Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 35 (1993)

Heft: 187

Artikel: "Wenn wir Filme machen, können wir nicht zufrieden sein, wenn das Kino leer ist" : Jiri Menzel und die Komödie

Autor: Schütte, Oliver

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867019

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: 11.01.2026

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

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

Jiri Menzel und die Komödie

«Die grosse Frage ist für mich, wie man heutzutage Komödie machen, wie man die Liebe zur Komödie behalten kann. Heute ist jedes Mittel, sei es auch noch so dick aufgetragen, gut. Das macht mich traurig.» Mit diesem sehr persönlichen Bekenntnis umreisst der tschechische Regisseur Jiri Menzel seine Einschätzung der Situation, in die die Komödie durch die technische und ästhetische Entwicklung in den letzten Jahrzehnten geraten ist.

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

Jiri Menzel nennt als weiteren Grund, warum die Arbeit an der Komödie so schwierig ist, die Tatsache, dass man in einer Komödie seine Fehler nicht als Kunst verbrämen kann. Wer das Ziel nicht erreicht und die Zuschauer nicht zum Lachen bringt, hat schlicht und einfach einen schlechten Film gemacht. Vielleicht ist es also auch die Angst vieler Filmemacher vor diesem Risiko, die dazu führt, dass in Europa kaum noch Komödien gedreht werden. Zwar hat es in den letzten Jahren immer wieder einzelne Versuche gegeben (zum Beispiel in Deutschland ALLEIN UNTER FRAUEN, SCHTONK), aber eine kontinuierliche Arbeit ist nicht zu verzeichnen. In Deutschland dreht einzig (der ebenfalls in der Master School anwesende) Detlev Buck mit stoischer Gelassenheit seine Komödien, und er wirkt im deutschen Film damit ein bisschen wie ein Aussenseiter, von dem niemand weiss, wie er das eigentlich macht.

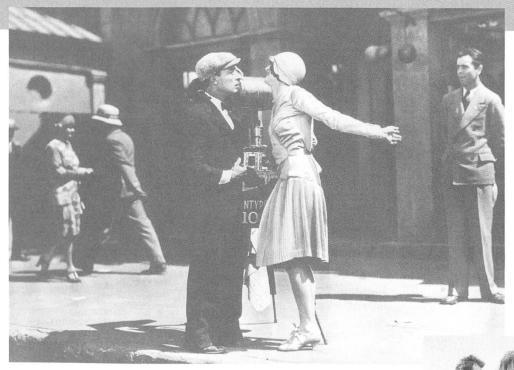
Das künstlerische Defizit der letzten Jahrzehnte wird immer grösser, und es wird zunehmend schwieriger, einen neuen Anfang zu wagen. Es fehlt dem jungen Filmemacher an einer Tradition, an die er anknüpfen oder an der er sich reiben kann – und auf der anderen Seite des Atlantiks steht eine Industrie,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

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

Vorbilder

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

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



THE CAMERAMAN
von Buster Keaton

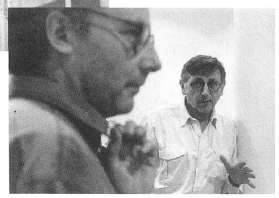
Der moralische Standpunkt des Filmemachers ist ausschlaggebend für die Qualität der Komödie.

Jiri Menzel in
EIN LAUNISCHER SOMMER

SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE

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

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT
von Jacques Tati



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

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

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

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

Keaton verpasst keinen Moment, Spass zu machen, aber auch Mitleid für die Figur zu entwickeln. Sofort als er mit dem Mädchen zusammen ist und voller Stolz neben ihr hergeht, rutscht er aus und fällt auf die Schnauze. Gerade diese Mischung ist reizvoll.»

Œuvre

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

Der Wahrheit näher kommt wohl die Erklärung, dass er nach der Filmhochschule und der Absolvierung seines Militärdienstes zunächst seine Fähigkeiten an einem Episodenfilm beweisen musste, bis ihm die Produzenten das Buch des Tschechen Bohumil Hrabal für seinen ersten Spielfilm anvertrauten. Menzel drehte ihn in Schwarz-weiss, ohne grossen Aufwand. Der Film beschreibt das Leben eines jungen Bahnwärters in der von den Deutschen okkupierten Tschechoslowakei in ruhigen Bildern mit genauen Beobachtungen. Die feine Mischung aus Humor und Traurigkeit brachte dem Film internationales Ansehen und einen Oscar ein.

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

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

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

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

DIE WUNDERBAREN MÄNNER MIT DER KURBEL (BAJECNI MUZI S KLIKOU) von 1978 beginnt mit einer Off-Stimme: «Die Pioniere der tschechischen Kinematografie – genau wie die Helden dieser Geschichte – stürzen sich in das Risiko des Filmemachens ohne Aussicht auf Gewinn oder Ruhm, nur aus Besessenheit und Liebe zu den laufenden Bildern. Ihnen und allen Nachfolgern ist dieser Film gewidmet.» Sicherlich ist dieser Kommentar auch ein Hinweis darauf, wo Menzel sich selbst und seine Arbeit einordnet.

Sein 1985 gedrehter HEIMAT, SÜSSE HEIMAT (VESNICKO, MA STREDISKOVA) ist eine Provinzposse, in der er mit liebevollem Blick ein kleines tschechisches Dorf und dessen Bewohner beobachtet.

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

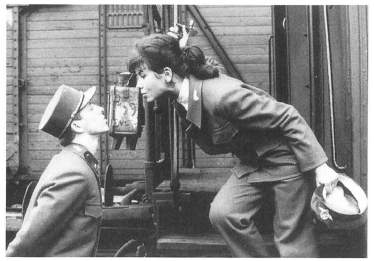
DIE SCHOKOLADENSCHNÜFFLER von 1985, der bislang einzige deutsche Film von Jiri Menzel, bleibt wohl eher eine Randnotiz in seinem Werk: «Das war das lukrativste Projekt, das ich je gemacht habe. Ich habe dafür sehr, sehr viel Geld erhalten. Einmal im Leben habe ich Geld verdient.» Er war für einen erkrankten Regisseur eingesprungen und hatte das Drehbuch erst einen Tag vor Drehbeginn im Flugzeug gelesen.

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

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

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

SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE



THE FRONT PAGE
von Billy Wilder

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

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

Handwerk

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

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

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

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

Ein Schauspieler kann, so formuliert Menzel seine eigenen Erfahrungen, eine Rolle nur gestalten, wenn er sie auswendig kennt, wie der Pianist seine Partitur oder wie der Autofahrer das Lenken seines Fahrzeugs. Erst wenn er die Dialoge und Bewegungen vollständig verinnerlicht hat, kann er sich auf das eigentliche Spiel konzentrieren, kann er den richtigen Rhythmus und den wahrhaftigen Ausdruck finden. Nur so wird er die Leichtigkeit gewinnen, die auch die Clowns im Zirkus besitzen und die dem Publikum den Eindruck vermittelt, alles geschehe zum ersten Mal. Für die Komödie im Theater wie auch im Film ist es wichtig, dass der Zuschauer genau diesen Eindruck von den Schauspielern hat.

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

Menzel spricht auch über seine eigenen Erfahrungen als Schauspieler, wenn er von dem zerbrechlichen Vertrauen in den eigenen Ausdruck erzählt. Ist eine Szene beim ersten Proben noch spannend und unterhaltend, so kann sich im Lauf der Zeit eine Gewöhnung einstellen, die der Schauspieler durch immer mehr Ausdruck zu kompensieren sucht. Menzel warnt ausdrücklich vor dieser Falle, in die selbst der erfahrenste Schauspieler noch geraten kann. «Immer, wenn man etwas unterstreichen will, was im Text schon vorhanden ist, wird das Resultat in das Gegenteil umschlagen.»

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

«Es ist das Tempo, das die Komödien so leicht wie möglich macht.» Die Kunst der Komödie besteht darin, die Abläufe zu verkürzen, ohne dass dabei der natürliche Eindruck verloren geht. Der Zuschauer vergleicht das, was auf der Leinwand passiert, mit seinen eigenen Erfahrungen, und die Schwierigkeit für den Filmemacher und den Schauspieler besteht darin, auf dem schmalen Grat zwischen Stilisierung und Natürlichkeit zu wandern. Dabei unterscheidet Menzel zwischen Natürlichkeit und Naturalismus, der für ihn ein Ausdruck der gerade durch das Fernsehen geschaffenen Kultur darstellt. Der Naturalismus, den man in normalen Filmen findet, ist in der Komödie streng verboten. «Je naturalistischer der Film ist, desto weniger hat der Zuschauer die Möglichkeit, seine eigene Phantasie zu nutzen.»

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

«Film besteht nicht nur aus den Bildern, die wir sehen. Film ist primär etwas, das in unserem Kopf abläuft. Film muss Phantasie wecken. Wenn der Zuschauer nur Beobachter ist, die Leinwand betrachtet wie ein Schaufenster und nicht mit seiner Phantasie arbeitet, ist das leere Zeit. Wenn aber durch die gezeigten Bilder die Phantasie des Zuschauers geweckt wird, dann ist das sehr wirkungsvoll.»

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

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

LERCHEN AM FADEN

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

Katharsis

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

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

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

Es steckt ein wenig Kulturpessimismus dahinter, wenn er den heutigen Komödien diese Qualitäten abspricht. Hintergründige Komödien, die 1967 noch mit einem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet wurden (SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE), führen heutzutage lediglich ein Schattendasein und kommen, wenn sie Glück haben, höchstens im Ursprungsland in die Kinos. Gegenwärtig dominieren Filme wie HOME ALONE und NAKED GUN den Markt.

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

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

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

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

THE CAMERAMAN
von Buster Keaton

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

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

Perspektiven

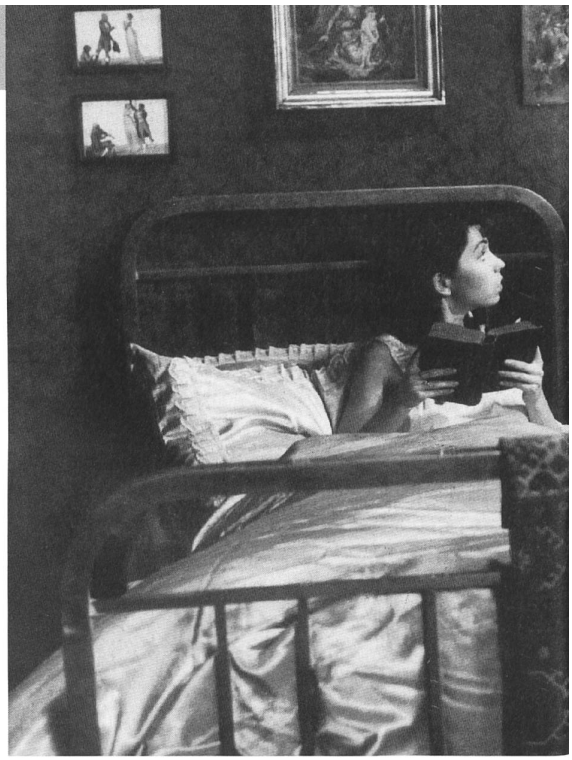
Menzels Haltung der generellen Situation des Kinos gegenüber ist ambivalent. Einerseits beklagt er den Verlust an filmischer Qualität, andererseits gibt er zu Bedenken, dass Filme für die Zuschauer gemacht werden. Den Beschwerden über die schlechte Situation des europäischen Kinos entgegnet er mit der Aufforderung, an das Publikum zu denken und attraktivere Filme zu machen. Dabei warnt er aber auch davor, sich an den amerikanischen Film zu verkaufen.

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

Menzel gehört also nicht zu denen, die ohnmächtig über die Übermacht des amerikanischen Kinos klagen und trotzdem weiterhin Filme drehen, die im Kino kein Publikum finden. Seine Forderung ist, dass die Filme der jungen europäischen Regisseure näher am heutigen Publikum sein müssen. Die Filme sollten nicht nur für Cineasten gemacht werden, sondern so attraktiv wie möglich sein, um ein grösseres Publikum anzusprechen.

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

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



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

Besonders der europäischen Komödie könnte dabei eine Schlüsselrolle zukommen. Immerhin baut die amerikanische Tradition fast vollständig auf europäischen Importen auf. Von Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch bis Billy Wilder, um nur einige zu nennen. Doch die Richtung der Exporte hat sich inzwischen umgekehrt. Amerikanische Produkte verstopfen die Kinos, und Komödienregisseure wie Doris Dörrie, die ihre Arbeit nach Amerika verlagert haben, sind gescheitert und wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Auch im eigenen Land sind die Propheten nicht unbedingt vom Glück begünstigt. Ihre grossen Erfolge sind Einzelerscheinungen geblieben, ebenfalls ein Hinweis darauf, dass in Europa heute die nötige Tradition fehlt, aus der sich eine Kontinuität ergeben könnte. Besonders das Fernsehen ist immer weniger in der Lage, die Entwicklung positiv zu beeinflussen. Obwohl in den letzten Jahren einige Fernsehkomiker den Weg in die Kinos gefunden haben (Otto, Loriot und zuletzt Hape Kerkeling), sind ihre Beiträge wenig geeignet, die Qualität der deutschen Filmkomödie zu verbessern.

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

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

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

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

Oliver Schütte