

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 192

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: 06.08.2025

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



B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 10.– DM 10.– öS 90.–

1 '94

Niko

Totale Woody Allen – MANHATTAN

MURDER MISTERY

Werkporträt von NAKED-Regisseur Mike Leigh

Gewandelter Spielberg – SCHINDLER'S LIST

Gespräche mit Steven Spielberg und

Drehbuchautor Steven Zaillian

Truffaut: Kampf fürs Kino bei den «Cahiers»



Die Schweizer Kulturzeitung STEHPLATZ berichtet jeden Monat auf mindestens 20 Seiten über Literatur, Film, Theater, Bildende Kunst, Musik, Tanz, Architektur, Gesellschafts- und Kulturpolitik.

Szene Schweiz:
Spielplan CH mit Kulturtips,
Ausstellungs- und Kurskalender

erhältlich im Abonnement und am
Kiosk
Abonnemente und Probenummern:
Tel. 031 / 302 20 74

Wer regelmässig über das Kulturgeschehen in der Schweiz informiert sein will, bezieht den STEHPLATZ im Jahresabonnement !

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

☐ Ich bestelle ein Gratis-Probeexemplar

Meine Adresse:

Name _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____

Talon einsenden an:
STEHPLATZ, Postfach, 3000 Bern 9
Tel. 031 302 20 74

Unsere Stärke

- Die anderen Porträts
- Das besondere Interview
- Szene Schweiz: Umfangreiche Theater-, Konzert-, Kleinkunst- und Ausstellungsdaten aus der ganzen Schweiz mit Tips und Bildern

**KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE
DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND**

¿ B U Ñ U E L !

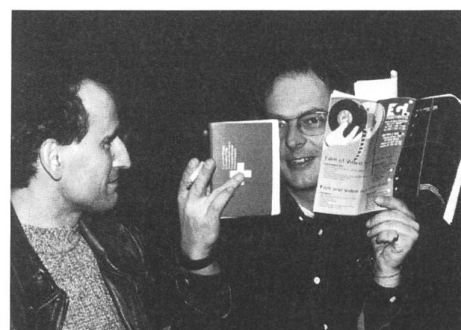
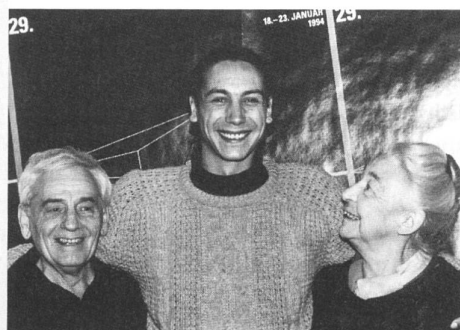
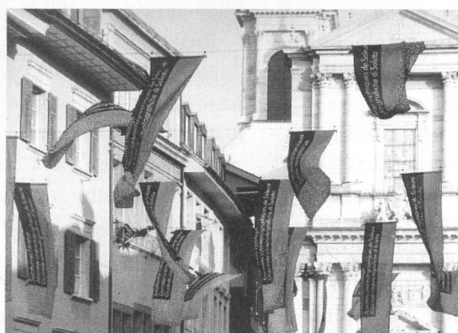
**AUGE DES JAHRHUNDERTS - AUSSTELLUNG UND FILMRETROSPEKTIVE
37 FILME ERSTMALIG IN ÜBERARBEITETER ORIGINALFASSUNG
LANGE FILMNACHT: 19. FEBRUAR UND 23. APRIL 1994**

4.FEBRUAR BIS 24.APRIL 1994

**DAS BÖSE - SYMPOSIUM IM FORUM
25. BIS 27. FEBRUAR 1994**

**MUSEUMSMEILE BONN FRIEDRICH-EBERT-ALLEE 4 TEL 0228/9171-200
U - BAHNSTATION HEUSSALLEE LINIE 16, 63, 66
ÖFFNUNGSZEITEN TÄGLICH 10 BIS 19 UHR MONTAGS GESCHLOSSEN**

**Les nuits blanches
dans la ville des ambassadeurs –
avec un peu de rouge**



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 Ruggie
Volontariat:
Susanne Wagner

Mitarbeiter dieser Nummer

Pierre Lachat, Frank
Arnold, Phillip
Bergson, Branka
Somen, Gerhard
Midding, Lars-Olav
Beier, Thomas Aigner,
Ivo Kummer

Gestaltung und Realisation

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

Produktion

Satz: Josef Stutzer
Litho, 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
Thurrow, Basel; 20th
Century Fox, Genève;
Cinémathèque Suisse,
Lausanne; delay, Mono-
pole Pathé Films, UIP,
ZOOM-Filmdokumen-
tation, Zürich; Frank
Arnold, InterAktiv
Presse- und Medien-
agentur, Stiftung
Deutsche Kinemathek,
Berlin

Aussenstellen Vertrieb

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

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

Kontoverbindungen

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur, Konto
Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
fünf- bis sechsmal
jährlich. Jahresabonne-
ment: sFr. 54.- / DM 54.-
öS 450.-, übrige Länder
zuzüglich Porto

ISSN 0257-7852

• • • • •

In eigener Sache



von links nach rechts:

Petra Siegenthaler,
Rolf Zöllig, Walt R. Vian,
Leo Rinderer, Susanne
Wagner, Katrin Aerni,
Josef Stutzer

Viele Hände, Köpfe und Herzen sind damit beschäftigt, diese Filmzeitschrift attraktiv zu machen. Ausgabe für Ausgabe geben sie ihr Bestes für Filmbulletin, eine lebendige Filmkultur und für Sie.

Im Bild zusammengeführt diesmal das relativ schmale Segment der Personen, die Teilstücke zu einem Ganzen fügen, aus den vorliegenden Manuskripten und Bildern mit Köpfchen, Fingerspitzengefühl und viel Elektronik die belichtungsfertigen Files erstellen, Filmbulletin gestalterisch und typographisch formen, Punkt und Komma überwachen, Bildausschnitte bestimmen, Bild und Text in Beziehung setzen, auf die Seite bringen – die Heftarchitektur einlösen.

Richtig. Wir vertreten eine «politique des collaborateurs» – und bringen sie auch in eigener Sache auf den Punkt. Diese Politik ist – immer noch von «der Lust am Sehen» geprägte – Fortschreibung der «politique des auteurs», wie sie von den «Cahiers du Cinéma» in den fünfziger Jahren, zu Zeiten von Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer verfochten wurde.

Fortschreibung mit anderen Mitteln unter anderen Umständen. Aber François Truffaut meinte in einem seiner letzten publizierten Interviews – Filmbulletin Heft 130, Juni 1983 – bereits selbst: «Wir haben gegen etwas gekämpft das ziemlich genau bestimmt war und erkennbare Konturen hatte. Das war eher leicht.» Und: «Ja, es gab Übertreibungen. Wahrscheinlich war das aber notwendig.» Inzwischen sind Abgrenzungen weniger sichtbar, die Unterschiede feiner, die Meinungen – im besseren Fall – breiter, offener und differenzierter.

Mit Steven Spielberg ins Gespräch zu kommen ist eher schwierig, weil er so bekannt ist, ein Gespräch mit Steven Zaillian zu bekommen ist schwierig, weil ihn eher wenige beachten. Eine Filmzeitschrift zu machen ist ganz einfach: man fügt nur Texte und Bilder zusammen – einfach so, dass aus «Filmbulletin» schliesslich mehr wird als die Summe seiner Teile.

Walt R. Vian



KURZ BELICHTET

4

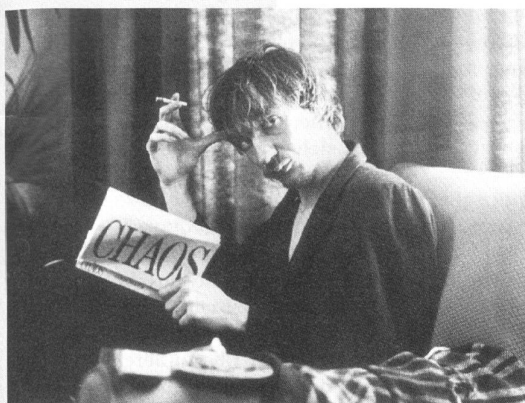
*Dürrenmatt, Garrel,
Die Welt dreht*

TOTALE

8

**Sterben und Überleben
vor Lachen und Weinen**

MANHATTAN MURDER MISTERY .. von Woody Allen



WERKPORTRÄT

14

**«I wouldn't be joking
if I wasn't serious»**

*Eine Annäherung an Mike Leigh
und seine Filme*

27

Kleine Filmographie

FILMFORUM

28

SCHINDLER'S LIST von Steven Spielberg

Gespräch mit Steven Spielberg

32

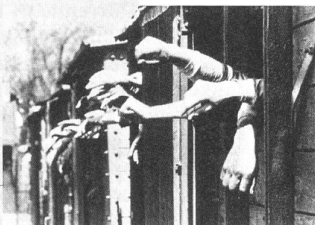
*Gespräch mit Drehbuchautor
Steven Zaillian*

35

CARLITO'S WAY von Brian De Palma

37

GERMINAL von Claude Berri



TRUFFAUT, KRITIKER

39

Die Lust am Sehen

*Filmkritiken und Aufsätze
von François Truffaut
in den «Cahiers du Cinéma»
von 1953 bis 1959*



KOLUMNE

52

Verbindende Liebe

Von Ivo Kummer



Titelblatt:
MANHATTAN MURDER
MYSTERY
von Woody Allen

Pro Filmbulletin

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Seuzach

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 1994 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.

Friedrich Dürrenmatt: Malerei, Film und Wort

Gleich mehrfach wird Friedrich Dürrenmatt in Zürich und Bern in Ausstellungen und Veranstaltungen geehrt. *Querfahrt – Das literarische Werk* heisst die Ausstellung im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern, die vom 16. März bis 30. Juli 1994 zu sehen ist. Parallel dazu veranstaltet das *Kino im Kunstmuseum Bern* eine Filmreihe über Dürrenmatt, die am 18. März in einer Opening Night mit dem Film *ZWISCHEN PROFESSION UND PASSION*. FRIEDRICH DÜRRENMATT ALS MALER beginnt. Gedreht wurde er von Dürrenmatts Witwe Charlotte Kerr Dürrenmatt, die bei der Eröffnung anwesend sein wird. Sie betont, dass seine Zeichnungen und Bilder nicht Nebenprodukte seines literarischen Schaffens sind, sondern sich auf vielfältige Weise mit ihm verschränken. Das weitere Programm setzt sich aus Dokumentarfilmen über Dürrenmatt und aus Verfilmungen seiner Werke zusammen. Mit einer Fahrt im speziellen Dürrenmatt-Tram lässt sich das Motto der Ausstellung, *Querfahrt*, auch sinnlich erleben.

Das Kunsthaus Zürich eröffnet am 18. März die Ausstellung *Portrait eines Universums. Das zeichnerische und malerische Werk*. Erst zum dritten Mal werden die in einer besonderen Stiftung eingebrachten Zeichnungen, Gouachen, Karikaturen und Bilder Dürrenmatts in grösserem Rahmen ausgestellt. «Seine Bildwelt und seine Gedankenwelt bilden eine Einheit, auch dann, wenn manchmal direkte Bezüge zu Theaterstücken, Inszenierungen oder Bühnenbilder fehlen», heisst es im Programmheft. Die von Mario Botta gestaltete Ausstellung versucht sich mit Bildern und Fotos, Filmen und Videos dem Universal-Künstler zu nähern. Das *Städtische Film-podium Zürich* begleitet vom 1. bis 30. April die Ausstellung mit einer Retrospektive von Filmen nach den Werken Dürrenmatts.

Lesungen, Podiumsgespräche und selbstverständlich Theateraufführungen an verschiedenen Theatern in Bern und Zürich ergänzen ab Februar die Hommage an den Schriftsteller: hinzuweisen wäre etwa auf «Im Labyrinth der Stadt», Lesung im Stadttheater Bern, Aufführungen von «Der Besuch



KURZ BELICHTET

der alten Dame» und «Die Physiker» im Schauspielhaus Zürich, «Fritz» im Theater am Neumarkt, Zürich und als Gastspiel im Stadttheater Bern, «Der Doppelgänger», eine szenische Lesung im Theater an der Winkelwiese, in Zürich. Man beachte auch in dieser Zeit die Programme von Schweizer Radio und Fernsehen.

Ein Katalog «Friedrich Dürrenmatt, Schriftsteller und Maler – ein Bilder- und Lesebuch» mit Texten von unter anderen Hugo Loetscher, Peter Rüedi, Maria Becker, Daniel Keel, Walter Jens, Bildblöcken des zeichnerischen und male- rischen Werkes, sowie erstmals veröffentlichten Briefen, Texten, Dokumenten und Fotomaterial ergänzt die Ausstellungen. Informationen bei: *Schweizerisches Literaturarchiv, Hallwylstrasse 15, 3003 Bern, Tel. 031-322 92 58, Fax 031-322 84 63 Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8-12, 3011 Bern, Tel. 031-312 29 60, Fax 031-311 72 63 Kunsthaus Zürich, Heimplatz 1, 8001 Zürich, Tel. 01-251 67 65, Fax 01-251 24 64*

Zürcher Filmförderung

Die Filmförderungs- kommission von Stadt und Kanton Zürich hat folgenden Produktionen finanzielle Unterstützung zugesprochen: *Thomas Oeschger und Ueli Nüesch* erhalten 20 000 Fr. für *LADENSCHLUSS*, *Benno Maggi* 90 000 Fr. für *SCHWARZE TAGE*, *Daniel Schmid* 80 000 Fr. für *DAS GESCHRIEBENE GESICHT* und *Peter Stierlin* 20 000 Fr. für *SHAINARA*. An *Paolo Poloni* geht für *SUCCO* (ROBERTO S.) ein Drehbuchbeitrag von 10 000 Fr.; mit Auswertungsbeiträgen bedacht wurden *Cyrrill Schläpfer* für *UR-MUSIG* mit 8 000 Fr. und *Samir* mit 7 200 Fr. für seinen *BABYLON 2*.

Philippe-Garrel-Retro

Mit dem Film *LA NAISSANCE DE L'AMOUR* wird im *Kino Xenix* in Zürich die Retrospektive von Philippe Garrel eröffnet. Der französische Regisseur ist in der Schweiz noch weitgehend unbekannt, obwohl er mit seinen Filmen das französische Kino stark beeinflusst hat. Schon als Vierzehnjähriger drehte Garrel seinen ersten Film, und mit neunzehn Jahren erhielt er für *MARIE POUR MÉMOIRE* den

grossen Preis am Filmfestival Hyère. Philippe Garrel arbeitete in einigen Filmen mit seiner Lebensgefährtin Nico zusammen und sagte dazu: «Im Film benützt man die Menschen. Mit der Aufzeichnung der Körper macht man sich schuldig. Dessen bin ich mir immer bewusst. Und dennoch ist es besser, mit seiner Frau zu drehen, die nicht einmal besonders begabt ist, als mit einer Darstellerin aus dem System, die man nach dem Dreh nicht mehr sieht.»

Für den Regisseur ist der Film untrennbar mit dem Leben verbunden: «Jedesmal, wenn ich mich hinsetze, um ein Drehbuch zu schreiben, weiss ich, dass wieder Ungeahntes geschehen wird. Das Leben wird in die Arbeit hineinspielen, wird mich in die Enge treiben, aus der mich nur der Film befreien kann.»

Die Retrospektive zeigt anhand von repräsentativen Filmen das Werk von Philippe Garrel: so zum Beispiel den von der Nouvelle vague beeinflussten *LES ENFANTS DÉSACCORDÉS*, den autobiographisch gefärbten *L'ENFANT SECRET* sowie die beiden jüngsten Filme *J'ENTENDS PLUS LA GUITARE* (Silberner Löwe in Venedig 1991) und den von Vega Film, Zürich co-produzierten *LA NAISSANCE DE L'AMOUR*.

Im Februar und März wird die Werkschau auch in folgenden Schweizer Städten zu sehen sein: in Baden im Kino Royal, im Kino ABC in Basel, im Kellerkino Bern, in La Chaux-de-Fonds im Kino ABC, in Lausanne in der Cinémathèque Suisse und im Kino Spoutnik in Genf.

Montecinemaverità

Die Fondation Montecinemaverità wurde im Oktober 1992 anlässlich des Filmfestivals von Locarno gegründet. Das Ziel der Vereinigung ist es, die Produktion qualitativ hochstehender Filme zu fördern und zu stärken, unter besonderer Berücksichtigung von Filmen aus der südlichen Hemisphäre und aus Osteuropa. Die Vereinigung berät Filmschaffende aus diesen Gebieten in organisatorischen und finanziellen Belangen, unterstützt sie bei wirtschaftlichen und rechtlichen Fragen und hilft ihnen, nützliche Kontakte zu knüpfen. Ausgewählte Projekte werden

auch finanziell unterstützt; *Freddy Buache*, Direktor der Cinémathèque Suisse, und eine Anzahl von Experten sind für die Auswahl verantwortlich.

1993 erhielten folgende Projekte eine Unterstützung der Fondation Montecinemaverità: *WA HAKDAHA TAMURRU 'L-AY-YAM* (AINSI PASSENT LES JOURS) von *Elia Suleiman*, Palästina, *EL DIRIGIBLE* (LE DIRIGIBLE) von *Paolo Dotta*, Uruguay, *BEIJING ZAZHONG* (BÂTARDS PÉCHINOIS) von *Zhang Yuan*, China und *HARAMUYA* (LA PROSCRIPTION) von *Drissa Touré*, Burkina Faso.

Filmkreis Baden

Unter dem Titel *Dokumente der Zeit* zeigt der Filmkreis Baden in dieser Saison im Kino Royal am Sonntag mit *NANOOK OF THE NORTH* und *MAN OF ARAN* von Robert J. Flaherty (27.2.) und der *MANN MIT DER KAMERA* von Dsiga Wertow (27.3.) Klassiker des Dokumentarfilms. Der Stummfilm von Wertow wird mit Live-Musik des Trios Urs Blöchliger (Saxophon), Urs Voerke (Piano) und Jacques Widmer (Schlagzeug) zu sehen und hören sein. Mit der Vorführung (6.3.) von *TANZ DER BLAUEN VÖGEL* in Anwesenheit der Autorin Lisa Faessler, einer filmischen Begegnung der Berner Gemeinde Vechingen und ihrer tschechischen Partnerkommune Trohvé Sviny, schliesst dieser Programmschwerpunkt.

Ausführliches Programm bei: *Filmkreis Baden, Postfach, 5400 Baden*

Kurzfilmtage Oberhausen

«Ästhetisch ist der 'alte' Film noch lange nicht am Ende, und nicht alles, was den Flair der neuen Technologien trägt, ist künstlerisch aussagekräftig», meinen die Veranstalter der internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Vom 21. bis 27. April sind deshalb Filme, Videos und Computeranimationen gleichberechtigt nebeneinander zu sehen. Zum vierzigjährigen Bestehen möchte das renommierte Festival mithelfen, «durch die Vergewisserung des Vergangenen sich der enormen Veränderung bewusst zu werden». In einem weiteren Schwerpunkt soll in umfassender Darstellung der japanische Kurzfilm vorgestellt werden.

Film am Sonntag
19.30 Uhr
93/94 (3. Teil)

6. Feb. Tonino Guerra, Autor des modernen europäischen Films: **TRE FRATELLI** (Drei Brüder) von Francesco Rosi mit Charles Vanel, Philippe Noiret, Michel Piccoli, Vittorio Mezzogiorno, Andréa Ferrito. Drehbuch: Tonino Guerra und Francesco Rosi. Italien 1981, 113 Min. 107

13. Feb. J'ENTENDS PLUS LA GUITARE von Philippe Garrel mit Johanne Tar Sengen, Daniel Raport. Frankreich 1991, 87 Min. 108

20. Feb. Tonino Guerra, Autor des modernen europäischen Films: **LA NOTTE DI SAN LORENZO** (Die Nacht von San Lorenzo) von Paolo Sorrentino mit Paolo Sorrentino, Margherita Lorenzi. Drehbuch: Tonino Guerra, Giacomo D. de Nino, Paolo Sorrentino. Italien 1991, 106 Min. 109

27. Feb. Dokumente der Zeit: **NANOOK OF THE NORTH** (Nanuk der Eskimo) von Robert J. Flaherty. USA 1922, 55 Min. 110

6. März Dokumente der Zeit: **MAN OF ARAN** (Der Mann von Aran) von Robert J. Flaherty. Grossbritannien 1932-34, 81 Min. 111

13. März **TANZ DER BLAUEN VÖGEL** von Lászlo Fodor mit Charles Vanel, Michel Visalli. Frankreich 1961, 114 Min. 112

20. März **AL LAIL** (Die Nacht) von Mohamed El Khatib mit Sarah Jaoui. Syrien, Deutschland 1992, 115 Min. 113

27. März **PRESAGE** Dokumente der Zeit: **DER MANN MIT DER KAMERA** (Der Mann mit der Kamera) von Dsiga Wertow. Stummfilm mit der Live-Musik des Trios Urs Blöchliger (Saxophon), Urs Voerke (Piano) und Jacques Widmer (Schlagzeug). Deutschland 1929, 82 Min. 114

Mit Unterstützung des Kuratoriums des Kantons Aargau und der Stadt Baden
Filmkreis Baden

kurzfilmtage oberhausen 21.-27.4.1994

0. internationaler Kurzfilmtage Oberhausen

luis-albert-hall, jedi-saal, willy-hermann-saal, uetzel-saal, witz-saal



FEST & FILM

UNGESTÖRT

Sie haben mit Filmschaffenden etwas zu besprechen. Wir machen Ihnen Platz. Gratis. Damit Sie in Bern gut zu treffen sind: Unser Sitzungszimmer für 10 Personen.

Schweizerische
Gesellschaft für
die Urheberrechte
an audiovisuellen
Werken



Wir wahren Ihre Filmrechte

Neuengasse 23
Postfach 2190
CH - 3001 Bern
Tel. 031 312 11 06
Fax 031 311 21 04

Die *Kleinanzeige* im *Kinophone* ist ein neues Angebot von Filmbulletin – Kino in Augenhöhe für seine Leserinnen und Leser. Gerne hoffen wir, Ihnen auch mit diesem Angebot einen Dienst zu erweisen.

«Tausche Dackel – sehr lieb – gegen Briefmarkensammlung – nur Lichtensteiner – grösseren Umfanges» Dies dürfte nicht unbedingt die erfolgreiche Kleinanzeige in dieser Zeitschrift sein.

Wo dagegen könnte nachstehende Kleinanzeige Aussicht auf Erfolg haben, wenn nicht hier: «Suche „Unsterblicher Film“ von H. Fraenkel, „Die grosse Chronik von der Laterna Magica bis zum Tonfilm“, Kindler Verlag 1956, Angebote an Fritz Muster»

Beachten Sie die eingelebte Karte für die Bestellung Ihres Kleininserates. Wir wünschen Ihnen viel Erfolg beim Inserieren.

Kinophone

Internationale Kurzfilmtage
Oberhausen, Christian-Steger-
Strasse 10, D-46042 Oberhausen,
Tel. 0049-208 80 70 08, Fax 0049-
208 85 25 91

Eli Lotar, Fotograf und Kameramann

Parallel zur grossangelegten Luis-Buñuel-Retrospektive in Bonn ist am 4. Februar eine Ausstellung über den Fotografen Eli Lotar eröffnet worden. Der 1905 geborene Fotograf bewegte sich in den surrealistischen Kreisen von Paris und wandte sich Ende der zwanziger Jahre dem Film zu. Als Standfotograf, später als Kameramann und Regisseur arbeitete er auch mit Luis Buñuel zusammen und schuf mit ihm sieben Filme. Die Ausstellung, die bis zum 24. April dauert, zeigt eine Auswahl von rund hundert Bildern sowie fünfzehn Filme, bei denen Lotar mitwirkte.

Informationen bei: Kunst- und
Ausstellungshalle der Bundes-
republik Deutschland GmbH,
Friedrich-Ebert-Allee 4, D-53113
Bonn 1, Tel. 0049-228 9171 201,
Fax 0049-228 9171 211

Kooperation

FIPRESCI - Filmakademie

Die Europäische Filmakademie und der internationale Verband der Filmkritiker *Fipresci* (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) haben ein Kooperations-Programm zur Förderung des europäischen Films lanciert. Die beiden Organisationen haben auch regelmässige Treffen vereinbart, um ihre jeweiligen Probleme zu besprechen. Filmschaffende und Filmjournalisten haben das Bedürfnis, den europäischen Filmen die grösstmögliche Unterstützung zu geben, damit sie ihre kulturelle Identität wahren können.

Schweizer Spiegel

Ab Sommer 1994 führt die Schweizer Bildungswerkstatt einen intensiven *Dokumentar-Videokurs* durch. Das Ziel der Kursleiter *Hugo Sigris*, Film- und Videoschaffender, und *Markus Baumann*, Kameramann und Fotograf, ist, damit ein Stimmungsbild der Schweizer und Schweizerinnen des "fin de siècle" einzufangen. Gefilmt werden soll in Apotheken, also

an Orten, wo sich existenzielle Fragen nach Leben und Gesundheit, Krankheit und Tod stellen. Der Kurs richtet sich sowohl an Anfänger wie Videoerfahrene und will Lernmöglichkeiten sowohl im technisch-handwerklichen, im sozialen wie thematischen Bereich anbieten.

Informationen bei: Schweizer
Bildungswerkstatt, Herrengasse 4,
7000 Chur, Tel. 081-22 88 66

China, Taiwan und Film

Chen Kaiges *FAREWELL TO MY CONCUBINE* feierte seine Premiere in Taiwan mit grossem Pomp und Zeremoniell. Zum ersten Mal erlaubt es Taiwan, Filme aus dem kommunistischen China zu zeigen. Die Regierung hatte bisher Filme verboten, die mehr als fünfzig Prozent chinesische Mitwirkende vom Festland aufweisen.

Die Medien der Volksrepublik China hingegen nehmen den Erfolg von Chen Kaiges Film gar nicht wahr: Die Auszeichnung mit einem Golden Globe wurde in der Landespresse verschwiegen. *FAREWELL TO MY CONCUBINE* wird in China nur selten und meist in einer zensurierten Fassung vorgeführt. Filmische Erfolge im Ausland haben in China offenbar eine negative Wirkung. Nachdem chinesische Filmemacher zwei Jahre lang in relativer Freiheit Filme produzieren konnten, will jetzt die Regierung in Peking die Filmkontrolle wieder straffen. Die «Zeitschrift für Kultur in China», das Organ des Kulturministeriums, schreibt, dass künftig ausländische Coproduktionen beschränkt und Joint ventures mit Firmen aus dem Ausland ganz verboten würden.

Umwelt und Video

Der Verein *Envirocom* realisiert am 3. und 4. Juni in Neuchâtel das erste *Europäische Videoclip-Festival über Umweltkommunikation*. Thematischer Schwerpunkt dieses Anlasses bildet die Abfallproblematik. Die Vereinigung *Envirocom* will mit diesem Festival sowohl Produktion wie Verbreitung von Clips zur Sensibilisierung der Öffentlichkeit in Umweltfragen fördern. Teilnehmer können sich bis zum 28. Februar 1994 an folgender Adresse anmelden:

Sterben und Überleben vor Lachen und Weinen

MANHATTAN MURDER MISTERY

von Woody Allen



Woody Allen
und Diane Keaton
in MANHATTAN
MURDER MISTERY

Was Woody Allen einzigartig macht, mag eine überflüssige Frage sein, doch die selbstverständliche Antwort darauf klingt seltsam paradox. Und zwar darum, weil die entscheidende Konstante in den vierundzwanzig Filmen, die er in vierundzwanzig Jahren gemacht hat – was für ein Durchschnitt! –, aus einer Variablen besteht. Denn tatsächlich, etwas ist von *TAKE THE MONEY AND RUN* bis zu *MANHATTAN MURDER MISTERY* immer wieder anders. Und doch wirkt, von 1969 bis heute, gerade dieselbe Sache auch jedesmal wieder merkwürdig gleich.

Seit seinen Anfängen klappert Allen auf tausend und zurück vom blutigen Ernst bis zur tödlichen Komik sämtliche Tonlagen und Zwischentonlagen ab. Er tut es wendig und wissend wie sonst keiner, mit einer berechnenden Schlaueit sondergleichen. Innerhalb des gegebenen Spielraums verschiebt sich alles und jedes ohne Unterbruch. Die Extreme berühren einander sozusagen hintenherum: auf der Rückseite der Skala.

Das Schreckliche und das Lächerliche

Egal, ob am einen Pol des Kontinuums oder am andern, immer geht es zuvorderst ums Überleben. Weder darf in Trauer versunken, noch darf vor Lachen gestorben werden. Nur dank ein und desselben Sinnes fürs Ausgelassene wie fürs Bedrückende lässt es sich über die Runden kommen. Mit *MANHATTAN MURDER MISTERY* möchte Allen jetzt wieder einmal etwas «purely for laughs, just for fun» gemacht haben. Die löbliche Absicht in Ehren, aber liess sie sich unter der Werkposition Nummer 24, nach dem vielen Hin und Her, überhaupt noch realisieren?

Denn da bleibt doch in einer Szene des Films Woody mit seiner Partnerin Diane Keaton in einem Lift zwischen den Etagen stecken, und auf der Stelle überkommt ihn seine sagenhafte Platzangst. Er zappelt und windet sich; er ringt nach Luft und greift sich an Brust und Kragen. Und da plumpst durch das klapprige Kabinendach auch noch eine blutige Leiche ganz tot auf das eingeschlossene Paar herunter. Das «murder

Den Typus des Würstchens und ewigen Verlierers, die bebrillte Witz- und Comics-Figur vertritt Woody mit Erfolg.

mystery", in das die beiden verwickelt sind, fördert auf diese Weise immerhin schon einen veritablen Toten zutage.

Um ein Haar trifft Woody der Schlag, während sich seine Begleiterin (auch sonst immer ein Wort oder einen Sprung voraus) natürlich viel schneller fasst. Und da wären wir dann wieder so weit wie schon oft zuvor. Das Schreckliche und das Lächerliche fallen, knallen in eins zusammen. "Wisch" durchzischt ein einziger Augenblick von maximal konzentrierter Energie die ganze Bandbreite.

Unter die Depressiven und Nachdenklichen

Von Mal zu Mal – und manchmal von Szene zu Szene – pendelt Allen um einen andern Prozentwert zwischen "E" für Ernst und "U" für Unernst herum. So gut wie jedesmal ist die Spannung zwischen den Gegensätzen gleich stark zu spüren. Und immer bleibt das ganze Spektrum überblickbar. Wohl ist die jeweils erreichte Marke variabel, doch die Skala ist konstant. «Purely for laughs», dieser Vorsatz vertrug sich vielleicht noch mit einer frühen Nur-Groteske wie *EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX BUT WERE AFRAID TO ASK*, tief in den Siebzigern.

Das Gegenstück dazu war – «purely for sobs» – der reichlich tranige *INTERIORS*, der am Ende jenes selben Jahrzehnts Allens Anhänger zunächst einmal entgeisterte. Ohne schonenden Übergang (jammerten die meisten) läuft der uns zu den Depressiven und Nachdenklichen über. Was lag doch in dem grimmigen Nur-Drama für eine Vermessenheit! Schliesslich spielte Jerry Lewis auch nicht Bergman. Woody, bring uns wieder zum Lachen, bettelte die Gemeinde, schon am Rand komischer Verzweiflung.

Noch konnte niemand verstehen, weshalb und wozu Allen (nach sieben Durchgängen) vom graden engen Pfad unbelasteter "U"-Belustigung

abgewichen war. Möglicherweise begriff er selber nicht recht, dass er bereits auf eine höchst unkonventionelle Auffassung von Kino zusteuerte. Sie würde statt des gewohnten Gegensatzes zwischen "E" und "U" fortan häufiger das betonen, was den beiden Stimmungslagen (im Widerspruch zur Tradition) auch gemeinsam ist.

Fast wie bei einem Hund: Woody

Allen quält wohl von jeher jene gleiche Angst, die schon den meisten Komikern vor ihm im Nacken sass. Es ist die tiefe Sorge, unernst statt ernstgenommen zu werden. In der persönlichen Begegnung war oder ist dieser Kummer jemandem wie Jacques Tati, Emil Steinberger oder Loriot deutlich genug anzumerken. Woody strahlt die gleiche resignierte Reserve aus.

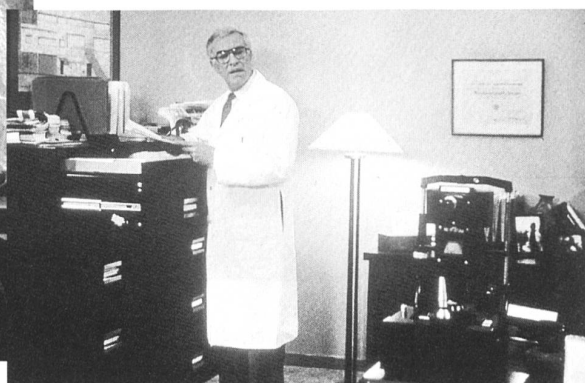
Auch er scheint sich zu sagen, dieser Besucher da zum Beispiel sehe doch leidlich zurechnungsfähig aus. Aber wird der jetzt auch wieder nur das eine von mir wollen, nämlich dass ich ihn zum Lachen bringe? Nichtkomiker haben mindestens theoretisch die Wahl zwischen so vielen verschiedenen Rollen. Jemand von Allens Schlag ist gezwungenermassen immer nur er selber, noch in der Todesangst. (Den Sensenmann fürchtet Woody ja nicht. Beim letzten Stündlein möchte er aber, nach eigenem Bekunden, lieber anderswo stecken als ausgerechnet in der eigenen Haut.)

Den Typus des Würstchens und ewigen Verlierers, die bebrillte Witz- und Comics-Figur vertritt er wohl mit Erfolg, doch gelingt ihm das nur, weil ihre Universalität so viel zu ihrer Stabilität beiträgt. Da kann einer wie er sich beliebig viele notdürftig schützende und wohlklingende Pseudonyme von Virgil Starkwell bis Lester Lipton zulegen. Fast wie bei einem Hund bleibt sein wahrer Name immer: Woody. Dabei ist ja

Woody Allen und Mia Farrow in *CRIMES AND MISDEMEANORS*



Martin Landau in *CRIMES AND MISDEMEANORS*



schon dieser nur angenommen (wenn auch weissgott trefflich ausgesucht). Auf dem Geburtsschein steht bekanntlich: Stewart Allen.

Hinterm Ofen hervor

Unter derlei misslichen Umständen wird bei Komikern das Bedürfnis nach Persönlichkeitsveränderung gern einmal übermächtig. Es kann sich zum Beispiel in dem erwähnten unsteten Irrlichtern zwischen "E" und "U" äussern. Aber mindestens ebenso stark wird dann auch (je nachdem) der Drang, hinter die Kamera zu flüchten. Das Regieführen verfolgt dann gern den Endzweck, so oft wie möglich ganz auf der andern Seite des Geräts unterzutauchen.

Woody, komm hinterm Ofen hervor! So lautet vermutlich der Ruf, der ihn jedesmal wieder aufschreckt, wenn er darauf verzichtet, sich auch selber einen Part in der Besetzung zuzuteilen. Den Luxus hat er sich ausser bei *INTERIORS* noch fünf weitere Male geleistet: nämlich in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO*, *RADIO DAYS*, *SEPTEMBER*, *ANOTHER WOMAN* und *ALICE*. Man sieht, die Tendenz schlägt nachhaltig genug zu Buch. Sie hat sich zwischen 1985 und 1991 auffällig verstärkt. Erst in jüngster Zeit läuft sie wieder merklich zurück.

Sicher haben die wieder häufiger gewordenen Auftritte auch mit dem wechselnden kommerziellen Erfolg zu tun. (Filme ziehen "mit" besser als "ohne".) Und doch geht es um mehr als blosses Kalkül, auch wenn Allen ein noch so offenkundiger Schlaumeier ist. Vielmehr setzt schon 1991 so etwas wie eine Erneuerung

oder Rückbesinnung ein. Das vermehrte Mitspielen hilft mit, diese neue Tendenz zu bilden.

Erstmals in fünfzehn Jahren wieder übernimmt Allen in *SCENES FROM A MALL* nur gerade eine Rolle vor der Kamera (und nicht mehr). Dass er dabei, unter der Anleitung seines Freundes Paul Mazursky, wieder ganz als der Woody von allemal erscheint, versteht sich von selbst. Fremdregie beeinflusst seine Auftritte anscheinend kaum. Ähnlich wie in diesem Film verfuhr er während seiner Anfänge, noch vor seinem Erstling. (Allerdings zeichnete er damals in der Regel auch noch als Szenarist.) Exakt gleich wie für Mazursky – nämlich ausschliesslich als Darsteller – fungierte er nur ein einziges weiteres Mal; und zwar war das 1976 bei Martin Ritt in *THE FRONT* der Fall.

Wegschmiss des Erworbenen

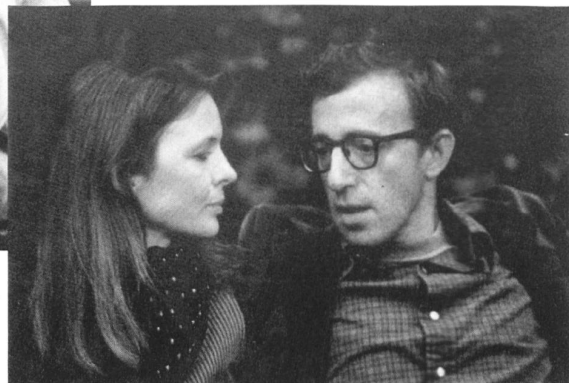
Erneuerung und Rückbesinnung prägen dann, im vorvergangenen Jahr (nicht lange nach dem eben erwähnten *SCENES FROM A MALL*), auch *HUSBANDS AND WIVES*. Zahlreiche Bewunderer Allens sind von dem Film zunächst einmal entgeistert. Sie sind es auf eine vergleichbare Weise, wie es vierzehn Jahre zuvor andere von *INTERIORS* waren. Doch ging es damals noch um die "E"- "U"-Frage. Diesmal stehen Reinheit und Trefflichkeit der Form zur Debatte.

Lange hat er sich nämlich mit beträchtlichem Aufwand die Kunst des qualifizierten Regieführens überhaupt erst zulegen müssen. Bei *TAKE THE MONEY AND RUN* beherrscht sie 1969 der gelernte Bühnenkomiker und Drehbuch-



Michael Murphy und
Woody Allen in *THE FRONT*
von Martin Ritt

Diane Keaton
und Woody Allen
in *ANNIE HALL*



Gut fünfzehn Jahre hat Woody Allen an die systematische Erarbeitung eines Stils verwendet – und dann schmeisst er alles, was er sich angeeignet hat, wieder weg.

schreiber noch herzlich schlecht. Restlos zu überzeugen vermag er als Filmautor im vollen Sinn des Wortes sowieso erst von 1977 an, mit ANNIE HALL.

Gut fünfzehn Jahre hat er, mit andern Worten, an die systematische Erarbeitung eines Stils verwendet. Seine Art zu inszenieren misst sich an europäischen Vorbildern, glänzt aber dennoch durch ihre legendäre (sehr amerikanische) Knappheit. Doch 1992, bei HUSBANDS AND WIVES, geht Allen hin und schmeisst in Bausch und Bogen alles, was er sich angeeignet hat, wieder weg. Ganz unerwartet verlegt er sich darauf, völlig anders, wild und planlos zu drehen und zu schneiden: nach Art des «cinéma vérité» oder der «nouvelle vague», um nicht von dokumentarischen Reportagen zu sprechen.

Beim Montieren lässt er zum Beispiel viele Szenen mit Genuss ganz willkürlich anfangen und enden, oft mitten im Bild oder Dialog. Es ist nun mindestens fürs erste vorbei mit sorgfältigen Expositionen, Abschlüssen und rhythmischen Übergängen. Auf solche hat er noch in SHADOWS AND FOG (zwischen SCENES FROM A MALL und HUSBANDS AND WIVES) ganz den üblichen Wert gelegt.

Der zweite Frühling

Der stilistische Rückgriff, den HUSBANDS AND WIVES tut, ist ausgesprochen regressiver Art. Eine der Episoden, die der Film erzählt, verdeutlicht es auf der inhaltlichen Ebene noch eigens. Woody sieht sich darin als recht und schlecht gereifter Literaturprofessor vom zweiten Frühling

ereilt, und er macht sich hinter eine seiner Studentinnen her, die ebenso attraktiv wie (praktischerweise) von allem Belletristischen begeistert ist.

Die Parallelen zum Privatleben des Autors liegen auf der Hand. An dieser Stelle ist nur aus einem Grund überhaupt von ihnen die Rede: Die unverhohlene Neigung des alternden Komikers für sehr junge Frauen hebt hervor, wie sehr der Prozess der Erneuerung und Rückbesinnung – und eben: auch der Regression – offensichtlich den ganzen Menschen erfasst hat, den Formsucher wie den Erotiker.

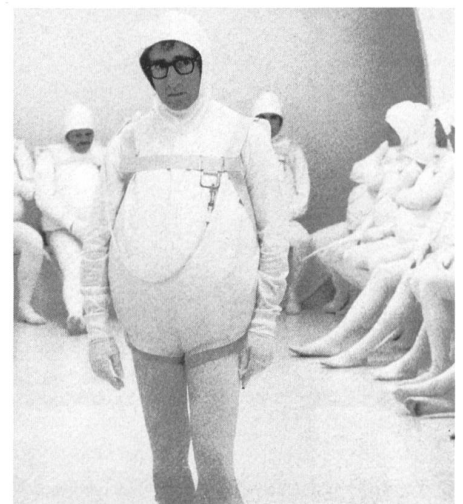
Von den atemberaubenden stilistischen Exzessen von HUSBANDS AND WIVES baut jetzt MANHATTAN MURDER MYSTERY lediglich einen Teil wieder ab. Andererseits setzt sich der Prozess der Erneuerung bei diesem Film auch in einer weiteren Hinsicht fort. Der Umstand, dass sich Allen (nach der Entzweiung mit Mia Farrow) auf Diane Keaton besinnt, knüpft wieder an frühere Gewohnheiten an. 1972 von ihm entdeckt, ist seine Spiessgesellin aus alten Tagen umständehalber in keinem der fünfzehn Filme mehr aufgetreten, die zwischen 1980 und 1992 entstanden sind.

Dabei bestätigt sich gerade heute deutlicher denn je, dass die Titelheldin von ANNIE HALL die archetypische Allensche Komödiantin (und Gespielin) geblieben ist. Sicher hatte die treuerherzige, rührende Farrow, die so lange die bewusste Position besetzt hielt, auch eigene Vorzüge. Ihr Einfluss auf das Schaffen ihres Lebensgefährten war gewiss nicht weniger notwendig und fruchtbar. Eine ausgesprochene Komödiantin war sie indessen nie. Im Gegenteil, gesamthaft gibt sie



*Diane Keaton
und Richard Jordan
in INTERIORS*

*Woody Allen in
EVERYTHING YOU ALWAYS
WANTED TO KNOW ABOUT SEX
BUT WERE AFRAID TO ASK*



doch deutlich mehr "E"- als "U"-Aura ab. Auf Keaton trifft seit jeher das Umgekehrte zu.

Das Genie und der Stümper

Die Mordgeschichte, die MANHATTAN MURDER MYSTERY erzählt, ist eindeutig als das Gegenstück zu CRIMES AND MISDEMEANORS, wenn nicht als dessen Korrektiv zu sehen. Vier Jahre sind es her, dass Allen jene "E"-Fabel erzählt hat, deren Held, ein Macbeth-Typ, die Gabe hatte, wenn unbedingt nötig, straflos zu töten. Das starke Stück spiegelte sich in einer "U"-gefärbten Parallelhandlung mit Woody als Kontrastfigur vom Typ eines Hamlet. Schiss vorm Erwischtwerden hinderte ihn kläglich daran, seine eigenen höchst lebhaften Mordphantasien zu verwirklichen.

Unversehens stirbt in MANHATTAN MURDER MYSTERY die Gattin von Woodys und Dianas Nachbar. Der Gedanke an ein perfektes Verbrechen ähnlich wie in CRIMES AND MISDEMEANORS schleicht sich ein. Zuerst ist das natürlich bei ihr, Diane, der Fall. Woody hingegen humpelt wie immer unentschieden hinter ihr her. Man geht dann doch auf gemeinsame Detektivtour und kommt wahrhaftig einer Affäre auf die Spur. Doch wirkt sie wie die "U"-Fassung jenes simpel-genialen, todsicheren Mordkomplotts, das der "E"-Schurke von CRIMES AND MISDEMEANORS kaltblütig schmiedet und ausführt.

Statt eines Genies ist diesmal, in MANHATTAN MURDER MYSTERY, ein jämmerlicher Durchwurstler zugang, der auf die faulsten Tricks seiner Verfolger hereinfällt. Dieser Stümper bringt es fertig, noch im Schrecklichen ein lä-

cherlicher Mensch zu sein. Woody und Diane ihrerseits schwingen sich weit über das eigene verschlotterte Spiesser-Ridikül empor. Wie aus Versehen kommen sie – sozusagen in einer männlichen und einer weiblichen Version – dem Ideal des "E"-Fahnders nahe.

"E" öffnet "U" nach (statt umgekehrt)

Eine doppelte Verschränkung stellt sich denn so zwischen Täter und Detektiv ein. Sie gilt fürs Komische und ebenso für den Gegenbereich, in dem der Spass gemeinhin aufhört. MANHATTAN MURDER MYSTERY spiegelt "U" in "E". Man stolpert auf der sportlichen Schnitzeljagd über echte Leichen, und ein handschellenreifer Täter wird gestellt. CRIMES AND MISDEMEANORS verfuhr umgekehrt. Das "E" des Entsetzlichen schepperte im "U" des Ulkigen nach wie dissonante Karnevalsmusik.

Doch lässt sich im einen wie im andern Fall fragen, warum eigentlich "U" immer nur die Nachäffung von "E" sein darf. Allen hat einmal gesagt: «Das Leben imitiert nicht die Kunst, das Leben imitiert schlechtes Fernsehen.» Jetzt schlägt er vor, das klassische Verhältnis von "U" und "E" auf die Füße zu stellen.

Was, wenn "E" eine Nachahmung von "U" wäre? Nicht nur wäre dann die Realität platterdings lachhaft. Nein, der Ernst des Lebens wäre obendrein ihre Persiflage.

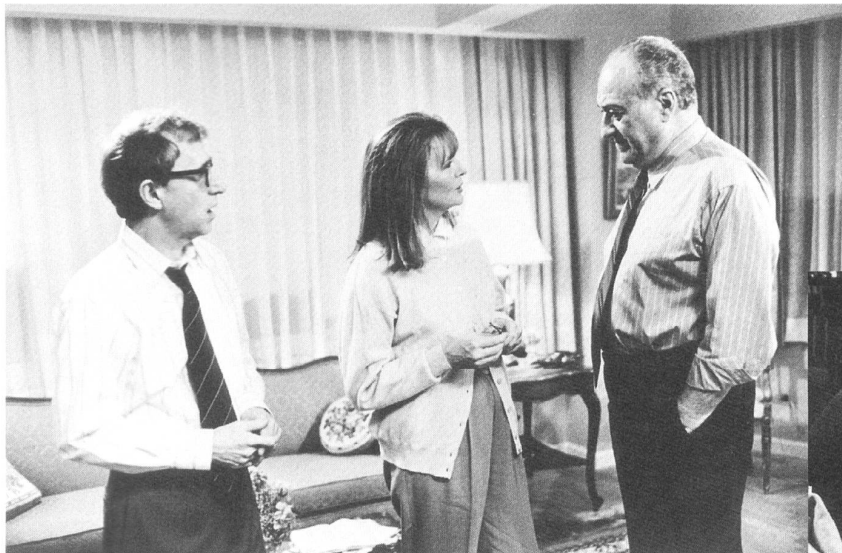
Pierre Lachat



Gene Wilder in
EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED
TO KNOW ABOUT SEX BUT WERE
AFRAID TO ASK

Woody Allen
in TAKE THE MONEY
AND RUN





Woody Allen, Diane Keaton
und Jerry Adler in MANHATTAN
MURDER MISTERY



Alan Alda und
Woody Allen in CRIMES AND
MISDEMEANORS

Die wichtigsten Daten zu MANHATTAN MURDER MISTERY:

Regie: Woody Allen; Buch: Woody Allen, Marshall Brickman; Kamera: Carlo Di Palma, A.I.C.; Schnitt: Susan E. Morse, A.C.E.; Ausstattung: Santo Loquasto; Kostüme: Jeffrey Kurland; Musik: «I Happen to Like New York» von Cole Porter, interpretiert von Bobby Short; «The Best Things in Life are Free» von B. G. DeSylva, Lew Brown, Ray Henderson, interpretiert von

Erroll Garner; «The Hallway» von Miklos Rozsa aus seiner Filmmusik zu DOUBLE INDEMNITY; «Der fliegende Holländer» von Richard Wagner, interpretiert vom Chor und Orchester der Staatsoper München unter der Leitung von Clemens Krauss, Gesang von Hans Hotter; «Take Five» von Paul Desmond, interpretiert durch The Dave Brubeck Quartet; «I'm in The Mood for Love» von Jimmy McHugh, Dorothy Fields, interpretiert von Erroll Garner; «The Big

Noise from Winnetka» von Ray Bauden, Bob Haggart, interpretiert von Bob Crosby, seinem Orchester und The Bobcats; «Out of Nowhere» von John Green, Edward Heyman, interpretiert von Coleman Hawkins und seiner All-Star Jam Band; «Have You Met Miss Jones» von Lorenz Hart, Richard Rodgers, interpretiert vom Art Tatum-Ben Webster Quartet; «Overture» aus dem Musical «Guys and Dolls» von Frank Loesser, interpretiert

von der New Broadway Cast; «Sing, Sing, Sing (With a Swing)» von Louis Prima, interpretiert von Benny Goodman und seinem Orchester; «Misty» von und mit Erroll Garner.

Darsteller (Rolle): Woody Allen (Larry Lipton), Diane Keaton (Carol Lipton), Jerry Adler (Paul House), Lynn Cohen (Lillian House), Ron Rifkin (Sy), Joy Behar (Marilyn), William Addy (Jack, der Hausmeister), John Doumanian, Sylvia Kauders

(Nachbarn), Ira Wheeler (Notärztin), Alan Alda (Ted), Angelica Huston (Marcia Fox), Melanie Norris (Helen Moss), Marge Redmond (Frau Dalton), Zach Braff (Nick Lipton), George Manos, Linda Taylor (Angestellte des Club 21), Aida Turturro (Hotelporrier), John A. Costelloe, Frank Pellegrino, Philip Levy, Wendell Pierce, Steven Randazzo (Polizisten), Yanni Sfinias (Nachtporrier), Gloria Irizarry (Zimmermädchen), Ruth Last (Lillians Schwester), Suzanne

Raffaelli (Theaterbesucherin), Al Cerullo (Hubschrauberpilot).

Produktion: Tristar Pictures; Produzent: Robert Greenhut; ausführende Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe; Co-Produzenten: Helen Robin, Joseph Hartwick; assoziierter Produzent: Thomas Reilly. USA 1993. Format: 35mm, 1:1,66; Farbe; Dauer: 109 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia TriStar, München.



Woody Allen und
Bette Midler in SCENES
FROM A MALL
von Paul Mazursky

.....

«I wouldn't be joking if I wasn't serious»

Eine Annäherung an
Mike Leigh und seine Filme
Von Frank Arnold

Mike Leigh



*Lesley Sharp
und Katrin Cartlidge
als Louise und Sophie
in NAKED*



Einer der aufregendsten und verstörendsten Filme beim Festival von Cannes

1993 war – darüber herrschte Einigkeit bei der Kritik – Mike Leighs *NAKED*. Ein radikaler Film, den man leicht für das Debüt eines "jungen Wilden" hätte halten können, würde man es nicht besser wissen. Mike Leigh nämlich wurde im vergangenen Jahr Fünfzig und ist als Filmemacher seit über zwanzig Jahren tätig. Ausserhalb seiner Heimat allerdings ist Leigh, unzweifelhaft einer der wichtigsten britischen Filmemacher der Gegenwart, vergleichsweise unbekannt, was vor allem für die meisten seiner frühen Werke gilt. Der Grund: sie sind fast ausschliesslich für das Fernsehen entstanden.

Biographisches

Geboren wurde Mike Leigh am 20. Februar 1943 im nordenglischen Salford (in der Nähe von Manchester) in einer Arbeitergegend als Sohn eines Arztes. Er erhält 1960 ein Stipendium für die Royal Academy of Dramatic Arts (RADA), wo er während seines zweijährigen Aufenthaltes Regie bei einer Studentenproduktion von Harold Pinters «Der Hausmeister» führt. Seine Ausbildung setzt er fort an der Camberwell Art School, der Abteilung für Bühnenedwürfe der Central School of Arts and Crafts und an der London Film School. 1967 arbeitet er als Regieassistent bei der Royal Shakespeare Company. Bereits 1965 kommt in Birmingham sein erstes Bühnenstück zur Aufführung.

Für 18 500 Pfund, die überwiegend von Memorial Enterprises (Albert Finney und Michael Medwin) kommen, dreht er 1971 seinen ersten Film: *BLEAK MOMENTS* basiert auf seinem gleichnamigen, zehnten Bühnenstück, das im Jahr zuvor Premiere gehabt hatte. Der Film wird bei den Festivals von Chicago und Locarno mit den Hauptpreisen ausgezeichnet; in Deutschland ist er bei der Mannheimer Filmwoche und den Hamburger Kinotagen zu sehen, bleibt aber ohne Verleih oder Fernsehausstrahlung. Da der unabhängige Film im England der siebziger Jahre so gut wie nicht existiert, wechselt Leigh zum Fernsehen. Von den neun abendfüllenden Werken, die dort zwischen 1972 und 1984 entstanden, findet in Deutschland nur ein einziges Beachtung: der 1983 gedrehte *MEANTIME* (in dem Gary Oldman seinen zweiten und Tim Roth seinen ersten Auftritt hat) erlebt seine deutsche Premiere 1984 im

Rahmen des Internationalen Forums des Jungen Films bei der Berlinale und wird später im Dritten Programm des Norddeutschen Rundfunks zweimal ausgestrahlt. *HIGH HOPES*, der 1988 beim Filmfestival von Venedig den Preis der internationalen Filmkritik erhält und 1989 bei der Verleihung des Europäischen Filmpreises «Felix» insgesamt drei der Trophäen (beste Hauptdarstellerin, beste Nebendarstellerin, beste Filmmusik) bekommt, macht Mike Leigh international einem grösseren Publikum bekannt, findet in Deutschland allerdings nur einen kleinen Verleih, der ihn in der Originalfassung ohne Untertitel herausbringt. Nachdem auch *LIFE IS SWEET* (1990) zahlreiche internationale Preise einheimen konnte, gelingt Mike Leigh mit *NAKED* der endgültige Durchbruch: beim Festival von Cannes erhält er 1993 den Preis für die beste Regie, David Thewlis den Preis als bester Darsteller.

Neben seiner Film- und Fernseharbeit hat Leigh seit 1965 zweiundzwanzig Bühnenstücke geschrieben und inszeniert. 1989 gründet er zusammen mit dem Produzenten Simon Channing-Williams die Produktionsgesellschaft «Thin Man Films», die sich ausschliesslich um seine eigenen Filme kümmert. Mike Leigh ist mit der Schauspielerin Alison Steadman verheiratet, die wiederholt in seinen Filmen mitgewirkt hat und Kinogängern auch durch ihre Rollen in zwei britischen Komödien bekannt ist: *WILT* (Regie: Michael Tuchner, 1989) und *CLOCKWISE* (Regie: Christopher Morahan, 1986).

In 26 Sätzen:

Die 13 langen Filme von Mike Leigh

○ *BLEAK MOMENTS*: Eine Frau, zwei Männer: miteinander reden, ohne sich anzusehen, miteinander schweigen, Tee trinken. Ein programmatischer Titel: *Leighs erster Film ist bis heute sein quälendster geblieben – mitzuerleben, wie Personen um Worte ringen und nicht fähig sind, sich zu äussern, kann den Zuschauer geradezu aggressiv machen.*

○ *HARD LABOUR*: Eine ältere Hausfrau aus der Arbeiterklasse, deren Ehemann fortwährend rumnörgelt und die auch von anderen für ihre Plackerei keine Anerkennung oder Zuwendung erfährt. *Mike Leighs düsterster Film, ohne jeden Moment von Komik (wie sie selbst BLEAK MOMENTS in Momenten, wie der Szene im chinesischen Restaurant, besitzt).*



BLEAK MOMENTS

Mitzuerleben, wie
Personen um
Worte ringen und
nicht fähig sind,
sich zu äussern,
kann den Zu-
schauer geradezu
aggressiv machen.



Ewen Bremner als Archie
und David Thewlis als
Johnny in NAKED

○ **NUTS IN MAY:** Ein junges Öko-Ehepaar will sich beim Campingurlaub erholen, sieht sich jedoch in seinem Bedürfnis nach Ruhe in der unberührten Natur von anderen Menschen gestört, was besonders den Sozialarbeiter-Ehemann, einen rechthaberischen Prinzipienreiter ersten Ranges, zur Weissglut reizt. *Ausschliesslich draussen gedreht, erweist sich in NUTS IN MAY die Natur bloss als Projektionsfläche der Städter, wobei die erstmalige Kombination von tragischen und komischen Momenten hier stark zu letzteren tendiert.*

○ **THE KISS OF DEATH:** Vier junge Leute, zwei Pärchen: Trevor, der tagsüber als Assistent eines Beerdigungsunternehmers arbeitet, lässt sich von Linda "einfangen", auch wenn es dann Schwierigkeiten mit dem ersten Kuss und Eifersüchteleien gibt. *Liebe & Tod und zum ersten Mal die siebziger Jahre in voller Blüte (Plateausohlen!).*

○ **ABIGAIL'S PARTY:** Beverly ist die Gastgeberin einer Cocktail-Party in einer Wohnung im schönsten Siebziger-Jahre-Orange: nachdem sie dafür gesorgt hat, dass keiner ohne Gin und Tonic bleibt, traktiert sie die Gäste schliesslich mit ihrer Lieblingsmusik von Demis Roussos – ein Herzinfarkt (zu den Klängen von Beethovens «Fünfter») ist die Folge. *Im Mittelpunkt dieses abgefilmten Theaterstücks: eine überlebensgrosse Figur, in gewisser Weise ein weibliches Pendant zu Johnny in NAKED.*

○ **WHO'S WHO:** Zwei junge Börsenmakler, Snobs par excellence, laden zu einem exquisiten Dinner,

während ein älterer Mitarbeiter derselben Firma sein Steckenpferd pflegt, das Sammeln von Schreiben und Autogrammen der Prominenz, und schliesslich häusliches Chaos erlebt, als ein Mr. Shakespeare die Katzen seiner Frau fotografieren will. *Ein Ausflug in eine andere Gesellschaftsschicht, der entsprechend satirisch ausgefallen ist.*

○ **GROWN-UPS:** Ein junges Paar bezieht eine neue Wohnung (und stellt fest, dass im Haus nebenan ihr ehemaliger Religionslehrer wohnt), deren häuslicher Friede alsbald durch die Schwester der Frau (die noch bei ihrer Mutter lebt) gestört wird, welche fortwährend vorbeikommt, sich einmisch und ihre Aufenthalte immer mehr ausdehnt, bis die Katastrophe unvermeidlich wird. *So gradlinig wie (tragi-)komisch.*

○ **HOME SWEET HOME:** Szenen aus dem Leben von drei Postboten: von der Entfremdung der beiden Verheirateten (häusliche Zankereien sind an der Tagesordnung) und dem lachenden Dritten, ihrem Kollegen, der mit der einen Ehefrau ein Verhältnis hat, zu der anderen vielleicht bald eines haben wird und in seinem Stoizismus auch alle Sozialarbeiter (mitsamt ihren unglückseligen Ideen) überstehen wird, die ihn wegen seiner behinderten Tochter aufsuchen. *Einer der komischsten Leigh-Filme, besonders durch das Paar June, die leidenschaftlich Kitschromane liest, und Harold, der überhaupt nichts begreift.*

○ **MEANTIME:** Eine arbeitslose Familie in einem zu

kleinen Apartment im Londoner East End: aus dem täglichen Zeittotschlagen flüchtet Vater Frank in die Resignation, sein Sohn Mark in den Zynismus, während dessen etwas zurückgebliebener jüngerer Bruder Colin wenig erfolgreich versucht, eine Beziehung zu einem Mädchen anzuknüpfen, und mit einem Skinhead herumhängt. *Nach elf Jahren ausschliesslicher Arbeit für die BBC Leighs erste unabhängige Produktion, entstanden für Channel Four, ein Film über die problematischen Konsequenzen des Gutgemeintens.*

○ **FOUR DAYS IN JULY:** Vier Tage in Nordirland, Alltagsszenen aus dem Leben eines katholischen (der Mann wurde von Soldaten-Kugeln verkrüppelt) und eines protestantischen Paares (der Mann ist bei der Armee) – am Ende des Films bringen die beiden Frauen im selben Krankenzimmer ihre Babies zur Welt. *Leighs "normalste" Protagonisten – ohne die sonst kennzeichnenden Spleens allerdings auch nicht geeignet, dieselben Reaktionen beim Publikum auszulösen, so dass Stephen Rea mit seinem Monolog über den "Ulster Man" am stärksten im Gedächtnis bleibt – auch weil es der einzige komische Moment im Film ist.*

○ **HIGH HOPES:** Drei Paare im Zentrum von London: Cyril und Shirley, die "Alternativen", die für sich eine Nische in Thatchers England gefunden haben, Cyrils Schwester Valerie, deren Verführungs- und Kochkünste bei ihrem Ehemann auf wenig Reaktion stossen und die gerne so wäre wie die Yuppies Boothe-Braine, die

Nachbarn ihrer alten Mutter. *Leighs erster 35mm-Spielfilm seit BLEAK MOMENTS: das Dumpfe abschüttelnd, präsentiert er mit Cyril und Shirley zwei Figuren, die der nahezu uneingeschränkten Sympathie des Zuschauers sicher sein dürfen.*

○ **LIFE IS SWEET:** Essen als zentrale Metapher bei der Schilderung des Versuchs einer Arbeiterfamilie, im Thatcher-England zu überleben. *Die Stärke der Charaktere nimmt zu, die Karikatur ab.*

○ **NAKED:** Eine Nacht lang streunt Johnny, ein Gossenphilosoph, durch London, erlebt verschiedene bizarre Begegnungen und traktiert andere mit seinem wortgewaltigen Nihilismus. *Seit ABIGAIL'S PARTY wurde kein Leigh-Film so sehr von einer einzigen Figur dominiert: eine neue Form und Stufe der Stilisierung mit einem "Helden", der keinen Zuschauer gleichgültig lässt.*

Die Dramatik des Alltags

Mike Leigh erzählt Geschichten aus dem Alltag, seine Momentaufnahmen aus dem Leben der arbeitenden Bevölkerung, die stringente Narrationen weitgehend ins zweite Glied verweisen, wirken dabei allerdings höchstens auf den ersten Blick "realistisch" im Sinne einer unmittelbaren Abbildung von Realität. Die Genauigkeit im Einfangen der alltäglichen Rituale (nicht nur des obligatorischen Teetrinkens) erweist sich als Ergebnis präziser Stilisierung.



WHO'S WHO

FOUR DAYS IN JULY



HOME SWEET HOME



LIFE IS SWEET

Dabei oszillieren Leighs Filme zwischen Momentaufnahmen, die ihre Dramaturgie eher in der Parallelisierung bestimmter Charaktere und ihrer Lebensräume finden, und jenen Erzählmustern, in denen eine Geschichte zielstrebig auf eine Katastrophe zusteuert. Beides ist jedoch selten so "rein" ausgeprägt wie in *HIGH HOPES* (Parallelisierung) beziehungsweise *ABIGAIL'S PARTY* (Katastrophe). Manchmal gibt es gegen Ende hin Entladungen, wenn sich Personen, deren Verbindungen untereinander bisher nur dem Zuschauer bekannt waren, erstmals begegnen – wie in *HOME SWEET HOME* (als die Geliebte des Briefträgers Grund zur Eifersucht zu haben glaubt, sich alle anschreien und sie ihrem Mann später ihr Verhältnis gesteht). Umgekehrt wird manchmal auch die Katastrophe zurückgenommen wie in *GROWN-UPS*, der eben nicht damit endet, dass die penetranten Besuche der Schwester zu ihrem Rauschmiss und ihrer anschließenden Verbarrikadierung im Badezimmer der Nachbarn führen, sondern noch mehrere Nachspiele bereithält.

Egal, wie die Dramaturgie im konkreten Fall aussieht: jedesmal wird Realität verdichtet. Und dadurch vermögen die Figuren – die das exakte Gegenteil funktionaler Handlungsträger sind – den Zuschauer in einer Art und Weise zu berühren, wie man sie aus anderen Filmen nicht gewohnt ist. *Meine Zielsetzung ist es, das Gewöhnliche aussergewöhnlich zu machen, den Zuschauer mit Figuren zu konfrontieren, die er extrem findet – denn*

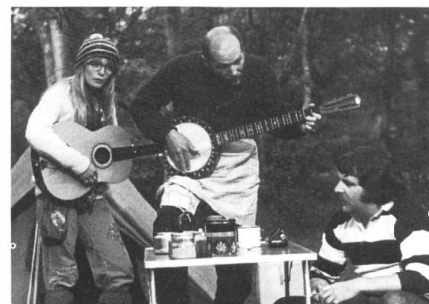
Menschen sind extrem. Letztendlich ist jeder ein Individuum. Ich werde immerzu gefragt, was nach dem Ende der Geschichte im Film mit den Personen geschieht, und auch oft gebeten, die Geschichten dieser Figuren wiederaufzunehmen. Meine Frau hatte mal die Idee, zu den Figuren aus NUTS IN MAY zurückzukehren, wenn sie Kinder haben – aber das interessiert mich nicht. Das sollen die Zuschauer selber entscheiden. Vor zwei Wochen in New York fragte mich jemand, ob ich es für möglich halte, dass Johnny aus NAKED innerhalb einer Stunde tot sein würde – ich hielt das zumindest für eine einfallsreiche Idee, die mir nie in den Sinn gekommen war.

Figuren

Er drehe Filme *about us, not about them* hat Mike Leigh immer wieder betonen müssen, ist ihm von der linken Kritik doch wiederholt vorgeworfen worden, Angehörige der arbeitenden Bevölkerung dem Spott preiszugeben. Zugegebenermassen gibt es bei Leigh auch Spott, der nicht durch Anteilnahme konterkariert wird: er bleibt allerdings den Angehörigen der höheren Klassen und bestimmten Berufsgruppen vorbehalten. Zu Beginn von *WHO'S WHO* sieht man eine pfeifenrauchende Gestalt in einem Sessel sitzen und einer pathetisch-patriotischen Rezitation im Radio lauschen. Erst als jemand zur Tür hereintritt und der Mann im Sessel sich erhebt und der Kamera zuwendet, sieht

*Kursiv gesetzte
Passagen stammen
aus einem Gespräch
von Frank Arnold
mit Mike Leigh.*

NUTS IN MAY



«Meine Zielsetzung ist es, das Gewöhnliche aussergewöhnlich zu machen, den Zuschauer mit Figuren zu konfrontieren, die er extrem findet – denn Menschen sind extrem.»

KISS OF DEATH



man, dass es nicht ein älterer Mann, sondern ein junges Bürschchen ist. In HOME SWEET HOME gilt Leighs Spott der überschwenglichen Sozialarbeiterin Melody und ihrem Nachfolger, der gegenüber dem Postboten Stan über die Ausbeutung der arbeitenden Klasse doziert, aber auf dessen Nachfrage, warum er einen Wasserkochtopf mit sich herumschleppe, antwortet, das Schloss seines Wagens sei defekt und er habe Angst, dieses Utensil könnte ihm gestohlen werden – von Angehörigen der arbeitenden Klasse, weil die ja noch ausgebeutet würden. Zu dieser Schlusszene lässt Carl Davis' Musik vom London Double Bass Ensemble die «Internationale» zitieren und den Sermon schliesslich übertönen. Für mich war das eine Kritik an dieser Figur und nicht an einer Gesellschaftstheorie, die diese falsch verstanden hat (wie umgekehrt meine Sympathie für Cyril und Shirley in HIGH HOPES auch ihren Besuch am Grab von Karl Marx beinhaltet – in ihrer Praxis, etwa der Hilfsbereitschaft gegenüber Wayne, der sich in der Stadt verirrt hat und dem sie Quartier gewähren, sind sie das genaue Gegenteil des Sozialarbeiters). Auf einer Ebene besteht kein Zweifel daran, dass das, was er sagt, Unsinn ist, aber das heisst nicht, dass das, worüber er spricht, Unsinn ist – keinesfalls. Diese Szene hat mehr Kontroversen ausgelöst als alles andere. Ein englischer Dramatiker, David Edgar, der mehr Bedeutung hat als politischer Autor, hat einen ganzen Vortrag darüber geschrieben, den er in Oxford vortrug und in dem er mein gesamtes Werk auf Grundlage

dieser einen Szene kritisiert hat, auf der Basis dieser Figur, die er als Karikatur eines Sozialisten ansieht.

Letztendlich ist es auch nicht die Klassenzugehörigkeit der Figuren, die die Differenzen zwischen ihnen ausmacht, sondern ihr Umgang damit. Tragikomisch ist die Eröffnung von June in HOME SWEET HOME, die am Ende ihren Gatten, der neben ihr im Bett liegt, aus heiterem Himmel darüber aufklärt, dass sie schon seit langem ein Verhältnis mit seinem Kollegen Stan hat – sie kann genauso leidenschaftlich und begehrenswert sein wie die Protagonistinnen der Schundromane, die sie mit Wonne verschlingt. Tragikomisch ist auch die aufdringliche Neugier, mit der Valerie in HIGH HOPES das Heim der wohlhabenden Boothe-Braines inspiziert (wobei offen bleibt, ob sie wirklich den Schlüssel für das Haus ihrer Mutter nebenan vergessen hat oder dies nur ein Vorwand ist).

Genau wie Valerie hat auch Alan (in WHO'S WHO) einen Drang zum Höheren. Einen der Börsenmakler, für den er arbeitet, fragt er über seinen adligen Kunden ebenso aus wie Miss Hunt, die gekommen ist, um von seiner Frau eine Katze zu kaufen, über ihr Landhaus und ihren Stammbaum. Dem Fotografen Mr. Shakespeare schliesslich präsentiert er voller Stolz seine «Sammlung königlicher Ablehnungen» ebenso wie seine von Erfolg gekrönten Versuche, signierte Fotos und Begleitschreiben prominenter Zeitgenossen zu bekommen. Das Öffnen jedes dieser Antwortbriefe ist

NAKED



ABIGAIL'S PARTY

Ruth Sheen als Shirley
und Philip Davis als Cyril
in HIGH HOPES



für ihn immer ein Ritual, für das er sich zuvor in Schale wirft und seiner Frau mit einem Glas Sherry zuprostitet.

BLEAK MOMENTS und HARD LABOUR bleiben deshalb so quälerisch, weil ihre Figuren nicht einmal für einen Moment in der Lage sind, ihren Panzer zu sprengen. Aus anderen dagegen bricht lange Aufgestautes plötzlich hervor, etwa aus Christine (in GROWN-UPS), der Frau des Lehrers Ralph, die sich im Umgang mit der schwierigen Gloria, die sich in ihrem Badezimmer einschloss, am souveränsten zeigte und mit ruhiger Stimme auf sie einsprach, die aber am Ende ihren Mann (und die Zuschauer) überrascht, als sie unvermittelt ausruft «I want love! I want sex! I want children!».

Nicht sprechen können und in einem fort plappern sind bei Leigh zwei Seiten einer Medaille, der herzliche Umgangston, wie ihn das katholische Ehepaar in FOUR DAYS IN JULY oder Cyril und Shirley in HIGH HOPES pflegen, bleibt dagegen die Ausnahme. Selbst die Mehrheit seiner sympathischeren Figuren vermag den Zuschauer nachhaltig zu irritieren – wie Trevor in THE KISS OF DEATH, der immer wieder in ein nicht endenwollendes Gelächter verfällt, oder die Mutter in LIFE IS SWEET mit ihrem permanenten Kichern. Klangfarben und Wortwahl entfalten sich bei Leighs Charakteren überhaupt in einem breiten Spektrum: die affektierte Redeweise der jungen Börsenmakler in WHO'S WHO, die gewählte Diktion der Lehrersgattin Christine in GROWN-UPS, die schrille Stimme

Glorias im selben Film, schliesslich in NAKED der atemlose und gleichzeitig um Pointen nie verlegene Wortschwall Johnnys, in dem zugleich ein anderer Charakterzug vieler Leigh-Figuren zu einem einsamen Höhepunkt getrieben ist, das Monologisieren – eine Redeform, die allerdings bei Leigh ein breites Spektrum abdeckt. Am sympathischsten ist Stephen Reas Monolog über den «Ulster Man» in FOUR DAYS IN JULY – zum einen ist er komisch, zum anderen fragt der Zuschauer sich, ob er nicht den konkreten Zweck verfolgt, die britischen Soldaten, die ihn an einer Strassensperre angehalten haben, davon abzuhalten, seinen Kleintransporter zu durchsuchen, weil sich darin vielleicht etwas Verbotenes befindet. Auf der anderen Seite stehen die belehrenden Monologe der Sozialarbeiter in NUTS IN MAY und HOME SWEET HOME, die dem Zuschauer ihre Hilflosigkeit verdeutlichen.

«Devised by Mike Leigh»

«Devised and directed by Mike Leigh» hiess es früher im Abspann seiner Fernsehfilme: ein Hinweis auf die etwas andere Arbeitsweise des Filmemachers, deren Kern die Entwicklung des Drehbuchs in der gemeinsamen Improvisation mit den Schauspielern vor dem eigentlichen Drehbeginn ist.



HARD LABOUR



NAKED

«Ich arbeite sehr eng mit jedem einzelnen Schauspieler zusammen, um eine Figur zu erschaffen. Stück für Stück entwickeln wir die ganze Geschichte dieser Figur.»

LIFE IS SWEET



BLEAK MOMENTS: 2 Monate Proben, 9 Wochen Dreh.
HIGH HOPES: 13 Wochen Proben, 8 (Sechs-Tage-)Wochen Dreh.
NAKED: 12 Wochen Proben, 14 Wochen Dreh.

Die Frage, was ich bei NAKED als Ausgangspunkt im Kopf hatte, kann ich Ihnen nicht beantworten, denn das entwickelt sich fortwährend. In den verschiedenen Arbeitsphasen gibt es immer eine ganze Spanne von Möglichkeiten. Was nicht heisst, dass diese Dinge zufällig geschehen, denn sie sind Produkt eines Entwurfs ... Ja, wie sympathisch ein Charakter wird, entwickelt sich während der Proben. Nein, ich weiss vorher schon, wie etwas aussehen soll. Der Künstler erschafft das Material; alles Material kommt zu einer Existenz als Resultat der Kombination von Improvisation und Ordnung. Und alle Kunst kommt zu einer Existenz in einer Serie von fortschreitenden Stadien, vom Nichtwissen zu dem Punkt, wo man die Arbeit beendet hat. Der einzige Unterschied bei mir ist, dass ich eine Gruppe von Leuten versammle und die Arbeit mit ihnen gemeinsam mache.

Die Arbeit des Casting ist selber eine kreative Entscheidung – ich muss auch wissen, wieviele Männer und wieviele Frauen ich brauche, wieviele alte und wieviele junge Charaktere. Ich arbeite sehr eng mit jedem einzelnen Schauspieler zusammen, um eine Figur zu erschaffen. Stück für Stück entwickeln wir die ganze Geschichte dieser Figur, ihre ganze Welt mit all den Beziehungen. Auch die Zeit ist sehr wichtig, die chronologische Zeit des Lebens einer Figur, die Jahre, die sie bereits gelebt hat. Dabei geht es nicht nur um

Improvisation, sondern auch um Recherche. Aber das Wichtigste ist dabei nicht, was der Schauspieler individuell macht, sondern was die Darsteller zusammen in den Beziehungen machen.

Der ganze Vorbereitungsprozess – über den ich nur sehr zögernd spreche, wie Sie gemerkt haben: weil das privat ist; wichtig ist der Film, der am Ende dabei herauskommt – dient nur dazu, uns darauf vorzubereiten, den Film während der Dreharbeiten zu erschaffen, Stück für Stück. Ohne diese Vorbereitung könnte ich nie mit den Schauspielern on location gehen.

Die Leigh-Family

Wie sehr die Figuren in Leighs Filmen erarbeitet sind, wird deutlich, wenn man sich anschaut, wie unterschiedlich dieselben Schauspieler bei Leigh sein können in verschiedenen Rollen.

○ ALISON STEADMAN: in HARD LABOUR die besser-situierte Tochter der Protagonistin; erste Hauptrolle in NUTS IN MAY als eine frühe Ökobewusste mit Pudelmütze, (selbstgestricktem?) Pullover und Gitarre, eher zaghaft ihrem rechthaberisch-pingeligen Mann widersprechend. Total überkandidelt als Gastgeberin einer Cocktailparty mit einer Vorliebe für Demis Roussos in ABIGAIL'S PARTY, eine besorgte alleinerziehende Mutter in dem Kurzfilm THE SHORT AND CURLIES, als Ehefrau

Alison Steadman



BLEAK MOMENTS



David Thewlis
als Johnny in
NAKED

und Mutter in *LIFE IS SWEET* gleichermassen pragmatisch-resolut wie mit einem schrillen Kichern ausgestattet.

○ **PHILIP DAVIS:** in *WHO'S WHO* begegnet er als Angestellter (eine Art besserer Bürobote) bei Börsenmaklern der Ruhmsucht seines Arbeitskollegen Alan mit trockenem Witz, mehr als einmal dabei selbstbewusst die Zähne bleckend. In *GROWN-UPS* dagegen, wo er sein Geld als Putzkraft in einer Grossküche verdient, verbringt er seine freie Zeit vor dem Fernseher auf dem Sofa. Wenn er sich bewegt, dann mit der Steifheit und Langsamkeit eines Zombies, die Unterlippe vorgeschoben. Über seine Schwägerin, die sich immer öfter in ihrem neuen Heim einnistet, regt er sich zwar auf, aber die Regelung der Angelegenheit versucht er auf seine Frau abzuwälzen. In *HIGH HOPES* auf den ersten Blick kaum wiedererkennbar als Motorradkurier mit anarchistischen Vorstellungen und struppigem Vollbart, der gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin eine Nische in Thatchers England gefunden hat und die königliche Familie am liebsten erschiessen lassen würde.

○ **DAVID THEWLIS:** vor dem abstossend-faszinierenden Nihilismus-Propheten Johnny in *NAKED* war er der Freund der fress- und magersüchtigen Tochter in *LIFE IS SWEET*, die von ihm allerdings nicht mehr wollte, als dass er ihr die Schokoladencreme vom Körper lecke. Seine erste Zusammenarbeit mit Mike Leigh: die

Hauptrolle in dem Kurzfilm *THE SHORT AND CURLIES*, etwas linkisch, poetisch und verliebt, vor allem aber nie um eine Pointe verlegen.

○ **TIMOTHY SPALL:** Vom phlegmatisch-unzufriedenen Postangestellten in *HOME SWEET HOME* zum Möchtegern-Betreiber eines Feinschmeckerrestaurants mit dem bezeichnenden Namen «The Regret Rien» in *LIFE IS SWEET* – selber so gestylt wie sein Laden, zerplatzen seine grossen Träume schnell im Chaos.

○ **JIM BROADBENT:** Familienvater und Koch mit grossen Zukunftsplänen in *LIFE IS SWEET*, kaum wiederzuerkennen (dank des Maskenbildners) als Adliger, der mit dem Zuschauer freundlich-jovial plaudert und dabei von einigen Leichen im Keller berichtet (in dem von ihm selbst geschriebenen Kurzfilm *A SENSE OF HISTORY*).

○ **CLAIRE SKINNER:** in *LIFE IS SWEET* die realitäts-tüchtige der beiden Töchter, eine pragmatische Installateurin, in *NAKED* hingegen die Krankenschwester Sandra, die in ihrer Nervosität kaum einen Satz zu Ende sprechen kann.

○ **LESLEY MANVILLE:** als Ehefrau in *GROWN-UPS* mit einem passiv-schwachen Mann und einer nervtötenden jüngeren Schwester geschlagen, ist sie in *HIGH HOPES* zur elegant-neureichen Laetitia Boothe-Braine mutiert, die ihren Mann mit kindlicher Stimme zum Sex zu verführen sucht.

Philip Davis



David Thewlis
und Lesley Sharp





○ **PETER WIGHT:** «Windows are good» sagt er als Hausverwalter in *MEANTIME* und flirtet ungeniert mit Tante Barbara, die gerade zu Besuch ist. In *NAKED* ist das Gebäude, das seiner Obhut als Nachtwächter anvertraut wurde, schon einige Nummern erlesener: ein Bürokomplex, von dem aus er sich als Voyeur betätigt, aber auch dem Philosophieren des von der Strasse aufgelesenen Johnny halbwegs Paroli bieten kann, bibelfest wie er ist.

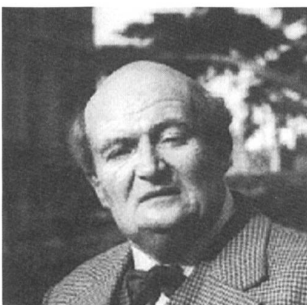
○ **CLIFFORD KERSHAW:** ein stets nörgelnder Ehemann in *HARD LABOUR*, ein jovialer Bestattungsunternehmer in *THE KISS OF DEATH*, der beim Herrichten der Leichen Witze erzählt und seinem jungen Assistenten gegenüber die Zukunftssicherheit in diesem Beruf beschwört («You even get a free burial»).

○ Und als Kontrast die Kontinuität: **ANGELA CURRAN**, das Mädchen mit der Betty-Boop-Frisur in *THE KISS OF DEATH*, die zwischendurch im Büro mit einem älteren Mann hinter dem Fenster gegenüber merkwürdige Dinge trieb (ein Gastauftritt in *who's who*) und die – mittlerweile offensichtlich mit ihrem Ronnie aus *THE KISS OF DEATH* verheiratet – in *NAKED* fassungslos miterleben muss, dass vor ihrer Haustür ihr Wagen, den sie gerade entlädt, gestohlen wird.

Kino – Fernsehen – Theater

Wenn mir nach *BLEAK MOMENTS* jemand gesagt hätte, dass ich dreizehn Jahre lang nicht fürs Kino arbeiten würde, wäre ich sehr deprimiert gewesen. Aber niemand hat in den siebziger Jahren in England unabhängige Filme gemacht. Das änderte sich erst Anfang der achtziger Jahre, als Channel Four ins Leben gerufen wurde. In derselben Zeit wie *BLEAK MOMENTS* drehte Stephen Frears seinen ersten Kinofilm, *GUMSHOE*, und Ken Loach machte *KES*. Beide arbeiteten in den nächsten Jahren auch nur für das Fernsehen. Und für mich war es sicherlich noch schwieriger wegen meiner Arbeitsweise. Wenn ich jetzt zurückblicke, finde ich es geradezu erstaunlich, dass nach anderthalb Jahrzehnten, wo keine unabhängigen Spielfilme möglich waren, ich seit 1987 kontinuierlich Filme drehen konnte. Bis 1980 weigerte sich das London Film Festival, Fernsehproduktionen zu zeigen. Ich erwog damals ernsthaft, während des Festivals in einen Hungerstreik zu treten und mich anzuketten, so verzweifelt war ich. Die Leute erklärten mich für verrückt: ich könne doch Filme machen, das Fernsehen würde sie zeigen, viele Menschen würden sie dort sehen – warum müsse es denn unbedingt ein Spielfilm sein? Das war eine sehr frustrierende Zeit.

FOUR DAYS IN JULY, mein Film über Nordirland, wurde verständlicherweise nicht wiederholt im Fernsehen, aber auch *THE KISS OF DEATH* und *HOME SWEET HOME* nicht. *MEANTIME* war ein unabhängiger Film: wir konnten eine eigene Crew zusammenstellen, während man bei der



Jim Broadbent



Lesley Manville



*Lesley Manville als Lactitia
und David Bamber als Rupert
in HIGH HOPES*



Mike Leigh

✓

Mike Leigh

BBC immer mit Festangestellten arbeitete. Leider kam er zu früh, denn er war der vierte Film, den Channel Four machte, und zu der Zeit hatten sie noch nicht den Mut, ihn in 35mm zu drehen. Sechs Monate später wäre es möglich gewesen. Das ist das Traurigste, was mir je passiert ist.

ABIGAIL'S PARTY würde ich nicht als Film bezeichnen. Wir sind in ein Fernsehstudio gegangen und haben das Stück mit fünf Kameras sehr schnell aufgezeichnet. Von einer Adaption des Bühnenstücks zu einem Film kann man also nicht sprechen. Zwei meiner Filme basieren auf Bühnenstücken, neben BLEAK MOMENTS auch NUTS IN MAY, was kaum jemand weiss. Bei BLEAK MOMENTS haben wir die Grundkonstellation mit fünf Personen für den Film "geöffnet". «Nuts in May» war ein kurzes Stück über Keith und Candice-Marie und Keith' Bruder, der zum Tee kam. Als wir diese Figuren erschufen, hatten wir sofort die Idee, einen Film über sie zu machen, wie sie sich in der Natur bewegen. Der Bruder tauchte dann allerdings im Film nicht auf. Bei «Bleak Moments» war es das Gespräch beim Tee, von dem aus wir völlig neue Erkundungen betrieben haben, bei «Nuts in May» waren es die Figuren, vom plot her hatten Stück und Film so gut wie nichts miteinander zu tun. Aber das sind Ausnahmen, ich habe das nie wieder gemacht. Bei BLEAK MOMENTS habe ich mit denselben Schauspielern gearbeitet wie auf der Bühne. Ich habe auch noch zwei kurze Halbstundenstücke speziell fürs Studio gemacht, die ich 1975/76 inszeniert habe, genau wie ABIGAIL'S PARTY, auf Video. Aber ich mag diese Situation nicht, es ist weder Fisch

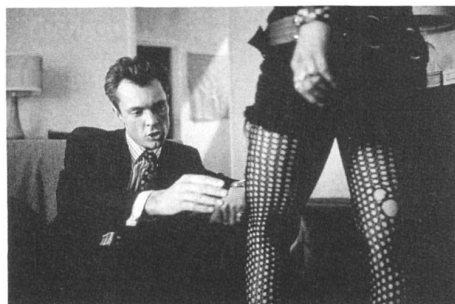
noch Fleisch, es ist kalt, man muss sehr schnell arbeiten, hat diese verschiedenen Kameras und sieht sich dauernd zu Kompromissen genötigt. Nach ABIGAIL'S PARTY habe ich mir geschworen, das nie wieder zu machen, und dabei ist es geblieben.

In den achtziger Jahren habe ich sieben Jahre lang kein Theater gemacht. Ich mache diese Arbeit nur sehr zögernd, es ist nicht meine Leidenschaft, meine Liebe. Ich habe keinen grossen Enthusiasmus dafür. Die Arbeit selber ist o.k., aber man muss derartig viel an Vorbereitung investieren, und dann löst es sich einfach in Luft auf. Mein jüngstes Stück, «It's a Great Big Shame!», das gegenwärtig in London läuft, ist eine sehr grosse Produktion. Vor zweieinhalb Wochen hatte es Premiere, in drei Wochen ist die letzte Aufführung – und ich habe vier Monate benötigt, es zu schaffen. Dieses Stück ist sehr theatralisch, eine Aufzeichnung, etwa für das Fernsehen, gäbe deshalb wenig Sinn. Es ist übrigens ein musikalisches Stück, mein erstes seit den sechziger Jahren. Fürs Theater arbeite ich auf dieselbe Weise wie für den Film. Wussten Sie, dass «Abigail's Party» ziemlich oft inszeniert worden ist, unter anderem auch in Deutschland?



In THE SHORT AND CURLIES sagt David Thewlis einmal, «I wouldn't be joking if I wasn't serious» – könnte das auch als Motto für Ihre Filme gelten? – Absolut! Ich könnte keine Witze machen, wenn die Absicht nicht ernst wäre.

NAKED



Mike Leigh**1971 BLEAK MOMENTS**

Buch: Mike Leigh, nach seinem Theaterstück; Kamera: Bahram Manoochehri; Musik: Mike Bradwell; Darsteller: Anne Raitt, Sarah Stephenson, Eric Allan, Joolia Cappleman, Mike Bradwell; Produktion: Autumn Productions, Memorial Enterprises, BFI Production Board. 35mm, Farbe, 110 Min.

1972 A MUG'S GAME (Szenen für das Schulfernsehen BBC)**HARD LABOUR**

Buch: Mike Leigh; Kamera: Tony Pierce-Roberts; Darsteller: Liz Smith, Clifford Kershaw, Polly Hemingway, Bernard Hill, Alison Steadman, Vanessa Harris, Cyril Varley, Linda Beckett, Ben Kingsley; Produktion: BBC Television. 16mm, Farbe, 75 Min.

1975 THE PERMISSIVE SOCIETY

Buch: Mike Leigh; Darsteller: Bob Mason, Veronica Roberts, Rachel Davies; Produktion: BBC Television; Produzent: Tara Prem. Video, Farbe, 29 Min.

Serie von fünf Kurzfilmen, die erst 1982 ausgestrahlt wurden:

THE BIRTH OF THE 2001 F.A. CUP FINAL GOALIE

Buch: Mike Leigh; Kamera: Brian Tufano; Darsteller: Richard Ireson, Celia Quicke; Produktion: BBC Television; Produzent: Tony Garnett. 16mm, Farbe, 5 Min.

OLD CHUMS

Buch: Mike Leigh; Kamera: Brian Tufano; Darsteller: Kim Stern, Robert Putt; Produktion: BBC Television; Produzent: Tony Garnett. 16mm, Farbe, 5 Min.

PROBATION

Buch: Mike Leigh; Kamera: Brian Tufano; Schnitt: Chris Lovett; Darsteller: Herbert Norville, Billy Colville, Anthony Carrick, Theresa Watson, Lally Percy; Produktion: BBC Television; Produzent: Tony Garnett. 16mm, Farbe, 5 Min.

A LIGHT SNACK

Buch: Mike Leigh; Kamera: Brian Tufano; Darsteller: Margaret Heery, Richard Griffiths, Alan Gaunt, David Casey; Produktion: BBC Television; Produzent: Tony Garnett. 16mm, Farbe, 5 Min.

AFTERNOON

Buch: Mike Leigh; Kamera: Brian Tufano; Darsteller: Rachel Davies, Pauline Moran, Julia North; Produktion: BBC Television; Produzent: Tony Garnett. 16mm, Farbe, 5 Min.

NUTS IN MAY

Buch: Mike Leigh, nach seinem Theater-

stück; Kamera: Michael Williams, John Kenway; Darsteller: Roger Sloman, Alison Steadman, Anthony O'Donnell, Sheila Kelley, Stephen Bill, Richenda Carey; Produktion: BBC Television Birmingham. 16mm, Farbe, 85 Min.

1976 KNOCK FOR KNOCK (kurzes Fernsehspiel für BBC Television)**1977 THE KISS OF DEATH**

Buch: Mike Leigh; Kamera: Michael Williams, John Kenway; Darsteller: David Threlfall, John Wheatley, Angela Curran, Kay Adshead, Clifford Kershaw, Pamela Austin; Produktion: BBC Television. 16mm, Farbe, 90 Min.

ABIGAIL'S PARTY

Buch: Mike Leigh; Darsteller: Alison Steadman, Tim Stearn, Janine Duvitsky, John Salthouse, Harriet Reynolds; Produktion: BBC Television; Produzentin: Margaret Matheson. Video, Farbe, 102 Min.

1978 WHO'S WHO

Kamera: John Else; Darsteller: Simon Chandler, Adam Norton, Richard Kane, Jeffery Wickham, Squad Faress, Philip Davis, Graham Seed, Joolia Cappleman, David Neville, Richenda Carey, Geraldine James, Sam Kelly, Catherine Hall, Felicity Dean, Angela Curran, Roger Hammond; Produktion: BBC Television; Produzentin: Margaret Matheson. 16mm, Farbe, 84 Min.

1980 GROWN-UPS

Buch: Mike Leigh; Kamera: Remi Adefarasin; Darsteller: Philip Davis, Lesley Manville, Brenda Blenthyn, Janine Duvitski, Lindsay Duncan, Sam Kelly; Produktion: BBC Playhouse; Produzent: Louis Marks. 16mm, Farbe, 90 Min.

1982 HOME SWEET HOME

Buch: Mike Leigh; Kamera: Remi Adefarasin; Musik: Carl Davis; Darsteller: Timothy Spall, Eric Richard, Tim Barker, Ky Stonham, Su Elliott, Frances Barber, Sheila Kelley, Lorraine Brunning, Heidi Laratta, Paul Jesson, Lloyd Peters; Produktion: BBC Television; Produzent: Louis Marks. 16mm, Farbe, 90 Min.

1983 MEANTIME

Buch: Mike Leigh; Kamera: Roger Pratt; Musik: Andrew Dickson; Darsteller: Marion Bailey, Phil Daniels, Tim Roth, Pam Ferris, Jeff Robert, Alfred Molina, Gary Oldman, Tilly Vosburgh, Paul Daly, Leila Bertrand, Hepburn Graham, Peter Wight, Eileen Davies, Herbert Norville, Brian Hoskin; Produktion: Central Productions in Co-Produktion mit Mostpoint Ltd für Channel Four. 16mm, Farbe, 102 Min.

1984 FOUR DAYS IN JULY

Buch: Mike Leigh; Kamera: Remi Adefarasin; Musik: Rachel Portman; Darsteller: Brid Brennan, Des McAleer, Paula Hamilton, Charles Lawson, Brian Hogg, Adrian Gordon, Shane Connaughton, Eileen Pollock, Stephen Rea; Produktion: BBC Television; Produzent: Kenith Trodd. 16mm, Farbe, 96 Min.

1987 THE SHORT AND CURLIES

Darsteller: Alison Steadman, David Thewlis; Produktion: Portman Productions für Channel Four. 16mm, Farbe, 18 Min.

1988 HIGH HOPES

Buch: Mike Leigh; Kamera: Roger Pratt; Musik: Andrew Dixon; Darsteller: Philip Davis, Ruth Sheen, Edna Dore, Philip Jackson, Teather Tobias, Lesley Manville, David Bamber, Jason Watkins, Judith Scott, Cheryl Prime, Diane-Louise Jordan, Linda Beckett; Produktion: Portman Productions für Film Four International und British Screen; Produzenten: Victor Glynn, Simon Channing-Williams. 35mm, Farbe, 110 Min.

1990 LIFE IS SWEET

Buch: Mike Leigh; Kamera: Dick Pope; Musik: Rachel Portman; Darsteller: Alison Steadman, Jim Broadbent, Claire Skinner, Jane Horrocks, Stephen Rea, Timothy Spall, David Thewlis, Moya Brady, David Neilson, Harriet Thorpe, Paul Trussel, Jack Thorpe Baker; Produktion: Thin Man Film mit Film Four International und British Screen für Channel Four. 35mm, Farbe, 102 Min.

1991 THE LONDON FILM FESTIVAL TRAILER (Werbefilm)**1992 A SENSE OF HISTORY**

Buch: Jim Broadbent; Kamera: Dick Pope; Musik: Carl Davis; Darsteller: Jim Broadbent; Produktion: Thin Man Films für Channel Four. 35mm, Farbe, 28 Min.

1993 NAKED

Buch: Mike Leigh; Kamera: Dick Pope; Darsteller: David Thewlis, Lesley Sharp, Katrin Cartlidge, Greg Cruttwell, Claire Skinner, Peter Wight, Ewen Bremner, Susan Vidler, Deborah MacLaren, Gina McKee, Carolina Giammetta, Elizabeth Berrington, Darren Tunstall, Robert Putt, Lynda Rooke, Angela Curran, Peter Whitman, Jo Abercrombie, Elaine Britten, David Foxe; Produktion: Thin Man Production mit Film Four International und British Screen; Produzent: Simon Channing-Williams. 35mm, Farbe, 131 Min.

Spielbergs Arche

SCHINDLER'S LIST von Steven Spielberg



«Wer ein Leben rettet, rettet die Welt», spricht der bebrillte Buchhalter Itzhak Stern (vom allzeit würdevollen Ben Kingsley gespielt), als sein aussergewöhnlicher Arbeitgeber gegen Schluss von SCHINDLER'S LIST seine eigene Flucht vorbereitet. Diese Stelle aus dem Talmud wäre ein passender Slogan für die hervorragende Adaption von Thomas Keneallys Bestseller (ursprünglich als «Schindler's Ark» betitelt, in den Vereinigten Staaten aber seltsamerweise als «Schindler's List» veröffentlicht). Steven Spielberg hat damit den Ruf zurückerlangt, durchaus ein Filmmacher von bleibender künstlerischer

Qualität zu sein, und nicht nur ein zwar geschickter, aber oft oberflächlicher Unterhalter.

Seine Geschichte ist verblüffenderweise wahr. Sie handelt von einem tschechischen Unternehmer, Oskar Schindler, der offensichtlich zunächst nur Frauen und seinen eigenen Vorteil im Blickfeld hatte. Im unterworfenen Polen setzte er sich in die Gunst der Nazi-Bosse und richtete – nachdem er sich Gelder von vertriebenen Juden angeeignet hatte – ein Emailierwerk ein, in welchem er schlauerweise auch noch «rassisch minderwertige» Arbeitskräfte, die er nicht entlohnen musste, für sich schufte

liess. Als die Fabrik florierte, die Nazis aber mit zunehmender Härte die «Endlösung» anstrebten, regte sich plötzlich das Gewissen des Millionärs. Schindler legte seinen unseriösen Lebenswandel ab und entschloss sich, seine jüdischen Arbeiter zu retten. Es gelang ihm, die Fabrik in die für Juden etwas sicherere Tschechoslowakei nach Brünnlitz – welches in der Nähe seines Geburtsortes liegt – zu verlegen, wo die «Schindler-Juden» während der letzten sieben Monate des Krieges unter den Augen bestochener deutscher Soldaten nicht funktionstüchtige Munition produzierten. Als Deutschland

sich ergab, war Schindler mittellos, aber er hatte rund elfhundert Juden gerettet.

Im seltsam unsentimentalen, aber unendlich berührenden Epilog – die einzig längere Sequenz, die in Farbe gefilmt wurde – ziehen Schindlers Witwe Emilie und 128 der Überlebenden im katholischen Friedhof auf dem Berg Zion in Jerusalem am Grab von Schindler vorbei, viele von ihnen unterstützt von den Schauspielern, die sie im Film verkörpern. Das ist ein gewagter Einfall, aber er funktioniert – die Szene liegt direkt vor dem Abspann, der über die wiederum in düsterem Schwarzweiss gehaltenen Aufnahmen von Grabsteinen des jüdischen Friedhofs in Krakau läuft, durch den sich die Deportierten auf den zynischen Befehl der Nazis ihren Weg in das Arbeitslager bahnen mussten.

Der Film hat eine Laufzeit von 195 Minuten, und er läuft im wahren Sinn des Wortes, oft in einem schwindelerregenden Tempo, welches die Raserei und die Angst der meisten von der Kamera eingefangenen Charaktere widerspiegelt. Als Kameramann zeichnet der junge Pole *Janusz Kaminski*, der sich bisher mit kleineren Filmen und beim Fernsehen die Sporen abverdient hat. Um die vierzig Prozent des Films wurde mit einer Handkamera, oft von Spielberg selbst, aufgenommen, aber die Technik irritiert nie. Der Einsatz von Schwarzweiss-Material verleiht der Produktion einen dokumentarischen Charakter, und die Kulissen (gedreht wurde an historischen Plätzen in Krakau, sowie in Rekonstruktionen, weil eine Bewilligung, in Auschwitz selbst zu drehen, nicht erteilt wurde) kommen den Aufnahmen verblüffend nahe, mit denen die Nazis unverfro-

ren ihre eigenen Greuelthaten festhielten. In bestürzender Weise macht der Film Demütigung und Schrecken nachvollziehbar und unterstreicht erschütterlich die willkürliche Natur der Nazi-Brutalität.

Das Drehbuch von Steven Zaillian ist ein brillantes Konzentrat des Buches von Thomas Keneally. Zaillian hat bereits mehrfach Tatsachenberichte erfolgreich adaptiert, etwa *THE FALCON AND THE SNOWMAN* und *AWAKENINGS*, für dessen Drehbuch er eine Academy-Award-Nominierung erhielt; kürzlich machte er ein Regiedebüt mit *SEARCHING FOR BOBBY FISHER*, der zurzeit in Europa unter dem Titel *INNOCENT MOVES* läuft. Während der Film immer schneller wird wie die Züge, die in Richtung Auschwitz rasen, der Charakter von Schindler Konturen gewinnt, auch indem er vom Charakter des offensichtlich psychopathischen Lagerkommandanten Amon Goeth abgehoben wird (die frostige Darstellung eines weiteren englischen Schauspielers, Ralph Fiennes, der in Shakespeare-Stücken und Fernsehfilmen aufgetreten ist, der seine erste Filmrolle in einem erfolglosen Remake von *WUTHERING HEIGHTS* hatte, welcher eine in Peter Greenaways *THE BABY OF MACON* folgte), schafft es der Film, den unmenschlichen Horror des Holocaust menschlich darzustellen. In der vielleicht beklemmendsten Sequenz von Bildern, die den Tod atmen, wird unter Goeths sachlich-nüchternen Anweisungen das Krakauer Ghetto geräumt, und unsere Augen – und diejenigen Schindlers, der alles auf einem Pferderücken von einem überhängenden Fels aus beobachtet – erhaschen die einsame Gestalt eines kleinen Mädchens in einem roten Mantel (der einzige Farbfleck

im ganzen "historischen" Teil des Filmes), das beinahe unbeschwert an den hastenden, schreienden Soldaten und ihren, in ihren erbärmlichen Unterkünften umzingelten, hysterischen Opfer vorbeigeht. Später, aber nicht sehr viel später, wird Schindler – und wir – den roten Mantel noch einmal sehen – und ich muss wohl nicht ausführen, was mit der Besitzerin geschehen ist. Aber dieses wiederholte Aufleuchten der Farbe sendet sein Signal zum Gewissen des Nazi-Embleme tragenden Industriellen.

In der Titelrolle beweist der irische Schauspieler *Liam Neeson* seine gewaltigen Fähigkeiten, körperlichen Charme auszustrahlen, mit einem feinen Gespür für perfektes timing die frischen und verschmutzten Dialoge zu sprechen und seinen geistig-moralischen Wandel überzeugend auszudrücken. Dem Trinken nie abgeneigt, aber niemals betrunken, pflegt Schindler Kontakte mit korrupten Nazis, überschwemmt sie mit Schwarzmarkt-Cognac und gewinnt Macht über die Besatzer, indem er sie mit ihren eigenen Waffen schlägt. Nicht in den wuchtigen Massenszenen (es wurden 18 000 Kostüme, viel authentischer Schmuck und echte Requisiten aus der Zeit eingesetzt, obwohl in mehreren Szenen die Statisten in beschämender Nacktheit gezeigt werden) ist der Film so auffallend gelungen, sondern in den geschrieenen – oder geflüsterten – Dialogen zwischen den Schauspielern. Etwa wenn Kingsley kühn einen einarmigen Mann als «unentbehrlichen Arbeiter» mit den nötigen Papieren nach vorne stösst, um ihn – wenigstens kurzfristig – der Ausrottung entgehen zu lassen, oder wenn Neeson Unteroffiziere ausschimpft, weil sie Kingsley fälschlicherweise auf



einen Vernichtungstransport schicken wollten. Desgleichen findet die Kamera immer wieder Kindergesichter (auch wenn sie sich an den unerwartetsten Orten verstecken), als stille Zeugen der Ungeheuerlichkeiten, die der Mensch geschaffen hat.

Mit *THE COLOR PURPLE* und *THE EMPIRE OF THE SUN* zeigte Spielberg Ambitionen, David Lean nachzueifern, obwohl die Ergebnisse alles

andere als befriedigend waren. Seine Teenie-Kassenschlager, von denen *JURASSIC PARK* natürlich der grösste, aber auch oberflächlichste Erfolg ist, scheinen Welten entfernt von diesem neuen Werk. Vielleicht waren sie nur das filmische Vorspiel für den Film, von dem er schon Jahrzehnte geträumt hat. Mit *SCHINDLER'S LIST* jedenfalls ist Spielberg nun ein reifer, gesammelter und intimer Film von

bleibendem Wert gelungen, dessen Bilder noch lange nachhallen und dessen ernstes Thema haften bleibt. Für diesen Oskar verdient er einen Oskar.

Phillip Bergson

Aus dem Englischen übersetzt
von Susanne Wagner



Die wichtigsten
Daten zu
SCHINDLER'S LIST
(*SCHINDLER'S LISTE*):

Regie:
Steven Spielberg;
Buch: Steven
Zaillian, nach dem
gleichnamigen Tat-
sachenroman von
Thomas Keneally;
Kamera: Janusz
Kaminski; Schnitt:
Michael Kahn; Aus-
stattung: Allan Stars-
ki; Artdirection: Ewa
Skoczowska, Maciej
Walczak, Ewa Tar-
nowska, Ryszard
Melliwa, Grzegorz
Piatkowski; Bauten:
Ewa Braun; Kostüme:
Anna Biedrzyckz-
Sheppard; Masken-
Entwürfe: Christina
Smith; Musik: John
Williams, Geigen-Soli
interpretiert von
Itzhak Perlman; Ton-
mischung: Ronald
Judkins.

Darsteller (Rolle):
Liam Neeson (Oskar

Schindler), Ben
Kingsley (Itzhak
Stern), Ralph Fiennes
(Amon Goeth), Caro-
line Goodall (Emilie
Schindler), Jonathan
Sagalle (Poldek Pfeffer-
berger), Embeth Da-
vidtz (Helen Hirsch),
Malgoscha Gebel
(Victoria Klonowska),
Shmulik Levy (Wilek
Chilowicz), Mark Iva-
nir (Marcel Gold-
berg), Beatrice Ma-
cola (Ingrid), Andrzej
Seweryn (Julian
Schermer), Friedrich
von Thun (Rolf Czur-
da), Krzysztof Luft
(Hermann Toffel),
Harry Nehring (Leo
John), Norbert Weis-
ser (Albert Hujar),
Adi Nitzan (Mila
Pfefferberger), Michael
Schneider (Juda Dres-
ner), Miri Fabian
(Chaja Dresner),
Anna Mucha (Danka
Dresner), Albert Mi-
sak (Mordecai Wul-
kan), Michael Gordon

(Herr Nussbaum),
Aldona Grochal (Frau
Nussbaum), Jacek
Wojcicki (Henry
Rosner), Beata Paluch
(Manci Rosner), Piotr
Polk (Leo Rosner),
Ezra Dagan (Rabbi
Menasha Levartov),
Rami Hauberger
(Josef Bau), Beata
Nowak (Rebecca
Tannenbaum), Leo-
pold Kozlowski, Jerzy
Nowak (Investoren),
Uri Avrahami (Chaim
Nowak).

Produktion:
Amblin Entertain-
ment Production;
Produzenten: Steven
Spielberg, Gerald R.
Molen, Branko Lu-
stig; Co-Produzent:
Lew Rywin; ausfüh-
rende Produzentin:
Kathleen Kennedy.
USA 1993. Schwarz-
weiss; Dauer: 195
Min. Verleih:
UIP/Universal,
Zürich, Frankfurt.

«Ich drehte einen Film über den Holocaust, weil die Menschen das Böse so schnell vergessen»

Gespräch mit Steven Spielberg

Branka Somen hatte die Möglichkeit, Steven Spielberg einen Tag lang bei den Dreharbeiten zu seinem neuen Film *SCHINDLER'S LIST* zu begleiten: «Unermüdlich und konzentriert arbeitete Spielberg an der Umsetzung seiner Idee von Schindlers Leben, während er gleichzeitig

jede freie Minute zwischen zwei Einstellungen für unser Gespräch nutzte, bei dem er jeweils exakt an den vorhergehenden Dialog anknüpfte. Er stellte sich als der Typ Mensch heraus, als den man ihn sich vorstellt: ein harter Arbeiter, von seiner Arbeit erfüllt, aufmerksam für

Details, "workoholic", neugierig, charmant.»

FILMBULLETIN Arbeiten Sie schon lange an diesem Film?

STEVEN SPIELBERG Vor zehn Jahren habe ich das Buch gelesen, ich bin aber froh, dass ich den Film nicht

schon damals gemacht habe. Der Stoff hat sich mit der Zeit gesetzt und ist ein Teil meines Lebens geworden. Das dauerte seine Zeit. Ich muss täglich daran arbeiten, wie ich die Geschichte erzählen will, denn ich kann nicht auf Erfahrungen von Filmen wie E.T., CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND oder RAIDERS OF THE LOST ARC zurückgreifen. Dieser Film ist eher ein Dokumentar- als ein Spielfilm.

FILMBULLETIN Der wirkliche Schindler war eine aussergewöhnliche Figur, ein Charmeur, ein Liebhaber und ein Humanist. Wie wird er in Ihrem Film dargestellt?

STEVEN SPIELBERG Er war ein Mensch mit der aussergewöhnlichen Gabe, sein angenehmes Leben zu geniessen. Das tat er auch ziemlich egoistisch, erfüllte sich jeden Wunsch. Er hatte seine eigene Firma aufgebaut, hatte viele Frauen, trank viel und war charmant. Mit seinem Vermögen machte er nicht nur sich selber glücklich, sondern konnte damit zum richtigen Zeitpunkt mindestens tausend Menschen das Leben retten. Zu Beginn des Krieges hatte er nicht die Absicht, irgendwem das Leben zu retten, er wollte nur sehr reich werden. Er war ein Profiteur, aber irgendwann veränderte er sich. Er schaute sich seine Arbeiter an, diese jüdischen Sklaven, und es wurde ihm bewusst, wie diese Arbeiter ihm halfen, sein Vermögen zu vermehren, er merkte, wieviel er ihnen zu verdanken hatte und dass sie ihm seinen hohen Lebensstandard ermöglichten. Irgendwo gibt es den feinen, fast unsichtbaren Übergang, wo er sich entschied, aus dem Geschäft auszusteigen und seine jüdischen Arbeiter zu retten. Der Film handelt genau von diesem Mysterium: Warum setzte er all sein Geld ein, um diese Menschen in die Tschechoslowakei und damit in die Freiheit zu bringen? Das "Warum" ist das Geheimnis der Geschichte.

FILMBULLETIN Eine Geschichte, deren erste Hälfte sich heute mitten in Europa zu wiederholen scheint.

STEVEN SPIELBERG Für das amerikanische Volk und die Welt gibt es einen neuen Ausdruck, der gar nicht neu ist: *ethnische Säuberung*. Dies ist nur eine andere Bezeichnung für Endlösung. Es gibt fast keinen Unterschied zwischen dem, was

damals geschehen ist, und dem, was jetzt geschieht.

Jeder Film, der die Leute an den Horror des Holocaust erinnert, ist wichtig, weil es immer wieder geschehen wird, solange wir nicht begreifen, dass sowas geschehen kann. Viele Menschen in Amerika wissen nicht, was Holocaust bedeutet, die Hälfte der Amerikaner hat das Wort noch nie gehört.

FILMBULLETIN Handelt Ihr Film von Schindler oder handelt er vom Holocaust?

STEVEN SPIELBERG Schindler und der Holocaust sind dasselbe. Die Geschichte handelt davon, wer Schindler war und was er tat, aber alles geschah während des Holocaust.

FILMBULLETIN Es ist unglaublich, was wir heute alles am Fernsehen sehen: Flüchtlinge, Konzentrationslager, Grausamkeit, Brutalität ...

STEVEN SPIELBERG Der Film spielt 1940, 1945, aber er ist aktueller als manche Leute realisieren, weil es heute wieder passiert: in Südafrika, im Nahen Osten, in Europa. Die Tatsache, dass die Leute es vergessen, macht es nicht ungeschehen. Wenn wir in den vierziger Jahren dasselbe Kommunikationsnetz mit Satelliten gehabt hätten, dann hätte die Welt den Holocaust hoffentlich nicht in diesem Ausmasse geschehen lassen.

FILMBULLETIN In *THE COLOR PURPLE* thematisierten Sie das Überleben der Schwarzen, in *SCHINDLER'S LIST* geht es um das Überleben von Juden, Ihrem Volk.

STEVEN SPIELBERG Ich glaube, es gibt einige Gemeinsamkeiten zwischen *THE COLOR PURPLE* und *SCHINDLER'S LIST*, aber nicht viele. Beide handeln von Menschen, die ums Überleben kämpfen. Kulturell gibt es einen grossen Unterschied zwischen Juden und Schwarzen, aber es gibt auch einige Ähnlichkeiten.

FILMBULLETIN Nach so langer Zeit haben wir endlich wieder einen Schwarzweiss-Film, eine Art modernes "cinéma vérité", das eher in Europa gepflegt wird – und dies von einem amerikanischen Regisseur.

STEVEN SPIELBERG Ich möchte gerne glauben, dass der Stil von *SCHINDLER'S LIST* eher ein europäischer als ein amerikanischer ist. Ich bin vom europäischen Film sehr beeinflusst worden, besonders von

europäischen Dokumentarfilmen über den Holocaust.

FILMBULLETIN Sie haben François Truffaut in *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* als Schauspieler eingesetzt, denken Sie manchmal daran, auch selbst in einem Film mitzuspielen?

STEVEN SPIELBERG Nur in meinen schlimmsten Alpträumen. Ich kenne Regisseure, denen das Spielen sehr leicht fällt, mir aber nicht. Schauspielern gegenüber habe ich grossen Respekt, weil ich selbst unfähig bin zu spielen.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie gerne mit europäischen Schauspielern oder ziehen Sie sie sogar vor?

STEVEN SPIELBERG In Europa gibt es einen anderen Stil, ich glaube aber nicht, dass ich zwischen europäischen und amerikanischen Schauspielern unterscheiden kann. Wir haben viele Schauspieler, wie zum Beispiel Glenn Close, die sehr europäisch wirken.

FILMBULLETIN Drehen Sie lieber in Europa als in Amerika?

STEVEN SPIELBERG Ich glaube, in Amerika arbeitet wirklich jeder für Geld. Hier dagegen arbeitet man auch aus Leidenschaft – das ist der Unterschied. Ich arbeite auch aus Leidenschaft, aber selten spüre ich diese bei meinem Team. Meine internationale Belegschaft – es sind Kroaten, Polen, Tschechen, Israeli, Deutsche, Amerikaner, ein paar Franzosen – arbeitet aus einer Überzeugung, die ich schätze. Diese Erfahrung ist neu für mich, das ist das Schönste, was mir bei einem Film passiert ist.

FILMBULLETIN Heisst das, dass Sie wieder einmal in diesem Teil Europas arbeiten werden?

STEVEN SPIELBERG Ich hoffe, ich werde viel Arbeit hierher bringen. Wenn ich zurück in Hollywood bin, sage ich all meinen Freunden: «Geht nach Osteuropa und macht Filme!»

Das Gespräch mit Steven Spielberg führte Branka Somen während der Dreharbeiten

Aus dem Englischen übersetzt von Susanne Wagner

«Das Leben hat eine ganz andere Dramaturgie»

Gespräch mit Drehbuchautor Steven Zaillian



Steven Spielberg und Steven Zaillian



FILMBULLETIN Mr. Zaillian, Ihre Drehbücher basieren fast ausschliesslich auf tatsächlichen Ereignissen. Das gilt bereits für Ihr erstes Buch, das John Schlesinger 1984 verfilmte: *THE FALCON AND THE SNOWMAN*. Was stellt für Sie die grösste Herausforderung, das grösste Problem bei der Umsetzung von Realität in Fiktion dar?

STEVEN ZAILLIAN Jeder Stoff stellt natürlich eigene Herausforderungen, aber in jedem Fall bereitet mir der dritte Akt Probleme. Im Leben gibt es keinen dritten Akt, da ist es ein grosses Glück, wenn man auf eine Geschichte stösst, deren Schluss natürlich wirkt, eine Auflösung, die wirklich so geschehen ist, oder hätte geschehen können. Man muss also einen Schluss finden, der nicht aufgesetzt wirkt. Darüberhinaus muss man natürlich an jede Geschichte auf eine individuelle Weise herangehen. Bei *SEARCHING FOR BOBBY FISCHER* hat es mich nicht sehr gekümmert, dass es um eine wahre Geschichte geht. Ich war durchaus bereit, alle Namen zu ändern und Szenen hinzuzufügen. Das ist kein histori-

scher Stoff, für die Handlungsführung und das Thema des Films ist es nicht notwendig, dass alle Ereignisse sich wirklich zugetragen haben.

Mit *SCHINDLER'S LIST* verhält es sich ganz anders, denn der Film beruht auf historischen Dokumenten. Damit muss man vorsichtiger und sorgfältiger umgehen. Man kann nicht mit dem Ablauf der Ereignisse herumspielen und etwas ändern, weil es zweckmässig erscheint, oder um einer dramatischeren Wirkung willen. Ein solches Drehbuch zu schreiben ist natürlich viel schwerer. *SCHINDLER'S LIST* ist dementsprechend auch ein sehr ungewöhnlicher Film geworden. Er ist viel länger als ein gewöhnlicher Hollywood-Film: Drei Stunden. Und das Drehbuch besitzt keine offensichtliche Struktur, es gibt beispielsweise keinen traditionell konstruierten dritten Akt. Das Buch folgt eher der Logik eines Dokumentarfilms, deshalb hat ihn Steven auch in einem sehr dokumentarischen Gestus gedreht, in Schwarzweiss und mit Handkamera.

FILMBULLETIN Sie fühlen sich also historischen Figuren gegenüber

stärker verantwortlich als den Vorbildern der Charaktere in *SEARCHING FOR BOBBY FISCHER*, die Ihnen doch immerhin jederzeit in New York auf der Strasse begegnen könnten?

STEVEN ZAILLIAN Ich glaube, ich bin mir immer darüber im klaren, wo die Grenzen poetischer Freiheit liegen. Neunzig Prozent der Dialoge, die ich für *SEARCHING FOR BOBBY FISCHER* oder *AWAKENINGS* geschrieben habe, haben die realen Vorbilder natürlich so nie gesagt. Aber hoffentlich habe ich die Essenz dessen getroffen, was sie gedacht und empfunden haben. Die realen Personen verstehen meist auch, dass es unmöglich ist, einen Film zu machen, der genau der Wirklichkeit entspricht. Das Leben hat eine ganz andere Dramaturgie. Aber es ist wichtig, dass man sich nie zu weit von den entscheidenden Aspekten der realen Geschichte entfernt, dass man den Motiven, die die realen Ereignisse bestimmt haben, treu bleibt.

In dem Stadium, in dem ein Film realisiert wird, hat man sich natürlich, gezwungenermassen, sehr weit von der Ausgangssituation ent-

fernt. Häufig beruhen meine Drehbücher ja auf Büchern, Tatsachenromanen wie etwa «Schindler's Ark» von Thomas Keneally. Die sind bereits Interpretationen der Realität, welche ich in meinen Drehbüchern wiederum neu interpretiere. Und natürlich fügen vor allem die Schauspieler den Figuren eine ganz neue Dimension hinzu.

FILMBULLETIN Das ist gewissermaßen ein Prozess des Filterns, der wahrscheinlich in dem Moment einsetzt, in dem man sich entschliesst, von der realen Situation ausgehend eine ganz bestimmte thematische Richtung einzuschlagen.

STEVEN ZAILLIAN Da stimme ich Ihnen absolut zu. Oft entspricht etwas Erfundenes dem Thema eines Stoffes viel eher als ein reales Ereignis, es erklärt und akzentuiert. Es ist nicht immer leicht, die realen Personen von dieser Notwendigkeit zu überzeugen. Aber andererseits sind deren Erinnerungen an eine bestimmte Situation ja auch eine Interpretation. Und selbst wenn diese dem Ablauf der Geschehnisse genau entspricht, trifft sie noch nicht unbedingt den thematischen Kern dieser Situation. Dieser Prozess des Filterns wird sicherlich auch, und das erscheint mir fast unvermeidbar, durch meine persönlichen Interessen gelenkt. Manche Aspekte der Geschichten sind für mich als Autor einfach wichtiger, oder auch weniger wichtig, als für die realen Personen.

FILMBULLETIN SCHINDLER'S LIST ist ein Projekt, das Spielberg schon lange gehegt hat. Seit wann sind Sie daran beteiligt, und was reizte Sie besonders an dem Stoff?

STEVEN ZAILLIAN Ich habe 1988 angefangen, zusammen mit Martin Scorsese an einem Drehbuch zu arbeiten. Spielberg besass eine Option auf Thomas Keneallys Buch und wollte als Produzent fungieren. Scorsese und ich arbeiteten etwa sechs Monate lang an dem Buch. Mich hatte die Figur des Oskar Schindler schon immer fasziniert, vor allem ihre Widersprüchlichkeit.

Spielberg hatte zu diesem Zeitpunkt noch vor, CAPE FEAR selbst zu inszenieren. Es wäre zu vereinfachend zu sagen, er und Scorsese hätten irgendwann einmal die Projekte miteinander getauscht – die Situation war tatsächlich erheblich komplizierter –, aber schliesslich

arbeitete ich dann mit Spielberg weiter, und Scorsese bereitete CAPE FEAR vor. Das war 1990, er hatte HOOK noch nicht abgedreht. Seither arbeiteten wir weiter an dem Buch, obwohl er zwischenzeitlich JURASSIC PARK in Angriff nahm und ich die Chance bekam, SEARCHING FOR BOBBY FISCHER selbst zu inszenieren. Das Drehbuch habe ich dann während des Schnitts von SEARCHING FOR BOBBY FISCHER, der etwa zehn Monate dauerte, beendet.

FILMBULLETIN Zehn Monate, das ist sehr lang. Vor Ihrer Arbeit als Drehbuchautor waren Sie Cutter. Haben Sie bei SEARCHING FOR BOBBY FISCHER sehr viel Material gedreht, um sich für den Schnitt abzusichern?

STEVEN ZAILLIAN (lacht) Oh ja, ich habe einige hunderttausend Meter Film kopieren lassen, denn aus meiner Erfahrung als Cutter weiss ich, dass es nichts Tragischeres gibt, als im Schneiderraum zu sitzen und festzustellen, dass man Einstellungen braucht, die man nicht gedreht hat.

FILMBULLETIN Hat Ihnen Ihre Erfahrung als Cutter beim Schreiben genutzt?

STEVEN ZAILLIAN Vielleicht habe ich daher ein Gefühl für Timing, für die Architektur einer Szene, ich weiss es nicht. Ich habe nur wirklich schlechte Filme geschnitten, deren Titel ich grösstenteils vergessen habe und die ich Ihnen ohnehin nicht verraten würde. Meine Ausbildung als Autor beruht vor allem auf zwei Dingen: dem Sehen von Filmen und dem Lesen von Drehbüchern. Ich bin auch nie auf eine Filmhochschule gegangen.

FILMBULLETIN Welche Drehbuchautoren haben Sie am meisten beeinflusst oder gar beeinflusst?

STEVEN ZAILLIAN Der Autor, dessen Arbeit ich am meisten bewundere, ist Robert Towne. Ich weiss nicht, ob sein Stil mich beeinflusst hat, aber er ist einfach der Beste in diesem Metier. Bo Goldman ist ein weiterer sehr guter Drehbuchautor, William Goldman ebenfalls. Ich schaue mir alles an, was David Mamet schreibt, egal ob es ein Bühnenstück ist oder ein Film. Richard Price ist ein exzellenter Drehbuchautor und Romanschriftsteller. Es gibt sehr viele gute Autoren.

FILMBULLETIN In den achtziger Jahren hat die Zeitschrift «American

Film» mehrmals in Umfragen (unter Drehbuchlektoren, Produzenten und so weiter) die «Zehn besten nicht-realisierten Drehbücher» ermittelt. Zwei Ihrer Arbeiten befanden sich darunter. Zunächst: Was ist aus Ihrem Buch «Bad Manners» geworden?

STEVEN ZAILLIAN Ich hätte es selbst realisieren können, habe mich dann aber für SEARCHING FOR BOBBY FISCHER entschieden, denn ich hatte das Gefühl, mich von den Figuren im Buch doch sehr entfernt zu haben. Es geht um Teenager und deren Probleme mit dem Heranwachsen, das liegt für mich inzwischen lange zurück. Ich habe selbst Kinder, die bald in dem Alter sein werden.

FILMBULLETIN Das zweite, seinerzeit nicht produzierte Buch war «Alive!», das wiederum auf einer wahren Begebenheit beruhte: die Geschichte einer Rugbymannschaft, die einen Flugzeugabsturz über den Anden überlebt.

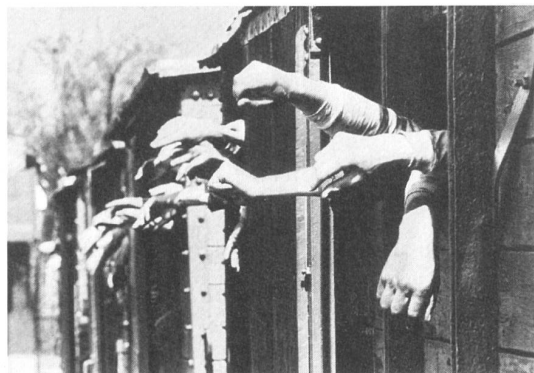
STEVEN ZAILLIAN John Schlesinger besass lange Zeit eine Option auf das Buch. Aber die Studios schreckten vor dem Kannibalismus-Motiv zurück. Inzwischen ist die Geschichte verfilmt worden (1993 von Frank Marshall), aber mit dem Film hatte ich nichts zu tun.

Ehrlich gesagt: ich glaube nicht, dass es allzu viele wirklich grossartige Drehbücher gibt, die nicht realisiert werden, weil sie zu intelligent sind. Vielleicht bin ich etwas zu naiv, aber ich bin davon überzeugt, dass etwas, das wirklich gut ist, am Ende auch realisiert wird. Natürlich interessiert sich nicht jeder Hollywoodproduzent für solche Stoffe, aber einige gibt es immer, die auch an schwierigere Projekte glauben. Aber sicherlich gibt es einige Bücher, die nie von diesen Produzenten gelesen werden, weil die Autoren unbekannt sind. Deshalb mag es also einige Perlen geben, die noch niemand entdeckt hat.

FILMBULLETIN Ich glaube, Ihr einziges verfilmtes Drehbuch, das auf einer rein fiktiven Idee beruht, ist JACK THE BEAR.

STEVEN ZAILLIAN Das war kaum mehr als eine Auftragsarbeit. Ich finde, der Regisseur, Marshall Herskovitz, hat seine Sache sehr gut gemacht. Aber es steckt nicht viel Persönliches von mir in dem Buch.

FILMBULLETIN Sind Sie eigentlich



«Natürlich verwandelt sich ein Drehbuch, ganz zwangsläufig, in etwas Anderes. Als Drehbuchautor muss man sich einfach darauf einstellen, dass auf der Leinwand etwas entweder besser oder schlechter wird als auf dem Papier.»

zufrieden damit, wie Ihre Drehbücher umgesetzt werden?

STEVEN ZAILLIAN Eigentlich ja. Ich hatte das grosse Glück, dass John Schlesinger mein erstes Buch verfilmte, das war ein wunderbarer Einstieg. Natürlich verwandelt sich ein Drehbuch, ganz zwangsläufig, in etwas Anderes. Das war selbst bei *SEARCHING FOR BOBBY FISCHER* der Fall, den ich ja selbst inszeniert habe. Ich dachte, ich verfilme das Buch genau so, wie ich es mir auf dem Papier vorgestellt habe, ich dachte, ich setze meine Intentionen genau und direkt um. Aber so funktioniert es einfach nicht. Natürlich hatte ich mehr Kontrolle. Aber die Schauspieler bringen etwas Eigenes mit ein, die Crew, der Komponist. Die Realität der Dekors besass eine ganz eigene Atmosphäre, war anders, als ich sie mir beim Schreiben ausgemalt hatte. Und ich hatte einen sehr guten Kameramann, Conrad Hall, der mich lehrte, nichts vor auszuplanen, keine *storyboards* zu zeichnen, sondern mich von Tag zu Tag von den Proben mit den Schauspielern und dem Team inspirieren zu lassen. Als Drehbuchautor muss man sich einfach darauf einstellen, dass auf der Leinwand etwas entweder besser oder schlechter wird als auf dem Papier. Natürlich habe ich mir vieles beim Schreiben von *SCHINDLER'S LIST* ganz anders vorgestellt als Steven. Andererseits passiert es mir aber auch, dass ich mich direkt darauf freue, ein Drehbuch jemand anderem zu geben und mich dann von dessen Ideen überraschen zu lassen. Bei *AWAKENINGS* hätte ich mir nie Robert De Niro in der Hauptrolle vorstellen können, und dann hat er ungeheuer viele Dinge in die Rolle eingebracht, die viel besser waren als alles, was ich geschrieben hatte. Und ich wäre nicht in meinen wildesten Träumen darauf gekommen, Robin Williams in der anderen Hauptrolle zu besetzen. Das ist immer ein Tauschgeschäft: Man gibt etwas auf und bekommt dafür etwas Neues.

FILMBULLETIN Ich habe den Eindruck, Ihr Regiedebüt bedeutet für Sie nicht, dass Sie fortan nicht mehr Drehbücher für andere Regisseure schreiben werden.

STEVEN ZAILLIAN Sicher werde ich weiterhin für andere schreiben, denn ich sehe mich in erster Linie als einen Drehbuchautor, der eine Chance

bekommen hat, einmal sein eigenes Material zu verfilmen. Sicher werden mir auch in Zukunft Projekte angeboten werden, an denen bereits ein Regisseur beteiligt ist. Und es gibt sicher auch eine Reihe von Stoffen, die mich als Autor herausfordern, für die ich mich als Regisseur aber nicht unbedingt geeignet fühle.

Andererseits kann ich mir aber durchaus vorstellen, das Drehbuch eines anderen Autors zu verfilmen, sofern ich das Gefühl habe, etwas Persönliches einbringen zu können. Vor einigen Monaten habe ich ein ganz exzellentes Buch zugeschickt bekommen. So exzellent, dass ich überhaupt nichts ändern würde. Ein sehr interessanter Stoff, den ich selbst als Autor aufgegriffen hätte, wäre er mir angeboten worden.

Der Autor hat etwas so Persönliches daraus gemacht, dass es mir wie ein Verbrechen erscheint, dass es jemand anderer als er selbst verfilmen sollte. Aber der ist vor kurzem gestorben, also muss es notgedrungen jemand anderer tun. Ich bin im Augenblick also etwas hin- und hergerissen, bin noch unentschlussen, fühle mich unsicher. Denn beim Schreiben kann ich einen Film visualisieren, ich inszeniere ihn also schon in meinem Kopf. Beim Lesen eines Drehbuchs gelingt mir das aber nicht. Ohne diese entscheidende Phase im Arbeitsprozess würde ich mich hinter der Kamera fehl am Platze fühlen, das wäre nicht ich. Es gibt aber auch noch einen anderen Grund, weshalb ich das Regieführen noch eine Weile hinauszögern möchte. Schauen Sie mich an: Wirke ich nicht sehr müde auf Sie?

FILMBULLETIN Ein wenig, ja.

STEVEN ZAILLIAN So ergeht es mir seit anderthalb Jahren! Als Regisseur steht man um fünf Uhr früh auf, konzentriert sich nur auf die Arbeit. Und das geht auf Kosten all der anderen Dinge, die mir im Leben wichtig sind. Im Augenblick erscheint es mir also sehr verführerisch, nur zu schreiben.

Das Gespräch mit Steven Zaillian führte Gerhard Midding

Besonderen Dank an Andre Simonovicz

Die andere Seite

CARLITO'S WAY

von Brian De Palma



Bei der Vorbeifahrt eines Zuges hat man manchmal – wenn man richtig steht und die Fenster der Wagons gross genug sind – den Eindruck, einen Film vor sich ablaufen zu sehen: Einzelbilder scheinen sich zu einem Fluss zu verbinden, und man kann ganz klar erkennen, was auf der anderen Seite geschieht. Carlito Brigante hätte es fast noch bis in den Zug geschafft, mit dem er New York für immer hinter sich lassen wollte, doch nun liegt er mit mehreren Kugeln im Leib auf der Bahnsteigkante. Sein Leben ist fast zum Stillstand gekommen, die Bilder sind schwarz und weiss und scheinen schon Trauer zu tragen für den todgeweihten Helden. Als er abtransportiert wird, leuchtet ihm ein Plakat in knalligen Farben entgegen: «Paradise Islands». Die Kamera fährt näher heran wie an ein Fenster, als wolle sie ei-

nen Blick werfen auf ein besseres Leben, einen unerfüllten Traum, die andere Seite von Carlito Brigante. Als er auf einer Bahre aus dem Bahnhof gefahren wird, laufen die letzten Monate seines Lebens vor seinem inneren Auge noch einmal ab.

Durch den Einsatz seines cleveren Anwalts David Kleinfeld kommt der legendäre Gangster Carlito, der wegen Drogenhandels zu zwanzig Jahren Haft verurteilt worden war, nach fünf Jahren frei und verspricht vollmundig, von nun an sauber zu bleiben. Er nimmt Kleinfelds Angebot an, den «Club Paradise», eine Mischung aus Nachtclub und Disco, zu managen, und will nur genug Geld verdienen, um sich zur Ruhe zu setzen. Als er seine frühere Freundin Gail, die ihn wegen seiner kriminellen Aktivitäten verlassen hatte, für sich zurückgewinnen kann, scheint

sich alles zum Guten zu wenden. Doch dann bittet Kleinfeld ihn eines Tages, ihm beim Ausbruch eines Strafgefangenen zu helfen.

Das «Paradise-Islands»-Plakat ist fast eine Kopie der Kulisse, vor der Al Pacino als Tony Montana in SCARFACE kaltblütig mordete. Eine absichtsvolle Irreführung des Zuschauers, denn was dahinter zum Vorschein kommt, ist geradezu das Umkehrbild eines Gangsters, der in der Gewalt in seinem Element zu sein scheint. Kaum hat Carlito das Gefängnis verlassen, gerät er in eine blutige Auseinandersetzung, weil ihn sein Cousin gebeten hat, bei der Abwicklung eines Drogengeschäftes zu helfen. Es ist gerade seine Gutmütigkeit, die ihm immer wieder zum Verhängnis wird. Die Gewalt hat nichts Rauschhaftes wie bei Tony Montana, sie ist keine psychische Kompensation, sondern

dringt von aussen – aber genauso zwangsläufig – in sein Leben ein.

CARLITO'S WAY ist in erster Linie eine Charakterstudie, und mit Ausnahme des Finales hakt De Palma die Spannungs-Szenen ab, als gehe es nur darum, seinem Ruf zu genügen. Die S-Bahn, der Fahrstuhl oder der Bahnhof – ausnahmslos bewährte Elemente aus seinen früheren Filmen. Vielleicht ist es nur konsequent, dass er nun, nachdem er jahrelang bei anderen Regisseuren geklaut hat, anfängt, sich selbst in die Tasche zu greifen. Aber gerade deshalb treten die Stärken des Films um so deutlicher hervor: Die Zeit, die sich De Palma für die (von Drehbuchautor David Koepp teilweise hervorragend geschriebenen) Szenen zwischen Carlito und Gail nimmt, oder auch die Subtilität und das Taktgefühl, mit der er die Tatsache behandelt, dass sie als Strip-tease-Tänzerin arbeitet.

Als sich Gail und Carlito streiten, weil es ihm nicht gelingt, seiner Vergangenheit den Rücken zu kehren, sind die beiden nie zusammen in einer Einstellung zu sehen und werden darüber hinaus von De Palma und seinem Kameramann Stephen H. Burum noch jeweils an den entgegengesetzten äussersten Rändern des Panavision-Bildes plazierte – im Grunde die grösste visuelle Trennung von zwei Figuren, die auf der Leinwand möglich ist. Dass De Palma auf die von ihm so geliebten Vordergrund/Hintergrund-Kompositionen verzichtet und sich hier für eine vergleichsweise schlichte Auflösung entscheidet, um die Entfremdung des Paares ins Bild zu setzen, ist ein deutliches Indiz dafür, dass er den Figuren diesmal weitaus mehr Platz einräumt.

Doch CARLITO'S WAY ist nicht zuletzt ein Film über die siebziger Jahre. Seinem Ausstatter Richard Sylbert,

sagt De Palma, habe er den Auftrag gegeben, «die Essenz der Siebziger einzufangen und architektonische Metaphern für diese Zeit zu finden.» Vor allem bei dem «Club Paradise», dem aufwendigsten Dekor des Films, gelingt es Sylbert, durch eine detailgenaue Rekonstruktion fast nostalgische Gefühle zu wecken, ohne die scheussliche Seite dieses Einrichtungsstils zu unterschlagen. Diese ambivalente Haltung zu der Dekade findet sich im Grunde auf allen Ebenen; eine Sex- und Drogenparty lässt De Palma fast wie einen Tanz auf dem Vulkan erscheinen. Bei David Kleinfeld, das ist nicht nur in dieser Szene unübersehbar, sind Ausschweifung und Selbstzerstörung nicht mehr zu trennen, und Kleinfelds Untergang wird letztendlich auch Carlito mit in seinen Sog ziehen.

Lars-Olav Beier

Die wichtigsten
Daten zu

CARLITO'S WAY:

Regie:
Brian De Palma;
Buch: David Koepp,
nach den Romanen
«Carlito's Way» und
«After Hours» von
Edwin Torres;
Kamera: Stephen H.
Burum; Schnitt: Bill
Pankow, Kristina
Boden; Ausstattung:

Richard Sylbert; Art
Director: Gregory
Bolton; Musik:
Patrick Doyle; Ton:
Les Lazarowitz.

Darsteller (Rolle):
Al Pacino (Carlito
Brigante), Sean Penn
(David Kleinfeld),
Penelope Ann Miller
(Gail), Luiz Guzman
(Pachanga), John
Leguizamo (Benny
Blanco), Ingrid

Rogers (Steffie),
James Rebhorn
(Norwalk), Joseph
Siravo (Vinnie
Tagliabucci), Viggo
Mortensen (Lalin),
Richard Foronjy (Pete
Amadesso), Jorge
Porcel (Saso), Adrian
Pasdar (Frankie).
Produktion:
Bregman/Bear
Production; Produ-
zenten: Martin

Bregman, Willi Baer,
Michael S. Bregman;
ausführende
Produzenten: Louis
Stroller, Ortwin
Freyermuth. USA
1993. Format: 35mm,
Panavision; Farbe,
Dolby Stereo; Dauer:
144 Min. CH-Verleih:
UIP, Zürich.



Gefühle, Kohle und Tod

GERMINAL von Claude Berri



Verschlafene Gestalten marschieren im Dunkeln auf flackernde Lichter zu, begrüßen einander, steigen zu viert in kleine Bergwerkkarren. Die Gittertore des Aufzugs werden zugeworfen, und die Karren rattern in den Schacht, ins Nichts, in die Hölle. Ein Kohlebergwerk. Vier Uhr morgens. Nordfrankreich 1860. Der arbeitslose Neuankömmling Etienne Lantier kann für eine verstorbene Kumpelin einspringen und beginnt seinen ersten Arbeitstag im Bergwerk. Kohlegeschwärzte Gesichter in der Dämmerung, ein Alter, der schwarzen Schleim ausspuckt: jahrzehntelange Arbeit unter Tag, seit fünf Jahren wieder oben, doch die Kohle hat sich im Körper festgesetzt.

GERMINAL zeigt das Elend der Bergwerker, Regisseur Claude Berri richtet mit grosser Kelle an und führt uns die Kontraste sichtbar vor Augen: hier hungernde Arbeiter, dort

verwöhnte Herrschaften, hier kaum zu essen, dort Delikatessen im Überfluss. Die neunköpfige Familie Maheu, der Kleinste noch an Mutters Brust, kämpft um die Existenz: die grösseren Kinder müssen wie der Vater bereits unter Tag Kohle pickeln und schaufeln, um das karge tägliche Brot zu sichern. Im Morgenlicht marschieren sie durch die düsteren Gassen, den niedrigen, schäbigen Häusern entlang zur Arbeit. Wenn sie tief im Stollen bereits das zweite Frühstück mampfen, setzt sich die hellhäutige, blauäugige Tochter des Grossaktionärs Grégoire heiter und gelassen an den Frühstückstisch und verschlingt Kuchen. Sie lebt in der herrschaftlichen Villa, inmitten frischen Grüns; all die netten, ahnungslosen Menschen geniessen ihren Reichtum, halten ihre Privilegien aber für selbstverständlich. Die Barmherzigkeit der gutgekleideten Damen

reicht gerade für ein paar abgelegte Kleider und zwei Stück Kuchen für die armen Maheu-Kinder.

Ein volksnaher Film

In Frankreich, wo GERMINAL im ersten Monat 4,3 Millionen Menschen gesehen haben, kam er besonders auf dem Lande gut an. In Lille, wo die Premiere vor Bergwerkarbeitern stattfand, waren alle tief gerührt, die Menschen sahen sich selber, sie fanden Jahrzehnte ihres eigenen Lebens darin wieder. Die rund achttausend Statisten dieses teuersten Films der französischen Kinogeschichte sind alles ehemalige Bergarbeiter aus dieser Gegend. Claude Berri hat sich nach seinen aufwendigen Pagnol-Verfilmungen, JEAN DE FLORETTE und MANON DES SOURCES, an einen monumentalen historischen Stoff gewagt: «Germinal» ist einer der grössten

Romane des neunzehnten Jahrhunderts, das bekannteste Werk Emile Zolas.

Wunderschön und ausgelassen ist die Szene des Dorffestes, Mühsal und Hunger der Arbeiter sind vergessen, die Menschen fröhlich, sie tanzen und geben auf dem Jahrmarkt leichten Herzens manch gesparten Soufurs Vergnügen aus. Der Film lebt von seinem Kontrastprogramm, wirkt dadurch aber manchmal plakativ: so die erlesene Abendgesellschaft, die rote Krebse wie Erdnüsse knackt, während verkündet wird, die Streikdelegation nähert sich dem Haus. Oder die durchtriebene und schöne Madame Grégoire, die den Liebhaber in ihrer Familie verheiratet, um ihn bei der Stange zu halten; böse Kapitalisten, Klischees par excellence. Claude Berris Film handelt von der Liebe, dem Bösen, der Gerechtigkeit, der Freiheit und dem persönlichen Ringen nach Glück. Diesen Film um «den Kampf des Sklaven gegen seinen Meister» zu drehen, war Berri ein persönliches Anliegen, denn er ist am Boulevard Poissonière in einem Pariser Arbeiterviertel aufgewachsen. Er wollte von einem Streik erzählen und davon, wie die marxistische Idee entstanden ist, er wollte die Dinge nicht schwarz oder weiss darstellen, sondern die Zuschauer zum Nachdenken bringen, vielleicht über das, was aus dem sozialistischen Gedankengut geworden ist.

Bis zum blutigen Ende

Der links engagierte französische Sänger *Renaud* spielt in seiner ersten Hauptrolle Etienne Lantier, der Unruhe in die darben- de Arbeitergemeinschaft bringt. Er stellt die Figur so ausdrucksstark dar, weil er mit seinen Chansons für dasselbe eintritt wie Lantier. Am Notstand der Arbeiter muss sich etwas ändern, das Elend will gerächt sein; Etienne Lantier beginnt, ausgiebig sozialistische Schriften zu lesen, und versucht, die Menge aufzurütteln und zu mobilisieren. Lantier richtet eine Streikkasse ein und ruft die geschundenen Arbeiter zum Streik auf. Der Streik gelingt anfangs, die Leute sind solidarisch und hungern eisern in ihren Häusern – bis belgische Streikbrecher unter Artillerieschutz dahermarschieren, Menschen, die um jeden Preis arbeiten wollen. Zwischen Soldaten und Streikenden kommt es zu einem blutigen Zusammenstoß und die Kumpels müssen sich angesichts der Übermacht resigniert zurückziehen. Eine Explosion im Schacht verschüttet zahlreiche Bergleute, einige können sich retten, andere werden erst nach Wochen geborgen.

„Denkmal für Frankreich“

Das Schicksal ist grausam. Die Geschichte der Familie Maheu hat das Ausmass einer griechischen Tragödie, Emile Zolas Epos ist zu

pathosgeladen, als dass es in unserer Zeit des dezenten Mittelstandes, der Unterstatements und des trockenen Humors verkraftet werden kann. So wirkt denn auch die Mutter Maheu, die von *Miou-Miou* als starke Frauengestalt überzeugend gespielt wird, beim Tode ihrer zwei ältesten Kinder nicht so recht glaubwürdig; sie hält ihr Jüngstes auf dem Arm und kann ihren Schmerz nicht fassen – die Zuschauer auch nicht. Das Arbeiterleben Ende des letzten Jahrhunderts dringt in die Köpfe von heute, dank realistischen, konventionellem Erzählkino, mit grossartigen, eindrucksvollen Bildern, aufwendig und stilgerecht inszeniert. Der Erfolg in Frankreich werde in deutsch- und anderssprachigen Gebieten nur schwer wiederholbar sein, schätzt Claude Berri. Es sei ein sehr französischer Film, ein Denkmal für Frankreich, für die französische Kultur. Der Regisseur wollte mit seinem wuchtig bebilderten Epos zum Nachdenken anregen. Das Gemälde ist aber zu naturalistisch geraten, zu gut ausgeleuchtet, der Kohlenruss haftet zu dekorativ an den Gesichtern. Die Bemühungen um Authentizität ist dem Film anzusehen. In diesem Kontrastprogramm fehlen die Zwischentöne, das Verhalten, die Stille. Auch leisere Töne führen zur Reflexion.

Susanne Wagner



Die wichtigsten Daten zu *GERMINAL*:
Regie: Claude Berri; Buch: Claude Berri, Arlette Langmann, nach dem gleichnamigen Roman von Emile Zola; Kamera: Yves Angelo; Kameraführung, Steadycam: Marc Koninckx; Kamera-Assistenz: Laurent Fleutot, Claude Debroux; Schnitt: Hervé

de Luze; Ausstattung: Thanh At Hoang, Christian Marti; Kostüme: Sylvie Gautrelet, Caroline de Vivaise, Bernadette Villard; Frisuren: Pierre Vade; Maske: Joël Lavau; Musik: Jean-Louis Roques, gespielt vom Orchestre National de Lille; Ton: Pierre Gamet; Tonassistent: Bernard Chaumeil;

Tonschnitt: Michel Klochendler, Darsteller (Rolle): Renaud (Etienne Lantier), Gérard Depardieu (Maheu), Miou-Miou (Frau von Maheu), Jean Carmet (Bonnemort), Judith Henry (Catherine Maheu), Jean-Roger Milo (Chaval), Laurent Terzieff (Souvarine), Jean-Pierre Bisson (Ras-

seneur), Bernard Fresson (Deneulin), Jacques Dacqmine (M. Hennebeau), Anny Duperey (Mme Hennebeau), Pierre Lafont (M. Grégoire), Annik Alane (Mme Grégoire), Frédéric van den Driessche (Négre), Gérard Croce (Maigrat), Thierry Levalet (Zacharie Maheu), Albano Guaita (Jeanlin Maheu),

Séverine Huon (Alzire Maheu), Jessica Sueur (Lénore Maheu), Mathieu Mathez (Henri Maheu), Alexandre LeKieffre (Maxime), Georges Staquet (Levaque).
Produktion: Renn Productions, in Zusammenarbeit mit France 2 Cinema, DD Productions, Alternative Films, Nuova Artisti Associati; Pro-

duzent: Claude Berri; assoziierter Produzent: Bodo Scriba; ausführender Produzent: Pierre Grunstein. Frankreich, Belgien, Italien 1993. Format: 35mm, Scope; Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 160 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis-Filmkunst, Berlin.

Die Lust am Sehen

Filmkritiken und Aufsätze
von François Truffaut
in den «Cahiers du Cinéma»
von 1953 bis 1959



T

Das Abenteuer der Kritik

Gibt es ein Leben vor dem Kino? Gewiss war das Kino ein Widerhaken, an dem das Leben, das normale und vorgezeichnete wie auch das verrückte und ungesicherte, aufgespiesst wurde. Und zumindest für Truffaut war das Leben in seinem allgemeinen Sinn einzig die Kindheit, denn gleich danach kam das Kino, also das Neue Leben, das der Halbwüchsige unermüdlich vor der Leinwand verbrachte, so dass er selbst zu einer Kunstfigur wurde. Bezeichnenderweise hat er sich mit Kindern immer am wohlsten gefühlt. Sie kennen keine Grenzen und erfinden im Spiel täglich die Freiheit. Truffaut hat auch Glück gehabt. Er hätte mit seiner unbändigen Liebe zum Kino allein bleiben und vom imaginären Raum umschlossen werden können. Es gab jedoch den Jugendfreund *Robert Lachenay*, der seine Cinephilie teilte und dessen Namen der Kritiker Truffaut später als Pseudonym verwendete, es gab die Filmenthusiasten Rohmer, Rivette, Chabrol und Godard, mit denen er sich in den Ciné-clubs und in der Cinémathèque traf, und es gab vor allem die Vaterfigur André Bazin, angesehener Chefredakteur der «Cahiers du Cinéma», der das Unge-stümme und Wilde seines Schützlings zu zügeln verstand und ihn anregte, Filme nicht nur zu sehen, sondern schreibend ein tieferes Verständnis dessen zu erlangen, was die Faszination eines Filmes aumacht. Truffaut war nicht zum Kritiker geboren, das

Schreiben ging ihm nicht leicht von der Hand. Die Sentenz des Schriftstellers Raymond Queneau («Ce n'est qu'en écrivant qu'on devient écrivain») könnte auf Truffauts Kritiken gemünzt sein, die ja oft eher kritische Versuche sind und ihre überraschende Leichtigkeit und Nonchalance einer disziplinierten Willensanstrengung verdanken. In seinen Texten schimmert immer ein bisschen die Frage durch: «Existiere ich?» Das Filmesehen und das Schreiben darüber wird ein Mittel der Existenzsicherung und Selbstbehauptung. Aber völlig ohne den nörgelnden und überheblichen Ton, den sich viele Kritiker aneignen, wenn sie einmal bequem auf ihren Stühlen sitzen. Truffaut war als Kritiker vielleicht nicht so versponnen wie Godard, so gediegen wie Rohmer oder so überzeugend wie Rivette, aber seine Texte besaßen eine Durchschlagskraft, die einem anderen Kino und einer neuen Betrachtungsweise den Weg ebnete. Und sie kündeten, das ist nicht ihr geringster Teil, von einer Schaulust jenseits der Sprache.

Hollywood: Die Blumen des Schönen

«Es ist nicht das geringste Verdienst der Kunst, die uns hier beschäftigt, dass sie die Blüten des Schönen auf meistens gewöhnlichen Zweigen hervorbringt.»¹ Das Gewöhnliche und Vulgäre war in den Augen vieler französischer Intel-

lektueller Hollywood, denn dort herrschten Howard Hughes und purer Kapitalismus. Und pures Kino, fügte der junge Truffaut verschmitzt hinzu, ein Kino, das seine ganze Kraft auf der Leinwand zusammenballt und nicht, wie der französische Film, von bedeutungsschweren Dialogen und ausgesuchter Beleuchtung lebt, sondern sich durch Schnelligkeit und exzellente Schauspieler auszeichnet. Aus Amerika kamen kleine, billig hergestellte Filme, deren formale Brillanz und technische Perfektion ein genaues Hinsehen verlangte. Sie erlaubten dem Kritiker nicht, sich wie im europäischen Kunstfilm auf eine besondere Thematik zu beziehen und damit vom Konkreten eines Films abzulenken, von seinem Werkcharakter, von seiner Gemachtheit. Für Truffaut bewies das amerikanische Kino jede Woche, dass es das beste der Welt war. Doch diese Aussage betraf fast nur B-pictures – zum Beispiel jene von «RKO» oder «Monogram» –, deren Regisseure nicht unter jenem ökonomischen Druck standen, dem die Grossproduktionen unterworfen waren. Der Erfolg der A-pictures (hohe Produktionskosten, altgediente Regisseure, grosse Stars) war im voraus berechnet, und deshalb beinhaltete auch die Inszenierung Berechnung und Anpassung, wirkte also spannungslos. In seinen ersten Kritiken für die «Cahiers du Cinéma» spürt Truffaut lieber die verborgenen Schönheiten in Bruce Humberstones *SOUTH SEA SINNER* auf,

Das amerikanische Kino erweist sich bereits in den ersten Texten als Vorbild, von dem es zu lernen gilt.

oder er lobt die Präzision und Zielstrebigkeit, mit der David Miller *SUDDEN FEAR* inszeniert hat. Diese Regisseure sind heute wohl höchstens noch eingefleischten Kinoratten ein Begriff. Truffaut hebt diese vom Publikum häufig unterschätzten Filme – nach einer Woche Spielzeit werden sie meist abgesetzt – von Kassen-erfolgen ab, die ebenfalls aus Hollywood kommen, aber abgesehen von technischer Fertigkeit und interessanten Schauspielern nicht überzeugen: Henry Kings *THE SNOWS OF KILIMANJARO* und Henry Hathaways *NIAGARA*. Gleichwohl bietet Henry Kings eher enttäuschender Film Beispiele eines visuellen Bewusstseins, das Truffaut in den französischen Durchschnittsfilmen schmerzlich vermisst. So werden Zeitsprünge nicht mit geläufigen Überblendungen angegeben, sondern durch auffällige Kontraste, etwa den unvermittelten Schnitt von einem Pariser Nachtblau zu einem afrikanischen Steppengrün. Die Sequenzen, die in der Vergangenheit spielen, weisen lange Einstellungen und jene, die die Gegenwart behandeln, kurze Einstellungen auf.

Das amerikanische Kino erweist sich bereits in den ersten Texten als Vorbild, von dem es zu lernen gilt. Filme wie *THEY LIVE BY NIGHT* von Nicholas Ray oder *BORN TO KILL* von Robert Wise folgen wohl kommerziellen Gesetzen, bieten aber beileibe kein blindes Kinospektakel, sondern erinnern an die lakonische und artistische Inszenierungsweise eines Robert Bresson. Nicholas Ray, Edgar G. Ulmer oder Robert Aldrich waren verfemte Künstler, die aus dem "juste milieu" der Regie als auch der Kritik ausgestossen wurden. Truffauts und Godards vorurteilsfreie Betrachtung, die Aldrichs *KISS ME DEADLY* und Ingmar Bergman die gleiche ästhetische Kraft zugesteht, unterstreicht, dass Würde und Unterhaltung sich nicht ausschliessen. Unterhaltung ist hier jedoch unbedingt als subversiver Begriff zu verstehen, der nicht die (vom Produzenten oder Verleiher) kalkulierte Wirkung umfasste, sondern nur als Unvorhersehbares zu haben war, als ästhetischer Mehrwert, der in jedem Film neu entdeckt werden musste.

Cinemascope

1953 erschienen nicht nur die ersten Kritiken eines einundzwanzig-jährigen Mannes in den «Cahiers du Cinéma», es war auch das Jahr des ersten Cinemascopefilms, Henry Kisters *THE ROBE*. Truffaut verteidigte in einem Diskussionsbeitrag das neue Verfahren. Das Kino bleibt ein Fenster zur Welt, bereichert um "architektonische" Weite. Das neue Format verunmöglicht auch die objektive Distanz, die den Kritiker zum herablassenden und gelangweilten Betrachter macht, denn es bedingt durch den hinzugewonnenen Raum erhöhte Aufmerksamkeit und Teilnahme. In einem späteren Artikel, in der Nummer 38, kommt Truffaut noch einmal auf das Cinemascope zurück, von dem er eigentlich eine Erkundung der Lebens- und Verhaltensweisen in ungewohnter Perspektive erhoffte: «Die Breitwand, auf reizvolle Umhüllung angelegt, ist für Telephone, Automobile, Wolkenkratzer, Revolver, bunte Taxis, Stöckelschuhe und Nylonstrümpfe bestimmt; es ist unsere Zivilisation, die wir in neuen Perspektiven entdecken möchten.»³ Die Hollywoodproduzenten waren für solche frommen Wünsche taub. Ihre Bestrebungen waren ökonomischer, nicht kinematographischer Art. Darryl F. Zanucks «20th Century Fox» setzte auf einen bestehenden oder vermeintlichen Publikumsgeschmack und produzierte einen Historienfilm nach dem andern und eliminierte dafür die kleinen B-pictures, die bedeutend weniger einbrachten (aber auch weniger kosteten). Dies führte, so Truffaut, zu einer Qualitätseinbusse, denn die B-pictures sprühten vor Intelligenz und überraschenden Einfällen (die B-Produktion war ein Tummelplatz der nach Hollywood emigrierten europäischen Regisseure: Ulmer, Ophüls, Lang, Lubitsch und anderer) und hatten ein besonderes Gespür für formale Gestaltung und «für die Konflikte des Individuums in der amerikanischen Massen-Industrie-Gesellschaft» (Frieda Grafe) entwickelt. Eines zumindest liess sich gemäss Truffaut mit Bestimmtheit sagen: Gute Regisseure werden weiterhin gute Filme drehen. Deshalb ist Otto Premingers *RIVER OF NO RETURN* der bis anhin beste Cinemascopefilm; totales Kino, das die Zuschauer ins Universum des Sehens entführt:

«*RIVER OF NO RETURN* bezieht sich einzig auf die Lust zu sehen, und die Schönheit jeder Einstellung soll diese Lust rechtfertigen.»³

Truffauts Cinephilie liesse sich leicht als Regression analysieren, als Unfähigkeit, die Realität auszuhalten, was aber nur den Reichtum der Bilder und Vorstellungen zuschütten würde, der in seinen Schriften (und mehr noch in den zukünftigen Filmen) zum Ausdruck kommt.

Erstes kinematographisches Manifest

Im Januar-Heft des Jahres 1954 erschien «Une certaine tendance du cinéma français», Truffauts erstes kinematographisches Manifest. Der Aufsatz wurde während mehrerer Monate von den beiden Chefredakteuren Bazin und Doniol-Valcroze kaltgestellt. Vielleicht bemängelten sie eine gewisse undifferenzierte Sichtweise und einen allzu rüden Ton, doch vor allem dürften sie befürchtet haben, der pamphlethafte Charakter dieser unerbittlichen Generalattacke gegen die sogenannte "tradition de la qualité" könnte die noch junge Zeitschrift innerhalb des französischen Filmschaffens zu sehr isolieren.

In Frankreich, führt Truffaut zu Beginn aus, besteht eine "tradition de la qualité", die seit dem Krieg vom poetischen Realismus der Carné und Prévert in einen psychologischen Realismus übergegangen ist. Vertreter dieser neuen Schule sind Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret und Marcel Pagliero. Doch es sind nicht so sehr die Regisseure, sondern eine Handvoll Szenaristen (Jacques Sigurd, Henri Jeanson, R. Scipion und vor allem das Tandem Jean Aurenche und Pierre Bost), die diese Bewegung prägen. Denn die Neubelebung des französischen Kinos hat zur Hauptsache mit der Kühnheit und (angeblich) gleichzeitigen Treue in der Adaption von literarischen Werken und mit einer ungewohnten, meist sozialkritischen, Behandlung von schwierigen Themen zu tun. «Inventer sans trahir» heisst die Devise von Aurenche und Bost. Doch eben Verrat wirft Truffaut den allseits geschätzten Drehbuchautoren vor, Verrat am

Kino, Verrat an den literarischen Vorbildern und nicht zuletzt Verrat am Publikum. Aurenche und Bost gehen in ihren Drehbüchern von einem Prinzip der Gleichwertigkeit aus. Ein Roman ist in Szenen aufgeteilt, die sich entweder verfilmen oder nicht ins Bild übertragen lassen. Im zweiten Fall ist eine Entsprechung anzustreben. Es werden also Szenen erfunden, die gleichwohl mit dem Geist des adaptierten Werks korrespondieren. Aber seltsamerweise, so Truffaut, scheinen alle verfilmten Romane, so vielfältig und unterschiedlich sie auch sein mögen, ins selbe Licht getaucht. André Gides «Symphonie pastorale» (Regie: Jean Delannoy) verliert die religiös-psychologische Ausstrahlung und wird zu nichts als Psychologie verwässert, Raymond Radiguets «Le Diable au corps» (Regie: Claude Autant-Lara), ein Liebesroman, gerät teilweise zu einem antimilitaristischen Traktat. Das Singuläre eines Werks wird der einseitigen Sichtweise von Aurenche und Bost geopfert. Was die erfundenen oder veränderten Szenen betrifft, so sind sie weder ein Gewinn für die Literatur noch für das Kino. Radiguet schildert zum Beispiel eine Begegnung auf einem Bahnhof; Aurenche und Bost verlegen die Szene in eine Schule, die als Lazarett dient, um so das sozialkritische Element hervorzuheben. Radiguets Beschreibung ist von einer fast filmisch zu nennenden Idee der Inszenierung erfüllt, während die Szene bei Aurenche und Bost literarisch und papierern wirkt. Die literarisierende Attitüde der "tradition de la qualité" verwischte das Kinospezifische. Truffaut verlangt nicht literarische Gestelztheit, sondern eine filmische Annäherung an die Literatur. Nur Liebe zu beiden Darstellungsformen verspricht jene Treue, die man den französischen Szenaristen fälschlicherweise nachsagt. Den Anforderungen und Schwierigkeiten der filmischen Gestaltung gehen sie ängstlich aus dem Weg, indem sie alles zu einer Frage des Drehbuchs erklären. Ihre Verachtung und Herablassung gegenüber filmischen Formen zerstört den besonderen Charakter des Mediums.

Truffaut ist ab und zu vorgeworfen worden, er habe die dezidiert linke und kritische Haltung der Schule des psychologischen Realis-

CAHIERS DU CINÉMA



André Bazin

N° 91 A 102 • TOME IX • JANVIER 1959 / DÉCEMBRE 1959



Festival de Cannes 1956. Au premier rang, François Truffaut; second rang, Janine Bazin, André, Poucette, Georges Sadoul; fin droite du troisième rang, Léonard et Léonide Keigel; quatrième rang, second à partir de la gauche: le Recteur Brouil, Karel Zeman, puis Edouard Holman. Au dernier rang: Jacques Doniol-Valcroze.

Simon), Mais les passions qui les animent sont d'une humanité si générale qu'elles ne sont étrangères ni au bayson ni au roi... »

Truffauts Manifest hatte Signalwirkung. Aus den «Cahiers du Cinéma» wurde eine kämpferische Cineastenzeitschrift, die den Triumph des Visuellen verkündete.

mus verabscheut. Seine Auseinandersetzung war jedoch vorab, wie auch bei Godard, eine moralisch-ästhetische. Der Kampf wurde im Namen des Kinos und im Namen von Respekt und Verantwortung geführt. Truffaut warf der "tradition de la qualité" viel weniger deren Engagement als ihre Halbheiten, ihre Distanziertheit, ihre einfallslose Bebilderung von gekünstelten Dialogen vor. Vielleicht war es, paradox ausgedrückt, gerade Engagement, was den Drehbuchschreibern und Regisseuren am meisten fehlte.

Das Literarische ist bei Truffaut übrigens ein doppeldeutiger Begriff. Es wird dann vehement angegriffen, wenn es jene Leute bezeichnet, die den Film seiner eigentlichen Kraft – der *mise en scène* – berauben. Die Inszenierung ist leuchtender Ausdruck der Totalität des Filmhandwerks. Umgekehrt besteht eine innige Liebe zur Literatur, die es auch in den Werken bewunderter Regisseure als Inspirationsquelle hervorzuheben gilt: Ophüls und Balzac, Renoir und Zola, Mankiewicz und Stendhal.

Aber welcher Realismus?

Leider fehlt in dem ziemlich ausführlichen Aufsatz eine Definition des psychologischen Realismus. Man fragt sich, ob hier nicht eine bequeme Bezeichnung einer sonst vielleicht doch heterogenen Gruppe übergestülpt wird. In Jean Mitrys grossangelegter Filmgeschichte zum Beispiel werden auch Bresson, Cocteau, Leenhardt und Becker dieser Schule zugerechnet, also Regisseure, die Truffaut verehrte und dem französischen Qualitätskino als autonome Künstler entgegenhielt. Einen Fingerzeig könnte eine gewisse Tendenz in der Kunst und Literatur Frankreichs geben, die von Emile Zolas Romanen bis zu Alain Resnais' Film *MON ONCLE D'AMÉRIQUE* reicht, die Tendenz des Naturalismus. «Der in die Natur als sinnliche Erscheinungswelt eingefügte Mensch ist wie diese naturwissenschaftlich zu verstehen als Produkt der Faktoren Erbe (Rasse), Milieu und geschichtliche Situation.» (Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur) Menschen werden von Bedingungen und Umständen beherrscht und geraten in Verstrickungen, aus denen sie sich nicht befreien können. Grau-

samkeit und Ausweglosigkeit prägen den naturalistischen Blick. Gesten der Güte oder Zärtlichkeit bleiben meist ausgespart. Vielleicht ist es diese geschlossene Welt erwarteter und festgelegter Verhaltensweisen, die Truffaut unter dem Begriff "psychologischer Realismus" attackierte. Denn Zynismus und Hässlichkeit scheinen in den Adaptionen von Aurenche und Bost nicht als rettende Kritik oder als Flackern verlorener Poesie auf, sondern als blinde Denunziation, die alles und jeden verwirft. Der psychologische Realismus, die ins Negative gewendete Seite des Naturalismus, verschliesst sich dem Geist der Poesie und weiss nichts von der Lust an der Improvisation, die den Zufall und das Unverhoffte einfängt. Es ist ein Kino der Berechnung, weit entfernt von jener Augenblickskunst, von der die "jeunes turcs" schwärmen und die sie in der ungezügelter Poesie eines Jean Cocteau, in der verspielten und freien Arbeitsweise eines Jean Renoir und auch in der Situationskomik eines Jacques Tati verwirklicht sehen.

Truffauts Manifest hatte Signalwirkung. Aus den «Cahiers du Cinéma» wurde eine lebendige und kämpferische Cineastenzeitschrift, die eine neue Auffassung vom Kino durchsetzte und den Triumph des Visuellen verkündete.

Die Moral der Autoren ...

Gleich auf die polemische Offensive folgte die respektvolle Würdigung. Die so umstrittene wie verheissungsvolle *politique des auteurs* begann sich abzuzeichnen. Expliziert wurde sie sowohl an den Altmeistern und jungen Rebellen Hollywoods (Lang, Hitchcock, Cukor, Aldrich, Ray, Kazan, Mankiewicz) als auch an den Aussenseitern und Poeten des französischen Films (Renoir, Becker, Gance, Guitry, Ophüls). Es war der Schriftsteller, Filmkritiker und Regisseur Alexandre Astruc, der 1948 mit seinem Aufsatz «La caméra-stylo» die Richtung angegeben hatte. Der Filmmacher sollte die Kamera wie eine Schreibfeder gebrauchen, als Mittel subjektiven Ausdrucks. Hinter jedem Satz steht ein Autor. Was in der Literatur (zu) selbstverständlich war, stiess angesichts des Films, der eine Kunstform und eine Industrie, ein Stil

und eine Kollektivarbeit ist, auf Skepsis und Zweifel. Für Truffaut war das Entscheidende der Blick, mit dem filmische (Schauspieler, Beleuchtung) und ausserfilmische (Wirklichkeitsausschnitte, Gesten der Schauspieler) Elemente in pures filmisches Material umgewandelt wurden. Dieser Blick, der realen Gegenständen und alltäglichen Situationen poetisches Leben einhaucht, bezeugte eine persönliche Weltsicht, die der Regisseur den Normen einer riesigen Industrie abzurufen hatte. Es ist bezeichnend, dass die "Politik der Autoren" nicht zuletzt auf der Folie des Hollywoodkinos entwickelt wurde, denn da war es am schwierigsten (also am aufregendsten), die persönliche Handschrift eines Autors, seine "Poetik", zu ergründen. Die "jeunes turcs" plädierten für «Aufmerksamkeit für die Organisation der filmischen Materie» (Frieda Grafe), und dazu bildete der *auteur*, den sie vom *metteur en scène* als schlichtem Handwerker unterschieden, den Kristallisationspunkt. Der wahre Autor ist aber nicht der autoritäre und allmächtige Regisseur, der nur eigenen Gesetzen folgt und jedes Detail selbst bestimmt. Autor ist derjenige, der den dialektischen Schaffensprozess ausdrückt und die Balance zwischen geometrischer Strenge und schöpferischem Zufall, zwischen überlegter Konstruktion und freiem Kräftespiel zu halten weiss. Er ist kein Zauberlehrling, sondern ein Meister der Form. Er ist kein absolutes Genie, sondern beweist Intelligenz. Er ist kein eitler Prediger, sondern, bescheidener, Moralist. Truffaut nannte seine Autoren-Lobpreisung eine "Politik", weil er diese der Glattheit und reibungslosen Perfektion des französischen Qualitätskinos und der auf Inhalte abgerichteten Filmkritik polemisch entgegenhielt.

Fritz Lang

In der Besprechung von *THE BIG HEAT* erklärte Truffaut seine Bewunderung für das Werk von Fritz Lang. Hinter den Verkleidungen der verschiedenen Genres (Thriller, Western, Spionagefilme) bricht immer der Blick eines unbestechlichen und kritischen Mannes durch, der den Zuschauer in das Universum individueller Rache von gesellschaftlichen Aussenseitern führt. Obwohl Langs Filme äusserst

Die konkrete Beschäftigung mit dem Gesamtwerk eines Autors erschloss eine schillernde Vielfalt von stilistischen und inhaltlichen Merkmalen.

Gewiss verwischte Truffaut zugunsten seiner "Politik der Autoren" die Spuren der Kollektivarbeit, die einen Film auch prägt, um so Gestaltung und Erfindungskraft ganz auf die Person des Autors beziehen zu können. Doch in ihren Anfängen war die Beschreibung filmischer Formen auf eine Zentralfigur angewiesen. Erst die semiotische Analyse der sechziger Jahre ermöglichte das "Verschwinden" des Autors, indem sie allein vom filmischen Text ausging. Doch das subjektive Moment, also der Standort eines Autors, schwingt in jedem Film – einmal schwächer, einmal stärker – immer mit. Jeder Text hat einen Produzenten. Die Frage ist nur, ob man ihn berücksichtigen will oder nicht. Auch das Unbe-





«Ici à gauche et Marilyn Monroe ne sont pas rivales dans Niagara d'Henry Hathaway, deux faces de médaille, toutes deux à fait différentes. Le charme d'elles est de la première d'appeler un « raccourci » à l'appel et comme de la seconde. Mais il en faut pour tous les goûts.»

NIAGARA
Regie: Henry Hathaway



«Ici à gauche et Marilyn Monroe ne sont pas rivales dans Niagara d'Henry Hathaway, deux faces de médaille, toutes deux à fait différentes. Le charme d'elles est de la première d'appeler un « raccourci » à l'appel et comme de la seconde. Mais il en faut pour tous les goûts.»



THE BIG HEAT
Regie: Fritz Lang

wusste produziert Texte. Die psychoanalytische löste die semiotische Betrachtungsweise ab.

Alfred Hitchcock

Mit Renoir, Hawks und Hitchcock ist das Kino, so schreibt Truffaut in einer Hitchcock-Sondernummer, in die Phase der Intelligenz getreten. Bereits die reine Beschreibung, als Erfassung des Sichtbaren, offenbart die atemberaubende Schönheit, die wunderbare Mechanik und den kunstvollen Rhythmus in den Filmen des angelsächsischen Regisseurs. In einer seiner Kritiken hat Godard die weibliche Intuition eines Autors gerühmt, dessen Filme von der Kritik häufig als misogyn bezeichnet wurden. Auch Truffaut anerkennt dessen natürliche Solidarität mit der Frau, die nichts mit dem verachtungsvollen Blick gemein hat, den das französische Kino auf die Frau wirft: «Hier eine Idee des französischen Kinos. In LES ORGUEILLEUX gibt die eben verwitwete und nun mittellose Michèle Morgan ein Telegramm auf, in dem sie ihre Familie um Geld bittet. Der Postangestellte zählt die Wörter und nennt den zu zahlenden Betrag. Darauf verlangt Michèle Morgan: Streichen Sie "herzlichst"».

Dies ist eine Idee, wie man sie in fast allen französischen Filmen findet; es ist keine Idee des Regisseurs Yves Allégret, sondern des Dialogschreibers Jean Aurenche. Ihr gebührt das doppelte Verdienst, sich "gut zu machen" und Geneviève Agel nachdenklich zu stimmen. Sie hat hingegen den dreifachen Nachteil, gemein zu sein, jeden Zuschauer zum Intellektuellen zu machen und die Überlegenheit der Autoren gegenüber den Darstellern hervorzuheben, denn Michèle Morgan ist sich der Grausamkeit ihrer "kindlichen" Äußerung nicht bewusst.

Hier eine Idee von Alfred Hitchcock. (...) In UNDER CAPRICORN hat auch Ingrid Bergman einen seelischen Tiefpunkt erreicht. Damit sie nicht dem Bild ihrer moralischen Hässlichkeit ausgesetzt ist, hat sie alle Spiegel in ihrem Haus entfernen lassen. Michael Wilding, der sich vorgenommen hat, sie zu neuem Leben zu erwecken, schildert ihr die Schönheit seiner irischen Heimat, wo "der Ginster noch auf den Hügelkuppen wächst". Dann zieht er seine Jacke

aus, hält sie hinter eine Scheibe und zwingt Harriet / Ingrid Bergman auf diese Weise, ihre unversehrte Schönheit anzuschauen, wie in einem Spiegel.»⁴

Die Emotion dieser Szene bewirkt allein die Inszenierung. Der Gedanke – Hitchcock achtet und verehrt die Frau – ist Bild geworden und verschwindet gleichsam darin. Es sei hier angemerkt, dass wir Hitchcock und Truffaut eines der schönsten Filmbücher verdanken, ein Fünfzig-Stunden-Gespräch, «Le cinéma selon Hitchcock», ins Deutsche übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas.

Jacques Becker

Auch Jacques Becker, dem die «jeunes turcs» Zuneigung und Wertschätzung entgegenbrachten, steht quer zu den Szenaristen, die das französische Kino beherrschen. Beckers Kino ist wirklichkeitsnah und zeugt von einem besonderen Gespür für Menschen in alltäglichen Situationen. Er verwendet viel Mühe auf die formale Gestaltung. Das Sujet zählt weniger als die Art und Weise seiner Behandlung. In dieser Bemerkung Truffauts scheint der Gedanke durch, dass es gerade die als Formalisten verschrieenen Regisseure sind (also zum Beispiel Becker, Hitchcock, Preminger, Bresson), die dem Inhalt besondere Leuchtkraft verleihen. Becker gehört zu jenen Regisseuren, die an den Drehbüchern mitarbeiten und für die Dialoge verantwortlich zeichnen. Seine Filme beschränken sich nicht darauf, eine Geschichte zu illustrieren, sondern enthalten ein persönliches Bekenntnis. Sie verkünden ein Kino «à la première personne» und sind somit Vorboten der *Nouvelle vague*.

ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS ist nach TOUCHEZ PAS AU GRISBI der zweite Film Jacques Beckers, den Truffaut in den «Cahiers du Cinéma» bespricht. Die Struktur eines Werks, sein innerer Rhythmus, ist geprägt von der persönlichen Handschrift eines Autors. Doch die erste Begegnung mit einem Film ist noch zu sehr durch das Moment der Überraschung und des Staunens gekennzeichnet, als dass sich eine überlegte Architektonik schon erkennen liesse. Erst die eingehende und mehrmalige Betrachtung

ermöglicht es, die Leuchtkraft eines Filmes herauszuarbeiten oder im Gegenteil seine Schwächen abzuschätzen. Renoirs missverständener CARROSSE D'OR und Hawks' unterschätzter GENTLEMEN PREFER BLONDES geben ihren Reichtum nicht auf den ersten Blick preis, sondern verlangen Geduld und Konzentration, damit sich ihre makellose Schönheit erschliesst. Solche aussergewöhnliche Filme nehmen den Kritiker (und den Zuschauer) auf eine Entdeckungsreise mit, bei der das Verstehen ständig entgrenzt wird. Beckers ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS ist ebenfalls ein Stern, der erst spät zu funkeln beginnt. Trotz Schwächen (Drehbuch, Musik, der Schauspieler Henri Vilbert) blitzt Beckers technische Gewandtheit und Inszenierungskunst auf. Dazu kommt eine geradezu dokumentarische Schärfe, mit der Fernandels Mimik erfasst wird. Zum Schluss macht Truffaut eine recht überspitzte Bemerkung, die für die «Politik der Autoren» nicht untypisch ist: «Wäre ALI BABA misslungen, hätte ich ihn dennoch aufgrund der Politik der Autoren verteidigt, die meine Kritikerfreunde und ich praktizieren. Sie beruht ganz auf Giraudoux' schöner Formel: «Es gibt keine Werke, es gibt nur Autoren.» Sie besteht darin, das von den Opas so geschätzte Axiom zu leugnen, wonach es mit den Filmen wie mit der Mayonnaise gehen soll, einmal wird sie was, einmal geht sie daneben.»⁵ Ein misslungener Film Beckers wäre folglich immer noch besser als ein guter Film des «Handwerkers» Clément.

Abel Gance

Dieselbe – nicht gerade nuancenreiche – Argumentation nahm Truffaut wieder am Beispiel von Abel Gance auf, dem Regisseur des legendären NAPOLÉON. Sein letzter Film, eine Auftragsarbeit, ist sein bis anhin schwächstes Werk. Wenn es aber keine Werke, sondern nur Autoren gibt, so ist LA TOUR DE NESLE gleichwohl der geniale Film eines genialen Regisseurs. Alle Filme eines Gance oder Rossellini sind Autorenfilme, also rühmend. Eine Kritik, die besserwisserisch das Schlechte vom Guten trennt, einmal hier, einmal dort etwas bemängelt, verliert angesichts der Meisterschaft dieser Regisseure ihre Existenzberechtigung. Es gilt,

sich dem Werk intuitiv und erkennend anzuschmiegen. Truffaut nahm für die neue Kritik in Anspruch, dass sie den filmischen Schaffensprozess besser als die herkömmliche Kritik auszuloten weiss. Sie richtete ihr Augenmerk nicht (wie von ihren Gegnern behauptet wurde) allein auf die Form, sondern sah Form und Inhalt als ein untrennbar Ganzes. Alle Kritiker der «Cahiers» verband, neben der selbstverständlichen Liebe zum Film, die Einsicht, dass sich das Kino niemals auf den reinen Ausdruck reduzieren lässt. In die Technik und Inszenierung ist immer auch eine Moral eingeschlossen. Sie dient als Sprengsatz, mit dem sich die Trennung von Form und Inhalt aufheben lässt. Hitchcock war in dieser Beziehung ein Paradebeispiel. Godard, Rivette, Rohmer und Truffaut wiesen in ihren Texten unermüdlich auf die Wechselbeziehung zwischen moralischem Standpunkt und filmischer Inszenierungsweise in Hitchcocks Schaffen hin.

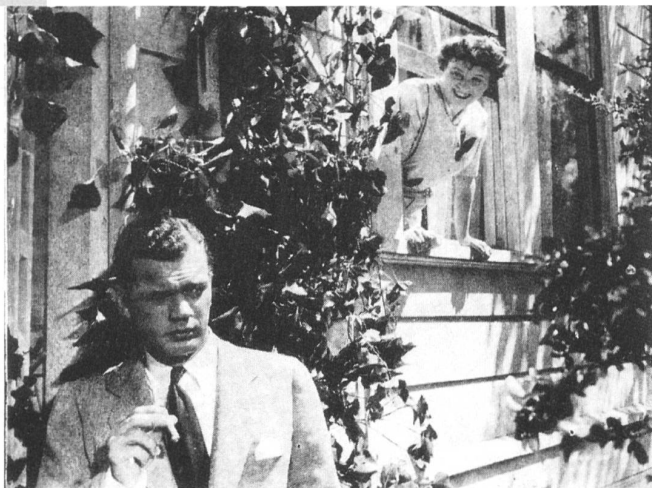
In der Kritik zu LA TOUR DE NESLE zeigt sich zugleich, wie die Überspitzungen der «Politik der Autoren» durch die Abwehr des Begriffs «Meisterwerk» gemildert wurden. Die grandiosen Filme (L'ATALANTE, FAUST, METROPOLIS, INTOLERANCE, LA CHIENNE, I CONFESS, STROMBOLI und so weiter) sind keine Meisterwerke, denn hier wurde nicht angestrebt, was der Durchschnittskritik so behagt: Gleichgewicht und Perfektion. Dafür scheint in jedem dieser Filme eine unerbittliche Suche nach Wahrheit auf, die jegliches Gleichgewicht vermissen lässt und deshalb so oft auf Unverständnis stösst. Murnaus, Griffiths und Renoirs Filme sind «misslungene» Filme. In ähnlichem Sinne drückt sich Friedrich Schlegel aus, wenn er an einer Stelle sagt: «Die höchsten Kunstwerke sind schlechthin ungenügend; es sind Ideale, die nur approximando gefallen können und sollen, ästhetische Imperative.»

Einspruch von Bazin

Der Mentor und nachsichtige Kritiker der jungen «Cahiers»-Garde, André Bazin, hat sich in einem kürzeren und in einem ausführlicheren Beitrag zur «Politik der Autoren» geäußert («Cahiers du Cinéma», Nummern 44 und 70). Es lohnt sich, seine luzi-

Mit Renoir, Hawks und Hitchcock ist das Kino, so schreibt Truffaut, in die Phase der Intelligenz getreten.

Renoirs missverständlicher CARROSSE D'OR und Hawks' unterschätzter GENTLEMEN PREFER BLONDES geben ihren Reichtum nicht auf den ersten Blick preis, sondern verlangen Geduld und Konzentration, damit sich ihre makellose Schönheit erschliesst.

Joseph Cotten et Patricia Collinge dans *Shadow of a Doubt* (*L'Ombre d'un doute*).

UN TROUSSEAU DE FAUSSES CLÉS

par François Truffaut

A. André Bazin.

Lorsqu'il fut convenu que les *Cahiers* consacraient un numéro à l'œuvre d'Alfred Hitchcock, j'envisageai d'abord ma contribution sous la forme d'un article sur : La critique face aux films d'Hitchcock. Dès le début de mes recherches, je fus attiré

SHADOW OF A DOUBT
Regie: Alfred Hitchcock



LOLA MONTÈS
Regie: Max Ophüls



Martine Carol dans *Lola Montès* de Max Ophüls.
d'Ophüls est de masquer ce qu'il nous montre, jusqu'au point de le doubler. Martine Carol qui n'est comme Marilyn Monroe qu'une brève fille gentille.

den Bemerkungen hier vorzustellen, da später Truffaut selber Bazins Position als die differenziertere bezeichnet hat.

Auch wenn Bazin den Enthusiasmus und die Vorliebe der jungen Kritiker für das Kino von Hawks, Preminger, Ray und die amerikanischen Filme von Alfred Hitchcock und Fritz Lang nicht teilte, lobte er gleichwohl die Sachkenntnis und die Einfühlung, die sie der siebten Kunst entgegenbrachten. Ihr Enthusiasmus ist fruchtbar und bereitet, so der hellseherische Bazin, das Kino der Zukunft vor. Ein Filmautor unterscheidet sich von den durchschnittlichen Handwerkern dadurch, dass in all seinen Filmen eine unverwechselbare Moral aufscheint, ein persönlicher Blick zu spüren ist. Die Autorentheorie verzichtet auf eine impressionistische Meinungskritik, die jeden Film zum Anlass nimmt, eine neue, oft anmassend wirkende Wertung vorzunehmen. Sie will die Schönheiten eines Werks als persönlichen Ausdruck des Regisseurs durchsichtig machen. Bazin beurteilte nun aber die Beziehung zwischen Werk und Autor anders als etwa François Truffaut und Eric Rohmer. Für sie erlangte das Werk erst in bezug auf seinen Urheber einen bestimmten Stellenwert. Für Bazin ging das Werk über den Autor hinaus. Viele Kunstwerke der Vergangenheit können auch dann bewundert werden, wenn wir deren Schöpfer nicht kennen. Selbst wenn die Persönlichkeit des Künstlers die Entwicklung der europäischen Kunst immer mehr bestimmt hat, entbindet dies die Kritik nicht von der Aufgabe, den historischen, sozialen und (kunst-)technischen Hintergrund zu beschreiben, aus dem Kunst entsteht. Die biographische Kritik ist bei weitem nicht das einzige Instrument der Analyse. Bazin meinte zudem, dass die individuelle Handschrift in einem Bild von Picasso oder Matisse stärker hervortritt als in einem Film von Hitchcock oder Bergman. Das Kino als Kunstform für die Massen muss auf dem Markt bestehen. Ein Filmautor hat viel mehr Mühe, sein eigenes poetisches Universum zu erschaffen, wenn die endgültige Gestalt seines "Produkts" auch von Produzenten, Szenaristen und der Erwartungshaltung eines Massenpublikums bestimmt wird. Gewiss schätzen wir das

Die Autorentheorie verzichtet auf eine impressionistische Meinungskritik, die jeden Film zum Anlass nimmt, eine neue, oft anmassend wirkende Wertung vorzunehmen. Sie will die Schönheiten eines Werks als persönlichen Ausdruck des Regisseurs durchsichtig machen.

amerikanische Kino seiner ausgezeichneten Regisseure wegen, seine Ausstrahlungskraft verdankt es aber vor allem einer ungemein lebendigen Tradition und der Fähigkeit, ein genaues Bild der amerikanischen Gesellschaft, noch in ihren Widersprüchen, zu zeichnen. Wer die Laufbahn eines Hollywoodregisseurs verfolgen will, muss immer auch sozioökonomische Gesichtspunkte einbeziehen.

Die Vertreter der Autorentheorie halten MR ARKADIN, den sechsten Film von Orson Welles, für bedeutender als CITIZEN KANE, weil die Persönlichkeit und künstlerische Reife eines Autors nur zunehmen können. Sie wenden sich zu Recht, so Bazin, gegen eine Tendenz, die das Alterswerk eines Regisseurs geringschätzt. Grosse Künstler altern nicht, sie gehen einer Zeit der Reife entgegen. Dabei übersehen sie jedoch, dass das Kino die jüngste aller Künste ist. Es hat sich in kurzer Zeit von einem Schaubudenvergnügen zu einer Darstellungsform aufgeschwungen, die dem Theater oder dem Roman oft ebenbürtig ist. Bei einer so schnellen Entwicklung unterliegen gerade geniale Regisseure einem besonderen Zerfallsprozess. Eine ästhetische Welle löst die andere ab. Umgekehrt lässt sich beobachten, wie verdrängte, vergessene Regisseure plötzlich wieder modern wirken. Dies trifft zum Beispiel auf Abel Gance und Erich von Stroheim zu.

Am schwerwiegendsten erschien Bazin der negative Aspekt der "Politik der Autoren". Ein an sich achtbarer Film wird abgelehnt, weil der Regisseur noch keine guten Filme gemacht hat, sich nicht als *auteur* hat ausweisen können. Ein Film kann eben schon deshalb bedeutend sein, weil er die Regeln eines Genres genauestens befolgt und in eine bestimmte kulturelle Tradition eingebettet ist. Gerade das amerikanische Kino ist dank seiner reichen Vergangenheit zu einem Vorbild für alle Filmländer geworden. Die "Politik der Autoren" führt näher an den künstlerischen Schaffensprozess heran. Die Begeisterung für den Autor kann aber die Bedeutung des Einzelwerks verdecken.

Doch eines war Bazin und den Rebellen der «Cahiers du Cinéma» sicher gemeinsam: Das Kino sollte ein abenteuerlicher Weg der Selbst- und Welterfahrung sein – und nicht eine Beute für die Drehbuchschreiber.

Poesie und Kalkül

Da die starren Regeln Hollywoods die Autonomie des Regisseurs untergruben, wurden für Truffaut jene Autoren wichtig, die das engmaschige Netz des Systems mit taktischem Geschick oder poetischem Aufbegehren zu zerreißen vermochten. Dank der unabhängigen Filmgesellschaft «United Artists» ist THE BAREFOOT CONTESSA von Joseph L. Mankiewicz in grösstmöglicher Freiheit entstanden. Die Herstellung dieses Films – Mankiewicz hatte das Drehbuch verfasst und war sein eigener Produzent – war beispielhaft für die jungen Kritiker, die der *Nouvelle vague* (und damit sich selbst) den Weg bereiteten. Wie sich das Starre und Festgelegte (auch der damaligen Filmindustrie Frankreichs) aus den Angeln heben liess, zeigte die Poesie eines Nicholas Ray. Sein JOHNNY GUITAR ist ein märchenhafter Western, ein Western wie ein Traum. Ray verwendete das Genrekino, um seine eigene – gefühlsbetonte und ungeschminkte – Geschichte zu erzählen. (Truffauts JOHNNY GUITAR wird dann LES QUATRE CENTS COUPS und derjenige Godards A BOUT DE SOUFFLE heissen.)

Formen des Erzählens

Es ist Truffaut nie um den Kampf des Kunstkinos gegen das Erzählkino gegangen. Schon ein früher Text über Cukor («Le train de la Ciotat») zeigt, wie sehr er den packenden und einfallsreichen Erzählstil Hollywoods bewunderte. Was ihm hingegen am Herzen lag, war die moralische Ausweitung des Erzählkinos. Daher rührte sein Respekt für die "Altmeister" Renoir, Hawks, Hitchcock oder Fritz Lang. Diese Regisseure verfügten über eine Technik, die im Laufe der Zeit eine geradezu musikalische Ausdrucksweise angenommen hatte. Eben diese seiltänzerische Sicherheit machte sie offen für Fragen der Moral. Ihre Filme sind moralisches Bekenntnis oder Pamphlet und zugleich Lehrbeispiele für formale

Gestaltung. Die Franzosen Cayatte oder Clouzot – Truffaut hat öfters darauf hingewiesen – verrieten immer das eine an das andere, während ein Hitchcock sowohl in beeindruckender Weise Schuld und Zerfall nachzeichnete als auch technische Bravour vorführte. Er stand in den Diensten der Filmindustrie und breitete in seinen Filmen gleichwohl seine Ängste und Obsessionen aus.

Was auch für Max Ophüls gilt, dessen intimes und verschlungenes Werk Truffaut anlässlich von LOLA MONTÈS würdigt. Der Kritiker erklärt Ophüls' Vorliebe für Schleier und Stoffe, für Gitter, Röhren und Seilvorrichtungen, die den Blick des Zuschauers auf das "dargestellte Leben" verstellen. Jeder ernsthafte Künstler empfinde die Fabrikation von Leben als etwas Unstatthaftes und suche nach listenreicher Umschreibung und Verfeinerung. Ophüls verberge immer bis zu einem gewissen Grade, was er im Bilde eingefangen hat. Dieselbe Zurückhaltung bestimme seine an den Dingen vorübergleitenden Kamerafahrten und die Kürze seiner Einstellungen. Um sich dem Leben, noch mehr aber der Wahrheit, zu nähern, lasse Ophüls lieber einen Versprecher als einen geschliffen vortragenen Satz auf der Tonspur. Bei Ophüls spürt Truffaut eine Balzac'sche Leidensfähigkeit, die er auch den Figuren eingibt. Auch seine vielschichtige Inszenierungsweise erinnert an den grossen Klassiker. (Dieser Vergleich sollte natürlich wieder die Kultursnobs provozieren, die das Kino nur naserümpfend zur Kenntnis nahmen.)

Die Phantasie an die Macht

Im Filmkritiker Truffaut war der Regisseur in dem Sinne enthalten, dass es verstehend so tief in ein Werk einzudringen galt, bis der Schaffensprozess selbst, wenn auch nur in der Vorstellung, noch einmal durchlebt werden konnte. Das Werk wurde in grundlegender Weise über die Tätigkeit der Kritik gestellt. Diese Haltung ist selbst dort noch erkennbar, wo der Kritiker gegen ein bestimmtes französisches Kino polemisierte oder einzelne Filme (in der Wochenzeitschrift «Arts») leidenschaftlich auseinanderpflückte. Wichtiger als eine positive oder negative Kritik war die Gewiss-

Es gibt bei Truffaut nicht den Realismus, sondern eine Vielzahl davon: Realismus der Gefühle, der Objekte, der Menschen, der Situationen, der Landschaften.

heit, dass das Kino ein Spiegel der ungelebten Möglichkeiten ist, ein Ort ewigen Begehrens und Brennpunkt einer auf wunderbare Weise zugleich physisch und seelisch fühlbaren Abstraktion. Die aufrührerischen Bilder des Films gaben den Anstoss, nicht mehr nach Wirklichkeit zu fragen, sondern Wirklichkeitsschichten und -verästelungen aufzuspüren. Es gibt bei Truffaut nicht den Realismus, sondern eine Vielzahl davon: Realismus der Gefühle, der Objekte, der Menschen, der Situationen, der Landschaften. Der Kinosaal ist keine gute Stube, sondern sollte sein: der Bauch der Phantasie.

Und Phantasie ist selten Sache des Kritikers, aber umso mehr die Domäne des Künstlers. In der entgegengesetzten Haltung sah Truffaut einen wesentlichen Grund dafür, dass zum Beispiel die Filme des Schriftstellers, Schauspielers und Regisseurs Sacha Guitry nicht das Interesse fanden, das sie verdient hätten. Der Kritiker erstrebt Analyse, Erklärung, Synthese, Guitry vertritt Verve, Erfindungsgeist, Imagination. Truffaut hat die singuläre Gestalt Guitrys gegenüber den Kritikern immerzu verteidigt und ihn sogar in eine Reihe mit den bevorzugten Regisseuren gestellt: Cocteau, Bresson, Renoir. In Guitry steckte der Geist der *Nouvelle vague*, da er trotz Armut (der Mittel) zu bezaubern wusste, im Gegensatz zu jenen Regisseuren, denen dies einzig dank Reichtum (der Mittel) gelang. Guitry überstrahlte die "tradition de la qualité", weil er deren Feigheit und Grössenwahnsinn, deren Snobismus und Misstrauen mit Schwung und Schnelligkeit beantwortete. Im alten Guitry lebte der rebellische Geist der Jugend, was den zukünftigen Regisseur Truffaut natürlich mehr interessierte als künstlerische Abgeklärtheit und Perfektion. Dies klingt ein bisschen wie ein Abschied vom Spätwerk der Vorbilder Hitchcock, Renoir und Lang. Als junger Cineast musste sich Truffaut von den grossen Lehrern befreien. Guitrys unverfrorene und unbekümmerte Arbeitsweise kam ihm da sehr entgegen. Wie Guitrys Filme werden auch jene der *Nouvelle vague* schnell gemacht und «reich an kleinen Einfällen» (Truffaut) sein.

Noch in einer anderen Beziehung nahm Truffaut eine Abgrenzung von den eigentlich heissgeliebten Regisseuren vor. So bewundernswerte Filme wie *LA CHIENNE*, *THE WOMAN IN THE WINDOW* und *SHADOW OF A DOUBT* zeigten das Verbrechen halt doch nur aus bürgerlicher Sicht. Eine gewisse soziale Bequemlichkeit verhinderte einen vorurteilsfreien Blick auf die Welt des Bösen. Elia Kazans moralischer Standpunkt hingegen, so Truffaut, ist nicht der bürgerlichen Moral verpflichtet. Kazan verwischt die gesellschaftliche Trennung von Gut und Böse und ergreift Partei für die Ausgestossenen und Unterdrückten. In *EAST OF EDEN* macht er einen zwischen Laster und Ehre schwankenden Helden à la Baudelaire zum Mittelpunkt der Geschichte. Nicht Distanz, sondern Zuneigung leitet Kazans anschauliche und konsequent kinematographische Sichtweise. Seine Modernität liegt nach Truffaut auch darin begründet, dass er sich den Personen beziehungsweise Darstellern zuwendet, ohne sofort eine Erzählhaltung einzunehmen. Er bleibt deskriptiv. James Deans Körpersprache wird fast dokumentarisch festgehalten.

Du côté de chez Renoir

In der Jean Renoir gewidmeten Weihnachts-Nummer des Jahres 1957 verfasste Truffaut kurze Beiträge zur Bio-Filmographie. Bereits in *NANA*, schreibt Truffaut, tauchen jene Motive auf, die Renoirs Werk beherrschen: die Beziehung zwischen Herr und Knecht, die Liebe zum Theater und Variété, die Selbstwerdung einer Schauspielerin. Chaplin und Stroheim sind Renoirs Vorbilder. Deshalb die geglückte Verbindung von Naturalismus und Spontaneität. (Der Vergleich ist etwas fragwürdig, wenn man bedenkt, dass Chaplins Gags fast wie mit dem Zirkel gezogen scheinen.) *TIRE AU FLANC* ist einer der schönsten Stummfilme Renoirs. Die Freude, mit der dieser Film offensichtlich gedreht wurde, teilt sich auch den Zuschauern vor der Leinwand mit. *TONI* ist italienischer Neorealismus avant la lettre. Fast alle Darsteller sind Laien, und es gibt keine Studioaufnahmen. Doch gerade diese naturalistische Treue schlägt um in Bilder des Traum- und Märchenhaften. Der nüchternste und am

wenigsten poetische Film Renoirs, *LA GRANDE ILLUSION*, hat beim Publikum den grössten Erfolg gehabt. Das psychologische Moment fand so sehr Anklang, dass auch das akzeptiert wurde, was man dem Regisseur sonst vorzuwerfen pflegte: Gedankensprünge, Stimmungswechsel, Digressionen, Derbheit und Preziosität. In *LA MARSEILLAISE*, dem Film über die französische Revolution, zeigt Renoir, wie er das Gleichgewicht zwischen Engagement und Distanz zu halten weiss. *LA RÈGLE DU JEU*, sein Meisterwerk, ist keine psychologische Analyse, sondern die facettenreiche Erfassung der Moral einer Gesellschaft. Ein Film im Schwebzustand.

Abschied von Bazin, Abschied von der Kritik

Im November des Jahres 1958 starb André Bazin, das Gewissen des französischen Films (so hat ihn Jean Renoir in einem Nachruf genannt). Truffaut würdigte den angesehenen Kritiker, der für ihn auch Beschützer und Vater war, in der als Hommage konzipierten Januar-Nummer des folgenden Jahres. Der kurze Text war zugleich der Abschied des Filmkritikers François Truffaut von den «Cahiers du Cinéma». Die Regiearbeit sollte von da an seine ganze Aufmerksamkeit beanspruchen. Neben den wenigen Artikeln, die er noch verfassen wird, stellt das labyrinthische Gespräch mit Alfred Hitchcock die grosse Ausnahme dar.

Truffauts erster Spielfilm, *LES QUATRE CENTS COUPS*, ist sein persönlichster geblieben. Nachher hat er sich verändert, so sehr, dass ihn Freunde (zum Beispiel Godard) und Feinde der ehemals bekämpften "tradition de la qualité" zuschlugen. Sie sahen den Unterschied nicht. Das Qualitätskino erstickte in Konventionen, er spielte mit den Konventionen. Truffaut hat sich verändert, aber ein Kind, ein traurigeres vielleicht, ist er bis zu seinem Tode geblieben.

Thomas Aigner

Verzeichnis aller Kritiken und
Aufsätze von François Truffaut in
den «Cahiers du Cinéma»

Les extrêmes me touchent (SUDDEN
FEAR, Regie: David Miller), Nr. 21,
März 1953

Notes sur d'autres films (AFFAIR IN
TRINIDAD, Regie: Vincent Sher-
man; LA CORONA NEGRA, Regie:
Luis Saslavsky), Nr. 22, April 1953
La neige n'est pas sale (THE SNOWS
OF KILIMANJARO, Regie: Henry
King), Nr. 23, Mai 1953

Notes sur d'autres films (DEAD
LINE, Regie: Richard Brooks),
Nr. 23, Mai 1953

*1*De A jusqu'à Z (SOUTH SEA
SINNER, Regie: Bruce Humber-
stone; THE NARROW MARGIN,
Regie: Richard Fleischer),
Nr. 24, Juni 1953

En avoir plein la vue, Nr. 25,
Juli 1953

Terre année zéro (FIVE, Regie: Arch
Oboler), Nr. 25, Juli 1953

Notes sur d'autres films (LE
QUATRIÈME HOMME, Regie: Phil
Karlsen; DR. CYCLOPS, Regie:
Ernest B. Schoedsack; MAN IN THE
DARK, Regie: Lew Landers),
Nr. 25, Juli 1953

Du mépris considéré (STALAG 17,
Regie: Billy Wilder), Nr. 28,
November 1953

Les dessous du Niagara (NIAGARA,
Regie: Henry Hathaway), Nr. 28,
November 1953*

Notes sur d'autres films (ROOM
FOR ONE MORE, Regie: Norman
Taurog; A LIFE OF HER OWN,
Regie: George Cukor; LE PARI
FATAL, Regie: William Beaudine;
L'AUTOCAR EN FOLIE, Regie:
Pierre Louis; LAS VEGAS STORY,
Regie: Robert Stevenson; THE
TURNING POINT, Regie: William
Dieterle; QUAND TU LIRAS CETTE
LETTRE, Regie: Jean Pierre Mel-
ville), Nr. 29, Dezember 1953

*Une certaine tendance du cinéma
français*, Nr. 31, Januar 1954
²Aimer Fritz Lang (THE BIG HEAT,
Regie: Fritz Lang), Nr. 31,
Januar 1954

L'amour aux champs (LA RED,
Regie: Emilio Fernandez), Nr. 31,
Februar 1954

Notes sur d'autres films (GIRLS IN
THE NIGHT, Regie: Jack Arnold;
FEMMES INTERDITES, Regie: Alber-
to Gout), Nr. 32, Februar 1954

Les truands sont fatigués
(TOUCHEZ PAS AU GRISBI, Regie:
Jacques Becker), Nr. 34, April 1954

Notes sur d'autres films (SI VER-
SAILLES M'ÉTAIT CONTÉ, Regie:
Sacha Guitry), Nr. 34, April 1954

Le train de la Ciotat (IT SHOULD
HAPPEN TO YOU, Regie: George
Cukor), Nr. 35, Mai 1954

Notes sur d'autres films (NEVER
LET ME GO, Regie: Delmer Daves;
LURE OF THE WILDERNESS,



James Dean dans *1* *East of Eden* d'Elia Kazan

Son regard de myope l'empêche de
sourire, et le sourire qu'il force de
patience, on peut tirer de lui est une
victoire.

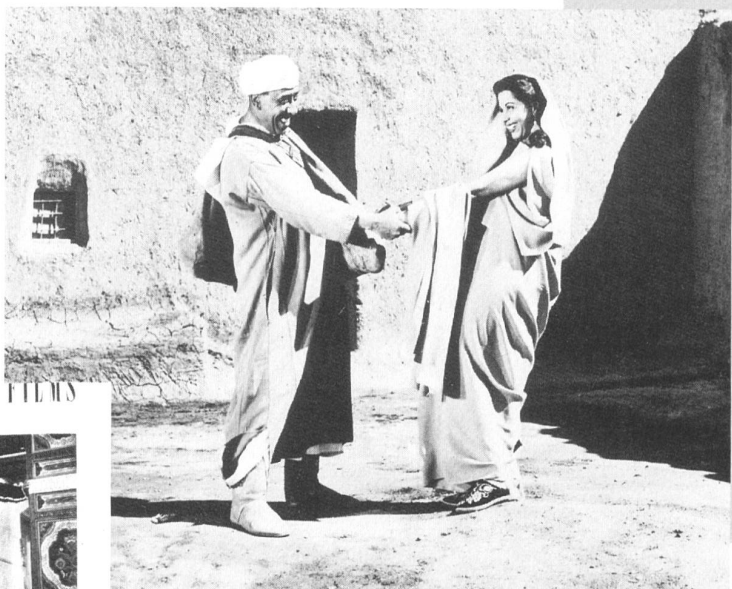
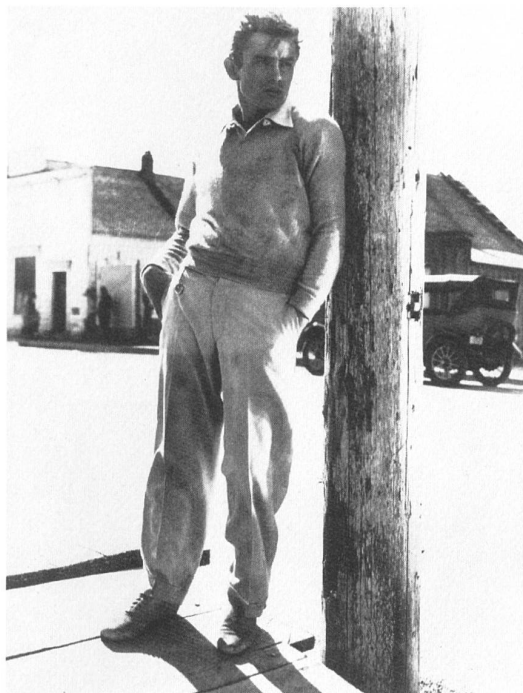
Son pouvoir de séduction est tel —
il faut entendre réagir la salle quand
Raymond Massey refuse l'argent qui

mier abordage, son premier vol et son
premier vrai baiser.

Nous avons singulièrement et com-
plètement mérité de Kazan. A cela
plusieurs raisons : Kazan est fort ma-
dame et pour ce qui en lui appartient
le plus à d'autres — les apparences.

EAST OF EDEN

Regie: Elia Kazan



ALI BABA ET LES
QUARANTE VOLEURS
Regie: Jacques Becker



Nous, Daniel et Fernand dans *Ali Baba et les quarante voleurs* de Jacques Becker

ALI BABA ET LA " POLITIQUE DES AUTEURS "

ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS, film français de RAÏMOUNDO
DE JACQUES BECKER. Éditions "Cahiers du Cinéma" - 1954

LES FILMS



Joan Crawford et Sterling Hayden dans *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray

JOHNNY GUITAR
Regie: Nicholas Ray



Nicholas Ray
mit Joan Crawford



LA TOUR DE NESLE
Regie: Abel Gance



pas encore, le malheureux, que celle qu'il s'apprête à et autre que sa mère, Marguerite de Bourgogne, laquelle avoua: « Fils du pèche et de Baridon, il mourra sans la » payant » ainsi l'infamie de ses tristes parents.

Regie: Jean Negulesco; RETURN TO PARADISE, Regie: Mark Robson; LA GUERRA DE DIOS, Regie: Rafael Gil; THE MANDERSON AFFAIR, Regie: Henry Wilcox; TROUBLE IN THE STORE, Regie: John Paddy Carstairs, Nr. 35, Mai 1954

Notes sur d'autres films (FILLE D'AMOUR, Regie: Vittorio Cottafavi; THE TREASURE OF THE GOLDEN CONDOR, Regie: Delmer Daves; DRÔLE DE MEURTRE, Regie: Don Weis; QUAI DES BLONDES, Regie: Paul Cadéac), Nr. 36, Juni 1954

Notes sur d'autres films (FLYING ON TANGER, Regie: Charles M. Warren), Nr. 37, Juli 1954

³Les nègres de la rue Blanche (RIVER OF NO RETURN, Regie: Otto Preminger; PRINCE VALIANT, Regie: Henri Hathaway; KING OF THE KHYBER RIFLES, Regie: Henri King), Nr. 38, August-September 1954

Notes sur d'autres films (LE INFEDÉLI, Regie: Steno, Mario Monicelli; THE GLASS WALL, Regie: Maxwell Shane; VILLA BORGHESE, Regie: Gianni Franciolini; LES HOMMES NE REGARDENT PAS LE CIEL, Regie: Umberto Scarpelli; THE CITY IS DARK, Regie: André de Toth), Nr. 38, August-September 1954

⁴Un trousseau de fausses clés, Nr. 39, Oktober 1954

Eros' Time, Nr. 42, Dezember 1954*

⁵Ali Baba et la "Politique des auteurs" (ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS, Regie: Jacques Becker), Nr. 44, Februar 1955

L'admirable certitude (JOHNNY GUITAR, Regie: Nicholas Ray), Nr. 46, April 1955*

Abel Gance, désordre et génie (LA TOUR DE NESLE, Regie: Abel Gance), Nr. 47, Mai 1955*

Orvet, mon amour; Nr. 47, Mai 1955

Le Derby des Psaumes (VERA CRUZ, Regie: Robert Aldrich), Nr. 48, Juni 1955

La Comtesse était Beyle (THE BAREFOOT COTTESSA, Regie: Joseph L. Mankiewicz), Nr. 49, Juli 1955

Le Festival de Venise 1955 (DES TEUFELS GENERAL, Regie: Helmut Käutner; IL BIDONE, Regie: Federico Fellini; THE NAKED DAWN, Regie: Edgar G. Ulmer; THE BIG KNIFE, Regie: Robert Aldrich; LES MAUVAISES RENCONTRES, Regie: Alexandre Astruc), Nr. 51, Oktober 1955

Portrait d'Humphrey Bogart, Nr. 52, November 1955*

Lola au bûcher (LOLA MONTÉS, Regie: Max Ophüls), Nr. 55, Januar 1956

Les haricots du mal (EAST OF EDEN, Regie: Elia Kazan), Nr. 56, Februar 1956

Verbindende Liebe

Ivo Kummer,
Geschäftsführer
Solothurner Filmtage



Die 29. Solothurner Filmtage sind vorüber. Wie letztes Jahr zählten wir, der wirtschaftlichen Rezession zum Trotz, über 27 000 Eintritte. Darauf dürfen wir alle Stolz sein, die Filmschaffenden wie die Organisatoren und Organisatorinnen, denn es ist der Beweis, dass ein Publikum für den Film aus der Schweiz existiert. Das Bedürfnis nach "anderen Filmen", vor allem bei jüngeren Menschen, ist vorhanden. Sicher spielt der Ereignisfaktor "Filmtage" ebenfalls eine wichtige Rolle. Der Wunsch nach dem Erlebnis, dabei sein zu wollen. Was der einzelne Film aus der Schweiz alleine kaum schafft, im Verbund erreichen wir es. Für eine Woche ist nicht Monokultur im Kino angesagt, sondern eine breite, vielfältige Palette von unterschiedlichsten Filmen. Das "Filmbiotop" der Schweiz erweckt grosses Interesse bei unseren Gästen aus über zwanzig Nationen, bei einem einheimischen Publikum und bei Filmbegeisterten aus der ganzen Schweiz. Das Kino wird zu dem, was es sein sollte: ein Begegnungsort.

Die «Solothurner Filmtage» sind nicht Cannes, Berlin, Locarno oder Venedig. Sie sind einzigartig in ihrer Form und Zielsetzung. Wo findet sich sonst ein Nachwuchsfilm gleichberechtigt programmiert neben den Werken von renommierten Filmschaffenden? In keinem europäischen Land gibt es eine ähnliche Einrichtung, die über so viele Jahre hinweg kontinuierlich durchgeführt wurde. Unser Konzept regt zu Widersprüchen an und provoziert. Sind wohl

deshalb die Berichte in den Medien so vielfältig wie die Filme, die wir zeigen? Ganz offensichtlich tut man sich schwer mit unserer "demokratischen Leinwand".

In wenigen Tagen geht die «Auswahlschau: Solothurner Filmtage» auf Reisen. In über dreissig Ortschaften wird über Solothurn hinaus Raum und Zeit geboten für Begegnungen und Auseinandersetzungen: unsere Filme aus der Schweiz als kommunikationsförderndes Medium über die Sprachgrenzen hinweg. In der heutigen Zeit wichtiger denn je, werden doch ringsherum Medienprodukte sowie "freie Zonen" zu reinen Konsumgütern umfunktionalisiert und gleichzeitig auch degradiert.

Trotz des Erfolges, trotz der vielen hundert Akkreditierten (mit Gratiseintritt), trotz dem zahlenden Publikum und trotz, oder erst recht, wegen der interessanten Filme, die wir zeigen konnten, können wir Organisatoren und Organisatorinnen von den Filmtagen immer noch einiges besser machen: die Filmgespräche zum Beispiel, ein Dauerthema, das uns seit Jahren beschäftigt. Wir haben viele mögliche und unmögliche Formen ausprobiert, nun ist es wieder an der Zeit, neue Wege zu suchen, Wege, die auch in einer Zeit der Debattierunlust zum Ziel führen, zum Gespräch über und von den Filmen. Auch fordert uns das kommende dreissigjährige Jubiläum heraus, neue Ansätze für unsere Filmwerkschau zu diskutieren und umzusetzen. Ideen sind gefragt und wir sind offen dafür.

Wer sind "wir" eigentlich? Reden wir einmal von uns. Das Büro besteht aus drei Personen (Geschäftsführung und Sekretariat), die untereinander eine 133-Prozent Arbeitsstelle teilen. "Vereinsarbeit" leistet die neunzehnköpfige Geschäftsleitung, die sich in regelmässigen Abständen zu Sitzungen trifft und den Anlass konzeptuell wie auch organisatorisch trägt. Alle sind seit Jahren für die Vorbereitung und die Durchführung der Solothurner Filmtage beschäftigt und investieren ihre Freizeit sowie ihre Ferien in diese Arbeit. Wie ist die Tatsache möglich, dass dieses Grüppchen bereits einzelne Kulturminister, Direktoren und Direktorinnen und Präsidenten und Präsidentinnen der schweizerischen Kulturbehörden und ihrer zugewandten Institutionen überlebte und im Strudel der Zeit als erratischer Block die «Solothurner Filmtage» in einer fast selbstverständlichen Art durchführen? Eine Antwort darauf zu finden ist ebenso kompliziert wie die Beweggründe jeder einzelnen Person für dieses Engagement zu erklären versuchen.

Uns verbindet eigentlich nur eines: die Liebe zu den schrägen, unbequemen, ungeliebten, unmöglichen und wunderbaren Filmen aus der Schweiz.

Die Daten für die 30. Solothurner Filmtage sind festgelegt: 24. bis 29. Januar 1995. Wir sind dabei! Und Sie?

"The Best Picture Of The Year."

- NEW YORK FILM CRITICS CIRCLE
- NATIONAL BOARD OF REVIEW
- LOS ANGELES FILM CRITICS
ASSOCIATION

"A Masterwork, A Passionate
Cry, A Towering Drama."

- Gene Shalit, THE TODAY SHOW

A FILM BY STEVEN SPIELBERG SCHINDLER'S LIST

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS AN AMBLIN ENTERTAINMENT PRODUCTION "SCHINDLER'S LIST" ALAN REEKIN • BEN KINGSLEY • RALPH FIENES • CAROLINE GOODALL
JONATHAN SAGALL • FREDERICK DODD • JAMES WILLIAMS • ROBERT KATHLEEN KENNEDY • BASED ON THE BOOK BY THOMAS KENEALLY • SCREENPLAY BY STEVEN ZALJAN • PRODUCED BY STEVEN SPIELBERG
AMBLIN ENTERTAINMENT R UNIVERSAL PICTURES GERALD R. MOLEN BRANTO LUSTIG PRODUCED BY STEVEN SPIELBERG A UNIVERSAL PICTURE UNIVERSAL

Ab 4. März im Kino

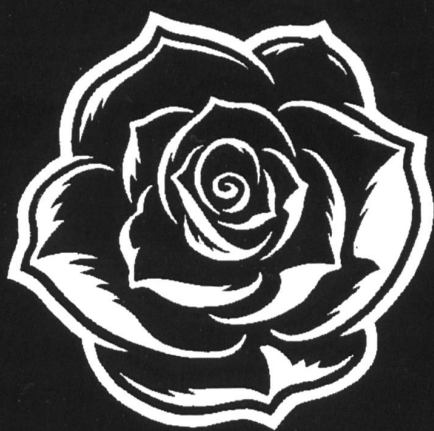
Ein Assi Dayan Film

Life according to agfa

Ein Film der an Jarmusch erinnert, an
Cassavetes oder an Robert Altman...

Mit Gila Almagor, Shuli Rand, Irit Frank, Avital Dicker, Benny Hiran, Sander Gilchinski
Ezra Kafri u.v.a. Eine Yoram Kizlev & Rafi Bodman Produktion. Kamera: Iqbal-Iqbal
Schnitt: Zohar Sela Art Direction: Ya'akov Tourjeman Musik: Martali Alter
Ausführender Produzent: Uri Sabag, im Verleih von Look Now!

DEMNÄCHST IM KINO



BIENVENUE

Vous devenez membre. Gratuitement. Nous nous occupons de vos droits d'auteur, de votre protection juridique, de vos intérêts financiers et pratiques. Pour que les cinéastes suisses puissent créer sans soucis: Suissimage.

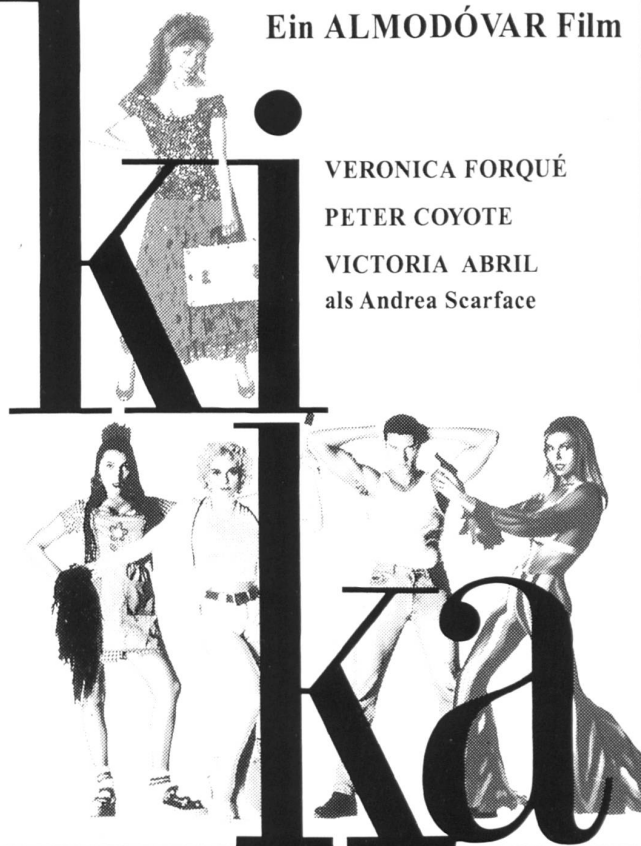
Société suisse pour
la gestion des droits
d'auteurs d'œuvres
audiovisuelles

SUISSIMAGE

**Nous protégeons vos
droits sur les films**

Bureau romand
Rue St.-Laurent 33
CH-1003 Lausanne
Tél. 021 323 59 44
Fax 021 323 59 45

Ein ALMODÓVAR Film



VERONICA FORQUÉ
PETER COYOTE
VICTORIA ABRIL
als Andrea Scarface

Ab 25. März

Academy Award Winners

ANTHONY HOPKINS

EMMA THOMPSON

THE REMAINS OF THE DAY

(Was vom Tage übrig blieb)

Ein JAMES IVORY Film

COLUMBIA PICTURES Presents

A MIKE NICHOLS/JOHN CALLEY/MERCHANT IVORY PRODUCTION

ANTHONY HOPKINS ♦ EMMA THOMPSON ♦ JAMES FOX and CHRISTOPHER REEVE in "THE REMAINS OF THE DAY"

Based on the novel by KAZUO ISHIGURO Also Starring PETER VAUGHAN ♦ HUGH GRANT ♦ MICHAEL LONSDALE ♦ TIM PIGOTT-SMITH

Production Design LUCIANA ARRIGHI Costume Designers JENNY BEAVAN ♦ JOHN BRIGHT Editor ANDREW MARCUS Associate Producer DONALD ROSENFELD

Music by RICHARD ROBBINS Director of Photography TONY PIERCE-ROBERTS Executive Producer PAUL BRADLEY Screenplay by RUTH PRAWER JHABVALA

Produced by MIKE NICHOLS ♦ JOHN CALLEY ♦ ISMAIL MERCHANT Directed by JAMES IVORY

[SOUNDTRACK AVAILABLE FROM ANONY SOUND RECORDS AND CASSETTE]

AVAILABLE AS A VINTAGE NOVEL AND RANDOM HOUSE AUDIO BOOKS

DOLBY STEREO
IN THEATERS



Ein COLUMBIA
FILM
IM VERLEIH
DER



Demnächst im Kino