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

Rubrik: Kurz belichtet

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

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

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

Download PDF: 09.12.2025

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

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

Gestaltung:
Leo Rinderer
Titelblatt, Eins / die Sechste: Rolf Zöllig

Satz: Josef Stutzer

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

Inserate:
Leo Rinderer

Fotos:
Wir bedanken uns bei: Sammlung Manfred Thurow, Basel; Roland Schäfli, Frauenfeld; 20th Century Fox, Genève; Warner Bros., Kilchberg; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Katholischer Mediendienst, UIP, Zürich; Lars-Olav Beier, Jürgen Kasten, Berlin; Toni Lüdi, München; Fachhochschule Rosenheim, Studiengang Szenographie, Rosenheim.

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

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

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

Kontoverbindungen:
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805

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

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

Pro Filmbulletin

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

Bundesamt für Kultur, Sektion Film (EDI), Bern

Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

Röm. kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Stiftung Kulturfonds Suissimage, Bern

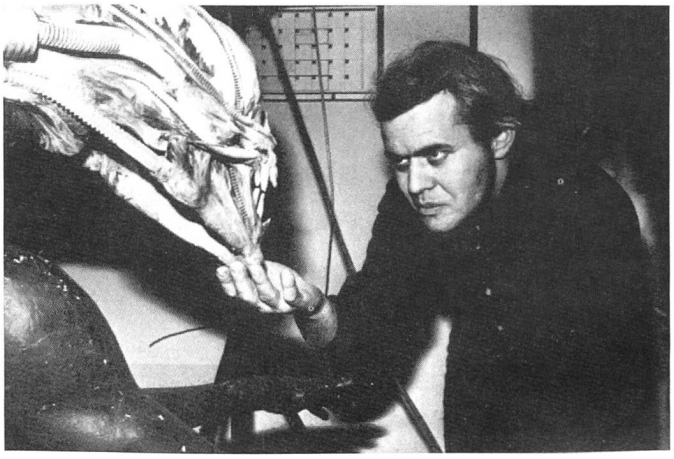
Volkart Stiftung, Winterthur

«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 1992 dringend auf weitere Mittel angewiesen.
Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer oder mit Walt R. Vian Kontakt aufzunehmen.

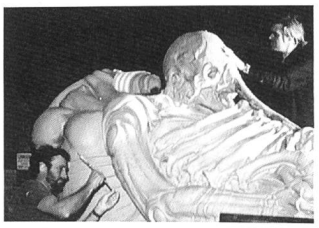
Filmbulletin dankt Ihnen für Ihr Engagement – zum voraus oder im nachhinein.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe gehört zur Filmkultur.

Kurz belichtet

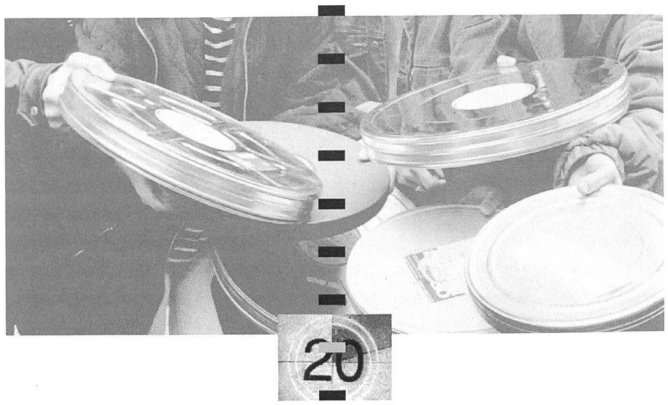


ALIEN beschäftigt sich eigentlich mit der Vergewaltigung der Frau. In einer Schlüsselszene schiesst Blut wie eine Ejakulation aus dem Brustkorb von Schauspieler John Hurt, und das Alien, das klar als Phallussymbol zu erkennen ist, windet sich aus der Öffnung. War es Ihre Idee, das Wesen als Phallus zu gestalten oder stand das schon so im Script?
Die Dekors und Monster mit phallischen Zügen zu versehen, ging meist auf eine Idee von *Ridley Scott* zurück. Er hat mir beschrieben, wie er sich das Visuelle vorstellt, und ich habe die Monster dann gestaltet.
Wir wollten im ersten Teil den Zyklus der Geburt des einen Monsters zeigen: erst das Ei, aus dem ein spinnenähnliches Wesen den Schauspieler anfällt und ihm die Brut in den Bauch pflanzt, dann der "Chestbuster", der ausbricht und sich zum grossen Alien wandelt. Ich hatte erst einen ganzen Eiersilo entworfen, darauf kam ich durch einen Eierkarton. Beim ersten ALIEN standen aber noch nicht unbeschränkt finanzielle Mittel zur Verfügung, weshalb ich das



ganze etwas kleiner konzipieren musste. So hat ein Schweizer Eierkarton einen Hollywoodfilm inspiriert.
Der "Chestbuster", den Sie ansprechen, sollte erst ganz anders aussehen. Anfänglich hatte er kleine Hände, und wenn er so aus dem Brustkorb gekommen wäre, hätte er ausgesehen, als ob er Männchen machen würde. Ich sagte, die Händchen müssen weg, sonst sehe das Ding aus wie ein Murmeltier. (lacht) Ich habe auch durchgesetzt, dass der "Chestbuster" ohne Augen zur Welt kommt. Die Amerikaner stellen sich ein Monster immer mit riesigen, glotzenden Augen vor. Ich finde eine Blindschleiche viel unheimlicher. Nachdem also Augen und Hände weggelassen wurden, konnte man das Alien als Phallus gestalten.

Da der "Chestbuster" ein Phallussymbol darstellt, hätte er nicht als logische Konsequenz durch die Brust einer Frau brechen müssen?
Ridley Scott hat das absichtlich nicht so gemacht. Dadurch, dass eine Frau in der Hauptrolle dem Alien schliesslich allein gegenübersteht, hat er seine Aussage schon ziemlich klargemacht, ohne in der "Chestbuster"-Szene eine Frau zu verwenden. Scott liebt es, die angestammten Rollen zu vertauschen, so wie er es jetzt in THELMA & LOUISE gemacht hat. Hätte er in dieser Szene eine Frau verwendet, so wäre die logische Konsequenz gewesen, dass das Alien nicht durch den Brustkorb, sondern sagen wir, weiter unten, hervorbricht.
Es heisst, dass die Schauspieler in dieser Szene nicht auf den Spezialeffekt vorbereitet wurden, sondern völlig überraschend mit Blut bespritzt wurden.
Ridley Scott wollte echtes Entsetzen sehen, nicht gespieltes. Er hat den Schauspielern untersagt, die Monster vorher anzusehen. Seine Idee hatte Erfolg: Die Schauspielerin *Veronica Cartwright* wurde wirklich



FILM COOPI ZÜRICH

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

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

Rolf Zöllig

«MONSIEUR TRUFFAUT, WIE HABEN SIE DAS GEMACHT?»

Es gab immer viele Gründe, ihm zuzuhören. Er war ein begeisterter Erzähler, der sich nur selten in Anekdoten verlor. Er war kein Schwätzer, nicht einmal ein Plauderer, sondern ein glühender Propagandist des Kinos: getrieben vom noblen Wunsch des Autodidakten zu überzeugen und nie um verblüffende und eigenwillige Erkenntnisse verlegen. Die Perspektive des Cineasten bedeutete für ihn keine Flucht aus der Realität, sie war der Rahmen, in dem sich das Leben meistern liess. Die Art, in der François Truffaut über das Kino sprach und schrieb, vermisse ich beinahe ebenso sehr wie die Filme, die er noch hätte machen wollen.
Ein Film war für ihn erst dann abgeschlossen, wenn er das letzte Interview zu ihm gegeben hatte. Dabei hat er es zeitlebens abgelehnt, für eine Buchpublikation im Stil seines klassischen Dialogs mit einem seiner Meister, «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?», Rede und Antwort zu stehen. Die flüchtigeren Formen des Zeitungs- und Fernsehinterviews behagten ihm eher. Eine hübsche Analogie übrigens zu dem Widerstreit zwischen den vorläufigen und den endgültigen Gefühlen, der in jedem seiner Filme aufs neue ausgetragen wird.

Nun ist das Vorläufige etwas endgültiger geworden – und der geneigte Leser muss nicht einmal befürchten, einem Etikettenschwindel aufzusitzen: unter dem allzu naheliegenden Titel «Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?» ist nun das längste Werkgespräch, das je mit ihm geführt wurde, in Buchform erschienen. Robert Fischer, bereits als sorgfältiger Übersetzer und rühriger Herausgeber von Truffauts Drehbüchern und Briefen ausgewiesen, hat das Manuskript eines zweiteiligen Fernseh-Interviews entdeckt und übersetzt. Ein richtiges Buch ist dabei nur mit einiger Mühe herausgekommen, wobei vor allem das überaus grosszügige Verhältnis von Papier und Text hilfreich war. Und der deutsche Titel mag zwar geschickt mit einem Wiedererkennungswert kalkulieren, bürdet dem Buch aber gleichzeitig auch eine lastende Hypothek auf. Nicht allein, weil es weniger um das "Wie" als vielmehr um das "Was" und "Weshalb" des filmischen Erzählens geht. Vor allem, weil der Gesprächsrahmen eine so umfassende wie erschöpfende Auseinandersetzung wie das Hitchbook nicht zuliess. Eine spannende «leçon du cinéma» – so der Originaltitel der Fernsehsendung – ist es dennoch geworden.
Die Prämisse des Unternehmens ist ebenso reizvoll wie tückenreich. Jean Collet, neben Jérôme Prieur und José Maria Berzosa einer der Interviewer, beschreibt sie in seinem Vorwort mit einer beinahe Truffautschen Metapher: Man sah sich gemeinsam Szenen an, so «als würde man in einem Familienalbum blättern» und diskutierte danach. Die Auswahl der Szenen (im Buch mit Hilfe von Standbildern und Dialogauszügen dokumentiert) ist überraschend und orientiert sich kaum am Naheliegenden. Zwar meldet Truffaut regelmässig Bedenken an, ob sich die Ausschnitte wirklich hochrechnen liessen als repräsentativ für die Filme. Andererseits werden sie aber zu nützlichen Stolpersteinen, an denen sich Truffauts Vorliebe für die Konkretion und seine Skepsis gegenüber Theorie und Verallgemeinerung stossen.

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

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

Gerhard Midding

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

"ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG"

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

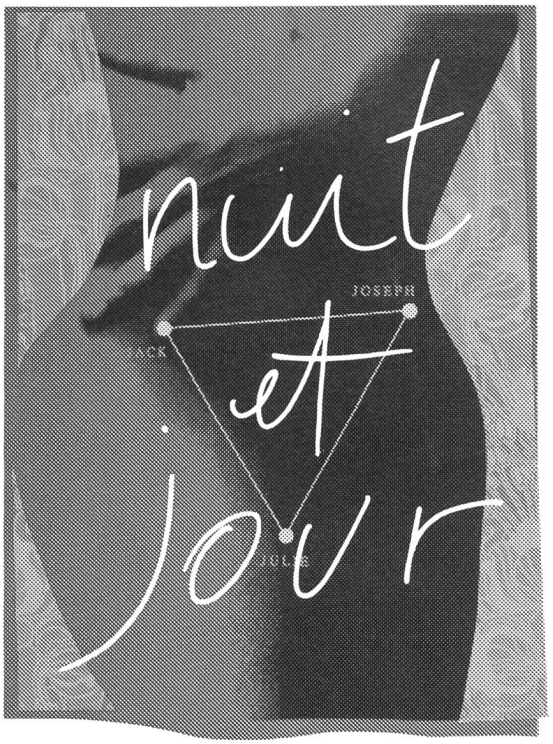
Jürgen Kasten

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

DIE KUNST DES DREHBUCHSCHREIBENS

Das Drehbuch-Fieber, das angeblich seit geraumer Zeit grassiere, hat vor allem einen Bereich nachhaltig erfasst: Amerikanische Filmschreib-Rezepturen und -Manuale überschwemmen den europäischen Literaturmarkt. Allein im letzten Jahr wurden mehr als ein Dutzend Bücher und Broschüren neu offeriert, die den erfolgreichen Weg zum Schreiben für Film und Fernsehen aufzeigen wollen.
Allgemein beklagt wurde in der Branche ebenso wie in Forschung und Lehre, dass deutschsprachige oder Lehrbücher europäischer Provenienz kaum zur Verfügung ständen oder völlig überaltert wären. Ein Überblick über die Literatur zum Drehbuchschreiben war überfällig. Er liegt jetzt vor. Sabine Jarothe (Bibliothekarin der Münchener Hochschule für Fernsehen und Film) hat ihn im Auftrag von CILECT (dem internationalen Verband der Filmhochschulen) zusammengestellt. Sie stützt sich dabei auf die Meldungen, welche sie von ihren Kollegen in den Filmschul-Bibliotheken von Los Angeles, Beverly Hills, London, Rom, Paris, Lodz, Athen, Stanford und York erhalten hat. Zusammengekommen ist so ein internationaler Nachweis von 751 Monographien, Broschüren, Aufsätzen und Zeitschriften, die sich mehr oder weniger intensiv der «Kunst des Drehbuchschreibens» (so der poetische Titel der Bibliographie) widmen.
Das Gros der Anleitungen und Manuale zum Drehbuchschreiben, die den Kern der Bibliographie ausmachen sollen, sind amerikanischer Herkunft. Dies verwundert nicht, wird doch an den zahlreichen Filmdepartments von Colleges und Universitäten der USA Drehbuchschreiben fast ebenso selbstverständlich unterrichtet wie an deutschen philosophischen Fakultäten etwa das Latinum verlangt wird. Die Bibliographie weist mehr als 160 nach 1970 veröffentlichte Monographien von amerikanischen Drehbuchdozenten nach, die sich ausschliesslich mit den Techniken des Schreibens für Film und Fernsehen befassen.
Der noch immer beträchtliche Umfang der übrigen Nachweise ist jedoch zum Teil zu relativieren. Zum einen sind in ihnen eine Reihe von Mehrfachnennungen enthalten. Warum alle möglichen Übersetzungen und Neuauflagen eigenständig aufgenommen wurden, ist nicht ganz einsehbar, da sie das Verzeichnis unnötig aufblähen. Gottfried Müllers Dramaturgie des NS-Films nun in allen sechs (zum Teil leicht veränderten) Auflagen zu dokumentieren, zeugt doch höchstens davon, wie wenig neue Ansätze im deutschen Nachkriegs-Filmschaffen unternommen wurden. Auch die Vielfachnennungen der amerikanischen Bestseller von Eugene Vale und Syd Field oder des eher montageorientierten Standardwerks «Filmregie und Filmmanuskript» (1928) von Wsewolod Pudowkin suggerieren eine Vielfalt, die so doch nicht besteht. Wünschenswert wäre es, konsequent auf die jeweiligen Erstveröffentlichungen zu verweisen.
Nicht völlig überzeugend ist auch die Einbeziehung literarischer Poetiken (in der deutschen Unterabteilung etwa von Horaz, Aristoteles, Schlegel, Lessing und anderer) sowie von allgemeinen Schreibmanualen. Warum Béla Balázs' durchaus drehbuchorientierte Filmtheorie «Der Film» (1949) nur von den römischen Mitarbeitern in der italienischen Übersetzung aufgeführt wird, bleibt ebenfalls unklar. Gerade die Systematik und die Auswahl der Randbereichs-Literatur überzeugt nicht immer. Die urheberrechtliche Literatur etwa könnte durch spezielle rechtswissenschaftliche Untersuchungen ergänzt werden (etwa die Arbeiten von Kurt Bohr). Die Abteilung "Literaturverfilmungen" ist zumindest in der deutschen Zusammenstellung fragwürdig, enthält sie doch überwiegend literaturwissenschaftliche Untersuchungen zur leidigen Adaptionsproblematik, in denen die Arbeit des Drehbuchautors kaum thematisiert wird. Die Abteilung "Autorenverzeichnisse" enthält zumeist allgemeine "Who-is-Who"-Kompilationen. Dagegen fehlt das französische Dictionnaire Auteurs et Scénaristes (1987) ebenso wie das ausführliche Verzeichnis deutscher Drehbuchautoren (1990, das wohl erst nach Redaktionsschluss erschien). Gedruckte Filmtexte und Drehbücher wurden zu Recht nicht aufgenommen (warum die von John Gassner und Dudley Nichols editierte Sammlung der zwanzig besten Drehbücher aus der Saison 1943/44, TV-Plays von Paddy Chayefsky und andere Drehbuch-Sammlungen in der Abteilung "Bibliographien" rangieren, ist unverständlich).
Verzichtet wurde auch auf Literatur zum Werk einzelner Drehbuchautoren. Diese etwas fragwürdige Entscheidung hintertreibt die Bibliographie jedoch selbst, wenn sie eine Reihe von Interview-Porträts aus französischen Filmzeitschriften aufführt. Die Auswertung der Aufsätze und Interviews, die in Zeitschriften erschienen sind, sollte entweder systematisch erfolgen (etwa mit Hilfe des von der FIAF besorgten Zeitschriften-Index) oder sie sollte unterbleiben. Die deutsche Auswahl der Zeitschriftenaufsätze ist äusserst spärlich, ja fast willkürlich. Zwar sind zwei kaum bekannte frühe Aussagen von Ernst Lubitsch und Julius Sternheim nachgewiesen, doch die ständige Rubrik "Der Filmautor" in der Fachzeitschrift «Der Kinematograph», in welcher der Verband deutscher Filmautoren seit 1919 eine Fülle von Artikeln zu Problemen der Praxis veröffentlichte, fehlt. Dass denn die deutschen Zeitschriftenaufsätze zum Drehbuch nach 1945 fast ausschliesslich von Howard Hawks (!), Rossellini, Truffaut und Antonioni bestritten worden sind, ist ebenfalls kaum glaubhaft.
Etwas erstaunen muss die Tatsache, dass aus Deutschland nur die Bibliothek der Münchener HFF ihre Bestände zum Drehbuchschreiben angibt. Ein Leser, der etwa Rolf Hempels «Wege zum Drehbuch» (Halle 1963) sucht, wäre nicht nach Lodz verwiesen worden, hätte man beispielsweise die beiden Berliner Filmbibliotheken hinzugenommen. Mit ihren Beständen wäre vor allem im historischen Bereich ein repräsentativerer Nachweis entstanden. Hier fehlen etwa die frühen deutschen Drehbuchmanuale von Peter Paul (1914), Frank Testor (1919), Urban Gads drehbuchrelevanter Aufriss «Der Film» (1921), Georg C. Klarens «Der deutsche Film und der Autor» (1937) und anderes. Auch so spezielle Literatur wie die beiden 1940 in Stockholm und Kopenhagen

UN FILM DE
CHANTAL AKERMAN



THOMAS LANGMANN GUILAINE LONDEZ FRANÇOIS NEGRET

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

Ende März im Basler

CAMERA

Francis Ford Coppola dreht
APOCALYPSE NOW

Hearts of Darkness

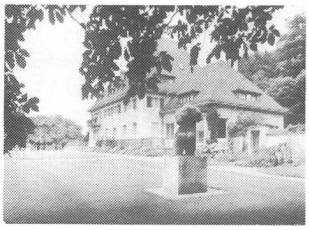
»Kraftvoll, schockierend!«
The Washington Post

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

Ein Film von Fax Bahr & George Hickenlooper RIALTO FILMVERLEIH

Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung alter Meister und französischer Kunst des 19. Jahrhunderts.

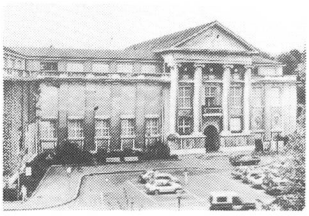


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr (Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

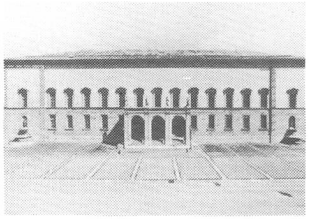
RICHARD TUTTLE – TIME TO DO EVERYTHING bis 24. Mai 1992



Kunstmuseum

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

Im grafischen Kabinett der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

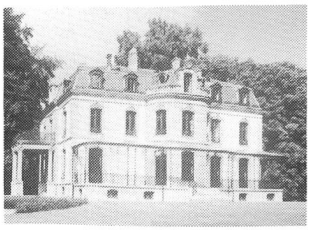


Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr (Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE ZUR GEGENWART

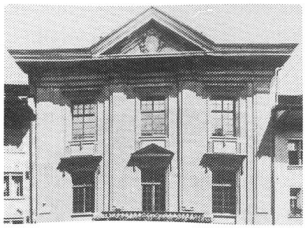
Münzen und Medaillen aus eigenen Beständen.



Münzkabinett

Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag von 14–17 Uhr

Uhrensammlung von weltweitem Ruf



Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr, zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr (Montag geschlossen)

Wissenschaft und Technik in einer lebendigen Schau

Wasser – das noch nicht festgelegte Element
(Sonderausstellung)

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr

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

Jürgen Kasten

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

KAP DER ANGST

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

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

KINO ZWISCHEN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

Das hat man nicht oft, dass die blosse Nennung zweier Filme einen Buchtitel birgt, zumal einen, der en miniature den Gegenstand und das Thema umgreift. QUERELLE und KAMERADSCHAFT: ein Film von 1982 von *Rainer Werner Fassbinder* und ein Film von 1931 von *Georg Wilhelm Pabst*, eine deutsch-französische Co-Produktion, der eine wie der andere. Querelle und Kameradschaft: auch ein Begriffspaar, das einen spannungsvollen Zusammenhang von Gegensätzen andeutet. «Kameradschaft/Querelle»: ein Buch, das Geschichte und Gegenwart der deutsch-französischen Filmbeziehungen ausleuchtet.
Vier Abteilungen – eine Art thematischer und geschichtlicher Raster. Siebenundzwanzig Autoren – darunter Frieda Grafe, Claude Sautet, Peter Nau und Ulrike Ottinger. Sechs Untersuchungen zu Personen – Schlaglichter auf Biographien, die in spezifischer Weise für einzelne Etappen des Kinos zwischen Deutschland und Frankreich stehen. Zehn filmhistorische Texte – Annäherungen an besonders prägnante Augenblicke dieses Verhältnisses. Vier autobiographische Skizzen – unter anderen Hans Werner Henze über den Beginn seiner Zusammenarbeit mit Alain Resnais. Fünf Gespräche – explizite Erläuterungen von Enno Patalas, Jean Douchet, Volker Schlöndorff und anderen über ihr Verhältnis zum Nachbarland und dessen Film. Drei motivgeschichtliche Aufsätze – inhaltsanalytisch argumentierende Hinweise auf Filme, in denen die Hass-Liebe zwischen Deutschen und Franzosen einen markanten Ausdruck gefunden hat.
Kernstück des Bandes ist eine weitausholende – Politik, Ästhetik und produktionstechnische Details gleichermassen berücksichtigende – Betrachtung des Filmhistorikers Philippe Roger über *das deutsche Licht im französischen* Film: Für viele Regisseure, Kameraleute, Dekorateure, Schauspieler und andere Künstler war Frankreich in den dreissiger Jahren das freie Land schlechthin. Viele Filmemigranten blieben nur kurze Zeit und zogen dann weiter nach Amerika, andere wiederum fassten Fuss und beeinflussten das französische Kino nachhaltig – wie etwa die Kameramänner *Eugen Schüfftan* (QUAI DES BRUMES) und *Kurt Kurant* (LA BÊTE HUMAINE), deren metaphysisches Licht aus französischen Filmen der Dekaden 1930 bis 1960 nicht mehr wegzudenken ist. *Marcel Carné* und *Max Ophuls* verdanken ihnen eingestandenermassen sehr viel, *Henri Alekan* war Assistent von Schüfftan und Kurant, und Wim Wenders schliesslich holte sich mit der Person von Alekan dieses spezielle Licht zurück für DER STAND DER DINGE und DER HIMMEL ÜBER BERLIN. So schliesst sich ein Kreis.
«Kameradschaft/Querelle» liefert kein Libretto für sonntägliche Arien über die Verständigung zweier grosser Filmnationen. Ebenso wird man flächendeckende Übersichten, wo einer alles einzelne übersieht und dann summiert, vergebens suchen. Jeder Text ist auf seine Weise die Fixierung eines markanten Moments. Im Kontrast der Anschauungen scheint die Komplexität der Gegensätze wie auch der tatsächlich vorhandenen Gemeinsamkeiten auf. Was in anderem Kontext eine Frage der Form wäre, berührt hier unmittelbar die Fragestellung des Buches.
Müsste man diesem Kino zwischen Deutschland und Frankreich einen Ort zuweisen, so wäre der wohl in weiter Ferne so nah anzusiedeln. Ein Ort, der geprägt ist von gegenseitigen Erinnerungen und Verallgemeinerungen, von Phantasmen und Projektionen – negativer wie positiver Art.
Dieses Wirken von Projektionen thematisiert deutlich der Aufsatz «Romy Schneider – eine zärtliche Adoption» von Françoise Audé über die (immer noch) beliebteste französische Filmschauspielerin, die im übrigen nie französische Staatsbürgerin war: «Ihr Charme ist auf diskrete Weise exotisch. Man bewundert an ihr die Mischung aus entfesselter Schamlosigkeit und ergreifender Reinheit – schön und zart. Romy Schneider gelang der Durchbruch, als die fünfte Republik unter de Gaulle, nunmehr unbelastet vom Algerienkrieg, eine Politik der Öffnung anstrebte. Die Versöhnung der Regierungen und vor allem der Mentalitäten beider Völker begünstigte die Adoption einer Schauspielerin, die zugleich Deutsche und Europäerin war, durch die Franzosen. Und vielleicht gab es sogar in den Exzessen ihres Schicksals etwas von dem germanischen Geheimnis, das uns jenseits des Rheins so fasziniert. Romy Schneider, voll und ganz adoptiert und geliebt, besass dieses "Mehr" an Seele, dem die Franzosen nicht widerstehen können.»
«Kameradschaft/Querelle» ist als Publikation selbst ein Resultat dessen wovon sie handelt, vom Kino *zwischen* Deutschland und Frankreich. Sie ist gleichzeitig in Deutschland und Frankreich erschienen: in Deutschland (finanziert und verlegt vom Centre d'études cinématographiques des Münchener Institut Français) auf deutsch, in Frankreich (finanziert von den dortigen Goethe Instituten, verlegt von L'Harmattan) auf französisch.

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

Ralph Eue

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

ERFOLG FÜR DIE EDITION FILMBULLETIN

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

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