Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 193

Heft

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

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

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

Download PDF: 07.08.2025

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

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Fr. 10.– DM 10.– öS 90.–

2 ·94

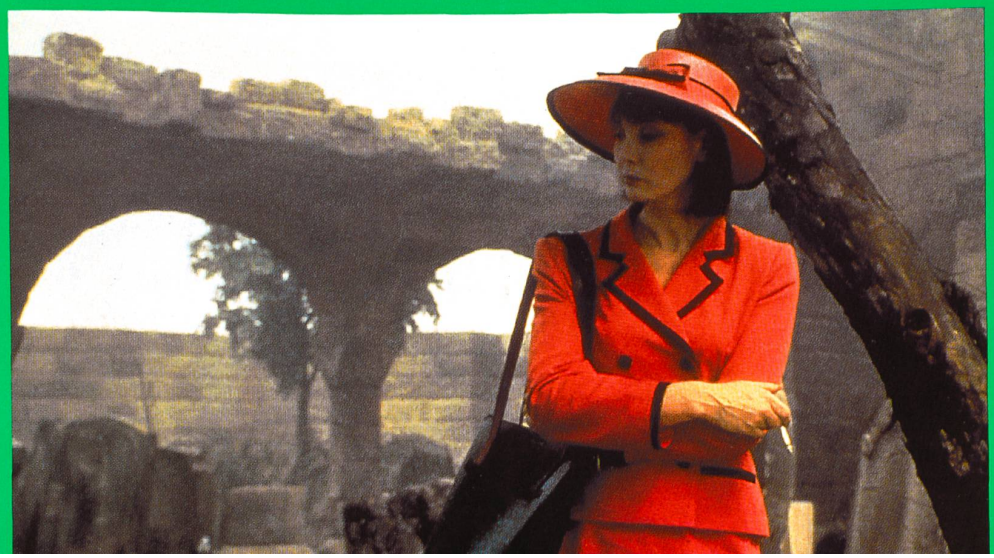
«Eher Geometrie als Algebra» ein Gespräch mit Eric Rohmer

Risiken eingehen als Schauspieler – Gespräch mit Michel Lonsdale

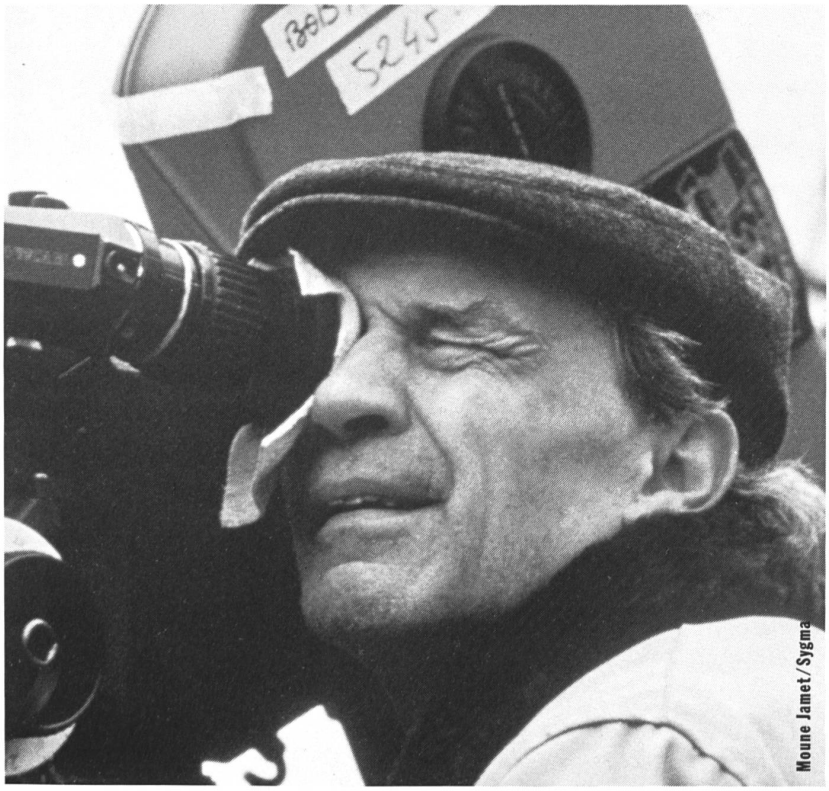
Filmische Selbstreflexionen im Metafilm SMOKING/NO SMOKING · RAINING STONES

L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHEQUE

THE REMAINS OF THE DAY · SHADOWLANDS



Der Widerspenstige. Cinéaste Jacques Rivette



Sie waren Kritiker, und sie drehten Filme, andere und anders. Von den Denkern und Erfindern der Nouvelle Vague bleibt Rivette der verborgenste. Als vermeintliche Figur im Hintergrund tritt er 1956 indes zuerst auf: mit seinem Kurzfilm "Le Coup du berger". Truffaut dreht daraufhin "Les Mistons" und Chabrol "Le beau Serge" – Cinéma des copains. 1994 zeigt Rivette seinem Publikum über fünf Stunden historischen Stoff. "Jeanne la Pucelle", das entmystifizierte Nahporträt der Jungfrau von Orléans trägt deutlich seine Signatur: die des Aussenseiters, des sich selber treu gebliebenen Solitärs, der die Gefälligkeit strikt verweigert. "du", die Zeitschrift der Kultur, begegnet im Mai Rivette und nähert sich seinem eigenwilligen, konsequenten Œuvre. Mit Porträts von seinen engsten Mitarbeitern und Bulle Ogier, Rivettes liebster Schauspielerin. Mit einer ausführlichen Filmografie von Karlheinz Oplustil. Mit Essays zu den wichtigsten Aspekten seiner Filme. Aki Kaurismäki, Krzysztof Kieslowski und Wim Wenders treffen sich zu einem kurzen Gespräch über das Filmen. "du" vom Mai 1994 **"Der Widerspenstige. Cinéaste Jacques Rivette"** erhalten Sie an vielen Kiosken, in jeder Buchhandlung oder für Fr. 15.– (exkl. Porto) direkt von uns: 01-248 48 76. Und bei Bestellung eines Jahresabonnements über 01-248 53 50 sogar geschenkt.

© WYLER

du
Macht Kultur zum Thema.

Filmbulletin
Postfach 6887
ZURICH - CH 8023
SUIZZERA

Giulietta Masina Fellini
Via Margutta, 110
Roma

Giulietta
Via

Roma, 3.6.86

Gentile signorina,

la ringrazio molto della sua lettera, ma purtroppo non posso accettare di collaborare alla vostra rivista, alla quale comunque faccio moltissimi auguri. I miei impegni professionali non mi consentono di assumermi altri compiti.

La saluto molto cordialmente,

Giulietta Masina

Giulietta Masina

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Volontariat:
Susanne Wagner

Mitarbeiter dieser Nummer
Marcus Rothe, Pierre Lachat, Jean Perret, Peter Kremski, Michael Sennhauser, Thomas Christen

Gestaltung und Realisation
Rolf Zöllig SGD CGC,
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 Thurow, Basel; 20th Century Fox, Sadfi, Genève; Trigon-Film, Rodersdorf; Walo Hauser, Winterthur; Filmcooperative, Monopole Pathé Films, ZOOM-Filmdokumentation, Zürich; Marcus Rothe, Les Films du Losange, Paris

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

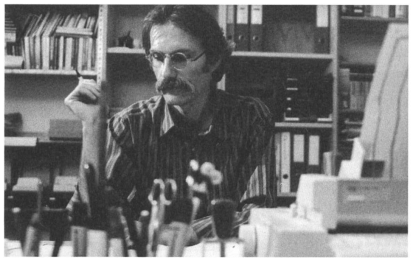
R.&S. Pyrker,
Columbusgasse 2,
A-1100 Wien
Telefon 0222 604 01 26
Telefax 0222 602 07 95

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint fünf- bis sechsmal jährlich. Jahresabonnement: sFr. 54.-/DM 54.-öS 450.-, übrige Länder zuzüglich Porto ermässigtes Abonnement für Arbeitslose, Lehrlinge, Schüler, Studenten: sFr. 35.-/DM 35.-/öS 400.-

© 1994 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

In eigener Sache



Josef Stutzer

Fortschreiben

Zurückdenken

Querverweisen

Ob die heutige Filmkritik «möglicherweise zu impressionistisch ist», wie Eric Rohmer findet, soll hier nicht erörtert werden. Unbestritten sei aber, dass die Kritiker bei den «Cahiers du cinéma» um André Bazin «noch eine theoretische Grundlage besassen».

Allerdings hat auch Bazin nicht eigentlich theoretisiert. Seine "Theorie" musste aus seinen Filmbesprechungen und Essays erst herausgefiltert, aufgearbeitet werden, um als Theorie ins Sichtfeld nachfolgender Filmkritiker und Filmtheoretiker – selbstverständlich auch nachfolgender Filmkritikerinnen und Filmtheoretikerinnen – zu rücken.

«Sicher», so bestätigt auch Rohmer einen Gedanken aus der «eigenen Sache» in Filmbulletin 1.94, «ist es heute schwieriger, postmoderner, beliebiger». "Selbstreflexiver" – wäre allenfalls noch beizufügen.

Voraussetzungslos ist nichts. Auch Filmpublizistik, wie sie Filmbulletin pflegt, nicht. Querverweise können zwar explizite sein – müssen aber nicht. Obwohl wir nicht ständig auf den Überbau verweisen, Betrachtungswinkel häufig und sogar Ebenen bewusst wechseln, Voraussetzungen unterschiedlich, aber nicht beliebig setzen – fortschreiben wollen wir die Geschichte und die Theorie des Kinos allemal.

Walt R. Vian

FILM
BULLETIN

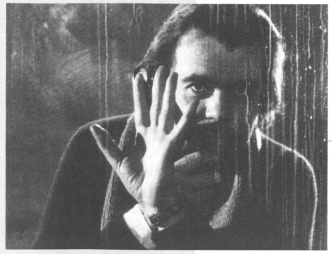
Kino in Augenhöhe

2.94
36. Jahrgang
Heft Nummer 193
April 1994

KURZ BELICHTET 4 *Die Welt dreht*

KINO IN AUGENHÖHE 8 **«Vielleicht mache ich eher Geometrie als Algebra»** *Gespräch mit Eric Rohmer*

16 **Zwischen einer Sie und einem Er**
L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE ..... *von Eric Rohmer*
SMOKING / NO SMOKING ..... *von Alain Resnais*



NAHAUFNAHME 21 **«Es lohnt sich, Risiken einzugehen»** *Gespräch mit Michel Lonsdale*
32 *Kleine Filmographie*

FILMFORUM 34 RAINING STONES ..... *von Ken Loach*
37 THE REMAINS OF THE DAY ..... *von James Ivory*
42 SHADOWLANDS ..... *von Richard Attenborough*
45 L'HOMME SUR LES QUAIS ..... *von Raoul Peck*

FILMTHEORIE 47 **Filmische Selbstreflexionen** *Aspekte des Metafilms*

KOLUMNE 56 **Regie ist provozieren und zuschlagen** *Von Peter Brook*

Titelblatt:
Sabine Azéma in
SMOKING
von Alain Resnais

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.

Die Welt dreht:

Gérard Depardieus nächster Film soll eine Komödie werden, in LES ANGES GARDIEN wird er unter Regisseur *Jean-Marie Poiré* (LES VISITEURS) spielen. Weiter hat der vielbeschäftigte Depardieu Filmprojekte wie LA FEMME DE CHAMBRE DE TITANIC von *Emir Kusturica* sowie RASPUTIN von *Costa Gavras* im Auge. Zudem plant er, in einem englischen Remake von NÔTRE DAME DE PARIS den Part des Quasimodo zu übernehmen.

Marlon Brando erhebt sich wieder aus seiner Versenkung: zum ersten Mal seit 1979 (APOCALYPSE NOW) will er wieder mit *Francis Ford Coppola* zusammenarbeiten. Der Film soll DON JUAN DEMARCO AND THE CENTERFOLD heissen und handelt von einem Psychiater in einer midlife crisis (vom siebzigjährigen Brando dargestellt!), der mit einem Patienten konfrontiert wird, der sich für Don Juan hält.

Chen Kaige will *Gong Li* aus FAREWELL TO MY CONCUBINE erneut für einen Film einsetzen. Der chinesische Regisseur hält die Schauspielerin für die einzig richtige Besetzung der Rolle der Frau von Mao Tse Tung in seinem geplanten Film MADAME MAO, weil sie aus derselben Provinz komme und diesen Charakter verstehe. Chen Kaige befürchtet jedoch, die chinesische Regierung wolle ihm bei seinem Projekt einen Strich durch die Rechnung machen. Damit bezieht er sich auf die neuen Regeln für Co-Produktionen von chinesischen Filmen mit dem Ausland, die die Regierung erlassen hat und Zensurmöglichkeiten während der Filmproduktion vorsieht.

Der Engländer *Ralph Fiennes*, der in SCHINDLER'S LIST den Lagerkommandanten Amon Goeth dargestellt hat, wird unter Regisseur *Mike Nevell* im Film OLD FRIENDS mitwirken. Fiennes und *Kevin Kline* sollen zwei ungleiche Nachbarn spielen.

Die US-Produktionsgesellschaft Columbia plant seit längerem, einen Film über die Ritter der Tafelrunde zu drehen. *Sean Connery* soll König Arthur spielen; für die Rolle des Lancelot ist *Richard Gere* im Gespräch.

Auswahlschau
Solothurner Filmtage 1994

Seit Ende Februar ist die Auswahlschau der Solothurner Filmtage in der ganzen Schweiz auf Tournee. Vierunddreissig Veranstalter aus allen Landesteilen haben aus den zahlreichen Filmen eine Auswahl getroffen. Die ausgewählten Filme widerspiegeln ein Bild des aktuellen Filmschaffens in der Schweiz, sie werden aber kaum in regulären Programmen zu sehen sein. Von den meisten Veranstaltern gewählt wurde der Kurzspielfilm UND TSCHÜSS/ ALORS SALUT/BYE von *Walter Feistle* und *Stefan Schneider*, die den Abschied und das Wiedersehen von Verliebten auf Bahnhöfen ins Bild rückten. Den nach Berlin emigrierten Schweizer *Dani Levy* beschäftigte in seinem Kurzfilm OHNE MICH Rassismus und Fremdenhass im neuen Deutschland. Einen längeren Dokumentarfilm schuf *Christoph Kühn* mit SOPHIE TAEUBER-ARP: das Porträt der avantgardistischen Malerin, Plastikerin und Tänzerin, die ihrem Ehemann, dem Künstler Hans Arp, zeitlebens eine Muse, aber auch Konkurrentin war. *Stefan Laur* räumt in seinem Dokumentarfilm KLATSCHMOHN – AUS DEM LEBEN MIT HEROIN mit den Klischees über Heroinsüchtige auf. Die Junkies auf der Strasse machen nur einen kleinen Teil der Fixer aus; an der Nadel hängen auch sogenannt Integrierte, die trotz ihrer Sucht einen ganz "normalen Alltag" leben. In Stefan Laurs Dokumentarfilm erzählen Fixer von beiden Seiten über ihr Leben mit der Droge.
Nachfolgend die restlichen Daten bis Ende Mai: Zürich, Rote Fabrik, 22. bis 24. April; Basel, Filmpalast, 28. /29. April; Langenthal, Chrämerhuus, 29./30. April; Frauenfeld, Eisenwerk, 30. April und 7. Mai; Buchs, fabriggli, 1. Mai; Thusis, Kino Rätia, 4. Mai; Winterthur, Berufsschule, 28. Mai; Genève, Fonction: Cinéma, 28.-31. Mai.

Kunstmaler fürs Kino

Noch bis zum 15. Mai 1994 ist im Filmmuseum Düsseldorf eine Ausstellung über die Arbeit von Film-Kunstmalern zu sehen. Ihre Leistungen stehen im wahrsten Sinne des Wortes im Hintergrund und werden vom Publikum oft kaum wahrgenommen. Film-Kunstmaler

kopieren für die Ausstattung von Filmen Werke grosser Maler und imitieren Marmor, Glas, Holz und Stein. Im Filmmuseum Düsseldorf sind kopierte Gemälde, Karikaturen, Skizzen, Entwürfe, Werk- und Arbeitsfotos ausgestellt.
Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40002 Düsseldorf

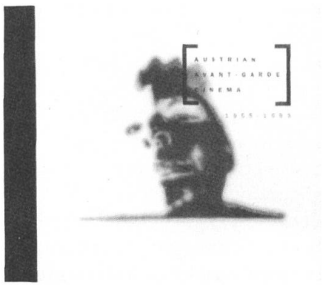
Französische Filmtage Tübingen

In Tübingen stehen die diesjährigen Filmtage wie immer im Zeichen des französischen Films. Vom 15. bis 22. Juni präsentieren die Organisatoren hundertsechzig Veranstaltungen in elf Kinosälen, darunter neue Filme aus französischsprachigen Ländern, französische Animationsfilme und eine Retrospektive über Bertrand Tavernier. Zu Gast ist die Cinémathèque Montréal, die die Geschichte Québecs in Form von Filmgeschichten erzählt.
Informationen: Verein zur Förderung der deutsch-französischen Filmkultur e.V., Friedrichstrasse 11, D-72072 Tübingen, Tel. 0049-7071-32828 Fax 0049-7071-31006

Mai Zetterling in QUARTET
Regie: Ralph Smart, 1950

Studiengang Produktion

Die Filmakademie Baden-Würtemberg in Ludwigsburg bietet einen sechssemestrigen Studiengang Produktion an. Qualifizierte Studentinnen und Studenten erhalten die Möglichkeit, sich zu Produktions-Herstellungsleitern und freien Produzenten für Fernsehen, Kino, Werbung und Industriefilm auszubilden. Für das Wintersemester 1994 können sich Interessierte bis zum 31. Mai anmelden bei:
Filmakademie Baden-Würtemberg, Mathildenstrasse 20, D-71638 Ludwigsburg.



Austrian Avant-Garde-Cinema

Mai Zetterling gestorben

Am 17. März 1994 ist in London die Schauspielerin und Regisseurin Mai Zetterling gestorben. Die gebürtige Schwedin begann ihre Bühnenkarriere 1941 in Stockholm; der Film HETS von Alf Sjöberg war ihr erster Kinoerfolg. Im britischen Film FRIEDA (1946) verkörperte sie eine deutsche Kriegsbraut. Mai Zetterling wirkte nicht nur in diversen britischen und amerikanischen Filmen mit, sie drehte mit ihrem Mann David Hughes auch verschiedene Spiel- und Dokumentarfilme. Mit WAR GAMES gewann sie bei den Filmfestspielen in Venedig 1963 den Preis für den besten Kurzfilm. Eines ihrer bevorzugten Themen in Theater und Film war die Rolle der Frau. Mit dem Film FLICKORNA schuf Mai Zetterling 1969 eines der ersten und engagiertesten Werke des feministischen Films. In HIDDEN AGENDA von Ken Loach trat die Schauspielerin 1990 das letzte Mal in einem Film auf.

Kinoeröffnung

Die Gruppe *Frauenfelder FilmfreundInnen*, die seit 1988 jährlich die Frauenfelder Filmnacht organisiert, wird demnächst ihr eigenes Kino eröffnen. Der Verein will die Kinolandschaft in der Region Frauenfeld beleben und das herkömmliche Kinoprogramm ergänzen. Damit wollen die Initianten auch dem Trend entgegenwirken, dass Abend für Abend Thurgauer in ausserkantonale Studiokinos pilgern. Das Kino soll zunächst zwei bis drei Abende pro Woche geöffnet sein und Gewicht auf Studioproduktionen und Reprisen legen. Gesucht sind noch Mitglieder und Gönner, die den zweijährigen Versuchsbetrieben unterstützen.
Auskünfte: Marianne Sax Tel. 054 21 66 76, Christof Stillhard Tel. 054 720 47 12

FEMINALE abgesagt

Das für die Woche vom 1. bis 6. Juni 1994 geplante Internationale FrauenFilmFestival Feminale in Köln findet nicht statt. Zum zehnjährigen Jubiläum des Festivals ist die Finanzierung nicht mehr gewährleistet, da Fördermittel und Zuschüsse von Bund und EG gestrichen oder gekürzt wurden.

Hitchcock in Bern

Hitchcock-Liebhaber kommen in der Berner Schulwarte zum Zug: In der Filmreihe *Suspence & Suspicion – Hitchcock-Hit-Cocktail* werden Klassiker des Meisters des Suspense gezeigt. Gerhard Schütz, Medienpädagoge und Publizist, führt jeweils in filmgeschichtliche und gestalterische Fragestellungen des gezeigten Werks ein. Jeweils freitags um 20 Uhr sind folgende Filme zu sehen: NOTORIOUS, 29.4., SUSPICION, 26.5., THE WRONG MAN, 24.6., STRANGERS ON A TRAIN, 19.8., REAR WINDOW, 16.9., THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 28.10., NORTH BY NORTHWEST, 29.11.

Österreichische Avantgarde

Unter dem Titel *Austrian Avant-Garde-Cinema: 1955 bis 1993* präsentiert sich das österreichische Avantgarde-Kino auf einer Tournee durch die USA. Die Tour ist vom März 1994 bis Mai 1995 unterwegs und hält insgesamt an zehn Stationen. Diese umfassendste Schau von österreichischem Avantgarde-Filmschaffen, die jemals in den USA gezeigt wurde, schliesst sieben thematisch orientierte Programme und vierundsechzig Filme von dreiundzwanzig Filmkünstlern mit ein. Unter anderem wird das Gesamtwerk von Peter Kubelka, fünfzehn Filme von Kurt Kren, drei Filme von Valie Export, sowie Ferry Radax' Film SONNE HALT, der als Rarität gilt, gezeigt. Ein Katalog in Englisch versammelt die einschlägigen Informationen.
Informationen: Sixpack Film, P.O. Box 197, A-1071 Wien, Tel. 0043-1 526 09 90

Die Welt im Kasten

Das Museum Strauhof in Zürich rückt mit der Ausstellung "Die Welt im Kasten" die Geschichte von Projektion, Fotografie und Film ins Licht. Es sind Bilder und optische Geräte aus vierzig Jahren Sammeltätigkeit ausgestellt. Die Besucher können den Weg der Fotografie-Geschichte vom Ausgangspunkt Camera obscura über Apparaturen wie die Laterna magica und den Guckkasten bis zur modernen Audiovision verfolgen. Zur Ausstellung ist ein illustrierter Begleitband aus dem NZZ-Verlag erhältlich.
Museum Strauhof, Augustinergasse 9, 8001 Zürich, noch bis 18. Mai, Führungen jeden Samstag um 15 Uhr.

Dokumentarfilmfestival München

Vom 28. April bis 8. Mai 1994 findet in München das 9. Internationale Dokumentarfilm-

Günstig abzugeben: Vollständige Jahrgänge von «Filme» Nr. 1–13, «Medium» (1979–1986), «Film» bzw. «Film+Fernsehen» (1963–70), Satirezeitschrift «Titanic» (1979–92). Ihr schriftliches Angebot erwartet Josef Stutzer, Letzigraben 119, 8047 Zürich.

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.

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

Kinophone

festival statt. Im internationalen Programm werden Dokumentarfilme aus Finnland, Litauen, Estland, Polen, Tschechien, der Slowakei und Armenien gezeigt. Daneben sind auch Filme zu sehen, die die Kriegssituation in Bosnien und Sarajewo dokumentieren. Weitere Schwerpunkte bilden Filme über Indien und die indianische Urbevölkerung in Westkanada. Zudem ist eine Hommage an den russischen Filmemacher Alexandr Sokurov vorgesehen; von ihm stehen zehn der wichtigsten Dokumentarfilme auf dem Programm.
Informationen: Internationales Dokumentarfilmfestival München, Gudrun Geyer, Trogenstrasse 46, D-81675 München

Neuer Leiter im Münchner Filmmuseum

Der renommierte Filmhistoriker und Publizist Prof. Dr. *Jan-Christopher Horak* wurde zum neuen Leiter des Münchner Filmmuseums bestimmt. Er übernimmt die Nachfolge von Enno Patalas, der am 1. November 1994 in Pension geht. Jan-Christopher Horak arbeitete als Associate Professor für Filmwissenschaft an der Universität in Rochester (USA) und ist – ebenfalls in Rochester – als Senior Curator of Film am George Eastman House – International Museum of Photography and Film tätig.

Zürcher Kunstpreis

Dieses Jahr geht der Kunstpreis der Stadt Zürich an die Zürcher Künstler *Peter Fischli* und *David Weiss*. Die mit 40 000 Franken dotierte Auszeichnung haben die beiden aufgrund ihrer Zusammenarbeit verdient, mit der sie «in beispielloser Art den Geist ihrer und damit unserer Zeit erfasst und kommentiert haben», wie es in der Begründung heisst. Das Werk von Peter Fischli und David Weiss umfasst Objektkunst, Filme (DER GERINGSTE WIDERSTAND, DER RECHTE WEG, DER LAUF DER DINGE), Fotos und Videos.

Film Fest Wels '94

Die 10. Österreichischen Filmtage vom 7. bis 12. Juni in Wels konzentrieren sich für einmal nicht nur auf einheimisches Filmschaffen, sondern präsentieren auch andere europäische Filme und Regisseure. Die Grundlage des neuen Konzeptes bildet die Idee der Partnerpräsentation: Ein österreichischer Regisseur stellt seinen neuen Film vor und präsentiert am selben Abend einen europäischen Film seiner Wahl. Ausserdem sind Dokumentar- und Avantgardefilme, Kurzfilme und Nachwuchsarbeiten zu sehen. Das Östereichische Filmarchiv zeigt aktuelle Restaurierungsarbeiten. Festivaldirektor Reinhard Pyrker ist der Meinung, dass das Festival eine unverwechselbare, originelle Programmgestaltung braucht, um in Zukunft bestehen zu können.

Kulinarisches Kinospektakel

Das Winterthurer Kulturhaus Loge und das Gastro-Magazin «Salz&Pfeffer» laden ein zu einem kulinarischen Kinospektakel. Geniesserinnen und Geniesser können unter folgenden Filmen auswählen: BABETTES FEAST, THE WEDDING BANQUET, THE WAR OF THE ROSES, WHEN HARRY MET SALLY, DELICATESSEN und MAN SPRICHT DEUTSH; dazu gibt es je ein passendes Kinodiner zu 75 beziehungsweise 45 Franken. Die Idee, Kulinarisches mit Cineastischem zu verbinden, ist appetitlich. Es scheint aber, als seien einige Filme vergessen worden, die sich hervorragend zu diesem Thema eigneten: zum Beispiel COMO AGUA PARA CHOCOLATE von Alfonso Arau, eine einzigartige Hommage an die Kunst des Kochens und des Geniessens.
Täglich ab 29. April bis 5. Mai im Kulturhaus Loge, Oberer Graben 6, 8400 Winterthur

Schlaksig und lächelnd

Er gilt heute noch als einer der sympathischsten Charaktere der alten Hollywood-Garde, der Wunsch-Schwiegersohn und Mr. Saubermann *James Stewart*. In der Bildbiografie «James Stewart. Seine Filme – sein Leben» ist einiges über den Mythos des Hollywood-Veteranen nachzulesen. 1908 als Kind einer vermögenden, kultivierten Familie geboren, plante er alles andere als eine Schauspielerkarriere: er studierte zunächst Architektur. Er hätte aber auch ein überzeugter Soldat oder Luftfahrtingenieur abgegeben, denn

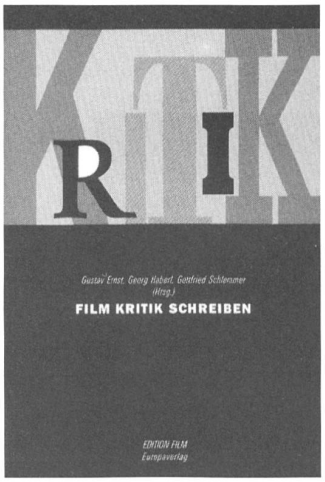
Sie lassen Ihre Drehbuchidee bei uns eintragen. Sie hinterlegen Ihr Drehbuch. Damit Ihnen bleibt, was Ihnen gehört: Script-Register.

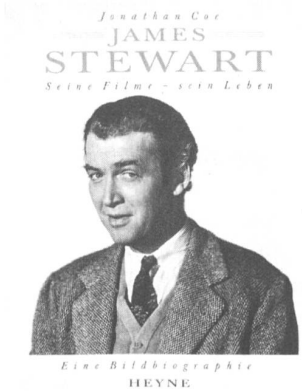
Schweizerische Gesellschaft für die Urheberrechte an audiovisuellen Werken

SUISSIMAGE

Wir wahren Ihre Filmrechte

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





seine konservative Ader und die Liebe zur Luftfahrt behielt er ein Leben lang. Mehr aus Zufall begann James Stewart während seines Studiums Theater zu spielen und rutschte über kleinere Theater-Engagements in die Filmstudios von Hollywood, wo er auf beachtliche Weise das Treppchen zum Star hochstieg. James Stewart bezeichnete die fliessbandartigen Studio-Produktionen als «die ideale Art, Filme zu machen». Das bedeutete sechs Tage Arbeit pro Woche, täglich von 8 bis 18 Uhr, ein Arbeitsrhythmus, der ihm offenbar behagte.

Als schlaksiger Junggeselle erweckte er in vielen Frauen einen Beschützerinstinkt, darüber sind im Buch zahlreiche Anekdoten zu lesen. Stewart verkörperte den linkischen, naiven, beinahe geschlechtslosen Jungen vom Lande, was dazu führte, dass eine Autorin in der Zeitschrift «Film Comments» in einem Artikel dafür plädierte, das unerotische Bild des jungen James Stewart «über Bord zu werfen». Ob dies gelungen ist, sei der Zuschauerin seiner Filme überlassen. Aber James Stewart hatte in seinen Figuren zahlreiche weitere Tugenden verinnerlicht: Glaubwürdigkeit, Aufrichtigkeit und eine starke Bindung zu seiner Heimat. Mit einer Rolle konnte er sich daher besonders gut identifizieren: mit der des unbestechlichen amerikanischen Patrioten, den er das erste Mal in MR. SMITH GOES TO WASHINGTON darstellte. Diese durchwegs konservative Haltung konnte er in den Filmen ausleben, in denen er Soldaten, Piloten oder FBI-Agenten spielte. Seine militärfreundliche Einstellung wurzelte in der patriotischen Familientradition: «Es gab in jedem amerikanischen Krieg einen Stewart; egal, ob sie untergewichtig oder überaltert waren.» Erwähnenswert ist daher Stewarts Engagement in pazifistischen Rollen, die seinem Wertesystem nicht entsprachen.

In den fünfziger Jahren arbeitete James Stewart für hochkarätige Regisseure wie Alfred Hitchcock und spielte in unvergesslichen Filmen wie REAR WINDOW, VERTIGO und THE MAN WHO KNEW TOO MUCH.

Die Heyne-Biographie verfolgt James Stewarts Karriere von Anfang an, erzählt auf unterhaltende Weise Anekdoten und Geschichten aus Stewarts Film- und Privatleben. Die hundertfünfzig Bilder und die ansprechende Gestaltung verlocken zum Stöbern und Weiterlesen; die Bildlegenden sind jedoch – leider wie oft bei Heyne-Filmbüchern – oberflächlich, reisserisch und teilweise widersprüchlich ausgefallen.
Jonathan Coe: James Stewart. Seine Filme – sein Leben. Eine Bildbiografie. München, Wilhelm Heyne, 1994. 192 Seiten mit zahlreichen Abbildungen

Kritik: Vorlesung an der Volkshochschule

Die Zürcher Volkshochschule veranstaltet eine Vorlesungsreihe zum Thema *Auftrag: Kritik*. An sechs Abenden wird aufgezeigt, welche Ziele eine Kritik verfolgt und auf welchen Widerhall Kritik stossen kann. Neben Literatur-, Opern-, Musik- und Theaterkritik ist ein Abend der Filmkritik gewidmet. Der Filmjournalist Pierre Lachat referiert unter dem Titel «Filmkritik ist immer gefährdet» über die Filmkritik im Spannungsfeld von Kunst und Kitsch und über ihre permanente Gefährdung von der kommerziellen Seite her.
Erster Vortrag: Montag, 9. Mai 19.30 Uhr. Informationen: Volkshochschule des Kantons Zürich, Sekretariat, Limmatquai 62, 8001 Zürich.

Filmrezension, Filmkritik

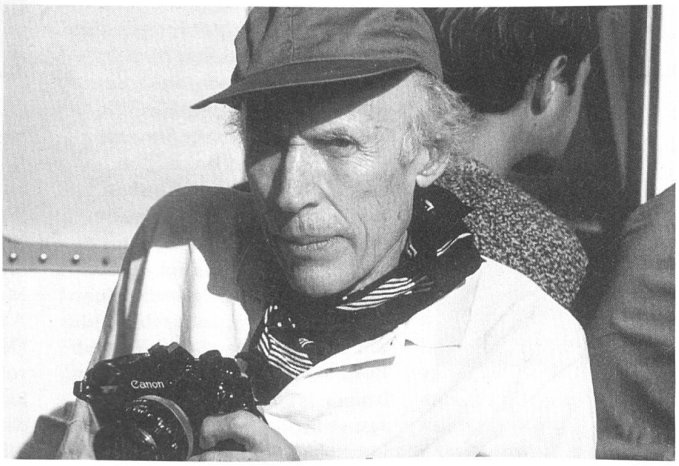
Wie schreibt man eine Filmrezension? Eine Antwort darauf versucht das Buch «Filme rezensieren in Presse, Radio und Fernsehen» von Gernot Stegert zu geben. Der Autor beschäftigt sich mit der Funktionen der Filmrezension wie zum Beispiel Information, Unterhaltung, Werbung, Beratung, Kritik und Meinungsbildung. Einige Beispiele aus Printmedien veranschaulichen, wie man es gut oder besser machen könnte. Der Autor gibt praktische Anleitung, wie aus sogenannten Bausteinen eine Rezension gebastelt werden kann: durch Berichten, Skizzieren und Zusammenfassen, durch Erläutern, Erklären und Deuten, um nur einige Bausteine zu nennen. Die Leserschaft erhält auch Tips über den Inhalt der Rezension, ob und wie Handlung, Personen, Inszenierung und Montage darin einbezogen werden sollen. Das Buch befasst sich mit den verschiedenen Medien Presse, Radio und Fernsehen, durch diese Vielseitigkeit geht aber etwas an Tiefe verloren, denn auf die einzelnen Formen kann zu wenig eingegangen werden. Ein Kapitel gibt einen kurzen Abriss über die Geschichte der deutschen Filmkritik. Die gute Gliederung gibt der Publikation einen Handbuch-Charakter, als Hilfe für einen steckengebliebenen Filmrezensenten oder einfach für die interessierte Kinogängerin, die etwas mehr über das Be-Schreiben von Filmen wissen möchte.
Gernot Stegert: Filme rezensieren in Presse, Radio und Fernsehen, München, TR-Verlagsunion, 1993, 245 Seiten

Im Buch «Filmkritik schreiben» wird dagegen der philosophisch-historische Aspekt der Filmkritik beleuchtet. Im Rahmen der Viennale '92 veranstaltete die Gesellschaft für Filmtheorie und die ARGE Drehbuch ein Symposium zu den Themen Bedingungen, Probleme und Anforderung heutiger Filmpublizistik beziehungsweise Filmkritik und das schwierige Verhältnis zwischen Filmemachern und Kritikern. Das vorliegende Buch dokumentiert die Ergebnisse des Symposiums. In essayistischen Beiträgen äussern sich verschiedene Autoren zu Themen wie Filmkritik und Geschichte, die exemplarische Karriere eines Filmjournalisten, und was es bedeutet, mit Schreiben Ordnung ins Chaos der Bilder zu bringen. Filmregisseure wie Franz Novotny und Christian Berger erzählen von ihren Erfahrungen mit Filmkritikern, und verschiedene österreichische Kritiker diskutieren über ihre Arbeitssituation, ihren Werdegang und nehmen Stellungen zu Vorwürfen und Kritik. In seiner leicht lesbaren Form und mit seinen ausgewogenen aufschlussreichen Aufsätzen stellt das Buch einen facettenreichen Spiegel der zeitgenössischen Filmkritik dar und verspricht eine spannende Lektüre.
Gustav Ernst/Georg Haberl/Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Film-Kritik schreiben, Wien/Zürich, Edition Film Europaverlag, 1993, 197 Seiten

«Vielleicht mache ich *eher Geometrie als Algebra*, weil meine (Film-)Konstruktionen sehr visuell sind»

Gespräch mit Eric Rohmer

PAULINE À LA PLAGE



«Film ist vor allem ein plastisches (Kunst-)Werk, in dem ich wie ein Architekt den Raum organisiere.»

FILMBULLETIN Durch Zufall sah ich Sie letzten Sommer bei Les Halles im Pariser Zentrum, wo Sie, von den Passanten völlig unbemerkt, mit einem dreiköpfigen Team einen 16-mm-Film drehten.

ERIC ROHMER Am liebsten würde ich gar nicht auffallen. Wenn das nicht gelingt, gebe ich mich einfach für einen kanadischen Filmemacher aus und kann auf die Frage der Leute, «Wo kommt das im Fernsehen?», antworten: «In Kanada.»

FILMBULLETIN Sie bezeichneten sich schon in Ihren Kritiken in den «Cahiers du cinéma» als Amateur, und jetzt geht Ihr Kino immer mehr in die minimalistische Richtung.

ERIC ROHMER Ich habe diesen Weg gewählt, weil er mir viel Freiheit und Unabhängigkeit gibt und ich mit meinen Ideen bis ans Ende gehen kann. Im Gegensatz zu anderen Filmemachern versuche ich immer "leichtere" Filme zu machen. Mein letzter Film wurde am Centre Pompidou gedreht, wo es die widrigsten Bedingungen für Bild und Ton gibt (Touristen!). Aber es ist gerade interessant, weil sich dort Realität und Fiktion bekämpfen – aber auch befruchten.

FILMBULLETIN Auch Woody Allen wählt in seinen letzten Filmen einen improvisierten Reportagestil. Gibt es eine "neue Bescheidenheit"?

ERIC ROHMER Ich glaube nicht, dass Woody Allen für den plastischen Ausdruck («expression plastique») des Films so sensibel ist wie ich. Selbst wenn das einzelne Bild nicht besonders gut kadriert sein sollte, habe ich eine starke Idee von der Form und vom "Piktoralen" in seiner architektonischen Gesamtheit. Film ist vor allem ein plastisches (Kunst-)Werk, in dem ich wie ein Architekt den Raum organisiere. Ich gebe mir damit viel Mühe, auch wenn ich unter amateurhaften Bedingungen drehe. Man darf die "piktorale" Schönheit eines Films nicht mit seiner fotografischen Qualität verwechseln. Sehen Sie sich die Filme an, deren Bilder auch Postkarten sein könnten! Immer weniger glaube ich, dass ein "gelecktes" Bild schön ist. "Piktoral" soll nicht heissen, dass ich die Malerei imitieren will, sondern dass ich viel über die Komposition nachdenke: das Gleichgewicht der Farben und die Harmonie der Gesten. Deshalb ähnelt mein Film auch nicht einer Fernsehreportage. Wir mussten die Form nicht dem Thema opfern.

FILMBULLETIN L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE hat einen konkreten zeitlichen Bezug und wurde kurz vor den französischen Parlamentswahlen im März 1993 ins Kino gebracht. Wie entgehen Sie den Tücken der Aktualität?

Pascal Greggory und Arielle Dombasle in L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE

ERIC ROHMER Natürlich musste ich vorsorgen. Denn der Film entstand genau während der Wahlkampagne. Da jeder Film immer eine gewisse Verspätung den Ereignissen gegenüber hat, kann man plötzlich von der Aktualität überrannt werden. Bei diesem Film wusste ich nie ganz genau, wie er sich entwickeln würde, denn er hing auch von der politisch-gesellschaftlichen Situation in Frankreich ab. Ich hoffe, dass der Zuschauer akzeptiert, dass meine Filmfiktion von sehr realen Dingen handelt. Der Film kam genau im richtigen Moment in die Kinos und wahrscheinlich liegt sein Wert darin, dass er nicht *nach*, sondern *mit* den politischen Ereignissen entstanden ist.

FILMBULLETIN Historisiert das Kino die Aktualität?

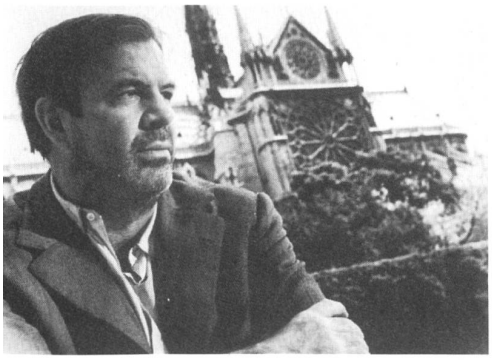
ERIC ROHMER Ja, das Genre des epischen historischen Films hat grosse Berechtigung. Für mich gibt es zwei Möglichkeiten: Man kann sich – wie ich mit diesem Film – in die unmittelbare Aktualität stürzen und völlig zeitgenössisch sein. Oder man geht wirklich auf Abstand zu den Ereignissen – wie Eisenstein mit PANZERKREUZER POTEMKIN oder Rossellini mit PAISÀ: Filme, die nachher entstanden. Ich wollte nichts Vorbereitetes oder Systematisches machen. Vielmehr sollte mein Film improvisiert sein. Wenn er zu sehr im voraus geschrieben worden wäre, hätte er nichts Originelles gehabt, und meine politische Fabel wäre in Richtung Satire gegangen. Das wollte ich auf jeden Fall vermeiden. Denn wenn man nicht aktuell-zeitgenössisch ist, beginnt man schnell, die Züge zu vergröbern.

FILMBULLETIN Zum ersten Mal beschäftigen Sie sich direkt mit der Politik. Nach dem Mai 68, als Godard etwa mit LA CHINOISE militant-maoistisch wurde und Rivette sich in OUT ONE für experimentelle Theater- und Lebensformen interessierte, drehten Sie unbeirrt MA NUIT CHEZ MAUD (1969), an dessen Ende die katholische Ehe triumphiert.

ERIC ROHMER Ich beabsichtigte mit diesem Film keine reaktionäre Polemik, denn ich hatte schon lange vor 1968 das Drehbuch dazu geschrieben. Aber ich liess mich dann von den Ereignissen überhaupt nicht durcheinander bringen; MA NUIT CHEZ MAUD war nie eine politische Stellungnahme. Für L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE habe ich mir aber gesagt: «Du kannst dieser Aktualität nicht ausweichen» und wollte eine neue Erfahrung machen.

FILMBULLETIN Woher kommt diese Wende zum Politischen?

ERIC ROHMER Das ist nicht unbedingt eine Wende, denn ich habe mich schon immer für



LE SIGNE DU LION

Françoise Fabian
in MA NUIT CHEZ MAUD

das soziale Leben interessiert. Auch wenn es nicht so direkt war, handelt schon mein erster langer Film, LE SIGNE DU LION (1959), von Misere und Arbeitslosigkeit. Ich habe nicht immer nur Komödien und Liebesgeschichten gemacht! Ich war sensibel für soziale Themen, hatte aber bisher keinen Weg gefunden, um sie in meine Filme zu integrieren. Ausserdem wollte ich weder der Methode Godards noch der von anderen "politischen" Filmemachern folgen. Ich wartete auf die Inspiration, und plötzlich hatte ich Lust zu diesem Thema.

«Ich war immer schon der Meinung, dass man Altes und Neues trennen muss, weil sie nicht harmonieren.»

Was das Hauptproblem des Films, die Mediathek, betrifft, so interessiere ich mich schon seit langem für Urbanismus und Architektur. 1974 habe ich die Fernsehsendung «Ville nouvelle» zur modernen Architektur gemacht, in der ich – als Konservativer – den Futurismus verteidigte. Alle Theorien des Bürgermeisters in L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE von der "Re-Urbanisierung" des Landes – das heisst ein neues Konzept vom Landleben, das nichts mehr mit den Bauern zu tun hat – gab es schon bei einigen von mir damals befragten Architekten der siebziger Jahre. Da diese Diskussion im Zuge der Dezentralisierung am Ende der sozialistischen Regierungszeit wieder aufflammte, spürte ich spontan das Bedürfnis, daraus einen Film zu machen und zusätzlich das komplizierte Verhältnis zwischen Ökologen und Sozialisten zu schildern.

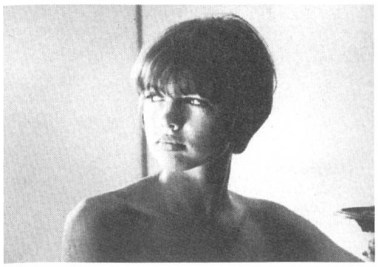
MA NUIT CHEZ MAUD

FILMBULLETIN Die Architektur ist für Sie in diesem Film der Anlass, Ihre alten Fragen nach Tradition und Fortschritt, nach Klassik und Moderne zu stellen. Schon in Ihren Kritiken tauchte Rimbauds Credo auf: «Il faut être absolument moderne.»

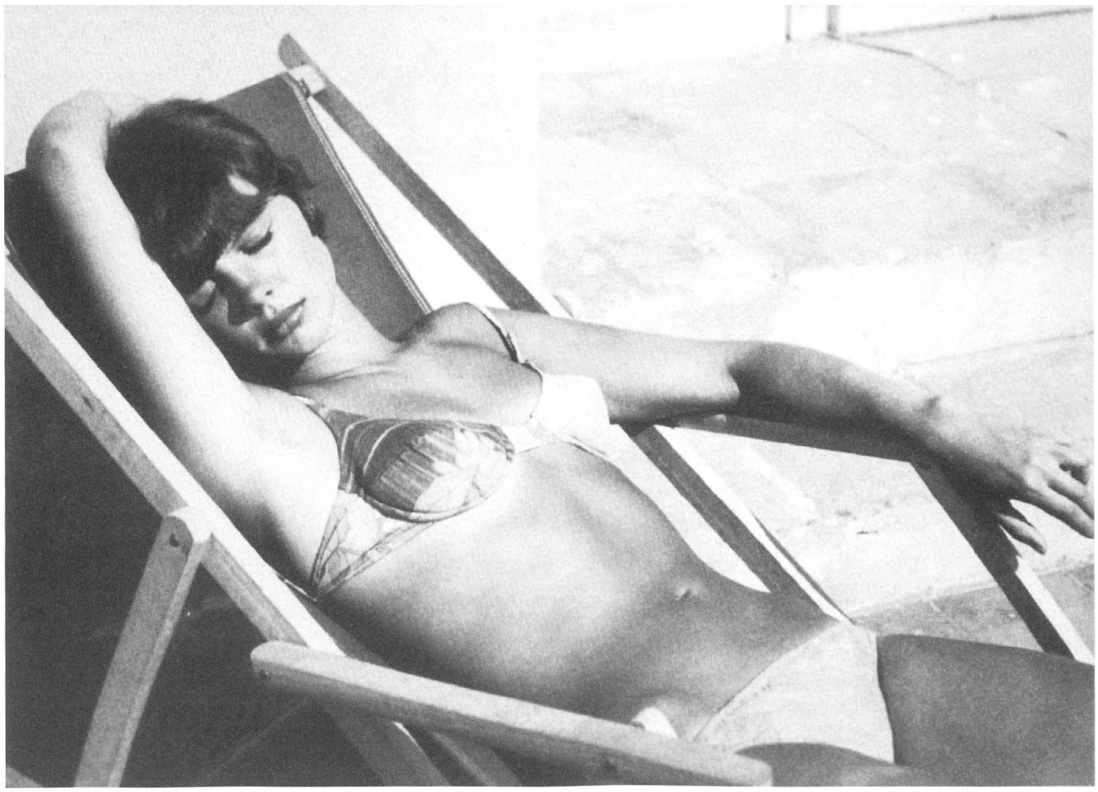
ERIC ROHMER Das soll heissen: wenn die Moderne überholt ist, muss man bis ans Ende gehen. Die Idee der Postmoderne: nach dem "modernen" Le Corbusier musste man sich auf die Suche nach einer anderen Moderne machen.

FILMBULLETIN In Ihren Filmen gibt es selten eine Synthese von moderner Architektur und Natur (wie in L'AMI DE MON AMIE, 1987). Auch in L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE wehrt sich die Romanschriftstellerin gegen Bäume in einem modernen Kontext wie der Mediathek. Sind Sie Purist?

ERIC ROHMER Purist? Nein ... naja, doch, das heisst ich liebe es, das zu bewahren, was in seiner reinen Form schön ist. Darin folge ich dem von Fabrice Luchini gespielten Lehrer, denn diese Landschaft muss bewahrt werden; der Baum weniger, weil er wahrscheinlich sowieso morsch ist! Auf alten Gemälden ist schön, dass die Dörfer aus der Landschaft "hervorbrechen" und eine architektonische Einheit existiert. Heute werden die Dörfer ihrer Einheit durch moderne Bauten beraubt, die von reichgewordenen Bauern stammen. Ich war immer schon der Meinung, dass man Altes und Neues trennen muss, weil sie nicht harmonieren. Sehen Sie sich in Paris nur den Haussmann-Stil des neunzehnten Jahrhunderts neben der Architektur der "Grande Epoque" des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts an! Daher bin ich auch dafür, eine "ville nouvelle" à la Ricardo Bofill an einem freien, "utopischen" Ort zu errichten. Ebenso fände die Pyramide des Louvre ihren Platz besser in einem modernen Kontext.



Haydée Politoff
in LA COLLECTIONNEUSE



«Mein Paris ist nicht das von Rivette – wahrscheinlich weil er ganz andere Verkehrsmittel benutzt!»

LA COLLECTIONNEUSE

FILMBULLETIN Sind nicht gerade die Kontraste spannend?

ERIC ROHMER Kontraste zu schaffen ist nicht die Aufgabe des Architekten, eher die des Malers oder des Benutzers. Sie selber können in Ihrer Wohnung alte neben moderne Sessel aufstellen ... Der Architekt hat eine enorme Verantwortung. Er sollte nicht provozieren, weil er Definitives schafft. (Wenn ich nach Versailles fahre, könnte eine im Garten aufgestellte Figur von Niki de Saint Phalle ein witziger Kontrast sein, aber das ist eben nicht "Versailles".)

Die Politiker irren, wenn sie im Herzen der alten urbanen Struktur ein Gebäude errichten wollen, das unsere Epoche markiert. So wird das Alte Stück für Stück geopfert. Paris wäre schöner und interessanter, wenn es in der Banlieue, also ausserhalb, "modern" erweitert würde und die von der Ile de la Cité ausgehenden "Altersringe" sichtbar blieben.

FILMBULLETIN Bei Ihnen erzeugt auch der Gegensatz Stadt/Land oft Spannung.

ERIC ROHMER Ich liebe die Natur sehr, könnte aber niemals auf dem Land leben. Denn dazu müsste man vielleicht Bauer sein und kein Städter auf Urlaub. In LES NUITS DE LA PLEINE LUNE (1984) verteidigt Luchini die Stadt mit ähnlichen Argumenten wie Arielle Dombasle in L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE. Dieses Thema gefällt mir, und wenn sich zwei meiner Figuren darüber streiten, bleibe ich – wie immer – unparteiisch. Denn jede von ihnen besitzt ihre eigene Wahrheit. (Konflikte entstehen nur durch den Zusammenstoss von mehreren möglichen Wahrheiten eines Ereignisses.)

FILMBULLETIN Unparteiisch? Ihr Held aus L'AMOUR L'APRÈS-MIDI (1972) feiert die Stadt als Erlebnis der Masse und vergleicht sie mit dem Meer.

ERIC ROHMER Meine Helden mögen die Kleinstadt nicht. Solidarität, Nachbarschaft und so weiter kommen in meinem Universum nicht vor. In meinen Filmen gibt es entweder die Grossstadt oder die reine Natur. Wenn Kleinstädte eine Rolle spielen, dann nur negativ: In LE BEAU MARIAGE (1981) fühlt sich die Figur in der Kleinstadt eingeengt und will ihr entkommen.

FILMBULLETIN Im Gegensatz zu Rivette ist Ihr Paris keine imaginierte, mystische, sondern eine sehr reale Stadt (mit genauen Orientierungsmöglichkeiten für den Zuschauer).

ERIC ROHMER Das Interessante ist, wie verschieden der Blick auf Paris sein kann. Jeder von "uns" – Rivette, Godard, Truffaut und Chabrol – hat die Stadt ganz anders wahrgenommen. Und Paris erlaubt diese subjektive Vielfalt der Visionen. Mein Paris-Bild ist kein Kontrast zu dem von Rivette, sondern eher eine Ergänzung; "mein" Paris ist nicht das von Rivette – wahrscheinlich weil er ganz andere Verkehrsmittel benutzt! (lacht)

FILMBULLETIN Ist Paris Ihre grosse Liebe?

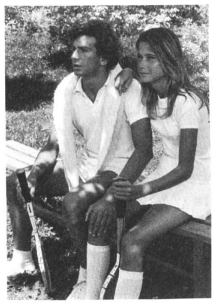
ERIC ROHMER Ich liebe Paris – um so mehr, da ich kein gebürtiger Pariser bin, und ausserdem glaube ich, dass keiner der Nouvelle-vague-Regisseure echter Pariser war.

FILMBULLETIN In Ihrem Kino wird viel geredet, aber es gibt immer eine Konkurrenz zwischen dem Gesagten und dem Bild des Sprechers.

ERIC ROHMER Ja, es entsteht sehr oft ein Gegensatz, ein Widerspruch zwischen dem Bild, das die Figur von sich macht, und den Ideen,

Zouzou in L'AMOUR L'APRÈS-MIDI

LE GENOU DE CLAIRE



LE GENOU DE CLAIRE

die sie vertritt. In diesem Sinn war Pascal Greggory als Bürgermeister hervorragend: ohne dass ich ihm Hinweise gegeben habe, setzt er sich als Politiker in Szene, und er erscheint weniger glaubwürdig und viel affektierter, wenn er mit Journalisten redet, als im "Privatleben". Die Sprache birgt natürlich mehr Lügen und Fiktionen, aber auch die Bilder – zum Beispiel die Körpersprache – können täuschen.

FILMBULLETIN Bei Ihnen zitieren die Männer oft Balzac, Pascal oder Hugo, während die Frauen viel persönlicher und origineller argumentieren.

ERIC ROHMER Tatsächlich zitieren die Frauen, die ich kenne, viel weniger als die Männer. In meinen Filmen hatte ich das bisher nicht bemerkt, also muss es unbewusst aus meinen Erfahrungen heraus entstanden sein. Sicherlich ist die Frau dem Leben näher und der Mann dem Buch. Bei Godard, Truffaut und mir war das auch ein Phänomen unserer Generation. Wahrscheinlich ist es heute anders.

FILMBULLETIN In Ihrem Filmzyklus «Contes moraux» (1962 bis 1972) verteidigen die männlichen Hauptfiguren ihre Überzeugung wie Treue, Ehrlichkeit und ähnliches, während die Frauen die ewige Versuchung verkörpern. Ist das ein paradiesisch-biblisches Leitmotiv?

ERIC ROHMER Auf jeden Fall verdanke ich diese Idee meiner Erziehung, und sie findet sich ähnlich in meiner Generation und besonders bei meinen Kameraden der Nouvelle vague wieder. Dieses biblische Leitmotiv ist in meinen letzten Filmen viel weniger präsent als in den «Contes moraux». Ich habe mich verändert, denn die Welt, die ich in den achtziger Jahren beschreibe, ist nicht die der sechziger Jahre. Der Film ist nie ausserhalb seiner Zeit. Warum sollte ich also überholten Vorstellungen nachhängen?

FILMBULLETIN Seit den achtziger Jahren sind Ihre Hauptrollen weiblich. Während Godard und Chabrol die Frauen eher misstrauisch-sezierend zeigen, sind die Frauen bei Ihnen – wie auch bei Rivette und Truffaut – zu Komplizinnen geworden.

ERIC ROHMER Tatsächlich fühle ich mich den Frauen mittlerweile noch näher, und dadurch ähnelt meine Art, sie zu zeigen, der von Rivette sehr. Dass ich die Frauen in dem Zyklus der achtziger Jahre, «Comédies et proverbes» (1980 bis 87), in den Vordergrund stelle, hat sich also ganz natürlich ergeben.

FILMBULLETIN Ihre Figuren sind auf der Suche nach einem sehr zerbrechlichen Glück.

ERIC ROHMER Meine Komödien sind so ambivalent wie jede Tragödie: jedes Ding hat eine doppelte Bedeutung, es gibt nie eine Lösung, die sich aufdrängt, sondern das "Für" und "Wider" bleibt bis zum Schluss. Mein grösster Horror sind Filme, in denen alles schwarz und weiss ist.

FILMBULLETIN Bei Ihnen gibt es immer ein Ideal, eine Utopie: konkret (als ein erträumter Ideal-Mann in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE oder L'AMI DE MON AMIE) oder abstrakt.

ERIC ROHMER Sicher. Dieses Ideal ist das konstituierende Element meiner Arbeit und zieht sich wie ein roter Faden durch meine Schriften und Filme. Ohne dass es mir immer bewusst gewesen ist, war es schon immer das Zentrum meiner Inspiration.

Arielle Dombasle und Béatrice Romand in LE BEAU MARIAGE

Amanda Langlet und Arielle Dombasle in PAULINE À LA PLAGE

«Im banalen Krimi steckt oft mehr Philosophie als in "existenzialistischen" Filmen.»

LE BEAU MARIAGE

PAULINE À LA PLAGE

FILMBULLETIN Eine metaphysische Suche nach Gott?

ERIC ROHMER Ich habe nie philosophische Geschichten erzählt, und die metaphysischen Fragen in den Filmen waren eher humorvolle Accessoires. Denn das Kino eignet sich schlecht für Symbolismus und Philosophie. Als ich zu schreiben anfing und noch nicht ans Kino dachte, habe ich vor allem ein Buch gehasst: «La peste» von Albert Camus. Ich sagte mir: «Camus ist der Anti-Moderne par excellence.» Nicht sein Humanismus, sondern seine Symbolik schreckten mich ab. Man hat behauptet, Camus sei von Kafka inspiriert gewesen, aber Kafka hatte eine fast naive Phantasie und beschrieb die Gesten der Menschen wie ein Maler. Camus dagegen suchte nach einem Symbol, fand die Pest und entwickelte diese Idee weiter. Genau das, was ich nicht mag – viel zu künstlich. Immerhin ist der Existenzialismus meine grosse Schule gewesen. Aber im Kino hat er nie funktioniert; Sartres Drehbuch «Les jeux sont faits» haftet auch dieser philosophische Symbolismus an. Ein Symbolismus, dem ich in meinen Filmen immer entfliehen wollte. Im banalen Krimi steckt oft mehr Philosophie als in "existenzialistischen" Filmen.

FILMBULLETIN Wenn man Ihre ersten Filme sieht wie LA BOULANGÈRE DE MONCEAU (1962), spürt man eine Frauenfeindlichkeit.

ERIC ROHMER Tatsächlich ist die Figur des Studenten frauenfeindlich ... aber Vorsicht: auch in LA COLLECTIONNEUSE (1967) stammt die Misogynie von der männlichen *Figur* und nicht vom Film selbst. Der Film dagegen bringt uns dazu, sich für Haydée, die Sammlerin, zu interessieren, auch wenn sie von den beiden Männern verachtet wird. Letztlich zeige ich, dass sie viel bewegender ist als die Figur des Erzählers.

Nicht ich habe mich geändert, sondern die Figuren, das heisst die jungen Leute von heute haben nicht mehr diese frauenfeindliche Haltung.

FILMBULLETIN Haben Sie sich durch die Jugend Ihrer Figuren und Schauspieler weiterentwickelt?

ERIC ROHMER Ich bemühe mich, im Einverständnis mit meinen Figuren zu sein. Natürlich bleibe ich jemand meiner Generation und kann nicht in die Haut der Jugendlichen schlüpfen. Aber durch die Filme habe ich den Kontakt mit ihnen nie verloren. Was die Sprache und die Reaktionen der (jungen) Figuren angeht, habe ich mich immer von den Schauspielern inspirieren lassen. Bei meinen Dialogen lasse ich von ihnen überprüfen, ob sie wirklich zeitgemäss sind. Vor dem Film rede ich viel mit den Schauspielern, um herauszufinden, wie sie sich ausdrücken, und dementsprechend mein Drehbuch anzupassen. Auf diese Weise fühle ich mich den jungen Generationen verschiedener Epochen sehr nah.

FILMBULLETIN Ihre Heldinnen sind niemals offensiv verführerisch, eher unschuldige Schönheiten – "femmes fleurs". Oder wie sehen Sie den Rohmerschen Frauentyp?

ERIC ROHMER Als ich die «Contes moraux» machte, warf ich einigen Regisseuren vor, immer den gleichen Frauentyp zu zeigen. Also sollten sich in meinen Filmen sehr verschiedene Frauen sehen lassen. Ich weiss nicht, ob es gelungen ist. Vielleicht wird ein Aussenstehender trotzdem gewisse Ähnlichkeiten unter

Charlotte Véry und Frédéric van den Driessche in CONTE D'HIVER

ihnen entdecken. Und meine Vorlieben ahnen. Für mich gibt es nicht *die* Rohmer-Heldin: gerade ihre Verschiedenheit interessiert mich.

FILMBULLETIN Unter Ihren Heldinnen gibt es einen schönen Fremdkörper: Arielle Dombasle. Sie bringt den Glamour und das Körperliche mit.

ERIC ROHMER Sie ist anders als die anderen, weil sie weniger "real" ist: eine idealisierte Schönheit. Sie trägt tatsächlich etwas "Fremdes" in meine Filme, aber dieses Fremde kommt auch daher, dass ich ihr keine Alltagsrollen gebe: Sie schafft es immer und überall, dass sich alle nach ihr umdrehen. (lacht)

Meine anderen Heldinnen wirken alltäglicher, weil sie viel stärker ins Leben integriert sind. Ich mag Arielle sehr, denn sie ist eine "natürliche" Schauspielerin ... "natürlich" heisst, dass sie auf der Leinwand so ist wie im Leben: sie spielt keine Rolle.

FILMBULLETIN Dennoch wirkt sie unter Ihren Schauspielerinnen am künstlichsten.

ERIC ROHMER Ihre *Figuren* sind sehr künstlich. Arielle rezitiert niemals ihre Rolle, sondern vereinnahmt sie. Sie respektiert den geschriebenen Text am wenigsten von allen. Also vermittelt sie auch nicht den Eindruck zu "spielen". Vielleicht weil sie ihr ganzes Leben "spielt". Mich begeistert, wenn die Schauspieler wie in ihrem Leben sind – mit ihren spontanen Gesten!

FILMBULLETIN Ihre gesammelten Kritiken betitelten Sie mit «Le goût de la beauté». Ihre Filmheldinnen, besessen von der Idee körperlicher Schönheit, erklären radikal, dass hässliche Menschen keine Beachtung verdienen.

ERIC ROHMER Jeder hat eine persönliche Idee von Schönheit. Oft finde ich die französischen Schauspieler hässlich, und jeder hat das Recht, dasselbe von meinen Schauspielern zu sagen. Denn ich habe eine eigene Definition von *der* Schönheit, die man nicht unbedingt in den amerikanischen Fernsehserien (kleine Nasen und grosse Formen) wiederfindet. Die (innere) Schönheit ist eine Frucht des Ausdrucks. Viele Schauspielerinnen sind auf Fotos sehr schön, aber wenn sie sich bewegen, oder sogar weinen, werden sie erschreckend hässlich. Ich liebe Schauspieler, die im Ausdruck und nicht in der Bewegungslosigkeit schön sind. Oft engagieren Regisseure bestimmte Schauspielerinnen nicht, aus Angst, ihre zu grosse Nase oder die nicht ganz perfekten Beine könnten nicht fotogen sein. Viele Schauspieler haben wunderbar regelmässige Züge, aber keine "Präsenz". Meine Heldinnen haben eine grosse schauspielerische Präsenz – mag ihre Nase auch noch so lang sein!

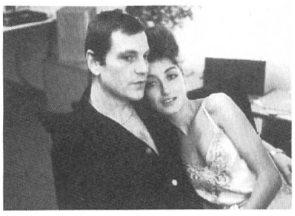
FILMBULLETIN Bei Ihnen ist die Liebe immer bedroht durch eine Verbindlichkeit, etwas Definitives. In den Filmen der siebziger Jahre war die Ehe die Gefahr für die Gefühle, in den achtziger Jahren ist es das Zusammenwohnen.

ERIC ROHMER Die Liebe ist immer von innen heraus bedroht. Am französischen Kino fand ich so altmodisch, dass die Liebe immer von äusserem Druck gefährdet war: soziale Vorurteile, die Eltern und so weiter. Meiner Meinung nach war das schon seit dem Krieg nicht mehr so. Und selbst Pagnols Komödien, in denen der Vater noch eine Autorität war, waren zu ihrer Zeit schon démodé. Die Bedrohung der Liebe kommt von der Schwierigkeit an sich, zusammen zu leben.

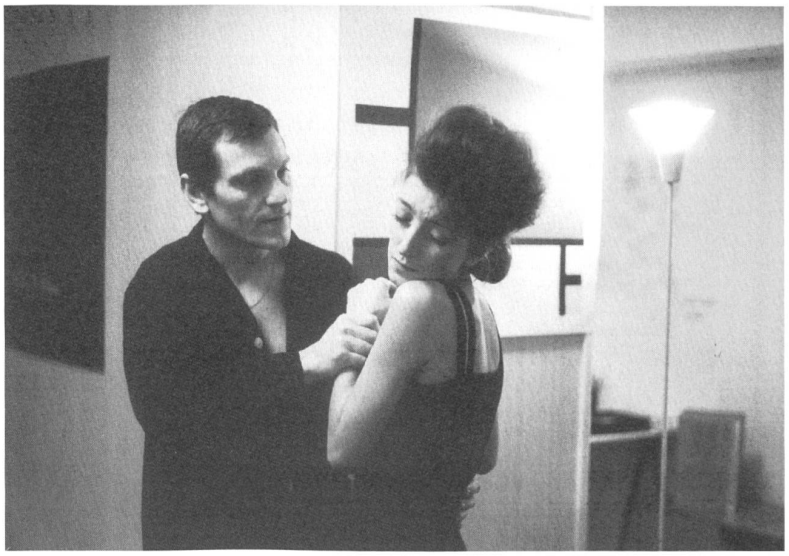
FILMBULLETIN In Momenten von Glück oder Sex beschleunigen Sie den Rhythmus Ihrer

«Ich liebe Schauspieler, die im Ausdruck und nicht in der Bewegungslosigkeit schön sind.»

L'AMI DE MON AMIE



LES NUITS DE
LA PLEINE LUNE



Tscheky Karyo und Pascale Ogier in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE

Filme wie in einem clip – als seien diese Szenen nur eine Passage wert.

ERIC ROHMER Richtig. Diese Szenen gibt es zum Beispiel in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE und am Anfang von CONTE D'HIVER (1991). Nicht, dass ich sie ignorieren wollte, aber sie sind nicht meine Stärke. Ich kann gut die Schwierigkeit zeigen, aber vor der Fülle des Glücks muss ich kapitulieren. Vielleicht stimmt das französische Sprichwort: «Glückliche Menschen haben keine Geschichte.» In meinen letzten Filmen habe ich es wieder versucht, aber andere Regisseure sind einfach viel begabter darin, die Liebe in ihren glücklichsten Momenten darzustellen. Ich kann sie nur in "kondensierter" Form zeigen.

FILMBULLETIN Der Sport schafft in Ihren Filmen immer eine Verbindung zwischen den Körpern. (Zwei Personen beim Surfen, Tennis oder Schwimmen: in PAULINE À LA PLAGE, LE GENOU DE CLAIRE oder L'AMI DE MON AMIE kommen sie sich näher.)

ERIC ROHMER Der Sport kann eine sehr erotische Spannung erzeugen. Komischerweise kommt der Sport nur selten im französischen Film vor und schon gar nicht in der Nouvelle vague. Ich habe mich mehr dafür interessiert als meine Kameraden – bis auf Jean-Luc Godard … der war sehr begabt und konnte auf den Händen gehen, was mir nie gelang. Es gibt eine Szene in seinem Film SOIGNE TA DROITE, wo Godard – immerhin schon über Fünfzig – regelrecht in ein Auto hechtet als sei er Zirkusakrobat. Ich mache wenig Sport, war auch nie besonders sportlich, sehe aber leidenschaftlich gerne Tennis – Tennis hat etwas Intimes wie ein verführerischer Schlagabtausch.

FILMBULLETIN Wenn Sie die sentimentalen Labyrinthe Ihrer Filme betrachten, fühlen Sie sich eher wie ein Geometer oder wie ein Musiker des Begehrens?

ERIC ROHMER Ich verstehe den Unterschied nicht, weil der Musiker ein Geometer wider Wissen ist. Es gibt die Mathematik der Musik und – wie Pythagoras sagt – eine Musik der Zahlen. Beide Gebiete treffen sich. Vielleicht mache ich eher Geometrie als Algebra, weil meine (Film-)Konstruktionen sehr visuell sind.

Was die Musik betrifft, so müssen meine Filme Musik sein, ohne Musik nötig zu haben. Für mich ist die Kunst des Films der Musik sehr nah, das heisst der Film vermittelt (aus sich heraus) ein musikalisches Gefühl. Der Film "heiratet" die Musik sehr leicht, und gleichzeitig sind seine Töne sehr verschieden, denn er gibt dem Unvorhersehbaren mehr Raum. Die Ehe Film und Musik ist glücklich, aber der Film verliert dabei an Terrain. Der besondere Stil, der das Kino ausmacht, kann von der Musik ausradiert werden.

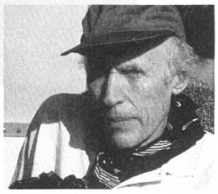
In meinen Filmen liebe ich die Zweideutigkeit, so dass man nicht weiss, ob ein Ereignis eine fröhliche oder traurige Färbung hat. Fügt man Musik hinzu, wird sie in diesem Moment eine Entscheidung treffen. Weil sie die Zweideutigkeit bedroht, taucht die Musik bei mir nur selten auf: am Anfang, am Ende oder bei einem Übergang.

Es ist keine Filmmusik, sondern Musik im Film … ein Konzert, ein Autoradio … Musik ist in meinen Filmen klangliches Element der Realität.

FILMBULLETIN Sie betonen immer wieder die Autonomie der Filmkunst, bezeichnen sie aber

«Die Ehe Film und Musik ist glücklich, aber der Film verliert dabei an Terrain. Der besondere Stil, der das Kino ausmacht, kann von der Musik ausradiert werden.»

LES NUITS DE
LA PLEINE LUNE



Eric Rohmer

als Kunst, die nur schlecht von sich selber leben kann.

ERIC ROHMER Heute vielleicht weniger, aber in den achtziger Jahren sah dieses manieristische oder "postmoderne" Kino so aus wie eine Katze, die sich in den eigenen Schwanz beisst. Denn dieses Kino suchte seine Motive in sich selbst. Zu dieser Zeit sah ich eine Reihe von Kurzfilmen, in denen ein Typ Kurzfilme machen wollte, es aber nicht schaffte und so weiter. Nein, man muss andere Themen finden! Denn das Kino ist ein Weg, um die Welt mit sich zu bringen und in der Vielfalt der Welt seine Stoffe zu suchen. Die Filmwelt selber ist viel zu beschränkt. Und in meinen Filmen ist es extrem selten, dass man vom Kino spricht.

FILMBULLETIN Sie drehen immer noch mit kleinstem Budget, auf der Strasse, während Chabrol, Godard und auch Rivette andere Richtungen einschlugen. Sind Sie der letzte Mohikaner der Nouvelle vague?

ERIC ROHMER Ich bin unserem "Programm" und mir selbst treu geblieben. Das hängt mit meiner Arbeitsweise, aber vor allem mit meiner Inspiration zusammen: Ich kann mir einfach keine teueren Filme vorstellen.

FILMBULLETIN Sie haben gesagt, die heutige Filmkritik unterscheide nicht mehr zwischen "gut" und "schlecht", sondern nur noch zwischen "interessant" und "uninteressant".

ERIC ROHMER Ja, weil die aktuelle Kritik keine theoretische Grundlage hat, die wir bei den «Cahiers du cinéma» mit André Bazin besassen. Vielleicht war unsere von Bazin ausgehende Theorie zu dogmatisch, aber die heutige ist möglicherweise zu impressionistisch. Sicher ist es heute schwieriger, postmoderner, beliebiger – es ist eine andere Epoche.

Ich lese immer noch Kritiken, auch wenn ich nur noch selten ins Kino gehe und mich eher von Malerei, Musik, Literatur und dem Leben inspirieren lasse. Es wäre schade, wenn die Filmkritik verschwände oder durch Interviews mit Regisseuren ersetzt würde. Nichts ersetzt die Meinung des Kritikers, und es ist nicht Aufgabe eines "auteur", sein Werk zu kritisieren. Das Metier des Kritikers verteidige ich vehement.

Das Gespräch mit Eric Rohmer führte Marcus Rothe

Zwischen einer Sie und einem Er

L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE
von Eric Rohmer
SMOKING/NO SMOKING
von Alain Resnais

Grössere Mittel hat Eric Rohmer zwar nur selten für seine in fünfunddreissig Jahren entstandenen neunzehn Filme beansprucht, doch bescheidener geht's nun wirklich kaum noch. Beschränkt sich der filmende *professeur de lettres* gerade heute aufs Allernotwendigste, so tut er das in einer Zeit, die sich so bereitwillig wie nie von allerhand selbstzweckhaftem Grossaufwand beeindrucken lässt; und zwar so sehr, dass ohne einen solchen die Filme leichter als je platterdings übersehen werden. Allein der Titel L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE sperrt sich, als ginge es darum, was immer zügig oder einprägsam klänge, bewusst zu verweigern.

Dementsprechend führt der Film auch an keinen einmaligen Ort, sondern in die *France profonde* hinaus: in eine ziemlich gewöhnliche Provinz (die Vendée), die etwas undeutlich abgegrenzt scheint. Ein sozialistischer Bürgermeister namens Dechaumes gibt sich in Saint-Juire (einem vage lokalisierten Kaff jener Gegend) so dynamisch-modern und fortschrittsgewiss, wie es von seinesgleichen, im Einklang mit dem Programm seiner Partei, nun einmal zu erwarten ist. Sein ehrgeiziges Paradeprojekt ist ein Mehrzweckzentrum mit Mediathek und vielen schönen Parkplätzen. Indessen widerstrebt das Vorhaben dem grünen Dorfschullehrer. Immerhin

Arielle Dombasle in L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE

hiesse es, an der ausersehenen Stelle eine Weide von seltener Pracht abtun. Der Baummord brächte ein Tableau zuschanden, das der munterstreitbare Pädagoge Rossignol ohne zu zögern an die Seite der Klassiker der holländischen Malerei stellt.

L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE

Hübsche Frauen, hübsche Dinge

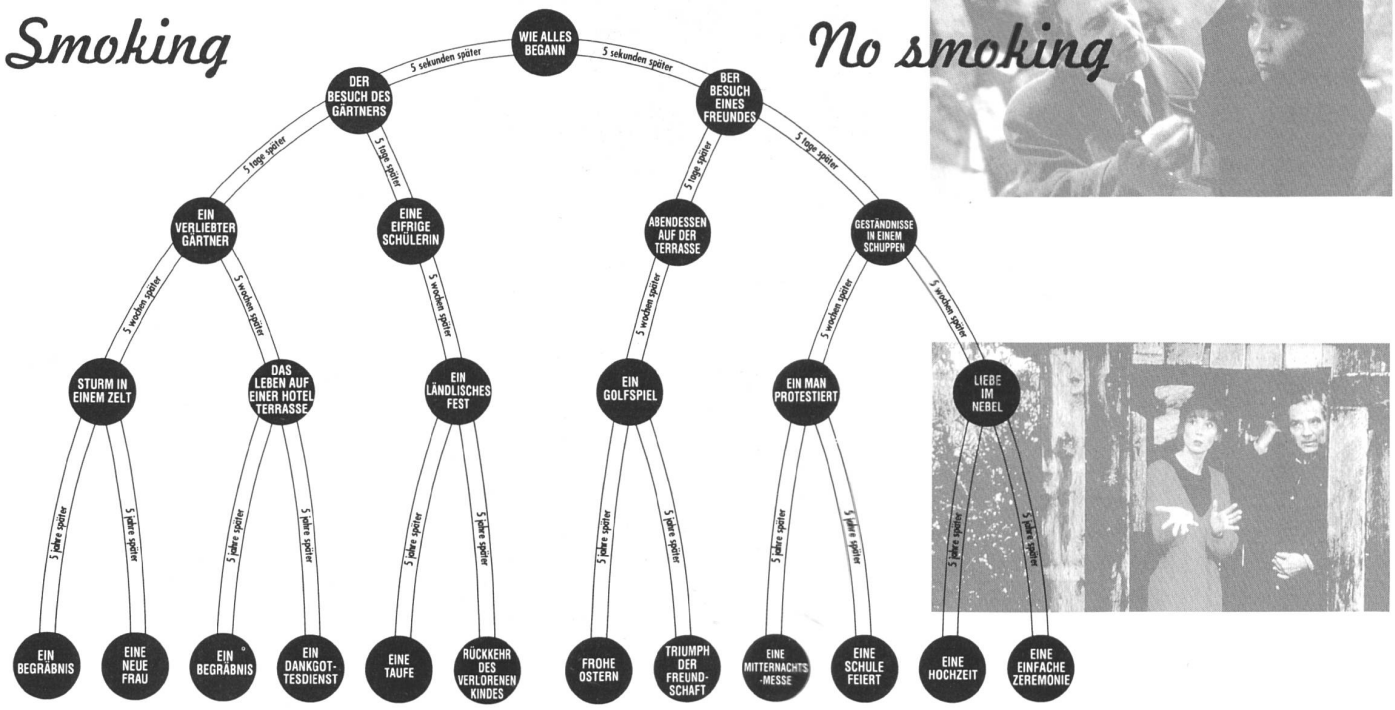
Der Zwist um Zweckmässigkeit und Zulässigkeit des Projekts artet zur kommunalpolitischen Krähwinkel-Posse aus. So sehr sich die Gemüter auch erhitzen, wirkt er doch immer schön gemessen und humorvoll und tut es selbst dann noch, wenn etwa eine flotte metropolitane Journalistin den Plan betritt, um über den kuriosen Streit hinter den sieben Wäldern Bericht zu erstatten. Dieser Blandine Lenoir auf dem Fuss folgt weitere wirblige Weiblichkeit, vertreten durch eine blonde Romancière mit dem resonanzenreichen Namen Bérénice Beaurivage, lustvoll personifiziert von der naiv-berückenden Schwulstlippe *Arielle Dombasle*.

Sie lässt der Auseinandersetzung zwischen den Verfechtern des Guten und den Vorkämpfern des Bessern das belustigte Wohlwollen einer kultivierten Grossstädterin angedeihen. Auf dem Lande zu leben und die Natur zu beschwärmen ist nie so leicht wie dann – die Autorin demonstriert es sinnlich-träge –, wenn man nicht persönlich für länger dazu verdammt ist.

An ihrem Beispiel zeigt sich, in wie hohem Mass das Filmemachen bei Rohmer noch immer davon bestimmt wird, dass hübsche Frauen vor der Kamera hübsche Dinge tun. Die gewiss belangvollen, aber dann doch nicht gar weltbewegenden Gegensätze wie die zwischen Stadt und Land oder zwischen Natur und Kultur werden vom schöneren Geschlecht halt lieber umarmt und harmonisch in eins gefasst, um nicht zu sagen einfach überspielt. Die Männer neigen viel leichter zur Verschärfung der Konflikte. Was sie zum Ausbruch bringen, legt so oft das Weib wieder bei.

Ganz wie es Rohmer entspricht, gibt die Politik selbst dann, wenn andauernd von ihr die Rede ist, kein Thema her. Wie verhalten sich vielmehr – betrachtet man's mit einem gewissen komödiantischen Ernst – eine Anzahl Figuren in gegebener Lage, wenn von ihnen eine zwar nicht besonders wichtige Entscheidung verlangt wird: aber doch eine, die über den einzelnen, wie er sehr wohl schon weiss, etwas aussagen wird? Noch im Spass will es der Moralist wissen, und noch wenn er kein Urteil fällt: die unterschiedlichen Haltungen machen's aus.

Besonders weit hat sich Rohmer, so gesehen, seit den Tagen von LE SIGNE DU LION und MA NUIT CHEZ MAUD nicht mehr entwickeln mögen. L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE wirkt wie aus den Sechzigern, weil er weder thematisch noch stilistisch mitzieht, nachdem es sein Autor schon in den Achtzigern aufgegeben hat, *à jour* zu bleiben. Der Film rückt in diesem Sinn an denjenigen von Jacques Rivette heran. JEANNE LA PUCELLE, die überlange Neuverfilmung der Geschichte von Jeanne d'Arc (und eine weitaus aufwendigere Produktion als diejenige Rohmers), mutet auf teilweise vergleichbare Art wie etwas aus *tempi passati* an.



Lebensechte Geschichten, geschichtsechtes Leben

Will sich da sichtlich mehr als einer der betagten Pioniere der Nouvelle vague noch einmal bewähren, so kann eigentlich nur ein Dritter, Alain Resnais, mit dem Ergebnis zufrieden sein. Wie lässt sich die Wiederholung des Immergleichen überhaupt noch vermeiden, wenn man zwischen 1920 und 1928 geboren und als Veteran des Kinos der Fünfziger und Sechziger seit fünfunddreissig bis vierzig Jahren mit dabei ist? Rohmer und Rivette bleiben sich, wie man so sagt, treu, und zwar bis dahin, wo das Gleichmass auch einmal aufhört, erstrebenswert zu sein.

Resnais seinerseits nimmt sich zwar in seinem Doppelfilm SMOKING und NO SMOKING auch nichts mehr vor, woran er nicht schon früher unter anderer Form gearbeitet hätte. Doch versteht er es noch ein weiteres Mal, der Sache jenen besonderen Dreh zu geben, der das Altvertraute wenigstens schon einmal ungewohnt und radikal aussehen lässt. Elemente von SMOKING und NO SMOKING sind in zweien seiner früheren Filme anzutreffen. Tatsächlich thematisieren schon LA VIE EST UN ROMAN von 1983 und MÉLO von 1986, über ihre Fabeln hinaus, auch die Formen des Erzählens.

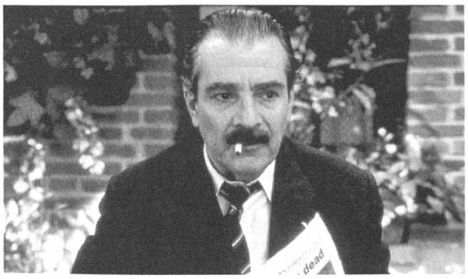
Noch währenddem sie's ausüben, kommentieren sie die Eigenart des narrativen Handwerks und illustrieren die Beschaffenheit der dabei verwendeten Substanz. Und die Frage, zu der das dann führt, lautet: In welchem Mass sind Geschichten lebensecht und ist das Leben sozusagen geschichtsecht? Es müsste doch so etwas wie die Summe der Geschichten sein – nicht anders, als sich umgekehrt die Geschichten als die Summe des Lebens deuten liessen.

Denn je ausführlicher sich einer mit der Spannung zwischen Erleben und Berichten befasst, umso häufiger fragt er sich wohl, wie das eine ohne das andere überhaupt möglich ist. Alles, was sich abspielt, drängt ja darauf, weitergesagt zu werden; und alles, was sich noch nicht zugetragen hat, möchte vorweggenommen sein. Wer nicht rekapituliert, was sich ereignet hat, der kapituliert wenigstens etwas vor, was sich noch ereignen könnte (er "präkapituliert").

In diesem Sinn scheint ein Dasein ohne Mythos allenfalls theoretisch vorstellbar. Immer müssen wir Tatsachen und Ideen in ausmalende Rede, in anreichernde Schilderung und überhöhende Dramatisierung umsetzen. Und ebenso lässt sich so etwas wie ein reiner Mythos nicht wirklich denken, der sich in lauter schönen Worten und eindrucksvollen Gesten erschöpfte. In der Praxis zehrt er ja nicht von seiner eigenen Substanz, sondern muss sich vom Faktischen und vom Erdachten nähren. Von der Realität und von der Phantasie geht er aus, zu ihnen kehrt er unweigerlich zurück.

Komödie der Varianten

Indessen sind SMOKING und NO SMOKING keine simplen Nachträge zu etwas früher schon Vorgetragenem, wie das bei den Filmen von Rohmer und Rivette der Fall ist. Im Gegenteil, LA VIE EST UN ROMAN und MÉLO wirken (hinterher gesehen) wie kluge, unerlässliche Vorstudien zu dem Doppelfilm, dem es nun vorbehalten bleibt, das Grundthema erst auf den Punkt zu bringen.



SMOKING/NO SMOKING

Das Leben ist ein Roman oder ein Melodram. Faktisch und wahr und wirklich ausgelebt ist nur das, was sich in Erzählung, in Mythos ausdrückt. Aber wenn das stimmt (wie es die beiden älteren Filme darstellen), dann gibt es, wie jetzt SMOKING / NO SMOKING ausführt, an der Frage nach Identität und Individualität kein Vorbeikommen mehr.

Der Doppelfilm hebt Identität und Individualität der *dramatis personae* auf. Der Abstrich wird dadurch möglich, dass die Identität und Individualität der Erzählung nicht länger zählt und im besondern auch die Eindeutigkeit und Unumkehrbarkeit ihrer Bewegung in der Zeit. Sobald alles, was geschieht, sich auch anders zutragen könnte (oder gar nicht), dann muss auch jeder, dem etwas widerfährt, ein anderer als er selber sein können (oder niemand). Unzweifelhaft ist einzig, dass es zwei Schauspieler gibt, *Sabine Azéma* und *Pierre Arditi*. In der langen Reihe von Szenen, die das Ganze ausmachen, spielt *sie* alle Frauen-, *er* alle Männerrollen. Nie sind mehr als zwei Figuren gleichzeitig im Bild. Die hübsche Hauptdarstellerin darf viele hübsche Dinge tun. Doch dafür gesorgt wird lässig nebenhin.

Als der Stoff, aus dem sich das Leben wirkt, erscheint in dieser Komödie der Varianten letztlich immer nur eines, nämlich die fugenartig sich selbst weitertreibende Folge von Dialogen zwischen einem Mann und einer Frau. Was immer geschieht (oder unterbleibt), es ist eine Folge der nimmer endenden Auseinandersetzung zwischen maskulinen und femininen Neigungen und Verhaltensweisen. Der ganze fast fünfstündige Doppelfilm wirkt, je länger er dauert, mehr und mehr wie ein einziges, gewaltiges Zwiegespräch zwischen einer Sie und einem Er in verschiedenen Verkörperungen und Lebenslagen.

Und dann gilt natürlich, über allem: *Plus que ça change, plus c'est la même chose*. So, wie sich die Szenen zu einem einzigen Dauergespräch über die Geschlechtergrenze hinweg verlängern, so verschmelzen die verschiedenen männlichen und weiblichen Figuren zu je einer einzigen Figur des einen und andern Geschlechts. Arditi spielt die Rollen eines Schuldirektors/Schulrats/Hausmeisters/Trottelgreises. Mit Vornamen heisst er Toby/Miles/Lionel/Joe, mit Nachnamen Teasdale/Coombes/Hepplewick (unter letzterem stellt er Vater und Sohn dar). Azéma tritt ihm als Dienstbotin/Pensionierte/Sekretärin/Hausfrau (als letztere unter zwei verschiedenen Identitäten) entgegen. Sie heisst Celia/Rowena/Sylvie/Josephine/Irene und Teasdale/Hamilton/Bell/Coombes/Pridworthy.

Balance der Freuden und Leiden

Doch ist es dann nicht etwa so, dass nun das Prinzip der Alternative souverän obenaufschwänge. Im Gegenteil, die grosse Aufheberin hebt sich auch noch selber auf. Denn *Plus que ça change, plus c'est la même chose* heisst auch, dass es am Ende keinen Unterschied macht, ob Celia zum Beispiel ihrem Toby, mit dem sie zu Beginn verheiratet ist, davonläuft, um neu anzufangen, oder ob umgekehrt er, Toby, das gleiche ihr, Celia, antut oder ob beides gleichzeitig geschieht oder hintereinander keins von beiden oder ob die gleichen vier Alternativen etwa zwischen

Miles und Rowena in einer andern oder in der gleichen Reihenfolge durchgespielt werden.

Was immer Tatsache wird oder es werden könnte oder hätte werden können, die Summe der Probleme, die Balance der Freuden und Leiden bleibt oder bliebe sich immer gleich. Die Variante ist ja immer nur denkbar; sowie sie sich verwirklicht, verschwindet sie als Möglichkeit. So gesehen, kommt ihr keine wirkliche, immer nur eine hypothetische Bedeutung zu, und sie ist letztlich bloss Einbildung, weil sich immer nur eine Realität aufs Mal leben lässt. Das Leben ist insofern kein Theaterstück, als man nicht so bald ein anderer wird, wie Arditi und Azéma wieder in einen andern Part schlüpfen.

Der englische Dramatiker *Alan Ayckbourn*, der das Mammutbühnenstück ersonnen und unter dem Titel «Intimate Exchanges» publiziert hat (eine integrale Aufführung hat es bisher aus Längegründen nicht gegeben), schreibt die Kombinationen in einer gewissen Folge vor. Doch tut er es sicher im Bewusstsein, dass von seiner ganzen Eigenart her kaum ein Text der Theaterliteratur so sehr wie dieser geradezu verlangt, alles Festgelegte wieder loszulegen. Unverrückbar kann bei dem Stoff (wenn's denn im Sinne des Wortes ein solcher ist) wirklich nur die Idee, die Anlage selber sein, doch die lautet gerade: mobil bleiben.

Woraus der wichtigste Unterschied zwischen SMOKING / NO SMOKING und L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE und JEANNE LA PUCELLE erst ersichtlich wird. Wo Rohmer und Rivette im Französischen Allzufranzösischen eingeklemmt scheinen, da bleibt Resnais disponibel und risikofreudig und weitet seinen Horizont noch einmal aus (aber ohne etwa Aufwand um des Aufwandes willen zu betreiben). Und er bringt es zum Beispiel wider alles Erwarten fertig, aus etwas durch und durch Englischem etwas ganz und gar Gallisches zu machen, doch ohne den ursprünglichen Charakter der Sache zu verderben. So etwas wie ein aktueller Internationalismus tritt bei ihm an die Stelle des Provinziellen, das Rohmer sucht, und des Historisierenden, dem Rivette erliegt. Zum Glück gibt es so viele verschiedene Arten, sich selber treu zu bleiben!

Pierre Lachat

L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE

Die wichtigsten Daten zu L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE (DER BAUM, DER BÜRGERMEISTER UND DIE MEDIATHEK)*:*

Regie, Buch: Eric Rohmer; Kamera: Diane Baratier; Schnitt: Mary Stephen; Musik: Sébastien Erms; Ton: Pascal Ribier.

Darsteller (Rolle): Pascal Greggory (Julien Dechaumes), Arielle Dombasle (Bérénice Beaurivage), Fabrice Luchini (Marc Rossignol), Clémentine Amouroux (Blandine Lenoir), François-Marie Banier (Régis Lebrun-Blondet), Michel Jaouen (Antoine Pergola), Jean Parvulesco (Jean Walter), Françoise Etchegaray (Mme Rossignol), Galaxie Barbouth (Zoé Rossignol), Jessica Schwing (Véga Dechaumes), Raymonde Farau (Sekretärin), Manuella Hesse. Produktion: Compagnie Eric Rohmer; Produzentin: Françoise Etchegaray. Frankreich 1992. Farbe; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Sadfi, Genève; D-Verleih: Prokino, München.

Die wichtigsten Daten zu SMOKING / NO SMOKING*:*

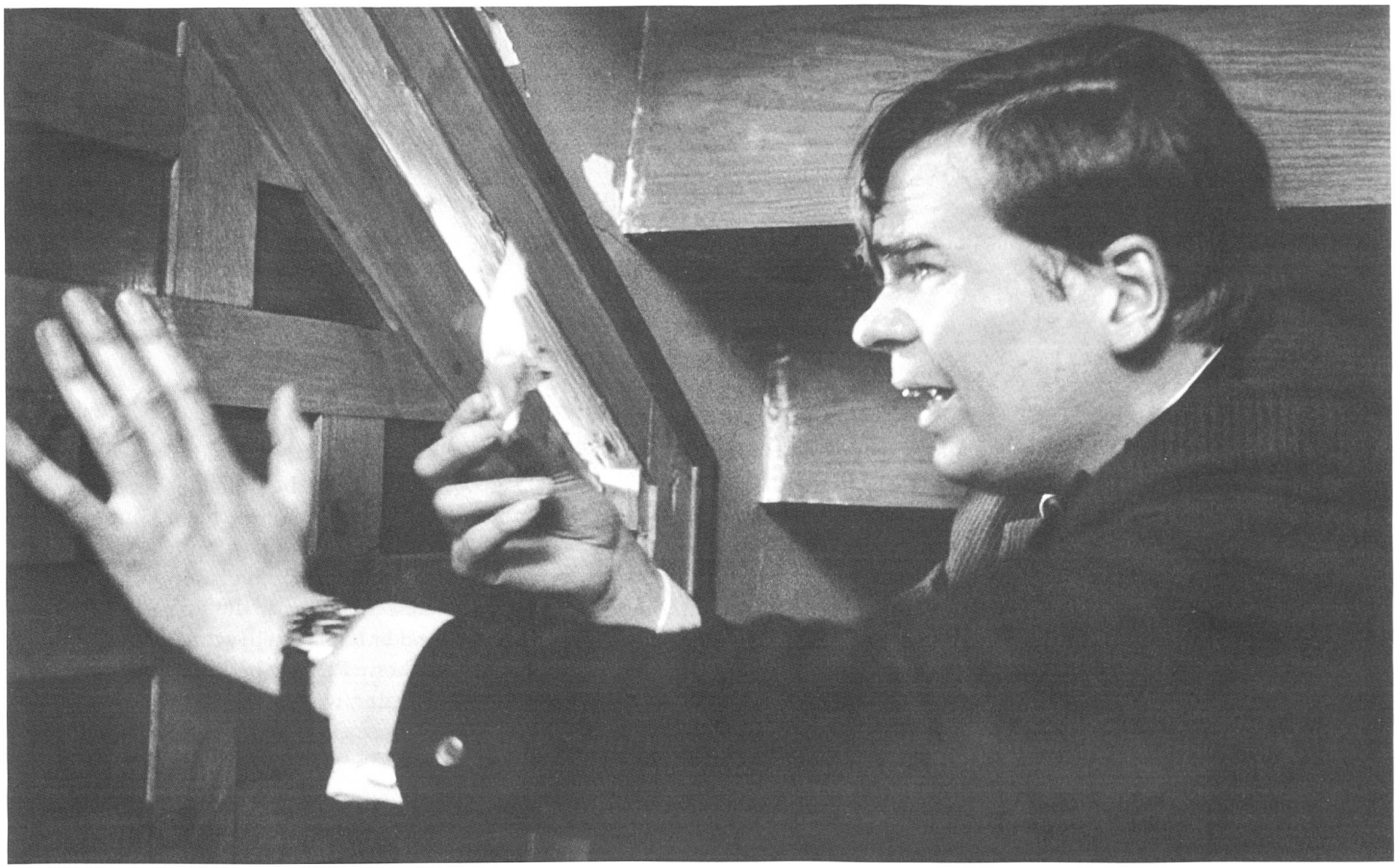
Regie: Alain Resnais; Buch: Alain Resnais, nach dem Theaterstück «Intimate Exchanges» von Alan Aykbourn; Bearbeitung und Dialoge: Jean-Pierre Bacri, Agnès Jaoui; Kamera: Renato Berta; Kamera-Assistenz: Jean-Paul Torraille, Alexandre Monnier; Schnitt: Sylvette Baudrot; Set Design: Jacques Saulnier; Zeichnungen: Floc'h; Kostüme: Jackie Budin; Make-up: Jackie Reynal; Frisuren: Patrick Villain; Ton: Bernard Bats, Pierre-Yves Bruneel.

Darsteller (Rolle): Sabine Azéma (Celia Teasdale, Sylvie Bell, Irene Pridworthy), Pierre Arditi (Toby Teasdale, Miles Coombes, Lionel Hepplewick, Joe Hepplewick) in SMOKING *und Sabine Azéma (Celia Teasdale, Rowena Coombes, Sylvie Bell, Irene Pridworthy, Josephine Hamilton), Pierre Arditi (Toby Teasdale, Miles Coombes, Lionel Hepplewick) in* NO SMOKING*.*

Produktion: Arena Films, Caméra one, France 2 Cinéma, mit der Beteiligung von Canal+, Centre National de la Cinématographie, Procirep, Alia Film (Rom), Vega Film (Zürich); ausführender Produzent: Bruno Pesery; assoziierter Produzent: Michel Seydoux. Frankreich 1993. 35mm, Farbe; Dauer: 140 Min., 145 Min.; CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

«Es lohnt sich, Risiken einzugehen»

Gespräch mit Michel Lonsdale



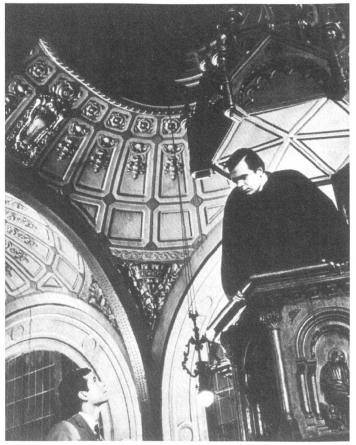
LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR *Regie: François Truffaut*

FILMBULLETIN Ihre Filmographie umfasst viele Filme. Sie haben mit Regisseuren wie Orson Welles, François Truffaut, Louis Malle, Marcel Hanoun, Marguerite Duras gearbeitet. Machen Sie einen Unterschied zwischen den Autorenfilmen, den experimentellen und den kommerziellen Filmen?

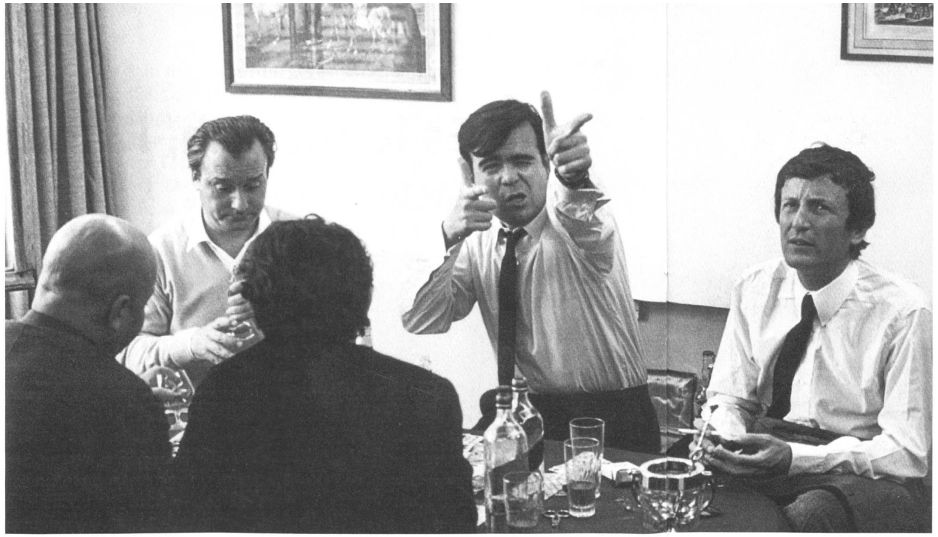
MICHEL LONSDALE Die Schauspielerei ist ein Beruf, in dem man, vor allem wenn man anfängt, nicht immer wählen kann. Meine Lehrerin Tania Balachova sagte immer: Zuerst müssen Sie alles spielen, was man Ihnen offeriert. Ich spielte um herumzukommen, denn man lernt seinen Beruf, indem man rumkommt, und ich hatte das Glück, sehr rasch sehr schöne Rollen zu bekommen. Jean-Pierre Mocky hat mir eine sehr gute Rolle in LES SNOBS angeboten, obwohl ich für die Rolle noch nicht sehr geeignet war, es fehlte noch etwas die Technik, wie man sagt. Aber etwa nach LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR und BAISERS VOLÉS von Truffaut kam der Moment, wo ich auswählen konnte. Manchmal sind mir gute Rollen angeboten worden, manchmal musste ich mir meinen Lebensunterhalt verdienen, also habe ich Konzessionen gemacht. Es macht Freude zu spielen, deshalb ist es sicher besser, zu spielen als nicht zu spielen.

FILMBULLETIN Was haben Sie während der dreijährigen Ausbildung bei Tania Balachova gelernt?

MICHEL LONSDALE Sie hat mich die Freiheit gelehrt. Sie hat mich ein zweites Mal zur Welt gebracht. Sie hat mich gelehrt, Dinge zu tun, die ich mir nie zugetraut hätte. Sie hat mich darüber aufgeklärt, dass ich Gewalt / Ungestüm /Heftigkeit habe, und sie hat mir vor allem eine Idee, eine bestimmte Vorstellung davon vermittelt, was es heisst, Schauspieler zu sein. Das ist das wichtigste. Gute Lehrer sind



THE TRIAL
Regie: Orson Welles



LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR
Regie: François Truffaut

PAPA LES PETITS BATEAUX
Regie: Nelly Kaplan

Leute, die ein Ideal vermitteln, eine Art, diesen Beruf aufzufassen.

FILMBULLETIN Und gleich nach dieser Ausbildung begann für Sie die Karriere sowohl auf dem Theater wie im Film?

MICHEL LONSDALE Anfänglich mehr auf dem Theater als ich dachte. Denn ich war mit dem Kino grossgeworden. Ich kannte das Theater gar nicht. Ich habe es erst mit zwanzig Jahren entdeckt. Das Kino nahm meine ganze Aufmerksamkeit in Beschlag, mit Sorgfalt und Leidenschaft. Als ich jung war, sah ich alle Filme, kannte alle Regisseure, alle Schauspieler. Ich war fasziniert und sehr bewegt von der Art, wie etwa Spencer Tracy, Katherine Hepburn, Charles Laughton, Michel Simon spielten. Ich wollte es wie sie machen.

Das Theater wurde mir einfacher geschenkt. Ich hatte viel weniger Lampenfieber als beim Film. Wie immer, wenn man etwas unbedingt will, lähmt einen das Lampenfieber. Das Theater ist beinahe zweitrangig für mich. Obwohl ich da meine Ausbildung gemacht hatte, und es war immerhin im Theater, wo mich die Filmleute bemerkt haben.

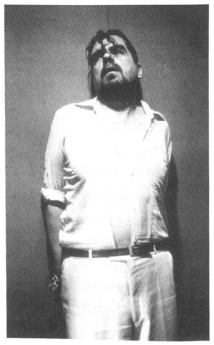
FILMBULLETIN Nach welchen Kriterien wählen Sie Ihre Rollen aus?

MICHEL LONSDALE Nun, zu den Kriterien gehört unter anderem auch, dass Marcel Hanoun mir sehr schöne Rollen angeboten hat. Und bei Orson Welles hatte ich kein Wörtchen mitzureden. (lacht) Ehrlich, ich weiss nicht, was ich da zu wählen gehabt hätte.

FILMBULLETIN Erinnern Sie sich an die Umstände ihrer Begegnung?

MICHEL LONSDALE Sehr genau. Er drehte THE TRIAL in Paris und erwartete die Ankunft von Charles Laughton für die Rolle des Advokaten, er selbst hatte für sich die Rolle des Priesters vorgesehen. Laughton konnte nicht kommen, er war bereits zu krank und zu alt, und Welles beschloss, die Rolle des Advokaten selbst zu übernehmen. Damit wurde die Rolle des Priesters frei, und er hat schnell, schnell jemanden gesucht. Anthony Perkins besuchte zufälligerweise das Theater, wo ich mit Laurent Tertzieff in «The Zoo Story» von Edward Albee spielte. So wusste er, dass ich englisch sprach, und sagte zu Welles, er habe einen jungen Schauspieler gesehen, der englisch spricht. So kam ich eines Abends heim und fand eine kleine, von unserer spanischen Angestellten geschriebene Notiz, die besagte: M. Wilies hat angerufen, bitte unter dieser Nummer zurückrufen. Ich rufe an: «Ich möchte gerne mit Monsieur Wilies sprechen» und höre: «No, it's a mistake. I am Orson Welles.» (lacht) Ich sagte, das sei wohl ein Scherz. Aber «Yes, yes, I rang you up. I want to see you.» Ich traute meinen Ohren nicht, raste aber zu den Studios von Billancourt und traf dort diese gewaltige Gestalt, die sich ausschüttete vor Lachen. Ich glaube, er war sogar ein bisschen beschwipst, wie es öfters vorkam. Er begrüsste mich: «Hello Mr. Lonsdale, how are you? How is your play?» und stellte mir die Fragen eines Theatermannes: Hat es Leute? Ist das Publikum zufrieden? Er starrte mich etwas an, aber er lachte. Übrigens lachte er allein, ich wusste nicht, worüber er lachte. Er hatte ein ungeheures, ein pantagruelisches Lachen. Und dann sagte er, ob ich mit ihm drehen wolle. Ich glaubte zu träumen: Das ist nicht möglich, der grosse Welles bittet mich, etwas für ihn zu machen.

«Ich traute meinen Ohren nicht, raste aber zu den Studios von Billancourt und traf dort diese gewaltige Gestalt, die sich ausschüttete vor Lachen – Orson Welles.»



DOUCE ENQUETE SUR LA VIOLENCE
Regie: Gérard Guérin

«Es war eine schwindelerregende Nacht. Es war eine kleine Rolle. Aber Orson Welles hat mir so viel Vertrauen eingeflösst, er war so zuvorkommend, weil er die Schauspieler bewunderte.»

FILMBULLETIN Das verlief dann ohne Probe?

MICHEL LONSDALE Das war ein unwahrscheinliches Ding, sehr schwierig zu machen. Aber er war zufrieden, zuvorkommend, fragte mich alle fünf Minuten: «Are you happy Mr. Lonsdale? What can I do for you?» (lacht) Er spürte sehr genau, dass ich beinah vor Angst starb, und die Szene ist dann sehr gut gelaufen.

FILMBULLETIN Was waren seine Anforderungen, wie hat er Sie auf dem Set geführt?

MICHEL LONSDALE Es war technisch sehr kompliziert. Es war eine Einstellung, die wohl fünf Minuten dauerte. Da war die Kamera, da Herr K., von Anthony Perkins gespielt, der in die Kirche eintrat, umherwandelte, die Kamera stieg dann zur Kanzel hoch, man sah den Priester, der seine Rede hielt, die Kamera tauchte wieder ab, kehrte zwischen den Säulen zurück. Man hat achtzehn Aufnahmen gemacht. Das machte mir Eindruck, gar nicht einfach das Kino. Dann gab es noch eine Szene, mit nur einer Aufnahme. Ich hatte völlig die Orientierung verloren, war aber gleichzeitig wie verzaubert. Es war eine schwindelerregende Nacht. Es war eine kleine Rolle. Aber Orson Welles hat mir so viel Vertrauen eingeflösst, er war so zuvorkommend, weil er die Schauspieler bewunderte.

FILMBULLETIN Ein Eindruck eines sehr genauen Patron, anspruchsvoll, der alles sieht?

MICHEL LONSDALE Ich hatte immerhin einige Filme gemacht, wenn auch nicht sehr besondere neben LES SNOBS. Und plötzlich sah ich dieses Unternehmen, diese in eine Kathedrale verwandelte Gare d'Orsay. Das war unerhört. Ich glaubte zu träumen. Es war grossartig, es war klug, es war …

Es war sehr nobel von Welles, mir nicht zu erzählen, dass er die Rolle, die ich spielte, für sich vorgesehen hatte. Das hätte mich völlig umgeworfen. Ich hätte geglaubt, ich könnte das nicht. Er hat es mir nie gesagt. Ich erfuhr es Jahre später, als er es in einem Interview erzählte.

FILMBULLETIN Wurden Sie oft von Regisseuren ausgewählt?

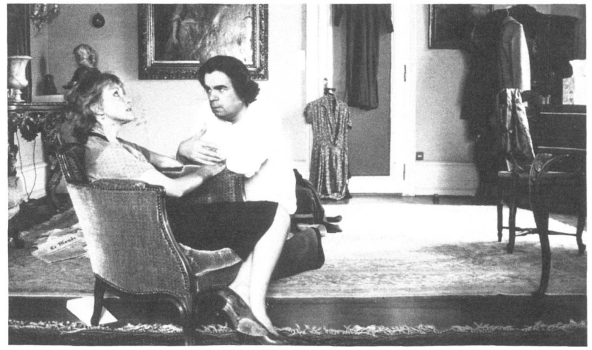
MICHEL LONSDALE Wissen Sie, wenn man jung ist, wählt man gar nichts aus. Nach Welles kam Truffaut, dann hat mich Losey eines Abends, als er in Norwegen NORA drehte, angerufen. «Mr. Lonsdale, I want to meet you.» Ich habe nie verstanden, wer ihm von mir erzählt hat. Ich habe nie erfahren, wie er zu meiner Telefonnummer kam. Kurz, es gibt von Zeit zu Zeit grosse Überraschungen, wunderbare Leute rufen einen an.

Auch bei THE DAY OF THE JACKAL war es ähnlich. Fred Zinnemann schlug mir eine kleine Rolle vor. Ich weiss nicht, was mich da gepackt hatte, ein cul au monstre. Ich sagte, diese kleine Rolle interessiert mich nicht. Ich möchte gerne die Rolle des Inspektors spielen. Zinnemann musterte mich: «You are much to young.» «Wissen Sie, man kann sich älter machen im Film.» Er war verblüfft, dass ein so junger Schauspieler es wagte, ihm, eine Art Gott von Hollywood, so etwas zu sagen. Aber es hat ihn berührt, dass ich natürlich war und das sagte, was ich von der Rolle des Inspektors dachte. Und er gab sie mir.

Es gibt noch etwas Erstaunliches. Zehn Jahre früher spielte ich in BEHOLD A PALE HORSE von Zinnemann. Damals sagte er mir, ich bin zufrieden mit dem, was Sie gemacht haben,

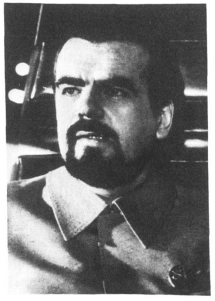
DÉTRUIRE, DIT-ELLE
Regie: Marguerite Duras

LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ
Regie: Luis Buñuel



SEULS
Regie: Francis Reusser

«Bei MOONRAKER *muss man sich amüsieren, das ist ein Comic, das ist für Kinder, mit dem Riesen, der vorkommt.* Es *ist übrigens amüsant, diese Rolle einmal in seinem Leben gespielt zu haben.»*



MOONRAKER
Regie: Lewis Gilbert

eines Tages werde ich Sie anrufen. Gut, er hat zehn Jahre dazu gebraucht, aber er hat es getan. Das ist doch erstaunlich. Er hat sich an einen jungen Schauspieler erinnert – grosse Leute erinnern sich, sie sagen so was nicht nur ins Blaue hinaus.

FILMBULLETIN Kommen wir auf Ihre Auswahlkriterien zurück.

MICHEL LONSDALE Ich kenne die ärmsten Filme, die es gibt. Ich habe welche für nichts gemacht, es gibt beinahe solche, wo ich bezahlt habe fürs Drehen. (lacht) Wenn ein Stoff mir sehr gut gefällt, mache ich es ohne Bedingungen: Die Filme von Marguerite Duras habe ich beinahe für nichts gemacht. Es gibt aber auch luxuriöse Filme, die ich überhaupt nicht verleugne, sei es LE NOM DE LA ROSE, sei es THE DAY OF THE JACKAL oder sogar MOONRAKER.

Bei MOONRAKER muss man sich amüsieren, das ist ein Comic, das ist für Kinder, mit dem Riesen, der vorkommt. Lois Child quälte sich mit der Psychologie ihrer Figur. Lewis Gilbert, der Regisseur, sagte zu ihr: «Aber nein, Lois, ich verlange nur, dass Sie etwas für Kinder spielen. Suchen Sie nicht zu lange, versuchen Sie nicht, etwas auf einer zweiten Ebene zu spielen, nicht bei James Bond. Seien Sie ganz einfach.» Sie war etwas enttäuscht, weil sie dachte, sie spiele die Rolle ihres Lebens. Aber nicht doch, die Mädchen in den James-Bond-Filmen haben üppig, schön zu sein. Man soll nicht mehr erwarten.

Es ist übrigens amüsant, diese Rolle einmal in seinem Leben gespielt zu haben. Ich mag es, an Orten zu sein, wo man mich nicht erwartet. Wenn man mich fragt: «Wie geht das, von Duras zu MOONRAKER, von James Bond zu Duras?» Dann sage ich, das macht den Reichtum eines Schauspielers aus. Als Schauspieler hat man sehr elastisch zu sein, man darf sich nicht in einem Genre verschanzen. Mein Schauspieler-Ideal ist es, sehr Abwechslungsreiches, sehr Unterschiedliches zu spielen.

Ich kenne die ganze Bandbreite des Reichtums und der Armut des Kinos. Der gut ausgestattete, reiche Film hat die Sorge, dass die Produzenten ihr Geld wieder einbringen wollen. Während das Risiko, mit jüngeren Regisseuren zu arbeiten, darin besteht, dass sie nicht genau wissen, was sie wollen. Aber man muss die Jungen ermutigen, muss ihnen dabei helfen, ihre Persönlichkeit zu realisieren, kann ihnen Fehler ersparen.

FILMBULLETIN Was entscheidet darüber, auf welche Abenteuer Sie sich einlassen?

MICHEL LONSDALE Das ist ganz einfach die Qualität der Leute. Marguerite Duras kenne ich gut, weil ich mehrmals auf dem Theater mit ihr zusammengearbeitet habe. Sie hat sich meine Zuneigung sehr früh gesichert. Sie hätte irgendwas vorschlagen können, ich hätte es gemacht. Man kennt sich, man gehört zur selben geistigen Familie, man mag sich. Da ist es evident: wenn sie eine Arbeit vorschlägt, akzeptiere ich sofort.

Und bei Leuten, die ich nicht kenne, hängt es davon ab, wie ein Regisseur von seinem Stoff, den Rollen, spricht. Es gibt Leute, die sehr gut von ihrem Film sprechen können und ihn schlecht realisieren. Es gibt andere, die stottern, unklar sind, und sie machen eine hervorragende Arbeit. Man folgt etwas der eigenen Nase. (lacht) Aber natürlich weiss ich nicht wirklich, wie es sein wird: manchmal überraschend, manchmal enttäuschend. Das ist ein Beruf, wo man nie genau weiss, in was man die Füsse setzt.

«Buñuel *ist eine Art Magier. Ich lernte ihn sehr spät kennen, er war beinah achtzig Jahre alt. Aber da war sofort ein Einverständnis, ein kleines Blitzen im Auge.»*

NAHAUFNAME

FILMBULLETIN Ist es schwierig, Leute mit einer verwandten Grundauffassung zu finden?

MICHEL LONSDALE Man sucht sie nicht, sie finden sich. Es gibt Leute, die tauchen auf, und man hat sofort begriffen, dass sie die gleiche Sprache sprechen. Andere bleiben einem fremd. Glücklicherweise gibt es viel Sympathie, viele Kontakte. Es ist wie im Leben, es gibt Leute, die man nicht sieht, und andere, die zu Freunden werden.

FILMBULLETIN Ist Buñuel einer von ihnen?

MICHEL LONSDALE Ja sicher. Buñuel ist eine Art Magier. Ich lernte ihn sehr spät kennen, er war beinah achtzig Jahre alt. Aber da war sofort ein Einverständnis, ein kleines Blitzen im Auge. Ich kannte José Bergamin, ein spanischer Philosoph, den er sehr mochte. Als ich von Bergamin sprach, leuchteten seine Augen: «Sie kennen Bergamin?» Es hat sich sofort eine Beziehung geknüpft. Es braucht oft nur wenig, um Sympathie auszulösen: ein Gebiet, das man kennt, einen gemeinsamen Freund, ein Land, das man bereist hat, ein Bistro, in dem man den gleichen Apéro getrunken hat.

FILMBULLETIN Eine Freundschaft, die der Prüfung in der gemeinsamen Arbeit ausgesetzt ist.

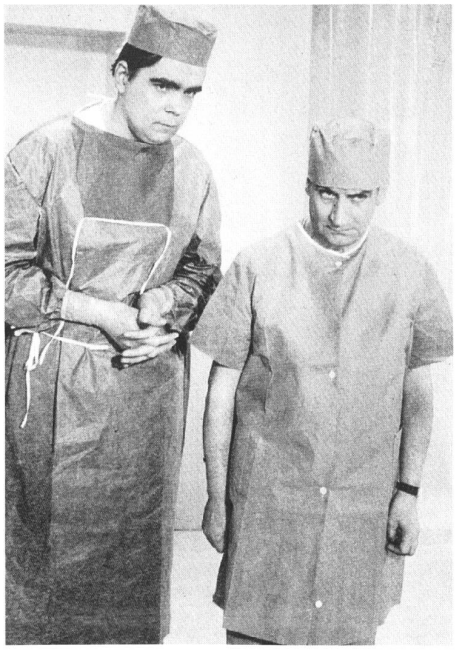
MICHEL LONSDALE Auf dem Theater ist die Arbeit sicher dichter, länger als beim Film, denn man probt während rund anderthalb Monaten. Im Kino hat man keine Zeit, viel zu proben. Das Kino ist die Kunst des Spontanen, dessen was aus dem Augenblick geschaffen, aus dem Moment improvisiert wird, während das Theater es erlaubt, sich wirklich kennenzulernen. Mit Buñuel habe ich während einer Woche gearbeitet, ich habe ihn gesehen, aber er war beschäftigt. Er hat damals auch keine Freundschaften mehr geschlossen, denn er hatte inzwischen zu viele Freundschaften überlebt. Ich habe ihn gekreuzt, es wurde keine beständige Freundschaft. Mit Losey dagegen habe ich mich auch ausserhalb der Dreharbeiten viel getroffen. Er mochte es, wenn man vorbeikam, um mit ihm zu reden, ihm einen Besuch abstattete, auf ein Gläschen vorbeikam. (lacht)

FILMBULLETIN Was erwarten Sie von den Regisseuren, im besonderen den Filmregisseuren, an sogenannter Schauspielerführung?

MICHEL LONSDALE Ich mag natürlich jene, die einem vertrauen, denn man hat ja Lust, etwas zu zeigen, sich auszudrücken. Wenn die Regisseure dies akzeptieren, auf mein Spiel eingehen, bin ich sehr zufrieden. Manchmal wollen sie einen anders, aber warum nicht. Es ist ein geschmeidiger Beruf. Wenn der Regisseur etwas Schwieriges, aber Vernünftiges will, macht man das gerne.

FILMBULLETIN Verdeutlichen Sie diese Alchemie zwischen dem, was Sie Lust haben, zu tun, und dem, was Ihre Rollen verlangen.

MICHEL LONSDALE Das habe ich eher auf dem Theater erlebt, wo man mehr Zeit hat, eine Person einzukreisen und ihre Tiefe auszuloten. Claude Régy etwa hat mich des öftern angehalten, meine Art zu spielen ganz zu verändern. Aber immer mit guten Gründen. Deshalb habe ich es gemacht, und es war eine bemerkenswerte Bereicherung. Man bekommt Berufsgewohnheiten, man kommt irgendwie zurecht, man weiss sich zu helfen, damit es nach etwas aussieht. Aber ein guter Regisseur kann einem



HIBERNATUS
Regie: Edouard Molinaro

ERENDIRA
Regie: Ruy Guerra

«Cocteau sagte zu seinen Feunden: "Überrascht mich." Aber man muss auch sich selbst überraschen.»

erstaunliche Dinge abverlangen, Unverhofftes. Man hat ein wenig Angst, weil man es sich nicht gewohnt ist. Aber es lohnt sich, Risiken einzugehen.

Man muss sich bemühen, vielfältig zu sein, sich nicht darauf einzulassen, die gleiche Rolle allzu lange zu spielen. Andernfalls wird man in einer bestimmten Kategorie klassifiziert, aus der man nicht mehr herausgelangt. So wie es mir etwa mit der Rolle des Kommissars ergangen ist. Als man mich immer wieder fragte, ob ich die Rolle des Kommissars übernehme wolle, musste ich mir sagen, stop, sonst werde ich noch zum ewigen Kommissar. (lacht)

FILMBULLETIN Was ist die Technik Ihres Berufs?

MICHEL LONSDALE Die Technik ist das, was kommt, ohne dass man sich versieht. Indem man viel spielt, lernt man viele Dinge kennen. Man weiss, dass man da rasch, wirkungsvoll zu sein hat, man weiss, wie man bestimmte Dinge arrangiert.

Manchmal ist man nicht inspiriert, dann muss man sich unbedingt wieder fangen und seine Eingebung wieder finden. Manchmal ist man müde, man verlässt sich auf sein Handwerk, man funktioniert. Dann muss man unbedingt ein Mittel finden, diese Haltung zu durchbrechen, denn wenn dieser Beruf zur Gewohnheit, zu etwas Geläufigem wird und man immer das Gleiche spielt, wird es uninteressant. Man muss Risiken eingehen und sich selbst überraschen. Cocteau sagte zu seinen Feunden: «Überrascht mich.» Aber man muss auch sich selbst überraschen.

FILMBULLETIN Ihre ganze Karriere mit den unterschiedlichsten Engagements zeugt von dieser geistigen Beweglichkeit.

MICHEL LONSDALE Ich liebe diese Mannigfaltigkeit. Ich habe nie einer Truppe beitreten wollen, weil ich nicht immer mit den gleichen Leuten zusammenarbeiten wollte. Man muss sehr wachsam sein und wagen, riskante Dinge zu tun, unerwartete.

FILMBULLETIN Ist Improvisation Teil Ihrer Spielmethode?

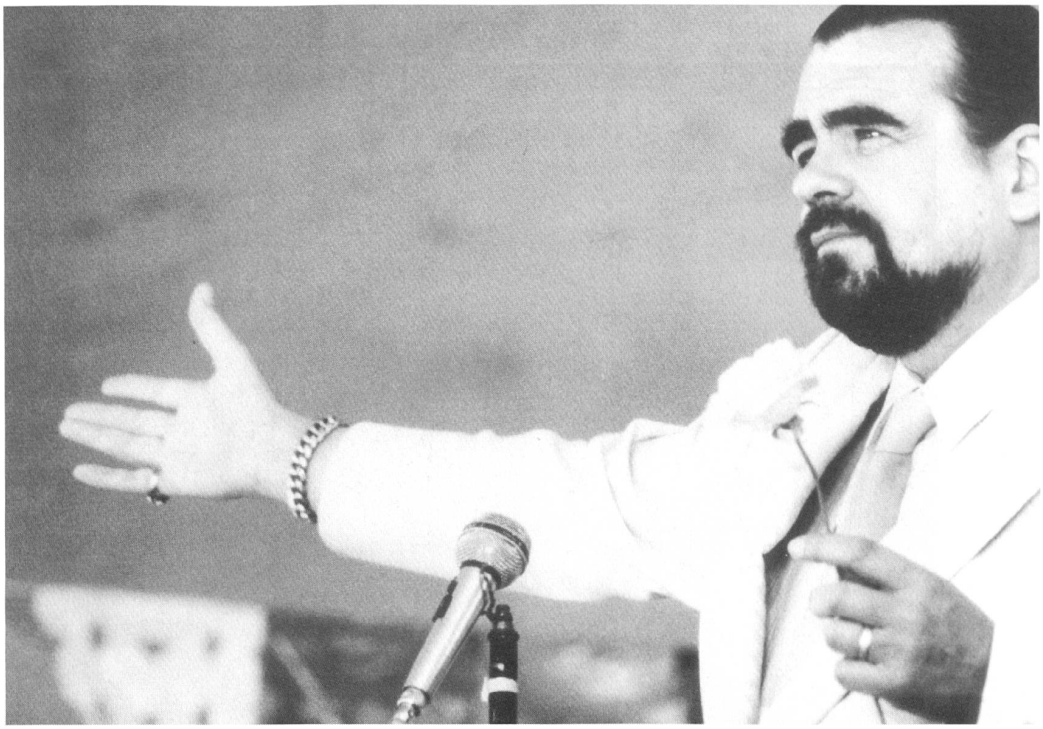
MICHEL LONSDALE Die Improvisation hat mich befreit. Zu Beginn habe ich wie ein Verrückter geschuftet. Eines Tages sagte der Lehrer zur Klasse: Wir improvisieren. Und das hat mich völlig befreit. Es wurde mir bewusst, dass man die Worte sprechen und etwas ganz anderes spielen konnte, dass Improvisieren unbedingt notwendig ist für die Spontaneität, für die Lust, Unvorhergesehenes zu machen.

FILMBULLETIN Welche Regisseure haben die Wichtigkeit der Improvisation für die Entwicklung der Rollen erkannt?

MICHEL LONSDALE Sicher Truffaut in BAISERS VOLÉS, wo er mir einen Entwurf gab und mir sagte: Improvisieren Sie. Rivette auch, wo wir alles improvisiert haben. Ich habe in der Zwischenzeit aber auch gelernt, in ganz genau erarbeiteten Entwürfen zu improvisieren.

FILMBULLETIN Sie sind eher geizig mit Ihren Bewegungen, Sie spielen im allgemeinen nicht expansiv.

MICHEL LONSDALE Ich bin gross, kräftig, bewege mich schwerfällig, nicht schnell, gehe nicht gerne physische Risiken ein, ich renne nicht, reite nicht. Es gibt die Vifen, die Schnellen, die Nervösen, die Weichen. Es gibt von allem, glücklicherweise, in diesem Beruf. Ich bin eher ein unermüdlicher Typus. (lacht). Das



ERENDIRA
Regie: Ruy Guerra

«Es *gibt* Regisseure, die die Schauspieler nicht führen können: Sie haben nicht allzu viel Initiative; es erleichtert sie, nicht führen zu müssen, denn es ist schwierig zu führen, wenn man nicht weiss wie.»

ist meine Natur. Ich bin froh, dass man mir keine allzu körperlichen Rollen gibt, wo ich plötzlich Faustschläge austeilen müsste; nein, keine Gewalt, warum auch? Etwas Manuelles zu tun zu haben, das mag ich. Wenn man beim Spielen etwas zu tun hat, zum Beispiel etwas auf der Schreibmaschine tippt, ist das hervorragend, denn man ist manuell beschäftigt und die Worte kommen einfach so, ohne Anstrengung.

FILMBULLETIN Wie treten Sie in eine Rolle ein, nähern Sie sich ihr, machen sich mit ihr vertraut?

MICHEL LONSDALE Es ist eine Alchemie, eine Art von Nahrung durch die Worte, die man zu sagen hat. Man nimmt sie, man kaut sie wie Kühe auf der Weide, miam miam ... man wiederholt den Text. Und langsam schleicht er sich in Ihren Körper ein, in Ihre Zellen, in Ihr Gedächtnis, in Ihre Art zu sprechen. Man schlüpft nicht in die Haut der Rolle, es ist die Rolle, die in Ihre Haut schlüpft. Die gute Begegnung geschieht auf halbem Weg, wenn Sie zur Hälfte die Rolle sind und die Rolle zur Hälfte Sie. Sie färben die Rolle mit Ihrer Persönlichkeit, und Sie modifizieren sich gemäss der Rolle.

FILMBULLETIN Es gibt also Rollen, die es Ihnen ermöglichten, sich besser kennenzulernen?

MICHEL LONSDALE Aber ja, es gibt Rollen, die mir erlaubt haben, in mir unvermutete Dinge zu bemerken: Gewalt, Gebrüll, Schreie. Ich wusste nicht, dass ich das kann, weil ich eher schüchtern, eher zurückhaltend war. Das Theater hat mich gelehrt, mich auszudrücken, Dinge zu tun, von denen ich nie geglaubt habe, ich könnte sie tun.

FILMBULLETIN Sind Sie ein Schauspieler, der mit dem Regisseur diskutiert, der seinen Anweisungen widerspricht, den Text verändert?

MICHEL LONSDALE Manchmal, wenn man allzu banale, uninteressante Dinge verlangt, versuche ich etwas Farbe in sie hineinzubringen. Vor allem junge Regisseure kennen sich zu wenig aus und erwarten, dass man alles selber macht. «Wie willst du, dass ich dies spiele?» «Ich weiss nicht, du weisst, wie es zu machen ist.» Ich antworte: «Aber nein, ich kann es so oder so spielen. Man kann es etwa so oder so machen.» «Ah, mach es, wie du es empfindest.» Na ja. (lacht) Sie haben nicht allzu viel Initiative; es erleichtert sie, nicht führen zu müssen, denn es ist schwierig zu führen, wenn man nicht weiss wie. Es gibt Regisseure, die die Schauspieler nicht führen können. Und es gibt andere, die kommen mit phantastischen Ideen. Dieser Beruf ist glücklicherweise voller Überraschungen.

FILMBULLETIN Wie arbeitet ein Regisseur, der Bescheid weiss?

MICHEL LONSDALE Das ist jemand mit einer Wahrnehmung, mit dem Verlangen, dass dies oder jenes so ausgedrückt werden soll. Er hat eine Vision eines Verhaltens, er wünscht sich, dass diese oder jene Charaktere etwas so oder so machen. Er weiss, wie die Figur sich bewegen, was sie sagen wird. Es gibt Leute, die eine sehr genaue Vorstellung haben, und andere, die ein bisschen schwankend sind. Ein guter Regisseur nimmt einen in seine Vorstellungswelt mit, sagt, das wirst du so tun, und dann nimmst du dir Zeit, bevor du sprichst, du kannst auf eine Eingebung warten. Es ist jemand, der aus Instinkt weiss, dass die Dinge

MONSIEUR KLEIN
Regie: Joseph Losey

THE PASSAGE
Regie: Jack Lee Thompson

THE DAY
OF THE JACKAL
Regie:
Fred Zinnemann

«Es ist die Persönlichkeit, der starke Charakter, die den Schauspieler ausmachen.»

THE PASSAGE
Regie: Jack Lee Thompson

nicht von selbst entstehen, dass es Zeit braucht, jemand der aufmerksam ist, jemand, der den Durchblick, der etwas zu sagen hat und es mir durch seine Art zu sein, zu reden vermittelt, und durch das, was er mir über die Rolle, über den Film, seine Sehnsüchte sagt.

FILMBULLETIN Haben Sie das Gefühl, historische Perioden der Darstellungskunst durchlebt zu haben? Nachkriegszeit, die fünfziger, sechziger Jahre – Nouvelle vague, man dreht draussen, ohne genaues Drehbuch. Haben Sie diese Epochen vorbeiziehen gespürt?

MICHEL LONSDALE Ich war sehr zufrieden, als die Nouvelle vague begann, denn als junger Schauspieler wollte man alles anders machen. Bei einem Film wie LES 400 COUPS, mit seinen Plan-Sequenzen, atmete man auf, hatte das Gefühl, jenen Akademismus zu verlassen, den ich aus meiner im Kino verbrachten Jugendzeit kannte. Ich hatte viele schöne Filme gesehen, aber man war doch sehr erleichtert, dass es noch andere Möglichkeiten gab, sie zu machen.

FILMBULLETIN Ist es nicht ironisch, einerseits für Truffaut zu spielen und dann auf Carné zurückzukommen, der gerade von dieser Nouvelle vague verschrieen wurde?

MICHEL LONSDALE Ich habe LES ASSASSINS DE L'ORDRE mit Carné gemacht, weil Jacques Brel, den ich sehr mochte, mitspielte. Alle meine Szenen waren mit ihm, und ich dachte, es wäre sehr erfreulich, mit ihm zu spielen. Mit Carné wird man sehen, sagte ich mir. Es war dann nicht einfach, und das Resultat war auch nicht besonders.

FILMBULLETIN Welches Bild haben Sie von Brel?

MICHEL LONSDALE Ah, dieser grosse Kerl voller Humor, der während der etwas schwierigen und harten Dreharbeiten nie aufhörte zu scherzen. Er war unsere Freude, unsere Sonne, weil er uns immer wieder zum Lachen brachte. Und da er der Held des Films war, wagte Carné nichts zu sagen. Carné hatte überhaupt immer Angst, man hatte immer da zu sein. «Lonsdale, wo ist er?» Und ich: «Marcel, hier bin ich.» «Ah, ich suche Sie überall.» «Nein, Sie brauchen mich nicht überall zu suchen, ich bin seit fünf Minuten hinter Ihnen.» (lacht)

FILMBULLETIN War Brel ein Schauspieler?

MICHEL LONSDALE Wenn er singt, ist er ein ausserordentlicher Schauspieler, er setzte wirklich seine ganze Seele und sein Herz ein – schwitzt, ist ganz dabei, zweihundertprozentig. Das ist sehr eindrucksvoll. Wenn er spielte, mit seiner grossen Schnauze, drückte er manchmal die Gefühle etwas gar penetrant aus. Aber im Chanson ist er wunderbar. Ich bekomme eine Gänsehaut, wenn er singt, bei einigen Chansons ist es wie bei Edith Piaf.

FILMBULLETIN Woran erkennt man auf einen Blick, ob jemand ein Schauspieler ist?

MICHEL LONSDALE (seufzt) Es gibt eine Wahrhaftigkeit, etwas, das einen sofort trifft. Man ist ergriffen, berührt, überrascht, verzaubert, aber vor allem ist man berührt. Berührt von der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit dessen, was die Person gibt. Es ist die Persönlichkeit, der starke Charakter, die den Schauspieler ausmachen.

FILMBULLETIN Verändert sich bei Dreharbeiten das Zeitgefühl, erleben Sie den Zeitablauf anders, wenn die Kamera läuft?

«Es ist eine Art Spiel, das wir spielen. Wir spielen wie die Kinder. Jetzt bist du dran, du sprichst, du machst dies, ich mache jenes. Wenn die Schauspieler einander zuhören und miteinander spielen, kann das phantastisch sein.»

MICHEL LONSDALE Wenn die Kamera läuft, weiss ich es nicht, ich spiele, arbeite, ich nehme nichts mehr wahr. Man ist wie in einem zweiten Zustand, als ob man Medikamente genommen hat, man ist ein wenig groggy, anders, nicht mehr sich selbst. Man ist verloren und gleichzeitig bereichert durch das, was man sagt und vermutlich im Alltag nicht sagen würde. Es ist phantastisch, eine solche Rolle zu spielen. Man erlebt eine Vielfältigkeit von Verhalten, von Beobachtungen, Dingen, die man gesehen hat, die man Lust hat darzustellen. Der Beruf des Schauspielers ist ausserordentlich.

FILMBULLETIN Sie müssen aber Ihre Energie, Ihre Konzentration für jede Wiederholung der Aufnahme wiederfinden.

MICHEL LONSDALE Natürlich, und man weiss, wenn eine schwierige Szene beginnt, dass höchstwahrscheinlich die erste Aufnahme nichts wird. Der Kameramann wird sagen, es sei schlecht ausgeleuchtet, oder der Ton wird schlecht sein. Manchmal werden bis zu zehn Aufnahmen gedreht, und manchmal ist es sehr schade, nach einer Aufnahme den Toningenieur sagen zu hören: «Aber der Ton war schlecht.» Man denkt: Was für eine Katastrophe, man wird es nie mehr so gut machen. Man muss sich aber bewusst sein, dass man bereit sein muss, jede Szene fünf, sechs, zehn Mal zu spielen. Man darf sich nicht sagen: «Ouf, es ist fertig.» Manchmal kam das vor, und dann kam der Toningenieur und rief: «Aber nein, der Ton ist nicht gut.» Man hätte Lust, ihn zu erwürgen. Es ist nicht sein Fehler, er macht seine Arbeit. Ein Flugzeug flog vorbei, oder sonst etwas ist auf Band, was man nicht gehört hat, für ihn aber nicht akzeptabel ist.

FILMBULLETIN Spielen Sie auf dem Set *mit* den Partnern, *für* sie und manchmal *gegen* sie?

MICHEL LONSDALE Oh ja, es ist eine Art Spiel, das wir spielen. Wir spielen wie die Kinder. Jetzt bist du dran, du sprichst, du machst dies, ich mache jenes. Das Spiel wird dann wirkungsvoll, wenn es ein gegenseitiges Zuhören und Antworten ist. Wenn die Schauspieler einander zuhören und miteinander spielen, kann das phantastisch sein.

Manchmal sind die Schauspieler für alles offen, aber manchmal denken andere mehr an ihr Image, sorgen sich über Dinge wie: Werde ich gut fotografiert, ist das gut für mich und *meine* Karriere? Und sind gar nicht darüber besorgt, ob es für die anderen gut ist. (lacht) Das ist sehr variabel. Es gibt Schauspieler, die teilen, und andere, die sehr in sich selbst verschlossen sind, die den anderen nicht sehen.

FILMBULLETIN Sind Sie ein Schauspieler des Teilens?

MICHEL LONSDALE Oh ja. Das mag ich sehr. Ich beginne, mich zu amüsieren, sehr intensiv zu leben, wenn es einen Austausch gibt. Wenn ich auf einen stummen Schauspieler treffe, der ganz allein seine Partitur spielt, dann mache ich mein Möglichstes, aber es ist weniger lustig. Heute weiss ich, wie ich diesen Mangel an Energiefluss überspiele, aber es ist etwas peinlich, wenn jeder in seiner Ecke spielt.

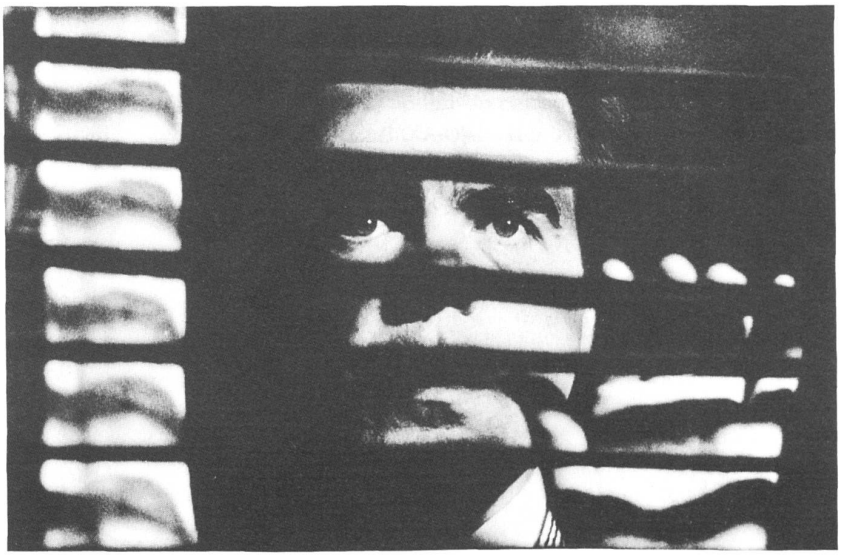
FILMBULLETIN Sind Sie eifersüchtig auf Ihr Image? Aufmerksam, fordernd, manchmal enttäuscht?

MICHEL LONSDALE Mein Image ist schwankend. Ich höre dies und jenes. Die Leute denken, was sie wollen. Ich sorge mich überhaupt nicht um mein Image.

Michel Lonsdale
Geboren am 24. Mai 1931

1956 C'EST ARRIVÉ À ADEN
Regie: Michel Boisrond
1958 UNE BALLE DANS LE CANON
Regie: Michel Deville und Charles Gérard
1960 LA MAIN CHAUDE
Regie: Gérard Oury
LES PORTES CLAQUENT
Regie: Jacques Poitrenaud
1961 ADORABLE MENTEUSE
Regie: Michel Deville
LES SNOBS
Regie: Jean-Pierre Mocky
LA DÉNONCIATION
Regie: Jacques Doniol-Valcroze
1962 THE TRIAL
Regie: Orson Welles
1963 BEHOLD A PALE HORSE
Regie: Fred Zinnemann
1964 JALOUX COMME UN TIGRE
Regie: Darry Cowl und Maurice Delbez
LES COPAINS
Regie: Yves Robert
LE LOUP ET LES CHIENS
Regie: Hervé Bromberger
1965 JE VOUS SALUE MAFIA
Regie: Raoul Lévy
LA BOURSE OU LA VIE
Regie: Jean-Pierre Mocky
1966 LES COMPAGNONS DE LA MARGUERITE
Regie: Jean-Pierre Mocky
LE JUDOKA, AGENT SECRET
Regie: Pierre Zimmer
L'HOMME À LA BUICK
Regie: Gilles Grangier
L'AUTHENTIQUE PROCÈS DE CARL-EMMANUEL JUNG
Regie: Marcel Hanoun
1967 LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR
Regie: François Truffaut
1968 BAISERS VOLÉS
Regie: François Truffaut
LA GRANDE LESSIVE
Regie: Jean-Pierre Mocky
1969 HIBERNATUS
Regie: Edouard Molinaro
DÉTRUIRE, DIT-ELLE
Regie: Marguerite Duras
L'HIVER
Regie: Marcel Hanoun
L'ÉTALON
Regie: Jean-Pierre Mocky
1970 LE PRINTEMPS
Regie: Marcel Hanoun
OUT ONE
Regie: Jacques Rivette
LE SOUFFLE AU CŒUR
Regie: Louis Malle
LA ROSE ET LE REVOLVER
Regie: Jean Desvilles
1971 LES ASSASSINS DE L'ORDRE
Regie: Marcel Carné
JAUNE LE SOLEIL
Regie: Marguerite Duras
LA VIEILLE FILLE
Regie: Jean-Pierre Blanc
PAPA LES PETITS BATEAUX
Regie: Nelly Kaplan
L'AUTOMNE
Regie: Marcel Hanoun
LA GRANDE PAULETTE
Regie: Gérald Calderon
IL ÉTAIT UNE FOIS UN FLIC
Regie: Georges Lautner
1972 CHUT!
Regie: Jean-Pierre Mocky
THE DAY OF THE JACKAL
Regie: Fred Zinnemann
LA FILLE AU VIOLONCELLE
Regie: Ivan Butler
1973 LES GRANDS SENTIMENTS FONT LES BONS GUEULETONS
Regie: Michel Berny
LA VÉRITÉ SUR L'IMAGINAIRE
PASSION D'UN INCONNU
Regie: Marcel Hanoun
GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR
Regie: Alain Robbe-Grillet
STAVISKY
Regie: Alain Resnais
UNE BALEINE QUI AVAIT MAL AUX DENTS
Regie: Jacques Bral
CARAVAN TO VACCARES
Regie: Geoff Reeve
1974 LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ
Regie: Luis Buñuel
ALOÏSE
Regie: Liliane de Kermadec
UN LINCEUL N'A PAS DE POCHE
Regie: Jean-Pierre Mocky
LES SUSPECTS
Regie: Michel Wynn
INDIA SONG
Regie: Marguerite Duras
SÉRIEUX COMME LE PLAISIR
Regie: Roger Benayoun
SECTION SPÉCIALE
Regie: Costa-Gavras
GALILEO GALILEI
Regie: Joseph Losey
THE ROMANTIC ENGLISH-WOMAN
Regie: Joseph Losey
NÉ
Regie: Jacques Richard
1975 LA TRAQUE
Regie: Serge Leroy
LE TÉLÉPHONE ROSE
Regie: Edouard Molinaro
L'ADIEU NU
Regie: Jean-Henri Meunier
FOLLE À TUER
Regie: Yves Boisset
L'ÉCRAN DÉCHIRÉ
Regie: Jacques Richard
1976 BARTLEBY
Regie: Maurice Ronet
LES ŒUFS BROUILLÉS
Regie: Joël Santoni
MONSIEUR KLEIN
Regie: Joseph Losey
L'EDEN PALACE
Regie: Frédéric Compain
AURAIS DÛ FAIRE GAFFE LE CHOC EST TERRIBLE
Regie: Jean-Henri Meunier
LE DIABLE DANS LA BOITE
Regie: Pierre Lary
SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DÉSERT
Regie: Marguerite Duras (Off-Stimme)
1977 L'IMPRÉCATEUR
Regie: Jean-Claude Bertucelli
DIE LINKSHÄNDIGE FRAU
Regie: Peter Handke
UNE SALE HISTOIRE
Regie: Jean Eustache
1978 LE ROSE ET LE BLANC
Regie: Robert Pansart-Besson
THE PASSAGE
Regie: Jack Lee Thompson
1979 MOONRAKER
Regie: Lewis Gilbert
EVE AVAIT L'ÉCLAT MÉTALLIQUE DE L'ÉTÉ
Regie: Frank Verpillat
1980 SEULS
Regie: Francis Reusser
DOUCE ENQUÊTE SUR LA VIOLENCE
Regie: Gérard Guérin
LES JEUX DE LA COMTESSE DOLINGEN DE GRATZ
Regie: Cathérine Binet
1981 ENIGMA
Regie: Jannot Szwarc
UNE JEUNESSE
Regie: Moshe Misrahi
1982 ERENDIRA
Regie: Ruy Guerra
1983 LE BON ROI DAGOBERT
Regie: Dino Risi
1984 LE JUGE
Regie: Philippe Lefebvre
THE HOLCROFT COVENANT
Regie: John Frankenheimer
1985 L'ÉVEILLÉ DU PONT DE L'ALMA
Regie: Raul Ruiz
BILLY ZE KICK
Regie: Gérard Mordillat
1986 LE NOM DE LA ROSE
Regie: Jean-Jacques Annaud
1987 DER MADONNA-MANN
Regie: Hans Christoph Blumenberg
SOUVENIRS
Regie: Geoffrey Reeve
1988 NIEZWKLA PODROZ BALTAZARA KOBERA
Regie: Wojciech Has
1991 MA VIE EST UN ENFER
Regie: Josiane Balasko
WOYZECK
Regie: Guy Marignane
1992 L'ORDRE DU JOUR
Regie: Michel Khleifi
1993 THE REMAINS OF THE DAY
Regie: James Ivory

Nicht berücksichtigt sind die zahlreichen Kurzfilme und Fernsehproduktionen



LA FILLE AU VIOLONCELLE
Regie: Ivan Butler

FILMBULLETIN Welche Regisseure haben Ihnen zu einem Bild von Ihnen verholfen, das Ihnen gefällt?

MICHEL LONSDALE Die, die mich inspiriert haben: ganz stark Truffaut, Losey, sehr stark Zinnemann. Auf dem Theater auch sehr stark Claude Régy. Ich habe fünfzehn Stücke mit ihm zusammen gemacht, er kennt mich, ich kenne ihn. Und dann Duras, als Regisseurin. Man ist wie auf Flügeln, das läuft, das fliegt. (lacht)

FILMBULLETIN Rivette?

MICHEL LONSDALE Rivette auch, sehr. OUT ONE war unwahrscheinlich, unklassierbar, unbegreiflich. Ich liebe diese Art von Abenteuer sehr.

FILMBULLETIN Gibt es diese Art Abenteuer auch heute noch?

MICHEL LONSDALE Es gibt eine ganze Menge junger Leute mit Talent, phantastisch. Es gibt bemerkenswerte junge Schauspieler. Ich habe nicht mehr so viel Zeit, ins Kino zu gehen, aber auf dem Theater sehe ich vieles, was etwas verspricht.

FILMBULLETIN Gilt für Sie, heute das Spiel und morgen auch?

MICHEL LONSDALE Oh ja, solange man spielen kann, spielt man. Es ist der Beruf, den ich ausüben wollte.

FILMBULLETIN Gibt es keine Müdigkeit, keine Erschöpfung?

MICHEL LONSDALE Nein, nein. Nicht wenn man schöne Dinge spielt. Die Müdigkeit kommt, wenn man schlecht arbeitet. Es gibt eine Erschöpfung der Nerven, eine körperliche Müdigkeit, wenn man einen ganzen Tag lang geschuftet hat, von sieben Uhr morgens bis acht Uhr abends in schwierigen Verhältnissen, in der Kälte oder in der Hitze. Aber wenn man gut arbeitet und glücklich ist, erholt man sich sehr schnell. Wenn man müde ist, heisst das, dass man schlecht arbeitet, denn die gute Arbeit ermüdet einen zwar, aber die Energien erneuern sich sehr rasch. Nur wenn man falsch arbeitet, in einer schlechten Ambiance, mit Dingen, die nicht richtig sind, ist man sehr rasch erschöpft.

FILMBULLETIN Und Sie kennen sich genügend, um sofort beurteilen zu können, dass die Situation wenig ergiebig ist?

MICHEL LONSDALE Es ist mir passiert, dass ich voller Hoffnungen zu den Dreharbeiten gekommen bin, und bei der ersten Aufnahme erzählte mir der Regisseur Dummheiten, Dinge über den Rhythmus, die Plazierung, die Schritte, um etwas zu Trinken zu holen, verlangte Dinge, die nicht natürlich wirken. Da wusste ich, das wird nicht weit gehen. Der Regisseur sagte: Tut so als ob, was ein sehr schlechter Hinweis ist. Man sagt keinem Schauspieler tue so, als ob. Man sagt: spiele. Betrüger tun so als ob.

FILMBULLETIN Der Schauspieler tut nicht so, als ob?

MICHEL LONSDALE Doch. Aber er macht das gut. Man muss seinen Beruf ausüben, um zu tun als ob. Aber man muss daran glauben, so dass es auch vom Publikum geglaubt wird. Ein guter Regisseur muss einem sagen: hier übertreibst du, da ist es zu schwach, hier kannst du es besser. Manchmal gelingt es Regisseuren, die führen können, Wunder zu vollbringen.

Das Gespräch mit Michel Lonsdale führte Jean Perret

«Wenn man müde ist, heisst das, dass man schlecht arbeitet, denn die gute Arbeit ermüdet einen zwar, aber die Energien erneuern sich sehr rasch.»

Die Übersetzung aus dem Französischen besorgte Josef Stutzer

Schafe stehlen gehen

RAINING STONES von Ken Loach

Der britische Filmemacher Ken Loach hat sich in den letzten fünfundzwanzig Jahren einen Namen gemacht als Spielfilmautor, der mit dokumentarischem Spürsinn seine Geschichten erzählt, immer möglichst nah an der Realität. 1966 drehte er im Rahmen einer Serie von Fernsehproduktionen CATHY COME HOME. Der Film kann als eines der interessantesten Resultate gesehen werden, die sich aus den Forderungen und Ideen der Free-Cinema-Bewegung ergeben haben. In eindringlichen Bildern schilderte der 1936 in Nunsaton geborene Loach, damals als Regisseur bei der BBC tätig, wie eine junge Familie in London an der schwierigen Wohnsituation zerbricht. Cathy, ein Mädchen aus einem Londoner Vorort, und der Lastwagenfahrer Reg heiraten und ziehen in eine Neubauwohnung. Obwohl beide arbeiten, übersteigt die Miete ihre Verhältnisse. «Alle Vorfälle», hiess es in CATHY COME HOME, «ereigneten sich in England innerhalb der letzten achtzehn Monate.»

Ein Vierteljahrhundert später realisierte Loach RIFF, RAFF (für den er seinerzeit mit dem inzwischen auch schon wieder arg auf die Hunde gekommenen europäischen Filmpreis Felix ausgezeichnet wurde). Stevie, ein Junge aus Glasgow, jobbt in London auf dem Bau und lernt Susan kennen, die gerne Sängerin wäre und nicht ganz von der Nadel wegkommt. Der Unterschied zwischen 1966 und 1991 liegt im Tonfall – RIFF, RAFF ist als bitterböse Satire gestaltet, und auch sein vorletzter Film RAINING STONES (Loach ist fleissig, er hat an der Berlinale mit LADYBIRD, LADYBIRD bereits wieder eine neue Produktion vorgestellt) setzt auf den veränderten Tonfall. Gleichgeblieben ist sein Ansatz, sein Wille zur Authentizität, sein politisches Bewusstsein in der Filmarbeit, seine Kompromisslosigkeit. Geändert hat sich der Stil, mit dem er seine jüngsten Geschichten erzählt; man soll noch lachen können, auch wenn einem zum Schreien und Heulen zumute sein mag.

Ken Loach hat also seit den sechziger Jahren nicht locker gelassen, den Finger auf wunde Stellen im Empire zu halten. Das hat durchaus Vorbildcharakter. Wo andere verdräng-

ten, ausklammerten, zensurierten, hat er gebohrt, nachgeforscht, porträtiert, dokumentiert, angegriffen, sich exponiert und unermüdlich genau beobachtet. Am liebsten tat der ruhige, äusserst bescheiden wirkende Mann aus London dies in Spielfilmen, weil er, wie er sagt, «darin tiefer in eine Handlung, in ein Thema vordringen kann». Wenn's aber darum ging, schnell zu reagieren, dann setzte er aufs Dokument. Für ihn war klar, dass er bei einem Streik der Minenarbeiter 1984 mit der Kamera vor Ort sein musste (WHICH SIDE ARE YOU ON) – auf Seite der streikenden Arbeiter, auch das kann und will er nicht verleugnen. Loach geht immer von der Realität aus, um ihr über die Fiktion noch näher zu kommen. Noch heute arbeitet er dazu oft und vorzugsweise mit Laien oder mit wenig bekannten Schauspielern. So hat er beispielsweise den Knaben in KES, einem Schlüsselfilm in seinem Werk, aus jener Klasse ausgewählt, in der der Film spielte.

Auch wenn seine Figuren zur Statisterie im Königreich gehören, lässt er sie nicht resignieren, im Gegenteil: Er will übers Kino Mut machen, den Leuten zu spüren geben, dass sie mit ihrem Schicksal nicht allein sind. Und so entwickeln sich immer wieder Liebesgeschichten, die wie jene von LOOKS AND SMILES zu den ehrlichsten und zärtlichsten gehören, die es im Kino überhaupt gibt. In RAINING STONES kommt er auf seine Art und unter einem Aspekt dem Kino des Franzosen Eric Rohmer nahe. Loach führt uns mit Sinn für feinen Humor tragische Konstellationen vor Augen, so dass wir uns da und dort für die Protagonisten am liebsten ins Zeug werfen würden: Tu dies nicht, mach jenes anders. Nur lässt uns Loach handkehrum auch wieder klar erkennen: Es ist leichter, zuzuschauen, als mittendrin zu stecken im Schlamassel oder gar, bildlich gesprochen, in der Scheisse zu hocken, der kirchlich angerichteten, notabene.

Loachs Kino: das ist scharf beobachteter Alltag. Er ist kein Schwarzweissmaler, aber auch keiner, der zugunsten der Süffigkeit die Realität beschönigt. Dies verstärkt die politische Wirkung seiner Filme, macht sie explosiv. Ken Loach ist ein Dokumentarist in der Fiktion. Auf die Frage, wie er politische Filmarbeit definieren würde, hat er vor zwei Jahren gesagt: «Politisches Filmschaffen ist sehr oft ein simples Etikett, mit dem linkes Filmschaffen versehen wird. Ich behaupte, dass der grösste Teil des Kinos aus rechtslastigen Filmen besteht. Es basiert darauf, das Publikum auszubeuten, genauso wie die Figuren in den Filmen. Dies nicht im Sinn von Geld, sondern in dem Sinn, dass Publikum wie Figuren missbraucht werden. Es werden Emotionen gebraucht, um irgendeine Geschichte zu erzählen. Diese Haltung ist in ihrer Natur rechts anzusiedeln. Darüber hinaus sagen die meisten Filme den Leuten: Schaut nicht auf die Situation, in der wir alle stecken. Das existiert nicht, flieht in die Fantasy. Auch das ist rechtslastig, denn damit ist ja gesagt: Sorgt euch nicht um eure Situation, wir sorgen schon für euch. Damit kann alles schön so weiter gehen, wie's bereits läuft. Linke Filmarbeit wäre es, die Aufmerksamkeit der Leute zu wecken, sie ihre Umstände befragen lassen, warum sie so leben, wie sie leben, und warum die Welt so ist, wie sie ist. Diese Arbeit ist schwierig, denn Kino ist zunächst ganz klar ein kapitalistisches Unternehmen, mit dem Ziel, Profit herauszuschlagen. Das macht jene Kommunikation, von der wir hier reden, um einiges schwieriger. Ich glaube aber daran, dass wir die Pflicht haben, Konflikte mit Filmen zuzuspitzen und mehr Bewusstsein zu schaffen. Schlagt zurück, seid nicht passiv!»

Die Figuren in RAINING STONES versuchen sich zu wehren, wo's eben noch geht, wenn man etwa als Familienvater ohne Arbeit und Perspektive ist. Bob Williams, den Loach und sein langjähriger Drehbuchautor *Jim Allen* ins Zentrum ihrer Betrachtung gestellt haben, klaut mit seinem Kumpel Tommy ein Schaf. Die beiden wollen es metzgen und danach das Fleisch verkaufen, um so zu etwas Geld zu kommen. Sie haben schon beim Einfangen des Tiers Mühe, erst recht aber, wenn es darum geht, es zu töten. Bob und Tommy sind nicht nur unerfahren und ungeschickt – sie brächten es schlicht nicht übers Herz. Also lassen sie den Metzger seines Berufes walten und kommen gleich ein weiteres Mal auf die Welt: Bob und Tommy bringen ihr Schaffleisch nicht los, nicht einmal zu Spottpreisen. Zu allem Elend klaut ihnen auch gleich noch ein anderer (Arbeitsloser?) jenen Kleintransporter, den sie für ihre Versuche, sich über Wasser zu halten, unbedingt brauchen.

Dies ist in RAINING STONES die Ausgangslage. Von hier entwickelt Loach seine Erzählung über die sechs Wochen hinweg weiter, die bis zum Erstkommunikationstag von Bobs Tochter noch verbleiben. Dieser Tag hängt wie ein Damoklesschwert über den kleinen Ereignissen, die das Leben ausmachen. Natürlich sagt der Priester zu Bob: «Jeder Mann hat ein Recht auf Arbeit.» Gleichzeitig fühlt sich der Arbeitslose aber auch verpflichtet, seinem Kind einen schönen Weissen Sonntag zu bieten, und dies, das verbietet ihm sein Stolz, nicht ohne entsprechendes Kleid. Ständig steckt Bob zwischen äusseren Ansprüchen und inneren Verpflichtungen. Seine auswegslose Situation führt ihn in Abhängigkeiten, denn wo immer einer in Not ist, findet sich in dieser Welt ein anderer, der mit seiner Not Geld zu machen versteht. Jede Situation hat ihre Profiteure.

Loach schildert diese Tragödie als Komödie, lässt die Komödie in die Tragödie ausarten, um am Ende einmal mehr mit einem Schmunzeln über eine Leiche zu gehen, um wenigstens im Kino seine Aggressionen und die von Hunderttausenden von Betroffenen an einem Täter auszulassen. Loachs Kino hat auch so etwas wie Ventil-Funktion. Herrlich, wie er das ganze Geschehen in Spannung und Scheinfrieden auflöst. Bei ihm steht, einmal mehr, der Mutmacheraspekt im Vordergrund, wobei er seit RIFF, RAFF doch noch ein weiteres Stück Illusion verloren zu haben scheint. «I'm already dead, there is nothing you can take from me», sagt eine der Figuren in RAINING STONES. Da kommt einem mehrmals auch Johnny in den Sinn, jener Zyniker in Mike Leighs Spielfilm NAKED, der die ganze Welt im Kleinen wie im Grossen in Frage und deshalb nichts als Fragen stellt, egal, wie kaputt sein Gegenüber bereits ist. «Would you describe yourself as a happy person?» – «Is everything you hoped it will be?» – «So what you hoped it will be?» – «Denkst du, die Welt wird 1999 enden?» – «Denkst du, die Amöbe hat je daran gedacht, sich in einen Frosch zu entwickeln?» Antworten kann sich jeder und jede selber geben, bei Leigh genauso wie bei Loach. Dank ihnen hat das britische Kino dem Kino des übrigen Europas etwas voraus: Einen Grad von Authentizität und eine Penetranz, die es nicht zulässt, locker zu lassen beim Hinschauen auf die Gegenwart.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zu RAINING STONES:

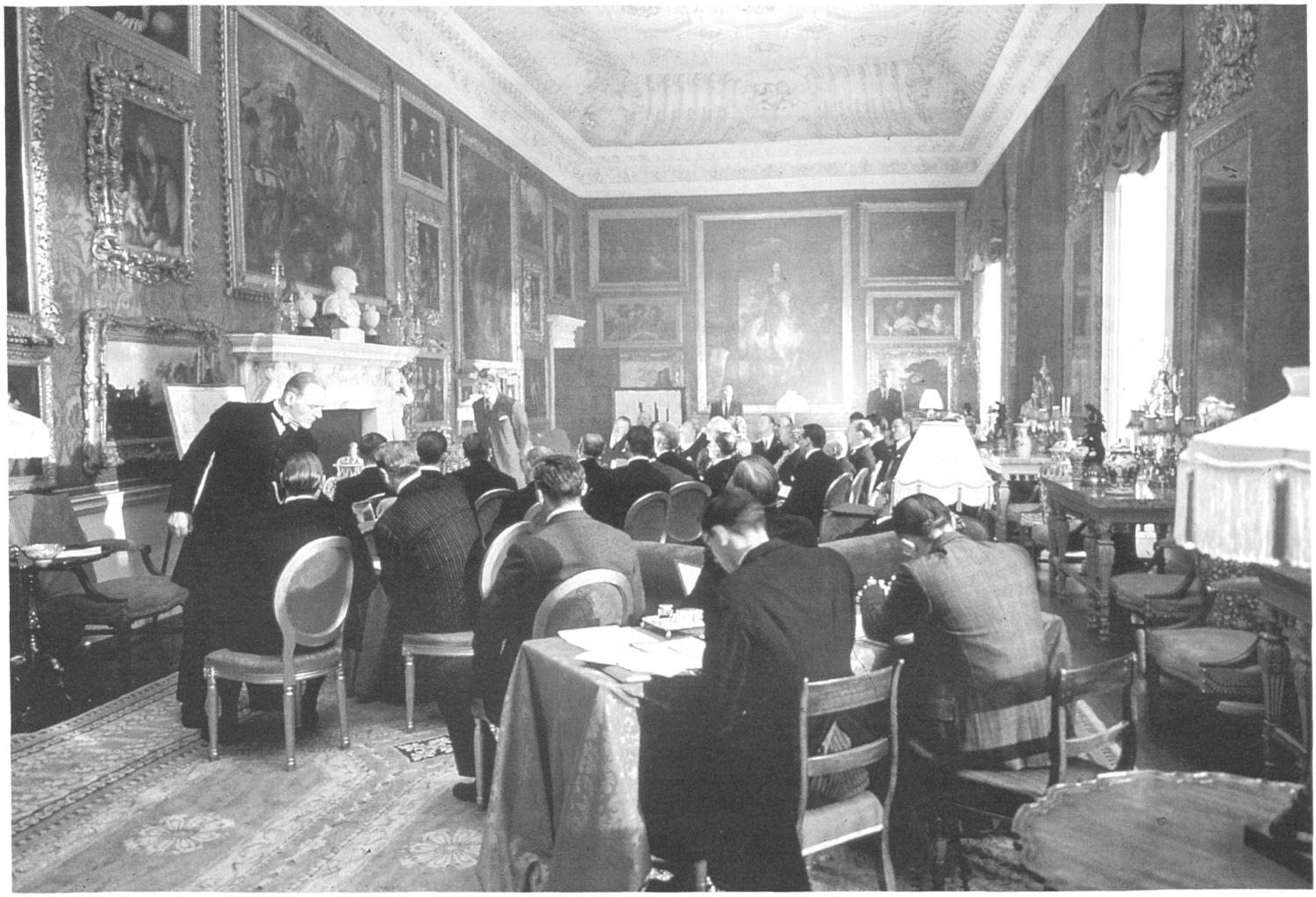
Regie: Ken Loach; Buch: Jim Allen; Kamera: Barry Ackroyd; Kamera-Assistenz: Paul Grech-Ellul, Baz Irvine; Schnitt: Jonathan Morris; Production Design: Martin Johnson; Art Director: Fergus Clegg; Make-up: Louise Fisher; Musik: Stewart Copeland; Ton: Karen Jones, Ben Brookes; Ton-Mischung: Ray Beckett.

Darsteller (Rolle): Bruce Jones (Bob), Julie Brown (Anne), Gemma Phoenix (Coleen), Ricky Tomlinson (Tommy), Tom Hickey (Pater Barry), Mike Fallon (Jimmy), Ronnie Ravey (Metzger), Lee Brennan (Ire), Karen Henthorn (junge Mutter), Christine Abbott (May), Geraldine Ward (Tracey), William Ash (Joe), Matthew Clucas (Sean), Anna Jaskolka (Verkäuferin), Jonathan James (Tansey), Anthony Bodell (Ted), Bob Mullane (Teds Freund), Jack Marsden (Mike), Jimmy Coleman (Dixie), George Moss (Dean), Jackie Richmond (Club Steward), Tony Little (Cliff), Derek Alleyn (Fabrikboss).

Produktion: Parallax Pictures für Film Four International; Produzentin: Sally Hibbin. Grossbritannien 1993. Format: 35mm, 1:1,66; Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 91 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Impuls-Filmverleih, Hamburg.

Zimmer ohne Aussicht

THE REMAINS OF THE DAY
von James Ivory



Der Schauplatz: Darlington-Hall, ein *manor-house* in Oxfordshire, eines jener grandiosen herrschaftlichen Schlösser, die die stolze Tradition des britischen Empire emblematisieren. Doch die Macht und die Herrlichkeit sind nur noch Fassade. Eine Zeichnung von Darlington-Hall ist das erste Bild im Film. Es wird durchbrochen und aufgerissen von einer Kreisblende: Limousinen rollen durch den herrschaftlichen Park auf das reale Darlington-Hall zu, vor dem ein profanes Zelt errichtet ist. Dort findet eine Auktion statt, ein Ausverkauf der alten Werte. Das traditionsreiche britische Herrenhaus geht an einen Amerikaner. Das Imperium wird kolonisiert.

James Ivory, selbst ein Amerikaner, der sich in den vornehmen englischen Herrschaftshäusern eingenistet hat, um Filme über den vergangenen Glanz des Empire zu machen, ist ein Meister des *period piece*. Dass Ivory Architektur studiert hat, sieht man seinen Filmen an. Die Geschichte der Menschen, von denen Ivory erzählt, ist auch die Geschichte der Häuser, in denen diese Menschen wohnen. Die Häuser umhüllen die Personen wie eine zweite Haut, verschmelzen mit ihnen zu einer symbiotischen Einheit, geben ihnen eine metaphorische Identität. Das Haus *Howards End* in dem gleichnamigen Film, den Ivory vor THE REMAINS OF THE DAY gedreht hat, rückt schon dadurch, dass es dem Film seinen Titel gibt, in den Mittelpunkt, um den sich alles dreht, und wird zur eigentlichen Hauptfigur. *Howards End* scheint so identisch mit seiner Besitzerin Ruth Wilcox zu sein, dass man noch in den leeren Räumen ihre Anwesenheit spürt, selbst dann noch, wenn Ruth Wilcox schon längst nicht mehr lebt.

Auch *Darlington-Hall* ist ein Geisterhaus. In der Exposition sieht man (nach der Versteigerungs-Szene), wie der alt gewordene Butler Stevens, der den Glanz des Hauses Darlington noch miterlebt hat, die dunklen Fensterläden öffnet, um das Haus für die Gegenwart aufzuschliessen. Eine Handlung, die im Bildhintergrund geschieht. Im Vordergrund stehen steif, schön und verloren ein paar junge Diener nutzlos herum, als gebe es für sie nichts mehr zu tun. Vor- und Hintergrund, das sind zwei Räume, die durch eine Türöffnung miteinander verbunden sind: Das Vergangene und das Gegenwärtige, Glanz und Elend liegen hier dicht nebeneinander. Ein Bild des Niedergangs, das zeigt, was von den grossen Tagen übrigblieb. Die *Zeit*, die *zwischen den Räumen* liegt, umfasst an und für sich zwei Jahrzehnte; über die Türschwelle ist es nur ein Schritt von den dreissiger in die fünfziger Jahre. Aber dieses poetische Bild veranschaulicht auch, wie in der Gegenwart die Vergangenheit enthalten ist und dass sich in der psychischen Realität des alten Butlers das Vergangene unauslöschlich eingebrannt hat. In einer Überblendung verschwinden dann die jungen Diener wie Gespenster der Vergangenheit, die sie in der Tat auch sind, und jetzt ist der alte Butler ganz allein.

Gleich darauf gibt es wieder eine solche Einstellung, die zwei Zeitebenen in einem einzigen Bild miteinander verbindet. Der alte Stevens blickt durch ein grosses, kreisrundes Guckloch in einer Tür auf einen dahinter liegenden Gang, über den so wie immer die Haushälterin Miss Kenton geht, die vor zwanzig Jahren das Haus verlassen hat. So hat Stevens sie im Gedächtnis behalten, in seiner Vorstellung hat sie sich nie verändert, für ihn ist sie der Zeit entzogen. In einer Überblendung ins Leere verschwindet Miss Kenton; es bleibt der tote Raum. Stevens öffnet die Tür, und in einer Überblendung verschwindet auch er.

Nach diesen Bildern, die seine psychische Architektur beschreiben, sieht man Stevens in ein Auto einsteigen und Darlington-Hall verlassen. Er begibt sich auf eine Reise, die ihn nur äusserlich von Darlington wegführt. Weil Darlington *in ihm* ist, kann er nie von Darlington fortkommen. Er schleppt es für immer und ewig mit sich, egal wohin er geht. Er ist mit Darlington in einer symbiotischen Beziehung untrennbar verbunden.

Stevens' Reise durch die Gegenwart ist zugleich eine Reise in die Vergangenheit. In der gesamten Struktur des Films stehen die Bilder der Gegenwart und die der Vergangenheit nebeneinander und kommentieren sich, so wie in der Exposition bereits die Zeitebenen in einer einzigen Einstellung nebeneinander koordiniert waren.

Stevens will Miss Kenton nach Darlington zurückholen, also die Vergangenheit restituieren. Darüber hinaus kreisen seine Gedanken während der Fahrt stets um Vergangenes, Verdrängtes, Unaufgearbeitetes, ohne dass sich ihm bei diesem Versuch einer Vergangenheitsbewältigung das Bewusstsein jemals wirklich erhellt, ohne dass er letztlich zu befreienden Erkenntnissen und klärenden Entscheidungen gelangt. In szenischen Rückblenden vergegenwärtigt die filmische Erzählung die Vergangenheit, illustriert damit Stevens' Erinnerungen und analysiert sein Bewusstsein.

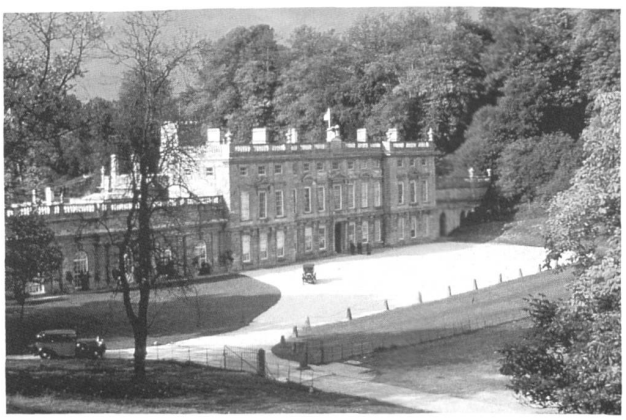
In einer der ersten Rückblenden-Szenen sieht man Stevens mit seinem Vater, einem früheren Butler, der jetzt die Funktion eines Butler-Gehilfen übernehmen soll und wie ein älterer Doppelgänger von Stevens aussieht, eine Treppe im Dienerschafts-Trakt von Darlington-Hall hochsteigen und auf einem Gang ankommen. Dann verschwinden beide in einer Überblendung mit der Tür, in der sich das Guckloch befindet. In der zunächst leeren Kreisform des Gucklochs erscheint nun – ganz real – Miss Kenton, die genau so über den Gang geht, wie sie Stevens noch zwanzig Jahre später als Phantom seiner Imagination heimsuchen wird.

❧

Stevens und Darlington-Hall sind eins. Darlington-Hall ist sein Leben. Wie das Haus ist Stevens feststehend und unverrückbar. Sein Leben ist statisch. Es gibt keine Entwicklung. Der Amerikaner Lewis kauft mit Darlington-Hall den ehrwürdigen Butler als zusätzliches Relikt einer vergangenen Epoche, übernimmt ihn als Inventar, als ein Möbelstück von antiquarischem Wert.

Abgesehen von seiner späteren Autofahrt, sieht man nie, dass Stevens das Haus verlässt. Und auch in der Fahrbewegung kommt es zum Stillstand. Das Auto bleibt stehen, der Sprit ist alle. Ivorys Film steckt voller symbolischer und allegorischer Bedeutungen.

Genauso ist Stevens ein starrer, unbeweglicher Charakter. Er verändert sich nicht, und er lernt nichts aus seiner Geschichte. Die Autofahrt ist eine Scheinbewegung. Sie führt nirgendwo hin als nach Darlington zurück. Stevens ist wieder da, wo er



immer schon war. Und er wird allein bleiben, so wie Miss Kenton weiterhin ein Gespenst seiner Imagination sein wird. Nichts bewegt sich wirklich.

❧

Wenn Stevens zu Miss Kenton sagt: «Sie sind unglaublich wichtig für dieses Haus», ist das eine Liebeserklärung. Das Haus ist Stevens, Stevens ist das Haus. Miss Kenton scheint seine metaphorische Umschreibung auch so zu verstehen, wie sie unterschwellig gemeint ist, und die vordergründig förmliche, offizielle Phrase in ihrer privaten Bedeutung zu dekodieren. Dennoch bewegt sich daraus nichts, weil sich Stevens dieser Bedeutungsebene gar nicht bewusst ist und gar nicht weiss, was er meint, wenn er so etwas sagt. Miss Kenton, die Darlington zu dem Zeitpunkt schon verlassen wollte, bleibt (vorerst). Auch das ist eine indirekte Liebeserklärung, die sich im Professionellen verliert.

❧

Vorderhaus/Hinterhaus. Hinter den grossen, hohen, prachtvollen Herrschaftsräumen liegt der Dienerschafts-Trakt mit schmalen Gängen und vergleichsweise engen, kargen spartanischen Zimmern, alles in allem dunkel und düster, eine Existenz im Schatten einer anderen.

Die Zimmer entsprechen den Personen, die sie bewohnen. Das Zimmer von Stevens' Vater vermittelt in besonderem Masse ein Gefühl von Kälte, Leere, Einsamkeit, Todesnähe. Das Licht ist schwach. Das kleine, höher gelegene Fenster bietet wenig Aussicht. Später wird der sterile, "tote" Raum dann wirklich ein Totenzimmer sein, so wie das ganze Haus irgendwann nur noch ein Mausoleum ist.

Wenn Stevens in Kazuo Ishiguros Roman zum erstenmal das Zimmer seines Vaters betritt, reagiert er betroffen. Er erkennt die Gefängnishaftigkeit, in der sein Vater lebt, begreift das Zimmer des anderen als Zelle, versteht es ansatzweise vielleicht sogar psycho-ästhetisch als äusseres Bild für einen inneren Zustand, für eine psychische Disposition. Hier endet allerdings die Erkenntnisfähigkeit des Butlers. Was er nicht begreift: dass sein Vater nur ein Spiegelbild von ihm selber ist. Beide negieren ihre eigene Persönlichkeit, schneidern sich eine Rolle zurecht, hinter der sie sich verstecken können, ent-individualisieren sich zur blossen Chiffre. Sie eliminieren sogar ihren Vornamen, haben auch ein völlig unpersönliches und unverwandtschaftliches, ein rein professionelles Verhältnis zueinander, reden sich gegenseitig nur mit "Mr. Stevens" an, bezeichnen damit ihre Austauschbarkeit und werden einander zum Abbild. Wenn der eine Mr. Stevens das Zimmer des anderen betritt, ist das im Grunde so, als hätte er eine Vision. Er sieht eine Extrapolation seiner selbst in die Zukunft, blickt auf sich selbst, auf das, was aus ihm werden wird: Der grosse Butler und Zeremonienmeister, der das ganze Haus im Griff hat und eine monumentale Dienerschaft wie ein Stabschef organisiert, schrumpft zu einem einsamen, alten Mann, der in seiner Profession heruntergekommen ist und nur noch zum Gehilfen taugt. Stevens sieht in den Spiegel, aber es wird ihm nicht bewusst. Er erkennt sich nicht selbst.

Die Szene, die darauf antwortet, spielt in seinem eigenen Zimmer. Miss Kenton betritt es, und im Roman heisst es wieder explizit, dass sie das Zimmer des Butlers wie eine Gefängniszelle empfindet, also so, wie ihm selber das Zimmer seines Vaters erschienen ist. Durch Ivorys Inszenierungskunst und durch das in seiner Verhaltenheit ausdrucksstarke, doppelbödige Spiel von Anthony Hopkins und Emma Thompson wirkt diese Szene im Film besonders eindringlich. Der Subtext ist wieder allegorisch.

Ivory lässt Miss Kenton aus der Kamera heraus als schwarzen Schatten in Stevens' Zimmer treten. Die Vorhänge sind bis auf einen Spalt zugezogen, was an das verhangene Fenster im Totenzimmer von Stevens' Vater erinnert. Stevens selbst sitzt wie ein Schatten in einer dunklen Ecke seines Zimmers, in einem schwarzen Sessel, scheinbar ein Buch lesend, vielleicht aber auch halb im Schlaf.

Schattenfiguren: Es ist nicht das einzige Mal, dass Stevens und Miss Kenton so ins Bild gesetzt werden. Schon vorher, als Stevens im Zimmer seines sterbenden Vaters steht, wird sein eigener Schatten düster an die Wand projiziert. Und als Miss Kenton Stevens kurz darauf die Nachricht vom Tod des Vaters bringt, sind beide nur als Schattenriss zu sehen. Aus dem Zimmer des toten Vaters verabschiedet sich der Film dann mit einer Abblende ins Schwarze, eine Zäsur setzend: Der Tragödie erster Teil ist zu Ende.

Dass Stevens und Miss Kenton häufig im Halbschatten oder als Silhouetten zu sehen sind, vermittelt den Eindruck, dass sie in ihrer Per-

sönlichkeit reduziert sind, tot im Leben. Wenn Miss Kenton nun das Zimmer von Stevens betritt, versucht sie nichts anderes, als aus ihrer Schattenexistenz herauszutreten und auch Stevens ins Leben zurückzuholen, die hermetische Welt, in der er sich verschanzt, zu öffnen. Sie geht auf ihn zu, treibt ihn in die Enge, bis vor das verhangene Fenster. Die Kamera folgt ihr, ist auf ihrer Seite, blickt ihr über die Schulter. Es ist die einzige Szene, in der ein Gefühl von Nähe hergestellt wird. Stevens scheint Miss Kenton berühren zu wollen. Stattdessen weist er sie aber aus seinem Zimmer, weil sie ihm zu nahe gekommen ist. Der Annäherungsversuch ist gescheitert. Berühren werden sich Stevens und Miss Kenton erst zwanzig Jahre später, beim endgültigen Abschied, wenn sie sich die Hände reichen.

Auf diese Zimmer-Szene antwortet wieder eine andere, die sich aber nicht in der Romanvorlage findet, sondern von Ivory und *Prawer Jhabvala* konstruiert ist. Sie funktioniert wie eine Umkehrung der Szene, auf die sie sich bezieht. Diesmal ist es Stevens, der das Zimmer Miss Kentons betritt, weil er im Vorbeigehen hört, dass sie weint. Miss Kenton wird endgültig Darlington-Hall verlassen und einen anderen heiraten, nachdem Stevens einen letzten verdeckten Annäherungsversuch als "Belanglosigkeit" abgetan hat. Stevens tritt in ihr Zimmer, aber ignoriert ihre Tränen und tadelt sie wegen professioneller Nachlässigkeiten. Auch in dieser Szene werden Gefühle *sichtbar*, aber nur die von Miss Kenton.

Inszeniert ist das auch formalästhetisch als Umkehrung zu der früheren Szene in Stevens' Zimmer. Dort standen sich die Personen in grosser Nähe, Auge in Auge, in aufrechter Position, gleichwertig gegenüber: von der Kamera in Augenhöhe aufgenommen, zum Teil auch über die Schulter Miss Kentons beobachtet. Die Gegenszene zeigt Miss Kenton weinend, in erniedrigter Position, aus der Rolle gefallen, im wahrsten Sinne des Bildes "am Boden zerstört", ohne Blickkontakt, mit zur Seite gewandtem Gesicht, während Stevens aufrecht über ihr steht. Haltung bewahrt, professionell triumphiert. Aufgenommen von der Kamera in Kniehöhe: So wie vorher die Kamera über Miss Kentons Schulter blickte, betrachtet sie jetzt die Szene aus der Perspektive von Stevens' Hosenbein.

Damit endet der Tragödie zweiter Teil. Die Handlung springt jetzt ein letztes Mal in die Gegenwart, um auf dieser Zeitebene zum Finale zu kommen und die Wiederbegegnung von Stevens und Miss Kenton nach zwanzig Jahren zu resümieren.

Vor der letzten Zimmer-Szene sah man noch Miss Kenton nach ihrem missglückten Versuch, ein letztes Mal auf Stevens zuzugehen, im Dunkel ihrer nur einen Spalt geöffneten Zimmertür verschwinden und wieder zum Schatten werden. Und man sah Stevens im Anschluss daran in den Keller hinabsteigen, um eine Weinflasche heraufzuholen, die aber seinen Händen entgleitet und in Scherben zerbricht, so dass sich der Wein rot über die Kellertreppe ergiesst.

Während Miss Kenton auf ihrem Zimmer ihre Tränen ganz real fliessen lässt, finden Stevens' unterdrückte Emotionen ihren Ausdruck nur in externer Symbolik. So auch später, im Finale, nach dem endgültigen Abschied von Miss Kenton, wenn er allein bei strömendem Regen im Auto sitzt: Die Regentropfen, die auf die Windschutzscheibe fallen, hinter der sein Gesicht verschwimmt, werden zum symbolischen Substitut der Tränen, die er nicht weint.

❧

Kazuo Ishiguro, in Japan geboren, in England aufgewachsen, sieht in seinem Roman «The Remains of the Day» die immer noch feudal-aristokratisch funktionierende feine englische Gesellschaft des vergehenden Empire mit den Augen eines Japaners. Butler Stevens mit seiner Selbstaufopferung für seinen Dienstherrn, mit seiner vasallenhaften Ergebenheit bis in den Tod, mit seiner Selbstbeherrschung bis zur Selbstverleugnung und seinem idealistischen Streben nach Würde, auch mit seiner Liebe fürs Zeremonielle hat etwas von einem Samurai. Aber der Wiedererkennungswert bei diesem Trauerspiel um versäumtes Leben ist ganz universell.

In der erzählerischen Struktur arbeitet Ishiguro mit einem dialektischen Muster, dem Ivory und Prawer Jhabvala in ihrer Adaption folgen. Den zwanziger und dreissiger Jahren stehen die fünfziger Jahre gegenüber. Auf den Glanz folgt der Untergang des Hauses Darlington. Szenen der einen Periode korrespondieren mit Szenen der anderen.

Entsprechend einer räumlichen Gliederung in Vorder- und Hinterhaus entfaltet sich das Handlungsgeschehen in Darlington-Hall auf einer gesellschaftlich-politischen und auf einer privaten Ebene. Auf beiden Ebenen führt die Handlung in die Katastrophe. Während der Herr (Lord Darlington) politisch versagt und sein Haus in den Untergang führt, weil er mit den Nazis kollaboriert, versagt der Diener (Stevens) als noch grösserer Narr gleich doppelt. Als indifferenter Zeuge der diplomatischen Verhandlungen wird er auf politischer Ebene mitschuldig, weil er sich weigert, Stellung zu beziehen, sich mit der Position des Untertans entschuldigt und vorgibt, nichts zu sehen und nichts zu hören. Darüber hinaus führt ihn sein Kadavergehorsam gegenüber Lord Darlington dazu, alle persönlichen und privaten Belange hinter seine professionellen Pflichten zurückzustellen.

Das erzählen Roman wie Film deutlich erkennbar in zwei Akten, die in ihrer Dramaturgie einander gleichen. Für den reibungslosen zeremoniellen Ablauf einer internationalen Konferenz, die im Vorderhaus von Darlington-Hall stattfindet, ignoriert Stevens, dass im Hinterhaus sein Vater gerade im Sterben liegt. Übernimmt er auf der professionellen Ebene im formellen Bereich Verantwortung, so zeigt er sich auf privater Ebene verantwortungslos. Im zweiten Akt (dreissiger Jahre) geschieht analog noch einmal, was im ersten Akt (zwanziger Jahre) geschah, und Stevens macht noch einmal die gleichen Fehler. Verlor er am Ende des ersten Akts den Vater, ohne eine Spur von Anteilnahme zu zeigen, so verlässt ihn am Ende des zweiten Akts Miss Kenton, was er nur teilnahmslos registriert, während er wieder alle Zeit dafür opfert, einer besonders fatalen politischen Konferenz zu dienen. Sein tatsächliches Scheitern und Versagen empfindet er in tragischer Ironie als triumphale Momente professioneller Bewährung.

Der erste Akt endet mit einer Abblende ins Schwarze, und so endet auch der Film, wobei sich zu der zweiten, der finalen Abblende noch

das leise Ticken einer Uhr addiert: Die Zeit läuft.

❧

Ishiguros Roman ist eine Ich-Erzählung, lädt also voller Tücke ein zur Identifikation. Aber Stevens ist ein Protagonist, der auch als Erzähler mit der Zeit seine Glaubwürdigkeit weitgehend verspielt. Irgendwann beginnt der Leser, zu ihm auf kritische Distanz zu gehen, weil Stevens' Reflexionen und Selbstrechtfertigungen im grotesken Gegensatz zu seinen Handlungen (beziehungsweise Nicht-Handlungen) als Protagonist stehen und seine Versäumnisse und Defizite offensichtlich werden. Während der dramaturgische Schwerpunkt des Romans mehr auf der Gegenwartsebene liegt und im Roman das reflektive Moment gegenüber dem szenisch-dramatischen überwiegt, haben Prawer Jhabvala und Ivory in ihrer Adaption mehr versucht, den Dreissiger-Jahre-Teil szenisch herauszuarbeiten und dabei vieles an eigenen Ideen und Szenen (so auch: Weinkeller – Stevens bei der weinenden Miss Kenton – Stevens hinter der verregneten Windschutzscheibe im Auto) hinzugefügt.

Das ganze visuelle Konzept des Films ist im Roman nicht vorgezeichnet. Auch die brillante Montage der Zeitebenen hat bei Ishiguro keine Entsprechung, ist allein das Werk Ivorys und seiner *collaborateurs* (Prawer Jhabvala, *Pierce-Roberts*, *Marcus*). Die filmische Adaption von Ivory und Prawer Jhabvala verhält sich gegenüber der literarischen Vorlage nicht illustrativ, sondern lässt ganz deutlich die persönliche Handschrift autonomer *auteurs* erkennen.

❧

Was Ivory und Prawer Jhabvala auch anders machen: Sie geben ihren Protagonisten Vornamen. Stevens untersagt Miss Kenton (so auch im Roman), seinen Vater William zu nennen, und verbietet ihr damit, persönlich zu werden. Die professionelle Würde lässt für ihn keinen Vornamen zu. Sein Vater ist für ihn nur "Mr. Stevens", so wie er selbst für jedermann, einschliesslich seinem Vater, auch nur "Mr. Stevens" ist. Erst als der Vater im Sterben liegt, nennt er (im Film) den Sohn einmal *Jim* und wendet sich ihm damit zum ersten und einzigen Mal persönlich zu. Transparent wird damit, dass die Verhältnisse auch anders sein könnten, dass alles Unglück und alles Versagen in der Unterdrückung des Individuellen und Persönlichen liegt. Der Verzicht auf den Vornamen erscheint so wie eine symbolische Selbstkastration, die an der Kommunikations- und Handlungsunfähigkeit ursächliche Schuld trägt. Später, in der Gegenwart der fünfziger Jahre, muss sich der Butler (auf der Poststelle, also ausserhalb des Hauses) noch einmal selber mit vollem Namen als *James Stevens* identifizieren.

Miss Kenton wiederum verliert Stevens in dem Augenblick, als sie einen Vornamen erhält und von Stevens' Nebenbuhler Benn als *Sarah* beziehungsweise *Sally* angeredet wird. Benn seinerseits ist als ehemaliger Butler, der aus seiner Profession aussteigt, eine Gegenfigur zu Stevens. Er will nicht länger "Mr. Benn" sein und fordert seinen Vornamen *Tom* wieder ein, womit er seine vordem reduzierte Persönlichkeit wieder komplettiert. Die Szenen mit Benn und Miss Kenton sind allesamt Eigenerfindungen des Films.

Am Ende erlaubt es sich der Film anzudeuten, dass James Stevens eine neue Haushälterin mit Vornamen Ruth einstellen wird, mit der er auf professioneller Ebene (wie gewohnt: unter Verdrängung aller Emotionen?) die Organisation des Hauses gemeinsam leiten will. James und Ruth, das sind auch die Vornamen von Ivory und Prawer Jhabvala.

Peter Kremski ●

Die wichtigsten Daten zu THE REMAINS OF THE DAY (WAS VOM TAGE ÜBRIGBLIEB)*:*

Regie: James Ivory; Buch: Ruth Prawer Jhabvala nach dem gleichnamigen Roman von Kazuo Ishiguro; Kamera: Tony Pierce-Roberts; Schnitt: Andrew Marcus; Produktions-Design: Luciana Arrighi; Art Director: John Ralph; Set Decorator: Ian Whittaker; Kostüme: Jenny Beavan, John Bright; Maske: Christine Beveridge; Frisuren: Carol Hemming; Musik: Richard Robbins; Orchester-Arrangements: Robert Stewart; musikalische Leitung: Harry Rabinowitz; Ton: David Stephenson.

Darsteller (Rolle): Anthony Hopkins (James Stevens), Emma Thompson (Sarah Kenton), James Fox (Lord Darlington), Christopher Reeve (Jack Lewis), Peter Vaughan (William Stevens), Hugh Grant (Reginald Cardinal), Michel Lonsdale (Giscard Dupont d'Ivry), Tim Pigott-Smith (Tom Benn), Patrick Godfrey (Spencer), Peter Cellier (Sir Leonard Bax), Ben Chaplin (Charlie), Paul Copley (Harry Smith), Peter Eyre (Lord Halifax), Lena Headey (Lizzie), Brigitte Kahn (Baronin), Ian Redford (Taylor), Pip Torrens (Dr. Richard Carlisle), Rupert Vansittart (Sir Geoffrey Wren), Wolf Kahler (Botschafter von Ribbentrop), Terence Bayler (Ladearbeiter).

Produktion: Nichols-Calley-Merchant Ivory Production (London) für Columbia; Produzenten: Mike Nichols, John Calley, Ismail Merchant; ausführender Produzent: Paul Bradley; assoziierter Produzent: Donald Rosenfeld. Grossbritannien/USA 1993. Format: 35mm, Panavision; Dolby; Farbe: Technicolor. Dauer: 134 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia TriStar, München.

Gottes Megaphon in sanften Händen

SHADOWLANDS von Richard Attenborough

Wenn Richard Attenborough so filmen kann, dass für alle etwas anfällt – warum, zum Teufel, können wir nicht so schreiben? Warum drängt sich der kritische Anspruch zwischen den Kritiker und die schöne Geschichte – wo doch diese Geschichte genau das ist, worüber sich ein Publikum bereitwillig freut?

Uns ist eben nicht zu helfen: Während wir ganz alleine schreiben müssen, darf Attenborough auf die Unterstützung von *Debra Winger* und *Anthony Hopkins* zählen. Diese beiden und die restliche Crew aus der ersten britischen Garde adeln das Kinostück über seine nicht unbeträchtlichen handwerklichen Anlagen hinaus.

SHADOWLANDS liesse sich ohne viel argumentativen Aufwand als einfaches Rührstück abtun, und es braucht einen gewissen gedanklichen Aufwand, um die substantielle Redlichkeit aufzuspüren, welche Attenboroughs Film zum Qualitätsprodukt macht.

Der Plot bietet nur unwesentlich mehr als eine smarte intellektuelle Variation von LOVE STORY (Regie: Arthur Hiller, 1970), welche ihrerseits wiederum nichts anderes war als die quintessentielle Hollywoodkiste. Trivial in der Anlage, exzellent in der Ausführung und ironisch auf der Ebene der Dialoge macht SHADOWLANDS im Teamwork aller Beteiligten klar, dass es sich hier um klassisches Kintop handelt, intelligentes, unterhaltendes angelsächsisches Erzählkino mit Stil und emotionaler Waschkraft.

TV, Bühne, Big Screen

Die Geschichte, welche der britische Autor *William Nicholson* ursprünglich als Fernsehfilm für die BBC realisiert hatte und die er später zu einem erfolgreichen Bühnenstück umschrieb, geht auf die Beziehung des Oxford-Professors und Autors C. S. Lewis zur amerikanischen Dichterin Joy Davidman zurück.

Die Amerikanerin besucht 1952 den von ihr bewunderten C. S. Lewis in der Männerdomäne Oxford. Die beiden verlieben sich; sie weiss es, er nicht, und sie reist mit ihrem jungen Sohn in die USA zurück, um sich von ihrem alkoholabhängigen Mann scheiden zu lassen. Derweil vermisst Lewis bereits die wachen Fragen und das spöttische Selbstbewusstsein der Frau, welche ihn als erster Mensch seit Jahren intellektuell herausfordert und dabei ganz selbstverständlich auch emotional ankratzt.

Joy kehrt nach London zurück und übt sich in Zurückhaltung, weil

sie spürt, wie sehr sich Lewis unbewusst vor einem gefühlsmässigen Engagement fürchtet. Erst, als ihr und ihrem Sohn die Ausweisung droht, bittet sie Lewis, sie pro forma zu heiraten, und dieser nimmt die Chance einer vermeintlich rein rationalen Entscheidung ohne zu zögern wahr.

Joy versucht allerdings mehrfach, den versteinerten Mann aufzuwecken, durch gezielte Zurückhaltung und über direkte Provokation. Jack, wie ihn seine Freunde nennen, wird zwar unsicher, bleibt aber in seiner überschaubaren Welt gefangen, bis bei Joy tödlicher Knochenkrebs diagnostiziert wird. Erst jetzt entschliesst er sich verzweifelt, zu sich und zu ihr zu stehen, heiratet sie ein zweites Mal am Spitalbett, diesmal «vor Gott und der Welt», und sie verbringen einige Monate des Glücks miteinander, während sich ihr Zustand einigermassen bessert.

Allerdings wissen sie beide, dass dies ein Glück auf Zeit ist, und Joy versucht vorsichtig, den mittlerweile völlig aufgeweichten Jack auf ihren Tod vorzubereiten. In einer etwas gar deutlich als Schlüsselstelle angelegten Szene des Films erklärt sie: «It's not going to last. That does not spoil it, it makes it real!»

Ein Schmerzbold

«Schmerz ist Gottes Megaphon, um eine taube Welt zu wecken.» Dieses Credo hat der Literaturprofessor und Autor C. S. Lewis im Verlauf des Filmes bei verschiedenen Gelegenheiten verkündet. Bis ihn ganz zum Schluss die verzweifelte Frage trifft: Was, wenn Leiden nichts weiter wäre als Leiden, ziellos, zwecklos und grausam?

Die Geschichte, welche zwischen dem starren Axiom und dem erwachenden Zweifel liegt, erzählt Richard Attenborough erstaunlich unprätentiös und betont einfach. Dabei verblüfft einzig die Parallelität des Films zur letzten Merchant-Ivory-Produktion THE REMAINS OF THE DAY. In beiden Filmen spielt Hopkins einen verschütteten Mann, bei Ivory den in der Pflichterfüllung vergrabenen Butler, bei Attenborough einen im einsamen gedanklichen Spiel versteinerten Intellektuellen.

Während aber bei Ivory die Verkrustung des Herzens trotz später Einsicht nicht mehr gelöst werden kann, führt bei Attenborough die von einer Frau (und ihrer tödlichen Krankheit) provozierte Öffnung zur Erkenntnis, dass sich Glück und Schmerz gegenseitig bedingen.

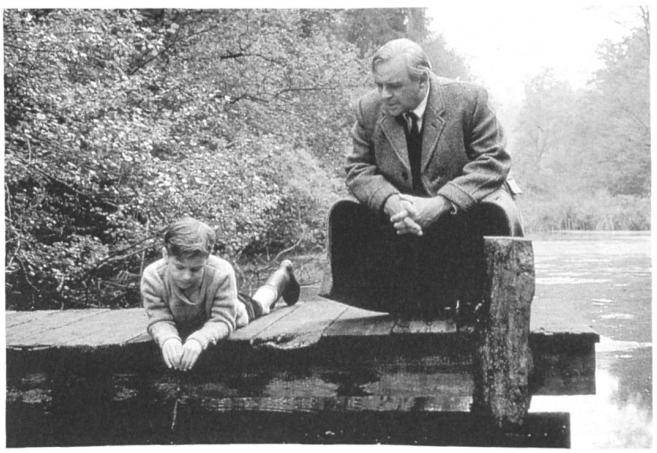
Die einfache Geschichte einer schwierigen Liebe zwischen der mutigen Amerikanerin und dem feigen Engländer lässt sich bereitwilligst den Vorwurf gefallen, einmal mehr eine idealisierte Frauenfigur über ihren Tod zur Erlöserin zu machen. Gerade dieser Umstand, seine liebenswerte Unverschämtheit, gibt dem Film seine entwaffnende Wirkung.

In jener Szene, in welcher Joy ihrem Jack den wirklichkeitsschaffenden Sinn des Leidens erklärt, befinden sich Mann und Frau nicht nur im Einklang, sondern auch unter dem schützenden Dach eines Heuschobers im strömenden Regen, was wiederum fatal an die Abschiedsszene an der Bushaltestelle in THE REMAINS OF THE DAY erinnert.

Understatement

Und doch fällt es leicht, Attenborough auch für solche Szenen dankbar zu sein. Dafür sind einerseits die sprühenden Dialoge verantwortlich, welche der Autor William Nicholson detailliert geschliffen hat. Aber vor allem dürfte es an Attenboroughs bemerkenswerter Zurückhaltung liegen. Er scheint für einmal bewusst mit aufwendigem Understatement zu arbeiten, zum Beispiel in der Szene, in welcher Joy und ihr Sohn nach dem ersten Weihnachtsaufenthalt bei C. S. Lewis und seinem Bruder mit dem Taxi wegfahren. Die beiden älteren Herren stehen auf dem Weg und blicken dem abfahrenden Auto nach. Die Kamera nimmt dies in einer bedauernden Kranbewegung wahr, die sich aber in einen sehr knappen Schnitt hineinbewegt, als ob die unterdrückte innere Bewegung der Hauptfigur sich kurz auf das Bild übertragen hätte.

Überhaupt spielen Inszenierung und Darsteller bewusst an der Grenze zur Konfektion. Das können sie sich leisten, weil die Dialoge mit ihrer Intelligenz und Ironie ein Gegengewicht schaffen. Bei der ersten Begegnung beruhigt der britische Autor die Amerikanerin, die das Gefühl hat, etwas schnell mit ihren Fragen vorgeprescht zu sein, mit dem Hinweis: «I like a good fight.» Worauf sie heiser (Debra Wingers Spezialität) murmelt: «When was the last time you lost?»



Und erst in der nächsten Sequenz, nachdem sie ihn unverblümt gefragt hat, ob sie ihn wie seine Freunde «Jack» nennen dürfe, kommt die programmatische Zusammenführung der beiden Figuren auf der Dialogebene: «Jack, I am Joy» – «Well, hello, Joy!»

Da steckt viel Anklang in den paar Worten, verständlich auf jeder Rezeptionsebene. Dass der alternde Professor «Joy» (die Freude) endlich willkommen heisst, braucht keine Erklärung. Dass Clive Staples Lewis seine 1955 erschienene Autobiographie in Erinnerung an ein Sonett von Wordsworth unter den Titel «Surprised by Joy» stellte, braucht niemand zu wissen, und der Film verzichtet grosszügig auf den Transport solcher Details.

Autor Nicholson schafft über dialogische Prägnanzen aber auch immer wieder eine ironische Nüchternheit. Am schönsten vielleicht in der Vorwegnahme der grossen Erkenntnis, welche Joy ihrem Jack vermittelt. Wenn die Quintessenz ihrer Beziehung darin besteht, dass Lewis erkennen wird, wie Glück und Schmerz einander bedingen und wie hochmütig und distanziert seine apodiktische Konzeption vom «sinnvollen Schmerz» sich von einer nicht mehr rein theoretischen Warte aus anlässt, dann charakterisiert keine Szene die Natur der zu erwartenden Läuterung besser als jene, in welcher Lewis Joys Sohn eine Widmung schreibt in eines seiner eigenen «Narnia»-Kinderbücher: «The magic never ends» verspricht der Meister mit seinem Autogramm. «Falls doch, verklag ihn», kommentiert die Amerikanerin trokken an die Adresse ihres Sohnes.

Schön an dem Film ist seine Bereitwilligkeit, sich als Kino zu gebärden, schön ist seine Leichtigkeit im Umgang mit den trivialen Mustern der erschwerten Liebesgeschichte, in Kombination mit seiner klaren und nicht verschämten Melancholie. Wie im klassischen Hollywoodfilm ist es letztlich die spürbare, nonchalante und grosszügig gedämpfte Intelligenz der Geschichtenerzähler, die den Genuss ausmacht, die stille, professionelle Begeisterung für das Handwerk.

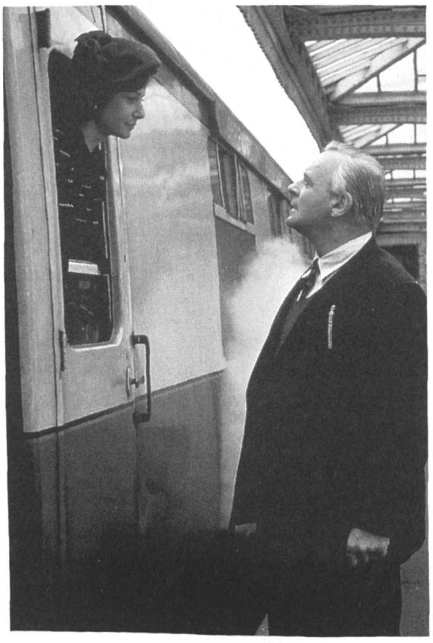
Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu SHADOWLANDS (EIN GESCHENK DES AUGENBLICKS)*:*

Regie: Richard Attenborough; Buch: William Nicholson, nach seinem Theaterstück; Kamera: Roger Pratt, B.S.C.; Kamera-Assistenz: Michael Roberts; Schnitt: Lesley Walker; Production Design: Stuart Craig; Art Director: John King, Michael Lamont; Kostüme: Penny Rose; Make-up: Christine Beveridge; Musik: George Fenton; Ton: Simon Kaye, Jonathan Bates, Gerry Humphreys.

Darsteller (Rolle): Anthony Hopkins (C. S. Lewis), Debra Winger (Joy Gresham), Joseph Mazzello (Douglas Gresham), John Wood (Christopher Riley), Edward Hardwicke (Warnie Lewis), Julian Fellowes (Desmond Arding), Roddy Maude-Roxby (Arnold Dopliss), Michael Denison (Harry Harrington), Peter Firth (Dr. Craig), Andrew Seear (Bob Chafer), Tim McMullan (Nick Farrell), Andrew Hawkins (Rupert Parrish), Peter Howell (College Präsident), Robert Flemyng (Claude Bird), James Frain (Peter Whistler), Toby Whithouse (Frith), Daniel Goode (Lieven), Scott Handy (Standish), Charles Simon (Barker), Giles Oldershaw (Marcus), Simon Cowell-Parker (John Egan), Roger Ashton-Griffiths (Dr. Eddie Monk), Pat Keen (Mrs. Young), Leigh Burton-Gill (Mrs. Parrish), Pauline Melville (Kommitee-Frau), Walter Sparrow (Fred Paxford), Abigail Harrison (Krankenschwester), Julian Firth (Pater John Fisher), Matthew Delamere (Simon Chadwick).

Produktion: Spelling Films International in Zusammenarbeit mit Price Entertainment und Savoy Pictures; Produzenten: Richard Attenborough, Brian Eastman; Co-Produzentin: Diana Hawkins; assoziierte Produzentin: Alison Webb; ausführender Produzent: Terence Clegg. Grossbritannien 1993. Format: 35mm, Scope, Farbe, Dolby Stereo. Dauer: 131 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



FILMFORUM

Gewalt in der Stille

L'HOMME SUR LES QUAIS
von Raoul Peck

Ein kleines Mädchen auf dem Estrich, die Sonne fällt fahl auf verstaubte Möbel. Das Mädchen streicht über Stoffe, Kleider, stöbert umher. Haiti, in der Nähe von Port-au-Prince, sechziger Jahre, vielleicht etwas früher, vielleicht etwas später. Fetzenhafte Erinnerungen eines Mädchens in pastellfarbenen Kleidern, mit weissen Maschen im Kraushaar. Die Frauenstimme aus dem Off versucht, sich zu erinnern. Da ist die Geburtstagsparty eines achtjährigen Kindes: glückliche Frauen und Männer in bunten Kleidern, die strahlende Sarah vor dem Geburtstagskuchen. Eine Familie ohne finanzielle Sorgen, ein warmes Nest.

Ebenen verschieben sich, was bleibt sind staubige, lehmfarbene Strassen, rosa und hellblau gestrichene Häuser und Balkone, die Stimmung einer flirrenden Hitze. Und das Mädchen auf der Terrasse, das von ferne sieht, wie ein Mann auf grausame Weise misshandelt wird. Der Mann am Boden ist ihr Pate, einer der Aufseher ihr Vater und das Kind schreit und schreit. Schnitt.

Unter dem Schreckensregime François Duvaliers müssen Sarahs Eltern fliehen. Sie lassen die Töchter bei der Grossmutter zurück, die sich nicht unterkriegen lässt von Macht und Willkür – oder es wenigstens versucht bis zuletzt.

Der haitianische Regisseur Raoul Peck ist nach HAITIAN CORNER und LUMUMBA, die in den USA gedreht wurden, nach Haiti zurückgekehrt, das er während seiner Kindheit verlassen hat. Er zeigt uns eine wahre Geschichte, denn L'HOMME SUR LES QUAIS basiert auf den Erinnerungen einer realen Person; er hat die Geschichte eines haitianischen Mädchens und seine eigenen Erinnerungen miteinander kombiniert. Raoul Peck: «Alles an diesem Film ist authentisch. Natürlich musste ich das Ganze dramaturgisch bearbeiten, aber die einzelnen Elemente sind real, die Dialoge sind Sätze, die ich hier und da gehört habe.»

Bruchstücke einer Erinnerung, weder logisch noch chronologisch, geordnet nach Empfindungen, das Gute neben dem Grausamen, das Schmerzhafte neben dem Schönen. "L'homme sur les quais" könnte Sarahs Pate Sorel sein, der aufs Blut misshandelt als Bettler durch die Gegend hinkt, Nihilist, Anarchist oder dem Wahnsinn verfallen? Sicher aber vom Irrsinn der Gewalt durchbohrt, der Gewalt eines diktatorischen Regimes. "L'homme sur les quais" ist auch ihr Vater, der gute, gerechte in den Augen von Sarah, Angehöriger der Milizarmee, der Vater, der ihr am Strand die Pistole erklärt und mit ihr gemeinsam abdrückt. Und der Mann ist auch der Emporkömmling Janvier, der durch die Macht seine bescheidene Herkunft überspielt, willkürlich, gefährlich, aber auch faszinierend für ein kleines Mädchen wie Sarah.

Herausragend ist die Persönlichkeit der Grossmutter, die mit der Überlegenheit eines kultivierten Menschen ohne Furcht und voller Würde der Willkür ins Auge blickt, ihr die Stirne bietet, es nicht zulässt, dass Janvier aus ihrem Mercerie-Geschäft Waren mitnimmt, ohne zu bezahlen, und aufrechten Ganges ihr Geld zurückfordert.

Janviers Freundin will die rosafarbenen, hochhakigen Pumps hochmütig Grossmutter Camille zurückgeben, weil die Schuhe sie drücken: Eine Konfrontation aufs Härteste, ein Ausreizen und Ausspielen von Macht und Widerstand. Die Grossmutter bleibt standhaft, nimmt die Schuhe nicht zurück und verspielt es dadurch mit der Obrigkeit. Die Grossmutter, die ihre Enkelinnen aus dem Versteck im Kloster holt und auf ihrem Dachboden unterbringt, um die Kinder des flüchtigen "Regimegegners" zu schützen. Diese starke Frauenrolle spielt die vielseitige haitianische Schauspielerin *Toto Bissainthe*, die in ihrer Heimat auch Voodoo-Songs und Folklorelieder singt, mit einer überzeugenden Kraft.

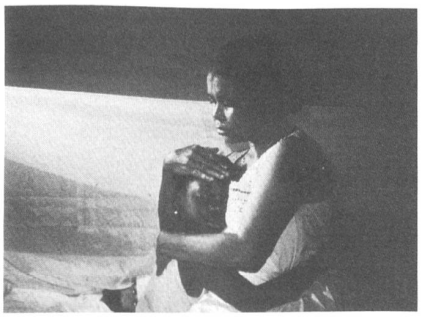
Zum zehnjährigen Jubiläum der "Revolution" – sprich Machtübernahme von François Duvalier – Hunderte von bunten Fahnen, eine beflaggte Strasse, eine Lautsprecherstimme, die begeistert von grossen Taten spricht – und auf der leeren Strasse kein Mensch, alleine der Bettler Sorel, der davonhinkt. Bilder wie diese setzen sich im Gedächtnis fest. Szenen wie die der zwei Mädchen am Strand betonen die gutgläubig-kindliche Optik des Filmes. Sarahs Freundin fragt sie, ob ihr Vater bei den "Macoutes", der Armee unter Duvalier, gewesen sei. Sarah antwortet: «Nein, mein Vater liebt mich. Die Macoutes töten kleine Kinder. Mein Vater würde das nie tun.»

Das Gefühl, das bleibt, ist die Ohnmacht vor der Willkür der Mächtigen, die – ebenso durch Willkür legitimiert – sich die Freiheit nimmt, zu demütigen und zu töten. Raoul Peck erzählt uns die Geschichte einer Kindheit, die das alltägliche Grauen in sich birgt. Sarah nimmt diese Welt wie selbstverständlich an, daneben ist aber auch Platz für ihre eigene Welt voller Gefühle, Phantasie und Geheimnis. Knetet Sarah zum Beispiel an ihrer kleinen, weissen Tonfigur, werden wir an eine rituelle Handlung erinnert.

L'HOMME SUR LES QUAIS ist ein Film, der unter die Haut geht. Ein Film, der die Gewalt nicht zelebriert, aber dessen gewalttätige Szenen wie ein Aufschrei wirken zwischen den stillen Bildern, den Farben und dem gedämpften Licht. Ein Aufschrei gegen die Grausamkeit, die hier immer von Männern kommt. Gewalt ist auch unterschwellig vorhanden, in Gesten und Blicken, und sie manifestiert sich in einem greifbaren, lebendigen Gefühl: der allgegenwärtigen Angst. Raoul Peck verfällt nie den Klischees von den Guten und den Bösen. Man erahnt, dass der brutale Janvier auch Demütigungen erlitten hat, bevor er andere unterdrückt. Er will nur erreichen, dass man seine Autorität anerkennt. Damit zeigt Peck die Menschlichkeit hinter dem "Unmensch" auf; Janvier hätte selbst Kinder haben können, er ist kein Ungeheuer.

Die schnörkellosen, zurückhaltenden Einstellungen vermitteln uns die Geschichte auf unspektakuläre Weise und verlangen vom Publikum eine verloren geglaubte Tugend: genaues Hinsehen und Zuhören. Wir sehen ein Bild aus der Zeit einer Diktatur, das Entrüstung auslöst und anklagt. Ein Bild, das durch die Augen eines kleinen Mädchens umso schmerzvoller wirkt. Gerade dadurch erhält es aber auch eine lichte, unbeschwerte und zärtliche Komponente. Mit L'HOMME SUR LES QUAIS ist es Raoul Peck gelungen, Bilder des Schreckens neben solche von leiser Poesie zu stellen, ohne dass das eine das andere zerbricht.

Susanne Wagner



Die wichtigsten Daten zu L'HOMME SUR LES QUAIS:
Regie: Raoul Peck; Buch: Raoul Peck, André Grall; Kamera: Armand Marco; Kamera-Assistenz: Christian Garnier; Schnitt: Jacques Comets; Ausstattung: Gilles Aird; Kostüme: Chantal Bourbigot; Maske: Michèle Dion; Musik: Amos Coulanges, Dominique Dejean; Ton: Eric Devulder; Ton-Mischung: Jean-Pierre Laforce.
Darsteller (Rolle): Jennifer Zubar (Sarah), Toto Bissainthe (Grossmutter Desrouillère), Jean-Michel Martial (Janvier), Patrick Rameau (Sorel), Mireille Metellus (Tante Elide), François Latour (François Jansson), Albert Delpy (Assad), Magaly Berdy (Mirabelle), Michèle Marcelin (Madame Janvier), Ailo Auguste (Gisèle Jansson), Johanne Degand (Jeanne), Douveline Saint-Louis (Sabine).
Produktion: Frouma Films International, Blue Films, Velvet Film, Les productions de Regard. Haiti 1992. Format: 35mm, 1:1,66; Farbe;Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Trigon-Film, Rodersdorf.

Filmische Selbstreflexionen

Aspekte des Metafilms

«Film ist Wahrheit, 24mal in der Sekunde»

(Godard, zitiert in DAVID HOLZMAN´S DIARY *von Jim McBride)*

«Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lässt»

(Picasso, zitiert in F FOR FAKE *von Orson Welles)*

OTTO E MEZZO
Regie: Federico Fellini

Ein stattlicher, schwarz gekleideter Herr, mit einem langen Umhang, führt auf einem Bahnsteig zwei Kindern Zauberkunststücke vor. Als er einen Schlüssel verschwinden lässt, bemerkt der Zauberer, dass dieser Gegenstand keinerlei symbolische Bedeutung habe: «So ein Film ist das nicht.» Unmissverständlich werden wir darauf hingewiesen, dass wir uns jetzt einen Film ansehen. Und es wird uns auch gezeigt, was wir normalerweise nicht auf der Leinwand erblicken: das Kamerateam, das Orson Welles, den Regisseur des Films, in der Rolle des Zauberers filmt.

Oder ist dies nur ein zufälliger, durch Montage und Kommentar hergestellter Zusammenhang? In Orson Welles' F FOR FAKE verlassen wir oft jenes Terrain, das als sprichwörtlich fester Boden unter den Füssen gilt. Seine filmische Meditation über Lüge und Wahrheit, Originale und Fälschungen erweist sich selbst als ein Werk voller Fallstricke und Doppeldeutigkeiten. Der Film über Tricks, Betrug und Schwindel führt auch uns immer wieder aufs Glatteis, etwa wenn die beschriebene Anfangsszene, wie von Geisterhand geführt, ohne erkennbare Veränderung vom Bahnhof ins Studio wechselt.

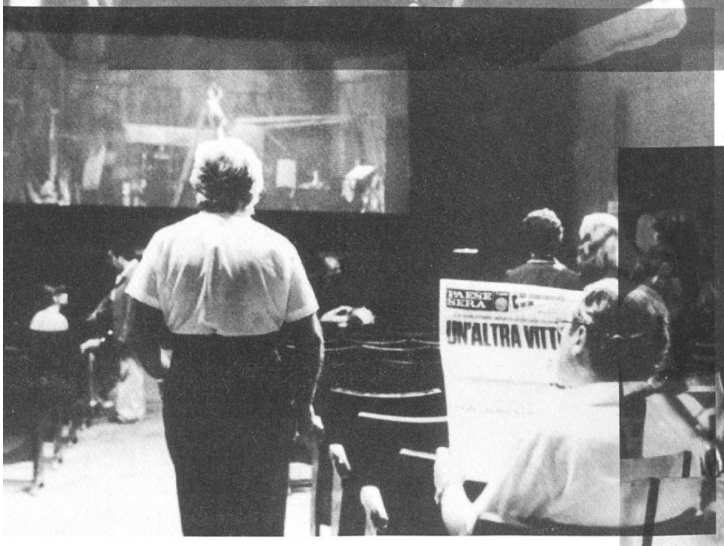
F FOR FAKE ist eines der wichtigsten jener Werke, die mit dem Begriff "Metafilm" charakterisiert werden, weil sie eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Wesen führen. Die Thematisierung des Erzählens, der Um-

TICKET
OFFICE
Adults
40¢
Adults
40¢
Children
10¢
DIVANS
50¢
HOW
MANY
NEXT

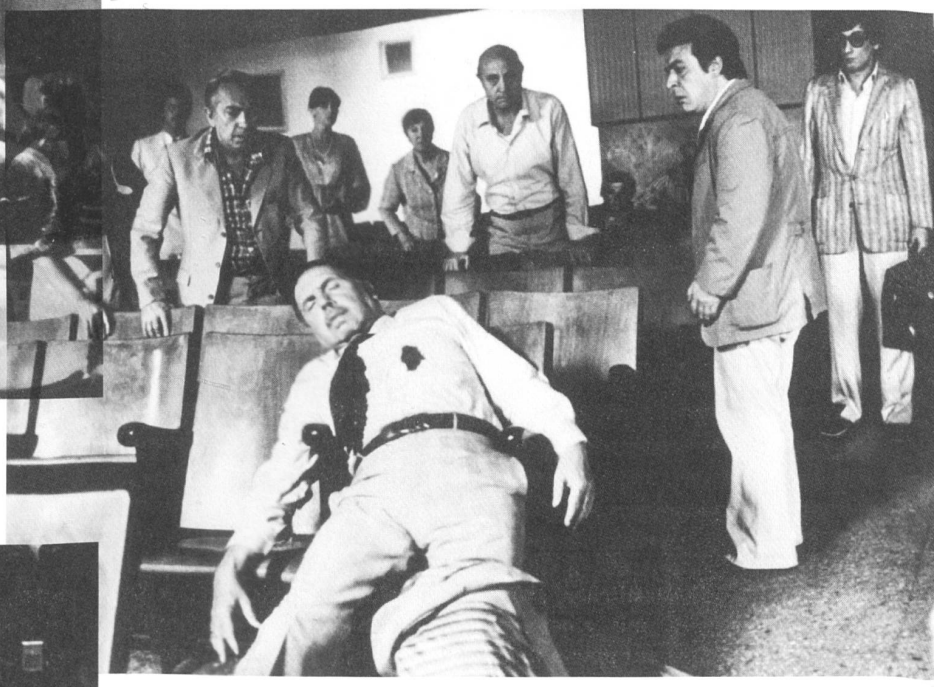
1

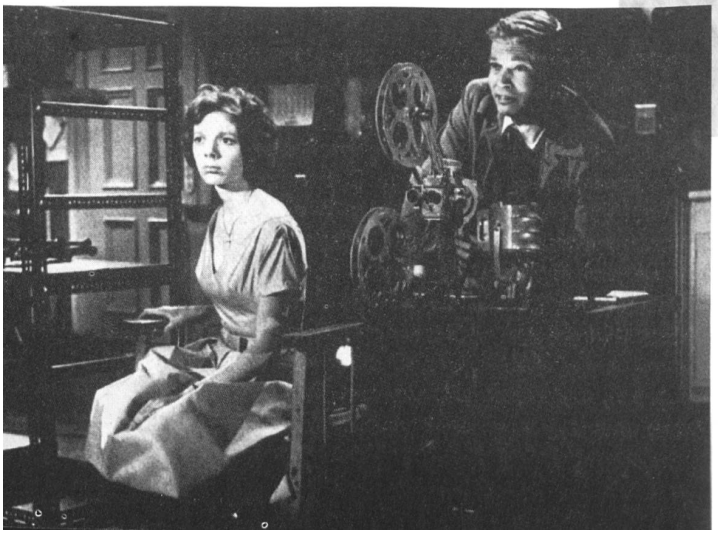
ADMISSION
$2.00

2


UN'ALTRA VITT

3





4

stand, dass verschiedene Erzähl- und Darstellungsebenen existieren, dass sich verschiedene Versionen konkurrenzieren, dass der Produktionsprozess und die Künstlichkeit des Gezeigten sichtbar gemacht werden, das Aufbrechen der filmischen Illusion, ein Nachdenken über das eigene Medium – all dies verweist auf ein selbstreflexives Verfahren, um das es hier geht.

Brechts Literatur- und Theatertheorie verlangt eine durchgehende Reflexivität, die zum Ziel habe, dass ein Kunstwerk seine "Bauprinzipien" offenlege, seine "Künstlichkeit" zu erkennen gebe.

Die erzählte Geschichte endet mit einem klaren Sieg oder einer klaren Niederlage – das Ziel wird erreicht oder nicht, Alternativen zu diesem Dualismus werden nicht zugelassen.

Konzept

Metafilm ist ein filmtheoretisches Konzept und kein Gattungsbegriff wie etwa Western oder Komödie, auch keine Bezeichnung für eine "Schule" oder Bewegung. Die Produktionsseite verwendet diesen Begriff im allgemeinen nicht – ein Umstand, der Realisatoren nicht daran hindert, Metafilme oder Filme mit Metaeffekten zu machen.

Der Begriff kann sich sowohl auf inhaltliche Komponenten beziehen (Handlungsort: Welt des Films) wie auch auf eine bestimmte narrative Grundhaltung, eine bestimmte Art des Erzählens. Robert Stam hat auf das Beziehungsfeld hingewiesen, in dem sich der Begriff befindet: *auto, meta, reflexiv, selbst*. In der Theorie finden sich denn auch verschiedene Namen für den Sachverhalt, die jeweils eine andere Akzentuierung vornehmen: (selbst-)reflexiver Film, selbstbewusster Film, autoreflexiver oder autoreferentieller Film, «mise-en-abyme» (ein Begriff, der wiederum das Spiegelungs- oder Verdoppelungsprinzip assoziiert), narzisstischer Film oder antiillusionistischer Film, wobei das letzte Begriffspaar auf die Spannweite zwischen einer psychologisch-individualistischen und einer politisch-aufklärerischen Dimension hinweist.

Wir beschränken uns darauf, von Metafilm oder reflexivem Film zu sprechen, wobei wir die beiden Begriffe synonym setzen. Metafilme sind jene Filme – so lautet ein erster Definitionsversuch –, die sich selbst zum Thema haben, die Film (in der weitesten Bedeutung) darstellen, über Film nachdenken, Film bewusstmachen. Diese Filme thematisieren, reflektieren beziehungsweise problematisieren die Prinzipien der eigenen Konstruktion. In einer zusätzlichen Ebene denken sie über das eigene "Tun" nach.

Eine solche Konzeption findet sich nicht nur im Film, sondern in fast allen Bereichen der künstlerischen Produktion. Brechts Literatur- und Theatertheorie verlangt eine durchgehende Reflexivität, die zum Ziel habe, dass ein Kunstwerk seine "Bauprinzipien" offenlege, seine "Künstlichkeit" zu erkennen gebe. Verfremdung und Fremdmachen – sie sollen nicht nur den Zuschauer aktivieren, sondern ihm auch zu einem vertieften Verständnis der Zusammenhänge verhelfen.

Nachbildung und Klassik

Der reflexive Film lehnt sich gegen ein allzu rigoroses Mimesis-Konzept auf, dem der Film mit seinen fotografischen Abbildqualitäten, seiner scheinbaren Genauigkeit und Exaktheit in der Reproduktion von äusseren Erscheinungen besonders ausgeliefert erscheint. Ein Werk, das sich selbst thematisiert, gibt nicht vor, die "Natur" zu imitieren, sondern weist auf seinen Illusionscharakter hin.

Die Vielfalt der reflexiven Filme ist beträchtlich. Sie reicht vom rein inhaltlichen Bezug etwa einer klassischen Hollywoodproduktion ("Film im Film") über das Autoren- oder Kunstkino (vor allem europäischer Ausprägung) bis hin zum Experimentalfilm, der fast immer dieser Kategorie zuzuordnen ist. Denn in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Wesen liegt ein bedeutender Teil seines experimentellen Charakters.

Metafilme, zumindest jene, die dem Mittelfeld des Spektrums angehören, wenden sich gegen eine zu enge Realismusdoktrin, indem sie die Illusion eines scheinbar perfekten Realismus oder Naturalismus als Lüge entlarven (etwa indem sie die Künstlichkeit solcher Effekte aufzeigen). Reflexive Filme brechen somit die – zumindest im Spielfilm – dominante Erzähl- und Repräsentationsform auf und stellen sie ganz bewusst in Frage, wie dies Christiane Barchfeld darstellt. Gemeint ist damit natürlich vor allem jene «classical narration», wie sie David Bordwell für das Hollywoodkino zwischen 1907 und 1960 ausführlich beschreibt und wie sie auch in den meisten anderen Ländern zum Standard und zur Norm wurde. In unserem Zusammenhang genügt es, auf jene Aspekte der klassischen filmischen Narration einzugehen, die durch den Metafilm zumindest gestört oder gar in Frage gestellt werden.

Das dominante Prinzip der klassischen Narration ist die Kausalität: aus dem einen folgt das andere. Die erzählte Geschichte endet, so Barchfeld, mit einem klaren Sieg oder einer klaren Niederlage – das Ziel wird erreicht oder nicht, Alternativen zu diesem Dualismus werden nicht zugelassen. Die klassische Narration ist allwissend und sehr mitteilsam. Sprünge in der räumlichen und/oder zeitlichen Kontinuität sind zwar erlaubt, werden aber erklärt. Die Spuren des Produktionsprozesses werden möglichst getilgt, das heisst die Narration erweckt den Anschein, als wäre das, was sie erzählt, nicht konstruiert, sondern hätte bereits vor dem Erzählvorgang existiert.

In formaler Hinsicht versucht die klassische Narration alles zu vermeiden, was Kausalität, Kontinuität und Linearität allzu stark stören könnte. Um dies zu erreichen, bedient sie sich einer begrenzten Anzahl filmischer Ausdrucksmittel und versucht, eine Heterogenität der Erzählmodi (unterschiedliche "Textsorten") zu vermeiden. Insbesondere gilt es, den Eindruck der Kontinuität von Raum, Zeit und Handlung aufrechtzuerhalten. Lücken sind nur erlaubt, wenn sie eine klare Funktion (zum Beispiel jene der Spannungserhaltung) besitzen. Die klassische Narration bestätigt beim Zuschauer feste Erwartungshaltungen. Ihr primäres Ziel ist die Konstruktion einer Story, die verstanden wird und keine Fragen nach ihrer Konstruktionsweise aufwirft.

Subversion

Gerade die klaren Erwartungen des Zuschauers versucht der Metafilm zu unterlaufen, indem er neben dem, was für die klassische Narration wichtig ist, eine diskursive Ebene einführt. Tut er dies moderat, braucht das dem Zuschauer nicht unbedingt aufzufallen, tut er dies aber dominant, gerät die diskursive Ebene mit der klassischen Art der Narration in Konflikt – was augenfällig werden muss, aber unterschiedlich interpretiert werden kann.

Da die Einschätzung dieser Kollision primär von den Erwartungen

1
SHERLOCK JR.
Regie: Buster Keaton

2
VARIETY *Regie: Bette Gordon*

3
CIRCUITO CHIUSO
Regie: Giuliano Montaldo

4
PEEPING TOM
Regie: Michael Powell

des Zuschauers abhängt, werden auch die Schwierigkeiten, die die herkömmliche Filmkritik mit Metafilmen oder den Filmen mit Metaeffekten hat, zu einem guten Teil verständlich. Sie werden als egomanisch, selbstverliebt, verspielt abqualifiziert, wobei die diskursive Ebene oft überhaupt nur sehr mangelhaft als solche erkannt wird. Woody Allen, neben Godard der Metafilmer par excellence, ironisiert in seinem STARDUST MEMORIES (1980) diese Haltung, indem er die Kritik gleich in seinen eigenen Film einbringt: anmassend, exzentrisch, pseudointellektuell, krank, morbid – so lauten die Urteile. Er verkaufe seine privaten Problemchen als Kunst.

Godards LE MÉPRIS thematisiert nicht nur das enge Beziehungsgeflecht der an einer Filmproduktion beteiligten Personen, sondern auch den Umstand, dass Film eine Ware ist, ein Geschäft, eine Industrie.

Metaeffekte lassen sich in unzähligen Filmen finden, es empfiehlt sich, diese Bezeichnung nur für jene Fälle zu benutzen, in denen die Effekte nicht dominant, sondern partiell sind. Sie sind etwa mit dem identisch, was David Bordwell «selfconcious» (selbst-bewusst) nennt. Metafilme nennen wir dagegen jene, in denen die Auseinandersetzung mit sich selbst zum zentralen Thema wird. Sie brauchen, so würde ich behaupten, einen "geneigten" Rezipienten, der bereit ist, sich auf ihr Thema einzulassen, "das Spiel mitzuspielen".

Die Schwierigkeit des schöpferischen Prozesses, die Gefahr einer Schaffenskrise schildert Federico Fellinis OTTO E MEZZO.

Ausnahmen sind dann gegeben, wenn sich die Filme Formen bedienen, in denen auf eine strenge Kausalität und Linearität aufgrund von Genrekonventionen verzichtet werden kann. Vor allem drei Bereiche sind in diesem Kontext zu nennen: die Komödie, der Animationsfilm und das Musical. Während der Animationsfilm kaum in Gefahr gerät, mit der Realität verwechselt zu werden, seine Stärke ja gerade darin liegt, das Unmögliche zu zeigen, gehen auch die beiden anderen Genres von Grundkonstellationen aus, die eine Selbstreflexivität ermöglichen, ohne klassische Erzählkonventionen zu durchbrechen. Dieser Umstand erklärt wahrscheinlich auch, dass frühe Beispiele von Metafilmen vor allem in diesen Genres zu finden sind: im Slapstick, bei Buster Keaton, in H. C. Potters HELLZAPOPPIN (1941), den Filmen der Marx Brothers oder in den Cartoons von Tex Avery. Das Konzept Metafilm ist kein neues und auch keines, das sich historisch fixieren lässt. Allerdings weist der sogenannt moderne Film, das "Art cinema" oder der Autorenfilm – vor allem jene Filme, die zu den in den sechziger und siebziger Jahren sich manifestierenden Aufbruchs- und Erneuerungsbewegungen, den diversen "Neuen Wellen", gehören – ein so hohes Mass an Reflexivität auf, dass der Selbstbezug geradezu Teil ihres Wesens ist.

1
THE PURPLE ROSE OF CAIRO *Regie: Woody Allen*

2
PLAY IT AGAIN, SAM *Regie: Herbert Ross*

FILMTHEORIE

Tradition und Modernismus

Es ist angebracht, zwischen einem traditionellen und einem modernistischen Metafilm zu unterscheiden. Die orthodoxe Reflexivität in einem Film wie Donen/Kellys Musical SINGIN' IN THE RAIN (1952) weist zwar eine Vielzahl von Selbstbezügen auf, arbeitet aber mit Mitteln der klassischen Narration, während die modernistische Reflexivität gerade diese Normen und Regeln zu durchbrechen trachtet. Die Ambiguität, die durch ein solches Verfahren entsteht, gehört zu einem zentralen Merkmal des "Art cinema". Lücken oder Leerstellen, die bestehen bleiben und nicht bloss temporärer Natur sind, konkurrenzierende, sich bisweilen sogar ausschliessende Erklärungshypothesen zerreissen Kausalität und Linearität. Die «Und-dann»-Frage, wie sie der Junge in Antonionis IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA (1982) am Ende des Films dem Regisseur (im Film) stellt, bleibt oft genug im Raume stehen, unbeantwortet.

Vereinfacht lässt sich der Film (und mit ihm andere Medien) in einer anderen Betrachtungsweise in drei Bereiche aufteilen: Produktion (Herstellung) und Rezeption (Auswertung, Kino, Zuschauer, Wirkung). Dazwischen eingebettet liegt das Medium selbst mit seinen spezifischen Eigenheiten. Auch wenn Metafilme nicht selten alle drei genannten Aspekte thematisieren, so lassen sich doch Schwerpunkte feststellen.

Wie ein Film entsteht

Verdoppelungs- oder Spiegelungseffekte treten auf, wenn wir als Zuschauer nicht nur einen Film sehen, sondern in diesem Film auch noch ein (anderer) Film entworfen wird oder in Produktion ist. Zwischen den beiden Ebenen entstehen Spannungsfelder, Interferenzen. Die Desillusionierungsstrategie zeigt dann Wirkung, wenn eine Szene, wie beispielsweise der Beginn von François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINE (1973), sich als Szene zu erkennen gibt, die eben gedreht, die danach begutachtet und anschliessend wiederholt wird. Godards LE MÉPRIS (1963) thematisiert nicht nur das enge Beziehungsgeflecht der an einer Filmproduktion beteiligten Personen, sondern auch den Umstand, dass Film eine Ware ist, ein Geschäft, eine Industrie. Die Auseinandersetzungen zwischen dem Regisseur im Film (Fritz Lang) und dem amerikanischen Produzenten reflektieren Godards Erfahrungen mit den kommerziellen Ansprüchen einer Filmindustrie, das Dilemma zwischen Kunst und Kasse.

In diesem Spannungsfeld ist auch Wim Wenders' DER STAND DER DINGE (1982) angesiedelt. Vor dem Hintergrund der Dreharbeiten zu einem Science-fiction-Film, der nie in die Kinos gelangen wird, weil Produzent und Regisseur vor seiner Beendigung umkommen, führt Wenders einen breitgefächerten Diskurs über unüberbrückbar erscheinende Gegensätze wie Film und Geld, Film und Technik, Individualität und Industrie, künstlerisches Schaffen und Kommerz, amerikanische Massenproduktion und europäisches Autorenkino.

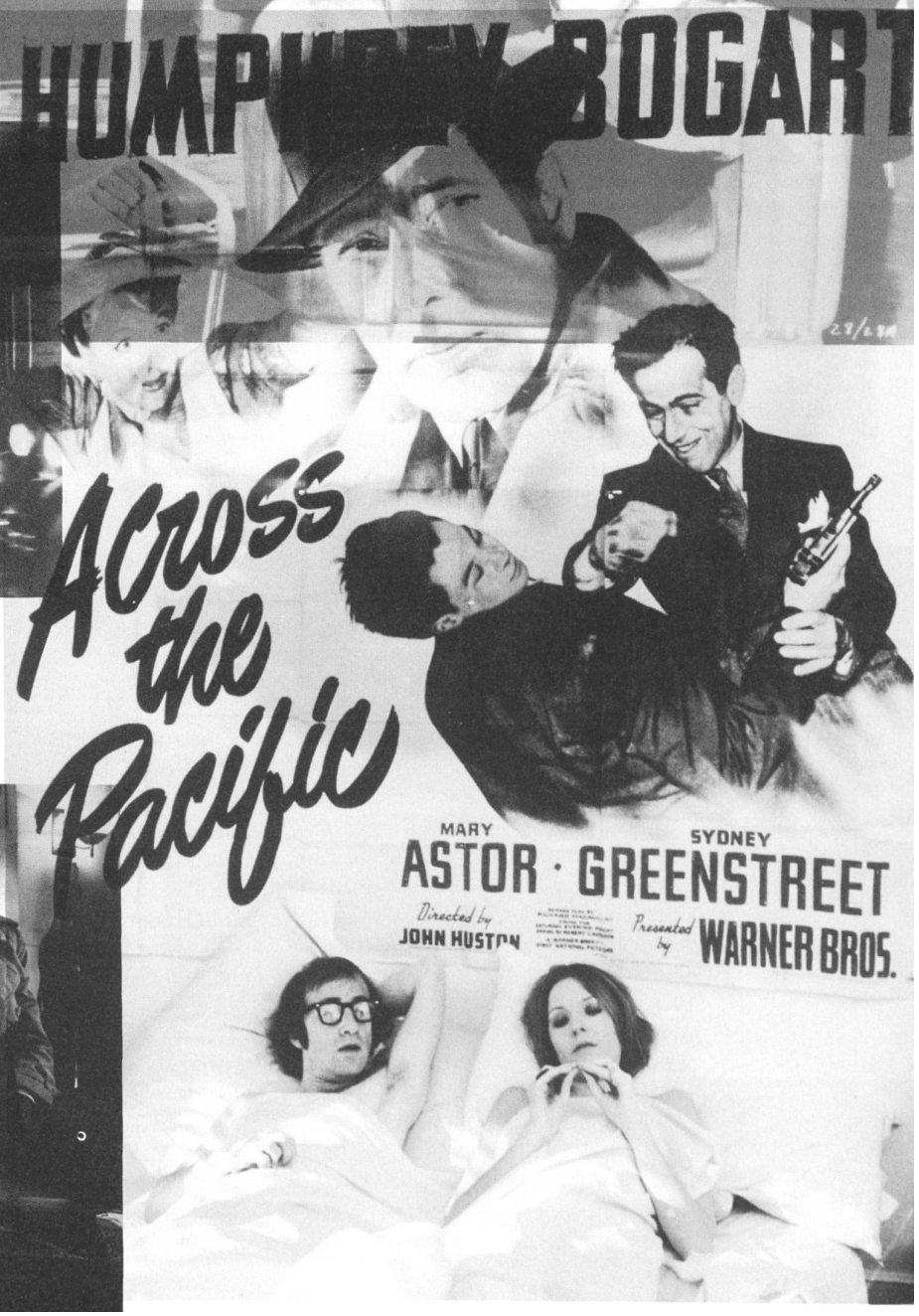
Endzeitstimmung im Science-fiction-Film "nach der Katastrophe" und Angst vor dem Untergang eines Kinos, das sich nicht primär als profitträchtige Ware versteht, verschmelzen in diesem Schwarzweissfilm. Erst nach rund neun Minuten gibt sich der Film-im-Film als solcher zu erkennen, und zwar als der Regisseur mitten in der Einstellung ins Bild läuft, um eine Schauspielerin zu umarmen. Im Nachhinein entsteht hier eine Inkongruenz zwischen den beiden narrativen Ebenen, die sich nicht auflösen lässt.

Die Schwierigkeit des schöpferischen Prozesses, die Gefahr einer Schaffenskrise schildert Federico Fellinis OTTO E MEZZO (1963). Ein Regisseur soll ein neues Projekt realisieren, von dem er erst vage Vorstellungen besitzt. Imagination, Traumwelt und Erinnerungen vermischen sich mit dem Produktionsalltag, es entsteht eine fiebrige Atmosphäre zwischen Lust und Frust. Bezeichnenderweise entwickelt dieser Film seine schönsten und gelungensten Momente, wenn die Arbeit am Film-im-Film in

JEWEL
THE PURPLE ROSE OF CAIRO
R. TALMADGE
RAYBURN
MORGAN

1

2


HUMPHREY BOGART
Across the Pacific
MARY
ASTOR · SYDNEY
GREENSTREET
Directed by
JOHN HUSTON
Presented by
WARNER BROS.

der tiefsten Krise steckt.

Von einer ähnlichen Grundkonstellation geht Allens STARDUST MEMORIES aus, er zitiert sogar Fellinis Anfangssequenz. Was sich dort als klaustrophobischer Alptraum entpuppt, gibt sich bei Allen als Szene in einer Probevorführung zu erkennen. Immer wieder finden Uminterpretationen statt, die uns Zuschauer irritieren, aber auch faszinieren, weil sie uns zwingen, ständig nach neuen Erklärungshypothesen Ausschau zu halten.

In PLAY IT AGAIN, SAM führt Felix nicht nur Zwiegespräche mit Bogart und erhofft sich von ihm Ratschläge zur Überwindung seiner Krise, sondern der Film selbst nimmt allerlei Szenen aus CASABLANCA auf und modifiziert sie für den zeitgenössischen Gebrauch.

Jaime Humberto Hermosillos LA TAREA (DIE HAUSAUFGABE, 1990) führt solche Veränderungen besonders augenfällig vor, indem er ein formales Verfahren wählt, das für die Darstellung des Prozesshaften besonders geeignet erscheint. Der Film besteht nämlich, von der Einleitung abgesehen, aus einer einzigen, fast anderthalb Stunden dauernden fixen "Einstellung". Die Filmstudentin Maria will in einem besonderen Übungsfilm ihren Ex-Geliebten vor laufender Videokamera verführen. Die Filmkamera übernimmt die Sicht dieses heimlichen Aufzeichnungsgerätes.

Was als Spielerei beginnt, wird immer doppelbödiger, bis wir am Schluss erfahren, dass das "Opfer" in Wirklichkeit Marias Mann José ist. Die Kamera erhält immer wieder eine neue Funktion: zunächst ist sie eine versteckte, voyeuristische, dann eine entdeckte, buchstäblich aus dem Lot geratene, anschliessend eine "dokumentarische", dann eine, vor der eine Inszenierung stattfindet und schliesslich eine, die den Betrug aufdeckt.

1
BLOW UP
Regie: Michelangelo Antonioni

2
REAR WINDOW
Regie: Alfred Hitchcock

3
VIDEODROME
Regie: David Cronenberg

Politik

Um Wahrheitssuche weniger im privaten denn im gesellschaftlichen Bereich geht es in Andrzej Wajdas CZLOWIEK Z MARMURU (DER MANN AUS MARMOR, 1976). Die Filmstudentin Agnieszka verfolgt in ihrem Abschlussfilm die Spuren eines ehemaligen «Helden der Arbeit» und gerät dabei mit dem Staatsapparat in Konflikt. Ihr widerfährt zwar nicht das gleiche Schicksal wie ihrem "Filmhelden", doch ihren Auftrag und das Arbeitsinstrument – die Kamera – ist sie los. Mit voller Härte prallen zwei verschiedene dokumentarische Stile zusammen: ein beschönigender, manipulativer, obrigkeitshöriger Propagandastil und eine Spielform von «cinéma vérité», engagiert, misstrauisch gegenüber Ideologien und Autoritäten.

Der Umstand, dass der Film-im-Film oft scheitert respektive seine Vollendung stark gefährdet ist, wird in vielen Metafilmen zum Topos. Der Weg scheint wichtiger als das Ziel, der Prozess wichtiger als das Ergebnis. Mrinal Sens AKALER SANDHANE (SPUREN EINER HUNGERSNOT, 1980) endet damit, dass der Plan, einen Spielfilm über die grosse Hungersnot in Bengalen im Jahre 1943 an authentischen Schauplätzen zu drehen, sich als undurchführbar erweist. Die Präsenz der fremden Intellektuellen aus der Stadt führt nach anfänglich neugieriger Anteilnahme seitens der ländlichen Bevölkerung zu unüberbrückbaren Spannungen, weil die fiktive Geschichte alte Wunden öffnet, Film und Realität nicht immer auseinandergehalten werden können, sondern interagieren.

Dennis Hopper, der nach dem Erfolg seines EASY RIDER freie Hand bekam, realisierte mit THE LAST MOVIE (1971) den radikalsten Metafilm, der bisher innerhalb der amerikanischen Filmindustrie entstanden ist. Denn der Regisseur zeigt nicht nur, wie aus Spiel Ernst werden kann, wenn Indios nach Beendigung von Dreharbeiten zu einem Western ihren eigenen "Film" drehen, sondern erzählt die verschiedenen Handlungsstränge gleichzeitig und zerstört damit jede Kausalität und Linearität. Indem Hopper auf ein so populäres Genre wie den Western zurückgreift, wird der Konflikt mit der gewählten Form besonders erlebbar – der Metafilm wird zum Sehexperiment.

Im Kino

Herbert Ross' PLAY IT AGAIN, SAM (1972) beginnt mit dem Ende von CASABLANCA (Regie: Michael Curtiz, 1942). Zunächst decken sich Film und Film-im-Film vollständig, erst allmählich begreifen wir, dass wir einer Filmvorführung beiwohnen. Der Rahmen der Leinwand wird sichtbar, die schwarze Leere um das Bild, wenn die beiden Bildkader nicht mehr deckungsgleich sind. Der von Woody Allen verkörperte Filmkritiker Allen Felix erscheint im Bild und blickt wie gebannt auf die Leinwand, obwohl er jedes Detail dieses Kultklassikers in- und auswendig kennt.

CASABLANCA und seine Hauptfigur, der von Humphrey Bogart gespielte Rick, werden von nun an die Referenzpunkte für PLAY IT AGAIN, SAM. Felix führt nicht nur Zwiegespräche mit Bogart und erhofft sich von ihm Ratschläge zur Überwindung seiner Krise, sondern der Film selbst nimmt allerlei Szenen aus CASABLANCA auf, modifiziert sie für den zeitgenössischen Gebrauch, bis sich am Ende der Kreis schliesst, die berühmte Schluss-Sequenz in die primäre Filmhandlung integriert wird.

In SHERLOCK JR. (1924) von Buster Keaton spielt der Regisseur einen verliebten Filmoperateur mit Ambitionen zum Detektiv. Die thematischen Stränge geraten durcheinander, als Buster während einer Vorführung einschläft und sich auf die Leinwand imaginiert. Eine wunderschöne und zugleich hintersinnige Sequenz entsteht, wenn der in die Filmwelt eingedrungene Buster Keaton und das Geschehen auf der Leinwand noch nicht synchron sind. Immer wieder sorgt die Montage für abrupte Wechsel, während Busters Bewegungen kontinuierlich sein müssen. Durch die plötzliche Veränderung des Hintergrundes befindet er sich bald in einem Gehege voll hungriger Löwen, bald auf einer Eisenbahnschiene, auf der sich ein Zug nähert, oder mitten im Meer.

Den umgekehrten Vorgang schildert Allens THE PURPLE ROSE OF CAIRO (1985). Nicht ein Zuschauer dringt ins Geschehen auf der Leinwand ein, sondern eine Figur des Films-im-Film verlässt plötzlich die einengende Leinwand und brennt mit einer Zuschauerin durch. Allerlei Konfusionen entstehen, denn das Fehlen des Protagonisten stellt seine Mitspieler vor unlösbare Probleme, weil sie gezwungen sind, sich an das Drehbuch zu halten. Im "Leben" dagegen vermag eine Figur, die eigentlich nur eine Existenz im Film besitzt, wenig auszurichten, sie ist gleichsam "zuviel" ...

Zur direkten Konfrontation zwischen Zuschauer und Leinwandfigur kommt es in Giuliano Montaldos CIRCUITO CHIUSO (1978). In einer Nachmittagsvorstellung steht ein Italowestern auf dem Programm. Gegen Ende des Films, während des spannungsgeladenen Duells, sinkt ein Kinobesucher tödlich getroffen in sei-

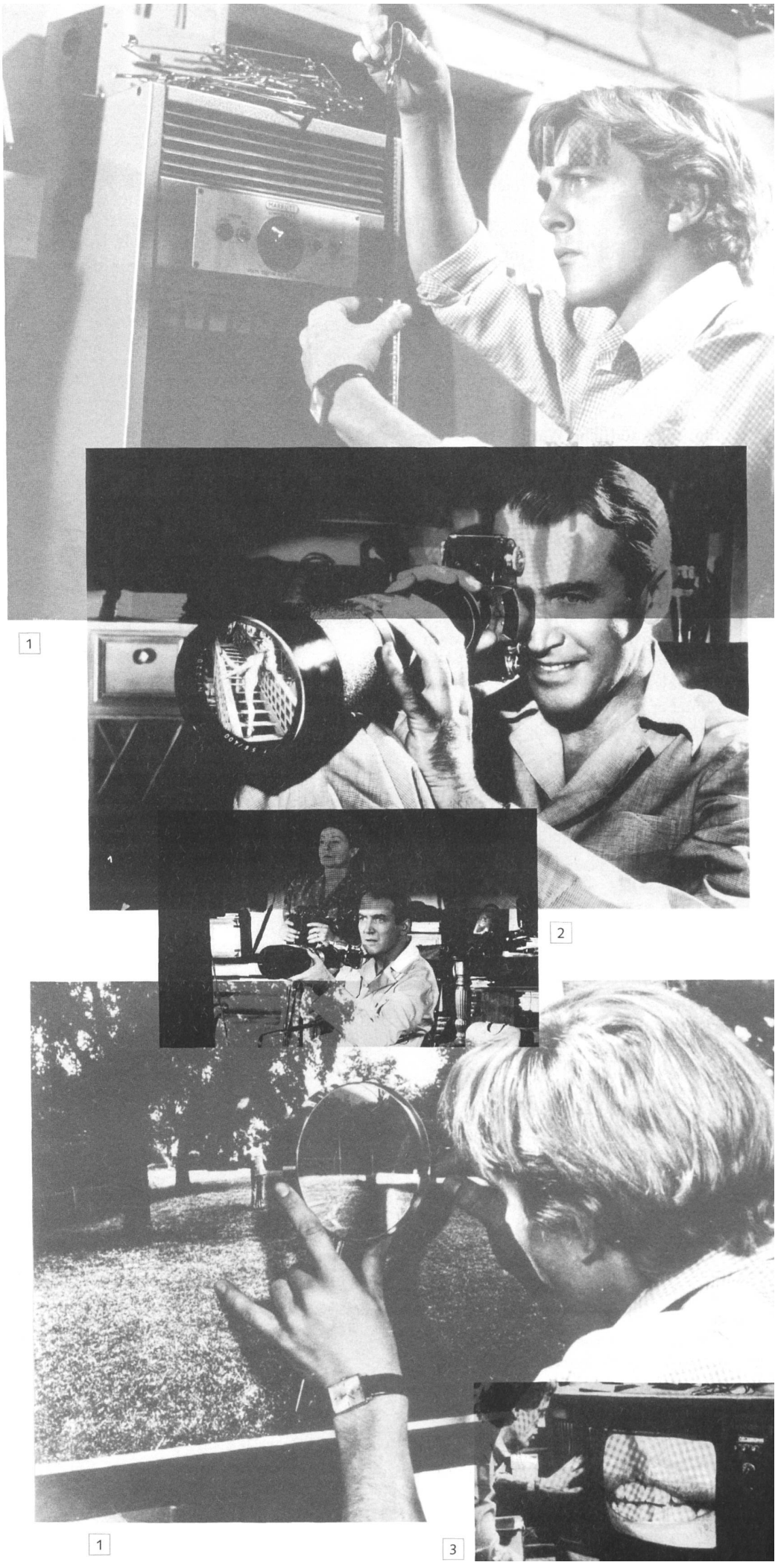
nem Sessel zusammen. Die Polizei riegelt den Tatort ab und verhört alle Anwesenden. Was sich wie eine Kriminalstory anhört, stösst bald in Sphären des Phantastischen vor, denn immer deutlicher zeigt sich, dass eigentlich nur einer der Mörder sein kann: der Revolverheld auf der Leinwand. Das Medium Film verselbständigt sich und greift mit tödlicher Konsequenz ins "reale" Leben ein.

Schaulust

Der Zuschauer im Kino befindet sich in einer Situation, die jener eines Voyeurs ähnlich ist: im Schutze der Dunkelheit beobachtet er oder sie Vorgänge auch intimer Art, kann zuschauen, ohne selbst gesehen zu werden – mit dem Unterschied, dass im Kino technische Apparate dazwischen geschaltet sind: Kamera und Projektor. Nicht wenige Filme thematisieren das komplexe Feld der Wahrnehmung von visuellen Eindrücken. Alfred Hitchcocks REAR WINDOW (1954) ist nicht nur ein Kriminalfilm, sondern auch ein Essay über Zuschauen und Phantasie. Wir werden mit einem Protagonisten konfrontiert, dessen Hauptaktivität mangels Bewegungsfähigkeit darin besteht, von seinem Fenster aus in die Wohnungen anderer zu blicken. Im Grunde ist dieser L. B. Jeffries eine Projektion des Zuschauers auf die Leinwand.

Bette Gordons VARIETY (1983) benennt im Titel ein Pornokino, in dem die arbeitslose Christine einen Job als Kassiererin gefunden hat. Die Konfrontation mit der für die junge Frau ungewohnten Umgebung ruft in ihr weniger Abscheu denn Faszination hervor. Christine beginnt einem Stammkunden nachzuspionieren. Realität und Imagination, Alltag und Kino vermischen sich immer stärker. Sie projiziert sich und den Fremden auf die Leinwand. Am Ende verabredet sie sich mit ihm, aus der unschlüssigen ist nun eine fordernde Frau geworden. Die letzten Aufnahmen zeigen diese Begegnung nicht mehr, sondern eine menschenleere, nächtliche Strasse.

In VIDEODROME (1983) von David Cronenberg vermischen sich nicht nur Phantasie- und Kinowelt – sogar die Grenze zwischen Mensch und Maschine fällt. Während die Apparaturen fleischliche Züge erhalten, erscheint der Mensch immer maschi-



1

2

1

2

1

3

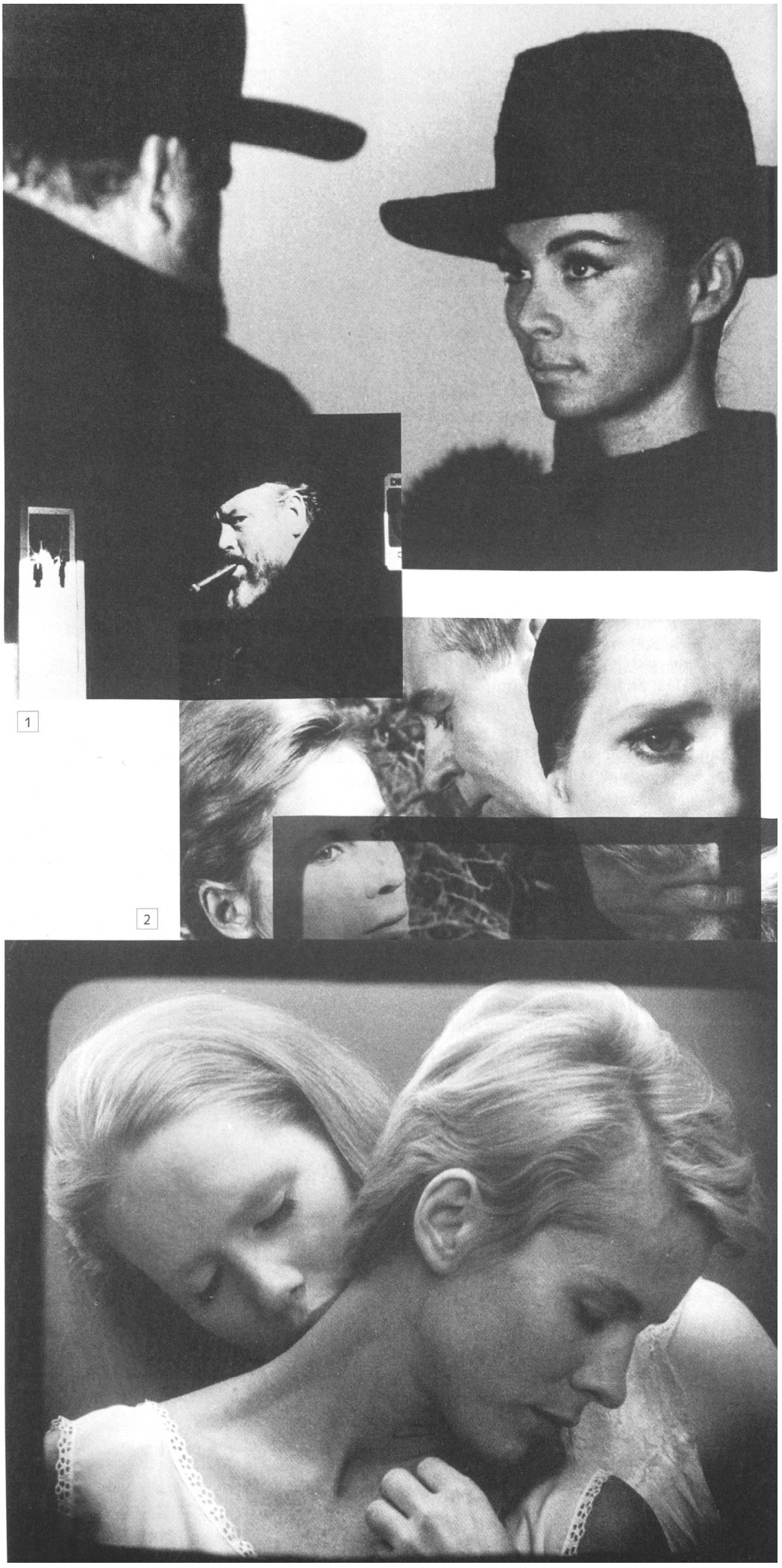
nenähnlicher. Die fremdbestimmte Bilderwelt erweist sich nicht nur als Instrument der Gedankenkontrolle, sondern auch als etwas Zerstörerisches, Todbringendes. Der voyeuristische Blick in Tabubereiche bleibt nicht ungestraft.

PEEPING TOM (1960) von Michael Powell nimmt bereits im Titel das Motiv des Voyeurismus auf. Das erste Bild zeigt in Grossaufnahme ein Auge. Mark, der Hauptfigur des Films, genügt es allerdings nicht, im Versteckten zu beobachten, er zeichnet mit seiner 16mm-Kamera auf und benutzt die Apparatur respektive ihr Stativ als tödliche Waffe, mit der er seine Opfer umbringt, während er sie filmt. Die Voyeurismus-Thematik wird stärker in jenen Sequenzen angesprochen, welche die Ursache für diese Perversion zeigen: in den Aufnahmen, die Marks Vater von ihm als Junge gedreht hatte, als er ihn als Versuchskaninchen für seine Studien über Angst missbrauchte. Aus dem Gepeinigten ist nun selbst ein Peiniger geworden. Am Ende des Films richtet er, von der Polizei entlarvt, die Kamera gegen sich selbst und filmt seinen eigenen Tod ...

Was bei Hitchcock gleichsam als "Beilage" von Zuschauer und Kritik noch akzeptiert und goutiert wurde, geriet für PEEPING TOM zum Problem. Der Metacharakter dieses Films, so unübersehbar er heute erscheint, wurde nicht als solcher erkannt – der Film über Voyeurismus wurde als voyeuristischer Film interpretiert.

Im Mittelpunkt von BLOW UP (Regie: Michelangelo Antonioni, 1966) steht ein Bilderjäger – ein Fotograf. In einem friedlichen Park schiesst er mit seiner Kamera Bilder von einem Tête-à-tête eines Paares. Die Frau stellt den Fotografen und fordert energisch die Herausgabe des Films. Damit eröffnet sich eine Konstellation, die für allerlei Spekulationen offen ist und die Neugier des Fotografen erst weckt.

Die Sequenz, die die Entwicklung der Aufnahmen aus dem Park und das anschliessende Vergrössern zeigt, gehört zu den aufregendsten filmischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Selbstreflexivität – erzählt allein in Bildern und Tönen, fast ohne ein gesprochenes Wort. Antonioni demonstriert nicht nur, wie fragil "Realität", wie stark das Bild der Welt vom Betrachter abhängig ist,



1

2

sondern er bezieht in seine Überlegungen auch das Medium selbst ein. Die Kriminalgeschichte verliert ihren Sinn, funktioniert nur an der Oberfläche. Hinter ihr verbergen sich ganz andere Fragestellungen als beispielsweise «Gab es eine Leiche?» oder «Wer ist der Mörder?»

1
F FOR FAKE
Regie: Orson Welles

2
PERSONA *Regie: Ingmar Bergman*

Das Medium ist die Botschaft

BLOW UP thematisiert nicht nur inhaltliche, sondern ebensosehr formale Aspekte des filmischen Erzählens. Er nimmt damit ein zentrales Themenfeld des Metafilms auf: die Auseinandersetzung mit den Eigenschaften des Mediums. Der griechische Film ARPA COLLA (1982) von Nikos Perakis erzählt von den beiden Freunden Giorgos und Kostas, die zwar im Filmgeschäft tätig, ihren Idealen aber etwas untreu geworden sind. Der eine arbeitet in der Werbebranche, der andere als Filmkritiker und -theoretiker. Doch ihren Traum von einem gemeinsamen "grossen" Film haben sie noch nicht aufgegeben. Die endlose Diskussion darüber, wie dieser aussehen könnte, liefert das Handlungsgerüst des Films. Nicht nur die Story wird permanenten Änderungen unterworfen, auch die Form, der Stil ändert sich, und ARPA COLLA setzt dies um: aus Sozialkritik wird Melodrama, aus Epos ein Verschnitt aus Italowestern und Politthriller, um schliesslich zu einem psychologischen Kammerspiel à la Bergman zu mutieren. Auf ironische Weise demonstriert der Film das ganze Arsenal filmischer Gestaltungs- und Ausdrucksmittel und legt damit seine "Baupläne" offen. ARPA COLLA ist gleichsam ein Film im Konjunktiv.

Alain Resnais' PROVIDENCE (1976) schildert ebenfalls einen schöpferischen Prozess. Der grösste Teil des Films besteht aus bildgewordenen Phantasien eines alten, von Todesahnungen geplagten Schriftstellers. Wir wohnen einem Work-in-progress bei, wobei die näheren Verwandten des Autors als Protagonisten missbraucht werden. Immer wieder kommt es zu Korrekturen, Umstellungen, manchmal droht dem "Zeremonienmeister" die Kontrolle über seine Schöpfung zu entgleiten. Deutlich erkennen wir Signale einer Autorenschaft, wenn etwa im Off die Stimme des Schriftstellers seine Kreation kommentiert.

Nach vier Fünfteln kippt der Film um, bruchlos geht die düstere Szenerie in eine sonnendurchflutete, friedliche Landschaft über, in der die Geburtstagsfeier des Schriftstellers stattfindet. Vorlage und Schöpfung geraten in Konflikt, Deformationen werden sichtbar, eine Irritation entsteht, die auch an der "Realebene" des Films zweifeln lässt.

Von einer ähnlichen Konstellation geht TRANS-EUROP-EXPRESS (1966) von Resnais' einstigem Drehbuchautor, dem Schriftsteller Alain Robbe-Grillet aus. Ein Regisseur (Robbe-Grillet selbst) besteigt zusammen mit seinem Produzenten und einer Assistentin den TEE von Paris nach Antwerpen, um während der Fahrt einen Film zu "erfinden". Einen zufällig vorbeihuschenden Mann machen sie zum Helden ihres Schmuggel- und Spionagekrimis.

Am Ende des Films scheint es, als habe die Realität die erfundene Geschichte eingeholt, doch mit den letzten Bildern wird alles wieder über den Haufen geworfen. Auch Robbe-Grillet benützt Variationen des gleichen Vorgangs, stellt sie einander gegenüber, ohne sich für eine zu entscheiden, und schliesslich verschränken sich Wirklichkeit und Imagination derart, dass sie sich nicht mehr auseinanderhalten lassen.

Die Regisseurin Marguerite Duras und der Schauspieler Gérard Depardieu sitzen sich in LE CAMION (1977) in einem abgedunkelten Zimmer gegenüber, und die Duras beginnt eine Geschichte vorzulesen, von einem Camion, dem Fahrzeuglenker und einer Frau, die während der Fahrt zusteigt. Zu Beginn fragt Depardieu, ob dies ein Film sei, und Marguerite Duras antwortet zögernd: «Es könnte ein Film sein. Ja, es ist ein Film.»

LE CAMION holt nicht nur den Regisseur in den Film hinein, sondern auch den Zuschauer. Dafür verbannt er den Film-im-Film aus dem Film. Denn abgesehen von einigen Aufnahmen des Camions und vorbeiziehender Landschaften sehen wir vom Film-im-Film, der in der Möglichkeitsform erzählt wird, nichts. Ab und zu fragt Duras ihren Zuhörer: «Vous le voyez?» Diese Frage könnte auch an uns gerichtet sein. Sehen Sie den Film, können Sie sich ihn vorstellen? Die kargen Bilder und Töne, diese Reduktion auf ein Minimum, können als Projektionsfolie für eigene Bilder dienen, falls wir das Spiel mitspielen.

In Ingmar Bergmans PERSONA (1965) fehlt zwar die Instanz eines "Autors", um so wirkungsvoller erfolgt aber die Demonstration der Materialeigenschaften des Mediums. Aus dem Dunkeln der Leinwand entwickelt sich ein Lichtfeld, das sich als Bogen einer Projektionslampe entpuppt. Die dadurch erreichte Materialwirkung besitzt die Intensität eines Experimentalfilms. Überhaupt entsteht der Eindruck, als würde es sich der Film zunächst noch überlegen, auf welche Geschichte er sich einlassen solle ...

Ungefähr in der Filmmitte erfolgt erneut ein diskursiver Einschub. In einem Augenblick höchster emotionaler Spannung wird das Bild in der Mitte gespalten, Projektionsgeräusche werden hörbar, das Filmbild bleibt hängen, schmilzt in der Hitze des Projektionsfensters bis zur Unkenntlichkeit. Die Leinwand bleibt zunächst leer, dann huschen Szenen aus anderen Filmen über sie. Auch wenn PERSONA schliesslich wieder zum ursprünglichen Erzählstrang zurückkehrt, bleibt er "infiziert" – der Zuschauer hat seine Unschuld verloren. Darin liegt das stärkste Moment des Metafilms – er ermöglicht uns einen Blick auf das "Dahinter liegende".

Thomas Christen

Literatur:

Barchfeld, Christiane:
Filming by Numbers. Peter Greenaway: ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino. Tübingen, Günther Narr, 1993, S. 13-40

Stam, Robert:
Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York, Columbia University Press, 1992 (Neuausgabe)

Regie ist provozieren und zuschlagen

Peter Brook,
Theater- und Filmregisseur

Ein guter Filmschauspieler hat jene Präsenz, wo der Regisseur nur ein Wort oder auch gar nichts zu ihm zu sagen braucht, und es passiert. Das geschieht oft. Man deutet nur die generelle Stimmung an, der Set ist da, der andere Darsteller ist da – man sagt nur: «Versuch die Szene», und schon ist es da. In diesem Fall greift der Regisseur natürlich nicht ein: da geht es nur darum, es einzufangen.

Im anderen Fall hat man einen Darsteller, der es nicht auf Anhieb trifft. Was heisst das, wenn er es nicht hinkriegt? Der Regisseur braucht ein Ziel, er muss ein Bild davon in sich tragen, was wahr und was falsch ist. Er muss aber aufpassen, dass seine Vorstellung nicht zu eng fixiert ist, sonst achtet er vielleicht auf etwas und übersieht, dass ihm der Darsteller etwas Besseres anbietet. Man muss lernen zu sehen, wann etwas anders ebenso gut oder besser ist, sonst passiert beim Filmen folgendes: Man hat eine Idee, der Schauspieler tut nicht das Erwartete, man versucht es weiter, wiederholt die Einstellung, macht zwanzig Takes, sieht die Darstellung besser, dann schlechter werden und wählt später bei der Montage den ersten Take – oder den dritten. Man sah nur, dass der Schauspieler nicht tut, was man will, und dachte deshalb, dass es schlecht sei; wenn man bei der Montage dann Zeit hat und die Szene ruhig betrachtet, sieht man, dass er die Sache auf andere Art, aber vollkommen richtig interpretiert, und wenn er nach zwanzig Takes dann getan hat, was man von ihm wollte, ist das weniger gut.

Es darf zwar keine fixe Vorstellung sein – aber der Regisseur braucht eine Vorstellung, sonst kann er nichts (ein)fangen. Wenn ihm der Darsteller nun also was Falsches gibt, dann liegt das daran, dass Barrieren vorhanden sind. Ein Darsteller, der völlig frei, vollkommen entspannt und ganz offen ist, wird eine Wahrheit unmittelbar zum Vorschein bringen. Ein Grossteil der Arbeit eines Regisseurs besteht darin, solche Barrieren zu beseitigen – Schranken, die aus Angst oder vom Selbstbewusstsein her errichtet werden, Blockaden, die durch Hemmungen oder Widerstand entstehen. Sehr oft geht es beim Film eigentlich – psychologisch gesehen – entweder um die Herstellung einer Situation der Entspannung und des Vertrauens oder um das Wecken aller Stimuli beim Schauspieler. Ich würde sagen, dass jeder, der sich in einer natürlichen Übereinstimmung mit sich selbst befindet, bereits für die Leinwand richtig spielt. Es geht also nicht darum, einen Schauspieler soweit zu bringen, dass er etwas schafft oder darstellt, was ausserhalb von ihm liegt oder über ihn hinausgeht; es geht vielmehr fast immer darum, sein unmittelbar intuitives Verständnis zum Vorschein zu bringen. Regie ist also sehr stark eine Sache der Beseitigung von Barrieren – und ein Provozieren im Bewusstsein, dass ein Spielen für den Film sehr fragil ist. Irgendwie muss der Regisseur am Aufdecken des natürlichen Wesens einer Sache am meisten interessiert sein.

Peter Brook in einem Gespräch
mit Walt. R. Vian, September 1982

PRENEZ PLACE

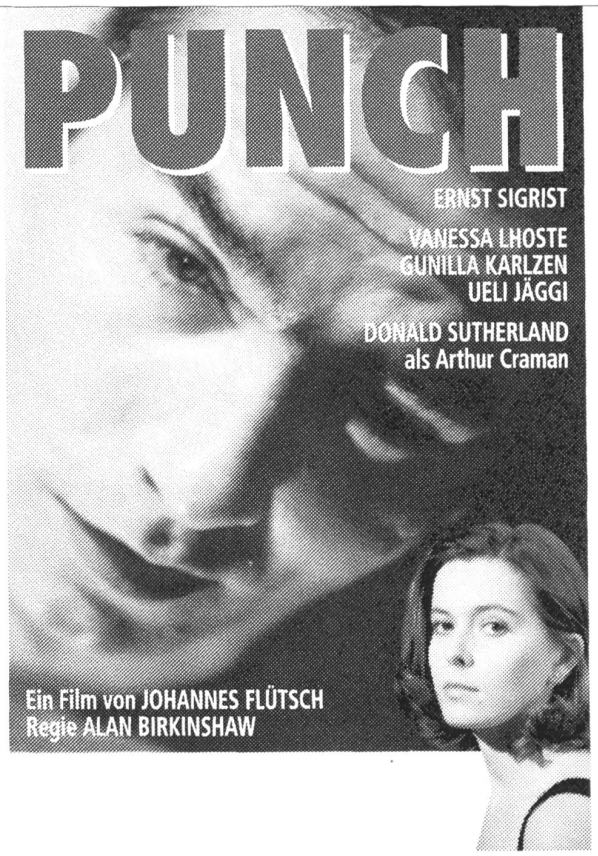
Vous devez discuter entre gens du cinéma. Nous vous invitons à vous retrouver chez nous. Gratuitement. Pratique pour des réunions à Berne: notre salle de conférence pour 10 personnes.

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

SUISSIMAGE

Nous protégons vos droits sur les films

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



DER SCHWEIZER BOXFILM – AB 6. MAI IM KINO!

ÖSTERREICHISCHE FILM TAGE WELS '94

Für das neue Konzept der „Österreichischen Film Tage" haben wir uns auf die Suche nach Zusammenhängen begeben und sind fündig geworden: Die Lösung liegt im Aufspüren von Gemeinsamkeiten. Der österreichische Film ist Teil des europäischen Kinos . . . Im Mittelpunkt der neuen Programmlinie unseres Festivals steht 1994 erstmals die partnerschaftliche Präsentation eines österreichischen Films mit jeweils einem europäischen Film.

Österreichisches Film Büro • A-1100 Wien, Columbusgasse 2 • Fax: 00431/602 07 95

10. Österreichische Film Tage, 7.–12. Juni 1994

Prix du Jury International
Festival de Cannes 1993

THE PUPPETMASTER

Der Meister des Puppenspiels

Ein Film von Hou Hsiao Hsien, Taiwan

trigon-film