

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 187

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: 07.08.2025

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

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-

2 '93

Kopfstand des Kinos – THE PIANO von Jane

Campion · Gespräche mit Michael Douglas,

John Turturro und Jane Campion

LA CHASSE AUX PAPILLONS · MAC · FALLING

DOWN · THE CEMENT GARDEN · BIG BANG

m.m.

Marilyn Monroe, bevorzugte Blonde

Wiederbelebung: Jiri Menzel und die Komödie



SUISSIMAGE

SUISSIMAGE
Schweizerische
Gesellschaft
für die Urheber-
rechte an audio-
visuellen Werken.

SOLIDARITÄT wird bei uns grossgeschrieben.

Unser Solidaritätsfonds hilft schweizerischen Filmschaffenden und ihren Angehörigen Notlagen (Krankheit, Unfall, Invalidität, Alter) zu überbrücken.

Wenden Sie sich vertrauensvoll an uns, wenn sie selbst oder eine Person aus Ihrem beruflichen Umfeld Hilfe benötigen.

SUISSIMAGE
Neuengasse 23
Postfach
3001 Bern
Tel. 031/21 11 06
Fax 031/22 21 04

SUISSIMAGE
bureau romand
rue St-Laurent 33
1003 Lausanne
Tél. 021/23 59 44
Fax 021/23 59 45

«We'll always have Paris»

Rettet wer kann (das Kino)



Humphrey Bogart
und Ingrid Bergman
in Casablanca (1942)



Impressum

Filmbulletin

Postfach 137, Hard 4
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 222 64 44
Telefax 052 222 00 51

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller
Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer

Jürgen Kasten, Pierre Lachat, Andreas Furler, Fritz Göttler, Martin Borchers, Lars-Olav Beier, Madeleine Hirsiger, Michael Sennhauser, Oliver Schütte

Gestaltung und Realisation

Rolf Zöllig SGD CGC
c/o Meierhofer und Zöllig, Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion

Satz: Josef Stutzer
Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach

Inserate

Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurov, Basel; 20th Century Fox, Genève; Warner Bros., Kilchberg; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Columbus Film, Filmcooperative, Look Now!, Neue Zürcher Zeitung, Rialto Film, ZOOM-Filmdokumentation, Zürich; Stiftung Deutsche Kinemathek, Bettina Wilhelm, Berlin

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, Konto
Nr.: 3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente

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

ISSN 0257-7852



In eigener Sache



Ende Mai trafen sich in Graz Vertreter unabhängiger europäischer Filmzeitschriften. Ziel des dreitägigen Treffens war, herauszufinden, welche gemeinsamen Interessen es unter den individuell verschiedenen Publikationen geben könnte und wie diese allenfalls über die Landesgrenzen hinweg am günstigsten wahrzunehmen sind. Selbstverständlich wurden darüber hinaus auch Erfahrungen ausgetauscht und Möglichkeiten einer praktischen Zusammenarbeit ausgelotet.

Es war aber wirklich an der Zeit vor allem einmal die Wahrnehmung gemeinsamer Interessen auf breiter Ebene und länderübergreifend zu besprechen, denn Filmzeitschriften bilden einen unabdingbaren Teil jeder Filmkultur, die diesen Namen verdient. Zur Kenntnis genommen werden sie – europäisch gesehen – allerdings kaum – gerade auch in einer Zeit, in der allenthalben davon die Rede ist, die europäische Filmkultur zu stärken, und zig Millionen Ecu jährlich ausgegeben werden, um den europäischen Film – was immer man sich im einzelnen auch darunter vorstellen mag – zu stützen, zu fördern, möglichst in die Lage zu versetzen, amerikanischen Filmen wieder ein ebenbürtiger Konkurrent zu werden.

Bisher nahmen Filmzeitschriften ihre Interessen in diesem Kontext schlicht nicht wahr. Das soll und muss anders werden. Ein erster Schritt dazu wurde in Graz getan, weitere Schritte – die selbstverständlich die Unabhängigkeit und Selbstständigkeit der beteiligten Zeitschriften nicht tangieren – sollen folgen. Bleibt vorerst den österreichischen Kolleginnen und Kollegen zu danken für die ergriffene Initiative und ihre Gastfreundschaft.

* * *

Das Bonmot von der *Tauschhandel-Dramaturgie*, das Pierre Lachat in seiner Besprechung von Jane Campions *THE PIANO* prägt – «jene Micky-Maus-Logik der Szenaristenschulen, die dem Publikum etwas zuwirft, um etwas von ihm zurückzuerhalten» –, gilt es heute schon vor all jenen falschen Propheten zu schützen, die das Bonmot vereinnahmen und frisch fröhlich verbreiten werden, *gar keine* Dramaturgie sei schon die Lösung.

Wie argumentiert Jiri Menzel in unserem Beitrag über die Filmkomödie doch so schön: Tatsache ist, dass man in einer Komödie seine Fehler nicht als Kunst verbrämen kann. Wer das Ziel nicht erreicht und die Zuschauer nicht zum Lachen bringt, hat schlicht und einfach einen schlechten Film gemacht.

Vom Handwerk, der Würde des Handwerks, aber auch davon, was es im Detail alles bedeuten kann, das Handwerk des Filmemachens – und da insbesondere des Schauspielers – auszuüben, davon ist in diesem Heft mehrfach und in unterschiedlich gelagerten Beiträgen die Rede.

Gewissermassen zur Provokation sei nocheinmal aus dem Beitrag zu Menzel und die Komödie zitiert: «Die Feststellung, dass Zeit in der Komödie die teuerste Sache ist, hat nicht nur auf das Spiel der Schauspieler Auswirkungen, sondern auf alles, was den Rhythmus einer Komödie ausmacht. Sogar das Dekor einer Szene muss so aufgebaut sein, dass der Schauspieler keine leeren Gänge, keine leeren Gesten machen muss.»

Möge diese "Provokation" Sie zu eigenen Überlegungen zum Thema verleiten und in die Stimmung versetzen, im Heft gleich weiterzulesen.

Walt R. Vian

2.93

35. Jahrgang
Heft Nummer 187
Juli 1993

KURZ BELICHTET

- 4** *Locarno Vorschau*
Cannes Rückblick
Billy Wilder erzählt

KINO DER EIGENWILLIGKEIT



- 10** *Kopfstand des Kinos*
THE PIANO von Jane Campion
14 *Gespräch mit Jane Campion*
«Die Struktur ist etwas vom Wichtigsten»
17 *Die schleichenden Eroberungen*
LA CHASSE AUX PAPILLONS von Otar Iosseliani

KINO DER ATTRAKTIONEN



- 20** *M.M.*
Bildzuschriften
31 *Kleine Filmographie Marilyn Monroe*

FILMFORUM

- 32** **MAC** von John Turturro
Gespräch mit John Turturro
38 **FALLING DOWN** von Joel Schumacher
Gespräch mit Michael Douglas
41 **THE CEMENT GARDEN** von Andrew Birkin
44 **BIG BANG** von Matthias v. Gunten

WERKSTATT



- 46** *Jiri Menzel und die Komödie*
«Wenn wir Filme machen, können wir nicht zufrieden sein, wenn das Kino leer ist»
55 *Kleine Filmographie Jiri Menzel*

RÜCKBLENDE

- 56** *Bertold Brecht*
Über den Beruf des Schauspielers



Titelblatt: Anna Paquin
als Flora in **THE PIANO**
von Jane Campion

Pro Filmbulletin

ASP Inteco AG, Winterthur

Beratungsgesellschaft für
Informationstechnologien

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Migros-Genossenschafts- Bund, Zürich

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beiträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1993 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer oder mit Walt R. Vian Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

Vorschau Locarno '93

KURZ BELICHTET

Das 46. Internationale Filmfestival von Locarno beginnt dieses Jahr am 5. August und wird wie jedes Jahr für zehn Tage die Aufmerksamkeit der Filmszene auf sich ziehen.

Auf der Piazza Grande wird eine neue Kopie des restaurierten *IL CONFORMISTA* (1970) von *Bernardo Bertolucci* zu sehen sein. Zu der Vorführung werden Bertolucci und sein Kameramann *Vittorio Storaro* erwartet. *Samuel Fuller* wird ein Ehrenpardo verliehen werden, und die vierzig Reiter *Barbara Stanwycks*, die auf einem mächtigen Schimmel vorprescht, werden – hoffentlich in echtem CinemaScope – über die grosse Freiluftleinwand donnern, wenn sein *FORTY GUNS* gespielt wird.

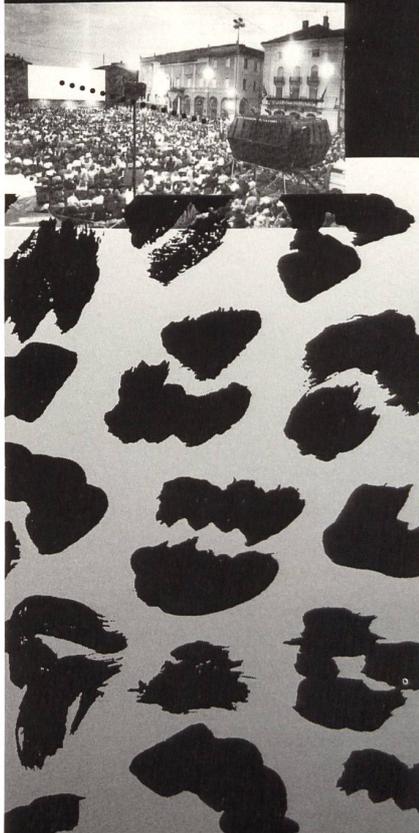
Im Wettbewerb sollen gegen zwanzig Filme in Erstaufführung gezeigt werden. Selektioniert sind bereits *BEIJING ZAZHONG* (*BEIJING BASTARDS*) von *Zhang Yuan*, China, *KORAKU ZARU* (*AFFEN IM PARADIES*) von *Kenchi Iwamoto*, Japan, *ZGHVARDZE* (*AM ABGRUND*) von *Dimitri Tsinschadse*, Georgien, *M'ESTO NA SEROIJ TREUGOLKE* (*MEIN PLATZ UNTER DEM HUT*) von *Ermek Schinarbajew*, Kasachstan, *AU NOM DU CHRIST* von *Roger Gnoan M'bala*, Elfenbeinküste und *ZHIYAO WEI NI HUO YITIAN* (*SCHATZINSEL*) von *Chen Kuo-Fu*, Taiwan.

In der Internationalen Jury sind auch *Kathryn Bigelow*, *Chantal Akerman*, *Ferid Boughedir*, *Francesco Clemente*, *Olivier Assayas*, *Alexei German* und *Edgar Reitz*.

Die Retrospektive gilt dem Regisseur wie Schauspieler *Sacha Guitry*, der gelegentlich als "französischer Lubitsch" bezeichnet wird. Sie nimmt für sich in Anspruch, die erste vollständige Retrospektive zu Guitry zu sein.

Im Rahmen der Woche der Filmkritik wird das jüngste Werk von *Robert Kramer*, *STARTING PLACES*, welturaufgeführt.

FOCAL, die Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision, wird voraussichtlich mit drei kurzen Seminaren am Festival präsent sein. Die Themen der drei Veranstaltungen sind Low-Budget-Produktion, Low-Budget-Vertrieb und Neue Methoden der Produktion in der GUS.



Die Welt dreht

Der Produzent Saul Zaentz hat die Filmrechte erworben an «The English Patient» von Pulitzer-Preis-Gewinner Michael Ondaatje; als Regisseur und Drehbuchautor ist *Anthony Mingella* vorgesehen. *Gianni Amelio* recherchiert in Albanien für seinen nächsten Film *LAMERICA* mit Hauptdarsteller *Enrico Lo Verso*. *Jane Campion* hat einen Vertrag unterzeichnet für die Verfilmung des Romans «Portrait of a Lady» von Henry James; ein Stoff, der auch auf der Wunschliste von Ismael Merchant und James Ivory steht. Ivory befasst sich vorerst aber mit anderen Projekten wie etwa *PICASSO*, *JEFFERSON IN PARIS* oder *SOLDIER'S DAUGHTER DOESN'T CRY*. *Roland Joffe* wagt sich an eine andere literarische "pièce de résistance" mit seinem geplanten Remake von *MOBY DICK*. *Joel Schumacher* hat eine eigene Produktionsfirma gegründet und dreht mit *Susan Sarandon* und *Tommy Lee Jones* *THE CLIENT* nach John Grisham.

Fünftausend Franken für Filmbücher

Zur Prämierung des besten Buches aus dem Bereich Film, Fernsehen oder Video stellt die Kraszna-Krausz-Stiftung eine Preissumme von 22 500 englischer Pfund zur Verfügung. Eine Jury bestehend aus David Francis, dem Leiter der Film- und Fernseh Abteilung der Library of Congress in Washington, Ben Keen, Redaktor bei Screen Digest und Gudie Lawaetz, ehemals Leiter der Media Business School in Madrid, prämiert aus den eingesandten Werken, die zwischen Juni 1991 und Mai 1993 publiziert sein müssen, für die Bereiche Business, Technik und Technologie und Kultur je einen Autor. Einsendefrist ist der 15. Juli 1993.

Informationen bei: Andrea Livingstone, Awards Administrator, Kraszna-Krausz Book Awards, 122 Fawnbrake Avenue, London SE24 0BZ, England, Tel/Fax 0044-71-7386701.

Architekturfilm-Wettbewerb

Das internationale Festival *film+arc* will dem künstlerischen Architekturfilm ein Forum im

deutschsprachigen Raum schaffen. Zum Wettbewerb zugelassen sind alle Formate, Längen und Genres, die sich thematisch mit Architektur, Urbanistik, Landschaftsgestaltung oder Design auseinandersetzen und nach dem 30. 6. 1991 produziert wurden. Für den Hauptpreis stehen 70 000 Schilling zur Verfügung. Einsendeschluss ist der 31. August 1993.

Präsentiert werden die eingereichten Architekturfilme und -videos, sofern sie durch ihre Filmsprache und ihren Informationswert überzeugen und als künstlerisches Dokument Geltung besitzen, vom 2. bis 5. Dezember in Graz.

Informationen bei: artimage, Kathianergasse 3, A-8010 Graz, Tel. 0043-316-829513, Fax 0043-316-829511



Alfred Edel

Alfred Edel kennt man bei uns vor allem aus Alexander Kluges Filmen, etwa als Universitätsassistenten in *ABSCHIED VON GESTERN* (1965), als Marketing-Direktor in *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* (1969-71), als Raumfahrer in *WILLI TOBLER UND DER UNTERGANG DER SIEBTEN FLOTTE* (1969-71), als Staatsanwalt Mürner in *DIE PATRIOTIN*, aber auch als Professor für Logik in *JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN*

ALLE VON Werner Herzog (1974), als Arnold Hau in *DIE HAU SCHAU. NEUE WERKE DES ALTFILMERS ARNOLD HAU* VON Arend Agthe (1975), als Oberkellner in *KLASSENVERHÄLTNISSE* VON Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (1983); unvergessen ist er als Hauptfigur in *DAS CASANOVA-PROJEKT* VON Arend Agthe und der Neuen Frankfurter Schule (1981); als blumenkohlschwinger Edel hat er einen friedlichen Tod in *DIE ZWEITE HEIMAT* VON Edgar Reitz (1992).

«Wissen Sie, ich bin Alkoholiker, aber kontrollierter Alkoholiker. Als humanistischer Katholik habe ich das nötige Schuldbewusstsein. Freiheit ist der Zweck des Zwanges, das mag ich nicht; ist mir zu positivistisch, zu protestantisch. Zwang ist der Feind der Freiheit. – Kennen Sie das Vaterunser der Säufer? Suche uns nicht in der Unterführung und verüble uns nicht unsere Erlösung. – Wir sind alle Ebenbilder Gottes.» (Alfred Edel als Schöngut Edel in *DIE ZWEITE HEIMAT* VON Edgar Reitz)

Alfred Edel ist im Juni 1993 61jährig verstorben, dem Vernehmen nach ist er nachts aus einem Taxi gestiegen und tot umgefallen.

Hunderttausend

Dem *Förderungs fonds* der *Société Suisse des Auteurs* stehen 100 000 Franken für 1993 zur Förderung von Experimenten im Bereich der sprachlichen und stilistischen Ausdrucksweise sowie der thematischen Wagemutigkeit zur Verfügung. (Nicht 10 000 Franken wie in Heft 1.93 fälschlicherweise gemeldet. Wir entschuldigen uns für das Versehen und freuen uns an jeder zusätzlichen Null.)

efdo

Die Kommission des Europäischen Verleihförderungsprogrammes efdo – welche dieses Jahr bereits ein Fünfjährjubiläum feiern kann – hat an ihrer ersten Sitzung dieses Jahres 3,3 Millionen Ecu für zwanzig Filme an 95 Verleiher zugesprochen. Zum ersten Mal gelangen auch Verleiher aus Polen und Skandinavien in den Genuss dieser Vertriebsförderung.

Klassiker

des Neo-Realismus

Das wiedereröffnete Kino im Kunstmuseum Bern zeigt bis Ende September Filme aus der Zeit des italienischen Neorealismus, Filmklassiker aus den vierziger und fünfziger Jahren wie *LADRI DI BICICLETTA* VON Vittorio de Sica, *LA TERRA TREMA* und *BELLISSIMA* VON Luchino Visconti oder *I VITELLONI* und *LA STRADA* VON Federico Fellini. Auch weniger gezeigte Filme wie *GUARDIE E LADRI* VON Mario Monicelli sind in der Reihe vertreten. Für Kenner das absolute "must": *CRONACA DI UN AMORE* VON Michelangelo Antonioni.

Informationen bei: Kino im Kunstmuseum, Hodlerstr. 8-12, 3011 Bern, Tel. 031-212960 Fax 031-227263

schön schräg schrill

Unter diesem Motto zeigt die Rote Fabrik Zürich in ihrem Open-Air Festival am See ab Juli Filme wie etwa *I HIRED A CONTRACT KILLER* VON Aki Kaurismäki, *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS* VON Pedro Almodovar oder *POLYESTER* VON John Waters. Mit *DER GLANZ DIESER TAGE* und *SOMMER DER LIEBE*, Low-Budget-Filmen von Wenzel Storch, den der Humorkritiker Hans Mentz von «Titanic» als «Deutschlands besten Regisseur» bezeichnet, findet das Sommerkino seinen "camp"-Höhepunkt.

Programm bei: Rote Fabrik, Seestrasse 395, 8038 Zürich, Tel. 01-4819143, Fax 01-4819145

Kino im Thurgau

Im Kanton Thurgau startet Mitte Juli das *Rollende Kino* der Frauenfelder FilmfreundInnen. Während dreier Wochen wird in allen Bezirken des Kantons ein attraktives Programm zum Thema "Aussenseiter und Ausgeflipte" zu sehen sein. Eröffnet wird die "Tour de Thurgau" mit einer schweizerischen Vorpremiere des kubanischen Films *HELLO HEMINGWAY* VON Fernando Perez (Do, 22. Juli, Weinfeld).

Programm bei: Frauenfelder FilmfreundInnen, Postfach 328, 8501 Frauenfeld, Tel. 054-216676 oder 054-7204712

SO VOLLER LEBENSFREUDE!



Doch Tausende von Kindern sterben jeden Tag. Wählen Sie das Leben mit **Terre des hommes Kinderhilfe!**

ANTWORTCOUPON

- Ich würde gern ein Kind (nicht namentlich) mit einem monatlichen Beitrag von sFr. _____ während _____ Monaten unterstützen. Senden Sie mir bitte die entsprechenden Einzahlungsscheine.
- Ich möchte Ihre Bewegung mit einer einmaligen Spende unterstützen. Senden Sie mir bitte einen Einzahlungsschein.
- Senden Sie mir Unterlagen über Ihre Tätigkeit.

Name: _____ ref. 2229

Vorname: _____

Strasse: _____

PLZ/Ort: _____

Datum: _____

Unterschrift: _____

Bitte zurücksenden an: Terre des hommes
Kinderhilfe • Postfach 550 • 8026 Zürich
Tel. 01/242 11 12 • PCK 80-33-3



KURZ BELICHTET

Rückschau Cannes '93

Das internationale Filmfestival von Cannes – oder schlicht *le festival* – hat viele Gesichter.

Alltag

Dasjenige, mit dem der gewöhnliche Filmkritiker konfrontiert wird, ist alltäglich, unscheinbar und wenig attraktiv: Tagwacht, um sieben Uhr spätestens. Auf in den Kampf, nach bestenfalls kleinem, aber hektischem Frühstück. Hastiger Gang zwischen hastenden Kolleginnen und Kollegen zum Arbeitsplatz. Kleiner Stau vor der Kontrolle der Zutrittsberechtigung. Achtlos über den roten Teppich hinauf zur nächsten Ausweiskontrolle. Schliesslich, ähnlich wie in der S-Bahn, die Suche nach einem geeigneten, noch freien Sitzplatz. Die Gesichter, täglich die selben Gesichter – man kennt sie eigentlich alle, mindestens vom Sehen. Die meisten vergraben sich hinter einer (Festival-)Zeitung. Morgenstimmung. Unterwegs zur Arbeit. Routine. Nichts von Glamour. Alltag. Wie man das kennt.

Später, nach der ersten Arbeitseinheit, nach dem ersten Film, der Gang zum Briefkasten, hier als Pressefach bezeichnet. Durchsicht der Post, sprich: der Presseunterlagen. Zu einem Kaffee reicht die Zeit kaum, vielleicht ein Wortwechsel mit einer Kollegin, einem Bekannten. Vor den Eingängen zu den Sälen mit den nächsten Vorführungen drängen sie sich schon. Erneute Ausweiskontrolle. Wer einmal ausbrechen will aus dem täglichen Trott, Risiken eingeht, oder einfach einmal ein bisschen später kommt, läuft meistens schon gegen eine undurchdringliche Wand: Sorry, kein Zutritt.

Übersicht

Nicht so zu tun, als ob man die Übersicht hätte und den Durchblick, verunsichert die Leserinnen, die Leser zu Hause und den Berichterstatter vor Ort. (Auch die Politiker haben immer alles im Griff. Glauben, sie seien, oder sind sogar, darauf angewiesen, diese Show abzuziehen.) Nichts Besonderes also. Das gehört zum Alltag, zur Routine.

Selbstverständlich hat man immer das Wichtige gesehen, war dabei, war mitten im Zentrum des Wirbelsturms und hat – wenn überhaupt, und

März - Dezember 1993 Eine Veranstaltungsreihe von: AG KOMMUNALES KINO **die nato**

STUMMFILM *live*

- 21.5. Der müde Tod *Michaeliskirche*
- 26.6. Metropolis *Grassi*
- 8.7. Die Rache des Homunkulus *Neues Rathaus*
- 28.8. Die Bergkatze *Grassi*
- 29.8. Nosferatu *Grassi*
- 24./25.10. Ein Sonntag in Plagwitz *naTo*
- 14./15.11. Frau im Mond *naTo*
- 5./6.12. Tagebuch einer Verlorenen *naTo*

Alle Filme werden mit Live-Musik aufgeführt.

Infotelefon: (0341) 31 12 84, die nato, 04275 Leipzig, Alfred-Kästner-Strasse 39.
Programmdirektion: Torsten Hinger, Öffentlichkeitsarbeit: Falk Elstermann
Wissenschaftliche Betreuung: Uwe Penckert (02231) 93 85 02



46^e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM CANNES 1993 • 13 AU 24 MAI



ADIEU MA CONCUBINE



LE CERF-VOLANT BLEU



KING OF THE HILL

▲▲ BROKEN HIGHWAY
▲ SPLITTING HEIRS

manche werden's nie zugeben, nicht einmal sich selber zugeben – nur unwesentliches verpasst. Die eigene Meinung ist ebenso selbstverständlich immer die richtige und entspricht darüber hinaus – glaubt man der Darstellung – meist auch noch dem allgemeinen Konsens. Klappern gehört nun mal zum Handwerk. Doch auch eine Prise Verunsicherung – dosiert wenigstens und nur von Zeit zu Zeit – dürfte doch auszuhalten sein.

Filme

MADADYOYO (NOT YET) von Akira Kurosawa; NAKED von Mike Leigh; L'HOMME SUR LES QUAIS von Raoul Peck; LOUIS, ENFANT ROI von Roger Planchon; LA SCORTA (L'ESCORTE) von Ricky Tognazzi; FRANÇOIS TRUFFAUT, PORTRAITS VOLÉS von Serge Toubiana und Michel Pascal; THE SNAPPER von Stephen Frears; THE PIANO von Jane Campion; THE BABY OF MACON von Peter Greenaway; IN WEITER FERNE, SO NAH! von Wim Wenders; FIORILE von Paolo und Vittorio Taviani; THE WRONG MAN von Jim McBride; KING OF THE HILL von Steven Soderbergh; EL ACTO EN CUESTION von Alejandro Agresti; OHIKKOSHI (DÉMÉNAGEMENT) von Shinji Soomai; FRAUDS von Stephan Elliot; SPLITTING HEIRS von Robert Young; HSI MENG RENS HENG (LE MAÎTRE DE MARIONNETTES) von Hou Hsiao Hsien; MUCH ADO ABOUT NOTHING von Kenneth Branagh; BROKEN HIGHWAY von Laurie McInnes; FALLING DOWN von Joel Schumacher; LAN FENGZHENG (LE CERF-VOLANT BLEU) von Tian Zhuangzhuang; BAWANG BIEJI (ADIEU MA CONCUBINE) von Chen Kaige.

Das sind – ich erlaubte mir, sie einfach mal aufzuzählen – Filme, die ich im Mai 1993 in Cannes gesehen habe, Filme, an die ich mich spontan, in der einen oder andern Form erinnere. Und diese Liste ist unvollständig – manchen Film habe ich inzwischen schlicht schon vergessen, oder er kommt mir augenblicklich einfach nicht in den Sinn.

Soll ich so tun als ob? Soll ich versuchen, zu jedem der Filme wenigstens einen Satz zu schreiben, der ihn möglichst auf den Punkt bringt?

Rette wer kann (den Kritiker und die geeigneten Leserinnen und Leser).

Festivals – und da ist *le*

festival allein schon durch die Grösse seines Angebots besonders prädestiniert – erlauben es dem Filmkritiker, einen ersten Eindruck zu gewinnen von den Filmen, die da kommen werden – für den Redaktor einer Filmzeitschrift eine beinahe unverzichtbare Möglichkeit.

Preise

Man kann es drehen und wenden, wie man will, Preise, Goldene und andere Palmen in Cannes sind immer auch "politische" Preise – es geht ausser um Qualität immer auch um Rücksichtnahmen. Schön, wenn von Zeit zu Zeit die unterschiedlichen Interessen, die auf die Vergabe der Preise einwirken, so in Einklang zu bringen sind, dass dennoch die Besten ausgezeichnet werden. Nur ein Aspekt: noch nie ging die höchste Auszeichnung des Festivals an eine Frau, noch nie eine nach China. Sowohl die Frauen, wie auch die Chinesen, waren also "fällig" – und beide wurden mit der Goldenen Palme bedient. Schön, dass die beiden Preise gerechtfertigt sind. Sowohl THE PIANO von Jane Campion wie auch BAWANG BIEJI (ADIEU MA CONCUBINE) von Chen Kaige waren – je auf ihre individuelle Art und letztlich eben nicht vergleichbar – mit Abstand die stärksten und eindrucklichsten Filme des internationalen Wettbewerbs von 1993.

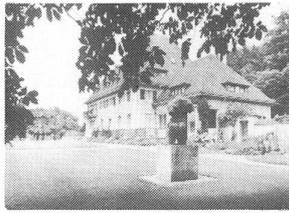
Medienereignis

Im Gedränge auf Einlass wartend erhascht der gewöhnliche Filmkritiker, der in Cannes akkreditiert wurde, mit dem einen und anderen Blick auf einen der Monitore, die überall aufgestellt sind, auch einen Eindruck von dem «Cannes», das nach draussen vermittelt wird. Welch ein Kontrast. Es ist schon eigenartig, gleichzeitig "dabei" zu sein und doch "draussen" zu stehen. Zu wissen, dass das, was jetzt irgendwo zu Hause gemütlich in einem Sessel erlebt werden kann, nur Teil der Wirklichkeit ist, die sich auf wenigen Quadratmetern abspielt, höchstens hundert Meter vom Ort entfernt, wo man gerade steht, draussen vor der Tür auf dem jetzt scheinwerferbestrahlten roten Teppich.

Walt R. Vian

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.

Von Bonnard bis Léger
Französische Kunst 1880–1940
bis 12. September 1993

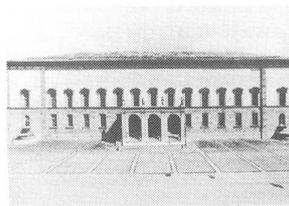
Hommage à Kemeny
bis 5. September 1993

Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
sowie
Dienstag 10.00–20.00 Uhr
(Montag geschlossen)



Stiftung Oskar Reinhart



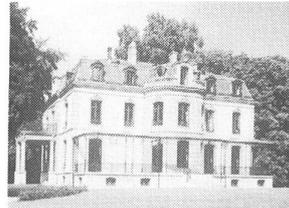
vorübergehend
geschlossen

**Von der Antike
zur Gegenwart**

**1243 Silbermünzen aus einem
römischen Gutshof**
bis 22. Dezember 1993

Münzkabinett

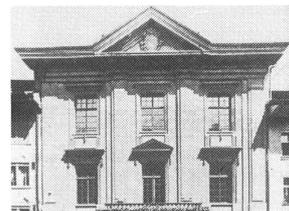
Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr



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

**Phänomenale Mathe-Magie –
Zauberformen, Zauberzahlen**
bis 9. Januar 1994

Technorama

Öffnungszeiten: Dienstag bis Sonntag 10–17 Uhr



•••••

Maxim, Marilyn und all die anderen

Billy Wilder erzählt

Billy Wilder, mittlerweile 86-jährig, ist noch immer ein ziemlich vitaler Mann. Auf Grund einer gut weiterverkauften Kunstsammlung sicherlich vielfacher Millionär, hat er trotzdem noch immer etwas von der Hemdsärmeligkeit, dem spitzbübischen Charme und dem überlebenswichtigen Vermögen, (fast) allen Situationen etwas Komisches abzugewinnen. Dieses Umschlagen vom Tragischen ins Burleske, vom Realen ins Grotteske und wieder zurück zeichnet seine besten Filme aus. Derart mit den handwerklichen Grundmerkmalen jüdischen Witzes gesegnet, verfügt er darüber, wenn man ihm ein paar kleine Stichworte liefert, noch immer mit Verve. Davon konnte sich am letzten Tag der Berlinale ein jeder überzeugen, der Einlass in das (Operetten-) Theater des Westens gefunden hatte. Auf dessen breiter Bühne sass Wilder, um die von Hellmuth Karasek abgerufenen Bonmots in seiner unnachahmlichen, leicht näselnden Art, ruckartig oder in kurzen heftigen Maschinengewehrsalven dem staunenden Publikum zu präsentieren.

Gagmaschine Wilder

Ein wenig wirkte das ganze so, als ob Wilder dies allabendlich auch in einer Broadway-Show oder zumindest bei seinen Mittagessen in den vornehmen Schickeria-Restaurants Hollywoods tut. Nur manchmal schlich sich der Eindruck ein, Karasek, der Conferencier, wirft einen Dollar in die Gagmaschine Billy Wilder und unten purzeln die Witze nur so heraus. Dabei hatte das Gespräch sehr ungewöhnlich begonnen. Karasek sprach den 1933 aus Deutschland Vertriebenen in der Tat zuerst darauf an, dass dieser jetzt endlich das Grab seines 1928 verstorbenen Vaters gefunden hatte, nach dem er in seinen vorherigen Berlin-Besuchen (einschliesslich seines Aufenthalts im Jahre 1945 als amerikanischer Filmoffizier) vergeblich gesucht hatte. Die Zuschauer waren leicht irritiert.

Doch danach gab es ein Feuerwerk der «Adventures in the German and American Film Trade», die Karasek nach Erzählungen des Meisters



aufgeschrieben hat und die in einem jüngst erschienenen Buch vorliegen. Wenn sie sich nicht so zugetragen haben, dann sind sie fast immer gut erfunden. Natürlich begann alles in Berlin, und zwar am Viktoria-Luise-Platz, in einem Haus, in dem der italienische Komponist Ferruccio Busoni in der Bel-Etage lebte. Ihm ist denn auch die Ehrentafel der Stadt gewidmet, wie Wilder bei seinem vorletzten Besuch etwas enttäuscht feststellen musste.

Produzent in Unterhosen

Hier hatte er also 1924 (vielleicht war es auch ein paar Jahre später?) ein kleines Zimmer, während er sich sein Geld als rasender Reporter oder als Eintänzer verdiente. Wohnort, Beschäftigungen und die Verwicklungen des Lebens, wie sie Wilder erzählt, sind komödienreif. Und über eine solche Szene kommt er zum ersten Mal mit dem Film in Berührung. Wie die meisten ebenso jungen wie unbekanntem Autoren schreibt auch Wilder an einem Filmdrehbuch. Nur wie bringt man es an den Produzenten? Ganz einfach, man wartet, bis ein solcher die schöne Nachbarin aufsucht, deren Ehemann aber just gerade nach Hause kommt. Man passt den Zeitpunkt ab, wo der Produzent in Unterhosen aus der Nachbarwohnung über den Balkon oder besser: durch das eigene Zimmer flüchten muss. Nun stellt man sich förmlich vor, nur der Austausch von Visitenkarte entfällt wegen der noch immer spärlichen Bekleidung des Produzenten. Wilder, der junge Autor, stellt fest, dass sein Gegenüber in den Unterhosen kein Geringerer ist als Maxim Galitzenstein, Produktionschef und alleiniger Besitzer der bekannten Maxim-Film-GmbH. Direkt und mit kräftiger Stimme (damit es der Ehemann nebenan hören könnte) beginnt man eine Konversation und bietet dabei dezent aber nachdrücklich seinen Stoff an. Wilder bekommt sofort 500 Mark für sein Exposé. Dass der Produzent den so eingekauften Filmstoff liegen lässt, als er endlich das Haus verlassen konnte, hat Billy Wilders Filmkarriere nur um einige Jahre verzögern können. Fast alles, was Wilder erzählt, ist so

gut wie drehreif (das Leben ist halt so, bei manchen Leuten). Wenn ihm noch ein musik- oder bohème-geschichtlich gut unterrichteter Lektor zugeflüstert hätte, dass Busoni, der bekannte Komponist, schwarzen Messen zuneigte, ein Faible für bucklige Frauen hatte, von denen er sich weissagen liess – was für ein Film wäre aus den Erlebnissen des jungen Eintänzers am Viktoria-Luise-Platz zu machen.

Nijinski und das Kentucky-Derby

Mit den Produzenten hat es der weise alte Mann der Hollywood-Komödie. Die Geschichte, wie er Sam Goldwyn einen Stoff um den ebenso genialen wie schwulen Tänzer Nijinsky verkaufen wollte, der verrückt wird und glaubt, ein Pferd zu sein, ist ebenso haarsträubend wie die Witze auf der Unterhaltungsseite der Boulevardzeitung. Da Goldwyn vehement protestierte, eine verrückte Tunte zur Hauptfigur eines seiner Filme zu machen, schlug Wilder als Happy-End vor: Nijinsky könne ja aus dem Irrenhaus ausbrechen und wenig später das Kentucky-Derby gewinnen.

«What problem?»

Marilyn Monroe war wohl eine schwierige Schauspielerin. Nicht nur, dass sie regelmässig um Stunden verspätet zum Drehen kam. Auch beim 63. Versuch (Wilder variiert hier gelegentlich zwischen dem 46. und 80. Take, man sollte also wohl das arithmetische Mittel bilden) beherrschte sie den Text noch immer nicht. Der lautete: «Where is the Bourbon?» und war durch eine Vielzahl von Zetteln (und eben nicht von Flaschen) an allen Schränken, Wänden und Schubladen gut sichtbar angebracht worden. Wilder liess das Studio räumen. Väterlich umarmte er die Monroe, sagte ihr, sie möge das Problem nicht so schwer nehmen, irgendwie würde man es schon in den Griff kriegen. Entgeistert starrte die ihn an und fragte: «What problem?»

Filmhistorisch genau darf man das von Wilder immer auf die Pointe hin Erzählte wohl nicht immer nehmen. Natürlich wäre Wilder ein wertvoller Zeitzeuge der wirklichen

Arbeits- und Produktionsverhältnisse, einer der wenigen, die man zum späten Stumm- und frühen Tonfilm oder den Jahren des Exils in den USA noch befragen könnte. Karasek fehlt dafür ein wenig das filmhistorische Rüstzeug, denn er müsste schon sehr genau nachfragen, gezielte Informationshilfen (und nicht nur Anekdotenhilfen) geben und mit anderen Aussagen vergleichen, um filmhistorische Lücken zu schliessen. Dies ergab sich sogar einmal, als Wilder aus den anekdotischen Gags urplötzlich auf die Verwertungsverhältnisse zu sprechen kam. Er erinnerte sich, dass die meisten Regisseure um 1950 zwar ein gutes Honorar von ungefähr 50 000 Dollar bekommen hätten. Was sei dies aber in Anbetracht der heutigen Honorare und in Anbetracht der erweiterten Verwertungsmöglichkeiten durch das Fernsehen, die sich in den USA um 1950 ja bereits abzeichneten. Die grossen Geschäfte machte Jack Warner nicht mit der Kinoauswertung, sondern Jahre und Jahrzehnte später mit der sogenannten Nebenauswertung.

Fünf Kilo Übergewicht

Hier wurde Wilder fast ein wenig nachdenklich. Aber, wie gesagt, er hatte ja früh und gut beraten in Gemälden investiert (wovon er übrigens nichts berichtete). 32,6 Millionen Dollar haben sie gebracht, ergänzt Karasek im Vorwort des kurzweiligen, nicht immer ungemein tiefschürfenden Buches. Der beim Spiegel vorwiegend für Literatur zuständige Redakteur hat es nach wochenlangen Gesprächen mit Wilder aus vierzig Tonkassetten, zehn Notizheften und fünf Kilo Übergewicht (aus den Arbeitessen) kompiliert.

Jürgen Kasten

Hellmuth Karasek: Billy Wilder: Eine Nahaufnahme. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1992, 542 Seiten



Kopfstand des Kinos

THE PIANO

von Jane Campion



**Entrücktheit
und Verrücktheit
bekommen
etwas miteinander
zu tun.**

Ihre Filme kommen von weit her, und für sie selbst gilt das gleiche. («All the way from New Zealand», wie es in der Autobiographie von Janet Frame immer wieder heisst.) Da werden nicht etwa nur Bilder von einer exotischen Eigentümlichkeit gezeigt, wie sie garantiert in keiner andern Weltgegend als in den Landschaften Australiens und Neuseelands entstehen können. (Das ergibt kaum mehr als die äussere Voraussetzung für das wirklich Entscheidende.) Vielmehr sind auch der Geist und die Atmosphäre von Jane Campions Kinogeschichten aus dem Fünften Kontinent entsprechend rätselhaft, verdreht, andersherum (in der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes).

Man wäre versucht, die geographischen Gegebenheiten – jene besondere Qualität der australo-neuseeländischen Landschaften ebenso wie die Isoliertheit der beiden Länder gegenüber dem Rest der Welt – als sinnbildlich für die innere Verfassung der Autorin, ihrer Stoffe und ihres Stils zu deuten: um dann festzustellen, ihr Kino stehe sozusagen kopf, wie eben die Antipoden in der populär-kindlichen Vorstellung gleichsam die Füsse an der Decke haben.

«Going Native»

Nicht anders als für AN ANGEL AT MY TABLE gilt jetzt wieder für THE PIANO, dass Entrücktheit und Verrücktheit etwas miteinander zu tun bekommen. Daran ändern die Produktionsbedingungen, die sich vom einen Film zum folgenden erheblich verschoben haben, kaum etwas. Die zweite der beiden Arbeiten ist, wiewohl kürzer, erheblich aufwendiger und von nunmehr absolut professioneller Fertigung. Sie wurde zu einem stattlichen Teil mit französischen Francsmillionen finanziert, man engagierte die amerikanischen Stars *Holly Hunter* und *Harvey Keitel* und den englischen Komponisten *Michael Nyman*. Geplant und organisiert ist THE PIANO wie eine Hollywoodproduktion. Trotzdem ist das Ergebnis mit einer solchen nicht zu verwechseln.

Die Stars agieren auf ungewohnte Weise in einem ungewohnten Milieu. Keitel etwa spielt ei-

nen weissen Zuwanderer, George Baines, der das «going native», eine gewisse Annäherung an Haltung und Lebensweise der neuseeländischen Ureinwohner, im Gesicht trägt, indem er sich deren feine Verzierungen in die Haut hat ritzen lassen. Die ironische Beiläufigkeit, mit der dieser Umstand im Film zwar aufscheint, dann aber nicht wirklich ausgeführt wird, wäre in einem zünftigen «Hollywood picture» undenkbar. Da müsste mindestens eine ausführliche erklärende Szene eingebaut werden, um Herkunft und Bewandnis der auffälligen Kosmetik einem Publikum zu erklären, von dem es dann so schulmeisterlich herablassend heisst: Es versteht derlei Dinge von allein nicht und würde sich dauernd vergeblich fragen, was denn der ominöse Gesichtsschmuck nun zu bedeuten habe.

Als müsste es immer und in jedem Fall ein Unglück sein, wenn etwas unverstanden, unaufgelöst, geheimnisvoll bleibt. Als könnte nicht gerade das Mysteriöse selbst dann einen Gewinn darstellen, wenn es die Regie nicht eigens noch als solches kennzeichnet, womit ja dann in der Regel das Versprechen abgegeben wird, die Aufklärung folge dann später nach, man wolle jetzt aber noch spannungshalber damit zuwarten – eine Zusage, die dann, einmal erteilt, selbstverständlich eingehalten werden muss, sonst gilt der Film als konfus und «schlecht konstruiert».

Das umgekehrte Prinzip, welches Campion in THE PIANO befolgt, ist wohl am ehesten surrealistischen Ursprungs. In EL ANGEL EXTERMINADOR von Luis Buñuel vermag eine Gruppe von Menschen einen Raum nicht mehr zu verlassen, etwas hält sie gefangen. Was es ist, erfahren wir nie. Dementsprechend Vieles können wir uns jedoch ausmalen. Konsequenter angewendet, erzeugt dieses informationsverweigernde Verfahren weitaus mehr Spannung als jene Micky-Maus-Logik der Szenaristenschulen, die lehrt, man müsse dem Zuschauer zu erkennen geben, dass er jetzt, wo doch bitte sehr ein Geheimnis aufgetaucht sei, auch gefälligst gespannt zu sein habe. Das ist dann die Tauschhandel-Dramaturgie; sie wirft dem Publikum etwas zu, um etwas von ihm zurückzuerhalten.



*Holly Hunter als Ada
mit Anna Paquin als ihre
Tochter Flora*

Lebensnotwendigkeiten

In Filmen wie *THE PIANO* oder *AN ANGEL AT MY TABLE* wird diese Art von Komplizität über die Köpfe der Figuren hinweg nicht gepflegt. Auf eine fast autistische Weise weilt Jane Campion mit ihren Gedanken und Gefühlen, mit ihrer spürbar starken Identifikationsfähigkeit und ihrem unbändigen Erzählwillen immer nur bei sich und bei ihren Protagonisten, auf ihren Inseln und nie bei uns draussen in der weiten Welt, wo sich das Publikum einen kompletten Service gewohnt ist. Die Rückkehr der vorübergehend nach Europa ausgewanderten Heldin Janet Frame ins heimatliche Neuseeland ist eines der wichtigsten

Ereignisse in *AN ANGEL AT MY TABLE*. Und die Entrücktheit der Antipoden ist wohl kaum je in einem Film so intensiv zu spüren gewesen wie in *THE PIANO*, einer Geschichte aus dem 19. Jahrhundert, welches noch zur Frühzeit der Kolonisierung Neuseelands gehört.

Das Piano, das die Immigrantin Ada mit nach Neuseeland bringt und das zunächst einmal auf dem Strand stehen bleibt, weil es für den Weitertransport zu schwer ist, wird zum Symbol der fraglichen Isoliertheit. Dem "common sense" des Siedlers Stewart zufolge hat es im neuen Zuhause seiner eben aus Europa angekommenen Frau Ada offensichtlich bis auf weiteres nichts



Sam Neill
als Stewart

Einen
vollgültigen
Ersatz für die
verlorene
Stimme vermag
erst die Musik
zu bilden.

Das Piano ist
für die stumme
Ada ein Sprach-
instrument
und damit eben
eine Lebensnot-
wendigkeit.



verloren. Er ist keineswegs etwa gegen Musik oder Kultur eingestellt (wieso sollte er auch?). Aber derlei Dinge entsprechen nun einmal keiner der unmittelbaren praktischen Lebensnotwendigkeiten, die den Alltag in der Kolonie und den utilitaristischen Verstand Stewarts beherrschen. Was er nicht begreift und was seinem feinfühligere späteren Rivalen Baines hingegen unbestimmt aufgeht, ist, dass das Piano, die Musik mehr ist als kultureller Luxus für die stumme Ada, nämlich ein Sprachinstrument und damit eben eine Lebensnotwendigkeit.

So liegt das Motiv der Kommunikation, des Sichverständlichmachens und des Verstehenwollens auch derer, die nicht leicht zu begreifen sind, in mehr als einer Beziehung auf dem Grund dieser melodramatischen Dreiecksgeschichte, die dann von Adas Ehebruch mit Baines und der harschen Reaktion ihres Gatten Stewart erzählt. Sprache, Mitteilung, Übertragung, Dialog – alles, was sich zur Kultur im weitesten Sinne summiert – streben immer Vollständigkeit an; das heisst, sie neigen dazu, sich auf allen Ebenen gleichzeitig abzuspielen. Ada verfügt über eine lebendige, ausdrucksstarke Mimik, sie hat ihre kleine Toch-

ter, die für sie die Zeichensprache der Stummen übersetzt, und selber händigt die Mutter auch in einem fort Abreisszettel aus, auf denen zu lesen ist, was sie meint; ausserdem bringen die Liebeszenen ihre leidliche Beherrschung der Körpersprache zum Vorschein. Aber das alles genügt bestenfalls für einen Teil dessen, was es zu sagen gibt. Einen vollgültigen Ersatz für die verlorene Stimme vermag erst die Musik zu bilden.

Angst vorm Versinken

Jedes zünftige "Hollywood picture" würde der leidgeprüften Ada gegen den Schluss der Story hin – die zum melodramatischen Heuler und zum "womens' picture" ausarten müsste – die verlorene Stimme wieder zurückgeben. Die Micky-Maus-Logik käme insofern wieder zum Zug, als es hiesse, man dürfe die guten Gefühle und positiven Erwartungen des mitfühlenden Parketts nicht enttäuschen. Und im Sinn der Tauschhandel-Dramaturgie liesse sich argumentieren, es hätten doch sowohl die Autorin wie ihr Publikum bloss einen Schaden davon, wenn diesem verweigert werde, worauf es Anspruch hat.



*Ada mit
George Baines*



*Harvey Keitel
als George Baines*

Ganz anders, radikal und konsequent verfährt Jane Campion. Alle drei Figuren im Dreieck operieren am Rand jener Verrücktheit, die das Gegenstück zur Entrücktheit der neuen Heimat bilden: Baines durchs «going native» wie durch seine Liebe zu Ada, die Heldin selbst durch ihre Untreue, ihr Mann, Stewart, durch seine Reaktion darauf. Aber die Frau ist von den dreien die eine, die bis auf den tiefsten Grund dessen hinabtaucht, worum es der Autorin zu tun ist. Ada tut diesen Sturz, angebunden an ihr geliebtes Piano, gerade auch im wörtlichen Sinn, und der Stoff, in den sie hinabsinkt, ist rein materiell betrachtet der Pazifik, das Meer der Meere: die Substanz, aus der die Isoliertheit konkret besteht. Doch im symbolischen Sinn gesehen handelt es sich natürlich um das Unbewusste: jenes Medium, heisst das, in dem der Ent- und Verrückte entweder verschwindet oder aus dem er neu geboren wieder hervortaucht.

Daher der doppelte Schluss, an dem nun manche herumrätseln und der meines Erachtens bewusst beide Varianten zulässt, nämlich das unwiderrufliche Untenbleiben ebenso wie die Rückkehr nach oben. Das Verrücktwerden, die Angst

vor dem Versinken ist Campions Grundthema. Von Film zu Film findet sie – immer ab- und jenseits jener stimmigen Szenaristenlogik, die (wie in einer algebraischen Gleichung) das kalkulierte “Aufgehen” über alles stellt – neue, bezwingende und beängstigende Bilder und Geschichten dafür.

Der Schluss von *THE PIANO* – und nicht erst dieser, sondern auch etwelches, was ihm vorangeht – ist im vollen Sinn des Wortes unverständlich und bar jeder logischen Konsequenz. Aber das ist gut so. Die Darstellung entspricht der Sache selbst, der Ent- und Verrücktheit, von der niemand genau weiss, was sie letztlich mit sich bringt, was sie verhindert und was sie ermöglicht. Klare Filme über Unklares können ihren Gegenstand nur zutode bringen. Bei Campion, einer Meisterin der hellen Konfusion, bleibt alles, selbst wo die Vernichtung droht, lebendig. Für sie sind es halt zweifellos wir andern, die kopfstehen.

Pierre Lachat



Kerry Fox
als Janet Frame
in AN AN ANGEL AT MY TABLE

«Die Struktur ist etwas vom Wichtigsten»

Gespräch mit Jane Campion

FILMBULLETIN Ihr Film erinnert in seiner klassischen Struktur an Romane des 19. Jahrhunderts. Haben Sie sich für Ihr Originaldrehbuch dort inspiriert?

JANE CAMPION Ich liebe die Literatur des 19. Jahrhunderts, und die Geschichte hat tatsächlich diesen Geschmack und diese Atmosphäre.

FILMBULLETIN Was genau mögen Sie daran?

JANE CAMPION Zunächst mag ich Romane ganz generell; insgesamt befriedigen sie mich viel mehr als die meisten Filme, da sie die Dinge geduldiger und tiefer ausloten. Ganz besonders mag ich aber die Romantik und hier wiederum die Brontë-Schwester. Ich las «Wuthering Heights» schon als Kind. Bei der erneuten Lektüre im Erwachsenenalter frappte mich dann, wie unerbittlich und genau das Buch die menschliche Natur beobachtet und wie ungeheuer erfinderisch es gleichzeitig ist. Es ist doch unglaublich, dass eine solche Geschichte aus dieser kleinen Frau herauskam, die kaum etwas von der Welt gesehen hatte. Emily Brontë sprach kaum, wenn sie ausging, und verliess fast nie ihre Heimatstadt Howarth. Sie erzählt übrigens auch von der Kargheit dieser Moor-Landschaften, was ich mir in der neuseeländischen Landschaft sehr gut vorstellen konnte. Da gibt es jenes gleiche Gefühl von Isolation; schliesslich sind wir quasi am Ende der Welt. Auch *THE PIANO* ist eine dieser Am-Ende-der-Welt-Geschichten, wo extreme Dinge passieren können.

FILMBULLETIN Die ungezähmte neuseeländische Landschaft spielt eine zentrale Rolle in Ihrem Film. Sind Sie selbst in einer ländlichen Gegend aufgewachsen?

JANE CAMPION Wir lebten in einer Buschhütte. (lacht) Nein, im Ernst, dafür hätte ich viel zuviel Angst, wegen den Ratten und solchen Dingen. Aber in Neuseeland kann man gar nicht aufwachsen, ohne sich der Landschaft bewusst zu werden. Sogar in der Hauptstadt sieht man am Rand statt der Industriegürtel wie hier in Europa immer den Urwald und spürt die Grösse der Natur. Ich ging als Kind auch oft zu befreundeten Farmern, die im Busch lebten. Ich war immer gerne dort. Es war für mich eine Art Märchenland und regte meine Fantasie an.

FILMBULLETIN *THE PIANO* hat eine ausgeklügelte, quasi klassische Struktur. So etwas schreibt sich wohl nicht von heute auf morgen.

JANE CAMPION Ich bin natürlich geschmeichelt, wenn Sie das sagen, denn ich liebe die klassische Erzählstruktur und finde eine solide Struktur etwas vom Wichtigsten. Die Strukturierung war für mich Knochenarbeit; ich habe nämlich die Tendenz, mich eher zu zerstreuen und so nie richtig das Ziel zu erreichen. Die eigentliche Niederschrift des Buchs dauerte vielleicht sechs Monate, aber die ganze Entwicklung erstreckte sich über die Zeit von 1984 bis 1991. Wirklich wichtig war die zweite Fassung, die ich 1990 in einer zweieinhalbmonatigen Konzentrationsphase schrieb.

Weil die erste Fassung da schon Jahre zurücklag, konnte ich sie ziemlich kühl betrachten: «Ach, das ist falsch und das ist falsch.» Ungeheuer wichtig waren natürlich auch meine Lektorin und mein Produzent, die extrem geduldig und hilfreich waren. Ein Script ist ja eine Art Puzzle: Man muss die Dinge im Stil lösen, in dem man angefangen hat. *THE PIANO* ist eben kein Action-Thriller, sondern eine psychologische Geschichte; also muss sie auch eine psychologische oder eher lyrische Auflösung haben.

FILMBULLETIN Genau diese Auflösung des Films hat mich angenehm überrascht. Etwa ab der Mitte des Films erwartete ich nämlich, dass die Dreiecksgeschichte zwischen Ihrer Heldin und den beiden Männern in eine Katastrophe, ein Blutbad oder etwas ähnliches münden würde.

JANE CAMPION Anfänglich hatten wir genau dieses gewalttätige, actionorientierte Ende. Wir dachten, man könne nicht soviel "trouble" erzeugen ohne ein Showdown. Es schien uns dann aber zu absehbar, und wir überlegten: Wie wäre es, wenn zuletzt niemand stirbt? Das war die entscheidende Wende bei der zweiten Fassung des Scripts. Damit kam ein Ton ins Finale, der für mich viel interessanter war und erlaubte, die Psychologie der Figuren tiefer auszuloten. Bei anderen Gattungen von Geschichten finde ich es allerdings durchaus in Ordnung, wenn sich zuletzt alle umbringen. (lacht)

FILMBULLETIN *THE PIANO* markiert



Alexia Keough
als Janet Frame
in AN ANGEL AT MY TABLE

in Ihrer Karriere den Sprung zu einer internationalen Produktion ...

JANE CAMPION ... in dem Sinn, dass sie zu hundert Prozent französisch finanziert ist durch «CiBy 2000». Das Phantastische daran ist, dass diese Produktionsfirma ihren Regisseuren zurzeit die vollständige kreative Kontrolle vom Casting bis zum Endschnitt überlässt. Es gab auch keine Verpflichtung, französische Schauspieler zu engagieren. Wir konnten es anfänglich kaum glauben. Es gibt zurzeit nichts Vergleichbares auf der Welt.

FILMBULLETIN Sie haben auch eine internationale Besetzung.

JANE CAMPION Holly Hunter und Harvey Keitel sind Amerikaner; Sam Neill ist zwar international bekannt, aber Neuseeländer. Ich schrieb die Rollen allerdings ohne jeden Gedanken an die Besetzung und geriet über die Vielzahl der Möglichkeiten dann auch in grosse Verwirrung. So musste ich mich zurückbesinnen auf die beiden grundlegenden Fragen: Wie sehr wollen wir bestimmte Schauspieler, wie sehr sie uns? Das half ein wenig.

FILMBULLETIN In Ihren beiden letzten Filmen sah man äusserst eindruckliche Leistungen von Kindern. Wie arbeiten Sie mit ihnen?

JANE CAMPION Ich glaube, mein grösster Vorteil ist, dass ich Kinder liebe und dass sie das wahrscheinlich wissen. Denn ich mache eigentlich nichts besonderes mit ihnen.

FILMBULLETIN Haben Sie selber Kinder?

JANE CAMPION (auf ihren Bauch deutend) Das wird mein erstes! Ausserdem bin ich selber ein wenig ein Kind. Es scheint, dass mir Kinder vertrauen. Das ist eigentlich schon alles. Das Mädchen in *THE PIANO* habe ich nicht selber entdeckt. Ich durfte nur auf der Probeaufnahme ihr Talent nicht übersehen, was nicht sehr schwierig war, weil sie erstaunlich ist. Sie hat diese Konzentriertheit und einen untrüglichen Instinkt fürs Storytelling – ich würde sagen: ein Rohtalent. Ihr konnte ich auch jene endlose Passage anvertrauen, in der sie eine erfundene Geschichte über ihren Vater erzählt. Ich dachte, ich würde nie ein Kind finden, das dazu imstande ist. Überdies hatte sie noch kein Bewusstsein für ihr Talent; es war ihr völlig gleichgültig: Sie mochte es einfach zu spielen.

FILMBULLETIN In der Rolle der Tochter muss die Kleine einmal mitansehen, wie ihrer Mutter ein Finger abgehakt wird. Wie weit klärt man ein Kind über eine derart gewalt-

tätige Szene auf?

JANE CAMPION Das war die Szene, über die sich die Eltern der Kleinen am meisten sorgten. Sie selber konnte natürlich nicht das ganze Script, da es über ihr Verständnis hinausgeht. Glücklicherweise liegt es überdies in der Natur des Filmemachens, dass selbst eine hochdramatische Szene nicht besonders dramatisch ist, wenn man sie filmt. Man lacht, scherzt, und es tendiert dazu, dass man gar nicht weiss, wie stark etwas wirkt, bis man es auf der Leinwand sieht. Natürlich hatte sie den nachgemachten Finger, den wir verwendeten, gesehen und mochte ihn, wie alle grausigen Dinge – aber mehr als ein Kuriosum denn als etwas Erschreckendes.

FILMBULLETIN Dennoch musste man sie aber in jene völlig verstörte Stimmung bringen, in der sie am Ende der Szene ist.

JANE CAMPION Wir sagten ihr einfach, sie solle schreien, so laut sie könne. Viel beängstigender war für sie die Szene, in der sie der Vater durch den Wald jagt und erfahren will, was sie über das Doppelleben der Mutter weiss. Es gibt keine Möglichkeit, Kinder vor derartigen Szenen komplett zu schützen. Man kann ihnen bei den Proben nur



THE PIANO

AN ANGEL
AT MY TABLE

THE PIANO

möglichst stark bewusst machen, dass alles nur gespielt ist. Um ihr dies zu zeigen, liessen wir sie auch die Rolle des Vaters spielen: Sie durfte jemanden packen und schüteln, um ihn einzuschüchtern. Auch die Schauspieler erklärten ihr unser Ziel nochmals sehr genau. Die einzige Sache, die sie nachher übrigens interessierte, war, wie der Finger abgehackt wird. Wir haben es ihr natürlich nicht gezeigt, und sie war bei der Synchronisation absolut sauer deswegen. Sie hörte auf der Tonspur nur, wie die Axt herunterkam, sagte: «Ich habe nicht einmal gehört, wie sie durch den Knochen ging!»

FILMBULLETIN Die Filmmusik hat Michael Nyman komponiert. Haben Greenaways Filme Sie dazu inspiriert?

JANE CAMPION Gewiss, ich suchte jemanden, der bereits für den Film gearbeitet und doch einen eigenen Ton hatte. Viele Filmkomponisten kopieren nämlich ein bisschen von hier, ein bisschen von da, und es klingt nicht gerade frisch und originell. Ich wollte allerdings auch, dass Nyman emotional weniger distanziert tönt als in den Filmen von Greenaway und fragte dauernd: «Michael, bist du dir sicher, dass du wirklich etwas mit Gefühlen machen kannst?» Das war eine interessante Herausforderung für ihn. Er schrieb Holly Hunter auch für sie spielbare Klavierstücke auf den Leib und grupperte den Rest darum herum. So war die Musik quasi verankert.

FILMBULLETIN Einige Ihrer erfolg-

reichen australischen Kollegen sind mit dem Erfolg nach Amerika ausgewandert. Haben Sie ähnliche Pläne?

JANE CAMPION Ich werde als nächstes tatsächlich mit einem amerikanischen Produzenten arbeiten, aber nicht mit einem der grossen Studios. Die Situation wird also sehr ähnlich sein wie bei *THE PIANO*.

FILMBULLETIN Wird der Film in den USA spielen?

JANE CAMPION Nein, es wird nicht in Amerika gefilmt. Es ist natürlich reizvoll, ein grösseres Publikum zu haben. Allerdings geht das immer mit einer Beschränkung der Wahlmöglichkeiten einher. Für mich selber hoffe ich natürlich, dass ich nicht in die Falle laufe, wo ich mich als Regisseurin oder Person mehr geschätzt fühle, bloss weil ich viel verdiene und ein grosses Publikum habe. Man muss ein Gefühl für dieses Verhältnis behalten: Man kann nicht einen Film für ein kleines Publikum für eine Riesensumme machen. Das ist die eine Sache, die man respektieren muss.

Das Gespräch mit Jane Campion führte Andreas Furler

Die wichtigsten Daten zu *THE PIANO*:
Regie und Buch: Jane Campion;
Kamera: Stuart Dryburgh; Kamera-Assistenz: Alun Bollinger; Schnitt: Veronika Jenet; Production Design: Andrew McAlpine; Kostüme: Janet Patterson; Frisuren und Make-up: Nokiro Watanabe; Musik: Michael Nyman; Ton: Lee Smith.
Darsteller (Rolle): Holly Hunter (Ada), Harvey Keitel (George Baines), Sam Neill (Stewart), Anna Paquin (Flora), Kerry Walker (Tante Morag), Geneviève Lemon (Nessie), Tungia Baker (Hira), Ian Mune (Reverend), Peter Dennett (Matrose), Te Whatanui Skip-

with (Hauptling Nihe), Pete Smith (Hone), Bruce Allpress (blinder Klavierstimmer), Cliff Curtis (Mana), Carla Rupuha (Meni), Mahina Tunui (Mere), Hori Ahipene (Muturu), Gordon Hatfield (Te Kori), Mere Boynton (Tochter von Hauptling Nihe), Kirsten Batley (Marama), Tania Burney (Mahina), Annie Edwards (Te Tiwha), Harina Haare (Roimata), Christina Harimate (Parearau), Steve Kanuta (Amohia), P. J. Karauria (Taua), Sonny Kirikiri (Tame), Alain Makiha (Kahutia), Greg Mayor (Tipi), Neil Mika Gudsell (Tahu), Guy Moana (Kohuru), Joseph

Otimi (Rehia), Glynis Paraha (Mairangi), Riki Pickering (Rongo), Eru Potaka-Dewes (Pitama), Liane Rangi Henry (Te Ao), Huihana Rewa (Te Hikumutu), Tamati Rice (Pito), Paoro Sharples (Hotu), George Smallman (Turu), Kereama Teua (Tu Kukuni).
Produktion: Jan Chapman Productions, CiBy 2000; Produzent: Jan Chapman; ausführender Produzent: Alain Depardieu; assoziierter Produzent: Mark Turnbull.
Australien 1992.
Format: 1:1,85; Farbe; Dolby Stereo; Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.



Die schleichenden Eroberungen

LA CHASSE AUX PAPILLONS

von Otar Iosseliani



Französische Provinz, tatesk. Von drei Fenstern an einer Hausfassade des verschlafenen wirkenden Nestes öffnet sich ein erstes. Die Frau, die sich herauslehnt, klopft an den Laden schräg darunter, die öffnende Frau daselbst wird eine Glocke des dritten bewegen, wo ein häuslicher Clochard in einem in Unordnung geratenen Spitzwegidyll schläft und schläft und schläft. Als er aufgestanden ist und sich die Soutane überzieht, wird klar, dass es der Dorfpfarrer sein muss. Er säuft etwas viel und braucht am Morgen seine Zeit, bis er aus den Federn mag. Die Gehege auf dem Friedhof helfen ihm, den torkelnden Gang einigermaßen geradlinig zu gestalten. Er hatte Geburtstag, das hat er des öftern, denn man soll die Feste schliesslich feiern wie sie fallen.

Der gebürtige Georgier Otar Iosseliani lebt, wie andere Kollegen aus der zerbröckelten

Sowjetunion, seit einigen Jahren vorwiegend in Frankreich. Der Pfarrer ist eine der zahlreichen hübschen Nebenfiguren in der Welt seines Films. Iosseliani ist ein Meister der Zwischentöne, Chronist des schleichenden Gangs der Dinge im Lauf der Zeit. Eroberungen, Entwicklungen, das zeigen uns seine Filme, kommen nicht von heute auf morgen. Iosseliani ist ein Relikt aus der Romantik: Träumer, Nostalgiker, Liebhaber der Mikrokosmen, die in der modernen Welt so wenig Platz noch haben. In seinen Filmen entwickelt sich das eine aus dem anderen, beinahe unmerklich, aber zwingend und damit so lebensnah. Er sagt: «Wir befinden uns in einem Wald, haben den Weg verloren und wissen nicht, wo wir stehen. Das einzige, was sich aufdrängt, ist, die Ohren offenzuhalten und den Alten zuzuhören, die bereits gelebt haben, um nicht dieselben Fehler noch einmal zu machen.» Die "Fehler" zeigen sich erst in

ihrem Resultat augenfällig, in seinem jüngsten Film werden sie durch Japaner gemacht, die sich in Frankreich Schlösser kaufen und die sogenannte Moderne bringen, dem alten Leben die Seele nehmen.

Iosseliani ist ein Traditionalist, das wird gerade hier spürbar. Er ist ein Konservativer im ursprünglichen Sinn, einer, der bewahren möchte, weil er davon überzeugt ist, dass uns die technische Entwicklung nicht näher zum Leben hinführt. Die Russen, die am Ende von *LA CHASSE AUX PAPILLONS* nach Frankreich kommen, um hier das Erbe einer alten Tante anzutreten, geraten sehr rasch in den Sog des freien Marktes und treiben den Ausverkauf voran. Die Verlockungen des Geldes sind die Triebfeder, die zwar Schwung ins gemächliche Leben bringt, aber dieses sehr bald auch ausleiern lässt. Und hat sich eine Feder mal so richtig verzogen, lässt sie sich nicht mehr in ihren ursprünglichen Zustand zurückbringen.

Frauenfiguren yim Zentrum

Der Georgier ist als Kind dreier Frauen aufgewachsen: der Mutter, der Tante und der Grossmutter. Von daher überrascht es nicht, dass Frauenfiguren immer wieder im Zentrum seiner Filme stehen. In *ET LA LUMIÈRE FUT* hat er gleich die ganze gängige Struktur der Gesellschaft auf den Kopf gestellt: Da waren es die Frauen, die das Sagen hatten und den Männern die Leviten lasen, wenn sie sich nicht gehörig aufführten. Trotz seines biographischen Hintergrunds meint Iosseliani im Gespräch, dass für seine Entwicklung vor allem die Strasse wichtig gewesen sei,

«und die Onkels, die mir sagten, wo's langgeht. Mein Vater war in einen Gulag verbannt. Dann dominierten natürlich bei uns die Frauen auch, weil die Männer alle im Krieg weilten. Vielleicht widerspiegelt sich da aber tatsächlich auch ein Wunschbild aus der Erfahrung der Kindheit, denn es ist schon so, dass uns das Leben damals, als die Frauen es bestimmten, gerechter erschien.»

Der Frauen in *LA CHASSE AUX PAPILLONS* sind im wesentlichen zwei, wobei der Mann ein grosser Abwesender ist. Da wäre die radelnde Organistin aus dem Schloss Otar, die Pétanque spielt und sich ihre Kugeln, damit sie sich nicht bücken muss, mit einem Magneten aufhebt. Da wäre sodann ihre Cousine, die fürs Leben gerne flippert. Sie ist Besitzerin des ominösen Schlosses, das wie ein Relikt aus vergangenen Tagen in der Landschaft steht – wobei das französische Provinzleben bei Iosseliani überhaupt noch ganz verklärt pittoresk wirkt. Schon früh im Film tauchen Japaner auf, die das Schloss kaufen wollen. Doch: Es ist nicht zu kaufen, um keinen Preis in der Welt. Wir können warten, lächeln die Japaner, und sie werden warten, geduldig, im Wissen, dass über kurz oder lang auch in dieser Familie jemand weiche Knie und einen offenen Geldbeutel haben wird. Bei Iosseliani werden es die russischen Erben sein, doch bis dahin dauert es noch seine Zeit, denn, so bedeutet ihnen die Alte, man lebt lange in dieser Gegend.

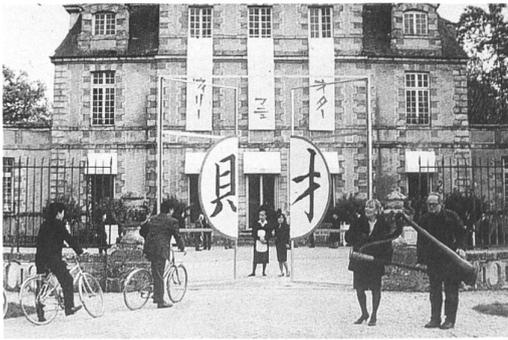
Liebe zum Detail

Der Reiz aller Filme Iosselianis, seien sie wie *PASTORALE* noch in Georgien entstanden oder wie *LES FAVORIS DE LA LUNE* bereits in Frankreich,



Das Surreale
und Irreale steht
in Iosselianis
Filmen dicht an
der Seite des

Realen.
Das, sagt er,
macht unser
Leben aus.



Die wichtigsten
Daten zu LA CHASSE
AUX PAPILLONS:
Regie und Buch: Otar
Iosseliani; Kamera:
William Lubtchansky;
Schnitt: Otar Iosselia-
ni, Jocelyne Ruiz,
Nathalie Alquier,
Ursula West; Aus-
stattung: Emmanuel
de Chauvigny;
künstlerische Bera-
tung: Pierre André
Boutang, Leila
Naskidachvili; Maske:
Evelyne Byot;
Kostüme: Charlotte
David; Frisuren:
Caroline Philipponat;
Musik: Nicolas
Zourabichvili; Ton:
Holger Gimpel, Alix
Comte, Gérard

Lamps, Axel Arft;
Tonschnitt: Anne-
Marie L'Hôte.
Darsteller (Rolle):
Narda Blanchet
(Solange, Cousine
von Marie-Agnès),
Pierrette Pompon
Bailhache (Valérie,
die Haushälterin),
Alexandre Tcher-
kassoff (Henri de
Lampadère, Nachbar
und Notar), Thamar
Tarassachvili (Marie-
Agnès de Bayonette,
Schloss-Besitzerin),
Alexandra Lieber-
mann (Hélène,
Schwester von Marie-
Agnès), Lilia Ollivier
(Olga, Tochter von
Hélène), Emmanuel
de Chauvigny

(Pfarrer André),
Sacha Piatigorsky
(Emir), Anne-Marie
Eisenschitz (Marie,
Freundin von So-
lange), Françoise
Tsouladze (Yvonne,
Antiquitätenhändle-
rin), Maimouna
N'Diaye (Caprice,
Lampadères Schwie-
gertochter), Yannick
Carpentier (Monsieur
Carpentier), Pascal
Bonitzer, Georges
Giani, Ghislaine de
Beauregard, Pascal
Aubier, Ludmilla
Pernot, Bagrat
Tsouladze, Martine
Boutang, Annie de la
Celle, Svetlana
Lafond, Emile Breton,
Vincent Darasse,

Irène Babet, Liouba
Protassieff-Ballu,
Kenji Watanabe,
Henri de Kermel,
Hervé Lasseron,
Sergei Gladikh,
Margarita Ludwig.
Co-Produktion: Pierre
Grise Productions,
Sodaperaga, France 3
Cinéma, Metropolis
Filmproduktion, Best
International Films;
Produzentin: Martine
Marignac; Co-Pro-
duzenten: Maurice
Tinchant, Guy Selig-
mann, Luciano Gloor,
Ettore Rosboch, Lilia
Smeccchia. Frankreich
1992. Farbe, Dauer:
115 Min. CH-Verleih:
Columbus Film,
Zürich.

seien sie wie EUSKADI dokumentarisch gestaltet oder wie ET LA LUMIÈRE FUT fiktiv, ist die Liebe zum Detail, das bei ihm letztendlich alles ist. Eine Schwarze macht in LA CHASSE AUX PAPILLONS die Touristen-Führung durchs Schloss, zeigt den Leuten Gemälde und blickt dabei starr an allem vorbei – so rasch lässt sich Kunst nicht erfassen. Die Blechmusik kreuzt die Hare-Krishna-Gruppe, beim Duell fallen gleich beide Duellanten tot um. Päng. Und wenn die Japaner Pétanque spielen, so ist klar, dass das Ende einer Epoche eingeläutet ist.

Das Surreale und Irreale steht in Iosseliani'schen Filmen dicht an der Seite des Realen. Das, sagt er, macht unser Leben aus. Im Schloss erscheint einmal der Geist Otar als Offizier – es ist der Filmer selber, der wie der gute alte Hitch immer wieder selber eine Minirolle übernimmt, in der Regel eine Rolle des Besuchers, der von aussen eine Welt betrachtet, in der er selber nicht mehr steckt. Der Geist Otar lässt der Alten im Schloss seine Zigarette im Aschenbecher zurück. Sie nimmt einen Zug, ist durch den Glimmstengel aus dem Nirgendwo zumindest leicht verwirrt und stirbt. Eine traumhaft schöne Sequenz des fließenden Übergangs von einer Existenz in die andere, ein letztes Aufbegehren einer alten Welt auch, denn fortan geht alles sehr schnell. Über Telegrafleitungen, denen die Kamera folgt, reist die Meldung vom Tod der Tante nach Russland, zu ihren einzigen Hinterbliebenen. Beim Rückruf sehen wir, ein herrlich komischer Einschub, die traditionelle sowjetische Abhörzentrale – ein Relikt aus anderen Tagen, das darauf hindeuten mag, dass auch in der Vergangenheit nicht alles zum Besten bestellt war.

Geschichten in Bildern

Jetzt können die Japaner das Schloss endlich kaufen. Zufrieden gehen sie gleich im Dutzend auf den Markt, radeln der einen oder anderen Tradition bewusst zum Einkauf. Nur: Als sie alles modernisiert haben, ist die einzige, die aus der alten Zeit noch geblieben ist, die Magd, die jetzt lernen muss, die Fernsteuerung fürs automatische Eingangsportale zu bedienen. Ein Trödlerwagen schleppt die letzten alten Möbel ab. Dem Haus wurde die Seele genommen – der Film hat sie erhalten.

Iosseliani, der stets in einfachen und leicht verständlichen Bildern seine Geschichten vorantreibt, ist ein Bildermensch, ein Poet des Bildes auch. In ET LA LUMIÈRE FUT hat er sehr radikal auf eine verständliche Sprache verzichtet und unter anderem mit Trommelzeichen mit uns kommuniziert. In LA CHASSE AUX PAPILLONS wird wieder gesprochen, aber was in der einen oder anderen Dialogzeile gesagt wird, ist unwichtig. Iosseliani selber sagt: «Es gibt nichts Wichtiges, was durch Untertitel mitgeteilt werden könnte. Im Moment, da gesprochen wird, wird aber automatisch untitled.» Und er doppelt nach, dass er einen nächsten Film in einer Sprache machen werde, die garantiert niemand verstehe, «denn wo man einen Übersetzer braucht, für das, was man sieht, läuft etwas falsch.»

Walter Ruggle

•••••
Bildzuschriften von Fritz Göttler

Marilyn Monroe

*Sie hungerte nach
Liebe, und wir boten ihr
Beruhigungsmittel.
Gegen die Traurigkeit,
nicht heilig zu sein,
empfahl man die
Psychoanalyse.
Denk, Herr, an ihre
wachsende Angst vor
der Kamera,
an ihren Hass auf die
Schminke – und sie
schminkte sich für jede
Szene
und wie ihr Entsetzen
immer grösser wurde
und wie sie immer
unpünktlicher in den
Studios erschien.*

aus dem
«Gebet für Marilyn
Monroe» von
Ernesto Cardenal





monkey business

Abschiednehmen von der Jugend. Die Fünfzigerjahre sind da. Die Ära der Misfits beginnt. Sie passen an keinen Ort, in keine Zeit. Hollywoods frigidés Kino wird installiert, die Technik des Kälteschocks. Eisig kann's einem den Rücken runterlaufen angesichts dieser gefühllosen Verrücktheiten.

Die Jahre der Hemmungslosigkeit sind gezählt, die Exaltation – lyrisch, loufoque – ist so gut wie am Ende. Ein letztes Mal beschwört das Kino seine Vitalität, aber bereits als Routine, in Nummern und routines. «Die mechanische Euphorie der Aktionen verleiht der Hässlichkeit oder der Niedertracht einen Lyrismus, eine Ausdrucksdichte, die sie zur Abstraktion erhöhen; die Faszination bemächtigt sich ihrer, fügt der Erinnerung an die Verwandlungen Schönheit hinzu ...» (Jacques Rivette)

Monroe ist an die Wand gedrückt in diesem Revival, die jüngste im Bunde, aber ausgeschlossen vom Spiel. Sie darf nicht mitmachen in der Bande der enfants terribles.

Es ist eine Tragödie: sein Leben zu suchen ausgerechnet in einem "Medium", das ein Leben nicht mehr kennt. Sie will aus ihrer Zeit heraus wie aus einer zweiten Haut, die spannt, zu eng sitzt. Aber in der Zeitlosigkeit ihrer Erscheinung ist ihr Tod bereits beschlossen.

Das Bild der Jugend, aber eben nur zum Bild deklariert. Ein brutaler practical joke, der Film wimmelt davon.

Marilyn das Monstrum, sagt Rivette, und Mitleid klingt mit in dieser Bezeichnung. Von den Make-up-Spezialisten sieht er sie malträtiert in diesem Film, wie einst Quasimodo oder Frankensteins Monster.

Stand-In: Zwischen allen Fronten. Die Jugend ist eine hybride Konstruktion. Der Film bezieht seine Position zwischen *BRINGING UP BABY* und *MAN'S FAVORITE SPORT?*, Ginger und Marilyn, sie sind nicht mehr Katherine Hepburn und noch nicht Paula Prentiss. Was beide zu einer grausamen Schizophrenie verdammt.

Gingers Falten sind natürlicher als Marilyn's verlängerter Brauenstrich; das strenge Schwarze lebendiger als der "natürliche", aber festgesteckte Fall von Marilyn's Halstuch. Man muss die Beziehung spüren zwischen Grants gestrecktem Finger und Marilyn's gesenktem Stift. Parallelen schneiden sich niemals.

Der Film treibt Film-Geschichte. Er dokumentiert, wie es von Marlene zu Marilyn kommt, und was das bedeutet für unser Jahrhundert. Als Guide nochmals Rivette, der den Film, via Grants Spiel, auf *DER BLAUE ENGEL* bezieht: «Es ist nicht nur Spielerei, wenn wir diese Parallelgeschichten vom Niedergang zusammenbringen: erinnern wir uns, wie die Themen von Fluch und Verderben einst dem deutschen Kino das gleiche unerbittliche Fortschreiten des Liebenswerten zum Widerwärtigen aufzwingen.»



niagara



Play it again ... Eine Platte aus vergangenen Zeiten, eine verklungene Melodie. Ein verlorener Song, eine abgebrochene Existenz. Der Film des Da Capo, aber was vergangen lässt sich nicht wiederbeleben.

Die Lorelei vom Niagara, zum Narzissmus verdammt durch ihre Erscheinung. Noch einmal versucht die Konstruktion einer Geschichte den Fluss der Verzweigung zu dämmen, Beziehungen anzudeuten zu den anderen. Eine Liebe für Marilyn, den Traum von der Erfüllung.

Ein Traum im Schatten, in der Gischt. Das Urteil: femme fatale zu werden und/oder zu sterben. Ein letzter Trost vom Glockenspiel des fernen Turms. Verklungenes Lied, gebrochene Existenz.

Ein Naturereignis der Wasserfall, aber nur als Produkt einer Illumination. Auch von den Emotionen der Frauen ist die Rede bei diesem Strudel.

Marilyn war nie wirkliches glamour girl, die Fünfziger kannten das nicht. Es war nicht mehr der Platz dafür. Die Männer hatten nur noch Angst vor ihren Phantasien, waren skeptisch der Trennung vom erträumten Objekt ge-

genüber: wie sie einst erzwungen war von Depression und Krieg. Das Pin-up-Girl hat ausgespielt, die Selbstbefriedigung.

Handgreiflich muss die Frau nun sein, Objekt im eigenen Heim, nicht mehr frei zirkulieren, in den Träumen, die man teilte mit anderen.

Eine Frau für den Hausgebrauch, das wollte auch

Marilyn sein. Die wahre Liebe, den amour fou gibt es nur noch als Selbsterstörung. Der Person und des Körpers.

Marilyn hat nie dazugehört. Keiner hat sie wirklich berührt. Man muss einen anderen, einen Phantomfilm mit-sehen in NIAGARA, Hitchcocks VERTIGO. Marilyn ist verdammt: Erscheinung zu bleiben aus der anderen Welt. Bewunderung liegt in den Blicken der anderen, und Unverständnis, Neid, Verachtung. Eine Somnambule, die



sich zu den gefährlichsten Gratwanderungen aufmacht. Es zieht sie ins Reich der Toten, wie Cotten gehört sie dem Jenseits. Eine umgekehrte Eurydike, ihr Dasein in dieser Welt ist nur auf Zeit. Sie wird sich nicht umdrehen, wenn sie sich auf den Rückweg gemacht hat. Die Blicke folgen ihr, der Männer.



gentlemen prefer blondes

Die Geburt des Mythos. Das Natürliche und das Raffinierte. Mit den größten, grellsten Mitteln geht Hawks die delikatesten Themen an. Was ist eine Frau, was soll eine Frau schon sein?

Nach dem Strudel des Niagara, der Ozean. Er stiftet Frieden, seine Unergründlichkeit beruhigt. Weil das Sprechen in einem letzten Anfall von Geschwätzigkeit ans Ende kommt: noch schöner hat das nur noch Chaplin gezeigt in *A COUNTESS FROM HONG KONG*.

Zwei Girls auf der Suche nach einer «*affair to remember*». Es sind die Tiefe und die Weite des Meeres, die den Rhythmus der Bilder bestimmen. Die Bewegung, des Schiffes, ist nicht messbar, aber immer merklich. Mobilis in mobili, das ist Marilyn pur. Jane Russell dagegen ist streng und statisch, Hawks plaziert sie am Pool.

Mens sana in corpore sano. Der Mädchen Ideal ist in der Tradition der Antike fixiert. Was ist natürlicher, als einen Millionär zu heiraten? Russell setzt auf Stabilität, aufs Permanente. Marilyn ist fürs Flatterhafte und Flüchtige. Die Oberfläche, die Zirkulation der Körper und auf



den Körpern.

Ihr Rock ist entschieden enger, sie bevorzugt die vielen kleinen Schrittschritte. Russell ist für den Ausfallschritt. Marylins Mütchen macht sie zur Studiosa, sie verkörpert *trial and error*.

Bei ihr wird alles zur Frage des Formats. Sie ist das Girl fürs Scope, für den grossen Rahmen, das sieht man schon diesem Film an, noch im "Normal" format. Es geht immerhin ums Natürliche, um die Natur.

Doch die Zukunft des Scope, Monroes Zukunft steckt ganz schon in der Inszenierung von Hawks, dessen Filme sich lesen lassen wie Kommentare zum technischen Fortschritt, was das Filmemachen angeht und die menschliche Kommunikation.

Die berühmte Show-Szene, «*Diamonds are a girl's best friend*», soll es, zu Testzwecken fürs neue Format, in einer Scopefassung gegeben haben. Vielleicht muss man das wissen, um den Film ganz zu verstehen, seine neue Dimension.



how to marry a millionaire

Die grosse Angst vor dem Untergang, die Visionen vom Abtauchen und vom Ertrinken. Das Schicksal bleibt ihr erspart im Strudel des Niagara. Sie hat einen luftigen Tod, von ihrem Mann stranguliert auf einem Glockenturm.

In Hollywood nichts als Kommunikationsprobleme: «Sometimes I didn't know whether she understood what I said. When I tried to talk to

her, I felt as if I was trying to talk to somebody under water.» Nunnally Johnson, ihr Scriptwriter für HOW TO MARRY A MILLIONAIRE.

Hold the line: Frauen sind die besseren Interessenvertreter – ihrer eigenen – und die besseren matchmaker, wenn's um den Mann geht für ihr Leben.

Der Film erinnert auf den ersten Blick an GENTLEMEN PREFER BLONDES, aber er ist schon weiter voran, näher bei RIVER OF NO RETURN. Es gibt kein Zurück mehr, Monroe bewegt sich auf der Kippe, halluziniert, balanciert.

«Denken wir nur an Marlon Brando in A STREETCAR NAMED DESIRE. Von einer Rolle besessen zu werden, ist für einen Schauspieler satori, da die eigene Identität heil und unversehrt ist, solange die Rolle lebt.

Die grösste Tugend der Schule Coquelins ist selbstverständlich zugleich auch ihr professio-

ner Nachteil. Schauspielern dieser Schule fällt es schwer, verlogene Rollen zu spielen; schliesslich kann man nicht von einer Rolle besessen sein, die innerlich nicht stimmt ... In einer schlechten Rolle kann ein Schauspieler nichts weiter tun als Energie verschwenden – er wird nicht dadurch belohnt, dass er, während er die Rolle spielt, neue Seiten an sich entdeckt. Statt dessen muss er von seinem bisschen Identität zehren und seinen hart erarbeiteten Stil damit beflecken, dass er Versen, die sein Inneres nicht erreichen, Zauber verleiht. Mit der falschen Rolle zu leben ist genauso, wie wenn man mit einem falschen Partner zusammenleben müsste und gezwungen wäre, jede Nacht mit ihm zu schlafen.» (Norman Mailer)

Der Körper mit seinem besonderen Design, eckig und verquer. Überall eckt sie an, sie ist anstössig. Die mangelnde Koordination kommt von der Kurzsichtigkeit, begründet die Story des Films, aber sie ist bereits Symptom. Der Körper ist nicht weiter in Einklang mit der Seele, ist Fremd-Körper geworden.

Exakte Proportionen überall, aber es fehlt der Schwerpunkt, es mangelt an der nötigen Grazie. Das Bild splittert, wie das legendäre Spiegelbild in THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOWBUSINESS: Monroe, das Kind vom Citizen Kane, dem grossen Millionär.





river of no return

Nochmals der Wasserfall, der Strudel. Eine Fahrt durch einen Jungbrunnen, hat ein französischer Kritiker assoziiert, aus dem auch der Zuschauer verjüngt herauskommt.

Monroes Blick ist abwesend in diesem Film, sie ist immer schon ganz woanders. Ihr Spiel ist Echo und Antwort, Erwidern eines Liedes aus der Tiefe des Tales. Zwischen Robert Mitchum und Rory Calhoun, zwischen dem Siedler und dem Spieler hat sie sich nicht wirklich zu entscheiden, keine echte Wahl zu treffen.

Preminger weiss, was er will in seinem Kino, und er weiss, was er an Marilyn hat. Er inszeniert sie mit seinen Erinnerungen ans Theater, an Reinhardts Experimente mit dem Raum. Ein gewaltiges Nebeneinander, aber kein Panorama: das Scope verschafft ihm die Möglichkeit, die Dinge in Schräglage, in Bewegung zu bringen.

Das Schicksal hat entschieden: Die freie Hand des Spielers wirkt, als hätte er soeben einen Würfel geworfen. Wer nicht weiss, von Anfang an, was er will, muss, was ihm geschieht, als Koinzidenz nehmen.

Marilyn das Scope-Girl: am besten neben den anderen, aber in Verfolgung eigener Interessen. Die Nähe zur Natur macht sie fake. Und mit ihrer Hilfe erledigt Preminger, ganz en passant, den absurden Mythos vom Professionalismus, den der gute alte Hawks immer weiter pflegt. RIVER OF NO RETURN, das ist ein kleiner Sprengsatz zwischen THE BIG SKY, RIO BRAVO und EL DORADO.

Mitchum ist so somnambul wie Monroe in diesem Film, seine Reaktionen kommen beinahe zu spät. Er hat noch den Schatten von ANGEL FACE auf dem Gesicht, ein Trauma von der femme fatale.

Marilyn wird das Opfer seiner Unsicherheit, vielleicht wäre sie besser dran mit dem anderen, dem Spieler, dem flapper.



Mitchum ist so
sommambul wie
Monroe in
diesem Film,
seine
Reaktionen
kommen
beinahe zu spät.
Er hat noch den
Schatten von
ANGEL FACE auf

dem Gesicht,
ein Trauma von
der femme
fatale.
Marilyn wird das
Opfer seiner
Unsicherheit,
vielleicht wäre
sie besser dran
mit dem
anderen.





the seven year itch

Scope ist Myopenkino: Mit Wilder verlieren die amerikanischen Filme die grossen Linien, die Konturen. Das Kino gerät ins Krümeln.

Die Kamera muss nahe ran ans Objekt, da setzt das Bild Ballast an.

Die Filme haben keinen Reichtum mehr, sie sind plötzlich überladen. Und die Menschen verzetteln sich in ihren Wünschen und Hoffnungen.

Sie hatte kein Anschlussfeeling, sagt Cukor: «she wouldn't match things. And she couldn't sustain scenes. You had to shoot it piecemeal. But curiously enough, when you strung everything together, it was complete.»

Für den kurzsichtigen Blick gibt es keinen Glamour, deshalb sammelt er überall Symbole. Das übrige tut die Hitze, auf der Leinwand, sie bringt das Unterschiedliche, das sonst Unterschiedene schnell aneinander, es reibt sich.

Wilder hatte keine Berührungsängste Monroe gegenüber, er hat sie, auf seine Weise, geliebt. Er hat sie runtergeholt von ihrem Sockel, runtergeputzt und deglamorisiert. Zur pettybourgeois

sen Prinzessin, zur mütterlichen Patronin der kleinbürgerlichen Träume gekrönt.

«Noch heute erinnere ich mich lebhaft an eine Szene, in der Marilyn im Nachthemd die Treppe hinabgeht, um in die klimatisierte Wohnung des schlafenden Ewell zu kommen. Sie trug ein Nachthemd, und ich meinte, den Büstenhalter darunter zu sehen. "Man trägt keinen Büstenhalter unter einem Nachthemd", sagte ich zu ihr. "Man wird Ihre Brüste sehen, bloss weil Sie sie durch Ihren Büstenhalter betonen." – "Was für einen Büstenhalter?" fragte sie, nahm meine Hand und legte sie auf ihre Brust. Sie trug keinen Büstenhalter. Ihr Busen war ein Wunder an Form, Festigkeit und einer offenkundigen Resistenz gegen die Schwerkraft.»



Auch dies ein Kommentar zum Kinomythos der professionals, zu Hawks & Hughes und der Büstenhalterkonstruktion, die sie für den "Outlaw" Jane Russell bastelten.

bus stop

Der Film ihres Lebens: to miss the bus, den Anschluss, seine Chance verpassen. «She could do low comedy», sagt Cukor, «pratfalls and things like that – but I think her friends told her it wasn't worthy of her.»

Das Märchen von der schlafenden Schönheit, vom Dornröschen in der Blue-
Dragon-Kneipe. Ihr naiver Prinz ist on the road, unterwegs zu den Turnieren, den Rodeos. Ein amerikanischer Don Quijote.

Ein synthetisches Wunder, schwärmte Cabrera Infante, begeistert, dass der Film endlich Marilyn's Intelligenz gerecht würde: und dass er das zugrundeliegende Stück zerstört und aus seiner Asche, phönixgleich, eine kleine Komödie wiedergeboren wird.

Wie in jedem Märchen eine innige Nähe, eine traurige Verwandtschaft mit dem Alter und dem Tode: «Mit der Zeit schlossen sie und ihr Spiegel Freundschaft, und der Spiegel weinte manchmal aus Mitgefühl mit ihr, wenn ihre Ängste real waren. Schliesslich fragte ihr Spiegelbild sie: "Wovor

hast du immer noch Angst?" Die alte Frau antwortete: "Ich habe immer noch Angst vor dem Tod. Ich fürchte mich immer noch vor der Veränderung." Und ihr Spiegel stimmte ihr zu: "Ja, das macht angst, denn der Tod ist eine verschlossene Tür, und die Veränderung", verkündete er, "ist eine angelehnte Tür."

"Ja, aber die Angst ist ein Schlüssel", lachte die listige alte Frau, "und unsere Ängste haben wir ja noch." Sie lächelte.» (Susan Griffith)





let's make love

Der alte Mann und das Mädchen, Marilyn im Dialog mit Einstein: *SOMETHING'S GOT TO GIVE*, oder ein schneller Abriss filmischer Relativitätstheorie. Aus *INSIGNIFICANCE*:

– A girlfriend and I played a game a few years back. We each made a list of the men it would be nicest to sleep with. You came third on mine.

- Third?
- Then I figured out how old you are.
- And you struck me off?
- No. I moved you to the top.

Den Regisseur Cukor hat Monroe gehasst. «She dreaded Cukor. He terrified her and he loathed her. He told me so.» (Nunnally Johnson)

Montand ist der Beschützer im Schatten, so kann er seine eigene Sehnsucht besser kaschieren. Ein letzter Moment der Geborgenheit, my heart belongs to daddy: Montand nimmt sie in die Arme, und man muss die Szene heute sehen mit seinem letzten Film in der Erinnerung, *TROIS PLACES POUR LE 26*; sein Schicksal gleicht dem der Monroe, das macht sie zum Traumpaar.

LET'S MAKE LOVE, der Titel signalisiert das sanfte Gefühl einer Gemeinsamkeit: aber als eine Tech-

nik, strikt funktional. Wie der Film funktioniert und was er bedeutet fürs Kino der Sechziger, hat Serge Daney beschrieben, als er den Film im Fernsehen sah: eine stupide Monroe, ein nachlässig-desinteressierter Cukor, die blöde Fox.

Marilyn war – Cukor hat es realisiert wie der Hawks im Moment von *GENTLEMEN PREFER BLONDES* – ein Wesen nur in Anführungszeichen, nirgends hat sie existiert als vor der Kamera: «Intensiver als alle anderen hier Versammelten zusammen spielt sie wie erforderlich in diesem System der Studios, das so krank ist wie sie und sie im übrigen nicht überleben wird.»

Cukors Hass, Cukors Verachtung: zwischen Faust und Mephisto. Wer ist nun daddy, und wem gehört Marylins Herz, was mag es bedeuten, dass das Haus im letzten Film, an dem sie vor ihrem Tode arbeitete, *SOMETHING'S GOT TO GIVE*, nach Cukors eigenem Haus auf dem Set rekonstruiert wurde?



Marilyn Monroe

Geboren 1. Juni 1926 in Los Angeles, gestorben 5. August 1962 in Brentwood

- 1948 **SCUDDA HOO! SCUDDA HAY! / SUMMER LIGHTNING**
Regie: F. Hugh Herbert
- DANGEROUS YEARS**
Regie: Arthur Pierson
- LADIES OF THE CHORUS**
Regie: Phil Karlson
- 1949 **LOVE HAPPY**
Regie: David Miller
- 1950 **A TICKET TO TOMAHAWK**
Regie: Richard Sale
- THE ASPHALT JUNGLE**
Regie: John Huston
- ALL ABOUT EVE**
Regie: Joseph L. Mankiewicz
- THE FIREBALL**
Regie: Tay Garnett
- RIGHT CROSS**
Regie: John Sturges
- 1951 **HOMETOWN STORY**
Regie: Arthur Pierson
- AS YOUNG AS YOU FEEL**
Regie: Harmon Jones
- LOVE NEST**
Regie: Joseph Newman
- LET'S MAKE IT LEGAL**

- 1952 **CLASH BY NIGHT**
Regie: Fritz Lang
- WE'RE NOT MARRIED**
Regie: Edmund Goulding
- DON'T BOTHER TO KNOCK**
Regie: Roy Baker
- monkey business***
Regie: Howard Hawks; Darsteller: Cary Grant, Ginger Rogers, Charles Coburn
- O. HENRY'S FULL HOUSE**
Episodenfilm von Henry Koster, Henry Hathaway, Jean Negulesco, Howard Hawks; Auftritt in erster Episode
- THE COP AND THE ANTHEM**
- 1953 **niagara***
Regie: Henry Hathaway; Darsteller: Joseph Cotten, Jean Peters, Casey Adams
- gentlemen prefer blondes***
Regie: Howard Hawks; Darsteller: Jane Russell, Charles Coburn, Elliott Reid, Tommy Noonan, George F. Wilson
- how to marry a millionaire***
Regie: Jean Negulesco; Darsteller: Lauren Bacall, Betty Grable, David Wayne, Rory Calhoun, Cameron Mitchell

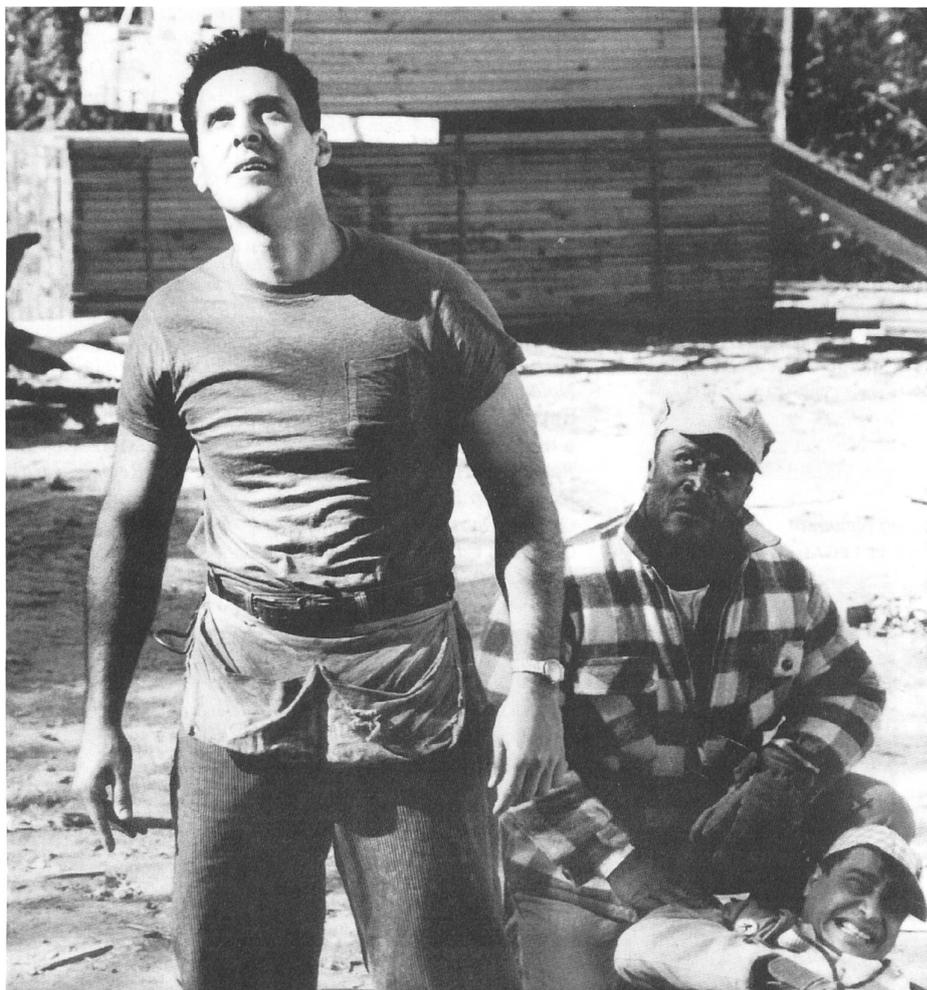
- 1954 **river of no return***
Regie: Otto Preminger; Darsteller: Robert Mitchum, Rory Calhoun, Tommy Rettig
- THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOWBUSINESS**
Regie: Walter Lang
- 1955 **the seven year itch***
Regie: Billy Wilder; Darsteller: Tom Ewell, Evelyn Keyes, Sonny Tufts, Robert Strauss
- 1956 **bus stop***
Regie: Joshua Logan; Darsteller: Don Murray, Arthur O'Connell, Betty Field
- 1957 **THE PRINCE AND THE SHOWGIRL**
Regie: Laurence Olivier, Anthony Bushell
- 1959 **SOME LIKE IT HOT**
Regie: Billy Wilder
- 1960 **let's make love***
Regie: George Cukor; Darsteller: Yves Montand, Tony Randall, Frankie Vaughan
- 1961 **THE MISFITS**
Regie: John Huston
- 1962 **SOMETHING'S GOT TO GIVE**
Regie: George Cukor
nur Fragment

* Reedition der 20th Century Fox mit neuen Kopien



Als Grossvater noch lebte

MAC von John Turturro



Das Thema des Films – das macht der Epilog, in dem Mac, Jahre später, seinen kleinen Sohn zu einem Haus führt und sagt: «Das habe ich mit meinen Brüdern gebaut, aus dem Nichts», deutlich – ist: die Liebe zu dem, was man arbeitet. Die Botschaft: eine solche Arbeit befreit. Das ist Arbeit, die sich fast von selber lohnt.

Die Moral der Geschichte

Es geht – abstrakt gesehen – darum, dass man versucht, etwas zu machen, das vollständig und komplett ist. Dabei spielt es kaum eine Rolle, was man macht, solange man die Ver-

antwortung übernimmt für das Ergebnis der Arbeit. Entscheidend ist nicht, so die Moral, ob man eine Menge Geld damit verdient oder berühmt wird, sondern zu wissen: ich habe etwas geschaffen, meine Anerkennung besteht schon darin, es einfach getan zu haben.

Umgesetzt – und das ist das Problem – wird von diesem Thema, dieser Moral, dieser Botschaft, im Film vor dem Epilog herzlich wenig. MAC entstand in der Absicht, Turturros Vater, einem ehrlichen Handwerker mit hohen Qualitätsansprüchen an seine Arbeit, ein Denkmal zu setzen. Die Absicht ist redlich, der Stoff geht sei-

nem Autor sehr nah. Allein, die Nähe wird mitgeteilt, sie berührt den Zuschauer nicht.

Arbeit ist das ganze Leben

Die Geschichte des Films handelt von jemandem, der sich abmüht, der tut, was er kann, mit den Mitteln, die er zur Verfügung hat: Mac Vitelli lebt als Sohn italienischer Einwanderer mit seinen Brüdern, ärmlich und auf engstem Raum, in Queens, New York. Ihre Erziehung unterliegt dem alles bestimmenden Motto ihres Vaters: «Es gibt zwei Wege, etwas zu tun: meinen und den richtigen, aber

schliesslich sind beides die selben.» Den Lebensunterhalt verdienen sie als Zimmerleute, die Häuser im Akkord bauen. Die Zeiten – man schreibt die fünfziger Jahre – sind hart, die Arbeit schweisstreibend, zum Vergnügen bleibt kaum Zeit. Nach dem Tod seines Vaters fühlt sich Mac als ältester Sohn für die ganze Familie verantwortlich. Dadurch wird die Sache für ihn auch nicht einfacher.

Um den profitgierigen Bossen nicht den ganzen Gewinn allein zu überlassen, aber auch um noch bessere Häuser zu bauen, beschliessen die Vitellis, sich selbständig zu machen und auf eigene Rechnung zu arbeiten. Schön ausgedacht, doch die Konkurrenz schläft noch lange nicht. Das Vorhaben gestaltet sich jedenfalls weit schwieriger als angenommen, und in der Konsequenz arbeiten die Vitellis nun alle noch viel härter als zuvor. Die verschworene Gemeinschaft beginnt auseinanderzubrechen. Vico und Bruno Vitelli möchten endlich die Früchte ihrer Arbeit geniessen und sich dem, wie sie finden, richtigen Leben zuwenden – Oona, das Nackt-Modell mit den modernen Ansichten, weckt ihre Sehnsüchte und beflügelt ihre Träume. Wen wundert's, dass sich die Brüder mehr und mehr in den Haaren liegen, und als das erste Haus endlich gebaut – aber noch nicht einmal verkauft – ist, trennen sich ihre Wege.

Das Handwerk des Regisseurs

Technisch ist John Turturros Film versiert. Daran jedenfalls liegt es nicht. Seine Mitarbeiter – hinter der

Kamera *Ron Fortunato*, als Ausstatter *Robin Standefer*, beim Schnitt *Michael Berenbaum* – sind Handwerker, die wohl selbst den Ansprüchen des durch den Film geehrten Vaters genügen dürften. Die Regie hat den Stoff nicht im Griff, dosiert nur ausnahmsweise einmal richtig. So schöne Einfälle wie, die das ganze Haus dominierende Mutter nie optisch in Erscheinung treten zu lassen – was ihre Omnipräsenz noch verstärkt –, vermögen das Blatt nicht zu wenden, beeinflussen den Gesamteindruck kaum. Alles, (fast) jede einzelne Einstellung, jede einzelne Szene ist auf möglichst grossen Effekt hin inszeniert, päng, päng, pum, pum, mit der Sensibilität eines Rock-Video-Clips. Denn wie man Effekte erzielt, hat John Turturro bei den Coen Brüdern und bei Spike Lee ganz gut mitgekriegt. Der mit modernstem Sound-Equipment hergestellte Soundtrack trägt das Seine dazu bei. Nur, dass – bei sich jagenden Effekten – ein Effekt dem andern auch das Wasser abgraben kann, blieb unbeachtet. Turturros Regiehandwerk erreicht keinen Augenblick die Qualitäten, welche er inhaltlich zur Darstellung bringen will, und schafft damit eine Distanz zu seinem Stoff, die nicht im Sinne seines Werkes liegt.

Zwischenspiel

Kirk Douglas feuert als Produzent Jonathan Shields in *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* (1952, Regie: Vincente Minnelli) seinen deutschstämmigen Meisterregisseur von Edelstein, dargestellt von Ivan Triesault, weil der sich weigert im Kostümschinken, den

sie gerade drehen, jede Einstellung auf den maximalen Effekt hin zu inszenieren. Bei seinem Abgang erteilt von Edelstein seinem Produzenten Shields – und dem geneigten Zuschauer – noch eine Lektion in Regie: ein Film kann nicht aus lauter Höhepunkten bestehen, das langweilt den Zuschauer. Jeder Höhepunkt will vorbereitet und eingeleitet sein, damit er als solcher zur Geltung kommt. Jonathan, der anderer Meinung ist, übernimmt kurzerhand selbst die Regie, stellt dann aber, als er sich den fertigen Film zum ersten Mal anschaut, einsichtig geworden fest: «no dramatic pacing or style» und gibt die entschiedene Anweisung: «Shelve the picture!» – obwohl dadurch die Shields-Production erledigt ist, das Studio schliessen muss.

Epilog

Hoffen wir, dass Turturro, bis zum Zeitpunkt, da er sich selbst als Filmemacher, gar als Filmregisseur bezeichnen wird, diese Lektion gelernt haben mag.

Eine «Camera d'Or» für den besten Erstlingsfilm des Jahres 1992 in Cannes scheint zwar auf eine reife Leistung hinzuweisen, aber wie sagt doch Mac, wie er mit seinem Sohn vor seinem ersten Hause steht, so schön: «Als dein Grossvater noch lebte, waren für einen Mann seine Taten noch das Wichtigste. Heute sind es die Worte, die man darüber macht.»

Walt R. Vian





FILMBULLETIN Ihr erster Spielfilm, *MAC*, ist Ihrem verstorbenen Vater gewidmet. Ist es sein Leben, das da gezeigt wird, oder steckt mehr von Ihnen selbst im Charakter von Mac?

JOHN TURTURRO Ich bin der Sohn meines Vaters, das hat mich sicherlich geprägt. Deshalb ist viel von meinem Vater im Film, vor allem viel von seinem Geist. Ich hatte im Gegensatz zu meinem Vater aber die Möglichkeit, ausgebildet zu werden, ich konnte viel mehr zur Schule gehen als mein Vater und hatte viel mehr Unterstützung als er. Mein Vater kam aus einem anderen Land, konnte die Schule nicht beenden, weil er arbeiten musste, er war im Krieg, bekam dort einen Schock nach dem anderen, sein Vater starb, und er musste sich um die Familie kümmern. Er hatte viel mehr zu leiden als ich.

FILMBULLETIN Hat die Tatsache, dass die Hauptrolle auf dem Leben Ihres Vaters basiert, es Ihnen leichter oder schwerer gemacht, den Mac zu spielen?

JOHN TURTURRO Das Interessanteste war, den Film zu machen, denn die ganze Verantwortung, die ich zu tragen hatte, machte es mir viel leichter, diese Rolle zu spielen. Alles wurde auf mir abgeladen. So dass ich, wenn ich vor die Kamera trat, für die Rolle gar nicht mehr schauspielern musste. Für die Rolle war es wirklich hilfreich.

Manche Szenen sind sehr nah an der Realität, andere musste ich neu schaffen, aber am Ende, als ich sie spielte, musste ich sie mir sowieso zu eigen machen. Ich kann meinen Vater nicht einfach imitieren. Als ich vor Jahren die «Mac»-Theaterstücke inszenierte, war ich nie so recht glücklich mit meiner Art, ich war einfach noch nicht alt genug dafür. Aber diesmal musste ich voll darauf vertrauen, dass ich einfach etwas davon in mir habe.

Wahrscheinlich hatte ich in gewisser Weise viel mehr Abstand zum ganzen Unternehmen als mein Vater zu seinem. Obwohl zum Beispiel jetzt mein Bruder unter meiner Regie spielte, würde ich nie ein Geschäft mit ihm gründen, wie mein Vater das mit seinen Brüdern gemacht hat. Viele Familien, die aus Europa kamen, haben das gemacht, bei manchen klappte es, und bei vielen nicht.

FILMBULLETIN An Mac und seinen Brüdern zeigen Sie ja, wie eine Familie langsam auseinanderbricht.

JOHN TURTURRO Wissen Sie, in einer Familie kann nicht jeder die Wahrheit sagen, weil alles gleich so emotional wird. Wir beide sind uns völlig fremd. Wenn Sie mir sagen, «Du musst morgen um neun hier sein», und ich komme um zehn, dann sagen Sie «Hör mal, du bist zu spät». Und dann kann ich nicht antworten: «Das machst du immer nur mit mir, weil ich dein Bruder bin!»

In einer Familie passiert folgendes: einer tut mehr, der andere tut weniger. Das ist eine sehr universelle Erfahrung, die viele Familien machen mussten, die zusammen gearbeitet haben. Auch das hat mich an der Geschichte interessiert: Sie ist persönlich, aber sie hat auch etwas Allgemeingültiges. Sie handelt von uns, von den Menschen. Sie handelt von jemandem, der sich abmüht, der tut, was er kann, mit den Mitteln, die er zur Verfügung hat.

FILMBULLETIN Was bedeutet *Handwerk* für Sie, für Ihren Beruf als Schauspieler?

JOHN TURTURRO Wissen Sie, ein Handwerk zu haben, ein Handwerker zu werden, braucht sehr viel Zeit. Die Leute sind erst Gesellen, und ihre Gesellenzeit dauert oft zehn, fünfzehn Jahre. Erst dann nennen sie sich nach dem, was sie machen. Ich habe als Schauspieler gearbeitet, aber ich habe nie gesagt, ich sei Schauspieler. Ich wollte ein

Schauspieler werden. Ich habe über zehn Jahre gebraucht, bis ich mich selbst als Schauspieler bezeichnet habe. Ich kenne aber auch Leute, die nie üben, nie studieren, irgendwie in einen Film reinkommen, und dann sagen sie: «Ich bin Schauspieler».

FILMBULLETIN Fühlen Sie sich auch als Künstler?

JOHN TURTURRO Ich möchte zwar etwas Künstlerisches erreichen, und dazu muss man ständig seine Geschicklichkeit entwickeln, seine Fähigkeiten, seine Begabung, aber ich würde nie behaupten, ich sei ein Künstler – das steht niemandem zu.

FILMBULLETIN Sehen Sie denn den Mac als Künstler oder als Handwerker?

JOHN TURTURRO Der Film handelt vom Handwerker *als* Künstler, nicht vom Gegensatz zwischen Handwerkern und Künstlern. Der Handwerker Mac – obwohl er extrem, ein bisschen verrückt und manchmal auch blind ist – nähert sich seiner Arbeit auf dem ehrlichsten geistigen Weg. Seine Art, an die Dinge heranzugehen, ist der wichtigste Ansatz des ganzen Films. Denn genau darüber wollte ich einen Film machen: dass es keine Rolle spielt, was man macht, wenn man sehr engagiert ist bei dem, was man tut, und die Verantwortung übernimmt für das Ergebnis der Arbeit. Man kann Fotograf sein, oder Schriftsteller, oder Schneider, oder Koch. Nicht, ob man eine Menge Geld damit verdient oder berühmt wird, ist entscheidend, sondern zu wissen: ich habe etwas geschaffen, meine Anerkennung besteht schon darin, es einfach getan zu haben. Das ist die Arbeit, die sich fast von selber lohnt. Eine solche Arbeit befreit.

FILMBULLETIN In der Liebe zu dem, was man macht, steckt eine ganze Weltanschauung.

JOHN TURTURRO Es ist, ich würde nicht sagen ein religiöser, aber ein sehr geistiger Ansatz: dass man Teil



Die wichtigsten
Daten zu **MAC**:
Regie: John Turturro;
Buch: John Turturro,
Brandon Cole;
Kamera: Ron
Fortunato; Schnitt:
Michael Berenbaum;
Production Design:
Robin Standefer; Art
Director: John
Magoun; Kostime:
Donna Zakowska;
Musik: Richard
Termini, Vin Tese;
Ton: Billy Sarokin,
Dan Sable.
Darsteller (Rolle):
John Turturro
(Niccolo Mac Vitelli),

Michael Badalucco
(Vico Vitelli), Carl
Capotorto (Bruno
Vitelli), Katherine
Borowitz (Alice
Vitelli), Ellen Barkin
(Oona), John Amos
(Nat), Steven
Randazzo (Gus).
Produktion: Macfilms
Production;
Produzentin: Nancy
Tenenbaum, Brenda
Goodman. USA 1992.
Format: 35mm,
1:1,85; Farbe
Technicolor; Dauer:
117 Min. CH-Verleih:
Rialto Film, Zürich.



BARTON FINK

der Welt ist, dass man etwas tut und nicht über den Dingen steht. Das ist auch ein Grund, warum ich nicht wild darauf bin, ein Filmstar zu sein: Wie kann ich etwas wirklich verdeutlichen, etwa Menschlichkeit widerspiegeln, wenn ich sehr weit weg davon lebe, wenn ich keine Verbindung dazu habe, mich nicht wirklich darum kümmere, sondern nur damit beschäftigt bin, ein Superheld zu sein. Ich glaube, es ist sehr wichtig, Teil von dem zu sein, was man tut. Und dazu trägt man schon bei, wenn man versucht, etwas zu machen, das vollständig und komplett ist. Das Bestmögliche eben, das braucht viel Zeit.

FILMBULLETIN Wie lange haben Sie an **MAC** gearbeitet? Es gab ja vorher schon Theateraufführungen und einen Kurzfilm.

JOHN TURTURRO Mit dem Schreiben habe ich 1980 begonnen. Ich hatte noch nie einen Film gemacht, war am Theater und traf dort den Schriftsteller Brandon Cole. Wir wurden gute Freunde, und irgendwann zeigte ich ihm, was ich geschrieben hatte. Gemeinsam arbeiteten wir weiter und inszenierten 1981 einen Zweiakter. 1983, als ich an der Akademie, der Yale School of Drama, fertig war, machten wir einen Dreiakter daraus, der für begrenzte Zeit in einem kleinen Theater lief. 1986 führten wir einen Ausschnitt davon bei einem Einakter-Festival auf. Dann hatte ich das ganze Material zusammen, und Anfang 1987 machte ich ein Drehbuch daraus.

Weil es kein typischer Genrefilm ist, war es schwierig, jemanden dafür zu interessieren. Schliesslich wurde Nancy Tenenbaum, die auch **SEX, LIES AND VIDEOTAPE** gemacht hat, meine Produzentin. Sie gab mir die Möglichkeit, einen Kurzfilm zu drehen, um herauszufinden, wie ich mich als Schauspieler und Regisseur fühlen würde. Und auch, um zu beweisen, dass ich Regie führen kann, und ein bisschen vom Geist und Humor des Films zu zeigen. Das half, und **BARTON FINK** erledigte den Rest, danach konnte ich das notwendige Geld bekommen.

Wir hatten allerdings nur drei Millionen Dollar zur Verfügung, mussten mit dreiundvierzig Drehtagen auskommen und die gesamte Post-Production, also Schnitt, Synchronisation, Mischung von Ton

und Musik, dauerte auch nur vier Monate.

FILMBULLETIN Mussten Sie aus Geldmangel irgendwelche Kompromisse eingehen?

JOHN TURTURRO Ich wusste genau, was ich wollte und hatte jede einzelne Einstellung des ganzen Films gezeichnet, bevor ich zu drehen anfang.

Zwar hätte ich, zum Beispiel, ein paar mal gern einen höheren Kran verwendet – manchmal wäre ich gern noch etwas in die Höhe gegangen, aber der Kran war einfach zu klein. Dennoch haben wir das Beste daraus gemacht.

FILMBULLETIN Haben Sie das Storyboard mit Ihrem Kameramann Ron Fortunato entwickelt?

JOHN TURTURRO Ich habe alle Einstellungen allein gemacht, und mein Cousin hat sie gezeichnet. Dann bin ich sie mit dem Kameramann durchgegangen, und wir haben ein paar Korrekturen vorgenommen.

FILMBULLETIN Die Kameraführung ist fließend und immer sehr nah bei den Dingen. In der Szene, in der Mac all die Balken wieder umhaut, fürchtet man fast, der Hammer würde die Kamera treffen.

JOHN TURTURRO Als ich mir die Einstellungen überlegt habe, fragte ich mich immer wieder: «Was fühle ich und was denke ich.» Nicht getrennt voneinander, sondern parallel. Ich dachte auch daran, dass wir diese Bauarbeiten gewöhnlich nur aus der Entfernung sehen. Man ist nicht gewöhnt, sie ganz aus der Nähe zu beobachten. Aber der Film soll einen mitten hinein, dahin bringen, wo die Charaktere sind. Wenn Mac sich dem Totenbett seines Vaters nähert, stolpert die Kamera, als ob man mit ihm geht. Ich hoffe, dass man es fühlt, dass man es auch emotional kapiert. Ich wollte in den Film so etwas einbauen wie «Komm, ich zeig dir was, was du vielleicht noch nie gesehen hast». Close-up, aus nächster Nähe.

FILMBULLETIN Es fällt auf, dass ein grosser Teil des Films dicht am Boden spielt. Mac geht oft in die Hocke und die Kamera mit ihm.

JOHN TURTURRO Die meiste Zeit ihres Lebens verbringen diese Männer auf ihren Knien, oder in der Hocke, oder sie beugen sich herunter – wie in all diesen Bildern von van Gogh. Sie beugen sich ständig runter, und nach einer Weile gehen ihre

Knie kaputt, ihre Rücken gehen kaputt, sie bekommen Arthritis. Dieser Kamerastandpunkt ist einfach die wirkliche Position des Arbeiters: unten am Boden.

FILMBULLETIN Als Mac sein erstes, von ihm und seinen Brüdern gebautes Haus verkauft, ist er überhaupt nicht glücklich. Er macht ein Gesicht, als müsste er sein Kind hergeben.

JOHN TURTURRO Genau dieses Gefühl wollte ich bei den Zuschauern in dieser Szene wecken. Das war exakt die Regieanweisung, genauso sollte es sein.

FILMBULLETIN Als Schauspieler schätzen Sie Regisseure, die Ihnen viel Freiheit lassen. Wie halten Sie es denn als Regisseur mit Ihren Schauspielern?

JOHN TURTURRO Mit den Schauspielern hatte ich monatelang geprobt. Wir hatten eine Videokamera, und ich liess sie erst auf der Basis des Drehbuchs arbeiten, dann davon abweichen, und wenn sie mit irgendwas ankamen, was besser war, sagte ich: «Das ist gut, das ist gut und das ist gut, schreibt es auf», und dann packten wir es ins Drehbuch.

FILMBULLETIN Wurde dann beim Drehen trotz des Zeitdrucks noch improvisiert?

JOHN TURTURRO Manchmal liess ich die Szene weiterlaufen, wenn die Schauspieler improvisierten. Im fertigen Film gib'ts zwei echte Improvisationen. Der Anfang der Szene, in der Michael Badalucco und mein jüngerer Bruder Nicholas im Auto sitzen – Michael hat den Arm um seine Schultern gelegt, und sie reden darüber, wie man eine Frau abschleppt –, steht im Drehbuch. In der zweiten Hälfte ist alles improvisiert. Auch die Szene auf der Party mit Ellen war zwar geschrieben, aber als Michael meinen Bruder packt und ihn ausschimpft, von da an ist alles improvisiert. Manche Schauspieler können wirklich fabelhaft improvisieren, Mike Badalucco dachte sich ständig was aus, wir schauten uns das bei den Proben an und sagten, das ist so komisch, das könnte man nicht mal schreiben.

FILMBULLETIN Der Film hat viele komische Momente, die – ohne die Charaktere lächerlich zu machen – einen Kontrast zum Ernst der Handlung bilden. Etwa die Opernarie, die Caruso während einer der Action-Szenen singt, oder das Verhältnis

zwischen Vico und seiner Mama.

JOHN TURTURRO Obwohl man die Mama nie zu Gesicht bekommt, merkt man, dass Vico offenbar ihr Liebling ist. Er ist der Softie, und er ist auch derjenige, der ein bisschen verwöhnt ist.

Was die Oper anbelangt, dachte ich, das wäre ein interessanter Gegensatz zu dem, was gerade passiert. Es ist fast absurd, diese wunderschöne Arie zu hören, während sich die Jungs gegenseitig "umbringen".

FILMBULLETIN Wenn sich in MAC jemand prügelt, hat das mit den üblichen Filmschlägereien ohnehin nichts gemeinsam.

JOHN TURTURRO Ich habe eben versucht, auch die Unbeholfenheit und die Peinlichkeit zu zeigen, die Schwierigkeiten, die man bei Prügeleien nun mal hat.

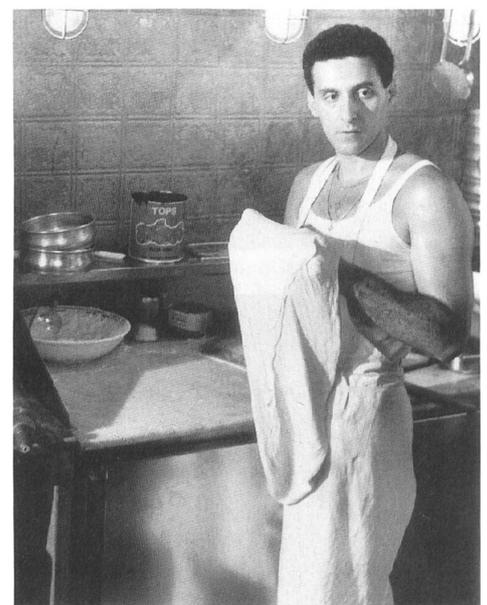
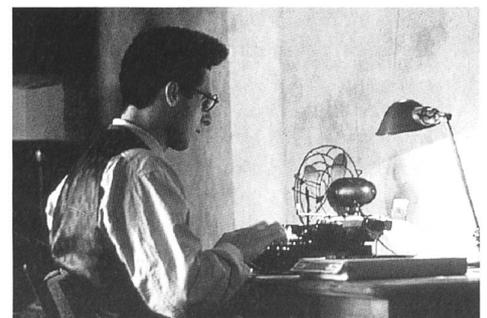
FILMBULLETIN In den *credits* steht mehrmals der Name Turturro. Macc Gattin etwa wird von Ihrer Ehefrau Katherine Borowitz gespielt. Das erinnert an Francis Ford Coppola oder Spike Lee, die auch ihre ganze Familie am Film beteiligen. Brauchen Sie die familiäre Atmosphäre beim Drehen?

JOHN TURTURRO Ich finde das sehr hilfreich. Ich arbeite überhaupt lieber mit Leuten, die ich schon lange kenne. Michael Badalucco, der meinen Bruder Vico spielt, kenne ich schon siebzehn Jahre, wir waren in zwölf, dreizehn Theaterstücken und ein paar Filmen zusammen. Carl Capotorto kennen wir seit sechs, sieben Jahren. Auch Olek Krupa, den polnischen Schauspieler, kenne ich seit langem. Es sind genau die Leute, die ich für den Film wollte. Die Väter von Michael und Carl sind beide Zimmermann, also kennen sie das Milieu.

FILMBULLETIN Im Abspann gilt Spike Lee, Martin Scorsese und den Coen-Brüdern Ihr besonderer Dank. Haben diese Kollegen konkret zu MAC beigetragen?

JOHN TURTURRO Ja. Absolut. Sie haben mich alle auf verschiedene Weise ermutigt. Sie halfen mir bei der Vorbereitung, zeigten mir vieles, halfen mir bei Budgetangelegenheiten, sagten mir, in welche Dinge ich Geld investieren soll und in welche nicht. Ich fragte sie auch eine Menge über die Technik. Und von der Arbeit mit ihnen wusste ich, wie sie arbeiten. Ich nahm alles, was mir gefiel.

MILLER'S CROSSING



▲▲ BARTON FINK
▲ JUNGLE FEVER

FILMBULLETIN Und wendeten es bei Ihren Schauspielern an.

JOHN TURTURRO Als Regisseur ist man am Ende zwar immer wieder allein damit, wie man etwas sieht, was man ausdrücken möchte. Aber vieles kann man eben auch lernen: die Art, sich den Dingen zu nähern, die Stimmung am Drehort zu beeinflussen, auch wie man sich vorbereiten muss. Vorbereitung ist sehr wichtig, wenn man einen Film macht. Vorbereitung ist alles. Wenn man weiss, was man will, verschwendet man auch keine Zeit.

FILMBULLETIN Nach welchen Gesichtspunkten suchen Sie sich denn als Schauspieler Ihre Rollen aus?

JOHN TURTURRO Früher war es eher die Rolle, die entscheidend war; heute hängt ebensoviel von den Leuten ab, mit denen ich zusammenarbeiten werde. Man kann die grossartigste Rolle der Welt bekommen, aber wenn die Leute, mit denen man arbeitet, nicht interessant sind, und man mit dem Regisseur nicht auskommt, kann man sehr gehemmt werden oder sein Vertrauen verlieren. Die Leute, mit denen ich gerne arbeite, ermöglichen eine Zusammenarbeit, sie lassen mich Sachen auf verschiedene Art probieren.

Mit Spike Lee schreibe und improvisiere ich viel. Für *JUNGLE FEVER* etwa haben wir gemeinsam geschrieben, noch bevor er ein Drehbuch hatte; von Anfang an habe ich vor allem meine ganze Rolle geschrieben.

FILMBULLETIN Und wie war es mit den Coen-Brüdern?

JOHN TURTURRO Manchmal mache ich ein paar Vorschläge zur Struktur. Als sie an *BARTON FINK* gearbeitet haben, entwickelte ich ein paar Dinge, die sie tatsächlich verwendeten. Als sie das Script fertig hatten, liessen sie mich auf der Basis dessen, was sie geschrieben hatten, herumprobieren. Mit ihnen kann ich alles versuchen. Egal, wie ich es mache, sie sagen niemals «So ist es richtig und so ist es falsch», sie sind immer daran interessiert, was von mir kommt.

FILMBULLETIN Für Ihre bisher grösste Rolle als Barton Fink haben Sie in Cannes den Darstellerpreis bekommen. Wie nähern Sie sich einer solchen Rolle?

JOHN TURTURRO Schwierige Rolle. Sehr schwierige Rolle. Ich wollte natürlich zusagen, denn es war

schliesslich eine Anfrage von Joel und Ethan, aber als ich mir den Text ansah, dachte ich «Wie soll ich das hinkriegen? Ich habe nicht die geringste Ahnung, wie ich das schaffen soll.»

Ich las eine Menge Bücher über die dreissiger Jahre, dann Bücher über die Jahrhundertwende, ausserdem sprach ich viel mit Joel und Ethan über das Drehbuch. Es ging wirklich ganz langsam. Ich konnte nicht tippen. Alles, was ich geschrieben hatte, hatte ich immer nur mit meinem Stift notiert. Also musste ich einen Schreibmaschinenkurs belegen. Als kleine Übung versuchte ich auch, tatsächlich etwas zu schreiben, während ich gefilmt wurde. Dabei entwickelten sich dann kleinere Dinge, Mimik, Gestik, Körperarbeit. Dann begann ich, an die Autoren zu denken, mit denen ich schon gearbeitet hatte. Das waren viele, weil ich in einer Menge neuer Stücke aufgetreten war und dabei eng mit den Autoren zusammengearbeitet hatte. Schliesslich nahm ich Elemente von verschiedenen Leuten wie Dr. Frankenstein: man nimmt und näht zusammen. Und dann, als wir zu drehen angingen, merkte ich: *Wow*, irgend etwas geschieht mit mir, und ich fühlte mich wirklich gut, auch körperlich.

FILMBULLETIN Sie mussten sich bei den Dreharbeiten also nicht mehr mit der Rolle herumquälen.

JOHN TURTURRO Es waren mit die angenehmsten Dreharbeiten, die ich jemals erlebt habe. Wir probierten herum, versuchten es auf verschiedene Arten, aber wir wussten, dass wir das nicht nur machten, um krampfhaft anders zu sein. Wir wussten, dass die Richtung stimmte. Es war eines der wenigen Male, dass ich sehr traurig war, als wir den Film abgedreht hatten, denn ich wusste: Dies war etwas Besonderes.

Wir stimmten alle perfekt überein. Die Brüder Joel und Ethan sowieso. Wenn der eine sagt: «Hallo, wie geht's», dann spricht der andere den Satz zu Ende: «... dir denn heute?» Ich wurde wie der dritte Bruder. Am Ende wussten wir genau Bescheid, wir sahen uns nur an und (murmelt mit verschiedenen Stimmen vor sich hin) «Hey, Joe» – «Ja, ich weiss».

FILMBULLETIN Sie legen sehr viel Wert auf Ihre Arbeitsweise, Ihre

Rollenwahl und die Filme, in denen Sie spielen. Sie sind zwar ein Liebling der Kritiker, aber das breite Publikum kennt höchstens Ihr Gesicht. Sie sind bekannt, aber kein Filmstar.

JOHN TURTURRO Ist doch viel besser! (lacht) Nun, ich habe noch in keinem breit vermarkteten Hit gespielt. Das ist auch nichts, was ich bewusst anstrebe. Ich versuche, Projekte zu finden, die mich interessieren und die mich herausfordern. Viele Filme, die gemacht werden, interessieren mich einfach nicht.

FILMBULLETIN Heisst das, Sie lehnen Rollen in Kassenschlagern ab, wenn sie Ihnen nicht interessant genug erscheinen?

JOHN TURTURRO Hab' ich. Ich habe schon ein paar grosse Blockbuster abgelehnt. Mein Freund Joe Pesci etwa bat mich, den anderen Gangster in *HOME ALONE* zu spielen. Er sagte, dieser Film wird einen Haufen Geld einspielen, wir könnten dir eine Menge Geld bezahlen. Aber ich konnte das Shakespeare-Stück, in dem ich gerade spielte, nicht aufgeben. Jetzt macht er die Fortsetzung und verdient wahrscheinlich eine Million Dollar in zwei Wochen.

FILMBULLETIN Michael Badalucco und Sie waren beide Statisten bei Scorseses *RAGING BULL*.

JOHN TURTURRO Jeder sagt einen Satz. Wir sind in der Szene, wo Jake das erstmal in den Club geht, um Vicky zu treffen. Draussen streitet er sich noch mit seiner Frau, dann geht er rein und setzt sich an einen Tisch. An diesem Tisch sitzen ich und Michael, wir beide zusammen, und sagen: «Hallo Jack, wie geht's?»

FILMBULLETIN War das Ihr erster Auftritt in einem Film?

JOHN TURTURRO Richtig. Robert De Niro hatte uns Off-Off-Broadway in einem Stück gesehen und uns mitgebracht. Wir hatten eine Szene aus dem Buch «*Raging Bull*» vorbereitet, weil es noch kein Drehbuch gab. Es hat ihnen gefallen, aber dann waren wir zu jung für die Rollen der Jungs aus dem Viertel, und da haben sie uns eine Kleinigkeit als Trostpreis gegeben.

Das Gespräch mit John Turturro führte Martin Borchers

Fresko des metropolitanen Wahnsinns

FALLING DOWN

von Joel Schumacher



Noch nie in seinem Leben hat er sich getraut, mit der Faust auf den Tisch zu schlagen, nun braucht er eine Panzerfaust, um sich Luft zu machen. An einem glühend heißen Sommertag steckt er auf einem Freeway von Los Angeles mitten im Berufsverkehr. Als alles stillsteht, dreht er durch. Er steigt einfach aus, lässt sein Auto im Stau zurück – und seiner aufgetauten Wut freien Lauf. Ein Baseballschläger, eine Maschinenpistole und schliesslich eine Bazooka geraten

in seine Hände, so dass man ihn fortan nur noch nennt wie die Buchstaben auf seinem Nummernschild: D-FENS.

Zur ersten Konfrontation kommt es, als D-Fens für eine Dose Cola nicht mehr bezahlen will als den Preis von 1965. Tatsächlich scheint an diesem Mann ein ganzes Vierteljahrhundert spurlos vorübergegangen zu sein, das Gestell seiner Brille ist so altmodisch, dass es schon wieder modern ist. Noch immer möchte er das Land ge-

gen die Kommunisten verteidigen, doch die Rüstungsfirma, bei der er angestellt war, hat ihn schon vor Monaten entlassen. Seinen Zirkelkasten betrachtet der Film wie ein Relikt aus einer vergangenen Zeit. D-Fens zieht nun nicht mehr auf dem Reissbrett, sondern in der Stadt Los Angeles seine Kreise und ist jetzt nur noch damit beschäftigt, seinen Aktionsradius zu erweitern.

Aus dem Mittelstand ins Nichts – dieser Falllinie seines Helden folgt der

Film und übersetzt sie zugleich in eine horizontale Bewegung: Quer durch die Stadt bis nach Venice Beach bahnt sich D-Fens seinen Weg, und dabei entsteht vor unseren Augen ein Fresko des ganz normalen metropolitane Wahnsinns. D-Fens trifft auf den Geschäftsführer eines Fast-Food-Restaurants, der stur Dienst nach Vorschrift macht, einen Strassenarbeiter, der keine Ahnung hat, warum er den Asphalt aufreißt, und auf einen Militaria-Händler, der leere Zyklon-B-

Behälter sammelt – der Film muss kaum übertreiben, um jeder Begegnung eine absurde Wendung zu geben. *FALLING DOWN* ist die Tragikomödie eines lächerlichen Mannes, der die Grossstadt als einen Ort erlebt, an dem man nur wählen kann, was man zuerst verlieren will: den Verstand oder das Leben.

Normalität erscheint in diesem Film als ein seltenes, ständig bedrohtes Privileg, und die wenigen Figuren, die es besitzen, wirken im Grunde, als

wären sie nicht ganz von dieser Welt. Dazu gehört auch der Polizist, dem D-Fens am Ende wie in einem Duell gegenübersteht. Er trägt ein ähnliches Hemd und die gleiche Krawatte – mit dem umgekehrten Muster. Und auch er wird, so scheint es, nicht ganz freiwillig aus dem Dienst scheidet. Er ist ein Ebenbild von D-Fens, nur: Er hat etwas stärkere Nerven.

Lars-Olav Beier

Gespräch mit Michael Douglas

FILMBULLETIN Wie würden Sie Mister D-Fens beschreiben, bevor er aus seinem Wagen aussteigt? Wer war er?

MICHAEL DOUGLAS Er war ein Konservativer, Techniker, Patriot, stolz darauf, für die Verteidigungsindustrie gearbeitet zu haben, dass er sein Amerika vor der Ausbreitung des Kommunismus verteidigt hat, aber: Er hat etwas vermisst, und er wusste nicht, was das war. Als der kalte Krieg dann vorüber war und er seinen Job verloren hat, seine Frau verloren hat, begann das Gefühl der Leere wie ein Krebsgeschwür zu wachsen. Da ist auch ein Gefühl der Entfremdung, und dort, wo wir ihn antreffen, ist er schon eine Zeit arbeitslos, frustriert über die Realitäten seines Lebens. Er merkt, dass sein Leben keinen Sinn macht.

Viele Leute merken nicht, dass ich nicht den Helden spiele, ich bin der Böse, sympathisch vielleicht, aber meine Aktionen sind nicht gerechtfertigt. Ich sage ein paar Dinge, die durchaus Sinn machen, und viele Leute im Publikum sind befremdet, weil sie sich in einer gewissen Art stark machen für meine Figur. Sie verstehen, was ich sage, aber das macht meine Äusserungen nicht richtig.

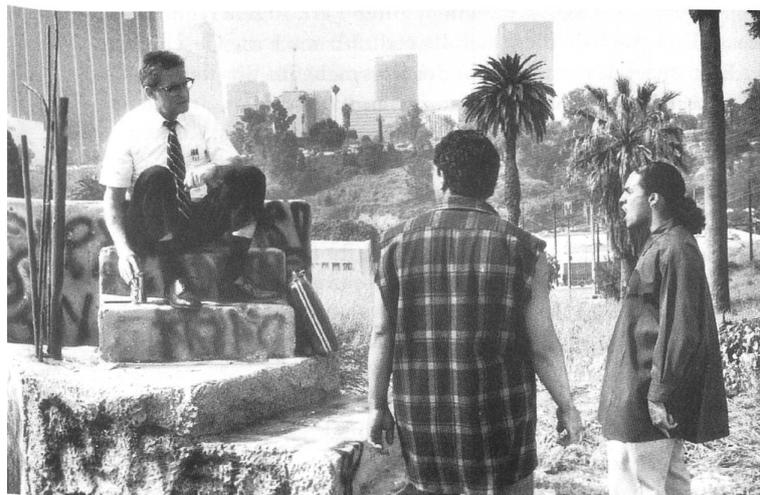
FILMBULLETIN Empfinden Sie denn Sympathien für diesen Mann?

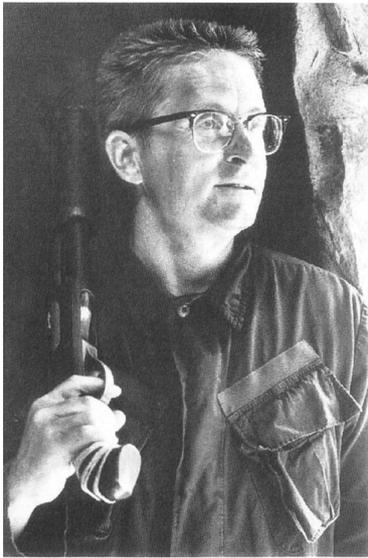
MICHAEL DOUGLAS Oh ja, ich empfinde Sympathien für jede Figur, die ich spiele. (lachend) Ich könnte anders gar nicht spielen, denn sogar wenn es sich um den übelsten Killer in der Welt handeln würde, musst du an das glauben, was du tust. Man muss das glauben, was man als

fragwürdige Person macht, und das mag mit dazu führen, dass ich oft diese Art von moralisch ambivalenten Leuten spiele. Natürlich macht diese Figur sehr viel Sinn, denn Wut ist für viele etwas, was sie nur schwer unter Kontrolle halten können. Und in D-Fens steckt sehr viel Zorn.

FILMBULLETIN War diese Rolle für Sie besonders schwierig zu spielen?

MICHAEL DOUGLAS Nein, ehrlich gesagt, es war eine der einfachsten. Warum? Sie ist sehr gut geschrieben, ich habe viele Accessoires wie meinen Haarschnitt, meine Brille, meinen Koffer, meinen Gang, meine Art zu reden. Das sind alles Bestandteile, mit denen man einen Charakter bauen kann. Das ist einfacher als die Rollen in *FATAL ATTRACTION* oder *BASIC INSTINCT*, wo man sich selber





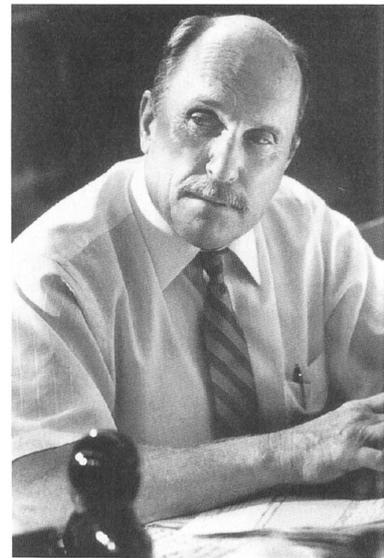
Die wichtigsten Daten zu **FALLING DOWN** (EIN GANZ NORMALER TAG):

Regie: Joel Schumacher; Buch: Ebbe Roe Smith; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Kamera-Assistenz: Michael Gershman, James Muro; Schnitt: Paul Hirsch, A.C.E.; Production Design: Barbara Ling; Art Director: Larry Fulton; Bauten: Cricket Rowland, Jann K. Engel, Brad Ricker; Kostüme: Marlene Stewart; Make-up: Tom Lucas, Steve Abrums; Frisuren: Lynda Gurasich; Musik: James Newton Howard; Ton-Schnitt: Charles L. Campbell, Louis L. Edemann.

Darsteller (Rolle): Michael Douglas (D-Fens), Robert Duvall (Prendergast), Barbara Hershey (Beth), Rachel Ticotin (Sandra), Tuesday Weld (Mrs. Prendergast), Frederic Forrest

(Militaria-Händler), Lois Smith (Mutter von D-Fens), Joey Hope Singer (Adele, Beths Kind), Ebbe Roe Smith (Bursche auf Autobahn), Michael Paul Chan (Mr. Lee), Raymond J. Barry (Captain Yardley), D. W. Moffett (Detective Lydecker), Steve Park (Detective Brian), Kimberley Scott (Detective Jones), James Keane (Detective Keene), Macon McCalm (Detective Graham), Richard Montoya (Detective Sanchez), Agustin Rodriguez, Eddie Frias, Pat Romano, Fabio Urena (Gang-Mitglieder), Karina Arroyave (Angie), Irene Olga Lopez (Angies Mutter), Benjamin Mouton, Dean Hall (uniformierte Polizisten bei Beth), John Fleck (Bursche im Park), Brent Hinkley (Rick), Dedee Pfeiffer (Sheila), Carol Androsky (Frau,

die im Whammyburger erbricht), Margaret Medina (Serviererin Lita), Peter Radon, Spencer Rochfort (Schwule), Jack Kehoe (Strassenarbeiter), Jack Betts, Al Mancini (Golfer), Susie Singer (Susie, die Stripperin), Valisha Jean Malin (Prendergasts Tochter). Produktion: Warner Bros.; in Zusammenarbeit mit Studio Canal Plus, Regency Enterprises, Alcor Films; Produzenten: Arnold Kopelson, Herschel Weingrod, Timothy Harris; ausführender Produzent: Arnon Milchan; Co-Produzenten: Dan Kolsrud, Stephen Brown, Nana Greenwald; assoziierte Produzenten: William S. Beasley, Ebbe Roe Smith, John J. Tomko. USA 1992. Farbe Technicolor, Dolby Stereo; Dauer: 115 Min. Verleih: Warner Bros., Kilchberg, München.



sein muss. Da beginnt man sich rasch einmal Sorgen darüber zu machen, wie interessant man denn sein kann, vor allem, wenn man einfach reagieren muss. In **FALLING DOWN** bin ich es, der die Aktionen auslöst, ich kann hingehen und dies oder das tun. In den anderen Rollen musste ich darauf warten, dass sie etwas tun würden, musste dasitzen – das macht einen verrückt. Da kommst du abends nach Hause und würdest am liebsten die Faust durch die Wand schlagen, weil du keine Chance bekommen hast, Emotionen zu zeigen. In **FALLING DOWN** konnte ich jeden Abend meine Kleider ablegen, die Brille, ich konnte gewissermaßen die Rolle abwaschen und wieder mich selber sein – ausser mit meinem Haarschnitt, den musste ich mit nach Hause nehmen.

FILMBULLETIN Wie nahe an der Realität fühlten Sie sich in einer Szene wie jener im Whammyburger?

MICHAEL DOUGLAS Ich weiss, dass das politisch nicht korrekt ist, aber würden wir nicht oft am liebsten an eine Hamburgertheke gehen, wo sie sagen, wir servieren kein Frühstück mehr, und dann Radau machen?

Ohne jemanden zu verletzen, aber einfach mal so. Mir gefällt diese Szene, aber ich habe eigentlich alle gerne gespielt. Beim Filmen hat man manchmal Angst vor Szenen, die bevorstehen. Hier war ich immer bereit, mich von meinem Sessel zu erheben und es zu tun. Ich wartete förmlich auf jeden Auftritt.

FILMBULLETIN Am Ende des Filmes fragen Sie: «I am the bad guy? When did it happen?» Gibt es darauf eine Antwort?

MICHAEL DOUGLAS Das geschah alles lange bevor der Film ansetzt. Immer wenn jemand seine Referenzpunkte im Leben verliert, die Objektivität, den Sinn des Lebens – ich denke, da entwickelte er sich zum Bösen, ob er das nun bewusst tat oder nicht. Wir alle sind schon in Staus gesteckt und wollten aus dem Wagen raus. Was uns daran hindert auszusteigen, ist der Gedanke daran: Was geschieht dann? In dem Moment, wo du aufhörst, darüber nachzudenken, was denn als nächstes passieren soll, kannst du zum Bösen werden.

FILMBULLETIN Haben Sie, als Produzent Ihrer eigenen Filme, ein anderes Verhalten in der Wahl

der Rollen?

MICHAEL DOUGLAS Als Produzent denkt man wahrscheinlich mehr über den Film und weniger über die Rolle nach. Als Produzent versucht man wahrscheinlich stärker als die meisten Schauspieler, an den ganzen Film zu denken. In jenen Filmen, in denen ich als Schauspieler mitwirke, muss ich nicht zwingend den besten Part haben, aber ich muss den Film lieben. In **FALLING DOWN** habe ich einen guten Part. In der Wahl der Rolle steht für mich die Geschichte, in der ich spiele, im Vordergrund, dann kommt das Risiko, das ich auf mich nehme. Ich liebe es, Risiken einzugehen, Rollen zu spielen, die ich noch nie zuvor gespielt habe. Ich liebe die Gefahr, die Herausforderung. Das gibt mir dann auch das Gefühl, als wäre ich gewachsen mit der Rolle. Auch **FALLING DOWN** war wieder verschieden von früheren Rollen, und der Film hätte meine Karriere als ein Hauptdarsteller beenden können.

Das Gespräch mit Michael Douglas führte Madeleine Hirsiger

Regenerativer Rückzug

THE CEMENT GARDEN
von Andrew Birkin



Von den hundertundfünf Minuten, die diesen Film ausmachen, erlebt der Vater gerade knapp zehn, die Mutter immerhin rund vierundvierzig. Beide Figuren nehmen ihren eigenen Schnittrhythmus mit ins Grab.

Immer ruhiger und geschlossener wird die Welt des vierzehnjährigen Jack und seiner drei Geschwister; die Kleinfamilie regeneriert sich sozusagen selbst, per "trial and error" und unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

Zum Schluss allerdings fordert die Aussenwelt ihr krankes Recht wieder ein: Das blaue Drehlicht eines Polizeifahrzeugs wird von den Schlafzimmerwänden des inzestuösen Geschwisterpaares Jack und Julie reflektiert. Es streicht kalt über die nackten Körper der Liebenden.

Andrew Birkins Verfilmung des Erstlingsromans von Ian McEwan ist eine zielstrebige, einfühlsame Interpretation voller deprimierter Hoffnung, ein Inselfilm mit bitteren gesellschaftlichen Implikationen.

Der vierzehnjährige Jack lebt mit seinen Eltern und seinen Geschwistern, der sechzehnjährigen Julie, der zwölfjährigen Sue und dem sechs-

jährigen Tom, in einem aussergewöhnlich hässlichen Haus am Rande der britischen Zivilisation.

Dieses Wasteland voller Trümmer, zerfallender Häuser und Schutt ist bildhafte Umgebung und Schutzzone zugleich. Der von dauernden Hustenanfällen geschüttelte Vater kämpft obsessiv mit zivilisatorischer Brachialgewalt gegen das Chaos des Zerfalls. Den Garten des Hauses deckt er Schritt für Schritt mit Zement zu: «It's a mess. It's full of weeds. It's out of control.»

Sein Sohn Jack hingegen überlässt sich völlig dem Strom seines Alters. Er lebt ebenso obsessiv seine schmuddelige Pubertät; er ist zunehmend fasziniert von seiner herausfordernden älteren Schwester Julie, besessen von seiner beim Onanieren wahrhaft meta-physisch erlebten Körperlichkeit, narzisstisch verträumt und seiner Umgebung gegenüber aggressiv apathisch.

Die Exposition des Films und die ersten zehn Minuten sind bestimmt von harten Schnitten, sich überstürzenden Bewegungsfolgen. In der krankhaften Trümmerlandschaft jagen sich die Nicht-Ereignisse, sobald

sich der Blick auf Details zusammenschiebt.

Wenn Jack von der Schule nach Hause trödelnd und sich unterwegs in sein Refugium in einem verfallenen Haus zurückzieht, legt sich eine sommerliche Schwere über die Szene. Jack kommt bei einer schmutzigen Matratze an und öffnet einen rostigen Metallschrank. Plötzlich peitscht eine kurze Schnittsequenz wie ein Energiestoss über die Leinwand: Auf die Matratze plumpsen nacheinander ein Päckchen Zigaretten, ein Sexheft und eine Rolle Toilettenpapier. Die Utensilien werden zu Insignien, die Zuschauer zu überraschten Komplizen. Eine Portion Speichel klatscht auf den Boden, eine Zigarette verzischt darin ihre Glut.

Zu Hause fordert der Vater des Sohnes Hilfe beim Zuzementieren der letzten freien Grasstreifen. Jack gehorcht unwillig. Eine Serie schmerzhaft aufdringlicher Parallelmontagen zeigt, wie Jack im Keller mit der Schaufel Zementsäcke aufschlägt, während der Vater im Garten arbeitet. Jack zieht sich auf die Toilette zurück. Während der Vater draussen an einem Herzanfall stirbt, onaniert der

Sohn drinnen versunken vor einem Spiegel.

Diese Parallelmontagen sind so faszinierend wie abstossend. Der sterbende Vater sackt zusammen wie jener in der Eröffnungssequenz von David Lynchs *BLUE VELVET*. Die Selbstbefriedigung des Sohnes bekommt eine überraschende Doppelbedeutung. Die mythische Parallelssetzung von Zeugung und (gewaltsamem) Tod, vom Kino immer wieder zelebriert (zum Beispiel bei der Zeugung des Arthur in John Boormans *EXCALIBUR*) wird kombiniert mit einer vagen, katholisch-repressiven Vorstellung der Onanie als Verschwendung von Zeugungskraft. Implizit erscheint der zurückgezogene Narzissmus des Sohns als Vatermord durch Verweigerung.

Der weitere Verlauf des Films ist hintergründig gestaltet wie ein Krankheitsverlauf zur Genesung hin. Zunächst wird Jack zugleich apathischer und aggressiver. Sein Verhältnis zu seinen Geschwistern ist geprägt von sporadischer Zuneigung und, im Falle von Julie, von spielerischer, halb-bewusster Sexualität.

Die Mutter erkrankt und wird zusehends schwächer. Jacks Geburtstag feiern sie an ihrem Bett; die Kinder haben mehr oder weniger den Haushalt übernommen. Dabei ist Julie ganz automatisch diejenige, die ihre Verantwortung wahrnimmt und auf eigenwillige Weise eine fast parodistische Mutterrolle emuliert. Jack spricht eher unwillig darauf an, hat aber nichts entgegenzusetzen. Bei der Geburtstags-Kammerfeier, zu der jedes der Geschwister etwas beigetragen hat, fordert Julie Jack auf, wenigstens ein Lied zu singen. Jack weigert

sich, und sie wirft ihm seine Passivität vor.

Er reagiert trotzig und fordert von ihr eine vorausgehende eigene Produktion. Julie macht einen Handstand, ihr Jupe rutscht und die Kamera zeigt durch ihre Schenkel Jacks verdattertes Gesicht. Die Szene ist – ähnlich wie der Tod des Vaters – zunächst faszinierend peinlich, wird dann aber so rührend grotesk übersteigert, dass einem die Tränen kommen könnten. Jack beginnt mit stimmbrüchiger Stimme zu singen, und das mittelalterliche «Greensleeves» wird zum Liebeslied an seine Schwester.

Schliesslich stirbt die Mutter, und die Kinder entschliessen sich, sie im Keller in Zement einzugiessen, weil ihnen bewusst wird, dass sie sonst als Familie von den Behörden aufgelöst würden.

Jack und Julie führen Sue ans Totenbett der Mutter, dem sechsjährigen Tom wollen sie ihren Tod vorläufig verheimlichen. Das führt zur meisterlichsten, rührendsten und verrücktesten Szene des ganzen Films. Während nämlich Julie und Jack mit den Tränen kämpfen, zieht sie die Decke hoch, um das Gesicht der toten Mutter zu bedecken. Jack zieht unten an der Decke, um ihre nackten Füße zuzudecken. Alle drei brechen über der Komik der Szene in Gelächter aus und locken damit den kleinen Tom ins Zimmer, der auch gerne mitlachen möchte. Innerhalb weniger Sekunden kippt die Stimmung so zwingend von Weinen zu Lachen und zurück, dass man Regisseur Birkin dafür nur stauende Bewunderung zollen kann.

Nach dem Tod der Mutter ändert sich der Schnittrhythmus zum zweiten Mal. War er bis zum Herzinfarkt

des Vaters hetzend und hektisch, danach pulsierend und ruhig treibend, kehrt jetzt eine fast pflanzliche Ruhe ein.

Jack wächst langsam in seine Rolle als Ersatzvater für die beiden jüngeren Geschwister hinein, mit Rückschlägen und mit heimlicher, provozierend einsichtiger Hilfe Julies.

Schliesslich taucht eine Bedrohung von Aussen auf, in Gestalt von Julies wesentlich älterem Boyfriend Derek, einem smarten Geschäftsmann mit rotem Sportwagen. Jack reagiert auf ihn mit offener Ablehnung und schlecht versteckter Eifersucht.

Aber als der Aussenstehende das Geheimnis der Kinder zu entdecken droht, schliessen sie die Reihe gegen ihn, und Jack beeindruckt Julie durch seine Konsequenz.

Die Kleinfamilie ist in einer utopisch-natürlichen Ausprägung wieder auferstanden. Die vier Geschwister haben miteinander und füreinander leben gelernt, und das zeigt sich in einer von aussen gesehenen konsequenten Missachtung aller sanktionierter Gesellschaftsregeln.

Tom, der Jüngste, darf sich mit Hilfe seiner Schwestern nach Herzenslust als Mädchen gebärden und mit seinem gleichaltrigen Freund in der Trümmerlandschaft Familie spielen. Jack, der auf die Veränderungen anfänglich mit Verunsicherung reagiert, wird von Julie mit sanftem Spott und direkter Provokation gelenkt.

Dabei stellt der Film Jack und dem Publikum eine ironische Meta-Ebene zur Verfügung. Der Science-Fiction-Roman, den der Junge nach anfänglichem Zögern richtiggehend verschlingt, stellt seinen Helden Commander Hunt («and his faithful dog



Cosmo») als Rollen- und Kommentarmodell zur Verfügung. Das ist einfach und wirkungsvoll gelöst, indem Ausschnitte aus dem Roman («Voyage to Oblivion») von einer Off-Stimme mit sarkastischem Pathos gelesen werden.

Neben diese "Fiktionsschleife" stellt der Film eine locker als (Pseudo-) Erinnerung eingebundene Serie von Super-Acht-Familienfilmbildern.

Wenn zum Schluss Jack und Julie nackt im Bett liegen und draussen die vom Sportwagen-Freund in Eifersucht und Entsetzen alarmierte Polizei vorfährt, scheint die Synthese bereits irreversibel vollzogen.

Aus den staubigen Super-Acht-Projektionen kleinbürgerlicher Familienideale und der populär-literarisch aufbereiteten Weltsicht des Commander Hunt entsteht eine zeitlose, perfekte Gegenwart. An einer Stelle des Buches, die Jack besonders fasziniert, zitiert der Space-Hero den Maler Constable mit der Erkenntnis, das es keine hässlichen Objekte gebe. Licht, Schatten und Perspektive seien stets geeignet, Schönheit zu produzieren. In den Super-Acht-Filmen taucht immer wieder ein zitternd im Wind stehender Papierdrache auf.

«Everything feels fixed and still», hängt als Satz über dem Geschwister-Liebespaar im Bett, und als Julie Jack lächelnd fragt, ob er glaube, sie hätten sich richtig verhalten, antwortet er: «seems natural to me».

Nach der hohlen Hochglanzproduktion von *SALT ON OUR SKIN* überrascht Andrew Birkin mit diesem komisch-grotesken, liebevollen Film. Dass er den Roman von Ian McEwan in seiner erschreckend realitätsnahen britischen Endzeit/Jetztzeit-Umgebung ansiedelt, gibt den manchmal vordergründig krud wirkenden Einstellungen eine keramisch harte Unausweichlichkeit.

THE CEMENT GARDEN jedenfalls verstärkt in jeder Sekunde das Gefühl, dass es sich um eine konzentrierte Produktion mit lange genährter Begeisterung handle. Der junge Andrew Robertson als Jack und Birkins Nichte Charlotte Gainsbourg als Julie sind phänomenal.

Robertson gelingt es, gleichzeitig und mit kaum merkbareren Übergängen, pubertären Autismus, androgenen Narzissmus, kindliche Verletzlichkeit und schliesslich eine poetische Reife zu vermitteln. Charlotte Gainsbourg hätte ihn dabei leicht in

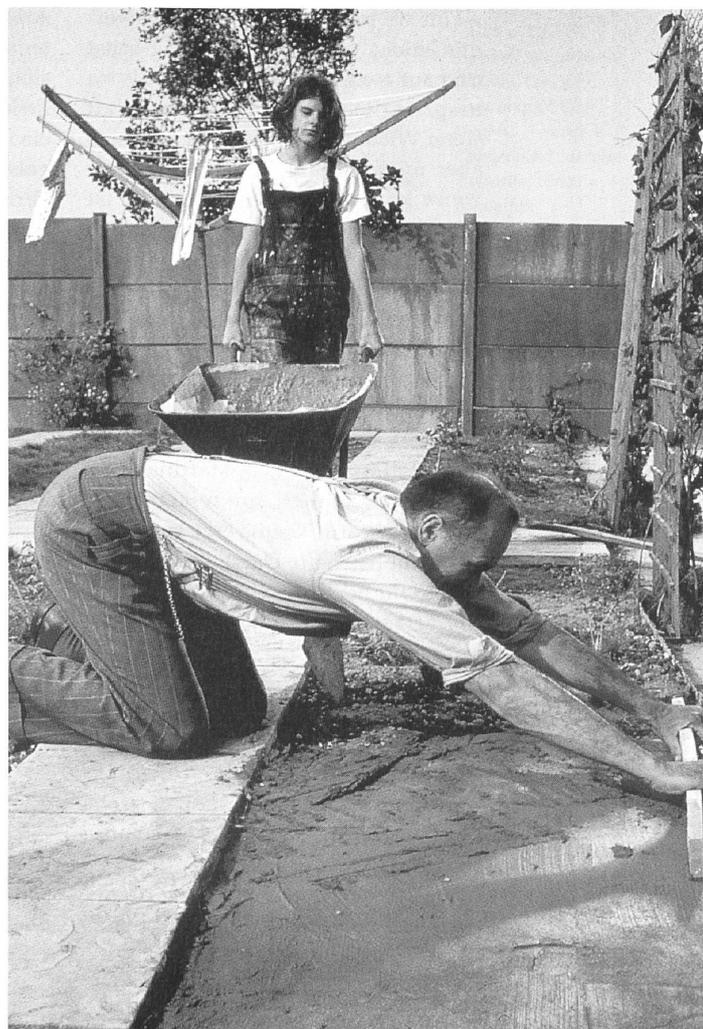
den Hintergrund spielen können. Sie wirkt unheimlich lebendig und fast schon prinzipiell weiblich, so idiotisch das klingen mag. Ihre Figur mit dieser Synthese aus kindlicher Lebensfreude, provokant-spöttischer Erotik und mütterlicher Überlegenheit hätte leicht zu einem Wunschkonglomerat männlicher Projektionen werden können. Tatsächlich ist ihre Präsenz aber schlicht umwerfend (und ihr Englisch erstaunlich lebensecht für eine französischsprachige Schauspielerin).

Hinterhältig an dem Film (oder schon an der Vorlage?) erscheint allerdings nachgerade die Tatsache, dass er ein utopisches Inselmodell vorstellt, das zwar vordergründig aus dem Zerfall der Kleinfamilie entsteht, aber im Grunde nichts anderes ist als deren Apotheose unter Ausklammerung der Gesellschaft. Damit lässt er mitten in unserem rezessiven Zementgarten eine wunderschöne, verführerisch zynische «fleur du mal» erblühen.

Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu *THE CEMENT GARDEN* (DER ZEMENTGARTEN):
Regie: Andrew Birkin; Buch: Andrew Birkin, nach dem gleichnamigen Roman von Ian McEwan; Kamera: Stephen Blackman; Schnitt: Toby Tremlett; Ausstattung und Kostüme: Bernd Lepel; Musik: Edward Shearmur; Ton: Guillaume Sciana.
Darsteller (Rolle): Andrew Robertson (Jack), Charlotte Gainsbourg (Julie), Alice Coulthard (Sue), Ned Birkin (Tom), Sinead

Cusack (Mutter), Hanns Zischler (Vater), Jochen Horst (Derek).
Produktion: Neue Constantin Film Produktion GmbH, in Zusammenarbeit mit Larentic Film Productions, Torii Produktion und ZDF; Produzent: Bernd Eichinger; Co-Produzenten: Steve O'Rourke, Sylvia Montalti; ausführende Produzenten: Bee Gilbert, Ene Vanaveski. England, Deutschland, Frankreich 1992.
Farbe; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.



Am Ursprung und davor

BIG BANG

von Matthias von Gunten



«Warum gibt es etwas, warum gibt es nicht beispielsweise nichts?» Bekanntlich wirken die Fragen nach Sein oder Nichtsein selbst dann noch, wenn sie immerzu neu gestellt werden, nicht weniger abgründig-ernst und auf ewig unbeantwortbar, als sie ursprünglich gemeint waren. Kraft steter Wiederholung beginnen sie sich aber auch einmal unvermeidlicherweise komisch auszunehmen. So ist zum Beispiel Hamlets bewusster Monolog längst beides geworden, sowohl ein klassisches Stück philosophischer Poesie wie auch eine alltägliche Redensart an der Strassenecke.

Warum es statt etwas nicht einfach nichts gebe, so lautet, lapidar, der erste Kommentarsatz des Dokumentarfilms *BIG BANG*. Matthias von Gunten versteht es, von seinem doch recht lehrhaften Thema eine ganz und gar nicht lehrhafte Darstellung zu geben. Mehr noch, der Gegenstand sieht sich seiner Aura, hochabstrakte Fachidiotensache zu sein, umgehend entkleidet. Und zwar ist das spätestens dann der Fall, wenn es einer der befragten Kapazitäten von internationalem Rang – an einer Stelle, wo sie weissgott selbst beschlagen sein müsste –, nur noch entfährt: «Da müssen Sie einen Spezialisten fragen!»

Den spontanen Aberwitz dieser Auskunft bemerkt der Gewährsmann

sichtlich erst im Augenblick selbst, da er sie schon erteilt hat. Gleich vom Anfang an – der dem Anfang der Anfänge nachgehen will – hat die ganze Arbeit soviel Profundes und Gelahrtes wie Spielerisches und Absurdes an sich. Frohen Mutes bekommen es Teilchenphysik und Infantilismus miteinander zu tun, und kaum anders ergeht es Philosophie und Humor. Das verzauberte Lächeln des Astrophysikers über dem Modell eines neuen Riesenteleskops verrät nichts anderes als kindliche Seligkeit beim Auspacken eines eben geschenkt erhaltenen Spielzeugs.

Der Sinn des Sinns

Wozu eigentlich das Ganze? Recht geläufig – und zweifellos mit gutem Grund – richtet sich diese Frage gerade an die Urknallkunde, die von den reicheren Staaten der Welt mit beträchtlichem Aufwand betrieben wird, wie der Film belegt. Doch liesse sich die Frage leicht auf alles übertragen, was etwas ist. Und sie könnte nicht zuletzt an den Film selbst gelten, den es ja seinerseits kaum zwingend zu geben brauchte. Nicht einmal in einem publizistisch-propagandistischen Nutzen findet er seinen Daseinsgrund, lässt es sich doch für den Urknall nun einmal kei-

ne Absatzförderung betreiben wie für einen Markenwhisky.

Und wenn es also heisst: Welches mag der Sinn des unablässigen teuren Experimentierens mit all den immer aufwendigeren Geräten und Anlagen vom Typ des Genfer CERN sein, vom Film darüber nicht zu reden?, dann kann die Antwort nur lauten: Bitte sehr, worin besteht denn der nachweisbare Zweck von etwas? Oder noch, sophistisch zugespitzt, welches denn der Sinn des Sinnes sein könne.

Unbeantwortbarkeit zieht da wie gewohnt die ebenso zeitlose wie selber dann kaum weiterführende Gegenfrage nach sich, woher nämlich das Problem überhaupt rühre. Wenn etwas – zum Beispiel der „Big Bang“, der dem Film seinen Titel gibt – unvorstellbar ist und vermutlich weiter nichts als ein mathematisches Modell, nur im theoretischen Kalkül simulierbar, dann steht unser Vorstellungsvermögen zur Debatte. Und wir denken uns dann unwillkürlich ein solches aus, welches die offensichtliche Beschränktheit des unsern um ein Vielfaches, sogar unendlich übertrifft. Erst diese höhere, vielleicht absolute Kapazität (wenn es sie gibt) vermag zu begreifen, was der Sterbliche nicht fassen kann, nämlich wie aus nichts etwas wird (oder umgekehrt). Wer oder was immer den Urknall hervor-

gebracht hat – und sei er einfach sein Selbsterzeuger –, muss gewusst haben, worauf er oder sie oder es sich einliess.

Dürrenmattsches Durcheinander

«Durcheinandertal» und jetzt besonders «Die Stoffe» sind Dürrenmatts Rekonstruktion des Urknalls. Er steigt in den Schacht, er jagt die Materie seiner Erinnerungen durch den Tunnel, er beschleunigt mit Phantasie, Assoziation und Logik, verwandelt sie in die Antimaterie des Denkens, der Urknall = Das Werk.»

Der Zufall, immerhin einer der Hauptakteure in der Kernphysik, spielt mir diese Zeilen aus «Die Frau im roten Mantel» von Charlotte Kerr zu. An anderer Stelle heisst es: «Wir drehen im CERN. Vierundzwanzig Kilometer Geisterbahn kilometertief unter der Erdoberfläche, riesige Lifte und Schächte führen hinunter, die Geisterbahn transportiert Antimaterie, die so beschleunigt wird, dass sie sich in Materie verwandelt, und in dem Moment der Verwandlung gibt's den Urknall, so entstand vielleicht die Erde, und das Experiment dient dazu, das zu wiederholen, man ist schon ganz nah dran ...»

Und Dürrenmatt selbst schreibt: «Wir glauben, von den ersten drei Minuten des Weltalls Sichereres zu wissen als von den ersten zwei, vielleicht drei Millionen Jahren des Menschen. Was dann kam, ist zeitlich nicht der Rede wert. Wir können nur raten, was in den letzten Zehntausenden Jahren geschah, nehmen wir alles in allem. Was wir Antike nennen, ist eigentlich noch Gegenwart, hundert Generationen zurück. Wie lange der Mensch hilflos vor den Schranken stand, die ihm seine Sterblichkeit setzte, wissen wir nicht. Er hätte zwar längst die Götter wegdenken können, aber er

wäre frierend einem leeren Himmel ausgesetzt gewesen und hätte seine Vernunft verflucht. Zum Atheismus braucht es Mut. Doch mit der Sterblichkeit hat Zeus dem Menschen unfreiwillig eine Fähigkeit verliehen, von der er sich als Gott ebensowenig eine Vorstellung machen konnte wie vom Tod.»

BB = DD

Schon vor langer Zeit hat jemand einmal zu erklären begonnen, derlei Spiralen von Sinn und Widersinn, von Vor- und Unvorstellbarem – oder von Materie und Antimaterie, wie wir heute wohl sagen würden – müssten letztlich von der Forschung und Philosophie weggeführt und zur Religion oder Irreligion hinüberleiten. Denn was die Vorstellung übersteigt (und die sogenannte Beweisbarkeit), das lässt sich ja immerhin, jenseits von Gewissheit und Anschaulichkeit, noch glauben, beziehungsweise eben nicht glauben. Dankbar dient der Umstand, dass alle Fragen, die man als wirklich wichtig bezeichnen kann, ohne Antwort bleiben müssen, dem Gläubigen als Gottesbeweis. Zugleich kommt der Atheist zu seinem Beweis von Gottes Inexistenz, und selbst der unentschiedene Agnostiker kann sich noch ein Stück von dem Kuchen abschneiden. Der Vatikan-Beauftragte für Urknallforschung, der zwischen Messen die religiösen Implikationen der entsprechenden wissenschaftlichen Erkenntnis untersucht, ist zweifellos von allen die beziehungsreichste Figur, die von Gunten Red und Antwort steht.

Wissen also die Urknallforscher, wonach sie forschen? «Solange ihr mich nicht fragt», sagte Plato (glaube ich, oder Sokrates), «weiss ich es. Aber wenn ihr mich fragt, dann weiss ich es nicht.» Vielleicht «gibt», beziehungsweise «gab» es jenen sagenhaf-

ten BB gar nicht im Sinn von «geben», einem möglicherweise falsch gewählten Wort. Er wäre dann in Wahrheit bloss eine schöne Hypothese und Glanzleistung unseres bildlichen und gedanklichen Vorstellungsvermögens und damit auch wieder nichts anderes als ein Mythos, ein Stück Wissenschaft, Poesie, Philosophie, Religion, Aberwitz und Widersinn, alles zugleich, soviel wie ein Dürrenmattsches Durcheinander oder DD.

Mehr als einer der Urknallforscher in von Gunten Film neigt diesem Schluss zu, liebäugelt mit ihm als seiner still privaten Lösung des Problems. Und das ist zweifellos das Schönste an dem Ganzen, der Gedanke nämlich, dass jede Erkenntnis, auch die schwersterhältliche, nur gerade so viel Wert ist, wie der einzelne für sich daraus macht.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu BIG BANG:
Regie und Buch: Matthias von Gunten; Regie-Assistenz: Dieter Fahrer; Kamera: Patrick Lindenmaier; zweite Kamera: Pio Corradi; Kamera-Assistenz: Ueli Nüesch, Philippe Cordey; Beleuchtung: Dominik Keller; Schnitt: Fee Liechti; Musik: Michel Seignier; Ton: Felix Singer, Martin Witz, Dieter Lengacher; Tonschnitt: Mirjam Krakenberger. Personen: Gustav A. Tammann (Astronomisches Institut Basel), Bruno Binggeli (Astronomi-

sches Institut Basel), Massimo Tarengi (ESO, München und Chile), Pierre Le Coultre (CERN, Genève), Hans Hofer (CERN, Genève), Sam Ting (CERN, Genève), George V. Coyne, S.J. (Specola Vaticana, Castelgandolfo). Produktion: Balzli & Cie, Matthias von Gunten; Herstellungsleitung: Res Balzli; Redaktion Schweizer Fernsehen: Erwin Koller. Schweiz 1993. Format: 16 mm; Farbe; Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich.



«Wenn wir Filme machen, können wir nicht zufrieden sein, wenn das Kino leer ist.»

Jiri Menzel und die Komödie



«Die grosse Frage ist für mich, wie man heutzutage Komödie machen, wie man die Liebe zur Komödie behalten kann. Heute ist jedes Mittel, sei es auch noch so dick aufgetragen, gut. Das macht mich traurig.» Mit diesem sehr persönlichen Bekenntnis umreisst der

tschechische Regisseur Jiri Menzel seine Einschätzung der Situation, in die die Komödie durch die technische und ästhetische Entwicklung in den letzten Jahrzehnten geraten ist.

Komödie ist (vor allem im deutschsprachigen Raum) ein schwieriges Genre, es steht in dem Ruf, der reinen Unterhaltung zu dienen und insofern jenseits der von der Kritik akzeptierten Anspruchsgrenze zu liegen. Nach Heinz Erhardt und Theo Lingen war es im deutschen Kino der siebziger Jahre ein Sakrileg, dass sich das Gesicht des Zuschauers auch nur zu einem leichten Schmunzeln verziehen könnte. Das ist wohl auch einer der Gründe, warum in den achtziger Jahren Filme wie MÄNNER UND OUT OF ROSENHEIM solchen Erfolg hatten – unter den Blinden ist der Einäugige bekanntlich König. Doch viel anders sieht es in andern europäischen Ländern nicht aus.

Jiri Menzel nennt als weiteren Grund, warum die Arbeit an der Komödie so schwierig ist, die Tatsache, dass man in einer Komödie seine Fehler nicht als Kunst verbrämen kann. Wer das Ziel nicht erreicht und die Zuschauer nicht zum Lachen bringt, hat schlicht und einfach einen schlechten Film gemacht. Vielleicht ist es also auch die Angst vieler Filmemacher vor diesem Risiko, die dazu führt, dass in Europa kaum noch Komödien gedreht werden. Zwar hat

es in den letzten Jahren immer wieder einzelne Versuche gegeben (zum Beispiel in Deutschland ALLEIN UNTER FRAUEN, SCHTONK), aber eine kontinuierliche Arbeit ist nicht zu verzeichnen. In Deutschland dreht einzig (der ebenfalls in der Master School anwesende) Detlev Buck mit stoischer Gelassenheit seine Komödien, und er wirkt im deutschen Film damit ein bisschen wie ein Aussenseiter, von dem niemand weiss, wie er das eigentlich macht.

Das künstlerische Defizit der letzten Jahrzehnte wird immer grösser, und es wird zunehmend schwieriger, einen neuen Anfang zu wagen. Es fehlt dem jungen Filmemacher an einer Tradition, an die er anknüpfen oder an der er sich reiben kann – und auf der anderen Seite des Atlantiks steht eine Industrie, die mit Begeisterung dieses Vakuum ausfüllt.

Die Auseinandersetzung mit der Komödie ist also gerade heute wichtig. Und es kann nur richtig sein, sie zusammen mit einem erfahrenen und relativ erfolgreichen Komödienregisseur zu führen.

Vorbilder

Menzel beruft sich in seiner Arbeit immer wieder auf seine Vorbilder – Charlie Chaplin, Buster Keaton und Jacques Tati. Für ihn, der nach eigenen Aussagen dem Tonfilm nicht viel abgewinnen kann, gehören diese Grossen der Filmgeschichte zu den wenigen, in deren Werken eine humanistische Philosophie spürbar ist. Die Liebe zu den Menschen zeigt sich in der Liebe zu den Figuren, und nur wenn der Filmemacher seine Figuren liebt, vermeidet er, seine Scherze auf ihre Kosten zu machen. Für Menzel

Die erste von der European Film Academy veranstaltete Master School stand unter der Leitung von Jiri Menzel und versammelte gut ein Dutzend junger Regisseure aus dem gesamten europäischen Raum von Portugal bis Bulgarien in Berlin. Neben der praktischen Arbeit an kleinen sketchartigen Kurzfilmen blieb viel Zeit, über die Komödie im allgemeinen zu reflektieren.

THE CAMERAMAN von Buster Keaton



Der moralische Standpunkt des Filmemachers ist ausschlaggebend für die Qualität der Komödie.

Jiri Menzel in EIN LAUNISCHER SOMMER





SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE



«Für mich ist wichtig, dass die Schauspieler unschuldig und zerbrechlich sind. Der Zuschauer muss mit ihnen mitleiden.»



LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT von Jacques Tati



gehört diese Liebe zu den Menschen gleichzeitig zu den Forderungen, die er an die Komödie stellt. Der moralische Standpunkt des Filmemachers ist ausschlaggebend für die Qualität der Komödie.

«In der ganzen Kulturgeschichte halten sich die Schriftsteller und Theaterautoren an das positive Prinzip, das heisst, der Gute muss gewinnen und der Schlechte muss verlieren. Von Aischylos bis heute. Aber dieser Sinn für Gerechtigkeit wird schwächer und schwächer. Unsere Aufgabe als Regisseure und Autoren ist, immer für diese Gerechtigkeit einzutreten. Ich meine nicht "gut und böse" als Schwarz-weiss-Zeichnung. In uns allen ist die gute und die schlechte Seite. Aber die gute in uns muss immer gewinnen über diese schlechte.»

Die moralische Qualität sieht Menzel besonders in Buster Keatons THE CAMERAMAN verwirklicht.

«Für mich ist die erste Liebeszene zwischen den beiden die beste, die ich je gesehen habe. Er steht mit seiner Kamera in der Hand und schaut sie an – wir sehen sofort, dass Buster Keaton verliebt, wahrhaft verliebt ist.

Keaton verpasst keinen Moment, Spass zu machen, aber auch Mitleid

für die Figur zu entwickeln. Sofort als er mit dem Mädchen zusammen ist und voller Stolz neben ihr hergeht, rutscht er aus und fällt auf die Schnauze. Gerade diese Mischung ist reizvoll.»

Ceuvre

Diese Mischung ist auch schon in Menzels erstem eigenen Film SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE (OSTRE SLEDOVANE VLAKY) zu beobachten. Menzel, der Anfang der sechziger Jahre in Prag die Filmhochschule besuchte, drehte diesen Film 1966. Auf die Frage, warum er seinen ersten Film gedreht habe, bemerkt Menzel mit schelmischem Lächeln. «Warum?! Weil ich mir ein Auto kaufen wollte, deshalb!»

Der Wahrheit näher kommt wohl die Erklärung, dass er nach der Filmhochschule und der Absolvierung seines Militärdienstes zunächst seine Fähigkeiten an einem Episodenfilm beweisen musste, bis ihm die Produzenten das Buch des Tschechen Bohumil Hrabal für seinen ersten Spielfilm anvertrauten. Menzel drehte ihn in Schwarz-weiss, ohne grossen Aufwand. Der Film beschreibt das Leben eines jungen Bahnwärters in der von

den Deutschen okkupierten Tschechoslowakei in ruhigen Bildern mit genauen Beobachtungen. Die feine Mischung aus Humor und Traurigkeit brachte dem Film internationales Ansehen und einen Oscar ein.

Schon in seiner ersten Arbeit wird deutlich, dass Menzel gerade auf die Auswahl der Schauspieler grossen Wert legt. «Für mich ist wichtig, dass die Schauspieler unschuldig und zerbrechlich sind. Der Zuschauer muss mit ihnen mitleiden. Auch für den Bösen muss ich menschliches Mitleid empfinden. Jeder von uns hat eine Maske. Aber es gibt Masken, die ganz hart sind, und man kann nicht durchschauen. Meine Charaktere müssen immer ein bisschen verletzlich sein.»

Aus diesem Grund setzt Menzel auch in seinen späteren Filmen nicht nur professionelle Schauspieler ein, sondern oft Freunde, die bei ihm zum ersten Mal vor der Kamera stehen. Typen sind für ihn wichtiger als Kenntnisse in "der Kunst der beruflichen Verstellung". Auch bei der Wahl seiner Mitarbeiter legt er Wert darauf, mit Freunden zusammenzuarbeiten. Der Kameramann Jaromir Sofr und der Komponist Jiri Sust begleiten ihn während zwanzig Jahren in fast allen

seinen Filmen.

Die Bedeutung, die er allen an der Arbeit Beteiligten zumisst, ist dann auch etwas, was ihn von anderen Regisseuren unterscheidet. «Ich bin sehr dankbar für jeden Vorschlag, ob er von meinen technischen Mitarbeitern kommt oder von den Schauspielern. Natürlich muss die Idee wirklich in die Szene passen. Ich greife sogar Ideen auf, mit denen ich nicht sehr einverstanden bin. Derjenige, der sie mir geliefert hat, wird sich noch mehr als Mitarbeiter fühlen und dadurch ist er weiterhin hilfs- und einsetzbar. Es ist immer sehr gut, wenn jeder das Gefühl hat, dass es auch seine Arbeit ist.»

Der 1969 gedrehte LERCHEN AM FADEN (SKRIVANCI NA NITICH) spielt in einem Lager in dem "bourgeoise Elemente" umerzogen werden sollen. Auch hier betont Menzel die tragikomischen Momente der Geschichte. Der Film wurde noch im gleichen Jahr von den Behörden verboten und gelangte erst Anfang der neunziger Jahre ins westliche Ausland. Es dauerte danach fünf Jahre, bevor Menzel wieder einen Spielfilm drehen konnte.

DIE WUNDERBAREN MÄNNER MIT DER KURBEL (BAJECNI MUZI S KLIKOU)

von 1978 beginnt mit einer Off-Stimme: «Die Pioniere der tschechischen Kinematografie – genau wie die Helden dieser Geschichte – stürzten sich in das Risiko des Filmemachens ohne Aussicht auf Gewinn oder Ruhm, nur aus Besessenheit und Liebe zu den laufenden Bildern. Ihnen und allen Nachfolgern ist dieser Film gewidmet.» Sicherlich ist dieser Kommentar auch ein Hinweis darauf, wo Menzel sich selbst und seine Arbeit einordnet. Sein 1985 gedrehter HEIMAT, SÜSSE HEIMAT (VESNICKO, MA STREDISKOVA) ist eine Provinzposse, in der er mit liebevollem Blick ein kleines tschechisches Dorf und dessen Bewohner beobachtet.

Menzel hat in vielen seiner Filme auf die aktuelle Politik Bezug genommen, ohne jemals direkt politisch zu sein. Einer seiner letzten Filme ENDE DER ALTEN ZEITEN (KONEC STARYCH CASU) von 1989 ist parabelhaft in den zwanziger Jahren angesiedelt, in Wirklichkeit aber eine politische Farce, ein humorvoller Abgang auf den damals gerade noch real existierenden Sozialismus.

DIE SCHOKOLADENSCHNÜFFLER von 1985, der bislang einzige deutsche Film von Jiri Menzel, bleibt wohl

eher eine Randnotiz in seinem Werk: «Das war das lukrativste Projekt, das ich je gemacht habe. Ich habe dafür sehr, sehr viel Geld erhalten. Einmal im Leben habe ich Geld verdient.» Er war für einen erkrankten Regisseur eingesprungen und hatte das Drehbuch erst einen Tag vor Drehbeginn im Flugzeug gelesen.

Parallel zu seinen Kinofilmen arbeitet Menzel kontinuierlich als Regisseur und Schauspieler am Theater. In Prag steht er schon seit mehr als fünfzehn Jahren im gleichen Theaterstück auf der Bühne. Besonders in der letzten Zeit ist er als Regisseur auch im westlichen Ausland tätig. Gastinszenierungen führten ihn unter anderem nach Berlin und Paris.

Die Grundlage aller seiner Filme ist die menschliche Schwäche, aus der aber nicht etwa ein billiger Gag geschlagen wird, sondern sie erzeugt beim Zuschauer ein verständiges, erkennendes Lachen, das niemals in Schadenfreude umschlägt. So sind seine Filme erkenntnisstiftend insoweit, als dass der Zuschauer immer auch sich selbst in den Figuren wiederfindet.

«Wir machen viele Fehler beim Drehen, auch professionelle Fehler. In

SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE

THE FRONT PAGE
von Billy Wilder

«Die Kunst der Komödie besteht darin, die Abläufe zu verkürzen, ohne dass dabei der natürliche Eindruck verloren geht.»

einer Sache aber darf man niemals einen Fehler machen: Wir müssen ganz genau wissen, warum wir diesen Film machen wollen und diesen Film mit Liebe machen. Wenn wir unsere Charaktere lieben, hilft uns das sehr, Inspirationen zu finden.»

Handwerk

Neben dem moralischen Hintergrund ist es natürlich auch das Handwerk, das Menzel bei den Klassikern der Filmgeschichte bewundert. Für ihn stellt diese Tradition eine Möglichkeit dar, von den Vorbildern zu lernen.

Auch hier ist es wieder Buster Keatons THE CAMERAMAN, der ihm als Beispiel dient. «Es ist die Ökonomie der Bewegung, die sichtbar wird, wenn Buster Keaton in einen Raum hineinkommt. Ein normaler Schauspieler öffnet die Tür und macht einen Schritt. Buster macht beides zusammen. Er öffnet die Tür und macht gleichzeitig einen Schritt in den Raum. Jeder Schritt von Buster in diesem Büro kostet Zeit. Und Zeit ist in der Komödie die teuerste Sache.»

Menzels Auffassung von der Arbeit der Schauspieler ist stark von sei-

nen Erfahrungen als Akteur im Theater geprägt. Der unsichtbare Faden, der von der Bühne zum Publikum gespannt wird, ist für den Darsteller besonders spürbar. Geht der Kontakt zum Parkett verloren, merkt der erfahrene Schauspieler sofort, dass er etwas falsch gemacht, dass er das Publikum womöglich sogar gelangweilt hat. Diese Erfahrungen lassen sich auch auf die Filmkomödie übertragen. Es ist vielleicht kein Zufall, dass viele der grossen Komödienregisseure in ihren Filmen die Hauptrollen spielen. Von Charlie Chaplin bis Woody Allen reicht die Spannbreite der Filmemacher, die gleichzeitig vor und hinter der Kamera agieren.

In seinen eigenen Filmen ist Menzel allerdings eher selten als Schauspieler zu sehen. Andere Regisseure setzten den Mann mit dem traurig-melancholischen Blick, der aber doch eine Clownsnatur in sich verbirgt, schon des öfteren ein. (Zuletzt wieder Costa-Gavras in LA PETITE APOCALYPSE)

Ein Schauspieler kann, so formuliert Menzel seine eigenen Erfahrungen, eine Rolle nur gestalten, wenn er sie auswendig kennt, wie der Pianist seine Partitur oder wie der Autofah-

rer das Lenken seines Fahrzeugs. Erst wenn er die Dialoge und Bewegungen vollständig verinnerlicht hat, kann er sich auf das eigentliche Spiel konzentrieren, kann er den richtigen Rhythmus und den wahrhaftigen Ausdruck finden. Nur so wird er die Leichtigkeit gewinnen, die auch die Clowns im Zirkus besitzen und die dem Publikum den Eindruck vermittelt, alles geschehe zum ersten Mal. Für die Komödie im Theater wie auch im Film ist es wichtig, dass der Zuschauer genau diesen Eindruck von den Schauspielern hat.

Improvisation ist deshalb nur in einem ganz frühen Stadium der Proben möglich. Während der Dreharbeiten führt diese Form der schauspielerischen Arbeit für Menzel nur zum Ungenauen und somit zur Vergeudung des wertvollen Gutes "Zeit". Erst nachdem die Abläufe festgelegt und ausführlich geprobt sind, entwickelt der Schauspieler während der Dreharbeiten wieder seine Spontaneität.

Menzel spricht auch über seine eigenen Erfahrungen als Schauspieler, wenn er von dem zerbrechlichen Vertrauen in den eigenen Ausdruck erzählt. Ist eine Szene beim ersten Pro-

ben noch spannend und unterhaltend, so kann sich im Lauf der Zeit eine Gewöhnung einstellen, die der Schauspieler durch immer mehr Ausdruck zu kompensieren sucht. Menzel warnt ausdrücklich vor dieser Falle, in die selbst der erfahrenste Schauspieler noch geraten kann. «Immer, wenn man etwas unterstreichen will, was im Text schon vorhanden ist, wird das Resultat in das Gegenteil umschlagen.»

Der Abstand zum eigenen Material ist auch für den Regisseur besonders wichtig. Darum bezeichnet Menzel sich auch als «ersten Zuschauer», und er fügt mit einem Lächeln hinzu: «Es ist sehr schwer, aber es ist gut bezahlt.»

«Es ist das Tempo, das die Komödien so leicht wie möglich macht.» Die Kunst der Komödie besteht darin, die Abläufe zu verkürzen, ohne dass dabei der natürliche Eindruck verloren geht. Der Zuschauer vergleicht das, was auf der Leinwand passiert, mit seinen eigenen Erfahrungen, und die Schwierigkeit für den Filmemacher und den Schauspieler besteht darin, auf dem schmalen Grat zwischen Stilisierung und Natürlichkeit zu wandern. Dabei unterscheidet

Menzel zwischen Natürlichkeit und Naturalismus, der für ihn ein Ausdruck der gerade durch das Fernsehen geschaffenen Kultur darstellt. Der Naturalismus, den man in normalen Filmen findet, ist in der Komödie streng verboten. «Je naturalistischer der Film ist, desto weniger hat der Zuschauer die Möglichkeit, seine eigene Phantasie zu nutzen.»

Die Feststellung, dass Zeit in der Komödie die teuerste Sache ist, hat nicht nur auf das Spiel der Schauspieler Auswirkungen, sondern auf alles, was den Rhythmus einer Komödie ausmacht. Sogar das Dekor einer Szene muss so aufgebaut sein, dass der Schauspieler keine leeren Gänge, keine leeren Gesten machen muss. Alles muss darauf ausgerichtet sein, dass der Zuschauer keine Gelegenheit erhält, über das Gesehene nachzudenken. Er soll vielmehr im Fluss der Handlung mitschwimmen, ständig damit beschäftigt, dem Geschehen zu folgen. «Leere» Zeit ist für Menzel eine der Todsünden in der Komödie.

«Film besteht nicht nur aus den Bildern, die wir sehen. Film ist primär etwas, das in unserem Kopf abläuft. Film muss Phantasie wecken. Wenn der Zuschauer nur Beobachter ist, die

Leinwand betrachtet wie ein Schau- fenster und nicht mit seiner Phantasie arbeitet, ist das leere Zeit. Wenn aber durch die gezeigten Bilder die Phantasie des Zuschauers geweckt wird, dann ist das sehr wirkungsvoll.»

Wer gegen dieses Gesetz verstösst, verliert seine Zuschauer, und es ist fast unmöglich, sie wiederzugewinnen. Eindringlich rät Menzel, sich darüber im Klaren zu sein, dass jede neue Einstellung eine neue Information vermitteln muss und wie ein Satz funktioniert. Jede Einstellung muss einen anderen Inhalt haben als die vorhergehende, und beide Inhalte müssen in einem Kontrast zueinander stehen.

«Der Rhythmus des Films wird einerseits durch die Montage und andererseits vor der Kamera gestaltet. Deshalb ist es notwendig, dass man vorher weiss, wann man schneiden will, und man sollte sich darauf vorbereiten. Wenn man es anders macht, kann man zwar vielleicht auch auf eine Lösung stossen, die funktioniert. Sich auf den Zufall zu verlassen, ist aber nicht sehr professionell. Man sollte beim Drehen jeder Einstellung auch an den Rhythmus der Szenen denken und danach denken. Einen Film



LERCHEN AM FADEN

zu drehen, ist so, wie wenn man mit mehreren Leuten gleichzeitig Schach spielt. Jedes Schachspiel hat seine eigenen Regeln. Es ist sehr schwierig, man muss an die Charaktere denken und den Zuschauer nicht vergessen.»

Katharsis

Ziel aller Mittel, die im Film eingesetzt werden, ist nach Menzels Verständnis das, was er als *Katharsis* bezeichnet. Die "Berührung" entscheidet über das, was der Film im Kopf des Zuschauers hinterlässt. Film ist also nicht nur ein Unterhaltungsmedium, sondern erreicht die Dimension des antiken Dramas (die Wortwahl Menzels legt das nahe). Darin unterscheidet sich seine ästhetische Konzeption von anderen Komödienregisseuren. Der Begriff der Katharsis wirft die moralische Frage auf, der sich die Komödie zu stellen hat. Eine Frage, die zum Beispiel einen Regisseur wie Billy Wilder wahrscheinlich weniger beschäftigt hat (ausser vielleicht in *THE APARTMENT*).

Was Menzel mit dieser moralischen Kategorie meint, wird an seinem vorläufig letzten Film deutlich. Die *PRAGER BETTLEROPER* (*ZEBRACKA*

OPERA, 1990) versetzt die Figuren der Brechtschen Dreigroschenoper und deren Vorläufer in eine märchenhafte Geschichte, in der der Betrug das einzig Verlässliche ist. Jeder hintergeht jeden, und jeder weiss, dass er betrogen wird. Die "Lehre" ist eindeutig – die Welt als Räuberhöhle, in der es schliesslich keine Betrogenen mehr gibt, weil doch jeder jeden einmal hereingelegt hat. Am Schluss senkt Menzel versöhnlich den Theatervorhang über die Szene. Während andere Regisseure eher die humoristische Seite des organisierten Verbrechens betonen (*SOME LIKE IT HOT*), geht es Menzel auch hier um die Katharsis.

Nur die wenigsten Filme erreichen seiner Meinung nach diese "Berührung". Trotzdem bleibt es eine Herausforderung, denn nur so kann der Filmemacher etwas schaffen, das überdauert und sich von anderen Filmen abhebt.

Es steckt ein wenig Kulturpessimismus dahinter, wenn er den heutigen Komödien diese Qualitäten abspricht. Hintergründige Komödien, die 1967 noch mit einem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet wurden (*SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE*), führen heutzutage lediglich

ein Schattendasein und kommen, wenn sie Glück haben, höchstens im Ursprungsland in die Kinos. Gegenwärtig dominieren Filme wie *HOME ALONE* und *NAKED GUN* den Markt.

Zwar hat es schon zu Beginn der Kinogeschichte die reinen Slapstick-Komödien gegeben, deren Witz darin bestand, die Helden mit Torten, Dachlatten und Autos zu konfrontieren, doch daneben hatten immer wieder Komiker wie Charlie Chaplin und Buster Keaton, deren Witz «auch die menschlichen Interessen berührte», Erfolg – nicht nur in den Feuilletons, sondern ebenso an der Kinokasse.

Die zur Beliebigkeit missbrauchte Sprache ist für Menzel einer der Gründe für die Ausdruckslosigkeit der modernen Filme. Doch auch die technische und finanzielle Möglichkeit, Szenen beliebig zu wiederholen, von allen erdenklichen Positionen aufzunehmen und hinterher zusammenschneiden, führt zu einem gedankenlosen Umgang mit dem Medium.

«Wir alle, ich sehe das besonders in Deutschland, stehen unter dem Einfluss des Fernsehens, das eine starke Macht ist und einen grossen Absatzmarkt hat. Früher gab es die 35-

«Man darf nicht darauf zählen, dass der Zuschauer den guten Willen aufbringt, die Handlung zu verstehen. Man muss seinen Film immer für die Leute machen, die den Film nicht verstehen wollen.»



THE CAMERAMAN
von Buster Keaton



KURZGESCHNITTEN

mm-Kamera, man brauchte sehr viel Licht, und für jede Aufnahme musste man sehr viel Arbeit leisten. Man musste also sehr viel über jede Einstellung nachdenken, um sie so präzise wie möglich zu machen. Heute ist technisch gesehen alles viel einfacher geworden. Wir machen hier kleine Dinge, dort kleine Dinge. Wenn Sie versuchen, mit der linken Hand zu arbeiten, dann reicht es gerade einmal, um zu zeigen, was Sie wollen. Heutzutage genügt es, dass der Schauspieler reinkommt und seinen Satz sagt. Das ist ein grob genähtes Kleid, und keines mit feiner Naht von guter Qualität.»

Der Verlust an Qualität geht einher mit dem Verlust an Stilisierung. Eine Fähigkeit, die kaum mehr ein Schauspieler im deutschsprachigen Raum beherrscht und die höchstens noch von einigen amerikanischen Komödienschauspielern gezeigt wird.

Perspektiven

Menzels Haltung der generellen Situation des Kinos gegenüber ist ambivalent. Einerseits beklagt er den Verlust an filmischer Qualität, andererseits gibt er zu Bedenken, dass Fil-

me für die Zuschauer gemacht werden. Den Beschwerden über die schlechte Situation des europäischen Kinos entgegnet er mit der Aufforderung, an das Publikum zu denken und attraktivere Filme zu machen. Dabei warnt er aber auch davor, sich an den amerikanischen Film zu verkaufen.

«Man muss den Weg dazwischen finden. Lebendige Filme machen und die Wahrheit sagen. Ein gutes Beispiel bleibt Shakespeare. Der grosse Dichter hatte ein eigenes Theater und war somit auch darauf angewiesen, die Zuschauer ins Theater zu locken. Weil er wollte, dass die Zuschauer seine Philosophie von Leben und Tod begreifen, hat er Hamlet seinen Monolog gegeben, und auf der anderen Seite hat er die Fechtscene für die Zuschauer inszeniert. Er war, so gesehen, ein guter Geschäftsmann. Das muss man akzeptieren und darf keine Angst davor haben, ein guter Geschäftsmann zu sein. Sonst bleiben nur die zynischen Geschäftsleute auf der einen Seite und die Künstler auf der anderen.»

Menzel gehört also nicht zu denen, die ohnmächtig über die Übermacht des amerikanischen Kinos kla-

gen und trotzdem weiterhin Filme drehen, die im Kino kein Publikum finden. Seine Forderung ist, dass die Filme der jungen europäischen Regisseure näher am heutigen Publikum sein müssen. Die Filme sollten nicht nur für Cineasten gemacht werden, sondern so attraktiv wie möglich sein, um ein grösseres Publikum anzusprechen.

«Man darf nicht darauf zählen, dass der Zuschauer den guten Willen aufbringt, die Handlung zu verstehen. Man muss seinen Film immer für die Feinde machen, also für die Leute, die den Film nicht verstehen wollen. Persönlich frage ich mich immer, wenn ich einen Film mache, was mein Feind denkt. Er schaut immer auf meine Schwächen. Ich möchte Filme für andere machen – auch aus praktischen Gründen. Ich möchte nicht das Geld für einen Film verschleudern. Es genügt nicht, eine gute Absicht zu haben. Ein Grund, warum die Kinos leer bleiben, ist, dass die Filme für die Freunde gemacht werden, die die gleiche Meinung wie wir haben.»

Zwar beklagt auch Jiri Menzel, dass der europäische Verleih inzwischen fest in der Hand der amerikanischen Major-Companies ist, doch

KURZGESCHNITTEN



wird gleichzeitig von der European Film Academy (in deren Vorstand Menzel sitzt) der Versuch unternommen, dieser Übermacht durch eine kontinuierliche Arbeit (zu der auch die Master School gehört) entgegenzutreten. Es genügt eben nicht, einmal im Jahr einen erfolgreichen europäischen Film in die Kinos zu bringen. Die European Film Academy will bei den Zuschauern ein Bewusstsein für den europäischen Film wecken.

Besonders der europäischen Komödie könnte dabei eine Schlüsselrolle zukommen. Immerhin baut die amerikanische Tradition fast vollständig auf europäischen Importen auf. Von Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch bis Billy Wilder, um nur einige zu nennen. Doch die Richtung der Exporte hat sich inzwischen umgekehrt. Amerikanische Produkte verstopfen die Kinos, und Komödienregisseure wie Doris Dörrie, die ihre Arbeit nach Amerika verlagert haben, sind gescheitert und wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Auch im eigenen Land sind die Propheten nicht unbedingt vom Glück begünstigt. Ihre grossen Erfolge sind Einzelercheinungen geblieben, ebenfalls ein Hinweis darauf, dass in Europa heute die

nötige Tradition fehlt, aus der sich eine Kontinuität ergeben könnte. Besonders das Fernsehen ist immer weniger in der Lage, die Entwicklung positiv zu beeinflussen. Obwohl in den letzten Jahren einige Fernsehkomiker den Weg in die Kinos gefunden haben (Otto, Loriot und zuletzt Hape Kerkeling), sind ihre Beiträge wenig geeignet, die Qualität der deutschen Filmkomödie zu verbessern.

«Im Fernsehen heute ist es wie im Theater der Antike. Die Zuschauer reden und ab und zu blicken sie auf die Bühne und schauen, was passiert. Wenn Sie an den Fernsehzuschauer denken, müssen Sie einkalkulieren, dass der nebenbei auch zur Toilette geht, Kaffee trinkt und in ein anderes Programm hineinschaut. Ich habe überhaupt keine Lust, etwas für diesen Fernsehzuschauer zu machen.»

Die Entwicklung hat dazu geführt, dass im Fernsehen hauptsächlich Sitcoms, die auch dann verstanden werden können, wenn man zufällig in das Programm "hineinzappt", als neuste Errungenschaft verkauft werden. Die Liebe zu den Figuren, von der Menzel spricht, bleibt hier vollständig auf der Strecke.

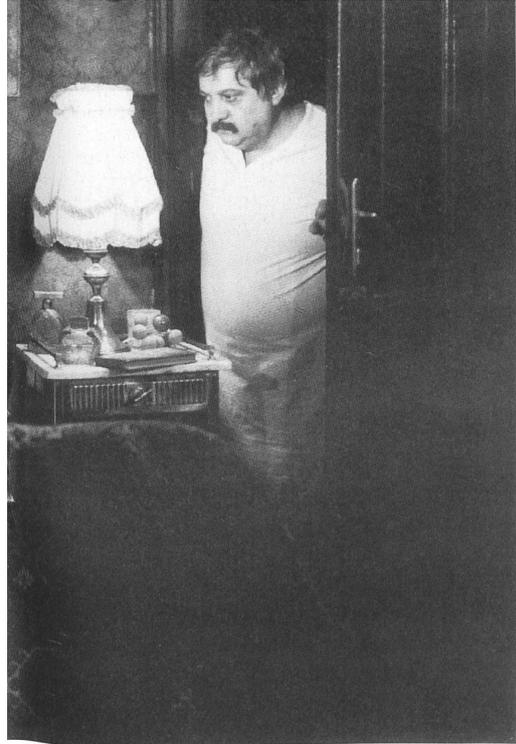
Woher ist also eine "Rettung" zu

erhoffen? Vielleicht ist es an der Zeit, sich wie Menzel auf die Vorbilder zu besinnen, von ihnen zu lernen «und so viel wie möglich zu klauen» (wie er empfiehlt). Dass Menzel selbst bereits zu diesen Vorbildern zählt, wird deutlich, wenn man seine Filme sieht und sie mit den heutigen Kinokomödien vergleicht. Insofern war die Master School, die Menzel leitete, ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung.

Vielleicht gelingt es den jungen europäischen Filmemachern so, die Wahrheit zu sagen und lebendige Filme zu machen.

Oliver Schütte





PRAGER BETTLEROPER



THE GOLDRUSH
von Charles Chaplin



Jiri Menzel

Geboren am 23. Februar 1938; 1957 bis 1962 Regieausbildung an der Prager Filmhochschule FAMU

- 1966 OSTRE SLEDOVANE VLAKY
(SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE/
LIEBE NACH FAHRPLAN)
Buch: Jiri Menzel, nach einer
Novelle von Bohumil Hrabal;
Kamera: Jaromir Sofr; Musik:
Jiri Sust; Darsteller: Vaclav
Neckar, Jitka Bendova,
Vladimir Valenta, Josef Somr
- 1967 ROZMARNE LETO
(EIN LAUNISCHER SOMMER)
Buch: Vaclav Nyfyt, Jiri
Menzel, nach einer Erzäh-
lung von Vladislav Vancura;
Kamera: Jiri Sofr; Musik: Jiri
Sust; Darsteller: Rudolf
Hrusinky, Vlatimil Brodsky,
Mila Myslikova
- 1968 ZLOCIN V SANTANU
(VERBRECHEN IM TINGEL-
TANGEL)
- 1969 TELO DIANY
- 1969 SKRIVANCI NA NITICH
(LERCHEN AM FADEN)
Buch: Bohumil Hrabal, Jiri
Menzel; Kamera: Jaromir
Sofr, Petr Cech; Musik: Jiri
Sust; Darsteller: Rudolf
Hrusinsky, Vaclav Neckar,
Leos Sucharipa, Jitka

- 1974 Zelenohorska, Nada
Urbankova, Vladimir Ptacek
KDO HLEDA ZLATE DNO
(WER DEN GOLDENEN BODEN
SUCHT)
Buch: V. Mestan, R. Raz, Jiri
Menzel; Kamera: Jaromir Sofr;
Musik: Jiri Sust, A. Michailov;
Darsteller: Jan Hrusinky, Jana
Giergielova, Julius Pantik
- 1975 NA SAMOTE U LESA
(EINSAMKEIT AM WALDES-
RAND)
Buch: Zdenek Sverak, Ladis-
lav Smoljak, Jiri Menzel;
Kamera: Jaromir Sofr;
Musik: Jiri Sust, Ladislav
Smoljak; Darsteller: Josef
Kemr, Zdenek Sverak, Ladislav
Smoljak
- 1978 BAJECNI MUZI S KLIKOU
(DIE WUNDERBAREN MÄNNER
MIT DER KURBEL)
Buch: Oldrich Vlcek, Jiri
Menzel; Kamera: Jaromir
Sofr; Musik: Jiri Sust; Dar-
steller: Rudolf Hrusinsky,
Blazena Holisova
- 1980 POSTRIZINY
(KURZGESCHNITTEN)
Buch: Bohumil Hrabal, Jiri
Menzel; Kamera: Jaromir
Sofr; Musik: Jiri Sust; Dar-
steller: Jiri Schmitzer,
Magda Vasaryova, Jaromir
Hanzlik, Rudolf Hrusinsky

- 1983 SLAVNOSTI SNEZENEK
(DAS WILDSCHWEIN IST LOS)
Buch: Jiri Menzel, Bohumil
Hrabal; Kamera: Jiri Macak;
Musik: Jiri Sust; Darsteller:
Rudolf Hrusinsky, Jaromir
Hanzlik, Libuse Safrankova
- 1985 VESNICKO MA STREDISKOVA
(HEIMAT, SÜSSE HEIMAT)
Buch: Zdenek Sverak; Ka-
mera: Jaromir Sofr; Musik:
Jiri Sust; Darsteller: Janos
Ban, Marian Labuda, Rudolf
Hrusinsky
- 1985 DIE SCHOKOLADEN-
SCHNÜFFLER
Buch: Erich Tomek, Sven
Freiheit; Kamera: Franz X.
Lederle; Darsteller: Rolf Knie,
Gaston Häni, Susanne Uhlen
- 1989 KONEC STARYCH CASU
(ENDE DER ALTEN ZEITEN)
Buch: Jiri Blazek; Kamera:
Jaromir Sofr; Musik: Jiri
Sust; Darsteller: Josef
Abrham, Marian Labuda,
Jaromir Hanzlik, Rudolf
Hrusinsky, Jan Hartl
- 1990 ZEBRACKA OPERA
(PRAGER BETTLEROPER)
Buch: Jiri Menzel, nach Vaclav
Havels Adaption des Stücks
von John Gay; Kamera: Jaromir
Sofr; Musik: Jan Klusak;
Darsteller: Marian Labuda,
Barbora Leichnerova

Über den Beruf des Schauspielers

«Warum sollte der Schauspieler dem Zuschauer nur die Gelegenheit zu einem Erlebnis verschaffen, wenn er ihm die zu einer Erkenntnis verschaffen kann?»

“ Wenn man unsere Schauspielschulen besucht, sieht man, dass nur wenig für nötig befunden wird, um aus einem einen Schauspieler zu machen. Sie lehren etwas deutliches Sprechen, ein wenig Gymnastik, ein paar Ausdrücke für bestimmte Gefühlsbewegungen, Schminken und Memorieren. Es werden alte Stücke einstudiert, wobei von allem Anfang an darauf Wert gelegt wird, dass der Schüler möglichst viel Leidenschaft in sein Spiel gibt und möglichst wenig “draus kommt”.

“ Die Ansicht, dass es überhaupt etwas gäbe, was der Schauspieler da erst zu lernen hätte, widerspricht der Ansicht, dass er alles aus sich holen kann, und da diese letztere Ansicht die allgemeine ist, muss sie erst widerlegt werden. Sie hat viel für sich. Dass in jedem von uns alles angelegt ist, was einige von uns besonders ausgebildet in sich haben, scheint sehr wahrscheinlich. Es scheint wenig gewagt, darauf eine Schauspielkunst zu begründen. Jedem ist jede Gemütsbewegung möglich, also kann jeder “mitgehen”, wie die Schauspieler sagen, wenn besondere Gemütsbewegungen produziert werden. Tatsächlich könnte man mit diesem Satz auskommen, wenn man sich begnügen wollte, bloss Gemütsbewegungen zu produzieren. Aber man wird zugeben, dass der Schauspieler mehr tun muss. Er hat das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen zu zeigen.

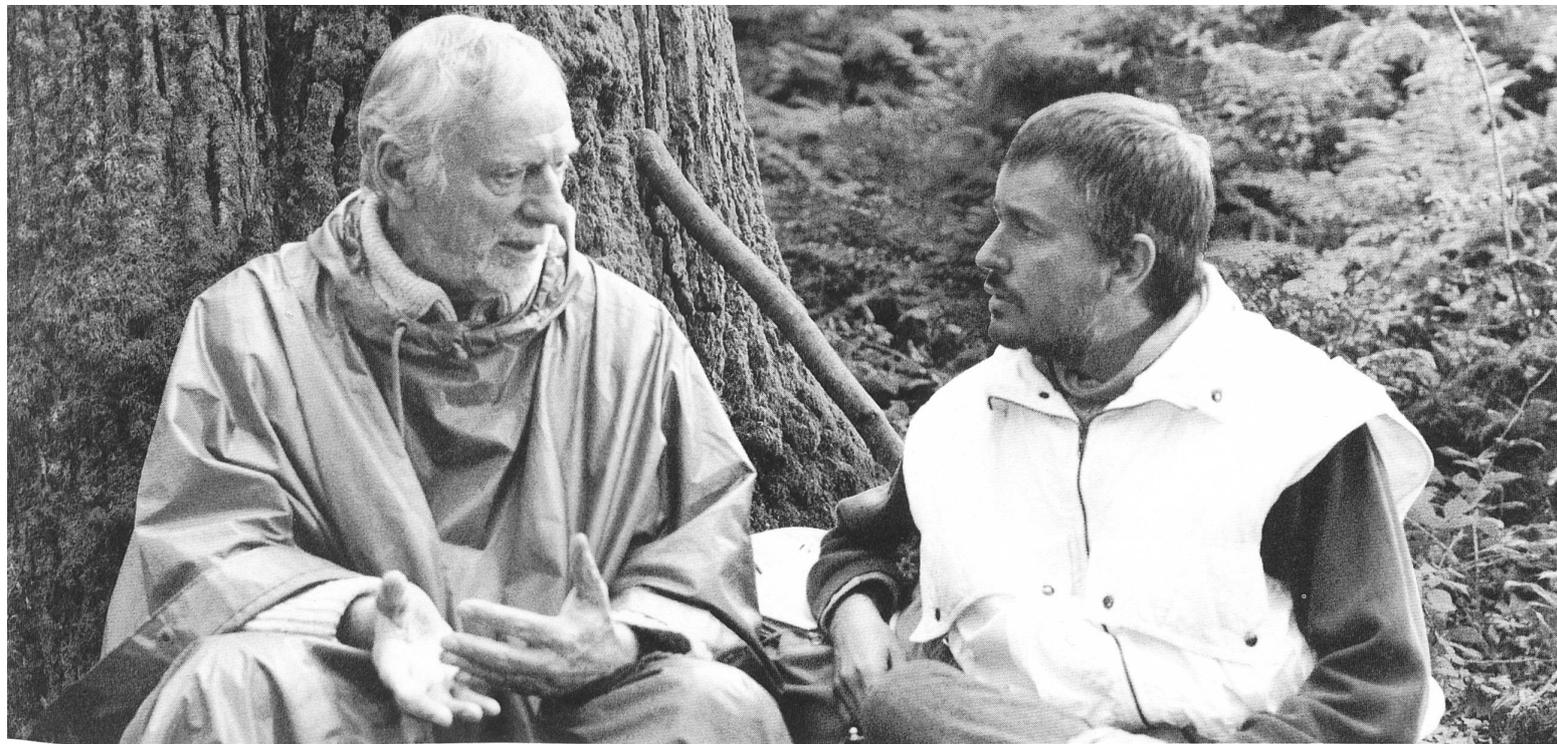
“ Um Figuren darzustellen, muss der Schauspieler ihnen gegenüber Interessen haben, und zwar erhebliche Interessen, also solche, die an der Veränderung der Figuren in ihm bestehen. Er muss seine Figuren gleichsam erziehen. So enthalten die Figuren zweierlei Ichs, die einander widersprechen, das eine davon ist das des Schauspielers. Als Schauspieler nimmt er teil an der Erziehung (planmäßigen Veränderung) seiner Figuren durch die Zuschauer. Er ist es, der diese letztere anregen muss. Er ist selber ein Zuschauer, und der Entwurf eines solchen Zuschauers ist die zweite Figur, die der Schauspieler zu entwerfen hat.

“ Auch muss der Schauspieler wissen, dass der Eindruck seines Spieles woanders und zu anderer Zeit zustande kommt, als er selber spielt. Haben die Worte seine Lippen verlassen, machen sie einen Weg von fühlbarer Länge; sie beschreiben einen Bogen und fallen dann ins Ohr des Zuhörers, und dieser Augenblick kann mit einem Geräusch verbunden gedacht werden, dies heisst: *der Nachschlag*. Ihn muss der Schauspieler abwarten, einschätzen und bestimmen.

Kleine Zitate aus: Bertold Brecht: Gesammelte Werke, Band 15, Schriften zum Theater (1935-1941), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967

“

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 Autoren-gesellschaft ist für Sie da, wenn es darum geht, Ihre Interessen wahrzunehmen. Die SSA vertritt die Interessen von mehr als 700 schweizerischen

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

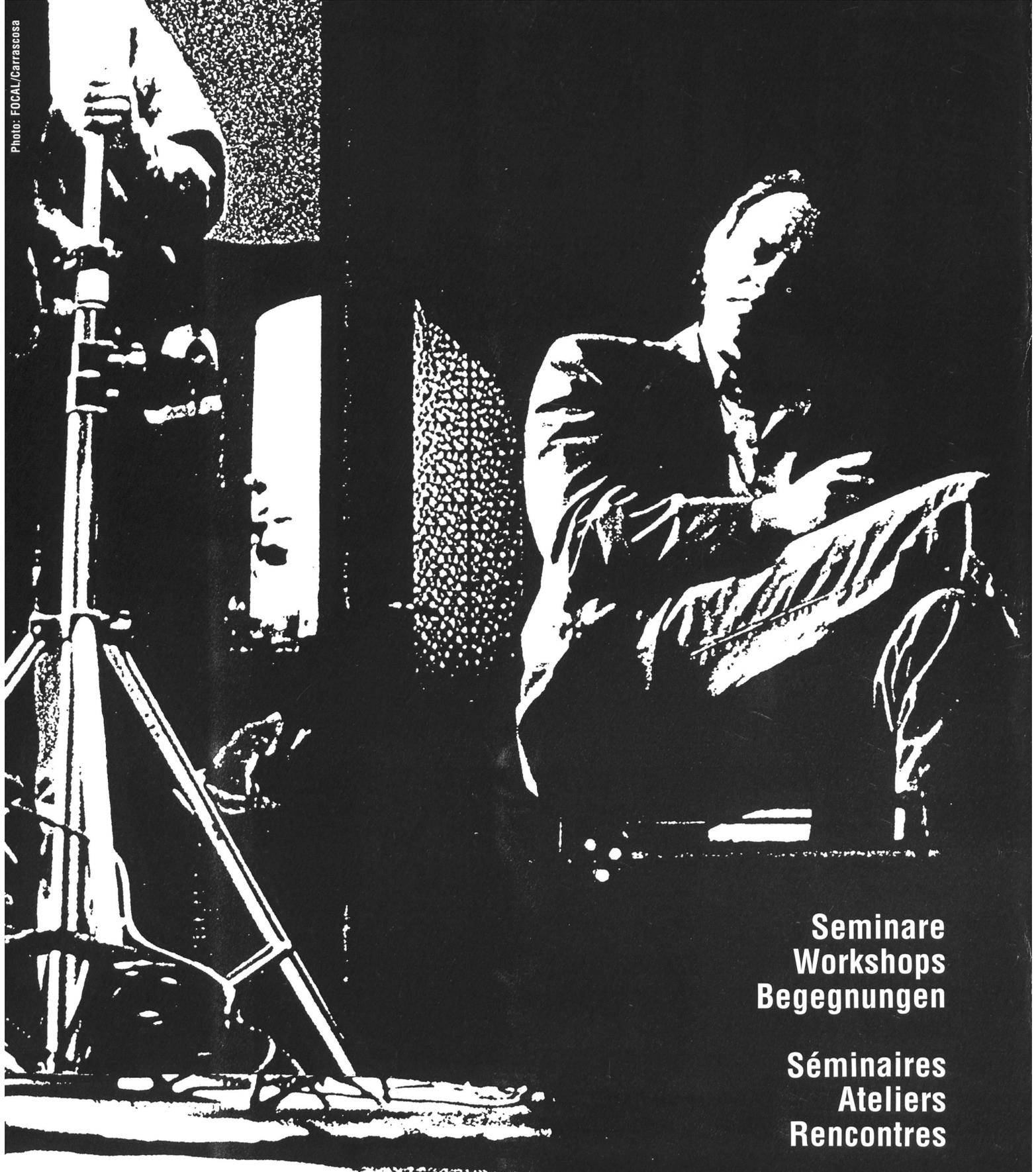


SSA
SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS

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

Autoren: Schützen Sie Ihre Rechte!

Photo: FOCAL/Carrascosa



**Seminare
Workshops
Begegnungen**

**Séminaires
Ateliers
Rencontres**



33, rue St-Laurent
CH-1003 Lausanne
Tel. 41-21-312 68 17
Fax 41-21-235 945