**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin
**Band:** 35 (1993)
**Heft:** 190

**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**

# FILM BULLETIN

*Kino in Augenhöhe*

*Fr. 9.– DM 9.– öS 80.–*

*5 '93*

**Filme nach Friedrich Dürrenmatt**

**Gespräch mit Charlotte Kerr**

**THE AGE OF INNOCENCE · THE FIRM**

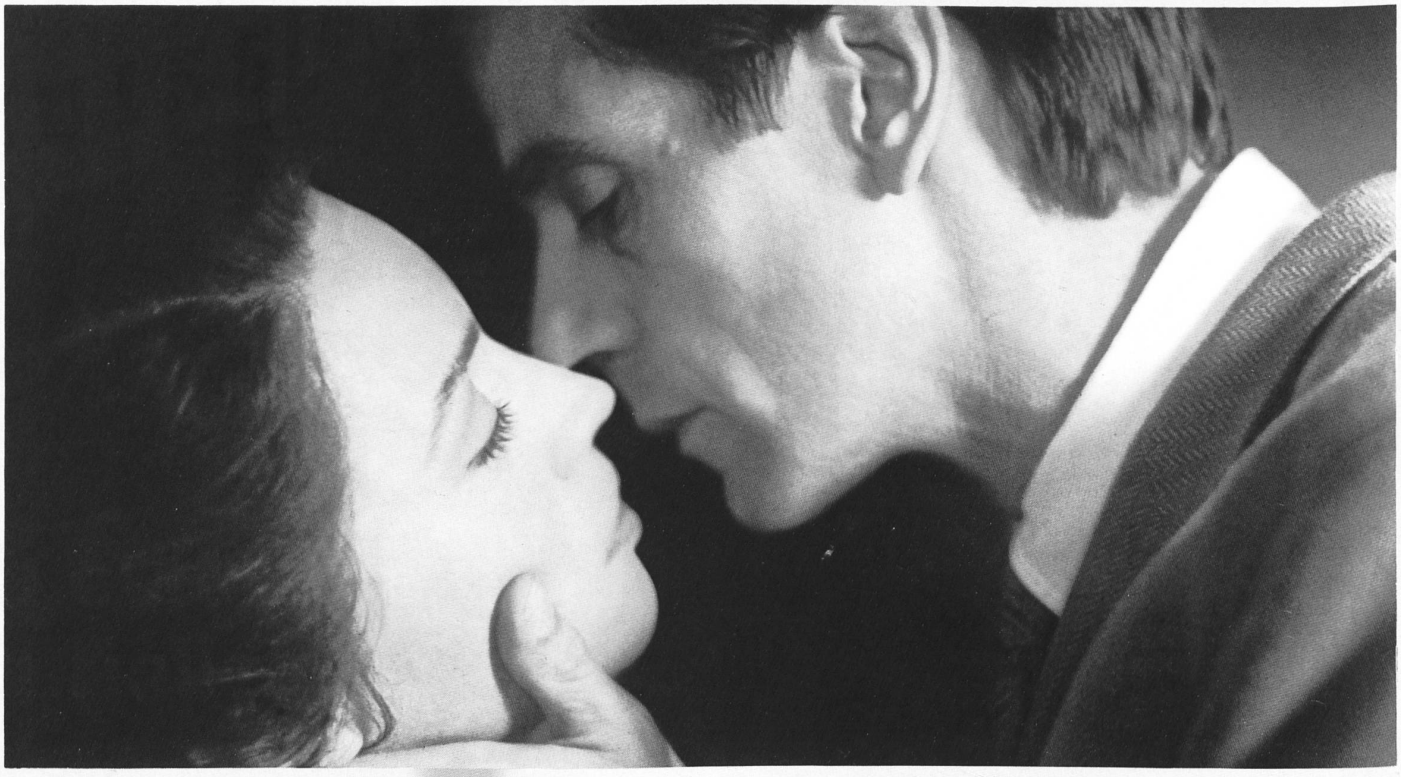
**JUSTIZ · AMAZONIA**

**Mythos des Georgischen Filmschaffens**

**Produktionsstätte New York:**

**die Astoria-Studios**

# JEREMY IRONS ▪ JOHN LONE



PASSION. POWER. REVENGE. IN ALL THEIR MAJESTY.

# M BUTTERFLY

## Inspired by the true story

GEFFEN PICTURES Presents

A DAVID CRONENBERG Film JEREMY IRONS JOHN LONE "M. BUTTERFLY" BARBARA SUKOWA and IAN RICHARDSON

Music by HOWARD SHORE Screenplay by DAVID HENRY HWANG based on his play Produced by GABRIELLA MARTINELLI Directed by DAVID CRONENBERG

DOLBY STEREO IN SELECTED THEATRES

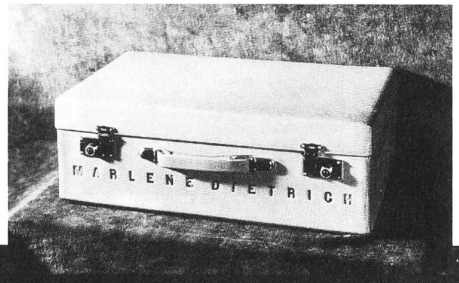
Soundtrack Album on Varese Sarabande CDs and Cassettes

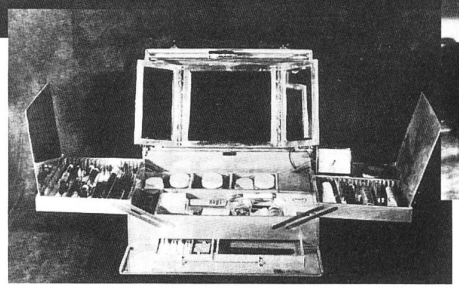
A GEFFEN PICTURES RELEASE
DISTRIBUTED BY WARNER BROS.
A TIME WARNER ENTERTAINMENT COMPANY

© 1993 GEFFEN PICTURES. ALL RIGHTS RESERVED.

AB 10. DEZEMBER IM KINO!

# Koffer in Berlin





*Marlene Dietrich um 1923 in Deutschland*

Der Nachlass von Marlene Dietrich kehrt nach Berlin zurück und soll im *künftigen* Filmmuseum einen Platz finden.

**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**
Gerhard Midding, Pierre Lachat, Andrej Plachow, Claude Bühler, Rolf Breiner, Peter Tschopp

**Gestaltung und Realisation**
Rolf Zöllig SGD CGC, Katrin Aerni, 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
*Ausrüsten:* Buchb. Scherrer AG Würzgrabenstrasse 6 8048 Zürich

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

**Fotos**
*Wir bedanken uns bei:* Sammlung Manfred Thurow, Basel; 20th Century Fox, Genève; Cinematograph, Ibach; Festival internazionale del Film, Locarno; Neue Zürcher Zeitung, UIP, ZOOM-Filmdokumentation, Zürich; Internationale Filmfestspiele Berlin, Gerhard Midding, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin; Andrej Plachow, Moskau

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

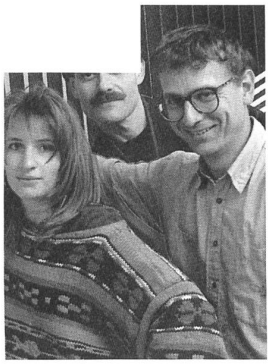
R.&S. Pyrker, Columbusgasse 2, A-1100 Wien
Telefon 0222 604 01 26
Telefax 0222 602 07 95

**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

© 1993 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

# In eigener Sache



Gerade weil die kreativen Mitarbeiter eines Films oft eher im Schatten der Autoren bleiben, habe ich vor Jahren in «Filmbulletin» eine *politique des collaborateurs* proklamiert, die in dieser Zeitschrift auch systematisch gepflegt wird.

Vor diesem Hintergrund ist es natürlich geradezu zwingend, die kreativen Mitarbeiter an dieser Zeitschrift auch einmal in den Vordergrund zu bringen – ins Bild zu setzen. Heute: Rolf Zöllig und die Mitarbeiterin seines Ateliers, Katrin Aerni.

Rolf Zöllig zeichnet, nachdem er uns in den letzten Jahren immer wieder als Berater zur Verfügung gestanden hat, seit Heft 1.93 verantwortlich für die Gestaltung und die Realisation von «Filmbulletin».

Bereits als wir einen umfassenden Essay zum Verhältnis zwischen Max Frisch und dem Film in die Zeitschrift eingerückt hatten, stand fest, dass diesem Beitrag früher oder später eine nähere Betrachtung von Friedrich Dürrenmatts Beziehung zum Film folgen würde.

«Was Film ist und was er vermag,» formuliert Pierre Lachat nun in seinem Essay «Film bei Dürrenmatt», «was am Schneidetisch geschieht, wird vom rastlosen, alles ergreifenden Geist Dürrenmatts wie selbstverständlich erforscht, ohne dass er gleich Antworten zu erteilen wüsste oder an eine eigene Praxis dächte. Film als Disziplin wird bei ihm immer wieder aktualisiert. Aber er wird auch immer wieder virtualisiert, der Reserve zugeteilt.»

Und Pierre Lachat zitiert auch Friedrich Dürrenmatt, um dessen Verhältnis zum Film grob zu umreissen: «Der Forderung nach Geistig-Positivem (im Kino) steht ebenso unerschütterlich die Forderung nach einem guten Geschäft gegenüber. Auf das gute Geschäft kann im Film nicht verzichtet werden, die Produktionskosten sind zu gross, man soll dies auch nicht, doch den positiven Geist, die Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen, lasse man fahren. Wird dies gewagt, liegen die Stoffe auf der Strasse. Die guten Stoffe, denn nur die liegen dort. Doch bin ich skeptisch.»

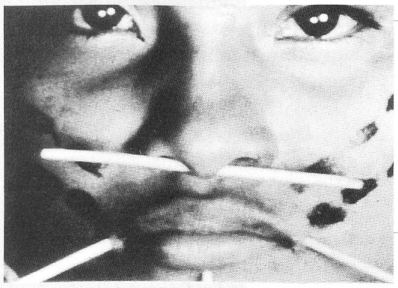
Wenn Ihnen die weitere Entwicklung von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» ein Anliegen ist, so können Sie sich und «Filmbulletin» weiterhelfen. «Filmbulletin» sucht zusätzliche Abonnentinnen und Abonnenten. Jetzt ist der geeignete Zeitpunkt zu einem Geschenkabonnement – die eingeheftete Bestellkarte macht Ihnen die Sache einfach.

Walt R. Vian

FILM
BULLETIN

5.93
35. Jahrgang
Heft Nummer 190
November 1993

Kino in Augenhöhe



KURZ BELICHTET 4 *Aus der Welt des Films*

KINO IN AUGENHÖHE 7 **Mondänes Schauspiel**
**THE AGE OF INNOCENCE** ..... *von Martin Scorsese*

AUTOR UND FILM 10 *Filme nach Friedrich Dürrenmatt aus vier Jahrzehnten*
**Jenseits der Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen**
11 *Film bei Dürrenmatt*
**Einauge Polyphem**
17 **Sichere Sache**
**JUSTIZ** ..... *von Hans W. Geissendörfer*
25 **«Er sagte: Ich habe die Farben auf meiner Palette nicht mehr.»**
*Gespräch mit Charlotte Kerr*
29 *Filme nach Werken von Friedrich Dürrenmatt*

FENSTER ZUR WELT 30 *Zur Situation des Georgischen Filmschaffens*
**Der Mythos hat sich überlebt**

FILMFORUM 34 **THE FIRM** ..... *von Sydney Pollack*
37 **AMAZONIA – VOICES FROM THE RAINFOREST** ..... *von Glenn Switkes und Rosaines Aguirre*

HINTERGRUND 40 **Mehr als nur ein Nebenschauplatz der amerikanischen Filmgeschichte**
*Astoria - Eine Studiogeschichte*

KOLUMNE 48 **Wer braucht den Schweizer Film?**
*Von Peter Tschopp*

Titelblatt: THE AGE OF INNOCENCE von Martin Scorsese

# 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 Beträgen 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, Walt R. Vian oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

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



# Begegnung mit Film: Werk und Autor

Unter der Leitung von Viktor Sidler steht eine Lehrveranstaltung Film an der ETH Zürich, die unter dem Motto *«Begegnung mit Film: Werk und Autor»* während des Wintersemesters spannende Auseinandersetzungen verspricht: sechs Filmpublizisten sprechen zu Werk und Person von sechs eingeladenen Gästen. Die wiederum mit eigenen Vorträgen reagieren, worauf sie sich der Diskussion und dem Gespräch stellen. Die Filmstelle VSETH zeigt in einem Begleitprogramm Filme der vorgestellten Cineasten.

Erster Gast dieser Lehrveranstaltung ist der Vide- und Cineast *Zbigniew Rybczynski*, der von *Viktor Sidler* eingeführt wird. 27.10, 3.11., 10.11.

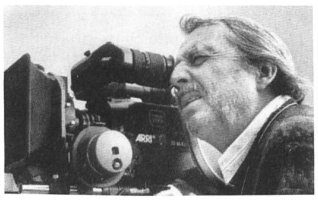
Das Werk des bekanntesten schweizerischen Kameramanns, *Renato Berta*, wird mit SEULS von Francis Reusser (in Anwesenheit des Regisseurs) und dann von *Martin Schaub* vorgestellt. 17.11., 24.11., 1.12.

Über das Filmschaffen in einem totalitären Staat und in der Demokratie wird der Petersburger Regisseur *Alexej German* berichten, den die Filmwissenschafterin *Oksana Bulgakowa* vorstellt. 8.12., 15.12.

Der Filmredaktor der Neuen Zürcher Zeitung, *Christoph Egger*, wird unter dem Titel «Vom Schrebergarten in die Antarktis» in das Schaffen von *Hans-Ulrich Schlumpf* einführen. 22.12., 12.1.94

Mit MESSIDOR wird der Block über und mit *Alain Tanner* eingeleitet, zu dessen Werk sich der Filmpublizist *Christian Dimitriu* äussert. 19.1., 26.1., 2.2.

Mit DYRYGENT von Andrzej Wajda stellt sich der polnische Kameramann *Slawomir Idziak* vor, zu dessen Arbeit der Tessiner Filmemacher *Michel Beltrami* spricht. 9.2., 16.2., 23.2.



*Alain Tanner*

*Die Lehrveranstaltung findet ab 27. Oktober 1993 jeweils am Mittwoch von 17.15 bis 19.00 Uhr im Hauptgebäude der ETH Zürich, Rämistrasse 101, im Hörsaal F7 statt. Das Programm der Vorlesung sowie der Filmvorführungen der Filmstelle VSETH (Begleitprogramm zur Vorlesung, sowie Themenschwerpunkt «Junger Godard 1959 bis 1968») kann gegen Rückporto angefordert werden bei: Filmstelle VSETH, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.*

**Filmkalender**

*Klassische Film-Augenblicke* bietet der gleichnamige Kalender in Grossformat zwölf Mal für das Jahr 1994. Es sind mehr oder minder bekannte Motive (etwa Giulietta Masina in LA STRADA, Ingrid Bergman und Humphrey Bogart im unverwüstlichen CASABLANCA oder der finstere Orson Welles in OTHELLO), die Gerhard Schütz aus dem Schatz der Cinémathèque Suisse ausgesucht hat und sorgfältig in der klassischen Art eines Wandkalenders präsentiert. Ein ideales Geschenk für Weihnachten.

Nicht missen möchte man den tagtäglichen *Filmabreisskalender* vom Verlag Zweitausendeins mit jeweils einem Sujet pro Tag. Das Motivmaterial reicht von Skizzen oder Abbildungen skurriler Apparate oder Textausschnitten bis zu Stand- und Starbildern und verblüfft immer wieder durch seine Reichhaltigkeit, seinen Witz und seinen weiten Horizont. Die Fotos in erstaunlich guter Reproduktionsqualität werden jeweils durch Daten zum Tag wie einschlägige Geburts- und Todestage, Erstaufführungen wichtiger Filme ergänzt.

Bewährt hat sich in seiner Art auch der *Filmkalender* des Schüren Presseverlags, der für 1994 zum dritten Mal im bequemen Taschenformat erscheint. Das Kalendarium mit einer Doppelseite pro Woche verzeichnet neben dem freien Platz für eigene Termine und Notizen Geburts- und Todestage von Filmschaffenden, Hinweise auf filmpublizistische Neuerscheinungen. Allzeit bereite Lektüre bilden die kleineren redaktionellen Beiträge, die in den Taschenkalender eingelassen sind: kurze, eigenwillige Porträts etwa von Richard Widmark, Cary Grant und Richard Burton und ein Interview mit Lauren Bacall. Eine Kinovorschau, die neugierig macht, und ein Anhang mit nützlichen Adressen (weshalb ist die Rubrik Institutionen rausgefallen?) ergänzen den handlichen Kalender.

*Erhältlich sind die Kalender über einschlägige Buchhandlungen.*

**film+arc**

Vom 2. bis 5. Dezember findet in Graz zum erstenmal ein als Biennale konzipiertes *Architekturfilmfestival* statt, das sich zur Aufgabe stellt, dem künstlerischen Architekturfilm ein Forum zu schaffen.

Aus mehr als dreihundert eingesandten Werken wurden für den mit einer Gesamtpreissumme von ÖS 150 000.- ausgestatteten Wettbewerb 45 Filme ausgewählt. Ein Symposium «Stadt + Film» mit Teilnehmern wie Florian Rötzer, München, Dietmar Steiner, Wien und Paul Virilio, Paris und ein Hochschulforum zur Thematik der Beziehung zwischen elektronischen Medien und Architektur ergänzen das Festivalprogramm. Die Retrospektive «Belichtete Stadt» stellt mit Filmen aus den Jahren 1921 bis 1965 unterschiedliche Darstellungsweisen von Stadt vor.

*Informationen bei: artimage, Katzianergasse 3, A-8010 Graz, Tel. 0041-316-82 95 13, Fax 0041-316-82 95 11*

**Alternatives Kino**

Der Dokumentarfilm AMAZONIA – VOICES FROM THE RAINFOREST wird im Umfeld des von der UNO proklamierten Tages der Menschenrechte und des Regenwaldes (10. Dezember 1993) in verschiedenen Orten in der Schweiz gestartet:

In Luzern, im stattkino (10. bis 12. Dezember), in Zug (10. bis 19. Dezember), in Zürich im Kino Morgental (12. eventuell 19. Dezember), in Altdorf im Kino Leuzinger (16. Dezember), in Winterthur in der Loge 2 (9. Januar 94), in Rapperswil (27. Januar 94). Der Film soll auch in Bern, St. Gallen und Basel gezeigt werden.

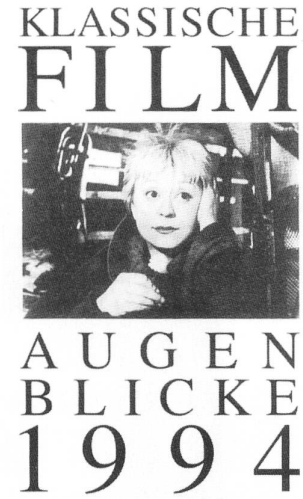
*Für genauere Angaben zu den Startdaten oder für alle Verleihfragen konsultiere man die Lokalpresse oder den Verleih: cinematograph, Dominik Schuler, Landsgemeindestrasse 20, 6438 Ibach; Tel. 043-21 60 82.*

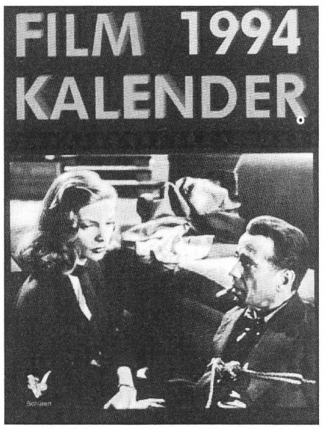
**Die Welt dreht**

*Gérard Corbiau* dreht nach LE MAITRE DE MUSIQUE mit FARINELLI wiederum einen Film über das Verhältnis zwischen Musikern, diesmal über einen von *Armin Mueller-Stahl* verkörperten italienischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, der seinen kleinen Bruder kastrieren lässt, um sich von seiner engelsgleichen Stimme inspirieren zu lassen. – Abgeschlossen sind die Dreharbeiten zum neuesten Werk von *Herbert Achternbusch*, LET'S GO TO TIBET. – Auf Sizilien und in Rom dreht zurzeit *Klaus Maria Brandauer* eine Verfilmung des Romans «Mario und der Zauberer» von Thomas Mann. – Im Stadium der Drehbuchentwicklung ist ein Projekt von *Zbigniew Rybczynski*, der sich mit den neusten elektronischen Mitteln an eine Verfilmung des phantastischen Romans «Der Meister und Margarita» von Michail Bulgakow wagt. – Ein anderer russischer Kult-Roman, «Die denkwürdigen Abenteuer des Soldaten Iwan Tschonkin» von Wladimir Woinowitsch, wird von *Jiri Menzel* verfilmt. – Ein Kinderfilm-Klassiker – LA GUERRE DES BOUTONS – wird in West Cork von *John Roberts* für David Puttnam wiederverfilmt. – *Nick Nolte* und *Greta Scacchi* spielen in dem Merchant-Ivory-Projekt JEFFERSON IN PARIS; für die Abenteuergeschichte LILA unter der Regie von *Wayne Wang* haben die gleichen Produzenten Verhandlungen mit *Anne Bening* aufgenommen. – *Francis Ford Coppolas* Zoetrope hat sich die Rechte an einem noch unpublizierten Buch, «The Third Miracle» von Richard Vetere, erworben; es geht um einen agnostischen Priester, der durch den Auftrag, drei angebliche Wunder zu untersuchen, wieder zu seinem Glauben zurückfindet. *Alec Baldwin* ist für die Rolle des Priesters vorgesehen. – *Milos Forman* soll das nächste Buch, «Disclosure», des JURASSIC-PARK-Autors Michael Crichton für die Leinwand inszenieren. – Das Projekt EVITA wird wiederbelebt, als Regisseur ist *Oliver Stone* vorgesehen. – *Sean Connery* überlegt sich, ob er die Rolle des Gespenstes im Remake von THE GHOST AND MRS. MUIRE übernehmen soll. – *Robert Altman* soll bei ANGELS IN AMERICA, der Verfilmung des brillanten Theaterstücks von Tony Kushner, Regie führen.

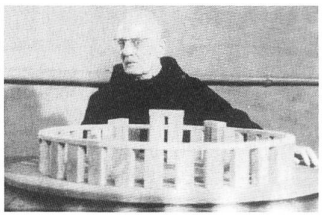
**Slowakisches Kino**

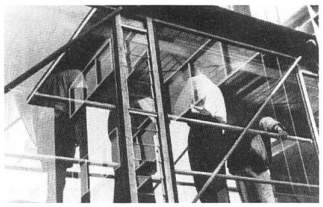
Das «Kino – Grazer Filmgespräch» setzt die im Frühjahr begonnene Reihe *«Filmkultur im Umbruch»* mit einer Retrospektive des slowakischen Filmschaffens fort. Rund vierzig Spiel- und Kurzfilme slowakischer Regisseure – etwa von Juraj Jakubisko, Dusan Hanak, Stefan Uher oder Fero Fenic – ermöglichen vom 15. bis 21. Novem-




THE NATURE OF SPACE
*von Frank Scheffer*
*(1992)*





THE FUTURE WILL BE MAGNIFICENT
*von Groot / Abrahams*
*(1992)*

ber eine filmhistorische und filmästhetische Entdeckungsreise in eine Filmlandschaft, die bisher allzubequem der tschechischen Filmkultur untergeordnet wurde. Ein Symposium mit namhaften Filmwissenschaftern und Regisseuren beschäftigt sich vom 18. bis 20. November mit der möglichen Zukunft des slowakischen Filmschaffens im Kontext der noch jungen Republik, aber auch im Umfeld einer gemeinsamen europäischen Filmkultur.

*Informationen bei: Kino – Grazer Filmgespräche, Bischofplatz 2, A-8010 Graz, Tel. 0041-316 80 41 348*

**Duisburger Filmwoche**

Die diesjährige Duisburger Filmwoche vom 9. bis 14. November steht unter dem Motto «Krisen Augen Blicke» und präsentiert rund dreissig Werke. Die Filmwoche, in deren Rahmen jeweils der Preis der deutschen Filmkritik für den besten Dokumentarfilm verliehen wird, zeichnet sich durch den grossen Raum aus, den sie dem Gespräch einräumt. Nebst der Diskussion der einzelnen Werke soll in einer Rahmenveranstaltung auch die letztjährige Debatte um Gewalt und Rechtsradikalismus unter Jugendlichen weitergeführt werden. Über Vertrieb- und Produktionsmöglichkeiten von Dokumentarfilm am Fernsehen und über Aspekte deutsch-französischer Zusammenarbeit wird am Beispiel des Kultursenders «arte» diskutiert.

*Weitere Informationen bei: Duisburger Filmwoche, Am König-Heinrich-Platz, D-47049 Duisburg, Tel. 0049-203-283 4171, Fax 0049-203-283 4130*

**cinemafrica 93**

Bereits zum vierten Mal finden im November (5. bis 8.11. und 11. bis 14.11.) im Filmpodium-Kino «Studio 4» in Zürich *afrikanische Filmtage* statt. Neben neuen Kurz-, Dokumentar- und Spielfilmen, etwa SANKOFA, dem neusten Film von Haile Gerima über ein amerikanisches Foto-Modell, das sich bei Fototerminen in Ghana seiner Wurzeln bewusst wird, ist eine Retrospektive dem Werk des tunesischen Filmemachers *Nouri Bouzid* gewidmet. Im Zentrum seines jüngsten Films BEZNESS etwa steht ein junger Mann, der sich bei Touristinnen als Liebhaber auf Zeit verdingt. Thematischer Schwerpunkt der Filmtage ist die Darstellung des Stadtlebens im afrikanischen und arabischen Film. Vorträge von und Diskussionen mit Filmsachverständigen und Filmschaffenden ermöglichen eine Vertiefung des Gesehenen.

Teile des Programms werden von verschiedenen Filmclubs in der Schweiz übernommen.

*Informationen bei: Filmpodium der Stadt Zürich, Postfach, 8022 Zürich oder Tel. 01-216 32 95, Fax 01-212 13 77*

**Kino ohne Kinder**

Eltern mit Kindern über drei Jahren können im Fricktal ab Oktober zwei Mal monatlich beruhigt ins Kino gehen. Ihre Kinder werden von drei zukünftigen Kindergärtnerinnen während der Kinovorstellung betreut. Das einzige Kino im Tal, das Fricker *Kino Monti*, offeriert Eltern jeweils am ersten und dritten Sonntag im Monat einen Kinderhütedienst während der 17.00 Uhr Vorstellung.

*Weitere Informationen und Programmangaben bei: Kino Monti, 5262 Frick, Tel. 064-61 04 44, Fax 064-61 04 45*

**Oscar-Preisträger?**

Die schweizerisch-deutsche Co-Produktion JUSTIZ von Hans W. Geissendörfer wurde von der Export-Union des Deutschen Films e.V. als offizieller deutscher Beitrag für die 66. Oscar-Verleihung um den besten fremdsprachigen Spielfilm 1994 ausgewählt. Die Oscars werden am 21. März 1994 in Los Angeles vergeben.

**Leipzig 1993**

Vom 25. November bis zum 1. Dezember präsentiert sich zum 36. Mal das *Internationale Festival für Dokumentar- und Animationsfilm* unter dem Motto «Filme der Welt – für die Würde des Menschen». Mit seinem Interesse am (langen) Dokumentarfilm versucht das Festival eine Bilanz unseres Jahrhunderts zu ziehen, sowohl im Blick auf die Veränderungen in den ehemals sozialistischen Ländern wie auch auf Widersprüche zwischen Lebensentwürfen und realen Bedingungen in der südlichen Hemisphäre mit einem Schwerpunkt unter dem Titel «Rio – und danach?».

Die Retrospektive widmet sich dieses Jahr dem Thema «Leipzig im Film». Der Filmmarkt soll als integrativer Bestandteil des Festivals vergrössert werden.

*Informationen bei: Dokfestival Leipzig, Postfach 940, D-04009 Leipzig Tel. 0049-341 29 46 60 oder 0049-30 752 81 43*

**Stummfilmplakate aus Italien**

Das deutsche Filmmuseum in Frankfurt zeigt noch bis zum 14. November rund 45 Plakate aus der grossen Zeit des italienischen Stummfilms. Die grossformatigen Plakate sind teilweise mit ihren Originalrahmen aus den zehner und zwanziger Jahren gehängt und geben so einen Überblick über den hohen künstlerischen Wert der Filmplakatmalerei jener Zeit. Die Ausstellung, deren Exponate aus dem Museo Nationale del Cinema in Turin stammen, begleitet eine Retrospektive des italienischen Stummfilmregisseurs *Giovanni Pastrone*, der in so wichtigen Filmen wie CABIRIA oder der MACISTE-Trilogie für die Regie verantwortlich zeichnete.

*Informationen bei: Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt Main, Tel. 0049-69 2123 88 36*

**Filmpodium**

Am 30. September vor genau zehn Jahren konnte das *Filmpodium der Stadt Zürich* im Zürcher Kino «Studio 4» den Dauerbetrieb aufnehmen. Und seither pflegt es diesen «gleichsam permanenten Ausstellungsort der Filmkunst», im eigenen Verständnis, «mit dem Zweck, den Film in seinen unerschöpflichen und faszinierenden Möglichkeiten zu präsentieren, in seinen verschiedenen Ausprägungen von Genres, Stilen und Epochen, in seiner historischen Entwicklung, aber auch in seiner Gegenwart und Zukunft.»

Das Wirken des Filmpodiums war, ist und bleibt unverzichtbar für die Filmkultur – möge ihm seine Heimstätte, in der es sich eingerichtet hat, für mindestens weitere zehn Jahre erhalten bleiben.

*Filmpodium im Studio 4*

# Mondänes Schauspiel

THE AGE OF INNOCENCE
von Martin Scorsese

**Wir befinden uns im Gefühlsuniversum Max Ophüls', der Welt der unstandesgemässen, kühnen Leidenschaften, die sich der Macht gesellschaftlicher Zwänge beugen müssen und ihnen schliesslich zum Opfer fallen.**

Eine Geschichte um unerfüllte Sehnsucht erwartet uns, der Vorspann von Saul und Elaine Bass kündigt es an: Hinter einem Spitzenvorhang springen Blüten erwartungsvoll auf, doch bevor sie erblühen können, wird ihr Bild im raschen Wechsel durch das der nächsten ersetzt. Wir befinden uns im Gefühlsuniversum Max Ophüls', der Welt der unstandesgemässen, kühnen Leidenschaften, die sich der Macht gesellschaftlicher Zwänge beugen müssen und ihnen schliesslich zum Opfer fallen. Allein, sie ist aus dem Europa der Jahrhundertwende in die Neue Welt transportiert.

Der Anwalt Newland Archer ist der jungen May versprochen, eine Verbindung, die in den exklusiven Zirkeln des New Yorker Grossbürgertums mit äusserstem Wohlgefallen betrachtet wird. Newlands Cousine Ellen, deren Schönheit und deren in Europa erworbener tadeliger Ruf ihr zunächst ein doppeltes Empfehlungsschreiben für die erlesenen Kreise der *gentry* ausstellen, muss bald um ihre Stellung bangen. In der Angelegenheit ihrer möglichen Scheidung braucht sie dringend juristischen Beistand; Newland wird von seinem Vorgesetzten mit dieser Aufgabe betraut. Er, dessen Herz bislang nie unstandesgemäss schlug, verliebt sich heillos in die Cousine. Bald weiss er sich keinen anderen Rat als die übereilte Heirat mit May; vergeblich, in den folgenden Jahren wird er zu Ellens Schatten, keiner anderen Gefühlsregung mehr fähig. Als Ellen von May erfährt, dass diese das erste Kind von ihrem Gatten erwartet, verlässt sie die Staaten und kehrt nach Europa zurück.

Martin Scorsese hat in dieser Adaption des Romans «The Age of Innocence» von Edith Wharton nicht die glühende, selbstzerstörerische Passion einer *amour fou* in den Mittelpunkt gerückt. Er betont die Ambivalenz der Figuren (muss es auch, denn Daniel Day-Lewis ist immer eine Spur zu durchtrieben, um mehr als nur eine Etüde des Schmerzes zu liefern), spürt den Grenzlinien nach, an denen Naivität, Unschuld und Hellsichtigkeit aufeinandertreffen. Scorsese und sein Co-Autor Jay Cocks erzählen, mit gebotener Gelassenheit, eine Dreiecksgeschichte voller Peripetien, eine Familienchronik. Seit Truffaut und seinem Szenaristen Jean Gruault bei LES

DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT hat niemand mehr eine Liebesgeschichte derart entschieden auf Briefpapier vorangetrieben: heftige Episteln, Billets und Notate werden zu Agenten der Liebe. Die Macht der Sprache, aufs Kino übertragen, fasziniert Cocks und Scorsese; sie wähnen Edith Wharton allzeit auf ihrer Seite (sollten sich dessen freilich nicht immer zu sicher sein). Ein kurzer Dialog der beiden Frischvermählten auf der Hochzeitsreise, daraufhin ein Epigramm Whartons im Erzählertext – das genügt ihnen, um das weitere Eheleben mit all seinem Unausgesprochenen und den lässlichen Lügen zu umreissen.

Scorsese zelebriert die Gesellschaftsrituale, die Einladungen zum Tee, die rauschenden Feste, Opernbesuche und Dinnergesellschaften. Das Dekorum weckt seine Schaulust, verführt ihn indes beizeiten, seine Figuren aus den Augen zu verlieren; Michael Ballhaus' Kamera ergibt sich dem Bewegungsrausch des Gesellschaftsparketts, erforscht mit grosser Geste die prachtvollen Interieurs.

Beide tun recht daran, neugierig zu sein: Bislang hat sich das Kino nur selten diese Epoche erschlossen. Das ausgehende neunzehnte Jahrhundert in New York bildete den Hintergrund für William Wylers Henry-James-Adaption THE HEIRESS und für die farbenprächtige Komödie LIFE WITH FATHER von Michael Curtiz sowie für eine erste Verfilmung des Wharton-Romans durch Wesley Ruggles, die Warner Brothers 1923 noch zu Stummfilmzeiten produzierten. Stieglitz' Fotos vom verschneiten New York der Jahrhundertwende standen manchen Tableaus Pate. Der Blick Scorseses und Ballhaus' verharrt jedoch im Touristischen. Das Breitwandformat dient ihnen zum Schaufenster. Die prunkvollen Arrangements des Ausgestellten werden gleichsam zum Prüfstein für den fraglichen Narzissmus der Inszenierung: Bestaunt Scorsese die Requisiten – die erlesenen Tafelgedecke, Silbergeschirre, Lüster und Blumenarrangements –, welche in atemberaubendem Tempo am Zuschauer vor beirauschen, aus «anthropologischer Neugier» (Scorsese), oder aber, weil er sie dorthin auf gar kunstvolle Weise hat drapieren lassen? Ist dem Regisseur von GOODFELLAS eher am Kult als an der Kultivierung seiner Erzählmittel gelegen?

**Scorsese zelebriert die Gesellschaftsrituale, die Einladungen zum Tee, die rauschenden Feste, Opernbesuche und Dinnergesellschaften. Ist dem Regisseur von GOODFELLAS eher am Kult als an der Kultivierung seiner Erzählmittel gelegen?**

Die überraschende Künstlichkeit, welche Scorsese der Szenerie gibt, mag auf die Spur einer Antwort führen. Oft bewegen sich die Figuren, als befänden sie sich vor einer Rückprojektion, Matte-Gemälde sind ganz offensichtlich als Szenenhintergründe zu erkennen, optische Tricks und Überblendungen erinnern an den erzählerischen Wagemut Michael Powells (des verstorbenen Mannes der Cutterin Thelma Schoonmaker), selbst reale Schauplätze sind in unwirkliches Licht getaucht. Darin, und natürlich am deutlichsten in den Opern- und Theaterszenen offenbart sich die zweite Ebene der mise-en-scène: die gesellschaftliche Inszenierung, das mondäne Schauspiel, in dem Scorseses Protagonisten nur Nebenfiguren sind.

Gerhard Midding

*Die wichtigsten Daten zu* THE AGE OF INNOCENCE:
*Regie: Martin Scorsese; Buch: Jay Cocks, Martin Scorsese, nach dem gleichnamigen Roman von Edith Wharton; Kamera: Michael Ballhaus, A.S.C.; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Ausstattung: Dante Ferretti; Kostüme: Gabriella Pescucci; Musik: Elmer Bernstein.*
*Darsteller (Rolle): Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen Olenska), Winona Ryder (May Welland), Linda Faye Farkas (Sängerin), Michael Rees Davis, Terry Cook, Jon Garrison (Sänger), Richard E. Grant (Larry Lefferts), Alex McCowen (Sillerton Jackson), Geraldine Chaplin (Mrs. Welland), Mary Beth Hurt (Regina Beaufort), Stuart Wilson (Julius Beaufort), Howard Erskine (Gast bei den Beauforts), Christopher Nilsson, John McLoughlin (Gäste), Miriam Margolyes (Mrs. Mingott), Sian Phillips (Mrs. Archer), Carolyn Farina (Jancy Archer), Michael Gough (Henry van der Luyden), Alexis Smith (Louisa van der Luyden), Kevin Sanders (der Graf), W. B. Brydon (Mr. Urban Dagonet), Tracey Ellis (Getrude Lefferts), Cristina Pronzati (die italienische Serviertocher), Clement Fowler (Florist), Norman Lloyd (Mr. Letterblair), Cindy Katz (Schauspielerin), Thomas Gibson (Schauspieler), Jonathan Pryce (Rivière), Domenica Scorsese (Katie Blender), Brian Daves (Philip), Thomas Barbour (Gast bei den Archers), Henry Fehren (Bischof), Patricia Dunnock (Mary Archer), Robert Sean Leonard (Ted Archer), Zoe.*
*Produktion: Cappa / De Fina; Produzentin: Barbara De Fina; Co-Produzent: Bruce S. Pustin; assoziierter Produzent: Joseph Reidy. USA 1993. 35 mm, Farbe, Dauer: 135 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève.*

# Jenseits der Idee, mit jedem Film die Menschheit *beglücken zu wollen.*

Filme nach Friedrich Dürrenmatt
aus vier Jahrzehnten

*Friedrich Dürrenmatt in*
DER RICHTER UND SEIN HENKER

Vielleicht nicht von Grund auf, aber sicher in manchem hielt es Friedrich Dürrenmatt anders mit dem Film, als es sein Miteidgenosse Max Frisch tat. Dessen Verhältnis war von spielerischer intellektueller Neugier geprägt, dann aber doch auch (überwiegend) wieder von Reserve, ja tiefsitzendem Misstrauen. Es galt einem Medium, das ihm vorkam, als wollte es die Phantasie dirigieren statt sie zu beflügeln.

**Dass Dürrenmatt ausgerechnet der Film nichts hätte bedeuten können, ist ganz einfach unwahrscheinlich.**

Im Unterschied zu ihm war Dürrenmatt ganz platt ein Mensch von offensichtlich weitgespannten, chaotisch aus- und durcheinanderlaufenden Interessen. Ihn beschäftigte alles, und zwar jenseits der spielerischen intellektuellen Neugier: von der Philosophie bis zur Kernphysik, von der Malerei bis zur Altertumsforschung. Dass ihm ausgerechnet der Film nichts hätte bedeuten können, ist ganz einfach unwahrscheinlich.

Als Zeichner und Maler erreichte er ja immerhin den Rang eines qualifizierten Dilettanten von beträchtlicher Originalität. Und schliesslich entwerfen gerade viele Filmemacher ihre Bildfolgen in einem durchaus vergleichbaren Sinn – nämlich eher behelfsmässig, ohne professionellen Anspruch – mit dem Stift auf Papier.

### Ringer-Kollegen

Einmal kommt er dem Selberfilmemachen näher, als es Frisch auch nur in seiner Phantasie je getan hat. Fürs deutsche Fernsehen wird 1966 die Oper einer Privatbank «Frank V.» in Hamburg von Dürrenmatt persönlich (und nach seinem eigenen Drehbuch) ins Bild gesetzt. Doch bleibt der Abstecher ins Regieführen mit der elektronischen Fernsehspielkamera eine folgenlose Episode. Er führt nicht wirklich auf das Gebiet des eigentlichen Films oder Kinos hinüber.

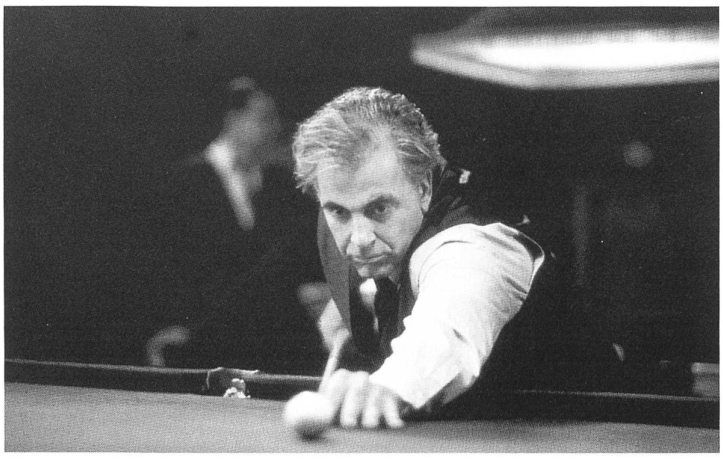
In diesem engern Bereich sind Dürrenmatts frühe Erfahrungen denen Frischs nicht unähnlich, nämlich auf Anhieb wenig ermutigend. Sie fallen auch in dieselben zehn Jahre zwischen 1957 und 1967. Eine Vermutung drängt sich auf, für die ich allerdings die Belege (vorerst) nicht beibringe. Es kommt während dieser Zeit möglicherweise zu einem mindestens stillschweigenden Wettlauf: Welcher von den beiden sticht als Szenarist und Verfasser verfilmter Vorlagen den andern aus? Dürrenmatt entscheidet binnen höchstens sieben Jahren das Rennen klar für sich. Sein Konkurrent hinkt etwas mühsam hinterher.

Indessen lassen sich die allerersten Schritte, die der eine und der andere unternehmen, ohne weiteres vergleichen. «Zürich – Transit», den Frisch 1965 zu schreiben beginnt, bleibt nach zweimaligem Abbruch der Produktion für Jahrzehnte ungedreht liegen und wird nur als Skript veröffentlicht. Schon 1957 adaptiert Dürrenmatt den eigenen Kriminalroman «Der Richter und sein Henker» fürs Fernsehen. Noch im selben Jahr gibt er mit ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG sein eigentliches Debüt als Szenarist. Der Entwurf wird von der Zürcher Praesens Film (mit Ladislao Vajda als Regisseur) zwar realisiert. Doch beschwört das Unternehmen auch gleich eine heftige Auseinandersetzung zwischen Autor und Produzent herauf.

«Unsere Beziehungen verliefen nicht ohne Dramatik», schreibt Dürrenmatt aus dem Abstand etlicher Jahre (im Ju-

# Einauge Polyphem

Film bei Dürrenmatt



*Maximilian Schell in* JUSTIZ

ni 1966) seinem Kontrahenten Lazar Wechsler als Geburtstagsgruss zum Siebzigsten, «mit Stolz darf ich es sagen, denn unsere Dramatik hatte Erfolge aufzuweisen, wir setzten einander zu, es ist, als ob ich einem Ringer-Kollegen die Hand schüttelte». Und die ironische Adresse schliesst mit einem vieldeutigen: «Ich denke an Zürich, an Ihre schöne Wohnung an der Voltastrasse, ans Hotel Bellevue in Bern, ans Waldhaus in Tarasp – Stationen meines Lebens, unvermutete zwar, aber doch wichtige, nicht zu missende.»

**Der Fall des Detektivs**

Der Schluss klingt mit seinem Gewicht auf «unvermutet» (einem Lieblingsadjektiv) – gefolgt von den mildernden «wichtig, nicht zu missend» – als wollte er etwas von den Erfahrungen mit Filmen und Filmemachern resümieren, die Dürrenmatt bis dahin gemacht hat. Er und sein Produzent setzen einander weissgott zu. Wechsler redigiert an der Kriminalgeschichte um den Kommissär Matthäi, der hinter einem Lustmörder her ist, selber oder über Dritte freihändig herum. Von dem, was aus dem Skript mit dem ursprünglichen Titel «Das Verbrechen» wird, sagt sich Dürrenmatt nach aussen hin erst viel später los. «Es liegt mir daran, hier festzuhalten, dass der Film meinen Intentionen im Wesentlichen entspricht.» So lässt er zunächst drucken, und es liest sich ganz unmissverständlich.

Dennoch kann er seine Reserven nicht länger nur den unmittelbar Beteiligten gegenüber anbringen (was er aber erschöpfend getan haben dürfte). Jedenfalls bemüssigt er sich, den Stoff in literarischer Form noch einmal aufzugreifen. Der neue Titel heisst «Das Versprechen», was deutlich genug an «Das Verbrechen» erinnert. Und das Gedruckte nimmt dann eben sehr wohl die Gestalt eines Korrektivs an. Jedenfalls lautet 1990 der abschliessende Kommentar zu der Auseinandersetzung, die ihn bis zuletzt immer wieder traumatisch beschäftigt:

«Der Dreh, den ich dem Stoff nun geben wollte, der die Suche nach dem Mörder, all den Scharfsinn des Detektivs und die Falle, die er dem Verbrecher stellte, absurd erscheinen lässt, weil der Mörder längst tot ist, diese Wendung gegen die Gesetze des Kriminalromans, nach welchen ein Mörder nicht sterben darf, bevor er entdeckt worden ist, war gegen die Abmachung. Wollte Wechsler eine logische, berechenbare Handlung, faszinierte mich die Möglichkeit, eine grundsätzlich unberechenbare Welt aufzuzeigen, an der eine grundsätzlich richtige Überlegung scheitert. Um den Film zu verhindern, schlug ich Wechsler einen andern Stoff vor.»

**Requiem auf den Kriminalroman**

Das Nachwort zum Buch versichert anderseits, der Umstand, «dass der Roman einen andern Weg gegangen» sei, stelle «keine Kritik an der hervorragenden Arbeit des Regisseurs dar». Im Film fasst natürlich der Kommissär den Täter. Doch den Hauptdarsteller Heinz Rühmann erwähnt Dürrenmatt vielsagenderweise mit keinem Wort. Die Fabel, erklärt er in einem gewagten diplomatischen Balanceakt, habe er «jenseits des Pädagogischen» weitergedacht. «Aus einem bestimmten Fall

TELE Nr. 43
Seite 10 Bild 3GE
Bleikopen
70,5
3

wurde der Fall des Detektivs, eine Kritik an einer der typischsten Gestalten des neunzehnten Jahrhunderts, und so schoss ich notgedrungen über das Ziel hinaus, das der Film, als eine Kollektivarbeit, sich setzen musste.»

**Dem Autor erscheint der vorgeblich erzieherische Charakter des Films – dieses Warnenwollen vor Lustmördern – als Heuchelei.**

Diese Erklärung übersetzt sich ohne weiteres in den Klartext zurück, den Dürrenmatt mit Wechsler vermutlich redete. Dem Autor erscheint der vorgeblich erzieherische Charakter des Films – dieses Warnenwollen vor Lustmördern – als Heuchelei. Und wenn er den Fahnder als eine Figur des neunzehnten Jahrhunderts kritisiert, dann tut das dem Film (dem jeder derartige Gedanke fremd ist) natürlich indirekt einen durchaus gewollten Abbruch.

Und schliesslich birgt der hinterhältige Begriff der Kollektivarbeit die fällige Distanzierung dann doch noch in sich. Mit einem Wort, ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG entspricht den Intentionen des Szenaristen. Nur identifizieren kann er sich mit dem Ergebnis nicht. «Requiem auf den Kriminalroman» setzt er breit und beendend unter den Buchtitel «Das Versprechen». Jedem Feinhörigen dröhnt es ins Ohr, wem das Totenlied gilt: nämlich einem Film, der für das Empfinden des Autors gestorben ist. Dabei hätte er ihn fast noch gelobt.

LA PROMESSA – also: "Das Versprechen" – heisst im übrigen ein unberühmt gebliebenes, aber vorlagengetreues Remake, das 1978 in der Regie von Alberto Negrin zustandekommt. Der soignierte "latin lover" Rossano Brazzi bietet in der Rolle des Matthäi allerdings auch keine wirkliche Alternative zum spiessigen Rühmann. An der italienischen Produktion, die teilweise in der Schweiz entsteht, ist der greise Lazar Wechsler noch einmal beteiligt (wohl kraft ausbedungener Rechte am Stoff). Für eine Kinoauswertung reicht es nur in wenigen Ländern.

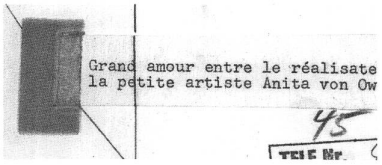
### Immer "in progress"

Eines muss man zum Verständnis von Dürrenmatts Urerfahrung mit Film allerdings bedenken. Gerade in der fraglichen Zeit legt er sich eine Gewohnheit zu, die für ihn bestimmend wird. Halbfertiges, vermeintlich oder tatsächlich Missratenes, aber auch bereits Veröffentlichtes wird teils wiederholt umgearbeitet und mit neuen Schlüssen versehen; teils wird es vernichtet oder kommt für Jahrzehnte ins Archiv. Dieses oder jenes bleibt sogar in Fassungen bestehen, die voneinander abweichen.

Was aus dieser Übung erwächst, ist der Hang, den Stoffen so etwas wie ein Eigenleben zu verleihen (oder zu gewähren): um nicht von einer Biographie zu reden, die ihnen zukäme. Wie die Geschichten in unberechenbaren Schüben werden und wachsen, scheintot darniederliegen und wunderbarerweise auferstehen, das beschreiben von 1968 an die beiden Bände «Labyrinth» und «Turmbau» («Stoffe I – IX»). Der Verfasser nennt sie die «Geschichte meiner ungeschriebenen Stoffe». Sie arbeitet auf, was unausgearbeitet blieb. «Justiz» wird er in späteren Jahren einer ähnlichen Prozedur aussetzen, aber separat veröffentlichen.

Was er sich mit dem Drehbuch für Wechsler herausnimmt, ist also weder erst- noch einmalig. Es ist darum – Diplomatie inbegriffen – keinesfalls überzube-

ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG



werten. Schon 1955 entsteht zum Beispiel «Die Panne» zunächst als Hörspiel. Im Jahr darauf erscheint sie, mit einem ganz andern Schluss, auch als Erzählung und wächst sich sehr viel später, Ende der Siebziger, noch zum Stück aus. Fast zur gleichen Zeit nimmt «Grieche sucht Griechin» erste Gestalt an, der 1955 als Roman mit zwei Schlüssen herauskommt. Auf ein «Ende I» folgt ein «Ende II», das «für Leihbibliotheken» gedacht ist, auf das Kapitel 24 ein Kapitel 24a.

Die freie Wahl der Auflösung ist ein Umstand, der das Zustandekommen der blassen Verfilmung durch Rolf Thiele binnen elf Jahren zweifellos begünstigt. Protagonist ist wieder Rühmann (in der Rolle des Archilochos). Dürrenmatts Unfähigkeit, sich auf einen verbindlichen Schluss festzulegen, gibt ausserdem meinem damaligen Deutschlehrer am Gymnasium, einem Germanisten der alten Schule, willkommene Gelegenheit, eine seiner Standarderklärungen zu bekräftigen:

Der letzte bedeutende Schriftsteller deutscher Sprache, klagt der Professor unter ausdrücklichem Verweis auf «Grieche sucht Griechin», sei unbestreitbarerweise Thomas Mann. Auf ihn folgten nichts als Scharlatane, angeführt von Dürrenmatt (leider einem Schweizer, ausgerechnet).

Das Theater erfährt eine ähnliche Behandlung wie die Prosa. Nur vier Jahre nach der Première, 1956, wird «Die Ehe des Herrn Mississippi» revidiert, und ein Jahr danach geschieht das gleiche mit zwei weiteren Stücken: «Ein Engel kommt nach Babylon», dem bloss fünf, und «Romulus der Grosse», dem immerhin acht Jahre festen Bestandes beschert gewesen sind. Bereits kann alles jederzeit zu allem führen. Ausdrücke wie Labyrinth oder babylonischer Turmbau meinen jetzt nicht mehr nur die Vorstellung Dürrenmatts von der Welt. Sie beschreiben ebenso die Verfassung dessen, was sich auch bei ihm (nicht ohne Bedenken) kaum anders nennen lässt als: das Werk.

### Die Lage ist peinlich

Nur verhält sich die Sache eben ähnlich wie bei den Alchemisten. Sämtliche Teile des grossen Ganzen (und ganz Grossen) sind solange "in progress" begriffen, als sein Urheber lebt. Er könnte unvorhergesehenerweise noch einmal auf Bestehendes zurückkommen. In der immerwährenden (virtuellen oder aktuellen) Fortführung von allem öffnet sich für das, was mit Film zu tun hat, eine gewisse Lücke wie mit beiläufiger Selbstverständlichkeit. Ein besonderes programmatisches Aufhebens wird aber keinesfalls davon gemacht.

«Der Forderung nach Geistig-Positivem steht ebenso unerschütterlich die Forderung nach einem guten Geschäft gegenüber. Auf das gute Geschäft kann im Film nicht verzichtet werden, die Produktionskosten sind zu gross, man soll dies auch nicht, doch den positiven Geist, die Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen, lasse man fahren. Wird dies gewagt, liegen die Stoffe auf der Strasse. Die guten Stoffe, denn nur die liegen dort. Doch bin ich skeptisch. Die Lage ist peinlich.»

Diese Zeilen klingen, als müssten sie Dürrenmatts Erfahrungen aus dem Nachhinein summieren. Wahr ist das Gegenteil, sie stammen von 1957, da er das Ärgste

DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI

noch vor sich hat. Die Aufforderung, man solle «die Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen», fahren lassen, passt zum Vorwurf des Pädagogischen, der Wechsler gegenüber erhoben wird. Dürrenmatts Position scheint sich zwischen Anfang und Ende der gesamten fraglichen Periode (bis gegen 1968 hin) kaum wirklich zu ändern. Aufs ganze gesehen heben die erzielten Resultate einander mehr oder weniger auf.

**Zwischen Dürrenmatt und die fernen Gewaltigen der 20th Century Fox tritt ein fundamentales Missverständnis um einen schon bestehenden Stoff.**

Die Angelegenheit mit DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI, den Kurt Hoffmann 1960 ohne den ominösen Rühmann dreht (mit dem weniger penetranten O. E. Hasse), geht einigermassen glücklich aus. Der Film hält sich recht und schlecht an das Dürrenmattsche Skript, das bemerkenswerterweise wieder auf einen Auftrag Wechslers zurückgeht. Dem Produzenten fällt es diesmal schwerer, die Vorlage willkürlich abzuändern. Das Originalbühnenstück ist seit acht Jahren breit bekannt. Da müsste jede grössere Abweichung öffentlich ins Auge stechen.

### Die schlimmstmögliche Wendung

Anderseits mündet 1964 die Episode mit THE VISIT in ein klägliches Fiasko für praktisch alle Beteiligten. Hollywood versucht, mit Anthony Quinn und Ingrid Bergman den weltweit (auch am Broadway) aufgeführten «Besuch der alten Dame» zu adaptieren. Gedreht wird in Rom, auf dem Platz, wo unmittelbar zuvor der megalomane CLEOPATRA von Joseph L. Mankiewicz entstanden ist.

«Als ich zu diesem Projekt stiess», erinnert sich Regisseur Bernhard Wicki, «hatte es bereits vier oder fünf komplette und völlig unterschiedliche Drehbücher gegeben. Eine exzellente Version stammte von Nunnally Johnson, aber das war ein reiner Western. Ausserdem existierte er als Musicalfassung.»

Das Unternehmen scheitert am Happy-end, das der tragischen Groteske aufgepfropft wird. Mit der Schweizer Praesens ist es zu kommunen Meinungsverschiedenheiten um eine zu schreibende Geschichte gekommen. Zwischen Dürrenmatt und die fernen Gewaltigen der 20th Century Fox tritt ein fundamentales Missverständnis um einen schon bestehenden Stoff. Die entstellende Verdrehung ins Tröstliche, die sie routinemässig verüben, muss Dürrenmatt wie eine Strafe oder ein Fluch vorkommen.

Ausgerechnet ihm kommt so etwas unter. Zwar hat er nie gesagt (wie heute noch falsch zitiert wird), eine Geschichte sei erst dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat. Hingegen bekräftigt er ganz gern, erst dann seien alle Konsequenzen erwogen, wenn der Erzähler gerade auch die verheerendste Auflösung ausprobiere, ganz gleich, ob er sich dann für eine mildere Fassung entscheide oder nicht.

«Ben Barzman, mein Drehbuchautor», fährt Wicki fort, «zählte zu den Hollywood Ten und war ein sehr, sehr feiner Mann. Er hatte ein Haus in Mougin an der Côte d'Azur und lebte dort mit seiner Familie. Den Schluss, so, wie er jetzt ist, haben Barzman und ich in Mougin entwickelt. In der Drehbuchfassung von Nunnally Johnson – und bei dem Musical erst recht – war

der Schluss noch verharmlosender.»

So ist die zahmestmögliche Wendung Dürrenmatt immerhin erspart geblieben, allerdings unverdientermassen. Zu Wicki soll er nämlich (diesem zufolge) gesagt haben: «Mach' den Film, so gut du kannst, du musst wahrscheinlich diese Bedingungen akzeptieren, aber lass' mich dabei aus dem Spiel.» Diplomatisch!

**Wiederholt ist der Versuch, sich die Weltgeltung des Namens Dürrenmatt ohne viel eigenen Aufwand zunutzezumachen, gescheitert.**

Ganz nur unsinnig scheint im übrigen heute die Idee einer «Alten Dame» im Habitus eines Musicals oder Western auch nicht mehr. Inzwischen hat nämlich Djibril Diop Mambéty aus Senegal den Stoff als afrikanisches Dorftheater auf die Leinwand gebracht. Sein HYÈNES von 1992 ist bei weitem die skurrilste aller Adaptionen. Bei besserm Gelingen hätte sich der Film als ein (bloss zusätzliches) Indiz für die Universalität so mancher Stoffe Dürrenmatts anführen lassen, die sich offenbar auch ganz andern Kulturen als der westlichen anpassen.

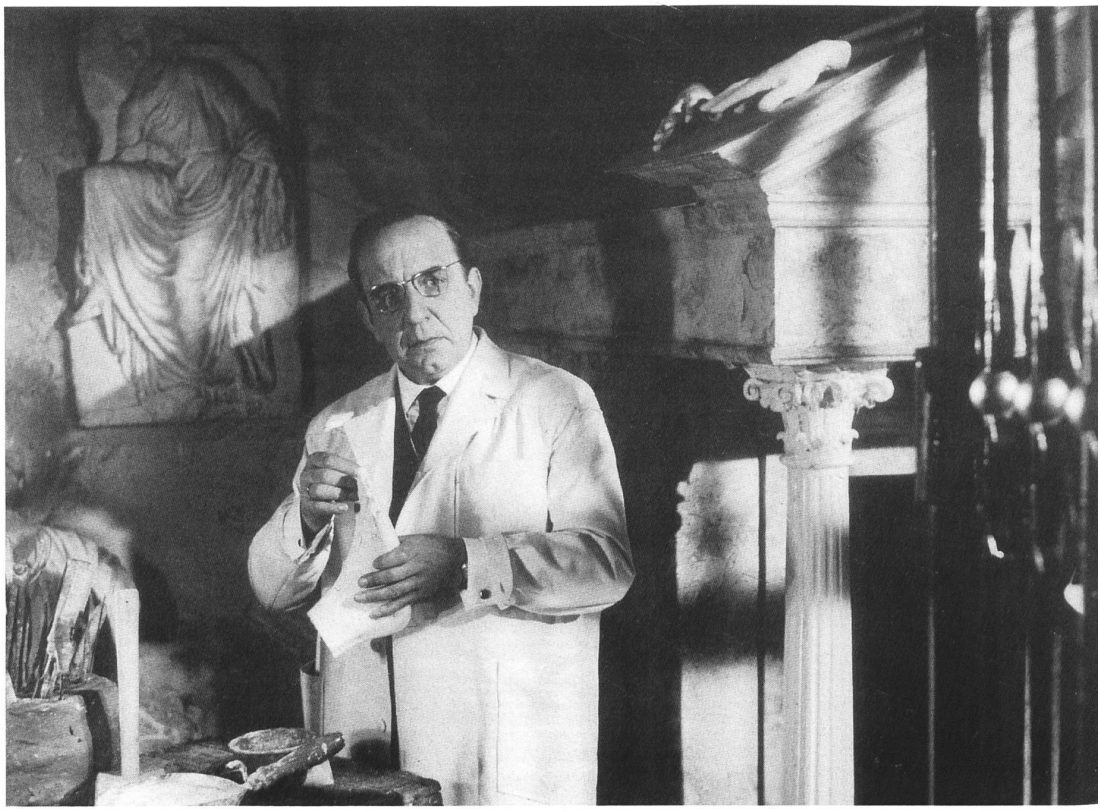
### Der Gang der Filmgeschichte

Die Reihe früher Verfilmungen kann dann schliesslich nicht einen durchschlagenden kommerziellen oder künstlerischen Erfolg vorzeigen. Logischerweise kommt sie nach dem vierten Anlauf, mit GRIECHE SUCHT GRIECHIN, an ihr Ende. Wiederholt ist der Versuch, sich die Weltgeltung des Namens Dürrenmatt ohne viel eigenen Aufwand zunutzezumachen, gescheitert. Frisch ist zwar im (hypothetischen) Wettstreit klar unterlegen. Trotzdem kann sein Konkurrent mit dem Erreichten kaum zufrieden sein.

Dabei ist wohl alles nur zum kleineren Teil eine Frage des einzelnen Films oder Filmemachers, von Praesens oder Fox, Rühmann oder Nichtrühmann gewesen. Denn in Tat und Wahrheit hilft alles nichts. Die Filmgeschichte der fraglichen Epoche wird nun einmal ausserhalb des deutschsprachigen Raums (und auch nur zum Teil von Hollywood) geschrieben. Entscheidendes tut sich in Frankreich, Italien und England, wohin man von der Schweiz aus nur mit Neid blicken kann. Die Vajdas, Thieles und Hoffmanns gehorchen überholten Reflexen, erst recht die Wechslers (eingeklemmt zwischen dem Geistig-Positiven und der Forderung nach einem guten Geschäft). Einzig Wicki scheint auf Neuerung bedacht, wie aus seinem DIE BRÜCKE zu ersehen ist. Doch verirrt gerade er sich in ein Amerika, das Bestrebungen solcher Art ausnützt, ohne sie mitzumachen.

Zehn Jahre lang tut sich wenig. Dann holt die Entwicklung, die gerade hierzulande jetzt recht tief greift, Dürrenmatt ein und macht einen andern Anfang möglich. Maximilian Schell hat (wiewohl selber Eidgenosse) mit dem neuen Schweizer Film nur ganz am Rande zu tun. Trotzdem kann es als sicher gelten, dass seine Kinofassung von DER RICHTER UND SEIN HENKER 1976 nur in einem massiv veränderten Klima, wie es unterdessen in den meisten Ländern Europas herrscht, gerade in der Schweiz und gerade mit der entscheidenden Mitwirkung Dürrenmatts als Szenarist und Darsteller zustandekommt.

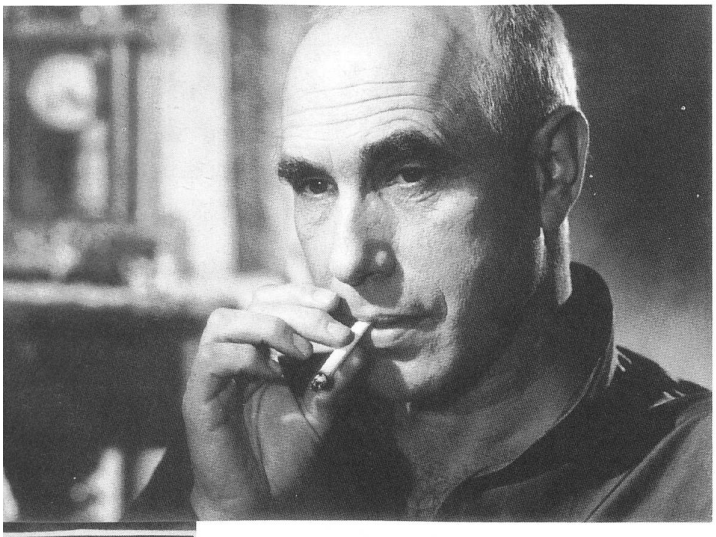
Ohne Übertreibung lässt sich sagen, aus dem Nachhinein gesehen wirke die Serie der bis dahin realisierten Verfilmungen wie ein Vorlauf (samt dem Irrlauf

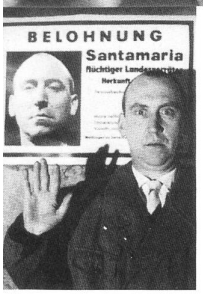


THE VISIT), und dass sich eine innere Beziehung Dürrenmatts zum Film erst mit dem Hinzutreten Schells herauszubilden beginnt. Eine Ausnahme bildet LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA, den Ettore Scola 1972 recht getreulich nach der Prosafassung von «Die Panne» mit Alberto Sordi in der Hauptrolle dreht. Der Film kommt halbwegs zwischen die Serie der ältern und die der neuern Adaptationen zu liegen. Etwas schade ist, dass er zudem gerade auf den Übergang von den frühen, noch durchaus kommerziellen und teilweise blödelnden zu den gemesseneren späteren Filmen des Italieners fällt.

Dennoch überwiegen, vermutlich erstmals, Sinn und Geist des Stoffes gegenüber der Spekulation um Dürrenmatts Namen und dem Spiel mit schon erzielten Erfolgen, auf die es sich zurückgreifen lässt. Sicher, vorgeschoben wird die erprobte (aber dann eben doch nicht ganz narrensichere) Beliebtheit Sordis. Der erzrömische Komödiant trägt auch als Alfredo Rossi vorab kaum etwas anderes als eine seiner vielen populären Rollen vor. Aber die Geschichte von dem Erfolgsmenschen Traps (wie er im Original heisst), über den noch ganz im Diesseits unvermutet gerichtet wird, bewahrt gleichwohl einiges von ihrer Dürrenmattschen Konsequenz.

Der Kassenmisserfolg trotz ansprechender Besetzung und inspirierter Realisation verrät, dass Scola auch etwas richtig gemacht haben muss. Immerhin führt LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA den Regisseur zu seinen eigentlichen Autorenfilmen hin. Dürrenmatt mag indirekt etwas zu dieser Entwicklung beigetragen haben, die den Gang der






DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI

# Sichere Sache

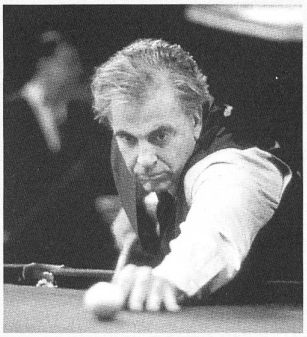
JUSTIZ
von Hans W. Geissendörfer

«Justiz» wurzelt in der Frühzeit von Dürrenmatts Beschäftigung mit Film. Teile gehen vermutlich auf dasselbe Jahr 1957 zurück, in dem er auch sein erstes Originaldrehbuch schreibt. («Das Verbrechen» bildet die Vorlage zu ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG.) Kurt Hoffmann dreht 1960 die Kinofassung von «Die Ehe des Herrn Mississippi». Sie hat bemerkenswerterweise ihren Ursprung in einem Plan Lazar Wechslers, gerade «Justiz» zu verfilmen. Doch liefert Dürrenmatt dem Produzenten keinen entsprechenden Text. Die Hauptdarsteller sind schon unter Vertrag, ein Ersatzstoff muss her, und zwar schnell. Der Autor bietet sein bereits bestehendes Bühnenstück an.

«Justiz» bleibt liegen. «Spätere Versuche, den Roman wiederaufzunehmen, scheiterten, zuletzt 1980», vermerkt Dürrenmatt 1985 zum späten Erscheinen. Das Problem war «die Weiterführung der Handlung, ich hatte keine Ahnung mehr, wie ich sie geplant hatte.» Die Veröffentlichung kommt nach einer vollständigen Revision zustande, doch vollzieht sich die Überarbeitung «in einem andern Sinn als ursprünglich geplant». Das Ergebnis wird zum Übereinander von Ablagerungen aus verschiedenen Perioden. Es ist ein Roman auf der Suche nach sich selbst, nach der eigenen verlorenen Bedeutung, bis zuletzt ein Findling aus dem goldenen Zeitalter von Dürrenmatts Literatur.

**Schells Hommage**

Hans W. Geissendörfer verfilmt das Buch solide, weitgehend linear, spannend, mit durchweg überzeu-



genden Schauspielern, auf eine alles in allem höchst vertretbare Weise und jenseits aller produktionellen Risiken und Überraschungen: als gepflegten literarischen Kinokrimi. Der Vorlage folgt er mit den wohl unumgänglichen Straffungen und Vereinfachungen.

Der mächtige Kohler wird als Mörder eingelocht. Der Jungjurist Spät erhält von ihm den Auftrag, den Fall unter der Annahme neu aufzurollen, der wahre Schuldige sei ein anderer. Durch blosses tolpatschiges Herumrecherchieren in der Vergangenheit der Beteiligten bringt es der Anwalt (zuletzt noch wider den eigenen Willen) zustande, dass das Urteil aufgehoben wird. Bis dahin kommt zum Vorschein, was hinter dem scheinbar unmotivierten tödlichen Schuss wirklich steckt, den der Täter abgegeben hat. Spät, der sich missbraucht fühlt, schiesst seinerseits auf seinen Auftraggeber. Nicht anders als Kohler glaubt auch er, auf eigene Faust für Gerechtigkeit sorgen zu müssen, wenn's anders nicht geht.

Maximilian Schell in der Rolle des Doktors h. c. Isaak Kohler dominiert die Leinwand souverän. Mit nur leichtem Nachdruck, ohne zu chargieren ahmt er in Sprache und Gestus ein wenig jenen Dürrenmatt nach, den er 1976 als Regisseur von DER RICHTER UND SEIN HENKER in der Rolle des Schriftstellers Friedrich auftreten liess – eine sympathische kleine Hommage an den verstorbenen Freund. Nicht nur über Schell lokalisiert Geissendörfer Zürich, die Schweiz klar genug, aber trotzdem unaufdringlich als (wohl einzig möglichen) Ort der Handlung. Versuche, die Geschichte nach Deutschland oder den USA zu verlegen, hat er wohl unternommen, dann aber aus Gründen der Plausibilität richtigerweise wieder aufgegeben.

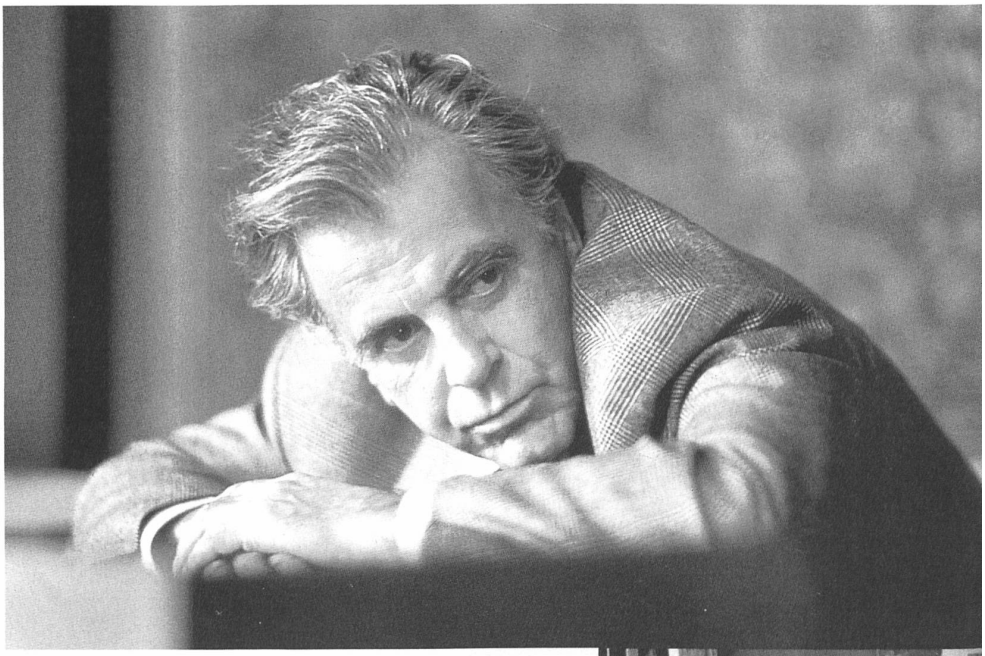
**Statt trunken**

JUSTIZ fügt sich den vorangegangenen Dürrenmatt-Verfilmungen problemlos und korrekt an. An feinem Humor von der Art des Autors fehlt es nicht. Die erwähnten literarischen und formalen Sonderprobleme des Textes musste man im Drehbuch wohl einfach ausklammern. Was man hingegen auch diesem Kinostück hätte wünschen können, wäre ein wenig mehr innere, helvetische Verrücktheit, etwas mehr Sinn und Gespür fürs Absurde und Lust an der Inszenierung des Unsinnigen gewesen. Geissendörfer, als Literaturverfilmer ein geübter Mann, hat von jeder ausgeprägt interpretierenden, überhöhenden, unberechenbaren Lektüre Abstand genommen, wofür ihm Verständnis gebührt.

Dennoch, seine Deutung bleibt die nüchterne Version eines Stoffes, der sich als klarsichtig versteht, doch in dem Sinne, wie eben die Trunkenheit klarsichtig machen kann.

Pierre Lachat

# JU§TIZ



*Die wichtigsten Daten zu* JUSTIZ:
*Regie: Hans W. Geissendörfer; Buch: Hans W. Geissendörfer, nach dem gleichnamigen Roman von Friedrich Dürrenmatt; Kamera: Hans-Günther Bücking; Schnitt: Annette Dorn; Ausstattung: Hans Gloor, Susanne Jauch; Maske: Giacomo Peier, Friederike Reimer; Kostüme: Katharina von Martius; Musik: Frank Loef; Ton: Jürg von Allmen, C.A.S.*
*Darsteller (Rolle): Maximilian Schell (Isaak Kohler), Thomas Heinze (Felix Spät), Anna Thalbach (Helene Kohler), Mathias Gnädinger (Kommandant), Norbert Schwientek (Rudolph Stüssi-Leupin), Ulrike Kriener (Ilse Freude), Suzanne von Borsody (Daphne Winter), Hark Bohm (Professor Winter), Carole Piguet (Monika Steiermann), Diethelm Stix (Jämmerlin), Dietrich Siegl (Dr. Benno), Christoph Lindert (Lienhardt), Martin Semmelrogge (Lucky), Teresa Harder (Giselle), Wilfried Klaus (Gefängniswärter Moser), Ellen Umlauf (Dienstmädchen bei Kohler), Jürgen Stössinger (Mock), Klaus Henner Russius (Gefängnisdirektor Zeller), Siegfried Meisner (vorsitzender Richter), Jodoc Seidel (Verteidiger Lüthi), Suzanne Thommen (Frau Jämmerlin).*
*Produktion: GFF München in Co-Produktion mit Luna Film AG, Zürich, dem Bayerischen Rundfunk, dem Süddeutschen Rundfunk und dem Schweizer Fernsehen DRS; Produzent: Hans W. Geissendörfer; Co-Produzent: Rudolf Santschi; Produktionsleitung: Patrick Baumann; Herstellungsleitung: Annette Dorn. Deutschland/Schweiz 1993. Format: 1:1,85, 35 mm; Ton: Dolby Stereo SR; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.*

Filmgeschichte wiederspiegelt. Öfter wird Scola künftig auf das Kammerspiel zurückkommen, das er bei dieser Gelegenheit erstmals vorsichtig ausprobiert. Als Form ist es für Filme wie LE BAL oder LA FAMIGLIA von konstituierender Bedeutung.

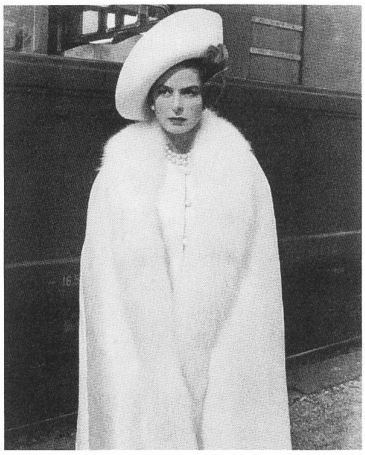
**Ein Schriftsteller namens Friedrich**

In Schell trifft Dürrenmatt weit mehr als einen kongenialen Verfilmer. Der Schauspieler und Regisseur ist eine verwandte Seele, ein Schweizer von gleich verrückter Art. Mit ihm bleibt der Schriftsteller bis an sein Lebensende freundschaftlich verbunden. Er lernt über Schell auch Charlotte Kerr kennen, ihrerseits Filmemacherin. Sie wird die zweite Frau des Autors und dreht mit ihm 1984 die vierstündige Dokumentation PORTRÄT EINES PLANETEN. Schon nur die beiden engen biographischen Bindungen zeigen, wie sehr von DER RICHTER UND SEIN HENKER an, was immer mit Film zu tun hat, für Dürrenmatt an Bedeutung gewinnt. Ein allmählich erlahmendes Interesse für das Theater geht offenbar damit einher.

«Der Mensch vermag nur mit "Gedachtem" zu denken. Es gibt keine "bildliche", es gibt nur eine "begriffliche" Wissenschaft. Auch ein Bild, das die Wissenschaft konstruiert, etwas zu veranschaulichen, ist nur sinnvoll, wenn es durch Begriffe erläutert werden kann. Was von der Wissenschaft gilt, trifft auch auf das "Engagement" zu. Es setzt primär ein Denken voraus, nicht ein Fotografieren.

In seinem letzten Film ist Antonioni ein dramatur-





THE VISIT

gischer Meisterstreich gelungen: er zeigte, wie ein Fotograf durch die Analyse verschiedener Fotos, die er von einem Liebespaar machte, zum Denken kommt: er entdeckt einen Mord. Dieser Vorgang ist deshalb bemerkenswert, weil Antonioni dieses Denken, das ja nur "begrifflich" vor sich gehen kann, von "aussen" zeigt: das Stutzen des Fotografen, das ständige Vergleichen verschiedener Fotos, das Ziehen einer Linie, den Ort ausfindig zu machen, wohin die Frau während der Umarmung schaut, das Vergrössern des gefundenen Ortes und so weiter. Ein Bild bleibt ein blosses Motiv; nur durch das Denken wird es zu einem Hinweis auf eine bestimmte "Wirklichkeit". Ein Engagement, welcher Art es auch immer sei, kann der Film nur dann eingehen, wenn er seine Bildhaftigkeit durchstösst.»

**Was Film ist und was er vermag, was am Schneidetisch geschieht, wird vom rastlosen, alles ergreifenden Geist Dürrenmatts wie selbstverständlich erforscht.**

Die Zeilen von 1968 zeigen (am Beispiel von BLOW UP), wie nunmehr die Beschäftigung mit den bewegten Bildern auch und gerade ans Grundsätzliche rührt. Was Film ist und was er vermag, was am Schneidetisch geschieht, wird vom rastlosen, alles ergreifenden Geist Dürrenmatts wie selbstverständlich erforscht, ohne dass er gleich Antworten zu erteilen wüsste oder an eine eigene Praxis dächte. Film als Disziplin wird jetzt bei ihm immer wieder aktualisiert. Aber er wird auch immer wieder virtualisiert, der Reserve zugeteilt.

Die Arbeit an DER RICHTER UND SEIN HENKER beginnt sich rasch von früherer Drehbuchfron abzuheben. Den vorliegenden Kriminalroman von 1950 schreiben Dürrenmatt und Schell nämlich in einem entscheidenden Punkt um. Sie führen eine neue Figur ein, die des Schriftstellers Friedrich. Ihm erteilen sie den Auftrag, das Spiel mit den Figuren kommentierend an- und durchzuführen. Vom Schachbrett aus macht er seine Züge. (Er könnte auch am Billardtisch stehen.) Nach längerem Zögern lässt sich Dürrenmatt dafür gewinnen, die Ich-Gestalt auch selber zu verkörpern. Er spielt die Rolle brummend und listig äugelnd, einem Satyr gleich, und bestimmt mit sichtlichem Genuss das Schicksal seiner Geschöpfe. Der kurze Auftritt wird zur memorabeln Szene des Films.

Bei allen evidenten erzählerischen Qualitäten tut sich das Kinostück ein wenig schwer mit der heterogenen internationalen Besetzung. Den Sprach- und Synchronisationsproblemen ist kaum beizukommen. Martin Ritt, Jon Voight, Robert Shaw und Jacqueline Bisset spielen fast unvermeidlicherweise voneinander weg statt aufeinander zu. Dennoch, etwas von jener grotesken Logik und grundsätzlichen Unberechenbarkeit, die Dürrenmatts Schriften durchzieht, lebt in der sechsten Kinofassung eines seiner Stoffe auf. Sie tut es jetzt schon völlig jenseits der «Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen».

### In den Drehbüchern nicht zuhause

Friedrich, der denn im «Midas» auch F. D. heissen soll, ist kein herkömmlicher Ich-Erzähler. Aus der Stellung eines Beobachters heraus berichtet und schreibt er vorwiegend über die Erlebnisse anderer. In den Schriften beginnt er diese Aufgabe schon von den späten Sechzigern an, in den beiden Bänden der «Stoffe» wahrzunehmen. So etwas wie ein Urheber-Ich erläutert darin die Bedeutung der neun erzählenden Teile für sein

DER BESUCH

FSK 18 FREIGEGEBEN

eigenes Leben. Der Verfasser hat sie als Manuskripte in ihrer eigenen Zeit nicht ausgearbeitet. Diesen Mangel erhebt er jetzt zur Tugend.

Trotzdem schreibt er kaum autobiographisch im engeren Sinn. Höchstens da und dort werden die geläufigen Formen des Berichtens über sich selbst gestreift. (Frisch hingegen setzt Leben laufend in Literatur um.) Und zuallerletzt ist an eine autobiographische Verwendung des Films gedacht, auch wenn nun Dürrenmatt persönlich ins Bild rückt. Selbst PORTRÄT EINES PLANETEN, der aus der Zusammenarbeit mit Charlotte Kerr hervorgeht, verleitet kaum je zur Annahme, die eigene Vita sei dem Autor als solche wichtig.

Er erscheint darin ähnlich wie in den «Stoffen», inmitten seiner Themen und Bilder. «Wieder eine leichte Variation, Dürrenmatt erzählt nie die gleiche Geschichte zweimal», beschreibt Charlotte Kerr einen typischen Drehtag, «ein leichtes Lallen, wir drehen drei Akte durch, gegen Ende haben sich Stimme und Gang wieder stabilisiert, wir drehen gleich anschliessend "Midas", die Geschichte von dem Mann, dem alles unter den Händen zu Gold wird. Midas-Dürrenmatt streift herum, ... erfindet im Erzählen eine neue Variante, nach zwölf Drehbüchern die dreizehnte.»

Im gefilmten Gespräch über «Midas» führt Dürrenmatt aus: «Das war ein sehr alter Stoff, den ich schon seit langem notiert habe, und wir kamen durch Zufall dazu, den Midas zu nennen. Der Stoff hatte mit Midas gar nichts zu tun, eigentlich. ... Ich schrieb dann im ganzen zwölf Drehbücher, und das war für mich ..., ich habe noch nie derartig an einem Theaterstück herumgeknorkst wie an diesen Drehbüchern. Ich war gar nicht zuhause in diesen Drehbüchern. In einem Theaterstück bin ich zuhause, da weiss ich, was ich mache, wie man das aufführt, ich weiss, wie ich das anpacken soll, weiss, wo die Probleme sind, dass ich gewisse Dinge, wie den Schluss vielleicht, erst auf der Bühne löse. Aber wie man ein Drehbuch schreibt, das ist mir noch jetzt ein grosses Rätsel.»

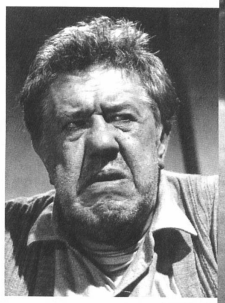
«Midas» zeigt eine Versammlung, die der Held in seinem Privatkino einberufen hat: «Das Licht geht aus, und im absoluten Dunkel, sie können nicht mehr raus, hören sie nun seine Stimme. Und nun erzählt er ihnen, wie er zu Midas wurde, wie er drauf kam, wie er durch ein Gespräch, und zwar mit einem Schriftsteller, der auch anwesend ist, den er auch eingeladen hat, der eigentlich ich selber bin, wie er plötzlich seine Gabe entdeckt hat, aus allem Geld zu machen. Aus allem! ... Am Schluss sprengt er alle in die Luft und sich selber.»

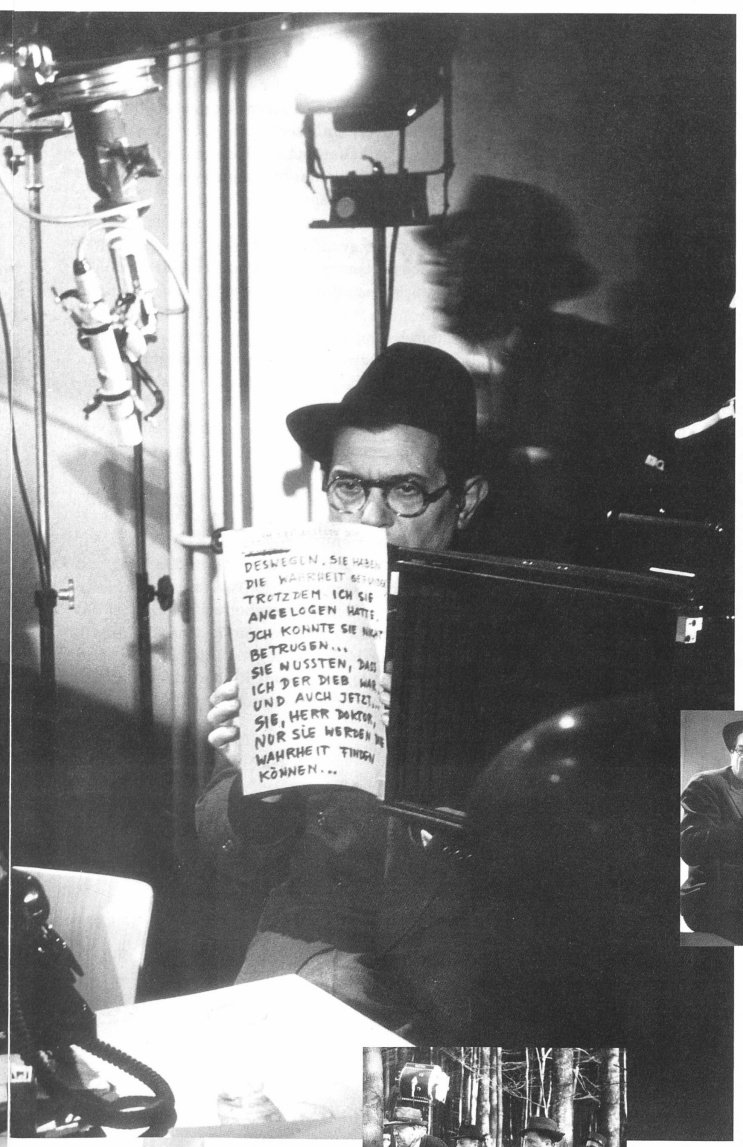
«Also das wäre eine Novelle, die aus nichts besteht als aus einem einzigen Monolog», fragt die Filmemacherin, «in einem finsteren Raum, in dem man nur eine Stimme hört?» – «Und gleichzeitig dann der Vorgang der absoluten Zerstörung», antwortet der Autor. «Ich würde sagen, es ist eigentlich das Gleichnis vom Menschen, der an seiner Macht und an seinem Reichtum zugrundegeht.» Midas (eigentlich Green) ist offensichtlich kein anderer als der alte Traps (oder Alfredo Rossi) aus «Die Panne» unter neuer Gestalt.

**«Dem Auge der Kamera ist standzuhalten»**

Sicher gerade unterm Eindruck der Arbeit am

THE VISIT





**„Es geschah am hellichten Tag"**

*Nach dem Buch von:*
FRIEDRICH DÜRRENMATT

*Regie:*
LADISLAO VAJDA

*Darsteller nach dem Erscheinen der Rollen im Film:*

| | |
|---|---|
| HEINZ RÜHMANN | RENÉ MARCON |
| SIGFRIED RUPPRECHT | SIEGFRIED LOWITZ |
| MICHEL SIMON | HEINRICH GRETLER |
| HANS CARL | MARGRIT WINTER |
| GERT FRÖBE | BERTA DREWS |
| EWALD BALSER | MARIA R. SALGADO |

*Verleih Deutschland:*
DEUTSCHE FILM HANSA GMBH, HAMBURG

«Midas» gewinnt die spätere Prosa immer öfter Ähnlichkeit mit Skripts, und zwar auch dann, wenn gar kein Film in Aussicht steht. Entsprechend verfasst sind zumal «Der Auftrag» von 1986, eine «Novelle in vierundzwanzig Sätzen», aber auch (drei Jahre später) der Roman «Durcheinandertal». Das Gesetzte, Abgezirkelte, Kantige der Bühnenstücke weicht mehr und mehr dem Fliessen einer Art Textmontage. Der Satz Nummer 20 des «Auftrags» zum Beispiel enthält in seinen hundert Zeilen die folgenden Passagen. Sie lassen sich dem Ganzen nur schwer entnehmen. Es ist, als trenne man einzelne Bilder aus einem fertigen Film:

«... er sei vielmehr wie der Zyklop Polyphem, der die Welt durch ein einziges rundes Auge mitten auf der Stirne wie durch eine Kamera erlebt habe ... nach einem erneuten Heranheulen, Einschlagen, Zerbersten, Erzittern, doch ferner, sanfter, und einem nachlässigen "weit daneben", es sei ihm vor allem darum gegangen, die Explosion zu filmen ... ein schreckliches Unglück, gewiss, aber dank der Kamera ein verewigtes Ereignis, ein Gleichnis der Weltkatastrophe, denn die Kamera sei dazu da, eine Zehntel-, eine Hundertstel-, ja Tausendstelsekunde festzuhalten, die Zeit aufzuhalten, indem sie die Zeit vernichte, auch der Film gebe ja die Wirklichkeit, lasse man ihn ablaufen, nur scheinbar wieder, er täusche einen Ablauf vor, der aus aneinandergereihten Einzelaufnahmen bestände, habe er einen Film, so zerschneide er den Film wieder, jede dieser Einzelaufnahmen stelle dann eine kristallisierte Wirklichkeit dar, eine unendliche Kostbarkeit ...»

Leben und Filmen – die Realität und ihre Abbildung – rücken da unmittelbar zueinander. Maschinen mit nur einem Auge von der Art der Kamera und des Projektors lassen (scheinbar) etwas zu, was die Wirklichkeit verwehrt. Ein einzelner Augenblick in der Zeit wird reproduzier- und wiedererlebbar, ohne bühnenmässiges Nachstellenmüssen. Es leuchtet ein, dass die Vernichtung der Zeit automatisch deren Aufhalten bedeutet. Doch trifft ebenso (unvermutet) das Umgekehrte zu. Wer sie stoppt, demoliert sie auch.

So steckt im Kinematographen auch etwas Zerstörerisches. Er ist ein grundsätzlich berechenbares Mittel, grundsätzlich unberechenbar ist der damit verfolgte Zweck. Aufnahme- und Wiedergabegerät erinnern Dürrenmatt an die antike Sagenfigur des Polyphem. Sie bekommen mythisch-monströse Züge angedichtet. Doch dem Zyklopen sticht Odysseus das Sehorgan bekanntlich aus. Nicht anders als der legendäre Irrfahrer sind wir alle versucht, die mächtige, gefährliche Zeit- und Realitätsmaschine Film früher oder später zu blenden. Einmal vermerkt Dürrenmatt nachdrücklich: «Dem Auge der Kamera ist standzuhalten.»

**Wozu noch einen Film?**

«Es gibt zwei Möglichkeiten, den "Auftrag" zu verfilmen», schreibt Charlotte Kerr weiter. «Als grossen Abenteuer-Science-Fiction-Psychothriller, dann ist das ein Stoff für Kubrick oder Oliver Stone, eine 40- oder 60-Millionen-Dollar-Hollywood-Produktion, dann wird das eine spannende, aufregende Kinogeschichte mit intellektuellem Netz, die literarische Qualität geht ver-

GRIECHE SUCHT GRIECHIN

reude.Dass er einmal eine echte griech
sich selbst seine kühnste Phantasie n
Buch "Grieche sucht Griechin"wurde der
olf Thiele gedreht.Neben Rühmann sieht
er,Charles Regnier,Walter Rilla,Franz
al

loren, wie bei jeder Verfilmung von Literatur.»

Oder dann, die andere Möglichkeit: «Wenn der Film vor dem geistigen Auge abrollt, wenn man das Buch liest, wozu dann noch einen Film machen? Vielleicht sieht nicht jeder den Film, den ich sehe. Dann gäbe es hundert oder tausend oder zehntausend oder hunderttausend oder eine Million verschiedene Filme "Der Auftrag", und der Film "Der Auftrag" müsste die Quersumme all dieser Filme sein, ich müsste Bilder finden wie Kürzel, in denen jeder die Sprachbilder erkennt.»

**Andere müssen ersinnen, was den Sätzen auf der Leinwand ent-spricht, beziehungsweise: was ihnen ent-bildet.**

Sichtlich ist es für Kerr keine Frage mehr, dass Dürrenmatt in seinem späteren Leben zwischen Film und Literatur eine enge Verwandtschaft erblickt. Er schreibt im Zeichen einer gewissen Konvertibilität. (Und mindestens auf den ersten Blick sollte sich dieser Vorteil für Verfilmungen nutzen lassen.) Doch letztlich bleibt ein laufendes Ummünzen von Sprache in Film und umgekehrt nicht mehr als postuliert. Zu einer ausgebauten Praxis kommt es nicht. Andere müssen ersinnen, was den Sätzen auf der Leinwand ent-spricht, beziehungsweise: was ihnen ent-bildet, wie es dann wohl ebensogut heissen könnte.

Wozu noch einen Film, wenn er schon geschrieben ist? Dürrenmatt hat es sich sicher auch selber gefragt. Dem Realisieren hat er sich darum nicht weiter als bis zur Fluchtdistanz genähert.

Pierre Lachat

# «Er sagte: Ich habe die Farben auf meiner Palette nicht mehr.»

## Gespräch mit Charlotte Kerr über Film bei Dürrenmatt

Die Filmemacherin Charlotte Kerr drehte 1984 mit Friedrich Dürrenmatt die vierstündige Dokumentation PORTRÄT EINES PLANETEN. Vom selben Jahr an bis zu seinem Tod war sie mit ihm verheiratet. Ihre Erinnerungen an die Jahre ihrer Ehe und besonders auch an die gemeinsame Filmarbeit mit dem Autor hat sie 1992 in ihrem Buch «Die Frau im roten Mantel» veröffentlicht.

**FILMBULLETIN** In welchem Mass trug die Begegnung Dürrenmatts mit Ihnen dazu bei, dass sein Interesse am Film neu erwachte?

**CHARLOTTE KERR** Ich war mit einem Film über Jules Dassin beschäftigt, den ich gerade schnitt, als ich Dürrenmatt kennenlernte, und bat ihn in den Schneideraum, und so war er der erste, der den Film zu sehen bekam. Die Begegnung hat noch lange nachgewirkt. Dürrenmatt ging bei dieser Gelegenheit auf, was im Dokumentarfilm möglich ist.

Die Folgen waren noch bei der Arbeit an «Midas» zu spüren, der zuerst als Spielfilm geplant war. Dürrenmatt arbeitete damals mit Maximilian Schell. Schell sagte zum Beispiel: «Aber der Midas, dieser Green, muss doch eine Liebesszene haben, er muss Herz und Gefühl zeigen.» Dürrenmatt schrieb eine neue Version, doch konnte er nicht, wie jeder Drehbuchautor, ein Element einfach ausbauen, umformen und wieder einsetzen. Sondern er verfuhr gleich wie bei seinen andern Texten; das heisst, wenn etwas zu ändern war, dann musste er mit dem ganzen Aufbau von vorn anfangen.

LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA

**«Midas»**

**FILMBULLETIN** Dürrenmatt hat dann mit Ihnen auch ganz praktisch an Filmen gearbeitet.

**CHARLOTTE KERR** Für PORTRÄT EINES PLANETEN war er leicht zu gewinnen, weil ihn die Möglichkeiten des Dokumentarfilms jetzt wirklich beschäftigten. Bei den Dreharbeiten begann er sich für alles zu interessieren, was um ihn herum mit dem Filmemachen zu tun hatte. Dass sich zum Beispiel unter Bilder ein ganz anderer Ton legen lässt, das ist ihm geblieben. Jahre später, als er (sechs Monate vor seinem Tod) den «Midas» noch einmal umschrieb, um ihn als Buch herauszubringen, hat er sich der Möglichkeit des "voice-over" entsonnen. So entstand «Midas oder die Schwarze Leinwand», den er einen «Film zum Lesen» nannte.

Heute bin ich im Streit mit dem Diogenes-Verlag, der zulassen möchte, dass in Deutschland «Midas» auf der Bühne aufgeführt wird. Wenn Dürrenmatt «Midas» als Theaterstück hätte schreiben wollen, dann hätte er das getan. Er hat es nun einmal nicht getan. Ich habe das Projekt mittels einstweiliger Verfügung gestoppt.

«Midas» treibt für mich Film auf die Spitze. Da gibt es das "voice-over", da ist ein Hauptdarsteller, den man nie sieht (nur hört), da werden Auftritte immer wieder mit Schnitten unterbrochen, und es wird auch noch mit Video-Einspielungen operiert. Dürrenmatt spielt in diesem Text mit allen Möglichkeiten des Mediums so virtuos, dass er das Medium transzendiert. «Die Bilder, die ich schreibe, mache ich selber – man muss sie sich vorstellen», sagte er.

Neulich habe ich Schell gefragt: «Machst du "Midas"? Die veröffentlichte Fassung wäre doch das beste Drehbuch.» Seine Antwort: «Das geht nicht, weil wir Dürrenmatt nicht mehr haben.» Er tritt ja in der fraglichen Fassung selber auf, und sinnvollerweise könnte niemand anderer die Rolle an seiner Stelle spielen.

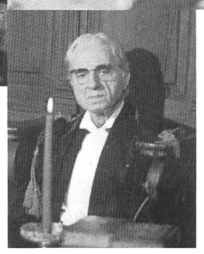
**FILMBULLETIN** Wie sprach sich denn Dürrenmatt grundsätzlich über Film aus?

**CHARLOTTE KERR** Wir haben einmal zusammen einen Film über Melina Mercouri realisiert, für den wir während vielen Tagen zusammen im Schneideraum sassen. Ich brauchte Texte, und er hat sie nach Absprache mit mir geschrieben. Bis dahin war klar geworden – und er sprach es auch aus –, dass Film ihn nachgerade mehr interessierte als das Theater, das er vergleichsweise altmodisch fand.

Doch sagte er oft, der Film nutze seine Möglichkeiten falsch, indem er zuviel Sprache verwende und nicht direkt genug vom Bild ausgehe. Bei Kubrick, Kurosawa und Fellini sah Dürrenmatt Film so verwirklicht, wie er es sich vorstellte.

**FILMBULLETIN** Das Interesse am Film war also bei ihm während der frühen Jahre ausgesprochen distanziert gewesen?

**CHARLOTTE KERR** Jedenfalls setzte seine aktive Teilnahme am Filmemachen erst dank seiner Mitwirkung an Schells DER RICHTER UND SEIN HENKER und dann durch mich ein. Bis dahin hatte er nur ein Drehbuch geschrieben, dessen Verfilmung er ganz gut fand: DIE



LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA

EHE DES HERRN MISSISSIPPI. Bei ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG hat es ihn einfach enttäuscht, dass das Ende geändert wurde.

**«Der Auftrag»**

**FILMBULLETIN** Sie haben dann versucht, «Der Auftrag» zu verfilmen, einen von Dürrenmatts schwierigsten Texten, der doch eigentlich bereits Film ist, und zwar in so hohem Mass, dass sich sagen lässt, es brauche keinen Film mehr.

**CHARLOTTE KERR** Im Grunde stimmt das, «Der Auftrag» ist wieder ein Film zum Lesen. Beim Adaptieren wollte ich zuerst die Sprache erhalten und Bilder assoziieren, aber das trägt über keine anderthalb Stunden (Chris. Marker hat etwas von ähnlicher Art in SANS SOLEIL versucht). Dann habe ich andere Ideen ausprobiert, wollte ausgehen vom Kopf Dürrenmatts am Schreibtisch und ihn immer wieder einblenden, wechselte zwischen realen Spielszenen und assoziierten Bildern.

Aber ich hab's dann leider nicht gemacht. Immerhin habe ich zu drehen angefangen, Helikopteraufnahmen, Aufnahmen im Genfer CERN. Dann hat Dürrenmatt seinerseits angefangen, am Drehbuch zu schreiben, über sechzig Seiten, und rücksichtslos Texte rausgeschmissen. Sehr optisch, aber er fand «zuviel Stoff. Eine Filmgeschichte muss einfach sein.»

**FILMBULLETIN** Glauben Sie, dass er, gemessen an seinen Leistungen auf dem Gebiet des Theaters, mit der Verwirklichung seines Talents in andern Bereichen nicht zufrieden war?

**CHARLOTTE KERR** Welche Frage! Dürrenmatt war ein grosser Prosa-Autor. Das Theater hat ihn nicht mehr interessiert. Er sagte: ich habe die Farben auf meiner Palette nicht mehr. Er hat nicht für bestimmte Schauspieler geschrieben, aber er wusste, er hat eine Giehse, einen Knuth, einen Schröder; er wusste es, beim Schreiben, wie ein Maler seine Farben kennt. Er hatte seine Uraufführungstheater in Zürich, München und Basel. Und das alles war dann einmal völlig anders geworden.

**FILMBULLETIN** Er war kein abstrakter Theaterautor.

**CHARLOTTE KERR** Er hat immer das Ende eines Stücks auf der Bühne, bei den Proben fertiggeschrieben. Und er liebte das einfache Theater. Er fand diese ganzen übertriebenen Bühnenbilder, das Regietheater unerträglich. Dürrenmatt war sehr glücklich, nur noch Prosa zu schreiben. Und wenn jemand wie Dürrenmatt sagt: Ich habe mit «Achterloo» mein letztes Stück geschrieben, Theater ist nicht mehr mein Medium, dann sollte man das ernstnehmen und respektieren.

Als junger Mensch sagte er, die Bühne war für ihn die Erlösung zwischen Schreiben und Malen. Da konnte er beides verbinden. Später kehrte er zu einer Trennung zurück: Seine Denkwelt war auf der Bühne nicht mehr darstellbar. Er schuf seine eigenen Bilder: Prosa schreibend, zeichnend, malend.

**«Der Besuch»**

**FILMBULLETIN** Dürrenmatt hatte immer wieder Probleme mit den Filmproduzenten, die auf Happyends geradezu versessen waren.

DER RICHTER UND SEIN HENKER

DER RICHTER UND SEIN HENKER

Regie:
Maximilian Schell

**CHARLOTTE KERR** Eine erste Verfilmung von «Justiz» planten vor ein paar Jahren einige Italiener, aber Dürrenmatt hat das Projekt im letzten Moment doch nicht autorisiert, weil die Produzenten am Schluss der Geschichte eine Hochzeit einbauen wollten.

**FILMBULLETIN** Unvorstellbar.

**CHARLOTTE KERR** Für Film und Fernsehen ist vieles vorstellbar.

**FILMBULLETIN** Wenn man diese Episode zusammensieht mit andern – die ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG und den BESUCH DER ALTEN DAME betreffen –, dann kann man doch sagen: Das Problem mit dem Ende eines Films hat Dürrenmatt geradezu verfolgt.

**CHARLOTTE KERR** Das ist normal bei der Konfrontation eines Autors, für den eine Geschichte erst dann zu Ende gedacht ist, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat, mit einer Industrie, die "happy end" auf ihr Banner geschrieben hat. Und als junger Autor wusste er zu wenig von Verträgen, sprach kaum Englisch, brauchte Geld, behielt sich kein Einspruchsrecht vor oder bekam es nicht.

Es scheint wie die schlimmstmögliche Wendung einer Geschichte, dass heute, da er weltberühmt ist und ihm jedes Einspruchsrecht zusteht, er es nicht mehr ausüben kann und Verträge, Willenserklärungen ... na ja. Ein Dürrenmatt-Ende.

Das Gespräch mit Charlotte Kerr führte am 15. Juli 1993 in Neuchâtel Pierre Lachat

HYÈNES

**Filme nach Werken von Friedrich Dürrenmatt**

1957 ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG
*Regie: Ladislao Vajda; Buch: Friedrich Dürrenmatt, Hans Jacoby, Ladislao Vajda, nach einem Originaldrehbuch von F. Dürrenmatt, das er später zum Roman «Das Versprechen»weiterentwickelte; Kamera: Heinrich Gaertner; Musik: Bruno Canford.*
*Darsteller: Heinz Rühmann, Michael Simon, Ewald Balser, Gert Fröbe, Berta Drews.*
*Produktion: Praesens Film; Schweiz. Dauer: 100 Min.*

1960 DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI
*Regie: Kurt Hoffmann; Buch: Friedrich Dürrenmatt, nach seinem gleichnamigen Bühnenstück; Kamera: Sven Nykvist; Musik: Hans-Martin Majewski.*
*Darsteller: O. E. Hasse, Johanna von Koczian, Martin Held, Charles Regnier, Max Haufler.*
*Produktion: Praesens, CCC; Schweiz, Deutschland. Dauer: 93 Min.*

1964 THE VISIT
*Regie: Bernhard Wicki; Buch: Ben Barzman, nach dem Theaterstück «Der Besuch der alten Dame» von F. Dürrenmatt; Kamera: Armando Nannuzzi; Musik: Hans-Martin Majewski.*
*Darsteller: Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Hans-Christian Blech, Valentin Cortese, Ernst Schroeder.*
*Produktion: Deutsche Fox, Società Cinecittà, Dear, Siècle; BRD, Italien, Frankreich. Dauer: 100 Min.*

1966 GRIECHE SUCHT GRIECHIN
*Regie: Rolf Thiele; Georg Laforet, nach der gleichnamigen Komödie von F. Dürrenmatt; Kamera: Wolf Wirth; Musik: Rolf Wilhelm.*
*Darsteller: Heinz Rühmann, Irina Demick, Charles Regnier, Walter Rilla, Franz Kutschera.*
*Produktion: Franz Seitz; BRD. Dauer: 91 Min.*

1972 LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA
*Regie: Ettore Scola; Buch: Sergio Amidei, Ettore Scola, nach der Erzählung «Die Panne» von F. Dürrenmatt; Kamera: Claudio Cirillo; Musik: Armando Trovaioli.*
*Darsteller: Alberto Sordi, Michel Simon, Charles Vanel, Pierre Brasseur, Claude Dauphin.*
*Produktion: De Laurentiis, Inter., Columbia; Italien, Frankreich. Dauer: 110 Min.*

1976 DER RICHTER UND SEIN HENKER
*Regie: Maximilian Schell; Buch: Maximilian Schell, Bo Goldman, Friedrich Dürrenmatt, nach seinem gleich namigen Kriminalroman; Kamera: Ennio Guarnieri, Roberto Gerardi, Klaus König; Musik: Ennio Morricone.*
*Darsteller: Martin Ritt, Jon Voight, Jacqueline Bisset, Robert Shaw, Helmut Qualtinger, Friedrich Dürrenmatt.*
*Produktion: Neue Constantin; BRD. Dauer: 92 Min.*

1978 LA PROMESSA (DAS VERSPRECHEN)
*Regie: Alberto Negrin; Buch: Gianfranco Calligarich, nach dem Roman «Das Versprechen» von F. Dürrenmatt; Kamera: Giulio Albonico; Musik: Egisto Macchi.*
*Darsteller: Rossano Brazzi, Raymond Pellegrin, Macha Meril, Francesco Carnelutti, Marne J. Maitland.*
*Produktion: Praesens Film, TV-60, RAI, Chiara Film; Schweiz, Italien, BRD. Dauer: 94 Min.*

1990 RAMATOU / HYÈNES
*Regie: Djibril Diop Mambéty; Buch: Djibril Diop Mambéty, nach dem Theaterstück «Der Besuch der alten Dame» von F.Dürrenmatt; Kamera: Matthias Kälin; Musik: Wasis Diop.*
*Darsteller: Mansour Diouf, Ami Diakhate, Mahouredia Gueye, Issa Ramagelissa Samb, Kaoru Egushi.*
*Produktion: Thelma Film, ADR Production; Senegal, Schweiz, Frankreich. Dauer: 110 Min.*

1993 JUSTIZ
*Regie: Hans W. Geissendörfer; Buch: Hans W. Geissendörfer, nach dem gleichnamigen Roman von F. Dürrenmatt; Kamera: Hans-Günther Bücking; Musik: Frank Loef.*
*Darsteller: Maximilian Schell, Thomas Heinze, Anna Thalbach, Mathias Gnädinger, Norbert Schwientek, Hark Bohm.*
*Produktion: GFF, Luna Film; Deutschland, Schweiz. Dauer: 106 Min.*

# Der Mythos hat sich überlebt

## Zur Situation des Georgischen Filmschaffens

1

1
DIE BLAUEN BERGE
*Regie: Eldar Schengelaja*

2
DIE AUSSERORDENTLICHE AUSSTELLUNG
*Regie: Eldar Schengelaja*

3
DIE BLAUEN BERGE
*Regie: Eldar Schengelaja*

4
SONDERLINGE
*Regie: Eldar Schengelaja*

5
DIE BLAUEN BERGE
*Regie: Eldar Schengelaja*

6
SONDERLINGE
*Regie: Eldar Schengelaja*

In Moskau fand eine lang erwartete Premiere statt: Auf den Film EXPRESS-INFORMATION (EXPRESS-INFORMAZIJA) des bekannten georgischen Regisseurs *Eldar Schengelaja* hatte man nicht nur in Moskau oder Tiflis seit langem gewartet, sondern bereits beim letztjährigen Festival in Cannes, dann in Venedig und Berlin, dann wieder in Cannes ... Schliesslich hatte man die Hoffnung schon fast aufgegeben.

Die Produktionsgeschichte von EXPRESS-INFORMATION ist wirklich einzigartig. Noch zu Zeiten der Sowjetmacht im Rahmen der Planung von Goskino (dem Kinoministerium) begonnen, wurde der Film von zwei unabhängigen georgischen Filmgesellschaften, Lileo-Arts und Dionise-Film, mit Unterstützung einer deutschen Fernsehanstalt beendet.

Doch neben den politischen und psychologischen Hindernissen verblassen die finanziellen und organisatorischen Probleme. Georgien, wie auch Schengelaja selbst, hat in den letzten vier, fünf Jahren mehr als einen Erfahrungshorizont überschritten. Der schwierigste war die Diktatur Swiad Gamsachurdias, zu der sich die führenden Kinoschaffenden der Republik in Opposition befanden. Während Eldar Schengelaja seinen Film drehte, war er gleichzeitig aktiv im Parlament tätig, und manchmal entging er nur knapp der Verhaftung. Der Entstehungsprozess des Films überdauerte mehrere Machthaber und beinahe den ganzen historischen Zyklus "Von Schewardnadse zu Schewardnadse" (der heutige Präsident Georgiens war bereits vor seiner Ernennung zum Aussenminister der UdSSR höchster Parteiführer in Tiflis und galt als Mäzen des georgischen Kinos). Der Film wurde in den friedlichen Zeiten der Stagnation in einem riesigen multinationalen Staat begonnen, beendet wurde er in einem kleinen instabilen, von Bürgerkrieg und ethnischen Konflikten zerrissenen Land.

Die unruhige, unbeständige Zeit wurde nicht nur zum Thema des Films; sie drückt sich auch in seiner collageartigen, mosaikartigen Struktur aus, die ihre Entsprechung im Titel findet. Man merkt, dass der Film unter Qualen geboren wurde, dass er häufig überarbeitet wurde im Bemühen, den sich überstürzenden Ereignissen auf der Spur zu bleiben und das ganze Spektrum des Chaos und des Absurden einzufangen. Korruption, Manipulation der öffentlichen Meinung, wilder Fundamentalismus, Feindschaft politischer Doppelgänger – das sind nur einige Leitmotive des Films. Vom Genre her Politkitsch, ist der Film gleichzeitig durchdrungen von moralischer Besorgnis: Das unge-

sunde gesellschaftliche Klima zersetzt auch die natürliche Beziehungen zwischen den Geschlechtern und gebiert Mutanten.

Auch Schengelajas Film ist von einer Disharmonie geprägt. Er zeugt nicht so sehr von einer individuellen Krise oder einem Generationenproblem als vielmehr vom Ende des Mythos vom georgischen Kino, der so lange von der russischen Intelligenzija kultiviert wurde.

Das Kino, das in der antiken Landschaft Kolchis, im Land der Argonauten, aufgeblüht war, wurde als Insel der Antike in der von Pessimismus und Skepsis zerfressenen zeitgenössischen Kunst angesehen. Schengelajas Filme DIE AUSSERORDENTLICHE AUSSTELLUNG (NEOBYKNOWENNAJA WYSTAWKA, 1969) und SONDERLINGE (TSCHUDAKI, 1974) gehören zu den überzeugendsten Leistungen des klassischen georgischen Kinos. Es widerstand der Zensur und der totalitären Unifizierung, es bewahrte sich Lebensfreude, Humor, Menschlichkeit und zeichnete sich dabei durch philosophische Elemente und künstlerische Harmonie aus. Schengelajas Film DIE BLAUEN BERGE ODER EINE UNWAHRSCHEINLICHE GESCHICHTE (GOLUBYE GORY ILI NEPRAWDOPODOBNAJA ISTORIJA, 1984) ist als ironisches Gleichnis – ein in Georgien sehr beliebtes Genre – konzipiert, das den Zusammenbruch des aberwitzigen, von Stagnation und Bürokratie befallenen Staatsgebäudes unmissverständlich vorhersagt.

Ebenso wie der Film DIE REUE (POKOJANIE) von *Tengis Abuldadse*, der 1986 in die Kinos kam und den Anfang der Abrechnung mit dem Stalinismus machte, waren auch Eldar Schengelajas Filme Meisterwerke der äsopischen Sprache. Eine damals junge Generation georgischer Filmschaffender begann unter der hypnotischen Wirkung von Allegorien, und als dazu keine Notwendigkeit mehr bestand, wurde sie von Einsamkeit und Gefühlsarmut ergriffen – offenbar auf der empfindlichen Grundlage der erreichten Freiheit.

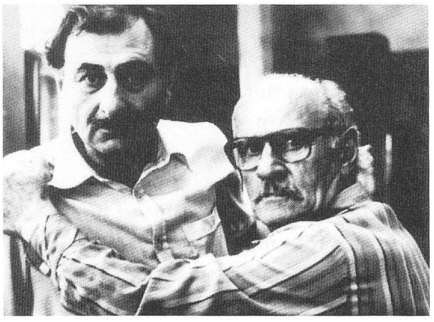
Nach den grausamen, blutigen Ereignissen der letzten Jahre erstarb der kulturelle Mythos vom poetischen, gastfreundlichen und lebensfrohen georgischen Charakter, der insbesondere auf der Leinwand seinen Ausdruck fand. Seit Beginn der Ära Gorbatschow sind keine zehn Jahre vergangen, und das "Goldene Zeitalter" des georgischen Kinos scheint jetzt wirklich der Vergangenheit anzugehören. Die heutigen Georgier scheinen mit den früheren mythischen Georgiern nicht mehr Ähnlichkeit zu haben als etwa die modernen Griechen mit den alten Hellenen.

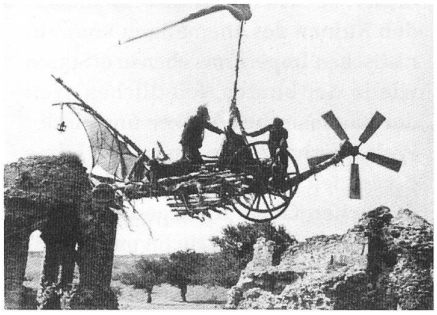
Dabei sind es häufig ein und dieselben Leute, mit dem gleichen *background*, der gleichen historischen und genetischen Vergangenheit. So ist etwa Eldar Schengelaja – wie auch sein Bruder *Georgi* – Abkomme einer Kinodynastie, Sohn des Regisseurs *Nikolai Schengelaja* und der Schauspielerin *Nata Watschnadse*, eines Stars des georgischen Stummfilms (ihr Museum in Georgien wurde kürzlich geplündert, und die ganze Familie Schengelaja wurde als von Stalins Regime protegiert bezeichnet, ungeachtet dessen, dass Natas Tod vermutlich Stalins Werk war). Eldar und die weitaus meisten seiner gleichaltrigen Kollegen studierten am Moskauer Kinoinstitut WGIK und betrachteten Moskau als zweites, wenn auch nicht immer freundliches Zuhause. Zur Premiere von EXPRESS-INFORMATION scherzte der Regisseur, er sei gewohnt, seine Filme in Moskau der Zensur-Kommission vorzulegen, und jetzt sei da niemand mehr, dem er sie vorlegen könne, ausser dem Publikum im Saal.

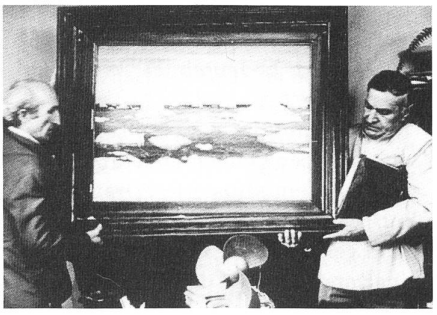
Es hatte sich kein grosses Publikum eingefunden. Die respektvoll-zurückhaltende Aufnahme erklärt sich nicht nur mit der archaischen Ästhetik von Schengelajas Film, sondern auch mit der Situation, die das jähe Zusammenbrechen eines Mythos hervorruft. Noch vor kurzem reiste die Moskauer Intelligenzija nach Tiflis wie in das Mekka des Artismus und des freien Denkens. Diese Zeit ist vorbei. Das Gefühl der Nostalgie und des Phantomschmerzes macht schnell einer müden Gleichgültigkeit Platz.

Ist nun die antike Insel des georgischen Kinos tatsächlich untergegangen, vom Antlitz der Erde getilgt, ähnlich wie Atlantis? Glücklicherweise gibt es noch Hoffnung. In diesem Jahr wurden zwei georgische Filme in Locarno und Berlin ausgezeichnet. DIE SONNE DER WACHENDEN (SOLNZE NESPJASCHTSCHICH) brachte den Silbernen Bären für *Teimuras Babluani*, einen noch jungen Regisseur, der aber bereits auf eine lange Lebens- und Schaffenserfahrung zurückblickt. Sein Film wurde, wie bei Schengelaja, "vor

2


3


4


5

6

den Ereignissen" begonnen und versuchte, mit ihnen Schritt zu halten; der Regisseur selbst war in die politischen Konflikte verstrickt und führte sogar eine der bewaffneten Gruppierungen an. Trotzdem wurde der Film fertiggestellt, bewahrte seine ihm ursprünglich auferlegte klassische Form und seine humanistische Prämisse. Mit der Geschichte seiner Kindheit und dem Porträt seines Vaters, eines begeisterten Provinz-Arztes, der ein Mittel gegen den Krebs sucht, schuf Babluani einen zeitlosen Film, in dem der Atem der grausamen Leidenschaften von heute kaum zu spüren ist.

Anders der in Locarno mit dem Silbernen Leoparden ausgezeichnete Film AN DER GRENZE (NA PREDELE / ZGHVARDZE) von *Dimitri Zinzadse*. Nur auf den ersten Blick folgt er der monotonen Intonation des neuen georgischen Kinos, versunken in Melancholie, Mutlosigkeit und die Kälte existentieller Einsamkeit, die die Georgier, so scheint es, heutzutage auf den Ruinen des ehemaligen kommunistischen Imperiums ebenso erfahren wie in der bunten, feindlichen Welt der kaukasischen Völker und in der Welt überhaupt. So sind viele Filme der letzten Jahre, die von Regisseuren der neuen Generation gedreht wurden, unter anderem auch von Zinzadse selbst (DER GEMALTE KREIS / RISOWANNY KRUG, 1989, DAS HAUS / DOM, 1992). Dennoch ist es dem jungen Regisseur dieses Mal gelungen, das Stereotyp zu überwinden und ein originelles und bedeutendes Werk zu schaffen.

Sein Stoff ist aus zwei kontrastiven Strängen geflochten. Auf der einen Seite ein stilisiertes Drama der Entfremdung à la Antonioni: Der Held verlässt seine Frau und geht zu einer anderen, bei der er jedoch das gleiche Gefühl der Leere und der Zerbrechlichkeit von Beziehungen verspürt. Auf der anderen Seite der Krieg, der zugleich Hintergrund und Kontrapunkt des alltäglichen Lebens bildet und den Gefühlen und Handlungen einen ganz anderen Massstab, eine ganz andere Dimension verleiht.

Die Hauptfigur heisst Niko; er ist Physiker und will sich im Bürgerkrieg auf keine Seite schlagen. In jedem der feindlichen Lager sind ehemalige Freunde und Kollegen. Die Umwelt scheint ihm zutiefst fremd, absurd, ohne Beziehungen zu ihm selbst und zu seinen persönlichen Misserfolgen. Und davon gibt es nicht wenige: Die Streitereien mit seiner Frau gehören ebenso dazu wie die Tatsache, dass seine Tochter ihn nicht sehen will oder seine immer häufiger auftretende Impotenz. In seinem Bemühen, diesen drückenden, beengenden Verhältnissen zu entkommen, macht Niko seiner neuen Geliebten Lika den Vorschlag, "irgendwohin" wegzufahren. Sie selbst hat zwischen zärtlichen Liebkosungen immer wieder eine Vision: Das Haus versinkt in der Erde, sie bekommt keine Luft mehr und kann sich nicht befreien. Klaustrophobie, die Furcht vor geschlossenen Räumen, entspricht der Furcht vor Verlorenheit und Einsamkeit. «Soll der Krieg weitergehen, soll doch die ganze Welt untergehen», beschwört Lika ihn, «ich will nur bei dir sein. Ich fürchte mich vor der Einsamkeit.»

Der Krieg drängt sich anfangs durch das Fernsehen in das Leben der Figuren, durch dieselbe Express-Information wie auch in Schengelajas Film. Eine Reporterin interviewt mal die eine, mal die andere der kämpfenden Gruppierungen. Und von jeder bekommt sie zu hören: «Wir sind im Recht vor Gott. Wir wollen nicht zu den Waffen greifen, aber wir können nicht anders.» In den gegenseitigen Wortattacken klingt Erbitterung durch, doch von Zeit zu Zeit regt sich in den Leuten noch ein Rest des alten Mythos. Sie beweisen der Reporterin, wie human sie mit ihren Gefangenen umgehen, wie sie sie trotz Mangel an Lebensmitteln mit guter Kascha ernähren. Und im Fernsehen wird der voreilige Schluss gezogen: «Wenn der Krieg zu Ende geht, werden diese Jungs wieder Freunde sein. Selbst in so schwierigen Situationen können die Georgier Barmherzigkeit üben.» Aber sobald die Reporterin verschwindet, wird der Gefangene wieder verhöhnt und verspottet, indem man ihm die Kascha gewaltsam in den Mund stopft.

Das Gefühl des Irrealen wird verstärkt durch die Atmosphäre in den verlassenen Strassen der Stadt (als ob das Leben in dieser einstmals blühenden südlichen Stadt ausgestorben wäre), durch den Wechsel von Schwarz-Weiss zu Farbaufnahmen (wie im Traum) und die (aus einer anderen Welt) herüberwehende Moskauer Radioreklame. Da eröffnet jemand ein Konto bei einer kasachi-

7

8

9

10

11

12

7
DIE SONNE DER WACHENDEN
*Regie: Teimuras Babluani*

8
DIE SONNE DER WACHENDEN
*Regie: Teimuras Babluani*

9
*Teimuras Babluani*

10
AN DER GRENZE
*Regie: Dimitri Zinzadse*

11
*Dimitri Zinzadse*

12
AN DER GRENZE
*Regie: Dimitri Zinzadse*

schen Bank, jemand gewinnt eine Wohnung im Lotto, aber all das ist irgendwo weit weg, während hier die Freunde von gestern zu Volksfeinden erklärt und wofür auch immer zur Rechenschaft gezogen werden.

Das Finale des Films führt die parallel laufenden Handlungslinien zusammen. Niko und Lika verbringen die Nacht vor der Abreise (oder Flucht?) bei einem finsteren Tunnel, der zwei Gruppierungen trennt. Sie werden aufgehalten, dann durchgelassen, Niko setzt seine Gefährtin in den letzten Zug und kehrt selbst in die Stadt zurück. Irgendjemand steckt ihm hastig ein Maschinengewehr zu und bittet ihn, fünf Minuten "Wache zu schieben". Und da feuert er völlig ohne Grund eine Salve in die Runde und übersät den vor Hitze glühenden Platz mit Leichen, ob "Eigene" oder "Fremde", ist ungewiss ... Wie der Protagonist in Albert Camus' «Der Fremde» könnte auch Niko wahrscheinlich den Mord nicht anders erklären als damit, die Sonne habe zu hell geschienen.

Noch vor kurzem hatte Niko fassungslos den Äusserungen eines erfahrenen Kriegers zugehört, dass eine Waffe etwas Wunderbares sei, wie ein Kunstwerk. Nach den Worten der Filmwissenschafterin Kora Zereteli, die viele georgische Filmschaffende ausgebildet hat, enthält eine Waffe etwas Mythisches. Anton Tschechow versicherte: Wenn ein Gewehr an der Wand hängt, schiesst es früher oder später in jedem Fall. Das ist nicht einfach ein dramaturgisches Gesetz; es hat einen Bezug zum Leben.

Zinzadses Film ist von prinzipieller Bedeutung nicht nur deshalb, weil er der erste Kriegsfilm des postsowjetischen Kinos ist, und zwar nicht über die Kriege von 1921 oder 1941, sondern über den Krieg von 1991. Dieser Film ist auch deswegen bedeutsam, weil er, indem er den georgischen Mythos endgültig zerstört, existentielle und reale Kontroversen organisch verbindet. Sowohl die Beziehungen zwischen Frau und Mann als auch die urbanistische Landschaft mit den blutigen Zeichen des Krieges werden von ein und derselben geistigen "Roten Wüste" – um an Antonioni zu erinnern – durchdrungen.

Der Film AN DER GRENZE ist ein Produkt des unabhängigen Studios «Schwidkaza» – das heisst auf georgisch «Sieben Männer» und bezeichnet ein traditionelles georgisches Prinzip der Mehrstimmigkeit im Chor. Ausser Dimitri Zinzadse haben sich noch andere junge Regisseure in diesem bescheidenen kleinen Studio zusammengetan, Schüler von Eldar Schengelaja, die seinen Kurs an der Filmhochschule in Tiflis besucht haben. Das heisst, der Bruch mit der Tradition ist noch nicht endgültig, und das bedeutet: es gibt noch Leute, die eine Grenze erkennen, an der man einhalten muss, an der man aufhören muss, zu kämpfen und zu zerstören, an der man beginnen muss, etwas Positives zu tun.

Andrej Plachow

Die Übersetzung aus dem Russischen besorgte Dorothea Trottenberg

# Täuschung und Schein

THE FIRM von Sydney Pollack

Tom Cruise ist ein Hochleister. Er ist der Prototyp eines gedankenlosen, dafür aber mentaltrainierten, fixen Burschen – in Anzug und Krawatte ungünstiger gekleidet als in Jeans oder Uniform. Ein Junge, dessen schöpferische Kraft leicht unterschätzt wird. Weil er selber wenig darauf gibt, ist seine Schauspielerei die eines Stars, der endlich für seine diesbezüglichen Leistungen akzeptiert werden will. Dazu beherrscht er die Technik vorzüglich. Aber die grosszügige Geste, die einen schöpferischen Geist vermuten lässt, bleibt aus. Bescheiden erfüllt er die ihm überantworteten Aufgaben, die ihn gemäss seinem (amerikanischen) Pflichtidealismus erst aktivieren. Ein ideales Objekt also für elterliche und explizit mütterliche Inpflichtnahme. Sydney Pollack lenkt in seinem neusten Film unsere ganze Aufmerksamkeit auf diesen Charakter namens Mitch McDeere. Wie sehr Tom Cruise sich selber spielt, scheint dieser ebensowenig zu wissen, wie jener Mitch sich in seiner Welt auszukennen scheint. Aber er weiss, sich darin durchzuschlagen.

Mitch pickt sich, nachdem er das Jura-Studium in Harvard gerade unter den Top five abgeschlossen hat, unter den Angeboten nicht das renommierte Büro an der Wall-Street, sondern das bestzahlende heraus. «Bendini, Lambert & Locke» ist ein "kleineres", auf Steuerrecht spezialisiertes, in Memphis ansässiges Haus mit Marmorhallen, einem klassisch anmutenden, grosszügig angelegten Interieur und netten, konservativen Leuten mit einem ausgeprägten Familien- und Firmensinn. Daran stört sich Mitch nicht. Das zum Salär beigefügte Eigenheim und der geleaste Mercedes, ferner die vom Büro bezahlte Studienzeit überzeugen das Arbeiter-Kind aus der Kohlenbergwerkfamilie über Gebühr. Nicht so ganz einnehmen lässt sich seine Frau, Abby, die am neuen Wohnort eine Stelle als Lehrerin annimmt. Sie ist denn auch unzufrieden darüber, dass Mitch, wenn er schon immer als Erster im Büro eintreffen muss, es auch als Letzter wieder verlässt. Der Mammon verlangt seinen Tribut, und Mitch ist ihm treu ergeben. Ausserdem steht Mitch die Anwaltsprüfung bevor, die – so wird ihm vielfach bedeutet – bisher alle Zöglinge des Hauses im ersten Anlauf bestanden haben. Damit er über seine Nasenspitze hinausdenkt, bedarf er der Impulse von aussen. Als bei einem Tauchtrip zwei seiner Kollegen unter ungeklärten Umständen ums Leben kommen, ist es seine Frau, die ihn auf die Angst im Gesicht der Berichterstatterin – die Frau eines Bürokollegen – aufmerksam macht. Zwei Herren (vom FBI, wie wir später erfahren) geben ihm den Hinweis, dass den beiden "Verunglückten" in den letzten vier Jahren bereits ein weiterer Mitarbeiter und die bisher einzige Anwältin des Hauses vorausgegangen sind.

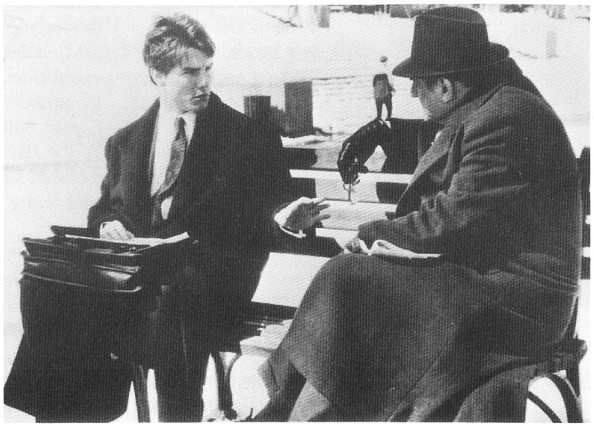
Die Bekanntschaft mit seinem Mentor, Avery Tolar, der ihn zu einem Kundenbesuch mitnimmt, könnte angenehm sein, wäre Tolar nicht ein Firmenvertreter. Tolar ist ein stiller Zyniker, der sich im durchaus konventionellen Rahmen mit Alkohol

und Frauen zerstreut. Im luxuriösen Bungalow auf den Cayman Inseln im indischen Ozean entdeckt der nun etwas neugierig gewordene Mitch Akten seiner dahingegangenen ArbeitskollegInnen. Beim Spaziergang am Strand lässt er sich von einer Frau verführen.

Der Ausflug zu den Cayman Inseln hat ihn offenbar doch stark verunsichert. Weil er sich nun aussprechen muss, besucht er seinen Bruder im Gefängnis, den er im Bewerbungsgespräch noch verleugnet hatte. Der Bruder sitzt wegen Mordes. Ihm als erstem teilt er seine Zweifel und Feststellungen über seinen Brotgeber mit. Der Bruder weist ihn an einen Privatdetektiv, der sich dem Hintergrund der "Unglücksfälle" annehmen soll. Am Tag seiner Anwaltsprüfung erfährt er von den Herren des FBI, dass der Privatdetektiv ermordet wurde. Sie teilen ihm auch mit, dass seine Firma mit der Mafia zusammenarbeitet und dass alle seine Kollegen über diese Zusammenarbeit informiert seien. Er müsse sich zwischen der Mafia und dem FBI entscheiden: Kopien von Akten seien dem FBI zuzustellen, ansonsten er am Tage X, wenn der Justiz genügend Beweise für die Machenschaften vorlägen, mitsamt seinen Kollegen hinter Gitter wandern würde. Die andere Seite hat aber auch ihre Trümpfe: Fotos der ausserehelich am Strand zugebrachten Nacht werden ihm vom Sicherheitschef der Firma, Devasher, vorgelegt. Solchermassen in der Zange gesteht er seiner Frau den Seitensprung. Sie will sich von ihm trennen. Mit Hilfe von Tammy Hamphill, der Sekretärin des erschossenen Detektivs, schickt er sich an, dem FBI die Akten zu liefern, bedingt sich allerdings die Freilassung seines Bruders und genügend Geld aus.

Jetzt beginnt Pollacks Thrillermaschinerie zu laufen, mit hektisch geschnittenen Telefongesprächen, rasanten Wechseln der Schauplätze, in Sekundenschnelle hingeworfenen Informationen und Hinweisen, die uns den Atem stocken lassen sollen. Weil uns aber Pollack nicht vollständig in Mitchs Plan einweiht, sind wir an seinem Gelingen oder Scheitern zu wenig beteiligt. Die Schritte des FBIs und der Mafia, um Mitch mit den Akten fangen zu können, sind dagegen einfach und durchsichtig gezeigt. Auf diese Art und Weise untergräbt der Regisseur eine mögliche Spannung. Die Hektik der Inszenierung legt uns eine Auflösung mit Knalleffekt nahe, die uns gar nicht mehr interessiert: Sie besteht aus einer eleganteren Variante, sich aus der Affäre zu ziehen, wie sie nur einem direkt Involvierten einfallen kann. Pollack verwirrt, überrascht, lässt fallen, bleibt im Bereich der Täuschung und des Scheins. Damit kann er raffiniert umgehen.

Die Ehe der McDeeres schildert er als Vernunftangelegenheit unter intellektuellen Gutverdienern: Die Partner sind gleichberechtigt. Die Frau fordert persönliche Entscheidungen heraus. Er darf schwach sein. Sie haben ein geordnetes Sexualleben, das nicht zu kurz kommt. Sie diskutieren miteinander. Pollack hat aber nicht nur beim Sittenspiegel auf grösstmögliche Aktualität Wert gelegt: den Beginn und den Schluss des Films prägt ein Jazz-Piano in der Tradition eines Chick Corea, das Ehepaar spielt nach "(Strassberg-)method", die Dialoge wirken vernünftig und lebensnah, und die Menschen sind das, was normal genannt wird. Pollack stattet seine Firma mit den kafkaesken Formeln und Dimensionen aus, die jeder grösseren Bürogemeinschaft heutzutage eigen sind. Die Klischees, die er zuhauf verwendet, wirken aus dieser Sichtweise neu und frisch, aber sie motivieren den Film nicht weiter. Die Eleganz der Inszenierung und der Kamera-Arbeit ist bemerkenswert. Das filmspezifische Code-System hält sich dicht an das Bekannte, das Alltägliche, seine präzise Ausformung ist zuweilen erstaunlich. Das ist aber der einzige Grund, warum wir diesem Film folgen. Er treibt zwar die Erwartung des Publikums zunächst in die Höhe, aber mit der Zeit sind so viele Spannungsbögen eingeführt, dass das Vertrauen schwindet, sie würden alle aufgelöst, womit das Interesse nachlässt. Als Mitch beispielsweise von der Besprechung mit Devasher, an der ihm die Fotos seines Seitensprungs ausgehändigt wurden, in die Firma zurückkehrt, hat er das Couvert lose in den Mantel gesteckt. Kaum angekommen, wird er sofort zu seinem Chef beordert. Es reicht ihm nicht mehr, die Fotos in sein Schreibpult zu befördern. Im Büro des Chefs sieht er sich der ganzen Belegschaft gegenüber, die ihn mit so ernsten Gesichtern empfängt, als wäre sie seinen Kontakten zum FBI auf die Spur gekommen. Die ernsten Mienen entpuppen sich aber als Gag – mit kräftigem Händeschütteln wird ihm zur bestandenen Anwaltsprüfung gratuliert. Ihm wird, als seine eigens eingeladene Frau auf ihn zukommt, der Mantel abgenommen, und das Couvert



# CINÉ-BULLETIN

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

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

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

Probenummern, Abonnemente
und Insertionstarif beim Herausgeber:

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

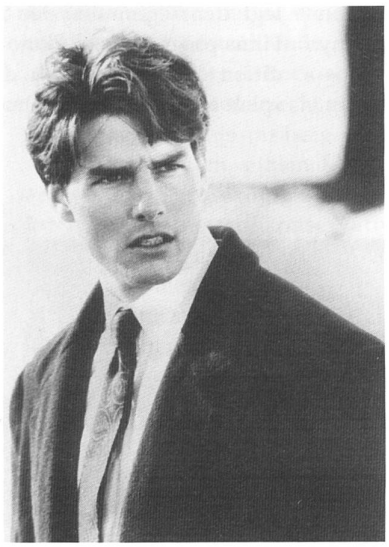
Redaktion: Michael Sennhauser
Pruntruterstrasse 6, CH-4053 Basel
Tel. 061 271 42 09, Fax 061 271 44 70

CINÉ-
BULLETIN

Zeitschrift der schweizerischen
Filmbranche


fällt heraus. Die Ehepartner packen gleichzeitig das Couvert. Mitch kann es an sich nehmen. Schnitt zur nächsten Situation. So elegant und raffiniert die Szene entwickelt ist, hat mich ihr Ende enttäuscht. Hitchcock, der dieser Szene Pate gestanden hat, hätte sich die Freude nicht nehmen lassen, zu zeigen, wie Mitch die ganze Zeit über versucht, das Couvert unauffällig aus der Festgemeinde in sein Büro zu schaffen. Aber Pollack geht es auch nicht um das Exemplarische, sondern darum, einen netten Abend mit intelligentem Touch zu bieten. Das ist ihm gelungen.

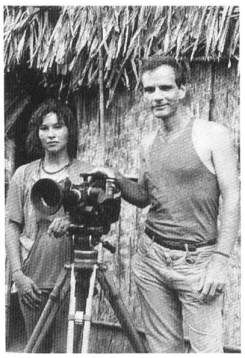
Claude Bühler ●



*Die wichtigsten Daten zu* THE FIRM: *Regie: Sydney Pollack; Buch: Robert Towne, David Rayfiel, David Rabe, nach dem gleichnamigen Thriller von John Grisham; Kamera: John Seale, A.C.S.; Kamera-Assistenz: Mark Van Loon; Schnitt: William Steinkamp, Frederic Steinkamp; Art Director: John Willett; Ausstattung: Richard MacDonald; Kostüme: Ruth Myers; Make-up: Ben Nye jr., Richard Dean; Musik: Dave Grusin.*
*Darsteller (Rolle): Tom Cruise (Mitch McDeere), Jeanne Tripplehorn (Abby McDeere), Gene Hackman (Avery Tolar), Hal Holbrook (Oliver Lambert), Terry Kinney (Lamar Quinn), Wilford Brimley (William Devasher), Ed Harris (Wayne Tarrance), Holly Hunter (Tammy Hamphill), David Strathairn (Ray McDeere), Gary Busey (Eddie Lomax), Steven Hill (F. Denton Voyles), Tobin Bell (nordischer Typ), Barbara Garrick (Kay Quinn), Jerry Hardin (Royce McKnight), Paul Calderon (Thomas Richie), Jerry Weintraub (Sonny Capps), Sullivan Walker (Barry Abanks), Karina Lombard (junge Frau am Strand).*
*Produktion: UPI / Paramount; Produzenten: Sydney Pollack, Scott Rudin, John Davis. USA 1993. 35 mm, Farbe DeLuxe, Dauer: 156 Min. Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt am Main.*

# Wenn Bäume und Schatten fallen

AMAZONIA – VOICES FROM THE RAINFOREST
von Glenn Switkes und Rosaines "Monti" Aguirre



Im Jubiläumsjahr der Entdekkung Amerikas, 1992, landläufig als Kolumbus-Jahr gefeiert, gewürdigt, kritisch gewertet, standen vor allem der Pioniergeist des Seefahrers, auch der Eroberungscharakter der Unternehmungen, die imperiale Politik der weltlichen und geistlichen Mächte im Vordergrund. Eine Fernsehserie und einige Bücher befassten sich intensiv mit Kolumbus und den Folgen.

Im Kino setzte der Franzose Gérard Depardieu geschichtsbedeutend seine Seemannsstiefel auf Neuland. Ridley Scotts 1492 – CONQUEST OF PARADISE schilderte eindrücklich die Tragik des Helden, der zum Werkzeug imperialer Kräfte wurde. Der Hollywood-Beitrag CHRISTOPHER COLUMBUS – THE DISCOVERY unter der Regie von John Glen entpuppte sich als oberflächlicher Kostümschinken mit einem geschönten, aber langweiligen Georges Carraface in der Titelrolle.

Beim Dokumentarfilm, soweit er bis in unsere Kinos vordrang oder von Schweizern realisiert wurde, war der Niederschlag, den die Neue Welt in der Alten Welt fand, gering. Peter von Gunten, der Berner, hat dreizehn Jahre nach seiner Dokumentation TERRA ROUBADA die Betroffenen eines gigantischen Staudammprojektes in Brasilien neu befragt. Tausende von Bauernfamilien wurden entwurzelt, haben ihre Habe veräussert, sind auf Gedeih und Verderb den Nutzniessern dieses künstlichen Sees ausgeliefert. Sie haben den Schweizer Filmer gerufen, ihre Situation festzuhalten, sich und ihr Leben selber darzustellen. TERRA PROMETIDA – GELOBTES LAND heisst der bitter stimmende Film von Guntens, der ein Stück Eroberung Südamerikas fünfhundert Jahre nach Kolumbus dokumentiert.

Die Luzernerin Lisa Faessler, die sich intensiv mit Indianern im Amazonas-Territorium befasst, hat Eingriffe und Übergriffe der Zivilisation in ihren Arbeiten dokumentiert: SHUAR – VOLK DER HEILIGEN WASSERFÄLLE (1985/86) und DIE LETZTE BEUTE (1989/90).

### Vertrieben, verraten, verkauft

AMAZONIA – VOICES FROM THE RAINFOREST (STIMMEN AUS DEM REGENWALD) heisst nun die dokumentarische Arbeit, an der Glenn Switkes (USA) und Rosaines "Monti" Aguirre (Kolumbien) zehn Jahre gearbeitet haben: mahnende, auch klagende Stimmen von Indianern im Amazonasgebiet, von eingewanderten Kautschukzapfern, brasilianischen Siedlern und landlosen Bauern. Sie alle, die da zu Wort kommen, fühlen sich als Teil des Landes, des Waldes, fühlen sich vertrieben, verraten, verkauft.

«Aus dem Milchfluss, am Mittelpunkt der Erde, kam eine Riesenanakonda, die die ersten Menschen trug. Generation um Generation verging, und die Kinder des Waldes lebten ein gutes Leben, bis sie eines Tages Stimmen aus einer unbekannten Welt vernahmen.» Die weissen Eroberer fielen ein, machten sich breit, brachten Tod und Krankheiten. Dem Menschen und der Natur wurden (und werden) Gewalt angetan. Davon erzählt die Off-Stimme von Monti Aguirre, getragen, bedeutungsschwer. Sie gibt den Bildern Weihe und poetische Würde. Ein begleitendes Gedicht. Itabira, der Surui-Häuptling,

weiss: «In unserer Kultur roden wir nicht gerne Wald. Wenn der Schatten verschwindet, folgt die Krankheit.» Und die kam mit den Fremden, den Eindringlingen. Davon hat man gehört und gelesen. Hier aber sprechen keine Buchstaben, sondern Menschen. Indios berichten von den "weissen Folgen", den Epidemien, Tuberkulosen, der Grippe, die es vorher bei den Amazonas-Indianern nicht gab. Die Schamanen sind machtlos gegenüber den fremden eingeschleppten Krankheiten.

**Nehmen, ohne zu zerstören**

Den Botschaften der Indianer im Amazonasgebiet oder Nordamerikas, ihren "grünen" Kenntnissen und Einsichten schenkt man heutzutage wieder mehr Gehör und Gewicht auch bei uns. Ihre Naturphilosophie ist uns nicht mehr fremd. Ihr geht es ums Bewahren, um massvolle Nutzung, um nehmen, ohne zu zerstören. Das ist auch die tiefere Botschaft des Films.

Im Schicksal der einheimischen Amazonasbewohner spiegelt sich gleichsam die Menschheitsgeschichte, zumindest was das Verhältnis naturverbundener Ureinwohner zur Erde und der Konflikt zwischen Indianern und Eroberern, Bewahrern und Zerstörern betrifft. Die Kapitel Ursprünge und Utopie umklammern die Dokumentation «AMAZONIA – ein Film über eine Welt, die durch Dummheit und Habgier zerstört wird». Die drei Gruppen der Amazonas-Bewohner heute – Indianer, Kautschukzapfer und landlose Bauern – führt die Erkenntnis zusammen, dass sie alle Bewohner und Nutzniesser der Erde, des Waldes sind, dass sie ausgenutzt, bedrängt, belogen und aufeinandergehetzt wurden. Weisse Machthaber, Grossgrundbesitzer, Geschäftsleute, Profiteure haben Kautschukzapfer zu Handlangern gedungen, Bauern landlos gemacht und Indios um Lebensraum gebracht. Ein weisser Geschäftsmann, Roberto Paranhos vom Verband der Geschäftsleute Amazoniens, plädiert dafür, die Indianer in die Industriegesellschaft zu integrieren (das heisst, zu kontrollieren und fremdzubestimmen). Doch ein neues Bewusstsein ist erwacht.

**Die Erde, einziger Ort zum Leben**

«Heute haben wir das Bewusstsein der Solidarität. Es ist so wichtig, dass der Indianer und der Kautschukzapfer entdeckt haben, dass sie keine Feinde sind», erklärt der Kaxinawa-Indio Sia Runkui. «Unsere wahren Feinde sind diejenigen, welche uns verschlingen und unsere Wälder verwüsten. Menschen auf der ganzen Welt müssen verstehen lernen, dass die Erde nicht nur ein Stück Land oder eine Hazienda ist. Die Erde ist viel mehr. Sie ist der einzig mögliche Ort für uns Menschen, ein Leben zu leben.» Diese Hoffnung, dieses Manifest ist die einzig mögliche Zukunftsperspektive. Mit dieser doch recht optimistischen Sicht, mit diesem Vertrauen in einsichtige Menschen schliesst der Film den Erden- und Lebenskreis. Aber es heisst auch: «Wenn die Menschen, also die Ureinwohner, und Schamanen nicht mehr sind, wird der Himmel auf die Erde stürzen und das Universum vernichten.»

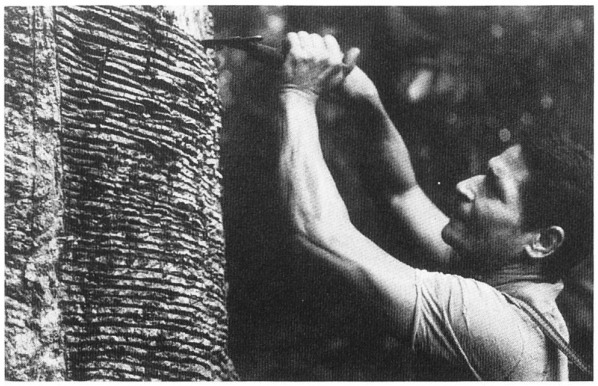
Folgen sind heute schon sichtbar und spürbar. Rodung und Staudamm-Projekte haben Klimaveränderungen bewirkt. Selbst Fischer berichten von veränderten Fischen im Stausee.

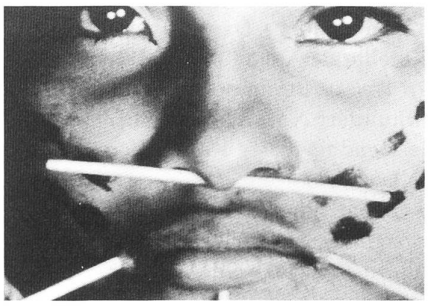
**Umwelt-Poem**

Die Stimmen vom Amazonas haben sich Gehör verschafft. Der Film von Glenn Switkes und Monti Aguirre ist "grün" ethnologisch eingefärbt, umwelt- und menschenbewusst. Dokumentaraufnahmen von heute werden mit Archivmaterial gekoppelt, Animationssequenzen und Montis Begleittexte machen aus einer Reportage ein bildgewordenes Gedicht mit Dokumentarwert: Ein sanftes Plädoyer für die Erde und Menschen – nicht nur für die indianischen Waldbewohner, für die der Amazonas und seine Wälder einfach Existenz und Leben bedeutet.

Rolf Breiner

*Die wichtigsten Daten zu* AMAZONIA – VOICES FROM THE RAINFOREST (STIMMEN AUS DEM REGENWALD): *Regie und Buch: Glenn Switkes, Rosaines "Monti" Aguirre; Kamera: Eduardo Poiano; Schnitt: Michael Rudnick; Animation: Patti Stein; Musik: Egberto Gismonti. USA 1991. Farbe, Dauer: 70 Min. Originalfassung (Portugiesisch/Indianerdialekte) mit deutschen Untertiteln; Kommentar in Englisch von Monti Aguirre. CH-Verleih: Cinegraph, Ibach.*





# Mehr als nur ein Nebenschauplatz der amerikanischen Filmgeschichte

## Astoria – Eine Studiogeschichte

«Wir waren schon auf dem Weg zum Flughafen, als wir erfuhren, dass wir in Hollywood keine Dreherlaubnis erhielten,» erinnert sich der Ausstatter *Tony Walton* an die Dreharbeiten zu JUST TELL ME WHAT YOU WANT (1980), «Sidney Lumet hat ja nie einen Hehl aus seiner Abneigung gegen Hollywood gemacht; ich denke, das wollte ihm dort jemand heimzahlen! Die Los-Angeles-Szenen habe ich dann schnell hier in New York improvisieren müssen.» Walton gestaltete die Dekors der Hollywood-Szenen als einen Kulturschock, als einen rechten Fremdkörper in einem Film, der im wesentlichen an der Ostküste, hauptsächlich in New York spielt.

Mit einem erheblich spektakuläreren *culture clash* wartet SCENES FROM A MALL (1990) auf: Der Anblick Woody Allens mit kokett-modischem Haarschopf und einem Surfbrett unter dem Arm ist die trefflichste Pointe in Paul Mazurskys vergnüglicher Konsumtempel-Satire, die fast ausschliesslich in einer *shopping mall* in Los Angeles spielt. Allen musste sein geliebtes New York für diesen Seitensprung zur Westküste nicht allzulange verlassen, denn einen Grossteil seiner Szenen konnte er in seiner Heimatstadt drehen. Dem Ausstatter *Pato Guzman* war es gelungen, dort ein täuschend echtes Duplikat des Beverly Center nachzubauen. Das grössere Problem stellte sich dem Kostümbildner *Albert Wolsky*: Er musste zweitausendfünfhundert New Yorker Statisten wie trendbewusste Kalifornier aussehen lassen.

Die Dreharbeiten als Heimreise – diese Vorstellung ist nicht nur für Allen, sondern für viele New Yorker Filmemacher verlockend. Seit etwas mehr als fünfzehn Jahren wird sie Realität, in einem Studiokomplex, der zur ernsthaftesten Konkurrenz Hollywoods im eigenen Land geworden ist: die *Kaufman Astoria Studios*. Sidney Lumet, Alan J. Pakula, Al Pacino und viele andere arbeiten regelmässig in diesen Ateliers. Zurzeit dreht gerade Woody Allen sein alljährliches "Fall Project" dort. Jede Major Company hat hier bereits Filme produziert (Orion mit Abstand am häufigsten), nicht allein wegen der niedrigeren Kosten, sondern auch um sich Talenten zu versichern, die aus eigener Vorliebe oder wegen der Gewerkschaftsbestimmungen (die Statuten der meisten Gewerkschaften verbieten es ihren Mitgliedern an der Ostküste, in Kalifornien zu arbeiten, und umgekehrt) vornehmlich in New York arbeiten. Auf diese Weise sind Filme wie THE WARRIORS (Regie: Walter Hill, 1979), RAGTIME (Regie: Milos Forman, 1980), THE VERDICT (Regie: Sidney Lumet, 1982), THE WORLD ACCORDING TO GARP (Regie: George Roy Hill, 1982), PRESUMED INNOCENT (Regie: Alan J. Pakula, 1989), ALICE (Regie: Woody Allen, 1990) und SCENT OF A WOMAN (Regie: Martin Brest, 1992) entstanden, die erahnen lassen, wie gegensätzlich die Mentalitäten der beiden Küsten sind. Gleichzeitig schlagen die Aktivitäten in den Astoria-Studios jedoch auch den Bogen zurück zum glanzvollsten Kapitel in der Geschichte der New Yorker Filmproduktion.

### Die Long-Island-Studios

Bis die besseren Licht- und Wetterverhältnisse Anfang der zehner Jahre die meisten Filmgesellschaften veranlassten, nach Kalifornien umzuziehen, waren New York und seine Umgegend das Zentrum der US-Filmproduktion gewesen. Hollywood sollte bereits innerhalb weniger Jahre den Markt dominieren, ein Monopol besass es jedoch nicht. «Famous Players Lasky» (die sich später in «Paramount» umbenennen sollten) besassen Studiobetriebe, die über ganz New York verteilt waren. Nach dem Ersten Weltkrieg entschloss sich Studiochef Adolph Zukor, die Arbeit in einem Studio zu konzentrieren.

Am 20. September 1920 wurden die «Long Island Studios» in Astoria, einem Viertel von Queens, unweit der Klavierfabrik Steinway eröffnet. Astoria wirkte damals (und auch heute noch) wie eine beschauliche Kleinstadt des Mittelwestens; der Bau der Hochbahn hatte Manhattan indes näher gerückt. Zeitgenossen erinnerte das Hauptgebäude des Studios an eine grosse Bahnhofshalle, ein Glasdach, ebenso wie die verglasten oberen Seitenwände, sollten einen Grossteil des Studiolichts liefern. Zweieinhalb Millionen Dollar verschlang der Bau des Studiokomplexes, welcher sich über eine Fläche von etwa 526 000 Quadratmetern erstreckte und maximal zwanzig Produktionen gleichzeitig aufnehmen konnte. Der erste Film, SENTIMENTAL TOMMY, wurde 1921 fertiggestellt. In der Folge wurde ein Drittel der Famous-Players-Lasky (beziehungsweise Paramount)-Produktionen hier hergestellt. 1927 entschloss sich die Studioleitung, vom Aufkommen des Tonfilms verunsichert, die Ateliers an der Ostküste aufzugeben. Es dauerte ein Jahr, bis Zukor & Co begriffen, dass die Nachfrage des Tonfilms nach Bühnenschauspielern, -autoren und -regisseuren am zuverlässigsten am Broadway gestillt werden konnte. Diese

**Am 20. September 1920 wurden die «Long Island Studios» in Astoria, einem Viertel von Queens, unweit der Klavierfabrik Steinway eröffnet.**

1
*Dreharbeiten zu* THE AGE OF INNOCENCE *Regie: Martin Scorsese*

2
*Charles MacArthur (links) und Ben Hecht (rechts) als Reporter, die Claude Rains (Mitte) als Anwalt Lee Gentry in* CRIME WITHOUT PASSION *(Regie: MacArthur, Hecht) befragen.*

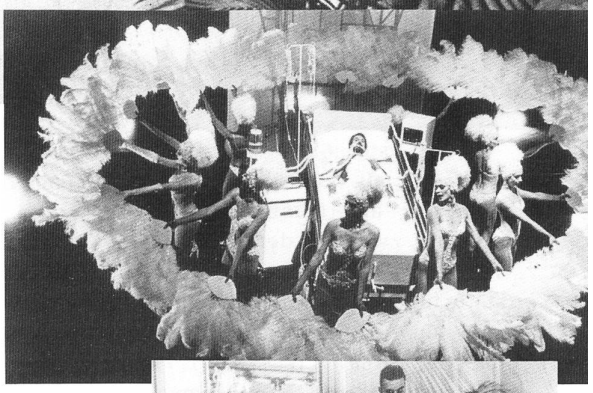
3
*Studio Famous-Players-Lasky Astoria im Jahr 1920*

4
ALL THAT JAZZ *Regie: Bob Fosse*

5
THE COTTON CLUB *Regie: Francis Ford Coppola*

1

2



4

5

3

Talentschmiede war nur eine viertelstündige U-Bahnfahrt von den Astoria-Studios entfernt. THE LETTER (1929), eine Somerset-Maugham-Adaption mit der legendären Jeanne Eagles in der Hauptrolle, war der erste Film, der auf den neuen *sound stages* gedreht wurde. Zwar waren die Aufnahmegeräte im Vergleich zu Hollywood noch vergleichsweise primitiv und die ersten Filme dementsprechend hölzern und langsam, dennoch führte die Tonfilmeuphorie zu einer neuen Blüte der Astoria-Produktion. 1932 zwang indes die wirtschaftliche Depression die Paramount, das Studio einem Gläubiger, der Western Electric, zu überlassen. Zwar entstanden hier weiterhin gelegentlich Paramount-Filme (ebenso wie die Wochenschau des Studios), zunehmend wurden die Ateliers jedoch von unabhängigen Produzenten genutzt. Vor allem Kurzfilme wurden dort in den Dreissigern gedreht, aber auch obskure Produktionen wie die Tango-Filme mit Carlos Gardel. Ende der dreissiger Jahre übernahm die Armee das Studio und nutzte die Ateliers für Trainings- und Propagandafilme. Der Krieg brachte viele Filmkünstler an die Ostküste zurück, zu den bekanntesten Filmen aus dieser Zeit zählt LET THERE BE LIGHT von John Huston.

Die Astoria-Studios waren immer mehr als nur ein Nebenschauplatz der amerikanischen Filmgeschichte, zwischen den Weltkriegen waren sie die wichtigste Produktionsstätte im Osten. Lubitsch drehte hier eine seiner schönsten Tonfilmoperetten (THE SMILING LIEUTENANT, 1931), Bühnenregisseure wie Mamoulian und Cukor debütierten hier. W. C. Fields hatte seinen ersten Filmauftritt in einer Astoria-Produktion (SALLY OF THE SAWDUST, unter der Regie von D. W. Griffith, 1925), ebenso wie Claudette Colbert, Ginger Rogers und die Marx Brothers. Bob Hope, Danny Kaye und George Burns verschafften sich in Kurzfilmen ihr Entree ins Filmgeschäft.

1923 entschloss sich der damals grösste Paramount-Star, *Gloria Swanson*, nur noch in Astoria zu drehen. Ihre verschwenderische Garderobe, vor allem ihre umfangreiche Schuhsammlung, wurden alsbald Stadtgespräch. Als Rudolph Valentino 1924 MONSIEUR BEAUCAIRE in den Astoria-Ateliers drehte, konnten sich der Legende nach die ortsansässigen Immobilienmakler kaum vor den Nachfragen begeisterter weiblicher Fans retten, die in der Nähe des Drehorts wohnen wollten. Für beide Stars war die Verheissung einer grösseren künstlerischen Freiheit ausschlaggebend für den Ortswechsel. Gloria Swanson schreibt in ihren Memoiren: «Es wimmelte dort von freien Geistern, Abtrünnigen, die vor den Beschränkungen Hollywoods fliehen wollten. Es herrschte eine wunderbare Atmosphäre der Anarchie und des Fortschritts.» Verglichen mit der Einöde Hollywoods war die Kulturmetropole New York doppelt attraktiv. Louise Brooks erinnert sich: «Wenn man in Hollywood ein Buch las, wurde man ausgelacht. Es gab kein Theater, keine Oper, keine Konzerte, nur diese verdammten Filme!»

Ihre launigste, anarchische Episode erlebten die Astoria-Studios, als Paramount 1934 dem Drehbuchautoren-Team *Ben Hecht* und *Charles MacArthur* das Angebot machte, in Astoria eigene Filme zu inszenieren. «Better than Metro (Goldwyn Mayer) isn't good enough» schrieben die beiden als ihr Motto auf ein Spruchband, das über dem Studioeingang angebracht wurde, und machten sich daran, Filme mit leicht gesellschaftskritischen Ambitionen zu drehen, zugeschnitten auf ein intellektuelleres Publikum, das Hollywood sonst ignorierte. Bei zwei Filmen, dem Melodram CRIME WITHOUT PASSION (1934) und der Komödie THE SCOUNDREL (1934), gelang ihnen das sogar, ansonsten beschreibt Hecht diese Zeit als eine zwei Jahre andauernde Party, bei der sich die exzentrischen Autoren mit eben jenen Halb- und Unterweltfiguren, Schmierenkomödianten, Debütantinnen und zwielichtigen Impresarios umgaben, die auch ihre Filme bevölkerten.

Die relative künstlerische Freiheit erklärt sich zum Teil aus den niedrigeren Produktionskosten – in Hollywood machten die laufenden Studiokosten allein schon vierzig Prozent der Filmbudgets aus, in Astoria lagen sie weit darunter. In *Walter Wanger* besassen die Long Island Studios jedoch lange Zeit einen Produktionschef, der die Ateliers nicht allein als einen Satelliten des Hollywoodstudios der Paramount betrieb, sondern Unabhängigkeit und Experimente ermutigte. Ein Film wie die avantgardistische Eugene-O'Neill-Verfilmung THE EMPEROR JONES mit Paul Robeson (Regie: Dudley Murphy) hätte zu dieser Zeit nicht in Hollywood entstehen können. Ein eigener Stil konnte sich hier indes schwerlich entwickeln, vom Querschnitt der Paramount-Produktion unterschieden sich die Astoria-Filme allerdings in der Gewichtung der Genres. Während in Kalifornien eher spektakuläre, aktionsbetonte Stoffe verfilmt wurden (und zwar insbesondere solche, deren Reiz in den Schauwerten der Landschaft lag, also vorzugsweise Western), spezialisierte man sich in Astoria auf elegante Dialogkomödien und Melodramen im urbanen Milieu. Zwar gab es Künstler, die sehr häufig in Astoria arbeiteten: Fredric March drehte sechs Filme dort, William Powell acht, Allan Dwan inszenierte ein ganzes Dutzend Filme und George Folsey leuchtete insgesamt fünfundzwanzig Filme aus. Eine *stock company*, die womöglich eine unverwechselbare Studio-Identität geschaffen hätte, gab es freilich nicht.

**Für die Stars Gloria Swanson und Rudolph Valentino war die Verheissung einer grösseren künstlerischen Freiheit ausschlaggebend für den Ortswechsel.**

### Die Renaissance: Die Kaufman Astoria Studios

Die Armee schloss das Studio Astoria Anfang der siebziger Jahre. Die Studioeinrichtungen verfielen zusehends. Im November 1975 fand, etwas voreilig, eine offizielle Wiedereröffnung statt, zu der – gleichsam als Erinnerung an glorreichere Tage – auch Gloria Swanson geladen war. 1976 wurde das Studio in das «National Register of Historic Places» aufgenommen (als erstes und bislang einziges Filmstudio); im gleichen Jahr wurden dort Szenen für die Komödie THIEVES (Regie: John Berry) und für den Politthriller THE NEXT MAN (Regie: Richard C. Sarafian) realisiert.

Bei der aufwendigen Produktion des Musicals THE WIZ (Regie: Sidney Lumet) zeigte sich jedoch, dass umfassende Renovierungsmassnahmen nötig wären, damit die Ateliers wieder einem regulären Studiobetrieb gewachsen waren. Lumet, der Bezirksbürgermeister von Queens sowie Gewerkschaftsvertreter setzten sich für eine Wiederbelebung der Produktion ein. Die Stadt New York steuerte acht Millionen Dollar bei, der Unternehmer Charles Kaufman trieb weitere zwanzig Millionen Dollar bei privaten Investoren auf, darunter Neil Simon, Johnny Carson, Dick Cavett

6
*Gloria Swanson*

7
*Rudolph Valentino*

8
*Chico Marx in* ANIMAL CRACKERS

9
*Dreharbeiten zu* THE BATTLE OF PARIS (1929)

10
*Ben Hecht und Charles MacArthur bei Dreharbeiten zu* ONCE IN A BLUE MOON (1934)

11
*Stage G der Astoria Studios*

12
*Paul Newman im Gespräch mit John Malkowich bei Dreharbeiten zu* THE GLASSMENAGERIE

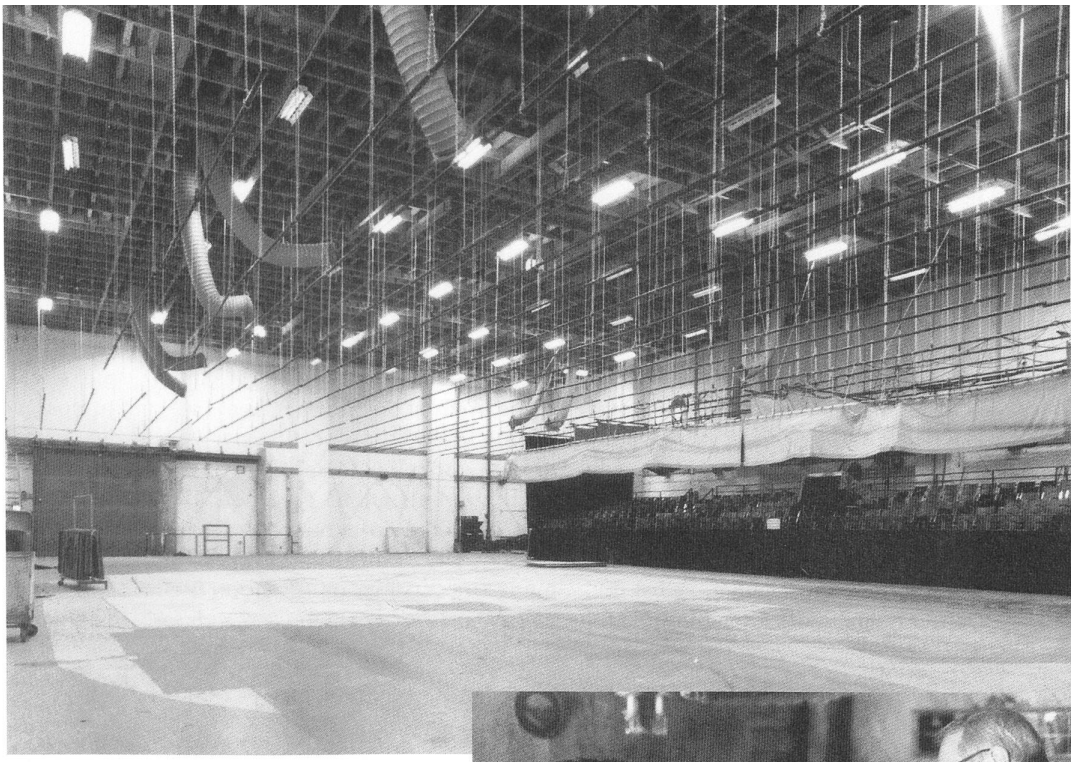
13
*Arthur Miller (links), Michael Ballhaus (Mitte) und Volker Schlöndorff bei Dreharbeiten zu* DEATH OF A SALESMAN

14
*Dreharbeiten zu Woody Allens* SHADOWS AND FOG

6

7

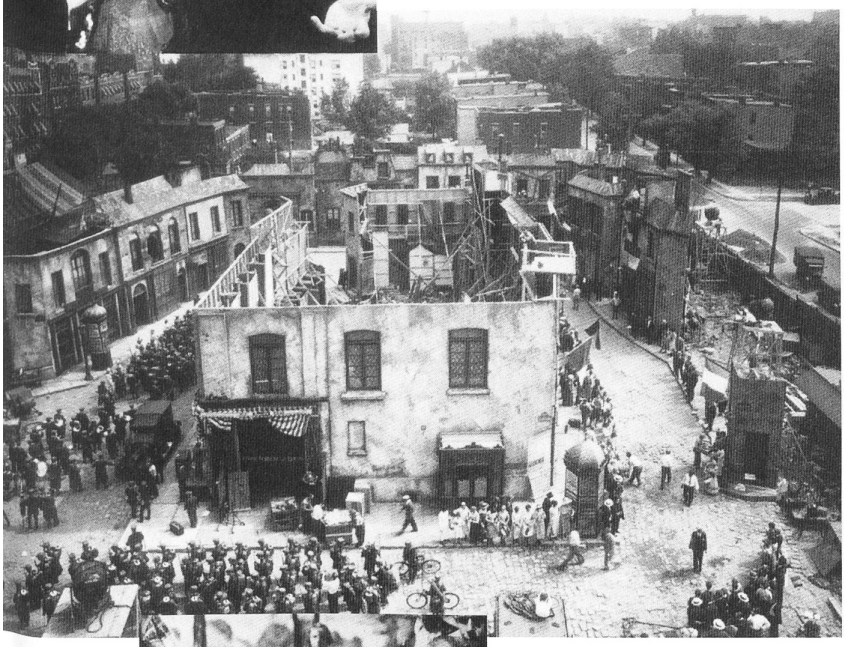
HINTERGRUND: PRODUKTIONSSTÄTTE NEW YORK



11

12

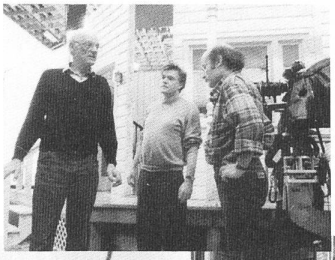
8



9

10

13



14

und nicht zuletzt Lumet, der 1939 als Kinderdarsteller in dem Astoria-Film ONE THIRD OF A NATION debütiert hatte. Die Studiofläche betrug 1977 etwa 21 500 Quadratmeter, seither hat Kaufman sie beinahe verdreifacht. Heutzutage besteht der Komplex aus neunzehn Gebäuden, besitzt das grösste Atelier ausserhalb von Los Angeles (Stage E, das über 2 400 Quadratmeter misst) und sieben weitere, kleinere Studios, die drei grosse Filmproduktionen gleichzeitig aufnehmen können. Die Produktionseinrichtungen, Werkstätten und Garderoben brauchen den Vergleich mit Hollywood nicht zu scheuen. Selbst die Delfter Kacheln der alten Studiokantine sind liebevoll restauriert worden. Per Satellit können Videoaufzeichnungen der Muster augenblicklich in die Chefetagen und Vorführräume der Hollywood Majors gesendet werden. Zum grössten Teil sind Fernseh-, Werbe- und Videoclip-Aufnahmen für die Studioauslastung verantwortlich. Die erfolgreichste TV-Sitcom überhaupt, die «Cosby-Show», wurde acht Jahre lang hier aufgezeichnet. Das Kabel-Network «Lifetime» hat eine ganze Etage erworben und vermietet an andere Sender. In den kleineren Ateliers werden gelegentlich Theater-Performances veranstaltet. Zwei Radiostationen senden ein 24-Stunden-Programm vom Studiogelände aus, Anwälte, Werbeagenturen und Fotostudios haben Büros angemietet. Die Master Sound Studios können Musikgruppen bis zur Grösse eines Sinfonieorchesters aufnehmen; der berühmteste Sohn des Stadtviertels, Tony Bennett, nahm dort 1989 sein nostalgisches «Astoria»-Album auf.

Zwar liegen die Studiomieten weit über dem New Yorker Niveau (für Stage E beträgt sie ohne Nebenkosten über dreitausend Dollar pro Tag). Andere Studios wie das «Silver Cup» oder das «Empire» (welches allerdings seit einigen Jahren nur noch zur Postproduction genutzt wird) können eine ähnliche grosse Fläche wie die Astoria-Bühnen, aber nicht deren Höhe bieten. Das Studio ist eine facility; die Entscheidung, dort zu drehen, wird von der Notwendigkeit diktiert, nicht von dem Wunsch, an eine ruhmvolle Tradition anzuknüpfen. Die Gesichter unzähliger Stars und Schauspieler erinnern auf der Stirnwand der Eingangshalle an sie. Den wenigsten, die hier heutzutage arbeiten, werden ihre Namen indes noch etwas sagen.

### Szenenbilder und Sinnbilder

Für die meisten Astoria-Produktionen gilt, was Richard Koszarski in seiner Geschichte des Studios formulierte: «New York provided the landscape, Astoria the hard-to-shoot interiors.» Viele Filme profitierten von diesem doppelten Lokalkolorit, aber auch hier entstanden *period pictures* und Nachbauten exotischer Schauplätze. Die Edith-Wharton-Verfilmung THE GLIMPSES OF THE MOON (Regie: Allan Dwan) bewies 1923, dass sich auch auf Long Island Filme mit häufigem und spektakulärem Schauplatzwechsel realisieren liessen: Es wurden unter anderem ein venezianischer Palazzo, eine Skihütte in St. Moritz und eine vollständige Strasse des Pariser Stadtteils Passy nachgebaut. Das Art Department der Paramount stand in der frühen Tonfilmzeit jedoch für zeitgenössische Architektur, gar für die architektonische Moderne. Die eleganten Sets von *William Saulter* delirierten im Art-Deco, mit den Entwürfen von *Ernst Fegté* und *Paul Iribe* kamen unmittelbare europäische Einflüsse hinzu. Der Nachtclub in CRIME WITHOUT PASSION ist eine eindrucksvolle frühe amerikanische Adaption des Expressionismus. Der Gerichtssaal im gleichen Film, dessen übergrossen Fenster den Blick auf eine atemberaubende Wolkenkratzerlandschaft, ist eine flamboyante Gratwanderung zwischen Realismus und Phantasie.

Unter diesem Zeichen standen auch die ersten Produktionsentwürfe nach der Wiedereröffnung des Studios. In THE WIZ kombinierte Tony Walton Realschauplätze mit einer schwungvollen urbanen Phantasiearchitektur. Für HAIR (Regie: Milos Forman) und ALL THAT JAZZ (Regie: Bob Fosse) wurden 1979 die Traumszenen im grössten Atelier gedreht. Sidney Lumet benutzte die Ateliers, um sich eine Stileinheit mit den Aussenaufnahmen seiner realistisch-urbanen Dramen (DANIEL, 1982; Q&A, 1989) zu versichern. In JUST TELL ME WHAT YOU WANT gelang ihm und Tony Walton einer der nahtlosesten Anschlüsse überhaupt: Ali McGraw prügelt ihren ehemaligen Geliebten Alan King durch das halbe Erdgeschoss des Kaufhauses Bergdorf Goodman bis hinaus auf die Fifth Avenue.

*Richard Sylberts* präzise Rekonstruktion des Cotton Club half, die Astoria-Studios als eine der führenden Produktionsstätten zu etablieren. Nachdem *Woody Allen* bereits vereinzelte Szenen früherer Filme (zum Beispiel BROADWAY DANNY ROSE) in den Studios gedreht hatte, nutzte er sie zum erstenmal intensiv für RADIO DAYS (1985). Der Film nahm drei der vier Hauptbühnen in Anspruch (auf der vierten wurden Innenaufnahmen von ISHTAR gedreht). Der Anblick von *Santo Loquastos* Dachaufbau des imaginären «King-Cole»-Nachtclubs verschlug Team und Schauspielern beinahe den Atem. RADIO DAYS verrät die Lust, sich der aufwendigen Studiodekorationen aus Hollywoods Goldenem Zeitalter anzuverwandeln, eine Lust, der Allen und Loquasto auch in SHADOWS AND FOG nachgaben. Loquasto konstruierte eine imaginäre osteuropäische Stadt voller verwinkelter Strassen und überraschender Sackgassen, ein Fluss mit echtem Wasser vervollständigt den ironischen Illusionismus dieses Szenenbilds. Allens Produzent Robert Greenhut nennt einen entscheidenden Grund, weshalb ein Projekt wie SHADOWS AND FOG niemals an Realschauplätzen realisiert werden könnte: «Wie sorgt man dafür, dass der Nebel die ganze Zeit über dem Set hängt?»

Die Nähe zum Broadway und die Tatsache, dass einige der Ausstatter, die das Gesicht der Astoria-Produktionen entscheidend geprägt haben, auch als Bühnenbildner tätig sind, mögen erklären, weshalb viele der hier entstandenen Filme ihre Theaterherkunft nicht verleugnen. ORPHANS (Dekor: *George Jenkins*, Regie: Allan J. Pakula) spielt fast ausschliesslich in einer verfallenen Villa am Stadtrand Newarks, die zwei verwilderten Waisen Heimstatt und Gefängnis zugleich ist. GLENGARRY GLEN ROSS (Regie: James Foley) handelt von den brutalen Konkurrenz- und Machtkämpfen in einem Maklerbüro. Tony Waltons Dekors für THE GLASS MENAGERIE von Paul Newman (welche übrigens im «American Museum of the Moving Image» gleich neben dem Studiohauptgebäude zu besichtigen sind) geraten zum Sinnbild der klaustrophobischen Enge, aber auch der gebärmutterhaften Wärme des Familien-

**Der Anblick des imaginären «King-Cole»-Nachtclubs für RADIO DAYS verschlug Team und Schauspielern beinahe den Atem.**

15
*W. C. Fields in* SALLY OF THE SAWDUST

16
*Stromversorgung im Studio Astoria*

17
*Joanne Woodward und John Malkowich in* THE GLASSMENAGERIE *Regie: Paul Newman*

18
RADIO DAYS *Regie: Woody Allen*

19
*Stage E des Studios Astoria*

20
*Jack Lemmon in* GLENGARRY GLEN ROSS *Regie: James Foley*

21
*Bette Midler und Woody Allen in* SCENES FROM A MALL *Regie: Paul Mazursky*

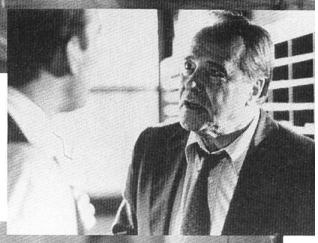
15

17

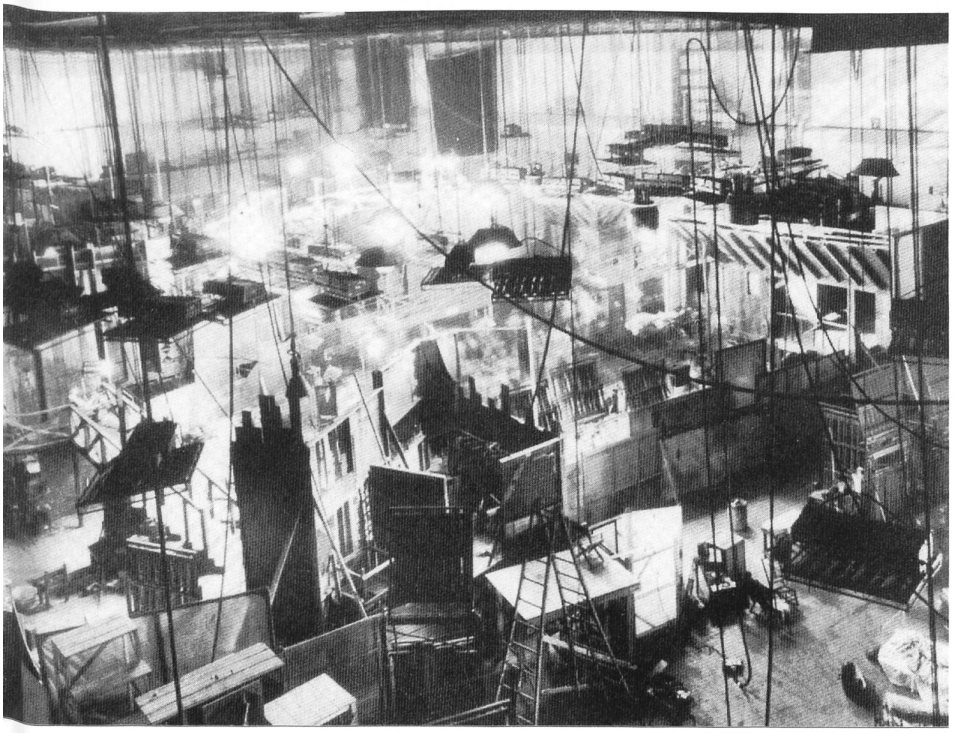
18

HINTERGRUND: PRODUKTIONSSTÄTTE NEW YORK

19



20



16

21

lebens und treiben dabei ein subtiles Spiel mit der Erinnerung. In DEATH OF A SALESMAN (Regie: Volker Schlöndorff) wagt Walton gar eine Synthese filmischer und theatraler Ausdrucksmittel: Er hat ein Szenenbild entworfen, das räumliche und zeitliche Grenzen aufbricht und verschiedene Realitätsebenen einander überlagert. Obwohl SEPTEMBER von Woody Allen nicht auf einer Bühnenvorlage beruht, eignet auch diesem Film etwas Theaterhaftes. Die Arbeit im Studio ermöglichte es Santo Loquasto, die Farbdramaturgie des Dekors genau zu kontrollieren (es scheint beinahe monochrom zu sein) und gab Kameramann Carlo di Palma (der ein rechtes Bühnenlicht setzte) die Bewegungsfreiheit, den Figuren auf den Abwegen ihrer Verzweiflung zu folgen.

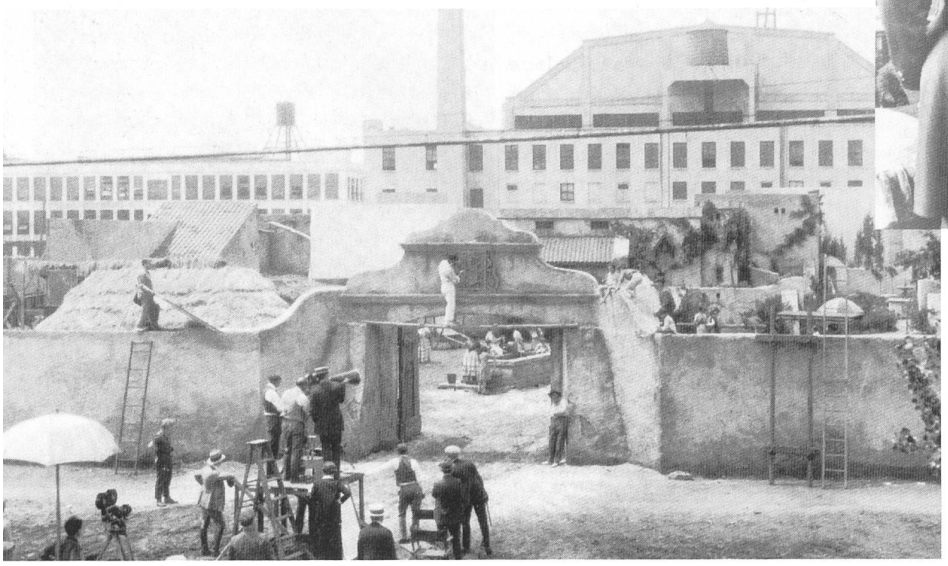
**Ein spätes Debüt**

Als jungen Kinogänger frappierte es *Martin Scorsese* immer wieder, wenn er einen Film sah, der ganz offensichtlich in New York gedreht worden war, in dessen Abspann er aber dann lesen musste: «Made in Hollywood, USA». Dies Paradoxon faszinierte ihn so sehr, dass er es sich nicht nehmen liess, seinen eigenen Film NEW YORK, NEW YORK mit diesem Titel zu beenden. *Boris Leven* hatte ihm im Studio ein New York gebaut, das eklatant mit jenem Realismus, mit jener Authentizität brach, die Scorseses Filme üblicherweise wie eine Signatur prägen. NEW YORK, NEW YORK entstand im gleichen Jahr, in dem die Astoria-Studios wiedereröffnet wurden. Aber wenn schon ein falsches New York, dann auch am falschen Ort. Seitdem hat sich Scorsese häufiger der illusionsschaffenden Talente grosser Production Designer versichert: nach Leven zuletzt *Henry Bumstead* für CAPE FEAR.

Das historische New York des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts liess er für AGE OF INNOCENCE nun endlich daheim in New York, in den Astoria-Studios rekonstruieren. Dabei wählte er aber bewusst eine fremde Perspektive: Der Italiener *Dante Ferretti* zeichnet für die Ausstattung verantwortlich. Als ich im Mai letzten Jahres die Studios besuchte, waren in Halle E gerade die Fassaden der Strassen für die Kutschfahr-Sequenz errichtet worden. Menschenleer, noch nicht ausgeleuchtet, und noch unberührt von den Händen der Dekorateure, liess das Szenenbild bereits die Pracht der Szene, nicht aber deren Melodramatik erahnen. Scorsese hat einen Ausstattungsfilm par excellence inszeniert, die Chronik einer in sich abgeschlossenen Welt von prunkender Museumsstarre. Was Ferretti nicht an fremder, viscontihafter Haltung in den Film einbrachte, tritt mit den Bewegungen der Kamera Michael Ballhaus' in ihn ein: eine touristische Schaulust. Die Kulissen scheinen in diesem Film in Wechselrede zu treten: die üppig drapierten Salons, die mit Nippsachen überhäuften Boudoirs, die opulenten Ball- und Speisesäle. Viel haben sie in diesem Film zu erzählen, so verlangt es Scorsese: von Generationen, die sie kommen und gehen sahen, von Gesellschaftsritualen und Regelbrüchen, von gestundeten Hoffnungen, von Leidenschaften, deren Geheimnis sie nur dem Zuschauer bewahren.

Gerhard Midding

**Das historische New York des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts liess Martin Scorsese für THE AGE OF INNOCENCE nun endlich daheim in New York, in den Astoria-Studios rekonstruieren.**



22

23

HINTERGRUND: PRODUKTIONSSTÄTTE NEW YORK

24

25

22
*Hinterhof des Famous Players-Lasky Astoria Studio im Jahr 1924*

23
THE AGE OF INNOCENCE

24
RAGTIME
*Regie: Milos Forman*

25
RAGTIME

26
THE AGE OF INNOCENCE

27
*Michelle Pfeiffer in* THE AGE OF INNOCENCE

26

27

# Wer braucht den Schweizer Film?

Peter Tschopp, Nationalrat Genf,
Präsident der Eidgenössischen Filmkommission

Natürlich brauchen Land und Leute einheimischen Film. Dazu gehören aber zwei Grundbedingungen. Genauso wie das Theater oder die Oper bleibt der Film in einem so kleinen und vielschichtigen Land auf öffentliche Gelder angewiesen. Aber, zweitens, braucht der Film ein breites Publikum, um diese Unterstützung zu verdienen.

Diese Tatsache wird oft und gerade von Schweizer Filmemachern unterschätzt. Da sagte mir doch ein prominenter Filmschaffender in Locarno, er rechne mit einem Publikum von zweitausend (!) Zuschauern. Obwohl es sich um einen sogenannten low-budget-Film handelte, übrigens von sehr schöner Qualität, ist das eine unhaltbare Untertreibung.

Film ist und bleibt schliesslich das kulturelle Massenmedium par excellence, dem es vorbehalten ist, ein breites Publikum anzusprechen, kulturell zu fordern und in eine andere Welt zu versetzen. Diese dem Kino eigene Magie, den Leuten nicht nur zu erlauben zu träumen, sondern sich auch ein Bild zu machen, von Erfundenem oder Wirklichem, erklärt übrigens das Interesse des Staates am Film.

Ein liberaler Staat unterstützt sein Kino, ohne es zu manipulieren. Ausser der unabdingbaren Auflage der Qualität sollte der staatliche Sponsor ins Wirken der Filmschaffenden nicht eingreifen. Aber beim Film gehört zur Qualität die Gunst des Publikums. Ein Film, der nur einen kleinen Zirkel von Eingeweihten anspricht, wird der Erwartung des Staates nicht gerecht. Dabei muss man aber im Auge behalten, dass es nicht nur das "grosse" Publikum gibt, vor allem in der kulturell so vielschichtigen Schweiz, mit ihren drei Sprachräumen. Aber auch ein spezialisiertes Zielpublikum darf nicht auf zweitausend Zuschauer zusammenschrumpfen.

Um es auf eine Formel zu bringen: die Krise des Schweizer Films ist eher eine des Mangels an Publikum als eine Sache der fehlenden Kompetenz.

Hinter der Frage, was den Schweizer Film ausmacht und wer ihn braucht, versteckt sich eine Falle, in die es nicht zu geraten gilt. Der Trotz- und Heimatfilm der vierziger und fünfziger Jahre ist ein für allemal tot und seine Wiedergeburt, sogar in an die Moderne angepasster Form, lächerlich. In unserem *Fin de siècle*, in dem traditionelle Nationalismen zusehends verschwinden, brauchen wir andere Geschichten und Ausdrucksweisen. Diese können zwar durchaus sehr lokal gefärbt sein, aber sie dürfen nicht mehr einfach patriotisch wirken.

Man sieht diese Tendenz übrigens sehr deutlich bei den Erfolgsfilmen amerikanischer Machart sowohl auf der Leinwand wie am Fernsehen. Grundreferenz ist hier nicht mehr die geographische oder rein nationalistische Landeszugehörigkeit; es geht um kontinentale Zusammenhänge als Ausdruck eines *way of life* und des Verständnisses einer weltweit ähnlichen Gegenwart. So entstehen Filmtypen wie der Amerikanische, der Europäische, der Afrikanische und, jetzt in Mode, der Chinesische, deren Ausdrucksform kaum noch mit "Heimat" verbunden ist.

Natürlich gehört der Schweizer Film eher zum europäischen Genre. Aber eine zeitgenössische Referenz zur Schweiz muss heute um einiges subtiler ausfallen als reines Abfilmen von Älplern und Kühen. Sowohl das Schweizer Publikum wie auch der internationale Markt verlangen, dass die kulturelle Zugehörigkeit eher in der Art und Weise zum Ausdruck kommt, wie Geschichten erzählt und Personen in Szene gesetzt werden. Ein Schweizer Film kann also durchaus nach amerikanischen und afrikanischen Mustern gedreht werden. Mit Erfolg, wie Beispiele zeigen. Ausschlaggebend fürs Schweizertum ist die Sicht der Dinge.

Eigentlich sollte das nicht verwundern. Schliesslich sind Schriftsteller wie Dürrenmatt, Frisch oder Bichsel auch nicht von der Sprache oder Nationalität her Schweizer, sondern über die ihnen eigene Ausdrucksweise, Thematik und ob der Qualitäten und Fehler der von ihnen ausgesinnten Personen und Figuren.

Eine der Zeit angepasste Filmförderung muss demnach alles daran setzen, um bei einem möglichst breiten Publikum den Spass am Ins-Kino-gehen wiederaufleben zu lassen und ihm dabei zu helfen, die Schweiz von heute zu erleben und zu verstehen, anstatt Mythen einer längst vergangenen Epoche wiederzukäuen.

The End

# SUISSIMAGE

SUISSIMAGE
Société suisse pour
la gestion des droits
d'auteurs d'œuvres
audiovisuelles

## La culture est plurielle.

## Nous redistribuons chaque année plus d'un million de francs.

Notre Fonds culturel encourage la création cinématographique et audiovisuelle suisse, soutenant tour à tour divers aspects du cinéma suisse.
Documentation et formulaires de candidature sont à votre disposition auprès de notre bureau romand à Lausanne.

SUISSIMAGE
Neuengasse 23
Postfach
3001 Bern
Tel. 031/312 11 06
Fax 031/311 21 04
**N E U**

SUISSIMAGE
bureau romand
rue St-Laurent 33
1003 Lausanne
Tél. 021/323 59 44
Fax 021/323 59 45
**NOUVEAU**

Meta•Cultura

LEO PESCAROLO e FULVIO LUCISANO
presentano

un film di
FRANCESCA ARCHIBUGI

con
SERGIO CASTELLITTO

# IL GRANDE COCOMERO