind Sie bereit, noch einmal die Geschichte mit Hitchcock und LIFEBOAT zu erzählen?
DAVID RAKSIN: (lacht) Das war während der Zeit, als ich bei der Fox unter Vertrag war. Ich war eines Tages in der Kantine – ein ganz vorzügliches Restaurant übrigens –, als mich die Sekretärin des Drehbuchautors Jo Swerling ansprach. Sie erzählte, dass ihr Chef gerade an einem Film schrieb, der nach Ansicht des Regisseurs keine Musik haben sollte. Sie kannte mein leidenschaftliches Engagement für die Sache der Filmmusik, und ich hatte den Eindruck, sie wolle mich da etwas herausfordern. Ich sagte ungerührt: «Nun, manche Filme sind ohne Musik vielleicht etwas besser dran.» «Aber Hitchcock argumentierte folgendermassen: "Der Film spielt schliesslich auf dem Ozean. Woher sollte da die Musik kommen?"» Ich erwiderte: «Fragen Sie Mr. Hitchcock, ob er mir erklären kann, woher denn da die Kamera kommen soll? Dann werde ich ihm gerne erklären, woher die Musik kommt!»

Das Gespräch mit David Raksin führte Gerhard Midding

MODERN TIMES
von
Charles Chaplin

GAS FOOD LODGING von Allison Anders

Unbemannte Provinz

Ob es in Laramie, New Mexico, ausser Wüste überhaupt noch etwas geben könne, ist eine Frage, die man sich am besten als Abwandlung derjenigen vorstellt, wie ausführlich eine Karte von Texas sein müsse, um darauf einen Ort namens Paris verzeichnet zu finden. Doch gebe es in Provinznestern der genannten Art nicht einfach nichts, versichert mit etwas verzweifeltem Nachdruck die weitäugige kleine Shade ihrer wenig älteren Schwester.
Und zwar trägt sich das in einem Augenblick zu, da diese, Trudi, entschlossen scheint, auch unter den denkbar ungünstigsten Umständen aus den hinterwäldlerischen Verhältnissen Neumexikos herauszugelangen und ihren Weg in die Welt zu gehen. Immerhin bringt es das Mädchen dann schon einmal bis nach Dallas, einer doch recht stattlichen Stadt, und wenn es bloss zu dem Zweck dorthin geht, ihr uneheliches Kind von unbekanntem Vater in einer entsprechend spezialisierten Klinik, also unter den verhältnismässig milden Bedingungen berechenbarer Wohltätigkeit, zu gebären.

Mitten im Nirgendwo

Tatsächlich ist dieses Laramie, New Mexico, ein ziemlich unansehnliches, nur recht und schlecht lokalisierbares Krähwinkel mit zahlreichen Mobile Homes, über das wohl schon in Dallas (geschweige denn in Los Angeles oder New York) gespottet wird. Es befindet sich "in the middle of nowhere", mitten im Nirgendwo, wie es in den frühen Filmen von Jim Jarmusch so gern hiess. Doch wächst das Kaff im Film von Allison Anders gleichsam über sich selbst hinaus, und es gedeiht, wiewohl kaum richtig im Bild darstellbar, zum geographischen Sinnbild für die Frage nach dem, was man in einer bestimmten Lebenslage hat, und nach dem, was man im Vergleich mit den bestehenden Verhältnissen eben noch braucht oder zu brauchen glaubt.
Jenseits aller vulgärfeministischen Koketterie und jedes reformgrammatischen Aberwitzes ist es im vorliegenden Fall ausnahmsweise angebracht, dieses "man" ausdrücklich durch "frau" zu ersetzen. Nora haust mit ihren Töchtern Shade und Trudi in einem der Wohnwagenquartiere Laramies entlang dem einen oder andern Interstate Highway. John, der geschiedene Familienvater, unerreichbar nahe, mittel-, ziel- und wurzellos, mit wechselnden Freundinnen an seiner Seite wäre bald da, bald dort in der Region zu finden, eine Art Cowboy ohne Pferd (von Kühen nicht zu reden). Er stolpert eher zufällig einmal in die Handlung hinein und verschwindet ebenso wieder.
Das jüngere von den beiden Mädchen, das noch zur Schule geht oder gehen sollte, sperrt sich halbe Tage lang im örtlichen Kino ein, wo mexika-

nische Billigst-Schnulzen in Schwarzweiss und mit Familien laufen, die sich durch spektakuläre Happy-ends wiedervereint sehen. Ihre Schwester Trudi steht, seitdem sie von ein paar örtlichen Kerlen vergewaltigt wurde, im Ruf eines leichten Mädchens, den sie sich sozusagen im nachhinein noch trotzig selber verdient und kaum wirklich loszuwerden versucht. Die Mutter ihrerseits widersteht immer von neuem der Versuchung, wieder einen Mann in ihr Leben einzubinden und ihren Töchtern so etwas wie einen Vater zu geben.

Alternativen

Die naive Shade hält ihrer Mutter einen gutaussehenden und recht sympathischen Kandidaten im geeigneten Alter, artig angetan mit Kordelkrawatte und Krempenhut, zu, ohne nun freilich wissen zu können, dass die beiden, Nora und eben dieser Raymond, schon einmal und aus eigenem Antrieb erfolglos sich zu paaren versucht haben. Die Möglichkeiten sind für Nora, wie man sieht, gewiss greifbar, aber die Auswahl ist allzu dürftig. Für ihre Kinder gilt natürlich nichts anderes.
Dementsprechend freundet sich Shade eher unverbindlich, aber doch recht keck, weil über die ethnischen Grenzen hinweg, mit Javier an, dem mexikanischen Filmvorführer. Und zwar tut sie das wohl auch darum, weil ihn die Melodramen, die er projiziert (und in denen sie aufgeht), kaum weiter beschäftigen. Darius, einer der Verkäufer in der Hauptstrasse, erscheint ihr dagegen, von seiner Verträumtheit her gesehen, als hoffnungsloser Schwärmer. Selber in Phantasien verloren, kann sie sich keinen Mann leisten, der seinerseits noch in den Wolken schwebt. Und einer von der gleichen Sorte ist im übrigen auch Dank, ein Engländer, der Trudi eine Weile lang nachstellt und den dann die Wüste verschluckt.
Zweierlei bleibt demnach für das rein weibliche Trio offen, nämlich bleiben, wo, und bleiben, wie frau ist. Wegziehen in eine übervölkerte Grossstadt könnte eine Chance darstellen, desgleichen ein resolutes Sichbemannen, und das eine liesse sich vielleicht sogar mit dem andern ideal verbinden. Allison Anders, die selber ohne Vater aufwuchs, mit achtzehn Mutter wurde, sich wie Nora als Serviererin durchschlug und heute zwei Töchter allein erzieht, lässt ihre Heldinnen weder das eine noch das andere mit Entschiedenheit anpacken.
Aber ebensowenig lässt sie zu, dass das eine oder das andere als ungeraten erscheinen sollte. Während Trudi mehr oder weniger aus freien Stücken loszieht, mit einem Kind, das sie nicht hat abtreiben wollen, bleibt Shade vorerst zuhause, bei ihrer Mutter, die bis auf weiteres an keine neue Bindung denken mag. Das Weggehen ist ebenso wie der Gedanke an einen Mann, Vater oder Freund eine Alternative, die entweder ergriffen wird oder eben nicht. Und weibliche Unbemanntheit, wird unterstellt, kann je nachdem auch ein Ausdruck von provinzieller Ignoranz sein.

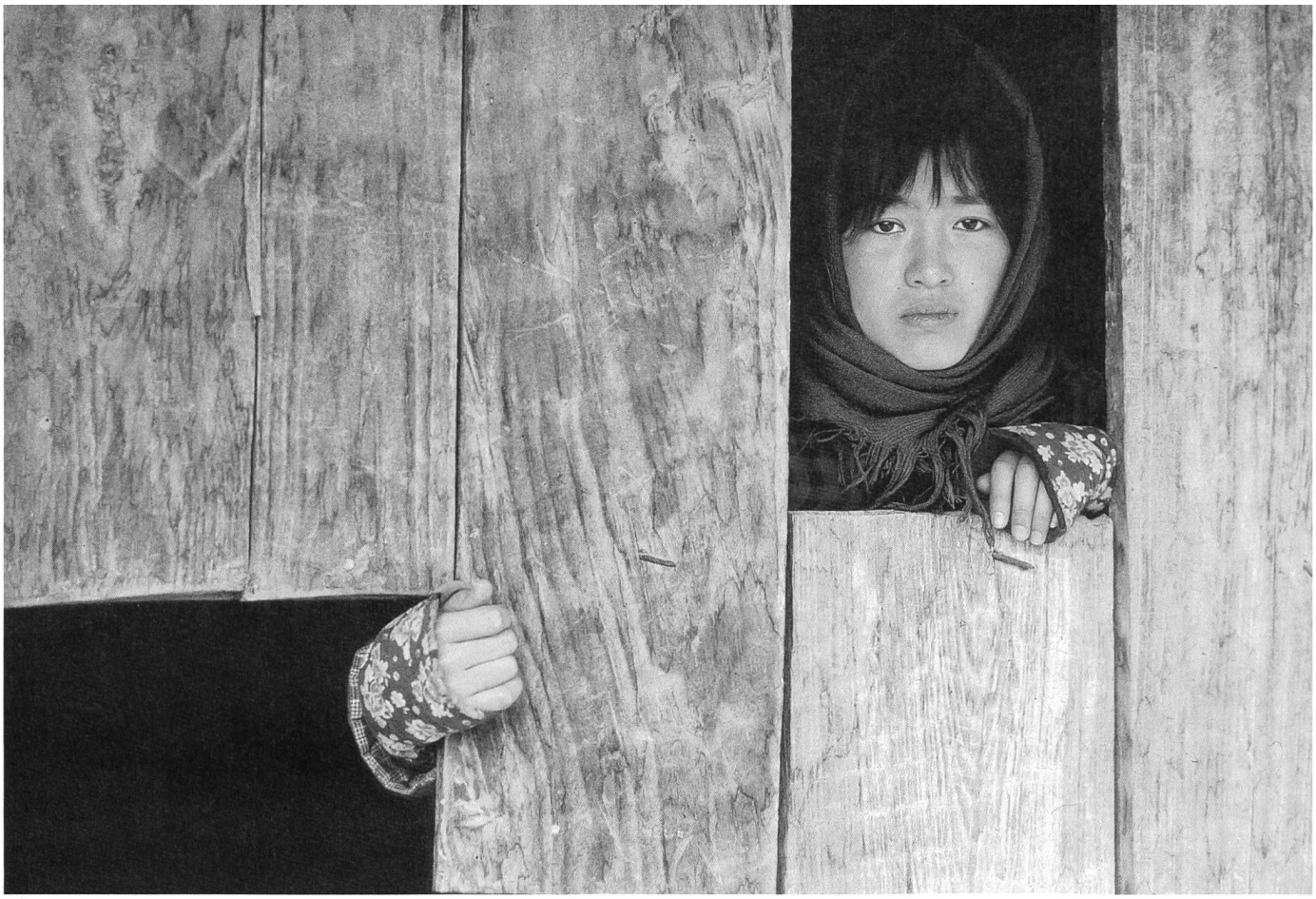
Frische des Dilettantinnenhaften

So impliziert und illustriert der Film eine doch recht bemerkenswerte Tendenz aktuell postfeministischer Art, wenn ich's recht verstehe. Der Mann als solcher lässt sich aus der weiblichen Welt wohl erst einmal nur wegdenken, dann auch konkret wegradieren. Der Gedanke aber an eine andersgeschlechtliche Kreatur ist offensichtlich nicht zu unterdrücken. Was Nora ihren Töchtern zu geben nicht willens oder nicht imstand ist, nämlich die Auseinandersetzung mit der maskulinen Wesensart, das beschaffen sich die Mädchen dann eben auf dem freien Geschlechtermarkt selber, mit allen Chancen und Gefahren, die in derlei wilden Experimenten liegen.
Der Geschlechtstrieb ist eben ganz platt nicht mehr und nicht weniger als eine Gegebenheit, also von sich aus weder ein himmlischer noch ein höllischer Zauber, weder Kino noch Kirche. Es sind aber im allgemeinen nicht die Filmemacherinnen, die ihn thematisieren mögen. Das überlassen sie, nehme ich an, doch wohl meistens lieber den Männern. Allison Anders zeigt, dass sich ihresgleichen mit einem solchen Verhalten schon zu lange zuviel vergeben hat.

Sie tut es auf eine Art und Weise, die in so vielem noch die unbekümmerte Frische und ergreifende Ineffizienz des Dilettantinnenhaften hat. Die augenfällige Imperfektion des Films macht viel von seinem authentischen femininen Charme aus. Oder ist es nun männliche Herablassung, so etwas zu sagen? Das Streben nach Vollendung mit seinen bald guten, bald unguten Folgen halte ich nun einmal für eine ausgesprochen maskuline Neigung.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu GAS FOOD LODGING:
Regie: Allison Anders; Buch: Allison Anders, nach dem Roman «Don't Look and It Won't Hurt» von Richard Peck; Kamera: Dean Lent; Schnitt: Tracy S. Granger; Produktionsdesign: Jane Ann Stewart; Ausstattung: Lisa Denker, Carla Weber; Make-up und Frisuren: Lorelei Loverde; Musik: J. Mascis; Ton: Clifford "Kip" Synn.
Darsteller (Rolle): Brooke Adams (Nora), Ione Skye (Trudi), Fairuza Balk (Shade), James Brolin (John Evans), Robert Knepper (Dank), David Lansbury (Hamlet), Jacob Vargas (Javier), Donovan Leitch (Darius), Chris Mulkey (Raymond), Laurie O'Brien (Thelma), Julie Condra (Tanya), Adam Biesk (Brett), Leigh Hamilton (Kim), J. Mascis (Cecil), Nina Belanger (Elvia Rivero).
Produktion: Cineville Partners II; Produzenten: Daniel Hassid, Seth Willenson, William Ewart; ausführende Produzenten: Carl-Jan Colpaert, Christoph Henkel. USA 1992. Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.



QIU JU DA GUANSI (QIU JU – EINE CHINESISCHE FRAU) von Zhang Yi-Mou

Langer Marsch für die Gerechtigkeit

Der chinesische Regisseur Zhang Yi-Mou, der durch Filme wie DAS ROTE KORNFELD, JUDOU und DIE ROTE LATERNE auch in Europa bekannt geworden ist, drehte jetzt eine Geschichte, die für einmal nicht in der Vergangenheit angesiedelt ist und nicht mit dem Duktus der grossen Tragödie erzählt wird, die auf Strenge verzichtet, aufs Ausschweifende, auf den schwelgerischen Gebrauch von Farben, kurz: Die ungemein leichtfüssig und alltäglich daherkommt, beinahe nebenbei erzählt scheint und sich in ihrer inneren Konsequenz erst allmählich offenbart wie eine Blüte, die sich nach langem Wachstum endlich öffnet und in voller Pracht entfaltet. Das kleine Wunder, das Yi-Mou vollbracht hat, ist, die formale Strenge seiner früheren Filme gänzlich zurückzunehmen, um erst recht, von innen heraus, mit ihr zu arbeiten. QIU JU – EINE CHINESISCHE FRAU gehört in jene Reihe von Filmen, die das Gewöhnliche spektakulär werden lassen, ohne es spekulativ aufzudonnern. Ein Rohmer à la chinoise, wenn man's auf einen Begriff bringen will.

Schon die minimale Aufsicht auf die Strassenszene zu Beginn gibt einem das Gefühl, mittendrin zu sein. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Einsatz eines schwachen Teleobjektivs. Yi-Mous Film entwickelt seine leidenschaftliche Geschichte ganz bewusst so, dass man sie von hinten her lesen muss, dass der Genuss sich erst im Gaumen einstellt, da sticht nichts in die Nase. Das entspricht den Menschen, von denen der Film handelt, Menschen, die einen Gast sicher freundschaftlich aufnehmen würden, die ihm aber lange Zeit fremd bleiben dürften, weil sie so einfach nicht nahbar, so leicht nicht fassbar sind, wie sie auf Anhieb erscheinen mögen.

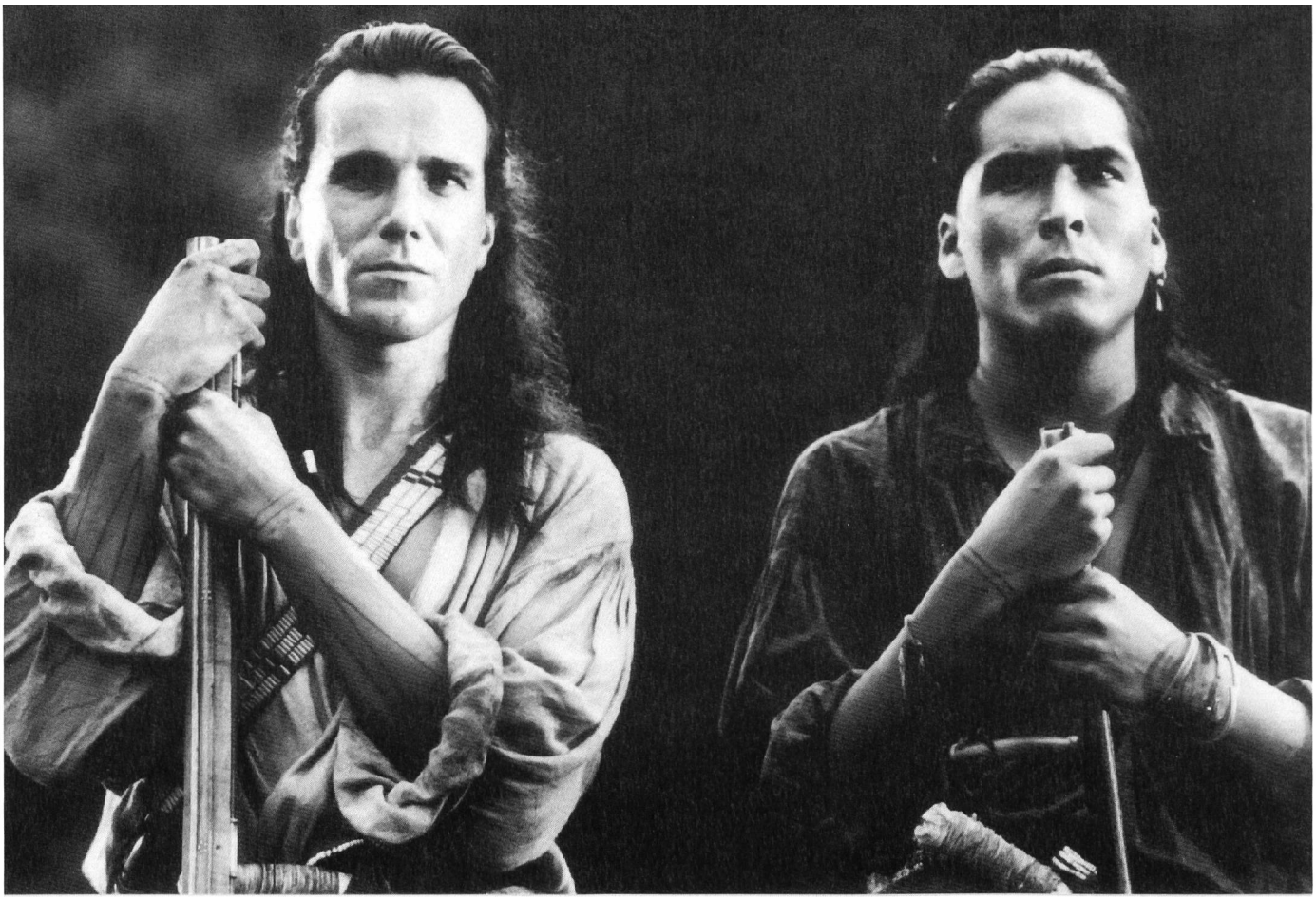
Wie Rohmer lässt Yi-Mou das Geschehen mit einer Geradlinigkeit vor unseren Augen ablaufen, dass einem schwindlig werden kann ob der Entscheide, die die Hauptfigur immer wieder fällt. Sie heisst Qiu Ju, ist eine junge Ehefrau, die in einem Bergdorf lebt und ihr erstes Kind erwartet. Einen lächerlichen Streit zwischen ihrem Ehemann Qinglai und dem Dorfchef Wang Shantang mag Qiu Ju so leicht nicht wegstecken: Sie fordert eine klare Entschuldigung dafür, dass ihr Mann bei dem Kampf verletzt worden ist. Um ihrem Anliegen Nachdruck zu verschaffen, wendet sich Qiu Ju an die Polizei und lässt sich von den zwanzig Zehndollar-Noten, die ihr Wang zur Begleichung der

Arztkosten anbietet, nicht aus der Ruhe bringen. Sie will kein Geld, sie will seine eingestandene Reue. Jetzt klagt sie ihn offiziell an.
Winterlich ist die Landschaft, in der sich die Szenen abspielen, gebirgig das Gebiet, in dem Qiu Ju mit ihrem Mann lebt. Im Bett sagt sie: «Ich kann es nicht glauben, dass es keine Gerechtigkeit gibt.» Und für Gerechtigkeit, beziehungsweise dafür, dass sie wieder daran glauben kann, dass es so etwas wie Gerechtigkeit gibt, macht sie sich nun auf einen langen Marsch durch die Instanzen. Eine erste Reise führt sie noch ins nahe Provinzstädtchen, in dem Helgen von Schwarzenegger und Mao auf dem Markt feilgeboten werden. Die Zeiten ändern sich, doch nicht so schnell die Sitten.
Mit betonter Sachlichkeit beobachtet Zhang Yi-Mou seine Protagonistin. Er spitzt keine Szene zu, lässt den Dingen scheinbar ganz einfach ihren Lauf. Der wiederum folgt der Schwerkraft: Nach der Provinzstadt fährt Qiu Ju zusammen mit ihrer Schwägerin per Bus in die Hauptstadt. Yi-Mou steckt den Raum immer wieder mehrfach ab – halbtotal, halbnah. Wunderbar, wie er die beiden "Landeier" inmitten des Treibens der Grossstadt zeigt, klar, dass sie bald einmal von einem Fahrer übers Ohr gehauen werden, denn ihre Unerfahrenheit steht ihnen geradezu ins Gesicht geschrieben. Der Kampf um Gerechtigkeit hat ihren Preis und führt zu weiteren Ungerechtigkeiten. Yi-Mou greift Details heraus wie die Frau, die auf dem Sofa sitzt, das seinerseits auf einem Fahrrad montiert ist, er greift Kleinigkeiten wieder auf wie in jener Sequenz, in der Qiu Ju mal muss und ihre Schwägerin den Fahrer, der sie am Anfang betrogen hat, an der Strassenkreuzung erspäht. Sie rennt ihm nach, erwischt ihn natürlich nicht. Dafür geht ihr jenes Bildglas in Brüche, das sie für den Offizier gekauft haben, der den Fall vorantreiben soll.
Parallel zu ihrem Vorantreiben des Rechtsstreites, den sie durch Rekurse von einer Instanz zur nächsten weiterzieht, entwickelt sich Qiu Jus Schwangerschaft, rundet sich ihr Bauch, macht ihr den Gang der Gerechtigkeit auch körperlich sichtbar beschwerlicher. Doch sie gibt nicht auf, auch dann nicht, als sie sich mit ihrem Mann verkracht, der als eigentlich Betroffener ihre Sturheit nicht mehr begreifen kann und tolerieren will. Lange Zeit bleibt Qiu Ju cool, und erst als der Gerichtstermin naht, kriegt sie es mit der Angst zu tun, aus dem einfachen Grund: Sie fürchtet, dass jener Offizier, der ihr im Rechtsdschungel so viel geholfen hat, jetzt an die Kasse kommen könnte. Er aber macht ihr klar, dass dies nun mal so sei, dass sie gewissermassen mit Verlusten rechnen müsse, wenn sie auf der Gerechtigkeit beharre. Es werde ihm schon nicht weiter schaden.
Bis dahin hat Zhang Yi-Mou unmerklich streng und dennoch federleicht das Geschehen mehr dokumentiert denn inszeniert. Auf den Geburtstermin hin ist Qiu Ju wieder daheim. Der Gerichtsentscheid wird erwartet, ein Fest ist angekündigt, das Dorf zur Feier und zur Gratulation bereit. Von nun an nimmt die Geschichte ihren eigenen Verlauf, denn nachdem Qiu Ju alles nicht nur in Gang gesetzt hat, nachdem sie ihren Fall auch zielgerichtet vorangetrieben hat und sich von ihrer Bahn nicht abbringen liess, hat sich das Geschehen verselbständigt. Dass sie eine Frau ist, die erreicht, was sie will, kommt in der Dialogzeile «Sie wollte einen Sohn, und sie hat einen Sohn» sehr schön zum Ausdruck. Dass mensch mit dem, was mensch will, aber nicht unbedingt immer glücklich ist, wenn mensch es auch kriegt, gehört zur Quintessenz eines wunderbaren Filmes, der zu Recht in Venedig den grossen Preis zugesprochen erhielt.

Eine Moral verkauft Yi-Mou nicht. Er zeigt, das genügt. Neunzig Prozent der Darstellerinnen und Darsteller in diesem Film seien Laien gewesen, schreibt Zhang Yi-Mou, Bauern aus der Region, in der er gedreht habe, und mehr als die Hälfte der Dreharbeiten habe er heimlich realisiert, so dass die Menschen keine Rollen spielten, dass sie sich selber waren. Dieses Vorgehen prägt das Klima des Films, hat wesentlich zum Mass an Authentizität beigetragen. Der Realismus wiederum, den der Chinese hier nicht nur angestrebt hat, den er auf überzeugende Weise erreichte, war ihm ein Anliegen, weil er den wahren Geist und die Einfachheit der Leute in ländlichen Regionen Chinas darstellen wollte, weil er ihnen spürbar auch seine Reverenz erwies. Yi-Mou zeigt eine zutiefst menschliche Geschichte, in der es um Verletzlichkeiten geht, um den Anspruch, sich selber zu behaupten, die Ehre zu wahren – einmal mehr bei Yi-Mou: Die Ehre als Frau in einer Gesellschaft, die bei allen Beteuerungen doch auch die verschiedensten patriarchalen Herrschaftsmuster an den Tag legt. Yi-Mous Film hat eine eigene Kraft, die einen lange Zeit auf den Beginn der Handlung warten lässt, bis man realisiert, dass man längst mittendrin steckt. Der Chinese schafft es bravourös, die Nebensächlichkeiten als solche stehen zu lassen, um genau mit ihnen am Ende das Netz zu bilden, in dem Qiu Ju sich verfängt. Die Fäden hat sie selber gesponnen; irgendwann gab es kein zurück mehr. Das ganze basiert auf einem Roman: Yi-Mou hat das Wunder vollbracht, einem geschriebenen Werk seine gelebte Realität zurückzugeben.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu QIU JU DA GUANSI (QIU JU – EINE CHINESISCHE FRAU):
Regie: Zhang Yi-Mou; Drehbuch: Liu Heng nach dem Roman «The Wan Family's Lawsuit» von Chen Yuan Bin; Kamera: Chi Xiao Ning, Yu Xiao Qun; Kamera-Assistenz: Lu Hong Yi; Schnitt: Du Yuan; Licht: Sun Hong Chen, Liu Zhi Hua; Ausstattung: Hu Zhong Quan; Bauten: Cao Jiu Ping; Requisiten: Hung Xin Ming; Kostüme: Tong Hua Miao, Zhou Xiao Xing; Make-up: Sun Wei; Musik: Zhao Ji Ping; Ton: Li Lan Hua; Tonassistenz: Dang Wang.
Darsteller (Rollen): Gong Li (Qiu Ju), Lei Lao Sheng (Dorfchef Wang Shantang), Liu Pei Qi (Ehemann Wan Qinglai), Yang Liu Chun (Meizi, die Schwägerin), Ge Zhi Jun (Polizist), Zhu Wan Qing, Cui Luo Wen, Yang Hui Qin, Wang Jian Fa, Lin Zi, Ye Jun.
Produktion: Sil-Metropole Organisation, Beijing Film Academy-The Youth Studio Production, koordiniert durch China Film Co-Production Corporation; ausführender Produzent: Ma Fung Kwok; Produktionsleiter: Stephen Lam; Koordination: Feng Yi Ting; Aufnahmeleiter: Zhang Hong Guo. China/Hongkong 1992. Farbe; Format: 1:1,66; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



THE LAST OF THE MOHICANS von Michael Mann

Der allererste Amerikaner

Wir schreiben das Jahr 1757. Die Vereinigten Staaten existieren noch nicht, nur amerikanische Kolonien. In ihnen ist der Teufel los. Irgendwo im heutigen Kanada stehen sich französische und britische Truppen gegenüber. Zwischen ihnen die ersten Siedler, die Huronen und die letzten Mohikaner. Zwei von ihnen jagen im Anfangsbild von Michael Manns Adaption von James Fenimore Coopers Roman durch den Wald – Chingachgook und sein Sohn Uncas. Mit von der Partie ist Hawkeye, alias Nathaniel Bumppo. Das Dreierteam ist aufeinander eingespielt: Es erlegt gekonnt den Hirsch und entschuldigt sich beim "Bruder", so wie es seine Vorväter getan haben.
Doch die Vorväter sind tot, und die alten Traditionen tragen nicht mehr. Das noch ungestalte Amerika ist eine chaotische, wilde Gesellschaft. Die Siedler leben (friedlich?) unter den letzten Ureinwohnern und wissen nicht, ob ihre Loyalität gegenüber dem weitentfernten Souverän in Grossbritannien ihrer prekären Situation am Rande der Zivilisation noch entspricht. Die Mohikaner stehen als Scouts im Dienst der britischen Krone. Und die Huronen paktieren mit den Franzosen.

In diesem Wirrwarr ist der Mann *zwischen* den Kulturen der Protagonist – Hawkeye. Der fesche Westerner ist in Michael Manns Version nicht nur der Blutsbruder, sondern gar der Adoptivsohn von Chingachgook, dem letzten Mohikaner. Und tatsächlich scheint er, in Leder gekleidet und mit langer Mähne, mehr Indianer als Einwandererspross. Nur seine meterlange Flinte, mit der er mit dem Auge eines Falken seine Beute, ob Mensch oder Tier, ausmacht und trifft, zeichnet ihn als Weissen aus.

Als die Briten zur Verstärkung ihrer Truppen eine Siedlermiliz zu bilden versuchen, winkt Hawkeye ironisch ab. Er will nicht englischer Untertan sein, ist auch nicht wirklich Indianer. Hawkeye ist der Prototyp des ersten Amerikaners. Mit seinem unabhängigen, unerschrockenen, die Rassenschranken überschreitenden Geist ist er einer jener halb wilden, halb zivilisierten Pioniere, wie sie Hollywood gerne als Vorgänger aller Amerikaner reklamiert. Kevin Costner hat es Daniel-Day Lewis in DANCES WITH WOLFES vorgemacht. Auch er spielte die Integrationsfigur zwischen weiss und rothäutig.
Und wie in jenem Oscar-gesegneten Steppenepos ist es auch in THE LAST OF THE MOHICANS letztlich eine weisse Frau, der der Held sein Herz schenkt und mit der er wohl eine weitere Generation von Pionieren zeugen wird. Die Liebe, so die ausgelutschte

Botschaft, ist die integrative Kraft, ist das Licht in dunklen Kriegszeiten. Erst als Hawkeye ein Frauenrock über den Weg läuft, entscheidet er sich nämlich dafür, Partei zu beziehen und zu ergreifen. Sein Augapfel ist Cora Monroe, die liebreizende Tochter eines britischen Offiziers, der Hawkeye im Moment höchster Gefährdung ihrer Liebe zuraunt: «You are strong, you can survive.»
Die dunkelhaarige Cora und ihre blonde Schwester geraten in einen Hinterhalt, aus dem sie die beiden Mohikaner und Hawkeye befreien. Hinterhältig sind viele in diesem Film. Da gibt es zum einen die Engländer, die sich gegenüber den eigenen Siedlern wie zynische Herrenmenschen gebärden, weil es ihnen nur um den militärischen Sieg über die Franzosen geht. Dann sind da die Franzosen, die den geschlagenen Briten einen Abzug mit allen militärischen Ehren aus Fort Henry versprechen. Die aber beide Augen zutun, als Indianer den Zug überfallen. Und dann ist da Magua, gemeinster aller gemeinen Huronen und Scout der Franzosen. Weil einst Briten sein Dorf und seine Familie zerstörten, verzehrt er sich in Hass nach dem Tod der beiden Schwestern Monroe und ihrem Offiziersvater, "Grayhair", wie er ihn nennt. «Magua is gonna eat his heart.»
Für einmal geht die Front von Gut und Böse quer durch Bleichgesichter und Indianer. Doch dem Film fehlt es an der Konsequenz, das vielschichtige Schlachtengemälde auch auszuleuchten. So gibt es in THE LAST OF THE MOHICANS nur entweder zu viele oder zu wenig wirklich böse Bösewichte. Der Cherokee-Schauspieler

Wes Studi, der in DANCES WITH WOLFES bereits einen feindlichen Pawnee-Indianer gab, entwickelt als Magua nicht das ausreichende Format. Er hätte ein tödlicher Gegenspieler für Hawkeye sein können, doch er bleibt, trotz des ausgezeichneten Make-up, eine blasse Figur.
Der Konflikt zwischen Briten und der Siedlermiliz wird nicht weiterverfolgt:

Die Siedler begehen mit Hilfe von Hawkeye Fahnenflucht, sie fliehen aus dem belagerten Fort Henry und gehen zurück zu ihren ungeschützten Familien an der Front. Was bis auf die Verhaftung von Hawkeye keine weiteren Konsequenzen hat. Der heuchlerische Verrat der Franzosen an den englischen Truppen hat ebenfalls keine Fortsetzung in einer Nebenhandlung. Gemetzelt und gemordet wird zwar viel, Tomahawks werden geschwungen, Kanonen gefeuert ... Aber dennoch entwickelt der Film keinen wirklichen "drive". Ja, selbst die Liebesgeschichte hat – Daniel-Day Lewis unleugbarem Sex-Appeal zum Trotz – zu wenig Kraft.
Das liegt unter anderem an der Gleichgültigkeit, mit der Michael Mann seine Nebenfiguren zeichnet. Coras Schwester, für die sich am Ende Uncas in einem ungleichen Kampf gegen Maguas Bande opfert, erhält kaum eine Chance, ihrer Figur ein Gesicht zu verleihen. Ebenso wenig die beiden letzten Mohikaner selbst. (Die Figur des Chingachgook wird übrigens von Russell Means, einem Aktivisten der Sache der "Native Americans", gespielt.) Sie bleiben Schattenfiguren und erfüllen damit das Klischee vom wortkargen edlen Indianer. Dies ist besonders ärgerlich, verspricht der Titel des Films doch, dass er uns ihre Geschichte erzählen wird.
Die Drehbuch-Autoren sind in eine der häufigsten Adaptionsfallen getappt. Sie erzählen, mit einigen Freiheiten zwar, James Fenimore Coopers Geschichte. Aber sie finden zu keinem Thema, das THE LAST OF THE MOHICANS über eine Nacherzählung hinausheben würde. Dabei würde sich manches anbieten: Die militärischen Wirren an der Schwelle zu einem neuen Staatengebilde. Der zivile Ungehorsam einer Siedlergeneration, die realisiert, dass sie sich von der alten Obrigkeit freimachen muss. Ein Held, der kulturelle Gegensätze in sich befriedet und damit in der Gesellschaft befrieden könnte. Und so weiter.
Das oben beschriebene Anfangsbild und der Titel des Filmes legen nahe, dass es um auslaufende Zeit geht, um einen untergehenden Stamm und seine Lebensform. In einem der wenigen wirklich rührenden Szenen von THE LAST OF THE MOHICANS verabschiedet sich Chingachgook gemeinsam mit seinem Adoptivsohn von seinem toten Sohn Uncas und betrauert, dass er nun der letzte seiner Art ist. Doch Michael Mann vernebelt auch diesen Moment. Der letzte Filmkuss zwischen Hawkeye und Cora ist ihm wichtiger als der Augenblick von Trauer und Pathos des letzten Mohikaners.

Claudia Acklin

Die wichtigsten Daten zu THE LAST OF THE MOHICANS (DER LETZTE MOHIKANER):
Regie: Michael Mann; Buch: Michael Mann, Christopher Crowe, nach dem gleichnamigen Roman von James Fenimore Cooper und dem Drehbuch für die Version von 1936 von Philip Dunne mit Adaptionen von John L. Balderston, Paul Perez und Daniel Moore; Kamera: Dante Spinotti; zusätzliche Kamera: Doug Milsome; Schnitt: Dov Hoenig, Arthur Schmidt; Produktions Design: Wolf Kroeger; Art Directors: Richard Holland, Robert Guerra; Bauten: Karl Martin, Masako Masuda; Dekor: Jim Erickson, James V. Kent; Musik: Trevor Jones, Randy Edelman, Daniel Lanois; Ton: Simon Kaye, Paul Massey, Doug Hemphill, Mark Smith, Chris Jenkins.
Darsteller (Rolle): Daniel Day-Lewis (Hawkeye), Russell Means (Chingachgook), Eric Schweig (Uncas), Jodhi May (Alice), Madeleine Stowe (Cora), Steven Waddington (Heyward), Wes Studi (Magua), Maurice Roeves (Colonel Munroe), Patrice Chéreau (General Montcalm).
Produzenten: Michael Mann, Hunt Lowry; ausführender Produzent: James G. Robinson. USA 1992. Farbe (Deluxe), Dolby, Dauer: 122 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.

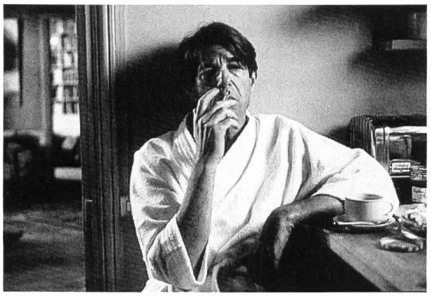
BITTER MOON von Roman Polanski

Honny soit qui mal y voit

Hitchcocks voyeuristisch zugespitzter Blick zu Beginn von PSYCHO, die blickfeldverengende Kamerafahrt über die Dächer der Stadt bis ins Zimmer des Liebespaars hinein, hat so penetrant Schule gemacht, dass selbst der beliebte Helikopteranflug auf Manhattan nur noch als Eröffnungsroutine erlebt werden kann.
Würde es jemandem gelingen, Funktion und Metaphorik einer solchen Eröffnungsbewegung auf das abstrakte Minimum zu reduzieren, ohne dabei auf ein langweiliges Bild zu stossen, müsste ihm das Gelächter und die Dankbarkeit seines Publikums eigentlich gewiss sein.

Eindringen und Ausfahren

Roman Polanski hat die Virtuosität und die Hinterhältigkeit; Titelvorspann und Eröffnungseinstellung seines neuen Films BITTER MOON werden in einfachster Bösartigkeit zum Programm: Der Kamerablick auf die bleischwere Grauheit eines Ozeans verengt sich in einer Rückwärtsbewegung, bis das Bullauge des Schiffs einen ironischen Rahmen für die Titelschrift abgibt, und weitet sich gleich darauf wieder aus.



Das Depressive des Bildes wird konterkariert (und unterstrichen) durch jene Bewegung, welche Alex in Kubricks A CLOCKWORK ORANGE treffend als "the old in-out" bezeichnete. Polanski ist mit diesem Film dem Alex wohl näher gekommen als mit all seinen früheren, stets eher bösartigen Werken.
BITTER MOON vollzieht über die gesamte Länge des Films genau diesen Akt des "in-out", die Kamera schaut hin und zieht sich zurück, die Protagonisten geben sich hin und verweigern sich, die Perspektive wird mit hämischer Systematik immer wieder gewendet wie ein alter Handschuh (sie *ist* ein alter Handschuh – in erfahrenen Händen). Das ist alles ausgesprochen komisch, es sei denn, es wäre peinlich.
Die Krux und der Witz des Films liegen genau in dieser Gratwanderung:

Wer bereit ist, den zynischsten aller Blicke zu wählen, dem wird das grösste Vergnügen geboten. Wer sich allerdings auf den Schauwert der Bilder versteift, wird – nicht zu unrecht – dauernd betrogen.

Vierer mit Steuermann

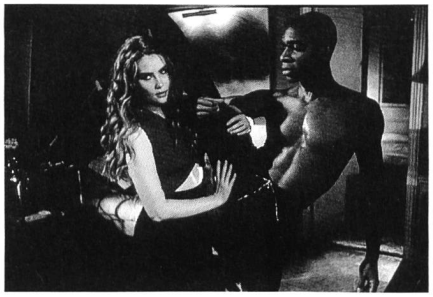
Auf dem durch den Bullaugenblick spezifizierten Schiff treffen sich zwei Paare. Nigel und Fiona sind ein englisches Ehepaar auf einer Ehekrise-Rettungsreise. Der an den Rollstuhl gebundene Amerikaner Oscar und seine französische Ehefrau Mimi sind zunächst einmal vor allem eigenartig. Sie gibt sich faszinierend schön und provozierend geheimnisvoll, er lässt Zynismen regnen.
Mimi provoziert den dümmlich-steifen Nigel an der Schiffsbar und lässt ihn dann knallhart abblitzen. Und während der Ärmste sich an der frischen Luft von der Demütigung zu erholen sucht, gerät er in die Fänge der zweirädrigen Giftspritze Oscar. Oscar eröffnet dem überrumpelten Engländer, dass er sehr wohl wisse, dass dieser von Mimi überaus angetan sei – alle Männer seien es. Und indem er den Gedanken an Mimi als Köder benutzt, lockt er den linkischen Engländer in seine Kabine, um ihm dort den ersten Teil der Liebesgeschichte von Mimi und Oscar zu erzählen.
Die Kamera schwenkt auf die Kabinenwand, Polanski überblendet nach Paris. Damit beginnt die Geschichte einer Leidenschaft, erzählt aus dem Off von Oscar und in den ausgewählt zudringlichen Bildern von Roman Polanski. Schon die Überblendung ist von einem komischen Pathos geprägt.
Auf der Kabinenwand erscheint das Gesicht von Polanskis Ehefrau Emmanuelle Seigner (ihr stets leicht aufgesetztes Kindfrau-Gehabe hat schon vor vier Jahren zu gleichen Teilen das Publikum und den Hauptdarsteller Harrison Ford in Polanskis FRANTIC irritiert). Dazu evoziert Peter Coyotes Stimme die Romantik und das Elend des amerikanischen Romanciers in Paris, von Hemingway bis Miller, und Polanski buttert Bilder und Symbole nach.

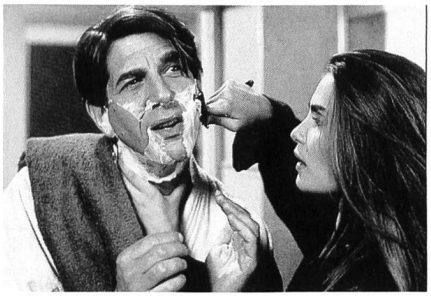
Wörtlichkeiten im Bild

Die Buslinie, auf welcher der leicht verlebte Amerikaner seine Kücken-Göttin zuerst findet und dann leidenschaftlich sucht, ist natürlich Nummer 96. Und als ob das nicht genügte, ist der Bus drapiert mit einer Reklame für Telefonsex («ULLA – Honny soit qui mal y pense»), die zum Mimi-Leitmotiv in den Pariser Strassen wird.
Viel später wird der verwirrt-verliebte Engländer Nigel herausfinden, dass seine französische Sex-Göttin Mimi in der Schiffskabine "DS 1" nächtigt. Und noch etwas später, beim Auftakt zum Finale, beim Tanz in der Sylvesternacht, wenn Nigel seine Liebeserklärung stammelt, lacht Mimi: «Come on – I am just a fantasy!»

Kalte Füsse – heisser Kopf

Dazwischen liegt aber eine wahre Kneipp-Kur für Nigel und das Publikum. Oscar erzählt nämlich seine Geschichte von Liebe, Leidenschaft und Perversion in fünf Teilen, unterbrochen von Szenen auf dem Kreuzfahrtschiff. Damit bekommt der Begriff "Binnenhandlung" die gleiche eindeutig zweideutige Bedeutung wie der ganze Film. Wenn der gelähmte Oscar dem staunenden Nigel von den ersten Leidenschaften zwischen sich und der französischen Kindfrau erzählt, ist der Engländer zugleich schockiert über Oscars Schamlosigkeit und erregt von der gesteigerten erotischen Ausstrahlung, welche Mimi durch die Erzählung bekommt.





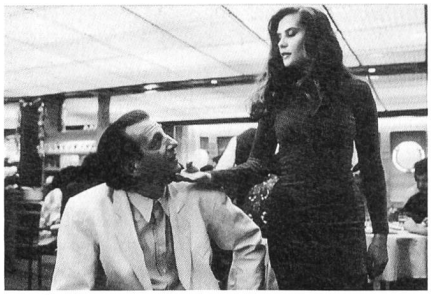
Mit jeder weiteren Rate, welche Oscar dem widerwillig faszinierten Engländer im Verlaufe der nächsten Tage erzählt, wechseln dessen Gefühle gegenüber Oscar und Mimi. Entbrennt er nach der ersten Erzählung schon in Leidenschaft, entsetzt ihn dann das Sado-Maso-Kapitel der zweiten Rate über Gebühr. Nur über Mimis erotische Faszination bringen ihn die beiden dazu, sich weitere Teile der Geschichte anzuhören. Die dritte Rate bringt eine erste Klimax. Nachdem ihm Oscar erzählt hat, wie er die ihm hörige Mimi nach dem Niedergang der Beziehung sadistisch quälte, zu einer Abtreibung zwang und sie schliesslich auf einem Flug in die Karibik sitzen liess, ist Nigel überzeugt, zum Ritter dieser geschundenen Frau auserkoren zu sein.
Seltsamerweise fragt er, im Gegensatz zum Kinopublikum, zu diesem Zeitpunkt nicht danach, warum der bittere Oscar ihm die ganze Geschichte vom Rollstuhl aus erzähle. Für die Zuschauer hingegen ist diese Frage längst zum letzten Motor geworden.
Die ersten Szenen der Verliebtheit und der Leidenschaft waren unterhaltsam durch ihre Schamlosigkeit. Wenn eine ohnehin schon überdrehte Fellatio-Szene ihren Höhepunkt darin findet, dass der Toaster seinen Inhalt in die Höhe springen lässt, dann kann man sich nur entweder über die Abgegriffenheit des Bildes ärgern oder sich über seinen Grenzwert freuen.
Andere dieser Sequenzen steigert Polanski gar zur Über-Pose. Amerikanischer Kinotradition folgend, erkunden die Verliebten zusammen die Freuden des Rummelplatzes, er schiesst ihr einen Schiessbudenbären, dann fahren sie Kettenkarussell, und im Schwung der riesigen Umdrehung finden sich ihre ausgestreckten Zeigefinger zur sixtinischen Vereinigung. Auch da bleibt nur Würgen oder Lachen – und Polanski ist sich dessen überaus bewusst.
Aber bei den folgenden Szenen des "Niedergangs", des Sadismus, der gegenseitigen Quälerei, bei den ironisch gebrochenen Latex-Sado-Perversionen tut er sich schwer. Den Auftakt dazu belässt er in Oscars Erzählung, und dafür sind wir ihm auch dankbar. Aber später muss er ja doch zeigen, wie Oscar die arme Mimi plagt, und wie sie leidet, und da glaubt man schon nur noch die Hälfte.

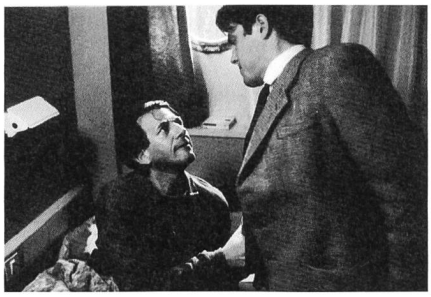
Und als Mimi dann aus der Südsee zurückkehrt, sich als Rachegöttin zu Oscars Nemesis macht, ihm im Spitalbett in einer Echoszene zum Karussell das Rückgrat bricht und sich fortan als des Krüppels satanische Pflegerin gebärdet, da funktioniert schon gar nichts mehr. All diese Bosheiten sind eben auch nur "camp", die Sadismen kommen wie die Brotscheiben aus dem Toaster gehüpft.

Aber er kommt zu einem Ende

Da hätte nun der Film seine letzte Triebfeder verloren; das Geheimnis um Oscars Gelähmtheit ist gelüftet. Aber jetzt gelingt Polanski das Unerwartete: Nach all den Geschichten kommt überraschend ein stimmiges Finale auf dem Schiff.
Die Sylvesterballnacht führt alle Protagonisten zusammen, Oscar beobachtet mit boshafter Freude, wie Mimi Nigel abblitzen lässt und sich dessen Frau Fiona unter die lackierten Nägel reisst. Der erotische Tanz der beiden von den Männern verratenen Frauen entwickelt noch einmal eine erstaunliche Kraft aus dem kinomässig abgegriffenen Lesbenklischee. Plötzlich gehört alle Unschuld den Frauen, aller Ekel den Männern, und folgerichtig tötet denn auch Oscar seine Mimi, wie ein Verrückter im Louvre ein Bild zerstören würde:
Nigel kommt auf der Suche nach Fiona in Mimis Kabine. Dort sitzt bereits Oscar und schaut sinnierend auf das Bild der beiden nebeneinander schlafenden nackten Frauen im Bett. Einigermassen überraschend erschiesst er die schlafende Mimi und gleich darauf sich selbst.
Bereichert um ein paar bewusstseinserweiternde Erinnerungen kehren Fiona und Nigel in die Sicherheit der täglichen Langeweile zurück. Die Kreuz-Fahrt hat sich wohl gelohnt.

In Frankreich (wo allerdings die französische Synchronfassung sich zusätzlich schwer tat mit den ironischen Zwischentönen) hat das Publikum teilweise mit Verärgerung auf Polanskis Film reagiert. Das ist verständlich und wird noch verständlicher, wenn Polanski (in einem Interview mit Zoë Heller, Review-Section, «The Independent» vom 4. Oktober 92) die Stirn hat, zu behaupten, es sei wohl vor allem die Darstellung tabubrechender Leidenschaft, welche das Publikum verunsichere.
Verärgerung entsteht in diesem Fall kaum über die primäre Provokation



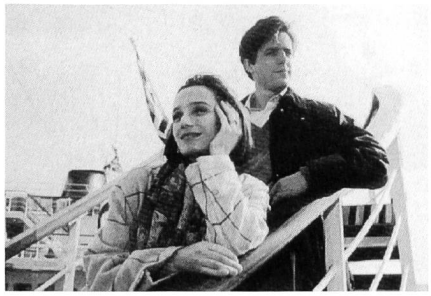


(gerade in solchen Szenen geht der Regisseur eher subtil mit seinem Material um), sondern über die schlüpfrige Ironie. Es ist ja keineswegs unangemessen, ein Bild wie den Orgasmus-Toaster einfach als unerträglich abgegriffen zu empfinden. Erst wenn sich die Bereitschaft zum komplizenhaften Zynismus einstellt, entsteht ein dekadentes Derivat aus Spass und Häme.

Was tun die da, Mama?

Dass die Darstellung des Geschlechtsaktes und seiner Peripherie auf der Leinwand grundsätzlich komisch oder abstossend wirken muss, ist eine alte Kinoerkenntnis, und die unzähligen Versuche, diese Klippen zu umschiffen, wären eine eigene Untersuchung wert. Wenn Polanski also auf die Komik setzt und diese mit einer gewissen Bösartigkeit übersteigert, dann darf man ihm dabei die kinematographische Souveränität nicht absprechen.
Ins Schlingern gerät er mit dem Verfahren allerdings, wo die Leidenschaft in Grausamkeit umschlägt, wo Demütigung und Sadismus dominieren. Da wirkt die Komik nicht mehr befreiend, sondern eher peinlich.
Aber BITTER MOON überrascht auch mit ein paar meisterlichen Wendungen, mit Subtilitäten, welche im dick aufgetragenen Drama fast verschenkt erscheinen. Da ist etwa die Szene auf dem Kettenkarussell, welche trotz unausweichlichem Aha-Effekt eine echte Rührung verursacht. Da ist der traumverlorene Liebestanz der beiden Frauen, welcher ebenfalls das Lachen für Sekunden verbietet.
Am allerschönsten aber wirkt ein simpler Zwischenschnitt auf das vom Schiff aufgewühlte Kielwasser: Die Augen mögen täuschen – aber diese Strömung, die fliesst doch in die falsche Richtung? Und schon holt einen der Strudel des Films wieder in die nächste Untiefe.
«I deserve your hatred, I'm abominable!» giftelt Oscar grinsend aus seinem Rollstuhl zum langweiligen Nigel hinauf. Da hat er natürlich völlig recht – hat er nicht?

Michael Sennhauser



Die wichtigsten Daten zu BITTER MOON:
Regie: Roman Polanski; Buch: Roman Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn, nach dem Roman «Lunes de Fiel» von Pascal Bruckner; Kamera: Tonino Delli Colli, A.I.C.; Schnitt: Hervé de Luze; Produktions Design: Willy Holt, Gérard Viard; Kostüme: Jackie Budin; Choreographie: Redha; Musik: Vangelis; Ton: Daniel Brisseau.
Darsteller (Rolle): Emmanuelle Seigner (Mimi), Peter Coyote (Oscar), Hugh Grant (Nigel), Kristin Scott Thomas (Fiona), Victor Banerjee (Mr. Singh), Sophie Patel (Amrita), Patrick Albenque (Steward), Leo Eckmann, Smilja Mihailovitch (Bridge Spieler), Luca Vellani (Dado), Richard Dieux (Partygänger), Danny Garcy (Bandleader), Daniel Dhubert (Bus-Kontrolleur), Nathalie Galan (Mädchen aus Boutique), Eric Gonzales (Koch), Jim-Adhi Limas (Arzt), Boris Bergman (Oscars Freund), Olivia Brunaux (Cindy), Heavon Grant (Basil), Shannon Finnegan (Hausfrau), Claire Lopez (Model), Frederique Lopez (Brünette), Charlene (Prostituierte), Geoffrey Carey (Nachbar mit Hund), Robert Benmussa (Steward), Yse Marguerite Tran (Eurasierin), Claude Bonnet (Bürgermeister).
Produktion: R.P. Productions, Timothy Burrill Productions in Zusammenarbeit mit Les Films Alain Sarde und Canal Plus. Produzent: Roman Polanski; ausführender Produzent: Robert Benmussa. Frankreich, Grossbritannien 1992. Farbe, Dauer: 139 Min.
CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Scotia, München.

IOSKAUER PARADE (MOSKOWSKI PARAD) von Iwan Dychowitschny

Orthodoxe Askese und post-sowjetischer Barock

Nekrolog auf das sowjetische Kino

Von Andrej Plachow

Als Ergebnis des gescheiterten Putsches im August 1991 endete die aufreibende Ära vom Aufbau des Sozialismus in Russland, und damit wurde auch die ruhmreiche Epoche der sozialistischen Kultur zu einem Stück Vergangenheit. Was blieb auf den Trümmern dieses ungefügen, auf seine Art imposanten, in kürzester Zeit zusammengebrochenen Gebäudes? Was blieb vom sowjetischen Kino, nach Lenins Definition «die wichtigste aller Künste»?

Eisenstein und die Agonie der Avantgarde

Der Stolz, die Klassiker des sowjetischen Kinos – *Sergej Eisenstein*, *Wsewolod Pudowkin*, *Dsiga Wertow*, *Alexander Dowschenko* – sehen sich heute heftigen Angriffen von seiten junger Filmkritiker und Kinohistoriker ausgesetzt. Im Westen schätzt man sie, unabhängig von ihrer ideologischen Ausrichtung, seit langem für ihre phänomenalen Entdeckungen im Bereich der Filmsprache. In der Heimat dagegen kann man ihnen ihr revolutionäres Engagement nicht verzeihen, als ob es in der Welt keine anderen Beispiele für eine Liebelei der Avantgarde mit der Politik gebe. Die Tragödie der russischen Avantgarde bestand darin, dass sich, als die Liebelei in vollem Gange war, plötzlich herausstellte, dass sie mit einer unauflöslichen Ehe bereits offiziell besiegelt worden war. Und da trat die freudlose eheliche Routine ihr Regiment an – oder die Agonie begann.

Heute registriert man in Kommentaren zum sowjetischen Kino beinahe Bedauern darüber, dass keiner der führenden Kino-Protagonisten Repressionen ausgesetzt war, dass es nicht wenigstens eine passive Opposition zum Regime gab, wie das in der russischen Literatur der Fall war. Aber schliesslich wurde das Kino vom Staat finanziert und konnte nur im Rahmen des sogenannten "sozialen Auftrags" existieren. Sobald ein Künstler nur ein Jota von dessen Be-

dürfnissen abwich, erfolgte unverzüglich eine präventive Sanktion. Das Talent von Wertow, Pudowkin und Dowschenko war dieser Höllenmaschine nicht gewachsen. Das intellektuelle Genie Eisensteins betrog deren mechanische Wachsamkeit mehrfach. Es war ein Wettstreit zweier Perfektionen – der Perfektion des Mechanismus und der Perfektion des Verstands. Aber da auch Eisenstein nicht frei von menschlichen Schwächen war, siegte die Maschine.

Der sowjetische Klassizismus

Man hat ihn offiziell sozialistischen Realismus genannt und seine Nähe zum "Volksmelodram" Mussolinis und zur "Traumfabrik" Hollywoods, ganz zu schweigen vom propagandistischen Kino des Dritten Reichs, nach Möglichkeit verhehlt. Das Problem der zweiten Riege der sowjetischen Klassiker bestand darin, dass einige von ihnen (*Grigori Alexandrow*, *Iwan Pyrjew*, *Sergej Gerassimow*) es müde waren, masslosen Optimismus auszustrahlen; andere (*Sergej Jutkewitsch*, *Michail Romm*) waren überaus rational und kühl-kalkulierend. Aber weder den einen noch den anderen gelang eine echte Begeisterung für die revolutionäre Idee; sie imitierten lediglich mehr oder weniger geschickt deren Pathos. Und je mehr, desto weniger erfolgreich.
Es gab noch eine andere, teilweise im Schatten stehende Gruppe. Das waren die sogenannten Exzentriker und Formalisten – *Lew Kuleschow* und die Regisseure der FEKS, *Grigori Kosynzew*, *Leonid Trauberg* (die FEKS = *Fa*brika *eks*zentritscheskogo aktjora, deutsch: Fabrik des exzentrischen Schauspielers, ein Studio, das von 1921 bis 1926 in Petrograd existierte). Dazu gehörten auch der einzige echte poetische Realist des russischen Kinos, *Boris Barnet*, dessen Talent dem Jean Vigos nicht nachsteht, und der melancholische Märchenerzähler *Alexander Medwedkin*.
Von ihnen zeichnete sich nur Grigori Kosynzew durch ein langes Schaffensleben aus; er beendete seine Laufbahn mit klassischen Shakespeare-Verfilmungen und legte um 1960 den Grundstein für die Leningrader Kinoschule.

Die Romantiker der sechziger Jahre

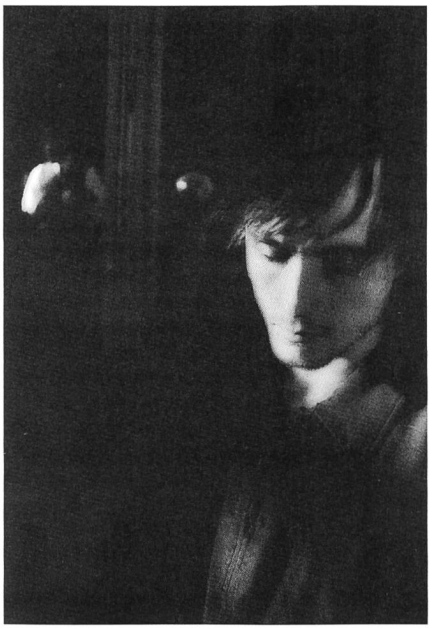
Der hochtrabende Monumentalismus *Michail Tschiaurelis*, des offiziellen Stalin-Chronisten, wurde von sehr menschlichen, stilistisch frischen Kriegsfilmen abgelöst: WENN DIE KRANICHE ZIEHEN (LETJAT SCHURAWLI) von *Michail Kalatosow*, DAS SCHICKSAL DES MENSCHEN (SUDBA TSCHELOWEKA) von *Sergej Bondartschuk*, DIE BALLADE VOM SOLDATEN (BALLADA O SOLDATE) von *Grigori Tschuchrai*. Das war in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, nach der halbherzigen Aufdeckung der Stalinschen Verbrechen, auf dem Höhepunkt des unbeständigen Tauwetters der Chruschtschow-Zeit, das bei der Intelligenzija eine Flut von Illusionen auslöste.
Bald kehrten die ideologischen Morgenfröste zurück, aber der schöpferi-

HALT STILL – STIRB – ERWACHE (SAMRI – UMRI – WOSKRESNI) von Witali Kanewski

sche Tau-Prozess ging weiter, man konnte ihn kaum noch aufhalten. Die sechziger Jahre verzeichneten die letzten Romantiker der Sowjetepoche. Der Film DER VORPOSTEN VON ILJITSCH / ICH BIN 20 JAHRE ALT (SASTAWA ILJITSCHA / MNE DVADZET) von *Marlen Chuzijew* wurde zu ihrem Manifest. Aber eben dieser Chuzijew drehte ein paar Jahre später JULIREGEN (ILJULSKI DOSCHD), in dem die Nostalgie nach revolutionären Idealen und ein tiefer existentieller Pessimismus eine merkwürdige Verbindung eingingen. Von seiner Stimmung und Poetik her war er das russische Pendant zu Antonioni in seiner klassischen Periode. Chuzijew gelang die Dedramatisierung der äusseren Handlung und die Bildung eines paradokumentarischen Erzählstils, der in der ganzen Welt zum charakteristischen Zug für das neue Kino wurde.
Die sechziger Jahre waren für viele grosse Regisseure der Beginn ihrer Laufbahn, von *Elem Klimow* und *Larissa Schepitko* über *Kira Muratowa* und *Alexej German* zu *Gleb Panfilow* und *Andrej Kontschalowski*. Ihre Schicksale waren sehr unterschiedlich; nicht weniger schmerzhaft als die Zensurverbote jedoch erlebten sie alle in dieser oder jener Form die Ideenkrise der Sechziger, den Abschied vom Idealismus und von der Romantik. Das Jahr 1968 bereitete all solchen Illusionen ein Ende.

Paradschanow und Tarkowski

In diesem kurzen Nekrolog zum Ende des sowjetischen Kinos lassen wir die Tatsache ausser acht, dass dieses Kino zu Lebzeiten ein multinationales war. Das Los der ukrainischen, der litauischen, der turkmenischen und anderer regionaler künstlerischer Schulen muss gesondert beklagt werden. Was die russische Filmregie angeht, so war sie immer kosmopolitisch: Sie beschäftigte Leute verschiedener Nationalitäten, besonders Juden und Zuwanderer aus dem Kaukasus.
Das Symbol des Kosmopolitismus und der religiösen Ökumene ist *Sergej Paradschanow*. Als er in der Ukraine lebte, wurde er ein hervorragender Kenner der lokalen Folklore. Er krönte sein Werk in Tiflis mit dem ausgesucht poetischen Film aus der georgischen Geschichte DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM (LEGENDA O SURAMSKOI KREPOSTI). Von der Nationalität her Armenier, widmete er seinen Film SAJAT-NOWA / DIE FARBE DES



DER STEIN (KAMEN) von Alexander Sokurow

GRANATAPFELS (SAJAT-NOWA / ZWET GRANATA) einem Dichter, der den Kulturen aller transkaukasischen Völker gleichermassen gehört. Als der armenisch-aserbaidschanische Konflikt in Karabach schon in vollem Gange war, drehte er ASCHIB-KERIB, einen Film voller Begeisterung für die islamische Kultur, ihre Vitalität und die ornamentale, malerische Symbolik.

Ein Ökumenist, ein Weltbürger, war in gewissem Sinne auch *Andrej Tarkowski*, dessen Vorfahren übrigens ebenfalls Verbindungen zum Kaukasus hatten. Tarkowskis Religion war die Orthodoxie – seinem Verständnis davon verlieh er in ANDREJ RUBLOW Ausdruck. Aber Tarkowski hatte auch ein feines Gespür für den Geist des Katholizismus (NOSTALGHIA), des Protestantismus (DAS OPFER / SCHERTWOPRINOSCHENIE / OFFRET) und des Buddhismus (STALKER).
Nach den Klassikern der zwanziger Jahre waren Tarkowski und Paradschanow die ersten, die wieder über längere Zeit das internationale Interesse auf das sowjetische Kino lenkten. Sie behaupteten sich gegen Totalitarismus und Dogmatismus nicht mit sozialkritischen Versuchen oder durch Katz-und-Maus-Spiele mit der Zensur, sondern auf Grund ihrer universalen künstlerischen Weltanschauung, ihrer Fähigkeit, Schönheit zu empfinden und zu schaffen.

Tarkowski und Schukschin

Das bedeutet nun nicht, dass Tarkowski die russische nationale Idee fremd war. Schliesslich wird er nicht umsonst in der ganzen Welt als Repräsentant der spezifisch russischen Mentalität gesehen, mit der ihr eigenen ekstatischen Emotionalität, mit dem Kult des Leidens, mit der ausgeprägten Beziehung zur Frage nach dem Sinn des Daseins.
Der Antipode Tarkowskis war *Wassili Schukschin*, der mit ihm gemeinsam studiert hatte. Als Schriftsteller, als Regisseur und als Schauspieler war er in allen diesen Bereichen gleichermassen begrenzt. Über seine Mentalität kann man fast das gleiche sagen, wie über Tarkowski, mit dem wichtigen Unterschied allerdings, dass Schukschin ein Kind der Volkskultur und nicht der Buchkultur war. Wenn Tarkowski das Drama der russischen Intelligenzija verkörperte, ihre geistige Opposition zur Macht, so zeigte Schukschin, vor allem in seinem Film ROTER HOLUNDER (KALINA KRASNAJA), dass sich auch im einfachen Volk, in der Bauernschaft und unter den Bewohnern der städtischen Randgebiete ungeachtet der Degradation der traditionellen Lebensweise moralische Werte und die Fähigkeit zur Reue und zur Erneuerung erhalten hatten. Davon erzählt auch der Film DER ABSCHIED (PROSCHTSCHANIE) von Elem Klimow.
In der späten Stagnationszeit unter Breschnew war die russische nationale Idee gleichermassen gegen die kommunistischen offiziösen Organe wie auch gegen den bourgeoisen Westen gerichtet. Schukschin und Tarkowski hatten keine Beziehung mehr zu der abnormen Evolution dieser Idee, die in ihren extremen Erscheinungsformen Elemente von nationaler Unduldsamkeit, Antisemitismus und Chauvinismus zeigte.
Obgleich Schukschin auch ein grosser Stilist war, realisierte er im sowjetischen Kino nach vielen Jahren erstmals wieder aufrichtige und klare Beispiele für das Volksmelodram und das Volksepos. Das war wichtig vor dem Hintergrund der in den sechziger Jahren übermässig elitären Experimente, die die Realität der Leinwand merklich von der Wahrnehmung des breiten Publikums entfernt hatten.

Tarkowski und die Brüder Michalkow

Tarkowski begann gemeinsam mit dem älteren der Michalkow-Brüder, der im Westen als Andrej Kontschalowski bekannt ist. Sein Film DIE GESCHICHTE DER ASJA KLJATSCHINA (ISTORIJA ASI KLJATSCHINOI), der das Leben des russischen Dorfes ohne Beschönigung zeigt, ist ebenso wichtig für den Kinoprozess der sechziger Jahre wie ANDREJ RUBLOW, an dem Kontschalowski als Drehbuchautor beteiligt war. Beide Filme wurden von der Zensur verboten. Im Unterschied zum "Stoiker" Tarkowski begann der "Zyniker" Kontschalowski den Kompromiss zu suchen. Schliesslich fasste er – als erster russischer Regisseur – dauerhaft Fuss im System der westlichen Filmproduktion. Die Anstrengungen, die ihn diese Anpassung gekostet hatte, glätteten die Originalität seines frühen Stils, der russische Identität mit europäischen Kulturinjektionen erfolgreich vereint hatte.

Der jüngere Bruder von Andrej, *Nikita Michalkow*, hatte sein Regiedebüt schon in den siebziger Jahren und verkörperte im Vergleich zum vorhergehenden Jahrzehnt einen neuen Typ Filmemacher. Er verwendete die international in Mode gekommene Pastiche-Methode, ein Spiel mit Genre- und stilistischen Klischees, um sowjetische Western-Imitationen und Melodramen zu drehen, aber seine eigentliche Bestimmung fand er in nostalgischen Adaptionen vorrevolutionärer Klassiker. Ihm ist die russische nationale Idee nicht fremd, er neigt sogar dazu, ihr von Zeit zu Zeit eine aktuelle politische Nuance zu verleihen. Dennoch gehen sein "Antiwestlertum" und die Begeisterung für fernöstliche Exotik, die besonders in URGA zum Ausdruck kommt, nicht weiter als das gleiche postmoderne Spiel. Um so erstaunlicher, dass er im Westen gewöhnlich als "Repräsentant der klassischen russischen Kultur mit dem ihr eigenen Konservativismus" gilt.

Michalkow war nach Tarkowski der erste zeitgenössische russische Regisseur mit einem internationalen Namen, der gleichzeitig künstlerisch ambitioniert war und dem Publikum etwas zu sagen hatte, bei dem sein russisch-italienischer Film SCHWARZE AUGEN (OTSCHI TSCHERNYE) begeisterte Aufnahme fand. Michalkow, künstlerisch und mitteilsam, dynamisch und sehr professionell, wurde vom Westen als seinesgleichen aufgenommen. Im Gegensatz dazu wurde Tarkowski im Westen für Qualitäten geschätzt, über die man dort nicht verfügt, aber für die man sich bei diesem vielleicht letzten der poètes maudits begeistert.

Metaphysiker und Mystiker

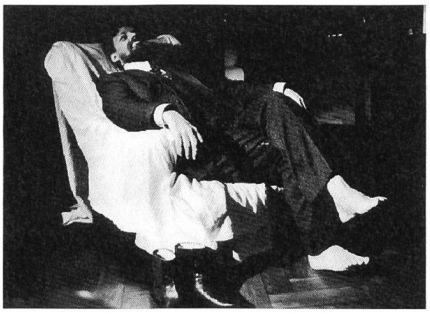
Tarkowski zog eine ganze Plejade von Metaphysikern und Mystikern nach sich, die von seinem mächtigen Einfluss zu sehr unterdrückt wurden, um eine eigene künstlerische Individualität zu entwickeln. Gleichzeitig ergriffen die Epigonen eiligst von all dem Besitz, was unter Verschluss oder hinter dem Eisernen Vorhang gewesen war: Surrealismus, die sexuelle Revolution, Pop-Art und schliesslich die Postmoderne. Unter den Kinodebüts der letzten Zeit sind Verfilmungen von Borges, Camus, Kafka oder Beckett ebenso zu finden wie solche der Bibel und des Evangeliums, aber auch von Nabokovs «Lolita» oder von seinem «Märchen», das auf der Leinwand in ein SEX-MÄRCHEN (SEKSSKASKA) umbenannt wurde. Mit aller Macht wird an der Verfilmung von Bulgakows MEISTER UND MARGARITA (MASTER I MARGARITA) gearbeitet, und zwar nicht von Klimow, der dieses Projekt seit vielen Jahren mit sich herumtrug, ihm aber nicht beikam, sondern von dem jungen, kommerzorientierten *Juri Karra*.

Im Pragmatismus der neobourgeoisen Wirklichkeit verschwinden Idealismus und Mystizismus allmählich. Ihr Vorrat hat sich, so scheint es, nur in Petersburg noch nicht erschöpft und sich dort paradoxerweise mit einer anderen Tendenz verbunden, mit der Welle des schwarzen "Hyperrealismus", der den Alltag in den Hinterhöfen und Elendsvierteln dieser schönen und unheimlichen Stadt ausmalt. Ein klassisches Beispiel der schwarzen Serie war der auch im Westen bekanntgewordene Pionier-Film KLEINE VERA (MALENKAJA VERA) von *Wassili Pitschul*. Heute ruft er wahrscheinlich nur noch ein freundliches Lächeln hervor angesichts der düsteren Hoffnungslosigkeit, in die das sowjetische Kino in seinen letzten Jahren versank. Die Tradition des schonungslosen psychologischen Realismus, die Alexej German und andere Vertreter der "Leningrader Schule" vor mehr als zehn Jahren entwickelten, wurde einerseits von zweitklassigen Regisseuren kommerzialisiert, die sich beeilten, von den früher verbotenen Themen den Rahm abzuschöpfen. Andererseits wurde sie von den "Metaphysikern" intellektualisiert. Und schliesslich wurde sie mythologisiert und als Emblem des russischen "Export-Kinos" patentiert (zum Meister darin brachte es *Pawel Lungin*).

Mit Ausnahme des ersten Films von *Witali Kanewski* HALT STILL – STIRB – ERWACHE (SAMRI – UMRI – WOSKRESNI) blieb von der vielgepriesenen schwarzen Welle letzten Endes nichts Wesentliches übrig. Geblieben sind nur ihre Klischees: ein Glas Wodka, in einem Zug ausgetrunken; eine Schlägerei in einem Torbogen; Sex am Fenster oder auf dem Küchentisch, wobei die männlichen Geschlechtsteile als Straforgane auftreten. In ihrer letzten Periode erreichte die schwarze Welle ein Höchstmass an Dekadenz mit Filmen über sexuelle Vergnügungen von Sanitätern im Leichenschauhaus oder Banden von Lesbierinnen, die Jagd auf Parteiapparatschiks machen.

Die schwarze Welle konnte keine ei-

DER STEIN von Alexander Sokurow



HALT STILL – STIRB – ERWACHE von W. Kanewski

DAS ASTHENISCHE SYNDROM von K. Muratowa

SCHWARZE AUGEN (OTSCHI TSCHERNYE) von Nikita Michalkow

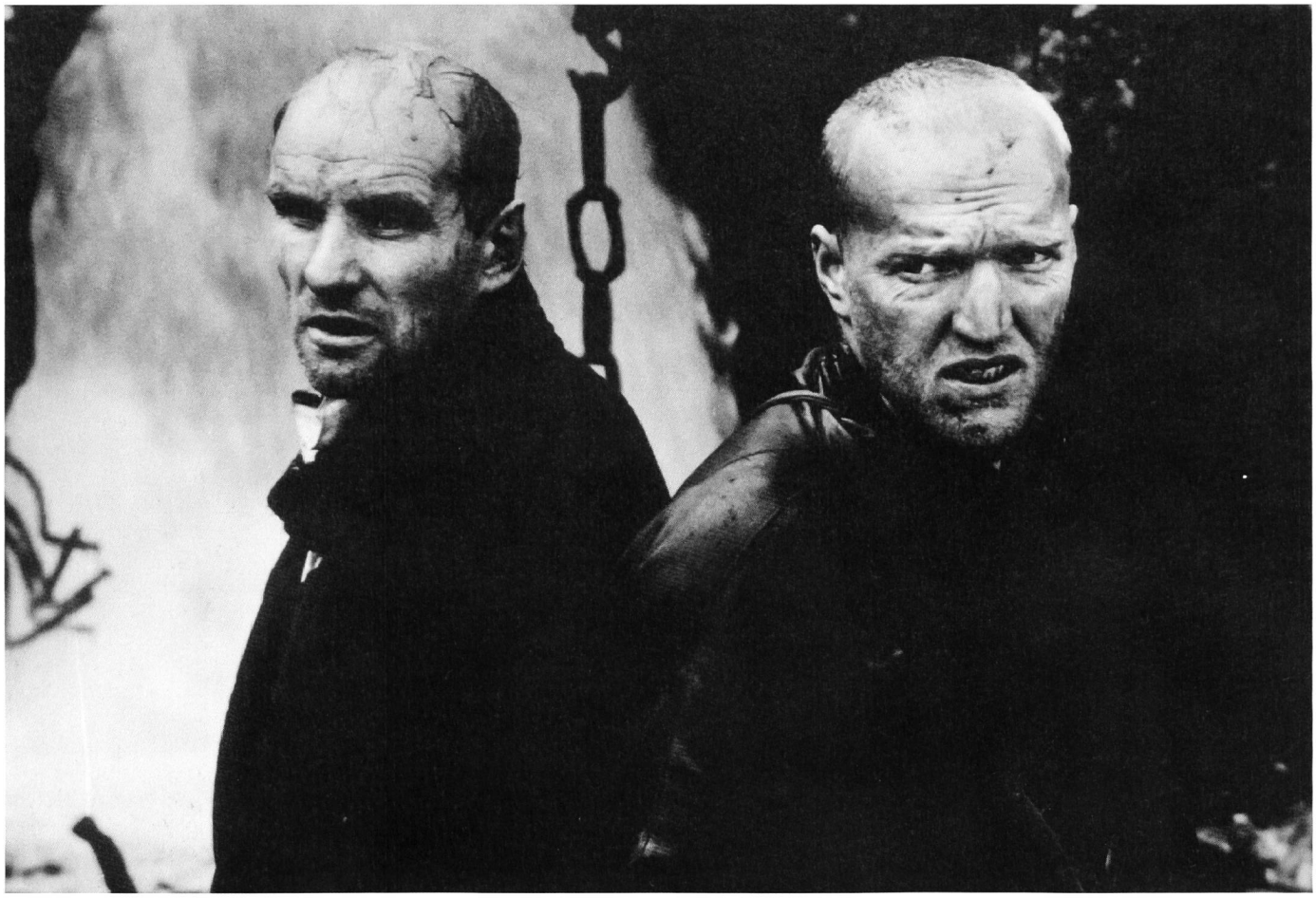
gene Ästhetik begründen oder eine vollwertige künstlerische Erscheinung werden; in dem Sinne stand sie sogar den Beispielen des "Breschnew-Kinos mit Qualitätszeichen" nach und erzeugte bisweilen beinahe Sehnsucht nach der Zensur. Das Wichtigste ist aber, dass diese Welle nicht zuletzt die Sensationslust des Publikums angeheizt und dieses damit endgültig vom einheimischen Kino abgewendet hat.

Soz-Art und Paralleles Kino

In der Malerei und Literatur des Undergrounds hatte sich schon vor der Perestroika die Richtung der Soz-Art gebildet, die den Kanon und die normative Ästhetik des Sozialistischen Realismus parodierte. Im Kino gab es Ansätze dieser Bewegung in den Filmen von Kira Muratowa. Allerdings sind ihre Filme im Unterschied zu den rationalen Soz-Art-Konstruktionen voller hysteroider Emotionalität. Muratowa ist die einzige unter den Filmemachern der sechziger Jahre, die sich mühelos in die Perestroika-Landschaft einfügen und darüber hinaus dort einen für das Kino lebenswichtigen Weg bahnen konnte.
Muratowas Film DAS ASTHENISCHE SYNDROM (ASTENITSCHESKI SINDROM) ist, wie ein Moskauer Kritiker es nannte, eine auf dem Müllhaufen der Perestroika gewachsene «missgebildete Rose». In diesem wie auch in dem folgenden Film DER SENSIBLE MILIZIONÄR (TSCHUWSTWITELNY MILIZIONER) triumphiert die menschliche Natur – grob, vulgär, aber ursprünglich – über soziale Experimente und pseudokulturelle Vorurteile. Muratowas künstlerische Palette ist immer erkennbar und dabei ziemlich breit; sie reicht vom stilisierten Melodram bis zu avantgardistischen Experimenten, von altmodischer Manieriertheit bis zum brutalen Schock.

Es gibt noch eine andere Gruppe Filmemacher, für die die schwarze Farbe nicht Ziel, sondern Mittel ist – die Vertreter des sogenannten "Parallelen Kinos" und des "Nekrorealismus". Ihr Ziel ist eine Epatage à la Buñuel. Sie sind bereit, endlose Demonstrationen verwesender Leichen auf die Leinwand zu bringen, die für sie den Zustand der sowjetischen Kultur im allgemeinen und des Kinos im besonderen verkörpern. Ihr ästhetisches Ideal ist das Endprodukt der Verwesung.

Auf dem letzten Festival in Locarno wurde das Werk des führenden "Nekrorealisten" *Jewgeni Jufit* vorgestellt. Im Unterschied zu seinen Amateur-Kurzfilmen nimmt sein erster abendfüllender Studiofilm PAPA IST GESTORBEN, VÄTERCHEN FROST (PAP UMER, DED MOROS) sich Hitchcock als Parodieobjekt vor. Die "Kultfiguren" des Parallelen Kinos, die Brüder *Igor* und *Gleb Alejnikow*, drehten bei "Mosfilm" DIE TRAKTORISTEN (TRAKTORISTY), eine Soz-Art-Parodie auf einen gleichnamigen Film aus den dreissiger Jahren. Bei dessen Regisseur Iwan Pyrjew schlugen wackere junge Kolchosarbeiter sämtliche Arbeitsrekorde, eroberten Frauenherzen und waren auf den Ruf der Partei hin allzeit bereit, den Traktor gegen einen



STALKER von Andrej Tarkowski

Panzer zu tauschen, um den imperialistischen Aggressoren die Stirne zu bieten. Bei den Alejnikows ist alles genau so, aber die Bestarbeiter saufen importierten Gin und sind bis an die Zähne bewaffnet, weil zwischen benachbarten Dörfern ein Bürgerkrieg tobt.

Russischer Mainstream und Chaos

Weder Muratowa noch German und auch nicht Nikita Michalkow (der in seiner Heimat eher als Schauspieler und vom Fernsehen bekannt ist) sind die Lieblingsregisseure des russischen Volkes – wenn es solche Regisseure und ein solches Volk überhaupt noch gibt. Über viele Jahre gab das breite Publikum den Komödien von *Eldar Rjasanow* und *Lenoid Gaidai* den Vorzug. Der erstere galt als böser Satiriker und gleichzeitig als brillianter Geschichtenerzähler und grosser Tröster; mit seinem manchmal traurigen, manchmal sarkastischen Lachen half er den Leuten, ihren Glauben an Ordnung und Intelligenz zu bewahren. Gaidai brachte mit seinen lächerlichen Figuren-Masken und seinen exzentrischen Gags die Leute zum Lachen. Heute versuchen die Ästheten, die ihn früher verachteten, aus ihm eine Kultfigur zu machen.

Gegen Ende der siebziger Jahre wurde der russische Mainstream mit zwei, drei Krimis und dem Oscargewinner von 1980 MOSKAU GLAUBT DEN TRÄNEN NICHT (MOSKWA SLESAM NE WERIT) von *Wladimir Menschow* ergänzt. In die gleiche Kategorie des russischen Box-Office gehörten auch die grossen Schlachtfilme und die Klassiker-Verfilmungen.

Ungeachtet der erklärten Kommerzialisierung und der Versuche, das amerikanische Genre-Kino nachzuahmen, erschienen in den Jahren der Perestroika praktisch keine Filme, die zu Publikumsfavoriten – insbesondere des jungen Publikums – geworden wären. Rjasanow und Gaidai drehen immer noch recht erfolgreich, wie vor dreissig Jahren, aber sie spielen keine grosse Rolle mehr, und andere Regisseure ihres Typs gibt es bisher nicht.

Der ökonomische und technische Zerfall hat den grossen Filmprojekten wie KRIEG UND FRIEDEN (WOINA I MIR) ein Ende bereitet. Der letzte teure russische Historienfilm war DIE MUTTER (MAT) von Gleb Panfilow, der bereits nicht mehr so sehr von staatlichen Subventionen als mit italienischem Geld gedreht wurde. Auch das Fliessband der Kriegsfilme, das fast ein halbes Jahrhundert lang ununterbrochen lief, ist zum Stillstand gekommen.

Viele noch gestern populäre russische Regisseure und Schauspieler sind plötzlich zu lebenden Anachronismen geworden. Es ist ein regelrechtes Drama: Die Mythologie und das Genre-System des Kinos sind zerstört, der Mainstream und das ihm ergebene Auditorium existieren nicht mehr. Die künstlerischen Errungenschaften des neuen russischen Kinos finden vor allem auf den westlichen Festivals Beachtung – in ihrer Heimat werden sie praktisch ignoriert.

Einige Regisseure, die ihr Handwerk noch in den Jahren der Stagnation erlernt haben, versuchen, am Ball zu bleiben, indem sie sich krampfhaft an

neue Themen und Genres klammern. So drehte etwa *Sergei Solowjow* eine Filmtrilogie, in der er Motive der Soz-Art und der jugendlichen Gegenkultur mit Elementen westlicher kommerzieller Genres mischte. Einige, darunter auch der Regisseur der Trilogie selbst, sind der Ansicht, dass er auf einer Basis von russischem Chaos und Verfall eine postmoderne Kultur aufbaut. Andere halten diesen Cocktail für ungeniessbar, und dieser Meinung ist auch das breite Publikum: In den Kinos herrscht kein grosser Andrang für Solowjows Filme, trotz der beispiellosen Reklame und der Teilnahme junger Rock-Idole. Der letzte Film der Trilogie, DAS HAUS UNTER DEM STERNENHIMMEL (DOM POD SWJOSDNYM NEBOM) erzeugt einen ganz seltsamen Eindruck: Der Form nach erinnert er an einen amerikanischen Thriller, aber der Inhalt bewegt sich im engen Rahmen des Undergrounds.

Sokurow, auf ein Minimum reduziert

Alexander Sokurow ist nach wie vor der originellste Künstler des russischen Kinos, und zwar gerade auch deswegen, weil er nicht mit den Traditionen bricht. Von seiner geistigen Einstellung her, der der Messianismus nicht fremd ist, erinnert Sokurow an Tarkowski. Aber es gibt wichtige Unterschiede, die ihn aus der Reihe der Epigonen herausheben. Sokurow ist nicht so sehr lyrisch als vielmehr egozentrisch; diese Qualität wird in den frühen Filmen zum Teil kompensiert durch seine Neigung zum objektiven historischen Epos. In formaler Hinsicht ist er der einzige zeitgenössische Regisseur, der die Erfahrung Eisensteins und des Stummfilms nicht missachtet.
Die letzten beiden Filme von Sokurow – DER ZWEITE KREIS (KRUG WTOROI) und DER STEIN (KAMEN) – zeichnen sich durch einen für die Parabeln Bressons charakteristischen Minimalismus aus. In jedem Film spielen nur zwei Personen, beide Filme sind schwarzweiss gedreht und kommen mit einem Minimum an Handlung und Worten aus. Der Schwerpunkt verlagert sich auf die Bewegung innerhalb des Bildes, auf optische und lautliche Effekte, die mysteriöserweise mit einer überaus primitiven Technik erreicht wurden.
Sokurow bildet nicht das äussere, sondern ein tief verborgenes metaphysisches Leben ab, das verbunden ist mit dem geistigen Kosmos. Das Thema von DER STEIN ist der intime Kontakt zweier Männer, eines alten und eines jungen. Der Kontakt ist keusch und dabei physisch spürbar. Darin kann man ein Echo des Sujets "Tschechow in Jalta", das Motiv der Einsamkeit vor dem Tode und der Rückkehr zu einfachen Wahrheiten und Beziehungen erblicken.
Sokurows Filme erfahren an sich selbst zunehmend den Einfluss der orthodoxen Askese und kapseln sich immer mehr ab in der von ihrem Regisseur geschaffenen erstarrten Welt der ruhigen Apokalypse.

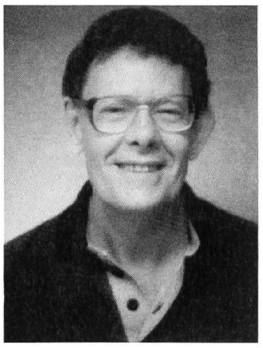
Ein Festtag, der immer bei dir ist

Den bedeutendsten und umstrittensten Film der letzten Zeit hat der Regisseur *Iwan Dychowitschny* mit Hilfe französischer Co-Produzenten gedreht. Gewöhnlich war die Stalin-Zeit der Anlass für das Entfachen einer politischen Paranoia, oder – das andere Extrem – sie diente als Hintergrund für triviale Melodramen, wie in dem Kontschalowski-Film INNER CIRCLE (BLISCHNI KRUG). Dychowitschny ist vom einen so weit entfernt wie vom anderen. Er zeigt das Moskau der dreissiger Jahre als ein von sich selbst berauschtes Mekka der kommunistischen Welt, mit einem prächtigen Ballett und monumentaler Architektur, mit den unterirdischen Palästen der Metrostationen und verspielten Springbrunnen im Stil des "sowjetischen Rokoko".
In dieser Stadt herrscht die hysterisch gehobene Stimmung an der Grenze zur erotischen Ekstase. Unaufhörlich marschieren Sportler-Kolonnen, erklingen muntere Lieder, Feuerwerke flammen auf, man hört das Lärmen der Zechgelage und der Tanzgesellschaften auf den Schiffen und in den Restaurants am Fluss. Hier vermischt sich der grosse Stil des Stalinschen Salonklassizismus (der auch im Kino zum Ausdruck kam) mit seiner beginnenden Dekadenz. Über diese Stadt der sowjetischen Belle Epoque konnte der durchreisende Hemingway wohl behaupten: «Ein Festtag, der immer bei dir ist.» Genau diesen Eindruck hinterliess Russland damals bei vielen intellektuellen Besuchern aus dem Westen.
Natürlich hat dieser Festtag auch seine blutige Kehrseite. Dychowitschny jedoch führt uns weder in den Bucharin-Prozess noch in die Büros der NKWD. Er erzählt einfach ein paar Moskauer Anekdoten aus der Zeit, zum Beispiel davon, wie ein ganzer Zug Milizionäre mit einer einzigen Salve erschossen wurde, weil sie dem Kommandanten der Parade eine Stute statt eines Hengstes untergeschoben hatten.
Die MOSKAUER PARADE (MOSKOWSKI PARAD) zeigt den Sozialismus Stalins als totalen Kitsch, als mythologisches Ritual zu Ehren einer neuen Religion, das die tierische Energie der Masse in sich aufgesaugt hat und über die Individualität triumphiert. In diesem Film gelang es erstmals, die mittlerweile unerträgliche Klaustrophobie des Perestroika-Kinos zu überwinden und einen expressiven und barocken, einen fröhlichen und freien Film zu drehen. Und dabei das Phänomen der freiwilligen Sklaverei zu enthüllen, in die das Land sich mit einer zu grossen Dosis des Rauschmittels Revolution selbst getrieben hat.
Die Entmythologisierung des sowjetischen Kinos fand noch vor dessen Ende statt, das sich daraufhin von selbst ergab. Nun beginnt die Gründung neuer Mythen über die Sowjetepoche – das kinematographische "Leben nach dem Tode". Vielleicht wird es ein glücklicheres sein?

ASCHIB KERIB von Sergej Paradschanow

MOSKAUER PARADE von Iwan Dychowitschny

Die Übersetzung aus dem Russischen besorgte Dorothea Trottenberg



Derek Malcolm, Filmkritiker
bei «The Guardian», London und Präsident der FIPRESCI

Kritisches Seufzen

«Kritiker», sagte John Boorman, nur halb im Scherz, neulich an einer Diskussion, «sind Leute, die keine Filme mögen.» Ich gehe einmal davon aus, dass Kritiker und Filmemacher schon immer ein gespanntes Verhältnis zueinander hatten und wahrscheinlich wird dies so bleiben. Dennoch gibt es heute kaum einen herausragenden Regisseur in Europa, der nicht durch die Kritik die Aufmerksamkeit des Publikums erlangte. Und was die Kritiker betrifft: wo wären wir ohne die Regisseure? Wahrscheinlich arbeitslos.

In Tat und Wahrheit sind Kritiker und Filmemacher heutzutage, da es für anspruchsvolle Filme immer schwieriger wird, den Weg zum Publikum zu finden, und für viele Kritiker immer unmöglicher wird, mit dem Schreiben über diese Filme ihren Lebensunterhalt zu verdienen, mehr denn je aufeinander angewiesen.

Als Präsident des internationalen Filmkritikerverbands, FIPRESCI, der Mitglieder in über vierzig Ländern, inklusive aller europäischen, verzeichnet, bin ich zwar erschrocken, aber überhaupt nicht überrascht, über den Belagerungszustand gegen den so viele Filmkritiker ankämpfen müssen.

Es ist ein Teufelskreis. Je mehr Hollywood den Markt beherrscht, desto mehr verlangen die Redaktoren, dass wir besprechen, was ihre Leser scheinbar erwarten, und immer weniger über das, was sie sich wünschen könnten, wenn wir nur mit genügend Geschick und Enthousiasmus über das europäische Kino schreiben würden.

Ein simples Beispiel: vor zwei Jahren mussten viele geachtete Kritiker über den Festivalbesuch von Madonna, nicht aber über Filme aus Cannes berichten. Stars wollen die Redaktoren den Lesern bieten, nicht die Entdeckung neuer, talentierter Filmschaffender, nicht die Förderung von Filmen, die es andernfalls noch schwerer hätten, auf dem geheiligten Marktplatz zum Erfolg zu kommen.

Interviews, Klatsch, mehr Interviews und noch mehr Klatsch heisst der Tagesbefehl. Sie wären überrascht zu sehen, wie sogar in den elitärsten und angesehensten Zeitungen versucht wird, dieses Rezept durchzusetzen. Dies ist kein Angriff auf Hollywood. Es verdient häufig seinen Erfolg und auch eine ernsthafte Analyse dieses Erfolgs. Europäische Filme sind kaum so gut, dass sie Kritiker regelmässig dazu ermutigen, lange Artikel über sie zu schreiben.

Soll das europäische Kino nicht vor Vernachlässigung eingehen, muss verschiedenes geschehen, hauptsächlich in den Bereichen Verleih und Promotion. Aber ein weiterer Faktor darf nicht übersehen werden. Wenn der europäische Film überleben soll, dann muss von Kritikern über ihn geschrieben werden. Das aber wird mit jeder Minute schwieriger. Ich könnte hier schreckliche Beispiele der Behandlung renommierter Kritiker aus beinah jedem europäischen Land anführen, wenn ich nicht besorgt wäre, damit den Betroffenen zu schaden.

Lassen Sie mich ein einzelnes Beispiel herausgreifen. Kürzlich verlor in Grossbritannien ein ausgezeichneter Kritiker seine Kolumne, teilweise weil er sie in einer bestimmten Woche mit einem europäischen Film aufgemacht und den neusten grossen Hollywood-Start an zweite Stelle gesetzt hatte.

Kritiker mit Wissen und Erfahrung werden regelmässig durch junge, gewitzte Schreiber mit wenig Urteilsvermögen und keinem echten Wissen ersetzt. Das mag vielleicht einem Wunsch der Leser entsprechen, doch ich wage daran zu zweifeln. Jedenfalls lässt dieses Vorgehen eine ganze Generation von Kinogängern ohne lohnende Anhaltspunkte.

Als ich jüngst zu Filmstudenten sprach, sagte ich, niemand habe das Recht, Kritiker oder Filmemacher zu sein, der nicht glaube, dass einige der grössten Künstler dieses Jahrhunderts Filmemacher seien. «Sie meinen, dass Buñuel ein ebenso grosser Künstler war wie etwa jemand wie Braque?» fragte einer ungläubig.

Mein Hauptargument ist einfach. Wir Kritiker können den Filmemachern nicht helfen, wenn sie uns nicht helfen. Die Europäische Film Akademie hat sich sowohl für die ernsthafte Diskussion des europäischen Kinos wie eine angemessene Aufmerksamkeit für Hollywood und seine Werke einzusetzen. Ihre Betroffenheit hat aber auch dem zu gelten, was heute in der Presse, im Fernsehen und im Radio mit der Filmkritik geschieht.

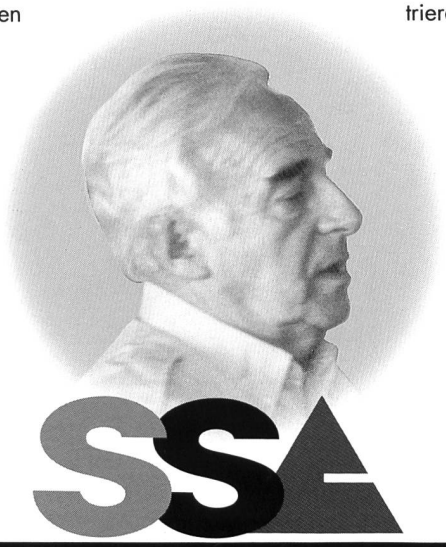
Wir Mitglieder von FIPRESCI mögen ein ungleicher Haufen sein, so wie es die Filmemacher ebenfalls sind. Aber wir müssen gegenseitig mehr von unseren jeweiligen Probleme verstehen, und wir müssen vermehrt miteinander auf der gleichen Seite kämpfen. Wir werden wohl immer ein gespanntes Verhältnis haben, aber das ist sicher besser als gar keines.

Ich mag Madonna, aber wirklich …

THE END

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 Autorengesellschaft ist für Sie da, wenn es darum geht, Ihre Interessen wahrzunehmen. **D**ie 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. **S**eit 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.



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!

FRANCFORT Standphoto zum Film «Un cœur en hiver» von Claude Sautet. Sadfi AG.

ROBERT BONER et EMMANUEL SCHLUMBERGER
présentent

RICHARD BERRY

ANEMONE

le petit Prince a dit

un film de
CHRISTINE PASCAL

ROBERT BONER et EMMANUEL SCHLUMBERGER présentent RICHARD BERRY ANEMONE LE PETIT PRINCE A DIT un film de CHRISTINE PASCAL
avec MARIE KLEIBER LUCIE PHAN CLAUDE MURET scénario CHRISTINE PASCAL et ROBERT BONER image PASCAL MARTI son DOMINIQUE VIEILLARD
JEAN-PIERRE LAFORCE montage JACQUES COMETS musique BRUNO COULAIS producteur associé EMMANUEL SCHLUMBERGER produit par ROBERT BONER
une coproduction CINE MANUFACTURE FRENCH PRODUCTION ALIA FILM T.S.R. avec l'aide de EURIMAGE / O.F.C. du C.N.C. de COFIMAGE 3 de la F.V.C. avec la participation de CANAL+
et CAPIMAGE

FILM COOPI ZÜRICH

JETZT IM KINO

©1992 ALTA