Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 194

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: 05.08.2025

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

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Fr. 10.– DM 10.– öS 90.–

3 '94

Krzysztof Kieslowskis Trilogie

Frank Daniels Kenntnisse

Peter Greenaways Visionen

Carl Mayers Sprache

MOUVEMENT DU DESIR

AMATEUR · SUNSET BOULEVARD

BHAJI ON THE BEACH

Das "du"-Heft vom Juni 1994:

RADIO.

Im Ohr die ganze Welt

Foto: Scherl/Bilderdienst Süddeutscher Verlag

Das Radio lebt. Spätestens der laute Protest gegen den jüngsten kulturellen Raubbau bei Schweizer Radio DRS hat es deutlich gemacht: Das Radio ist der Ort einer besonderen Kultur, die aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken ist. Ein Ort zum Zuhören in einer Welt der visuellen Reizüberflutung. Ein Ort der Vielstimmigkeit jenseits aller Monotonien. "du" legt ein Dossier vor, das nach der Bedeutung des Radios ungeachtet des geistlosen Diktats der Einschaltquoten fragt. Mit historisch-politischen Rückblicken. Mit persönlichen Erinnerungen von Schriftstellern und Radiomachern. Mit Berichten über Piratenradios, Radiomachen in Sarajevo und in Amerika, die Entwicklung des Hörspiels und die Bedeutung des Mediums für die neue Musik. Ein facettenreiches Heft mit Beiträgen von Hermann Glaser, Klaus Schöning, Urs Widmer, Margrit Sprecher, Cornelia Strasser, Rudolf Kelterborn, Roger Schawinski und anderen. Mit Fotografien von Heini Stucki und Bildern aus der Zeit der "Radio Days". "du" vom Juni 1994 **"Radio. Im Ohr die ganze Welt"** erhalten Sie an vielen Kiosken, in jeder Buchhandlung oder für Fr. 15.– (exkl. Porto) direkt von uns: 01-404 64 66. Und bei Bestellung eines Jahresabonnements über 01-404 63 70 sogar geschenkt.

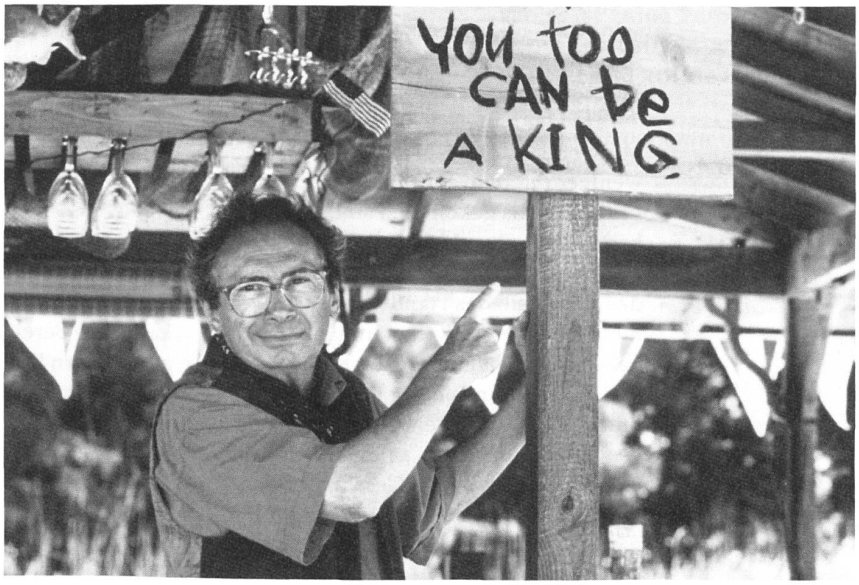
© WYLER

du

Macht Kultur zum Thema.

. . . Talking Pictures

Regie in Action



John Ford spricht über sein Werk

Jean-Charles Tacchella inszeniert

TOUS LES JOURS DIMANCHE

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer
Jean Perret, Peter Kremski, Torsten Beyer, Sabine Danek, Oliver Schütte, Sabine Brändli, Michael Sennhauser, Susanne Wagner, Norbert Grob, Jürgen Kasten

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

Produktion
Satz: Josef Stutzer
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; stairs, Genève; Véronique Botteron, Lausanne; Walo Hauser, Winterthur; Columbus Film, Filmcooperative, Monopole Pathé Films, Rialto Film, Zürich; Jürgen Kasten, Freunde der Deutschen Kinemathek, Lidwien Steenbrink, Berlin; Torsten Beyer, Sabine Danek, Hamburg; fidibus film, Köln

Aussenstellen Vertrieb
Rolf Aurich, Uhdestr. 2, D-30171 Hannover
Telefon 0511 85 35 40

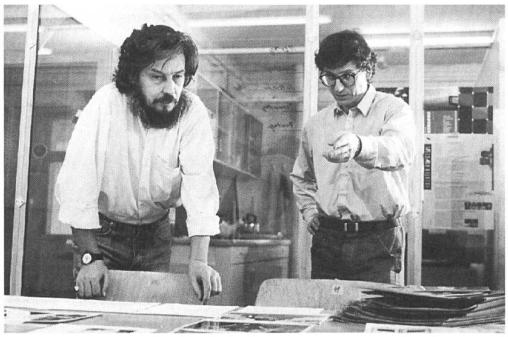
R.&S. Pyrker, Columbusgasse 2, A-1100 Wien
Telefon 01 604 01 26
Telefax 01 602 07 95

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



Walt R. Vian
Rolf Zöllig

«Die Amerikaner haben alles, was sie gebrauchen konnten, von den Europäern, die es nach Hollywood brachten, gelernt: von Lubitsch, Wilder, Wyler, Hitchcock ...» Mit dieser lapidaren Feststellung erinnert *Frank Daniels* an eine Binsenwahrheit, die in der aktuellen Diskussion um die Zukunft des europäischen Filmschaffens leider etwas in den Hintergrund geraten ist, und wirft dann die entscheidende Frage auf, ob heute die Europäer bereit sein werden «zu *lernen* – sei es von den Amerikanern, sei es von ihren eigenen Meistern.»

Leider halten sich ein paar Missverständnisse, die mehr oder weniger mit dem sogenannten Autorenfilm über uns gekommen sind, sehr hartnäckig, obwohl es längst an der Zeit wäre, sie endgültig auszuräumen. Etwa das Vorurteil, das Handwerk des Filmemachens zu lernen und zu beherrschen, behindere die Kreativität und führe zwangsläufig dazu, dass alle Filme gleich aussehen. Oder – mit Frank Daniels gesprochen – an den Zuschauer zu denken heisse, den Geschmack des Publikums zu berücksichtigen oder ihn gar zum Massstab der Arbeit zu machen.

Nichts davon ist richtig. Vielmehr gilt, was auch *Peter Buchka* wiedereinmal formuliert: «Man muss die Regeln», etwa die des Geschichtenerzählens im Kino, «kennen, um sie wieder ausser Kraft setzen zu können».

Eine Schwalbe, sagt der Volksmund, macht noch keinen Frühling. Ein, zwei schöne Blumen in der Wüste ergeben – selbst wenn sie überleben – noch keinen Garten. Die Höhe der Spitze einer Pyramide – lautet eine andere Argumentation – ist abhängig von der Breite der Basis.

Ich kann mir keine kompetente Stimme vorstellen, die dem Grundsatz widersprechen würde, dass es bei den grossen Linien der künftigen Filmpolitik des Bundesamtes für Kultur – sie werden derzeit in der Schweiz umfassend und breit diskutiert – darum geht, eine möglichst anspruchsvolle, vielfältige und breite Filmkultur zu erhalten, umfassend zu fördern und hoffentlich noch auszubauen. Dagegen werden die Meinungen, wieviel Pflege ein Garten benötigt, aber auch, was denn nun alles in einen richtigen Garten gehöre und was notwendigerweise auszugrenzen sei, weit auseinander gehen.

Eine weitere Binsenwahrheit aber ist, dass ein Film für sich allein weder entstehen noch ein Publikum finden kann, die Bereiche, in die sich Filmkultur aufgliedern lässt, eng miteinander verknüpft sind und sich gegenseitig tragen und befruchten.

Eine alte und bewährte Tradition aufgreifend wird «Filmbulletin» in enger Zusammenarbeit mit dem «Filmpodium der Stadt Zürich» drei Filme zeigen, an denen *Carl Mayer* als Drehbuchautor beteiligt war. Wir tun dies, einerseits damit für die werte Leserin, den werten Leser (wenigstens aus dem Grossraum Zürich) mehr von dem zugänglich wird, worüber wir schreiben, und andererseits natürlich zum allgemeinen Nutzen einer hochwertigen und breiten Filmkultur.

Walt R. Vian

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

3.94
36. Jahrgang
Heft Nummer 194
Juni 1994

KURZ BELICHTET 4 *Stairs*
Cannes 1994
Erotic Tales

AUS-SICHTEN 12 **Neue Medien und alte Meister**
Gespräch mit Peter Greenaway

EIN-SICHTEN 18 **Storytelling**
Gespräche mit Frank Daniel, Nik Powell, Renato Berta, Peter Przygodda, Peter Buchka

AUF-SICHT 22 **Blau meint das Geistige, Rot das Wirkliche. Weiss ist keine Farbe**
TROIS COULEURS: BLEU BLANC ROUGE ..... *von Krzysztof Kieslowski*

28 *Kleine Filmographie*
Zbigniew Preisner, Komponist

FILMFORUM 30 **MOUVEMENTS DU DÉSIR** ..... *von Léa Pool*

33 **AMATEUR** ..... *von Hal Hartley*

36 **BHAJI ON THE BEACH** ..... *von Gurinder Chadha*

38 **SUNSET BOULEVARD** ..... *von Billy Wilder*

RÜCK-SICHT 41 *Der Filmautor Carl Mayer*
Die Zäsur in der Sprache evoziert das Bild
50 *Kleine Filmographie*

KOLUMNE 52 **Assises ou bien debout! (les femmes)**
Von Yvonne Lenzlinger

Titelblatt:
Irène Jacob in
TROIS COULEURS:
ROUGE
von Krzysztof
Kiewlowski

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.

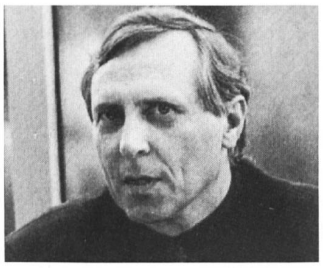
Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt.

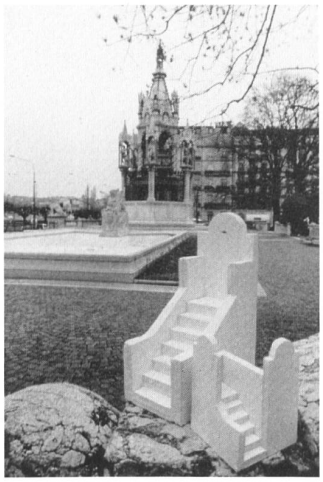
Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1994 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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.

Begrenzungen des Blickfeldes





Sackgassen-Treppen des Auges

Es ist lustig. Hundertmal eine andere Treppe hinaufzusteigen. Direkt oder gekrümmt, mit zwei bis drei Stufen oder bis zu zehn, münden die Treppen in einem kleinen Podest ohne Ausgang. Diese Art weisser Altäre führt in Sackgassen. Gefangen in der Falle?

Eigentlich legt eine Öffnung nahe, dass es einen Punkt gibt, um "weiterzukommen". Vor einem, im Zentrum einer kreisrunden, schwarzen Metallplatte zieht ein kleines Loch den Blick auf sich. Das Loch, um zu sehen! Man muss sich ein wenig bücken oder, wenn man klein ist, sich auf die Zehenspitzen stellen oder noch auf die letzte kleine, abgerundete Stufe steigen, um seine Stirne gegen die schwarze Platte zu legen und seinen Kopf so zu halten, dass man sein Auge vor der Öffnung justieren kann. Dann muss man das gute Auge offen halten (und das andere geschlossen!), um die Bildausschnitte zu entdecken, die Peter Greenaway an hundert Orten in Genf ausgewählt hat. Von der Landschaft in einer *Totalen* zum Detail einer Skulptur in der *Grossaufnahme*, über Statuen in der *amerikanischen Einstellung* und Gebäudepartien in *halbnaher Aufnahme* spielt der Filmemacher und Maler mit der genauen Begrenzung des Blickfeldes, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu schärfen. Die hundert Aussichtspunkte schlagen mit der Wahl des fotografischen Rahmens und den Verweisen auf die filmische Découpage einen touristischen Spaziergang durch gewisse Gebiete von Genf vor. Altstadt, Universitätsquartier, Streifzüge in die Gegend des Musée d'Art contemporain, des Musée d'Ethnographie wie des Friedhofs Saint-George und des Flughafens, nicht zu vergessen die Quais, Brücken, Inseln und Molen im weiten Umfeld des Ufers des Genfer Sees und der Mündung der Rhone. Des weiteren situieren zwei ganz abgelegene Treppen Genf auf einer Achse zwischen den Alpen und dem Mittelmeer: die eine steht auf dem Furkapass, nahe der Quelle der Rhone, die andere in der Nähe von Marseille, dort wo die Rhone ins Meer mündet.

Eine erste, interessante Erfahrung hängt mit dem Bildrahmen zusammen. Ist das Auge einmal ans Loch gepresst, sieht es eine Platte aus schwarzem Metall, aus der ein genau festgelegtes Rechteck ausgeschnitten ist, dessen Verhältnis von Höhe zu Breite je nach Blickfeld, dem Greenaway seine Aufmerksamkeit widmet, variiert. Nun ist dieser Bildausschnitt aber nicht ganz fix, denn der Zuschauer ist imstande, indem er seinen Kopf leicht bewegt und so sein Auge verschiebt, und sei es nur um Millimeter, ihn zu verschieben. Tatsächlich ist es möglich, den aufgezwungenen Rahmen zu verändern, indem man – ein wenig – seine Grenzen variiert. Gibt einem aber dieser kleine Spielraum für das Manöver des Auges schon das Gefühl, über diese Einschränkung verfügen zu können, um in letzter Instanz seinen eigenen Ausschnitt zu bestimmen? Gibt es eine vom Filmemacher gewährte Freiheit, oder ist dies nur eine Illusion, die von der Realität einer das Sehen einschränkenden Anlage ablenkt? Tatsächlich bestimmt Greenaway den Rahmen, und der Zuschauer kann ihn nicht auflösen, sondern nur einfach umranden (wie man einen Saum einfasst).

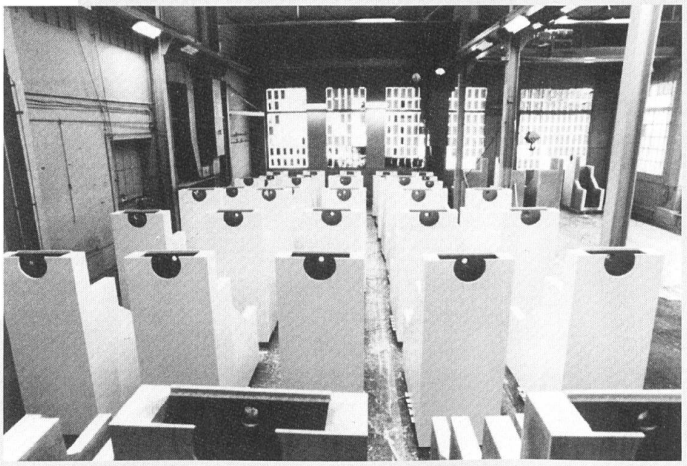
Eine andere, hundertmal überprüfte, ebenso elementare Erfahrung bezieht sich auf die Illusion der optischen Annäherung. Wenn man durch die Löcher und Rechtecke schaut, hat man jedesmal das Gefühl, dass das, was man sieht, näher bei einem ist, als wenn man es direkt, ohne Sucher, betrachtet. Dennoch stellen sich weder optische Linse noch Vergrösserungsglas zwischen den, der schaut, und das, was gesehen wird (ausser einige Spiegel, die dem Blick erlauben, Haken zu schlagen und in die eine Richtung zu schauen, um in die andere zu blicken). Es genügt, erinnert der grosse Anordner dieser Stairs, durch eine Öffnung zu schauen und sich so den Blick bündeln zu lassen, um besser zu sehen, "von Nahem" sozusagen. Es ist ein unterhaltsames Spiel, von der Höhe dieser Vorgebirge des Blicks aus jedesmal zu verifizieren, dass das durch ein kleines Loch betrachtete Objekt, sogar aus gleicher Distanz, näher erscheint, *näher ist!*, als wenn man es ohne *Treppen fürs Auge* sieht.

Dies gesagt, was gibt uns Peter Greenaway zu sehen? Das Porträt einer historischen Stadt auf einem Weg, der einen Teil des kulturellen Erbes von Genf einkreist. Die Bilder sind anständig und verweisen auf den guten Ruf einer Stadt mit Geschmack und internationalem Ansehen. Die touristischen und verspielten, kultivierten und unterhaltsamen Entdeckungen zeigen von den Gegenden das Ganze oder Teile und *aufsteigend* im Blickfeld disparate Elemente (zum Beispiel den Arm einer Statue, durch den Bildausschnitt von seinem Körper getrennt, aber perspektivisch verbunden mit einer Seelandschaft). Es sind zweifellos die Bildausschnitte, die auf eine ausdrücklich zufällige Art beschneiden und trennen, Grenzen auflösen und verbinden, wie es dem blossen Auge nicht in den Sinn käme, mit denen der englische Filmemacher durch unverhoffte Bilder wirklich faszinieren kann. Die andern, zahlreicheren, sind, auch wenn sie durch die Präzision der Einrahmung glänzen, konventionell. Der Ansatz hat etwas Schulmeisterliches («schaut dort auf dies und das») und Stadtführermässiges («was man gesehen haben muss»). Und der ganze kritische Apparat, Kommentare auf jeder Metallplatte (rund ums kleine Loch), Katalog, CD, Ausstellung von Büsten mit Rahmen im Musée d'Art et d'Histoire und andere noch kommende Produktionen (im besonderen ein Film von Greenaway, von einer Dauer von ... hundert Minuten, of course), verstärkt diese pädagogische und schulische Strategie (Greenaway als Lehrer einer Schule des Blickes), die die Faszination hervorhebt, die sie für sich selber hegt.

Die Motivation für das Unternehmen liegt nicht in dem, worauf der Blick gerichtet ist, sondern auf dem Blick selbst. Die Treppen sind die Bühne für das *Spiel des Sehens* von Greenaway, sie sind die Inszenierung des Begehrens seines Blickes. Und wie in seinen letzten Filmen, archetypisch für sie ist THE BABY OF MÂCON, weidet sich der Engländer an seinem eigenen Blick. Seine Treppen gestatten ihm, sich beim Schauen zuzusehen. Der Blick, gerichtet auf eine auf ihre touristischen Ikonen reduzierte Stadt, wendet sich in einer banalen narzisstischen Bewegung auf sich selbst zurück. Die Treppen hinaufsteigen heisst in diesem Sinne, hundertmal postmodern zu sein, wenn die Postmoderne, wie hier, zum Ziel hat, schon Gesehenes in einem eleganten, intelligenten, vornehmen, kultivierten und leidlich eiteln Spiel von Spiegeln wiederaufzubereiten. So ist das Andere, das in den Blick einbrechen könnte, zwangsläufig abwesend. Von Genf sieht man weder Spuren der ökonomischen Krise, noch der Arbeitslosigkeit, weder etwas von den populären und durchmischten Quartieren noch etwas von den sozialen Kontrasten ... Damit sich der Blick in seiner würdevollen Heiterkeit entfalten kann, muss er Ruhe um sich schaffen. Also keine Interferenz mit der Welt, die um die Seiten der Treppe schwappt, keine Störung, die den Blick unter Spannung setzen würde, die ihn dialektisch aufbrechen könnte. Peter Greenaway sagt, er wolle bis zum Jahr 2000 in neun weiteren Städten mit seinem Blick spielen. Wird es ihm gelingen, aus ihnen (und sogar aus New York) die dem Umherschweifen eines Dandy-Touristen günstig gestimmten friedvollen Häfen zu machen?

Jean Perret

Die Stairs sind während hundert Tagen noch bis zum 31. Juli 1994 zu besteigen. Nachts sind die Treppen bis 24.00 Uhr betretbar. Das besondere Beleuchtungskonzept – nicht nur für die Treppen sondern auch für die ganze Stadt – hat Reinier von Brummelen entworfen; er ist seit Jahren verantwortlich für das Licht in Greenaways Filmen. Im Musée d'Art et d'Histoire ist die Begleitausstellung «Du cadrage au public» jeweils von Dienstag bis Sonntag von 10 bis 17 Uhr geöffnet. Ein zweiteiliger Katalog ist erhältlich bei: Stairs Genève, 10, route des Allues, 1236 Cartigny.
Weitere Informationen auch über Spezialveranstaltungen bei: Stairs, Halle de l'Ile, 1204 Genève, Tel. 022-311 90 14

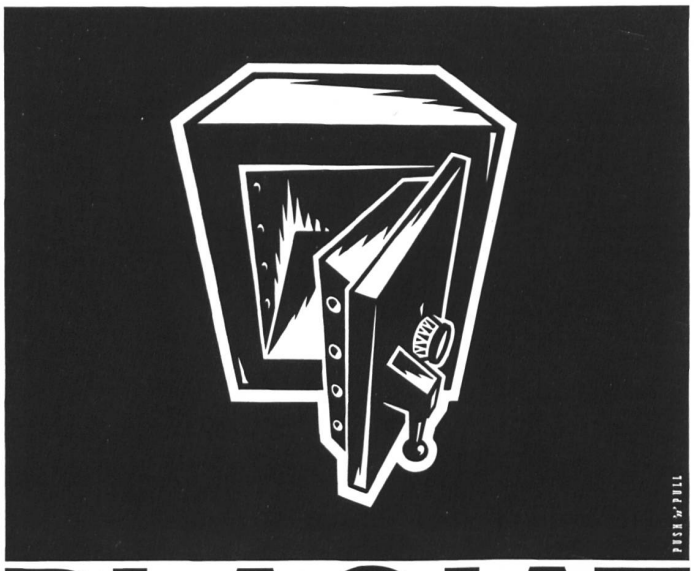


Alter 16mm-Film-Projektor steht ohne Gewähr, dafür gratis abholbereit zur Verfügung; auch eine Leinwand (ohne Stativ) kann ich abgeben. Leo Rinderer, CAD Büro, Hard 5, 8408 Winterthur, Telefon 052 222 76 46

Filmbulletin liquidiert günstig seine Doubletten an Zeitschriften und Filmliteratur: bitte Liste anfordern und rasch reagieren.

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

Kinophone



Vous inscrivez votre projet de scénario chez nous. Vous déposez votre manuscrit. Pour que vous gardiez ce qui

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

SUISSIMAGE

Nous protégeons vos droits sur les films

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

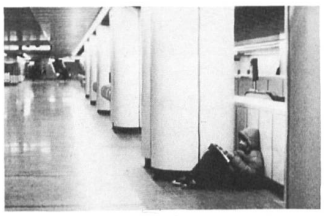
Cannes '94

▼ HUOZHE *von Zhang Yimou*

▼▼ DULI SHIDAI *von Edward Yang*

▼▼▼ 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS *von Michael Haneke*

▼▼▼▼ AUF WIEDERSEHEN AMERIKA *von Jan Schütte*



Filmfestivals werden immer stärker selbst zum Ereignis, Filme oder gar Inhalte spielen dabei nur noch eine untergeordnete, fast schon nebensächliche Rolle. *Le festival*, wie es sich nach wie vor selbstbewusst bescheiden gibt, macht da keine Ausnahme, liegt voll und vorn im Trend. Dabeizusein ist wesentlich, gerade weil dabeizusein immer schwieriger wird und obwohl es immer weniger bedeutet. Die Teilereignisse, die Auftritte, die Empfänge, die Partys, ja und sogar die Filme jagen sich, konkurrenzieren sich – bis zur vollkommenen Beliebigkeit. Heute ist heute, und morgen ist alles vorbei. Der Lebenskünstler ist immer am richtigen Ort, weil sich genau da, wo er sich gerade befindet, das wesentliche abspielt; und der Schwermütige fühlt sich immer am falschen Platz, weil es da doch noch etwas geben könnte, das grösser und bedeutender sein müsste, als das, woran er gerade teilnimmt. Den Überblick und damit den Durchblick hat schon längst niemand mehr. Ein Einblick – mehr oder minder gross –, das muss dem Insider wie dem Beobachter von heute genügen.

Er kenne, erzählt mir *Jean-Charles Tacchella*, die Gasse, in der mein Hotel genau gegenüber der Hauptpost liegt, sehr gut. Da sei er vor siebenundvierzig Jahren, 1947, bei seinem ersten Besuch in Cannes, als es noch keinerlei Festival-Pressezentrum gab, immer hingekommen, um seine Berichte weiterzuleiten. Fünfundzwanzig akkreditierte Journalisten seien es damals gewesen, die Festivaliers alle zusammen, die Regisseure, die Schauspieler, die Berichterstatter, eine grosse Familie. Man habe sogar, erzählt er, in den ersten Jahren jeweils für einen Tag das Festival unterbrochen, und alle zusammen seien sie mit dem Boot hinausgefahren auf die Insel, zum Picknick. Cannes, le festival, damals ein Ereignis nur für die Beteiligten, dafür aber ein echtes, nicht ein medial heraufbeschworenes für alle und niemand.

Generellere Eindrücke

Zwei Wochen nach dem Festival ein Blick zurück: welche Eindrücke blieben haften, was ist bereits nur noch über die gemachten Notizen und die

gesammelten Unterlagen zugänglich, was stellt sich als, wenn auch relativ vager, Gesamteindruck heraus?

Bei allen Zufälligkeiten, die da mitspielen, was wann wo angeboten wird und was ein einzelner Kritiker überhaupt sehen kann: wenn das, was die Europäer auf dem Festival zeigen konnten, einigermassen repräsentativ sein sollte, ist es um den europäischen Film ziemlich traurig bestellt – wobei die Produktionen aus dem östlichen Teil noch leichte Vorteile haben. Die "richtigen" Amerikaner glänzten durch Abwesenheit, und die unabhängigen waren ganz und gar nicht über alle Zweifel erhaben. Den stärksten Eindruck hinterliessen eigentlich die Asiaten. Ob dies an der Exotik liegt oder einfach daran, dass sie noch relativ konventionell eindrückliche Geschichten erzählen, bleibe dahingestellt, obwohl ich zu letzterer Annahme neige.

Mühelos kann ich mich der Meinung von Jean-Charles Tacchella, der in der Sektion «Cinéma de toujours» Jean Renoirs Meisterwerk LA RÈGLE DU JEU einführte, anschliessen, dies sei ohnehin der beste auf dem Festival gezeigte Film.

Speziellere Eindrücke

Das Kino und auch seine Kritik sind bestimmt nicht in Höchstform. Das Problem ist, wie es ein Kollege aus Israel formulierte, dass man sich heute wieder – aus welchen Gründen auch immer – für oder gegen einen Film entscheiden kann, wobei, und dies ist das Konsternierende, der Entscheid nicht im Werk selbst begründet ist, sondern seine Begründung ausserhalb findet. Ideologie, Sympathie oder auch nur Zufall bestimmen, wie vergleichbare Argumente für oder gegen ein und denselben Film eingesetzt werden. Der Zuschauer erkennt das Rezept, nach dem angerichtet, das Muster, nach dem gestrickt wird, erahnt die Absicht, die dahinter steht und ist – na eben: verstimmt oder erfreut.

Krzysztof Kieslowskis TROIS COULEURS ROUGE eignet sich als Beispiel, aber auch 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS von *Michael Haneke*. Natürlich zeigt die Kamerafahrt, die bei Kieslowski auf einem zerbrochenen, halbvollen Bierglas endet, mehr als ein Glas mit Bier, steht sehr direkt auch für eine Beziehung, die in die Brüche ging, und die Kamerafahrt selbst verbindet zwei Fäden der Geschichte, die erst später zusammengeführt werden. So weit so gut, soweit kann man sich einigen. Nur, die einen halten dies für subtil und gekonnt, andere für aufgesetzt und ärgerlich. Aber Haneke, dessen neuen Film einige für hervorragend und wesentlich anders halten, verfährt im Grunde ähnlich. Indem er Schreckensnachrichten aus der Tagesschau, zwar zufällig und fragmentarisch, mit einer sinnlosen Schiesserei in einer Bank in Beziehung setzt, kommt er über das Klischee nicht hinaus. Es ist allen bekannt, dass die Welt besser sein könnte, leider viele Menschen viel zu oft frustriert sind. Und die Frage, ob allenfalls ein wie auch immer gearteter Zusammenhang zwischen einem sinnlosen Gewaltakt und den Fernsehnachrichten bestehen könnte, hat sich wahrscheinlich jeder Zeitungsleser auch schon gestellt.

Eindrückliches

LES SILENCES DU PALAIS von *Moufida Tlatli*, die bisher vor allem als Cutterin der Filme bekannter tunesischer Regisseure hervorgetreten ist, vermittelt einen tiefen Einblick in das Dasein von Frauen im Tunesien der Nachkriegsgeneration, zeichnet aus der Sicht einer rebellierenden Tochter ein kritisches, aber dennoch einfühlsames und verständnisvolles Bild des duldsamen Lebens dieser Frauen, für die dienen und schweigen unausweichlich war und noch als selbstverständlich galt.

NEAK SRÊ (LES GENS DE LA RISIÈRE) von *Rithy Panh* aus Kambodscha zeigt, von der Vorbereitung zur Saat bis zum Abschluss der Ernte, in faszinierenden Bildern, was es denn wirklich bedeutet, ein paar Säcke Reis zu ernten.

FIPRESCI-Preise

Die Preise der internationalen Filmkritiker-Jury gingen für das Wettbewerbsprogramm an EXOTICA von *Atom Egoyan* (Kanada) und für alle anderen Festivalsektionen an BAB EL-OUED CITY von *Merzak Allouache*.

Walt R. Vian

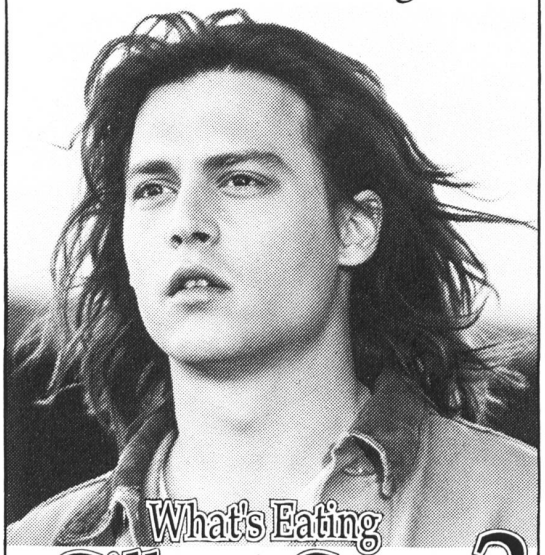
NEAK SRÊ *von Rithy Panh*

LES SILENCES DU PALAIS *von Moufida Tlatli*

EAT DRINK MAN WOMAN *von Ang Lee*

MRS. PARKER AND THE VICIOUS CIRCLE *von Alan Rudolph*

Ein Geheimtip wird zum Besuchererfolg!



What's Eating Gilbert Grape?

Johnny Depp Juliette Lewis

in einem Film von Lasse Hallström

rialto film

Dieser Film begeistert das Publikum wie auch Kritiker. Der wohl schönste Film 1994!

GEWINNEN

Wir fördern das Schweizer Filmschaffen. Mit 7% unserer Einnahmen. Damit der kulturelle Aspekt nicht zu kurz kommt. Zum Gewinn des Schweizer Films: Kulturfonds.

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

ZEHN JAHRE

Hans-Michael Bock (Hg.)

CINEGRAPH
Lexikon zum deutschsprachigen Film

Loseblattwerk
zur Zeit ca. 6.000 Seiten in fünf Ordnern,
DM 275,-- / öS 2.145,-- / sfr 275,--

CINEGRAPH erschließt die Geschichte des deutschsprachigen Films durch Biografien der beteiligten Regisseure, Schauspieler, Autoren, Produzenten, Kameraleute, Architekten, Techniker und Publizisten. Das Lexikon berücksichtigt das Filmschaffen im Deutschen Reich, der Bundesrepublik Deutschland und der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik ebenso wie das in Österreich und in der Schweiz; behandelt wird auch das wichtige Kapitel der Film-Emigration.

CINEGRAPH bietet neben sorgfältig recherchierten Daten und Fakten zum deutschsprachigen Film zahlreiche Essays, die – oft kontrovers – zur Auseinandersetzung mit dem Film in Vergangenheit und Gegenwart anregen.

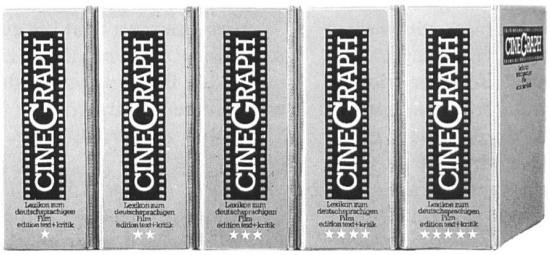
Regelmäßige Nachlieferungen ergänzen das Lexikon entsprechend dem aktuellen Entwicklungs- und Forschungsstand.

»CineGraph ist eine der wichtigsten filmhistorischen und -publizistischen Taten der deutschen Nachkriegsgeschichte, ein work in progress, das immer vollkommener wird.« epd-Film

»Die Loseblattsammlung entwickelt sich zum bedeutendsten Kompendium deutscher Filmgeschichtsschreibung.« Hans Helmut Prinzler

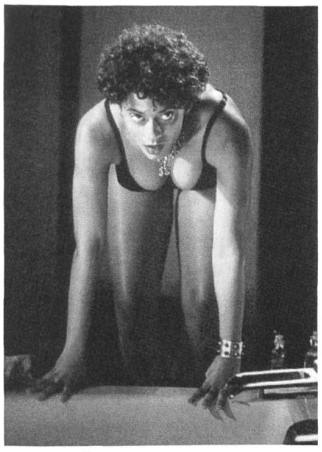
Neue Abonnenten erhalten mit dem Grundwerk 10 Filmpostkarten im Leporello.

Verlag edition text + kritik
Levelingstraße 6a · 81673 München



CINEGRAPH

Erotic Tales



Unter dem Arbeitstitel «Erotic Tales» (oder auch «Eroticon») entsteht in deutscher Produktion eine zwölfteilige Reihe mit erotischen Filmen. Ausführende Produzentin ist *Regina Ziegler*, die die Filme in Co-Produktion mit dem WDR und Tele-München für das Erste Deutsche Fernsehen (ARD) herstellt. Verantwortlicher Redakteur beim WDR ist *Ronald Gräbe*. Die Filme haben eine Soll-Länge von 26 Minuten. Geplanter Ausstrahlungstermin ist Ende 1995. Realisiert werden die Filme von international renommierten Kino-Regisseuren. Nach dem derzeitigen Stand sind das – aus den USA: *Susan Seidelman, Bob Rafelson, Melvin van Peebles*; aus Brasilien: *Hector Babenco*; aus Australien: *Paul Cox*; aus Indien: *Mani Kaul*; aus Japan: *Nagisha Oshima*; aus Georgien: *Nana Dzhordzhadze*; aus Grossbritannien: *Ken Russell, Nicolas Roeg*; aus Italien: *Liliana Cavani*. Auf einen deutschen Regisseur hat man sich noch nicht einigen können. Fertiggestellt sind bereits THE DUTCH MASTER von Seidelman, WET von Rafelson, THE INSATIABLE MRS. KIRSCH von Russell, TOUCH ME von Cox und VROOOM VROOM VROOOOM von van Peebles. Die Filme von Seidelman und Rafelson liefen als deutsche Produktionen im offiziellen Kurzfilm-Programm von Cannes ausser Konkurrenz. Seidelmans THE DUTCH MASTER war auch für den *Oscar* nominiert, verlor aber gegen Pepe Danquarts SCHWARZFAHRER. Insgesamt sind die Filme der Erotik-Reihe ihrem Anspruch nach Autorenfilme und entstehen in den Heimatländern der Regisseure ohne deutsche Team-Beteiligung. So ist etwa THE DUTCH MASTER zwar rein deutsch finanziert, aber kulturell ein amerikanischer Film.

Wie weit nehmen Sie, Regina Ziegler, Einfluss auf die Stoffe?

Es ist so, dass wir den Regisseuren eine Idee abverlangen. Wenn uns die Idee gefällt, kaufen wir sie und erteilen einen Drehbuchentwicklungsauftrag. Wenn uns dann das Drehbuch gefällt, bezahle ich es und erteile den Produktionsauftrag. Dann wird natürlich noch über die Kalkulation verhandelt. So war ich etwa bei Susan Seidelman in der Vorphase des Drehbuchs beteiligt. Ich war aber auch beim *Casting* in New York dabei, habe die Kostüme mit ausgesucht und war beim Aufbau des *Sets* zugegen. Die Drehbarbeiten haben nicht in einem Studio stattgefunden, sondern Seidelman hat eine Fabrik angemietet, wo alles hergestellt werden musste. Das war sehr aufwendig. Als Produzentin bin ich natürlich dabei. Es ist nicht so, wie die Amerikaner sagen: «You give me the money, I deliver the film.» So einfach ist das nicht. Ich bin doch verantwortlich. Der WDR ist nur ein minoritärer Co-Produzent, der mit dreissig Prozent am Produktionsvolumen beteiligt ist. Da ich das also zu einem grossen Teil auf eigenes Risiko finanziere, muss ich erstens sehen, dass ich mich mit den Filmen identifizieren kann, und zweitens, dass sie auch in andere Länder zu verkaufen sind, was auch der Fall sein wird. Ich habe bereits Partner in Frankreich, Italien und England. Weil die Filme aber so teuer sind, reicht das nicht aus, um die Produktionskosten zu refinanzieren. Also muss ich genau wissen, wo das Geld bleibt.

Verkauf in andere Länder heisst Fernsehen? Oder gibt es auch die Möglichkeit einer Kinoauswertung?

Sicher, die Filme werden in den anderen Ländern auch im Fernsehen gezeigt. Es gibt aber die Überlegung, dass man drei oder vier der zwölf Filme, vielleicht die kontroversesten oder provozierendsten, für einen Omnibus-Film auswählt und im Kino präsentiert.

Wie hoch ist das Budget der Filme?

Die Filme sind für Kurzfilme relativ teuer. Seidelmans THE DUTCH MASTER hat zum Beispiel 600 000 Dollar gekostet; das ist knapp eine Million Mark. Und die deutsche Fassung ist da noch nicht eingerechnet. Wenn Sie jetzt aber die dreissig Minuten, die dieser Film ungefähr lang ist, mit drei multiplizieren, um auf eine abendfüllende Länge zu kommen, stellt sich die Sache schon wieder anders dar. Denn für drei Millionen Mark können Sie doch in Amerika keinen langen Film mit diesem *production value* machen. Alle Regisseure, die an dieser Reihe beteiligt sind, haben gedacht: «Na ja, das ist ja mal ganz schön. Da machen wir doch mal so eben ganz locker aus der Hand heraus einen Zwanzig-bis-Dreissig-Minuten-Film.» Bob Rafelson, der Regisseur von THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, der zu unserer Reihe den Film WET beisteuert, hat mir nach dem Abdrehen, beim Rohschnitt in Los Angeles gesagt: «Weisst du, Regina, für mich war das eine Riesenarbeit. Das war wie ein richtiger Spielfilm.» Und das war auch meine Absicht. Deswegen habe ich auch dieses Budget zur Verfügung gestellt. Ich hätte ja auch weit darunter bleiben können. Es sollte aber eine Qualität entstehen, die nach Kinokriterien zu beurteilen ist. Es sollte sichtbar werden, dass Erotik etwas mit Ästhetik und Phantasie zu tun hat, die mit den entsprechenden Kinomitteln umzusetzen sind. Ich würde dieses Projekt auch gerne über die bisher konzipierte Reihe hinaus fortführen. In den letzten zwei Jahren habe ich viele Regisseure kennengelernt, die sich gerne mit einem Beitrag beteiligen würden.

Wie kam es zu der Oscar-Nominierung für THE DUTCH MASTER*?*

Das kann ich Ihnen gar nicht genau sagen. Für mich war die Nominierung auch eine Überraschung. Susan Seidelmans Agentin hat von sich aus die Cassette an die amerikanische Filmakademie geschickt. Ich wäre überhaupt nicht auf die Idee gekommen. Um so grösser war natürlich die Freude, weil das ja keiner geahnt hatte.

Peter Kremski

Filmbulletin presents

Drehbuchautor **Carl Mayer**

Freitag **1. Juli**

im **Filmpodium** der Stadt Zürich,

im «Studio 4», Nüschelerstrasse 11

20.00 Uhr **SYLVESTER** 1923

Regie: Lupu Pick

Stummfilm mit Klavierbegleitung

21.15 Uhr **SUNRISE** 1927

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau

Stummfilm mit Klavierbegleitung

23.30 Uhr **ARIANE** 1930

Regie: Paul Czinner

Retrospektive: Billy Wilder

Die Filmcooperative Zürich zeigt in Zusammenarbeit mit der Commercio Movie AG und dem Filmpodium der Stadt Zürich in den Monaten Juli und August eine komplette Retrospektive der Filme von Billy Wilder. THE APARTMENT, SUNSET BOULEVARD, DOUBLE INDEMNITY und SOME LIKE IT HOT sind mit neuen, untertitelten Kopien zu sehen. Diese vier Filme werden neben Zürich (Alba) auch in Basel (Movie), Bern (ABC) und Luzern (Atelier) in diesem Zeitraum zu sehen sein. Alle anderen Filme der Retrospektive werden im Filmpodium der Stadt Zürich und in der Cinémathèque Suisse in Lausanne gezeigt.

Schweizer Filme in Senegal

Die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und der Zürcher Filmclub Xenix zeigen in Senegal von Mai bis Juli afrikanische Filme sowie Filme aus der Schweiz. Das *Cinéma itinérant au Senegal* besteht aus einem Cinébus, auf dem eine Projektionsanlage montiert ist. Dieses mobile Kino wird in den Aussenquartieren von Dakar sowie in rund fünfzehn weiteren Ortschaften Halt machen. Das Open-air-Kino ermöglicht es, den dort lebenden Menschen, Filme zu sehen, zu denen sie kaum Zugang hätten.

Neben afrikanischen Filmen wie YAABA von Idrissa Ouedraogo und HYÈNES von Dijbril Diop Mambéty, beides afrikanisch-schweizerische Co-Produktionen, werden die wohl erfolgreichsten helvetischen Filmexporte gezeigt: unter anderem DIE SCHWEIZERMACHER von Rolf Lyssy, HÖHENFEUER von Fredi Murer und REISE DER HOFFNUNG von Xavier Koller, sowie einige schweizerische Trickfilme.

Leinwandidole hautnah

Mit seinen Fotografien bestimmte er den "Marktwert" zahlreicher Stars und Starlets. *Eduard Quinn*, Pressefotograf, musste sich in den fünfziger und sechziger Jahre an der Croisette in Cannes um ein Bild nicht allzu sehr bemühen; die Leinwand-Prominenz bot sich dem Fotografen freiwillig an. Mit einer Ausstellung im Museum für Gestaltung in Zürich wird das Lebenswerk des gebürtigen Iren gewürdigt. Rund hundertachtzig Aufnahmen in Neuabzügen aus seinem Archiv, das noch nicht aufgearbeitet ist, sind noch bis zum 31. Juli zu sehen. In den fünfziger Jahren begann Edward Quinn, die wichtigsten europäischen Zeitungen und Zeitschriften mit Bildern über das Leben der Reichen und Schönen an der Riviera zu beliefern. Er war einer der ersten, die Audrey Hepburn und Brigitte Bardot fotografierten, und er soll Grace Kelly mit Fürst Rainier von Monaco bekannt gemacht haben. Im Museum für Gestaltung sind ausserdem Dokumente aus Edward Quinns Arbeitsalltag wie Korrespondenz mit Prominenten oder Richtlinien für Fotografen bei offiziellen Anlässen ausgestellt.

Zur Ausstellung ist ein Katalog mit rund 180 Schwarzweiss-Fotografien, Bildtexten und einem Nachwort des Herausgebers Martin Heller in Zusammenarbeit von Museum für Gestaltung und Scalo Verlag erschienen. Führungen finden jeweils mittwochs um 18.15 Uhr statt.

Informationen bei: Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich Tel. 01-271 67 00

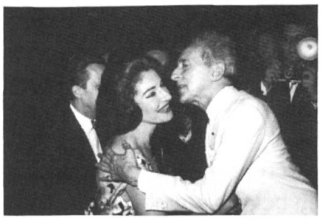
Kanton Aargau: Filmförderung

Der Kanton Aargau will seine Förderungspraxis von der Produktionsunterstützung auf auf die Förderung von Verleih- und Abspielmöglichkeiten ausweiten. Von der *Distributionsförderung* sollen Dokumentar-, Kurz-, Experimentalfilme in allen Formaten von Aargauer Filmschaffenden profitieren. Dabei will das Kuratorium – die für die Kulturförderung des Kantons verantwortliche Kommission – nicht als Veranstalter auftreten, sondern Kinobetriebe, Filmverleihe und Filmschaffende in ihrer Arbeit unterstützen. Während einer zweijährigen Pilotphase soll die Zusammenarbeit mit den Kinos in Aarau, Baden, Frick und Reinach getestet werden. Von Filmen, die vom Kuratorium unterstützt werden, sollen zusätzliche Kopien angefertigt werden, um vermehrt Premieren im Kanton Aargau zu ermöglichen. Distributionsbeiträge gingen dieses Jahr etwa an BABYLON 2 von Samir und an das Kurzfilmprojekt «Filmbabies» in Baden.

Mit dem im Mai erstmals erschienenen *Aargauer Kultur-Blatt* will das Kuratorium vier- bis fünfmal jährlich zuständige Gremien und interessierte Öffentlichkeit nicht nur über seine Tätigkeit informieren, sondern auch, etwa durch das Vorstellen einzelner geförderter Projekte und Künstler, einen Beitrag an eine besseres Verständnis für das aktuelle Kulturschaffen leisten.
Herausgegeben von: Kuratorium für die Förderung des kulturellen Lebens, Fachstelle Kultur, Postfach, 5001 Aarau, Tel. 064-21 20 14

«Dick und Doof sind tot»

Unter diesem Titel wird im Filmmuseum Düsseldorf am 15. Juni *A Tribute to Mr. Laurel and Mr. Hardy*, eine Ausstellung zur Ehrung von "Dick und Doof", eröffnet. Zu sehen sind bis zum 2. Oktober Objekte, die sich auf das Komiker-Duo beziehen – Stücke aus der Sammlung des Düsseldorfers Harry Hoppe, der in seiner Wohnung in Oberkassel ein auch öffentlich zugängliches kleines Museum und Archiv eingerichtet hat. Parallel zur Ausstellung ist eine Laurel-und-Hardy-Retrospektive in der Black Box, dem Kino im Filmmuseums, zu sehen.
Informationen bei: Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40213 Düsseldorf, Tel. 0049-211-89 924 90



Petrarca-Preis 1994

Der Münchner Autor *Helmut Färber* erhält den Petrarca-Preis 1994. Die Jury würdigt damit seine filmkritischen, poetisch-essayistischen Arbeiten. Helmut Färber kennt man als langjährigen Mitarbeiter der «Filmkritik» und als Autor etwa von «Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens» oder den beiden sorgfältigen und genauen Filmbeschreibungen «Mizoguchi Kenji: Saikaku ichidai onna (Das Leben der Frau Oharu)» oder «A Corner in Wheat von D. W. Griffith», die den Begriff Kritik im Sinne von Unterscheidung ernst nehmen. Der nach dem italienischen Dichter und Humanisten Francesco Petrarca benannte, mit 25 000 Mark dotierte Preis wurde am 11. Juni in Weimar übergeben. Die Laudatio hielt Jurymitglied Peter Handke.

Film- und Fernseh-Studien-Kongress

Das «British Film Institute» organisiert den ersten europäischen Film- und Fernseh-Studien-Kongress. Er findet vom 19. bis 22. Juli unter dem Titel *Turbulent Europe: Conflict, Identity and Culture* in London statt. An diesem Kongress sollen interdisziplinär folgende Themen diskutiert werden: Wandel in Produktion, Vertrieb und Rezeption von Film und Fernsehen in Europa; Konflikt- und Kriegsberichterstattung und Nachrichten-Management; Repräsentation von Identität und Nationalität; Demokratie und die Medien; religiöse Konflikte, Gesellschaft und Medien. In einem Forum werden Lehrer und Schüler, Theoretiker und Praktiker die Möglichkeit haben, Wissen auszutauschen und über mögliche Perspektiven zu diskutieren. Zusätzlich wird eine Reihe von neueren Filmen aus Ost- und Zentraleuropa gezeigt.
Informationen bei: British Film Institute, Jacintha Cusack, 21 Stephen Street, London W1P 1PL, Fax 0044-71-580 84 34

Film-Wettbewerb zum Thema Wohnen

Nirgends kann der Mensch seine Persönlichkeit so zum Ausdruck bringen wie beim Wohnen. Ob nur Dach über dem Kopf oder Maisonette-Wohnung mit Marmor-Cheminée, wie und wo wir wohnen prägt unseren Alltag. Einen Blick hinter eigene oder fremde Wohnungstüren zu wagen ist der Vorschlag des Filmhauses Bielefeld und des WDR-Landesstudios Bielefeld. Sie sind die Organisatoren des fünften Film- und Videowettbewerbs, der diesmal unter dem Motto: «Wie sieht's denn hier aus?» steht. Die Beiträge sollten sich mit dem Thema Wohnen auseinandersetzen, erwünscht sind Spiel-, Dokumentar- oder Experimentalfilme. Die Filme dürfen allerdings eine Gesamtlänge von fünf Minuten nicht überschreiten. Drei Filme werden prämiert; das Preisgeld beträgt insgesamt 3000 Mark. Die Beiträge können bis zum 1. August 1994 an folgende Adresse geschickt werden:
Filmhaus Bielefeld, August-Bebel-Strasse 94-96, D-33602 Bielefeld, Tel. 0049-521-17 77 57

Innerschweizer Filmtage

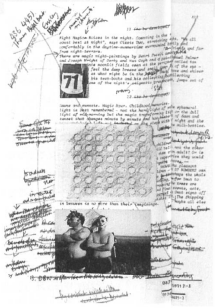
Im Wärchhof Luzern werden am 16. und 17. September 1994 die neunten Innerschweizer Filmtage stattfinden. Der Wettbewerb versteht sich als Forum für Jungfilmerinnen und Jungfilmer. Anmeldeformulare können angefordert werden bei:
Innerschweizer Filmtage, Wärchhof, Werkhofstrasse 11, 6005 Luzern, Tel. 041-43 17 33, Fax 041-44 15 31

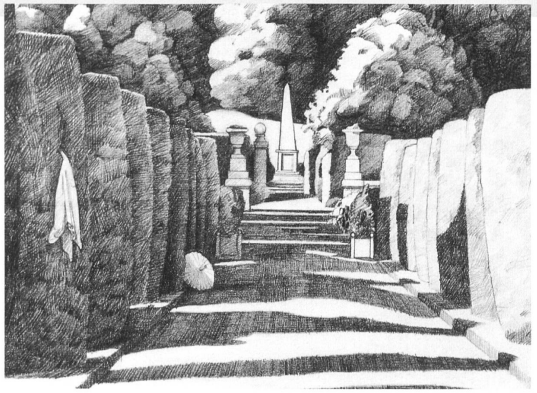
Die Welt dreht

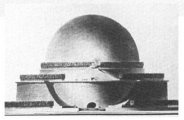
In Spanien haben die Dreharbeiten zu LAND AND FREEDOM, einem Film von *Ken Loach* über den Spanischen Bürgerkrieg, begonnen. – *Sidney Lumet* wird nach sechsunddreissig Jahren wieder für RKO drehen: NEEDLES handelt von einem Staatsanwalt, der gegen den Boss einer Verbrecherorganisation in Chinatown vorgeht, selbst aber erst seine Heroinsucht besiegen muss. – *Jeff Bridges* übernimmt in WILD BILL HICKOCK unter der Regie von *Walter Hill* zum ersten Mal eine Rolle in einem Western. – *Roger Donaldson* hat einen Regievertrag für den Science-Fiction-Film SPECIES unterschrieben. Darin geht es um eine genetisch manipulierte Kreatur, die sich in unterschiedliche, auch menschenähnliche Formen verwandeln kann; das "Ding" soll von *H. R. Giger* entworfen werden. – *Michael Mann* plant einen Film nach einem eigenen Drehbuch, der *Robert De Niro* und *Al Pacino* auf der Leinwand vereinen soll. Drehbeginn soll Anfang nächstes Jahr sein, wenn De Niro CASINO, einen Film von *Martin Scorsese*, und Pacino seine Rolle als General Noriega in einem Streifen von *Oliver Stone* beendet haben werden. – Ebenfalls anfangs nächstes Jahr soll *Anthony Hopkins* zum ersten Mal Regie führen. Unter dem Titel SCENES FROM COUNTRY LIFE will er «Onkel Wanja» von Anton Tschechow mit sich und *Kate Burton*, Tochter von Richard Burton, und *Leslie Phillips* in den Hauptrollen verfilmen. – *Wayne Wang* hat mit dem Drehen zu SMOKE begonnen, prominent besetzt mit *Harvey Keitel*, *William Hurt* und *Forest Whitaker*. – *Liam Neeson* soll die Rolle von Oscar Wilde im neusten Filmprojekt von *Mike Nichols* übernehmen.

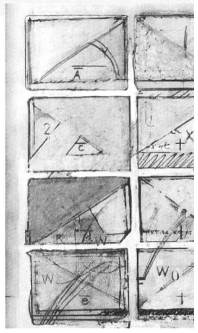
Neue Medien und alte Meister

Ein Gespräch mit Peter Greenaway über Grenzgänge zwischen bildender Kunst, Theater und Film

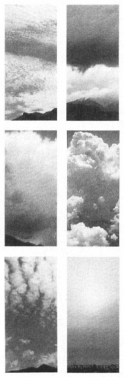








2



Peter Greenaway gilt als der innovativste Filmemacher des europäischen Kinos. Seine Filme sind Diskurse über die Künste: komplexe kunstgeschichtliche Verweise treffen auf avantgardistische Erzählformen und einen Umgang mit dem Medium Film, der die Regeln unseres Sehens stets mitreflektiert. Erregte THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (1984) zuerst nur unter Cineasten Aufsehen, so gelang ihm 1989 mit THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER der internationale Durchbruch. In der letzten Zeit ist er ausserdem erfolgreich als Ausstellungsmacher tätig. Neben Ausstellungen in Rotterdam und Wien, konzipierte er 1992 für den Louvre in Paris «Le bruit des nuages/Flying out of this world», eine Ausstellung, die die Sehnsucht des Menschen zu fliegen thematisiert. Er ist aber auch kein Ausstellungsmacher im konventionellen Sinne. Orientieren sich seine Filme an den Gestaltungsregeln der bildenden Kunst, so sind seine Ausstellungen multimediale Installationen, die mit den Mitteln der Kinematographie arbeiten: lebende Skulpturen, dramatische Lichteffekte und unterschiedlichste Geräuschkulissen tauchen den Betrachter in eine synästhetische Erlebniswelt.

FILMBULLETIN Gibt es konkrete Gründe in Ihrer Arbeit als Filmregisseur, die Sie veranlasst haben, sich zunehmend auf das Konzipieren von Ausstellungen zu konzentrieren?

PETER GREENAWAY Ich leide zur Zeit unter einer beträchtlichen Ernüchterung dem Kino gegenüber, was auch THE BABY OF MÂCON betrifft, und ich hatte das Glück, in den letzten vier, fünf Jahren verschiedene Ausstellungen entwerfen zu können. Die erste war in Rotterdam und hiess «The Physical Self». Sie veranschaulichte mein Interesse an physischer, körperlicher Realität. Manche der Ideen zu dieser Ausstellung führten dazu, mich näher mit Darstellungen von Geburt, Stillen und den ersten Kindheitsjahren zu beschäftigen, die speziell in der Malerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts behandelt wurden und in der Kollektion des Boymans-van-Beuningen-Museum in Rotterdam einen grossen Teil der Sammlung ausmachen. Ebenfalls eine zentrale Rolle spielte die Fotografie von Toscani, die sehr unterschiedliche Reaktionen in England auslöste.

Die wahrscheinlich interessanteste Ausstellung «100 objects to represent the world» fand in Wien statt. Ich bekam eine Menge Einladungen, diese quasi Einkaufsliste der «100 Objekte zeigen die Welt» in Rio, Tokio, Peking, St. Petersburg und auch Johannesburg unter den jeweils gegebenen kulturellen Umständen zu reinterpretieren.

FILMBULLETIN Womit beschäftigen sich Ihre nächsten Projekte auf diesem Gebiet?

PETER GREENAWAY Die neuste Ausstellung findet seit April dieses Jahres in Genf statt und ist ein Projekt, das «Stairs» genannt wird. Ich beleuchte die ganze Stadt, die Kathedrale, die Fontäne im See, das Opernhaus und das Kunstmuseum. Und es wurden hundert grosse Treppen errichtet, eine Reminiszenz an DROWNING BY NUMBERS. Jede von ihnen hat eine Aussichtsplattform, die einen bestimmten Teil der Stadt einrahmt. Manche der Aussichtspunkte sind sehr touristisch, manche banal und manche vielleicht gefährlich. Das Thema des Rahmens war in meinen Filmen schon immer von zentraler Bedeutung, ich versuche zu reflektieren, warum die bildende Kunst seit der Renaissance so versessen darauf war, die Welt in einen Rahmen zu zwängen. Im Theater entspricht dies der Guckkastenbühne. Die Rahmung konstituierte im sechzehnten Jahrhundert die Wahrheit, was von Anfang an auch für den Film, wie das Fernsehen galt.

> «Ich versuche zu reflektieren, warum die bildende Kunst seit der Renaissance so versessen darauf war, die Welt in einen Rahmen zu zwängen.»

Mit dieser Ausstellung versuche ich, das Konzept der Rahmung aus dem Kino heraus in öffentliche Räume, öffentliche Situationen zu bringen. So kann sich, entgegen den Beschränkungen im Kino, vierundzwanzig Stunden lang kontinuierlich die Situation verändern: man könnte zum Beispiel an einem Tag einen Mann sehen, der seinen Hund ausführt, am nächsten wie der Hund den Mann beisst, und am dritten sogar, wie der Mann den Hund beisst.

Die zweite Ausstellung wird, verstreut über Spanien, in Barcelona, Madrid und Bilbao stattfinden. Es gilt, ein Publikum auf tausend Sitzen zu versammeln, es wird an drei Abenden drei Vorstellungen, um sechs, neun und zwölf Uhr, geben, alle Sitze werden numeriert. Es geht wieder sehr stark um die Zuschauer. Einer der Sitze ist der Thron des spanischen Königs, weitere fünf stehen im Fussballstadion von Real Madrid, und da zeitlich alles genau festgelegt ist, weiss jeder einzelne um sechs Uhr, dass er Teil eines tausendköpfigen Publikums ist, verteilt über das ganze Land, das jedoch nicht dasselbe Ereignis, sondern eine Serie von Phänomenen betrachtet.

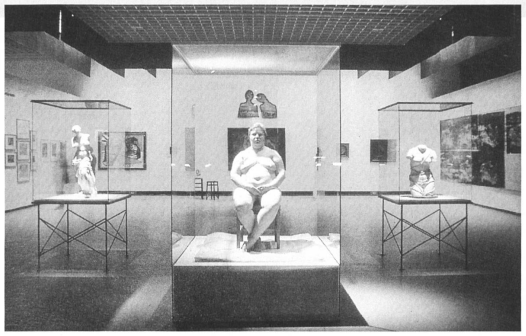
Die dritte Ausstellung wird wahrscheinlich in Prag stattfinden und von Schauspielern handeln, die folgende in Sidney vielleicht von Souffleuren. Nach Ausstellungen in Warschau, Peking und Tokio wird die letzte in Verbindung mit dem Guggenheim Museum in New York im Jahre 2000 stattfinden.

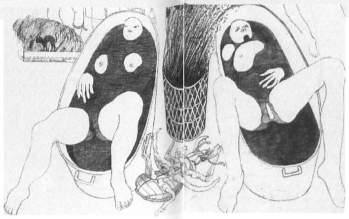
Die Motivation, die für mich hinter all diesen Projekten steht, ist, die festgelegte Kinosituation, in der der Zuschauer passiv im Dunkeln sitzt und in eine Richtung guckt, um ein illusionistisches Objekt auf einer flachen Leinwand zu betrachten, zu überwinden. Ein weiterer Grund ist, dass Film keine Materialität besitzt, ausserdem zwingt er den Zuschauer in eine passive Situation, in der der Regisseur die Zeit für ihn gestaltet, strukturiert.

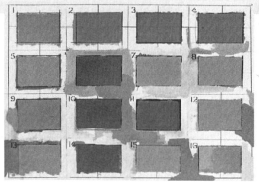
FILMBULLETIN Haben Sie jemals darüber nachgedacht, als Theater-Regisseur zu arbeiten? Ihre Ausstellungen haben etwas Theaterhaftes, in der Art von Robert Wilson, der in den siebziger Jahren ein Stück inszenierte, das mehrere Tage auf mehreren Hügeln in der Wüste stattfand.

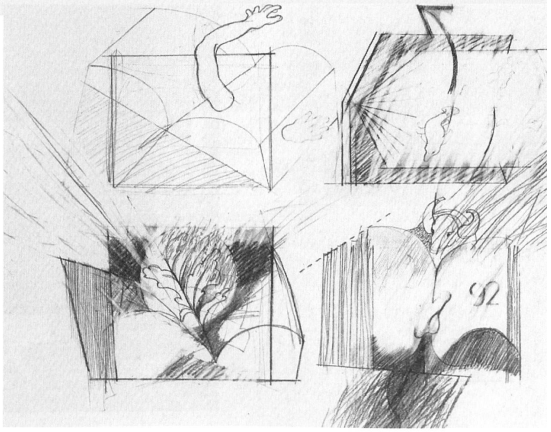
PETER GREENAWAY Es ist interessant, dass Sie gerade Robert Wilson ansprechen. Einer der Komponisten, mit denen er zusammengearbeitet hat, ist der Holländer Luis Andersson, mit dem zusammen ich zwei Fernsehfilme gemacht habe. Und schon vor zwei Jahren hat uns die Oper in Amsterdam angeboten, dort nächsten Herbst eine Oper zu machen. Wir sind gerade in der Planung. Im Moment ist es für mich also in gewissem Sinne interessanter, Musik-Theater zu machen.

Aber THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER wurde von einer New Yorker Theatergruppe in ein Stück umgearbeitet und wird bald aufgeführt. Zudem hat Lee Strasberg mich gefragt, ob ich Interesse hätte, eine Theaterversion von THE BABY OF MÂCON zu erarbeiten. Ein schwieriges Unterfangen, denn, was soll ich mit dem Baby tun, was mit der Kuh und was mit dem Publikum? Ein paar sehr interessante Lösungen sind da möglich.

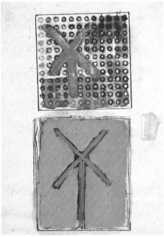


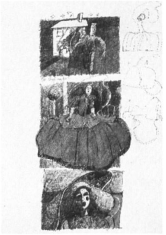






«Die beiden grossen Themen des zeitgenössischen Kinos sind Tod und Sex, gerade im letzten Jahrzehnt.»





FILMBULLETIN Aber Lee Strasberg, Gründer des Actor's Studio, arbeitet doch sehr viel psychologischer als Sie.

PETER GREENAWAY Manche meiner Frustrationen bezüglich der Möglichkeiten beim Film, wie beim Theater, liegen, vereinfacht gesagt, in der Dominanz einer Darstellungsweise begründet, die im wesentlichen mit Schauspielern und Text arbeitet. Vielleicht wäre die Art, wie Robert Wilson Musik-Theater inszeniert, ein Ausweg aus dieser Sackgasse.

FILMBULLETIN In PROSPERO'S BOOKS haben Sie neue Technologien zur Nachbearbeitung eingesetzt. Im neueren THE BABY OF MÂCON haben Sie davon keinen Gebrauch gemacht.

PETER GREENAWAY In THE BABY OF MÂCON haben mich andere Fragestellungen beschäftigt. Doch in AUGSBERGENFELD werde ich diese Technologien wieder nutzen. Der Film wird in Schwarzweiss und monochrom gedreht. Sein Thema ist, dass Geschichte nicht existiert, sondern von den Historikern konstruiert wird. Übertragen auf die Geschichte des Films, seine filmimmanenten Möglichkeiten, wird die Frage behandelt, in welcher Beziehung Vorder-, Mittel- und Hintergrund zueinander stehen. Um dies zu visualisieren werden wir erneut die neuen Technologien zur filmischen Nachbearbeitung, also HDTV und Paintbox-Verfahren, nutzen.

Ich beschäftige mich ebenfalls mit einem Remake von THE FALLS. Dieser Film ist ein Verzeichnis, eine Enzyklopädie. Ein deutscher Produzent hat mir vorgeschlagen, sie mitttels neuer Technologien zu aktualisieren. Doch eigentlich habe ich mir schon damals fest vorgenommen, ein Remake von THE FALLS zu machen, ich werde es jetzt sogar in Buchform herausbringen, es ist also sogar ein drittes, wenn nicht sogar viertes Remake vorstellbar.

FILMBULLETIN Sie könnten es mit Hilfe eines Computers machen ...

PETER GREENAWAY Wir wollen meinen neuen Film AUGSBERGENFELD auch auf CD-ROM herausbringen. Zudem planen wir eine Art dekonstruierte Version von THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT. Vor kurzer Zeit bekundete das British Film Institute Interesse an einer viereinhalbstündigen Version. Ich könnte mir eher ein Remake auf CD-ROM vorstellen, in dem Aussenaufnahmen, Material, das wir nicht benutzt haben, Verweise auf den symbolischen Gehalt von Früchten, literarische Verweise und relevantes Hintergrundmaterial über ein Benutzer-Menü zugänglich sind.

FILMBULLETIN Worum wird es in AUGSBERGENFELD, neben diesen formalen Fragestellungen, gehen?

PETER GREENAWAY Voraussichtlich wird es fünfzehn Leichen geben und dreissig Schauspieler, die über fünfundsechzig Jahre alt sind. Das zentrale Thema des Films wird Nekrophilie sein.

Die Geschichte spielt 1628, vor dem Hintergrund des Dreissigjährigen Krieges, und handelt von einem Anatom, der daran glaubt, die menschliche Seele finden zu können, da er sie für ein physisches Objekt wie etwa die Leber hält.

FILMBULLETIN Die Darstellung von Natur ist in Ihren Filmen gemäss Konzepten der Kunstgeschichte strukturiert. Interessieren Sie sich auch für aktuelle Formen, wie zum Beispiel Land Art?

«Hierin liegt auch die Bedeutung des Barock, der, was den Umgang mit Details, Dekorationen und dem Licht betrifft, um die Zerstreuung des Unglaubens herum organisiert ist.»

PETER GREENAWAY Sehr stark sogar. Ich war noch auf der Kunsthochschule als dieses Phänomen sehr populär wurde. Leute wie Ian Hamilton Finlay und Richard Long hielten dort Vorträge. Ich selbst habe auch extravagante Experimente über englische Landvermessung, über das Begehren, ganz England auf einer Landkarte darzustellen, gemacht. Die englische Landkarte war das erste Kartensystem in ganz Europa. In einem Gebiet in Wardour, es liegt in der Nähe von Salisbury, habe ich sehr viel Zeit verbracht, dort habe ich zum Beispiel WINDOWS gedreht. Wir haben herausgefunden, wo die Rasterlinien, die sich quasi über die Landschaft gelegt haben, entlanglaufen, und an deren Schnittpunkten riesige Löcher ausgehoben. In diese Löcher haben wir sehr grosse, alte Kugellager versenkt, insgesamt etwa hundert Stück in einem Gebiet von ungefähr fünf Quadratmeilen. Wir hatten jedoch grosse Probleme, weil einige der Punkte in Teichen, auf Privatgrundstücken oder unter dem Asphalt lagen. Es war also absolut versteckte Land Art.

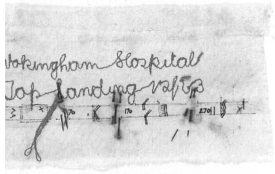
FILMBULLETIN In Ihrem neuesten Film spielen Sie mit Grenzen zwischen Theater und Film. Gibt es für Sie eine Grenze der Darstellung?

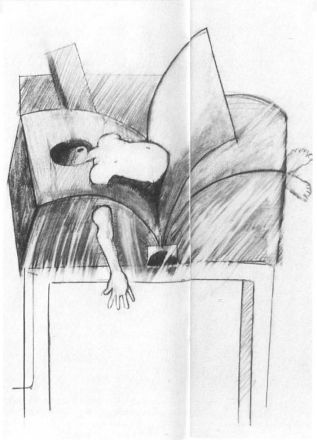
PETER GREENAWAY Die beiden grossen Themen des zeitgenössischen Kinos sind Tod und Sex, gerade im letzten Jahrzehnt. Es ist ziemlich offensichtlich, dass die Schauspieler nicht wirklich sterben, die Repräsentation des Todes ist äusserst irregulär, aber gerade darin besteht die grosse Dichotomie. In THE BABY OF MÂCON habe ich diesen Sachverhalt bewusst ins Extrem gesteigert. Für mich ist der störendste Moment dieses Filmes, wenn die Schauspielerin, die die Tochter spielt, rückwärts aus ihrer Rolle aussteigt und somit als Schauspielerin wahrnehmbar wird. Aber sie ist selbstverständlich weiterhin gezwungen zu spielen, sie ist gezwungen, die Erniedrigung zu erleiden, sie spielt eine Schauspielerin, die vergewaltigt wird. Die Frage ist, wie das Kino es fertigbringt, diese beiden widersprüchlichen Haltungen die ganze Zeit für uns aufrecht zu erhalten, den Unglauben zu zerstreuen. Vergleichbar mit dem Katholizismus, der ebenfalls eine Form ist, den Unglauben zu zerstreuen. Hierin liegt auch die Bedeutung des Barock, der, was den Umgang mit Details, Dekorationen und dem Licht betrifft, um die Zerstreuung des Unglaubens herum organisiert ist. Nehmen Sie Berninis Brunnen in Rom: eine Manifestation aller Möglichkeiten, den Wunsch nach einem Wunder wiederherzustellen. Das Kino schlägt den selben Weg ein.

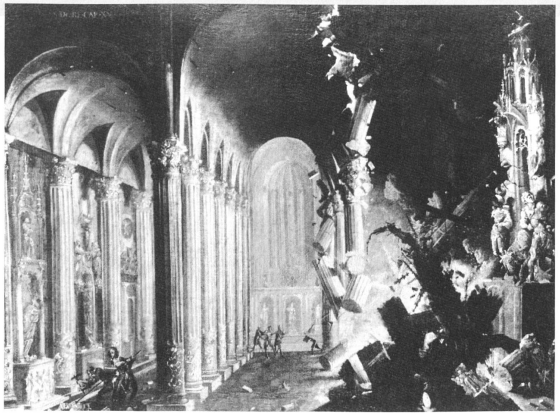
FILMBULLETIN Ihren Filmen liegen grösstenteils hochgradig formalisierte Ordnungsraster zugrunde.

PETER GREENAWAY Meine Auseinandersetzung mit Gitterstrukturen und der Symmetrie entspringt allgemein einem Interesse an Formen der Bild- und Raumorganisation. Meine Vorbilder sind vielmehr Piero della Francesca, Nicolas Poussin und Piet Mondrian als, sagen wir, Eugène Delacroix oder die Impressionisten.

Es gibt einen spezifischen Grund für die Verwendung der Symmetrie in einem jeweiligen Film. Sie spielte zum Beispiel IN THE BELLY OF AN ARCHITECT eine grosse Rolle, da es grundlegend um klassische und neoklassische Architektur, die in Rom allerorts anzutreffen ist, geht. Deshalb basiert der gesamte Bildraum auf einem Raster, einem Viereck, ausgenommen der besondere Moment, in dem der Architekt stirbt und eine massive und sehr starke, tiefe Diago-







nale in den Bildraum zurückkehrt. Sacha Vierny und ich haben uns in THE BELLY OF AN ARCHITECT mit dem Formalismus auf eine Art auseinandergesetzt, dass die Kameraarbeit darauf bezogen sein sollte, als wäre der Architekt, der sich für Grundrisse und flache Fassaden interessiert, der Kameramann, der gleichsam in seinem Entwurf den Fortgang vorgibt. Dies stand mit dem Subtext des klassischen und neoklassischen faschistischen Gebrauchs der Ordnung, welchen die Architektur Etienne-Louis Boullées impliziert, in Beziehung.

FILMBULLETIN Ist auf der anderen Seite eine ideale Ordnung denkbar?

PETER GREENAWAY Gibt es eine wünschenswerte Ordnung? Man sollte sich gegen solch eine Vorstellung zur Wehr setzen. In allen Filmen sind Situationen und Grundannahmen gesetzt, die sich dann als inadäquat erweisen, zerstört oder umgestürzt werden. Es gibt keinen Ausweg in Richtung einer universellen Struktur, um sich vor dem Verlangen nach starrer Disziplin zu schützen. Gleichwohl sind alle Regeln und alle Strukturen, seien sie lokale Phänomene oder politische beziehungsweise religiöse Strukturen, einzig Konstruktionen.

FILMBULLETIN Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Ihrem Kameramann Sacha Vierny, welchen Anteil hat er an der Bildkomposition?

PETER GREENAWAY Ich bin für die Bildkomposition allein zuständig. Aber indem er genau versteht, was im jeweiligen Moment vonnöten ist, ist er eine grosse Hilfe, was die Akzentuierung und die konkrete Organisation in bezug auf die Ziele, die ich verfolge, betrifft. Seine ausgesprochen ökonomische Arbeitsweise verkürzt erheblich die Zeit, die wir zur Einrichtung einer Szene benötigen. Wofür wir drei Stunden brauchen, bräuchte ein Team in Hollywood drei Tage.

FILMBULLETIN Die Bildkomposition Ihrer Filme organisiert sich über Zitationen aus dem Fundus der Kunstgeschichte …

PETER GREENAWAY Es gibt eine Menge direkter Zitate, die wir bewusst herzustellen versuchten. «Die Allegorie der Malerei» von Vermeer stellt in A ZED AND TWO NOUGHTS eine Parallele zur Kunst des Filmemachens dar. Godard meinte, dass Vermeer der erste Cinematograph gewesen ist, da er die Technik der *camera obscura* nutzte, obgleich er sie nicht wirklich gebaut hat.

FILMBULLETIN Ausserdem scheint der Einfluss Georges de La Tours für Ihre Filme von Bedeutung zu sein …

PETER GREENAWAY Vielleicht sogar in grösserem Masse als der von Michelangelo da Caravaggio; La Tour hat viel von Caravaggio, von seiner Periode. Die Malerei Caravaggios beschäftigt sich in aussergewöhnlichem Masse mit der dramatischen Wirkung des Lichts, La Tours Umgang damit ist viel weicher, in einem mehr religiösen Sinn. Das Bild ist viel statischer, die Figuren sind dicht gedrängt. Bei der Gestaltung mehrerer Drehorte haben Sacha Vierny und mir Gemälde von La Tour als Medium gedient.

Für meinen letzten Film spielte der venezianische Maler Crevalcore eine grosse Rolle, er arbeitete gegen 1450, es gibt nur sechs Bilder von ihm. Der andere ist ein sehr eigenartiger, ich glaube deutscher Maler, der nach Neapel auswanderte, bekannt unter seinem italienischen Namen Monsù Desiderio. Er malte Innenansichten von Kirchen in einem ausgesprochen melodramatischen Stil. Ein Bild hat den sehr modern klingenden Titel «Explosion in einer Kirche». Etwas Rätselhaftes geschieht, wodurch sich die ganze Kirche in den Bildraum zerstreut. Und das Ganze ist in Form einer Momentaufnahme dargestellt, lange bevor die Fotografie die Momentaufnahme technisch ermöglichte. Diese Bilder eröffnen sehr tiefe Perspektiven, aber im Gegensatz zu holländischen Gemälden, die lichtdurchflutet sind und äusserst rational erscheinen, bilden diese sehr dunkle, enigmatische Flächen, einer Substanz gleich, die ihre unterschiedlichsten Wirkungen offenbart.

Vor etwa zwei Jahren, ich war gerade dabei, Material zu sammeln, erschien ein neues Buch über Desiderio. Es hiess, dass jeder, der an Desiderio zweifle, vom Unglück verfolgt würde. Ein Franzose schrieb diese Monographie, und drei Tage nach der Publikation wurde er auf den Champs-Elysées überfahren. Seine Frau wurde sechs Wochen später in einem Taxi verspottet, die Frau seines Verlegers hatte kurz darauf eine Fehlgeburt und so weiter. Deshalb sagte mir der Buchhändler: «Sie sollten dieses Buch nicht kaufen, es ist zu gefährlich.» Es ist inzwischen über ein Jahr her, dass ich es gekauft habe.

FILMBULLETIN In THE BABY OF MÂCON haben Sie ausschliesslich orginale Barockkompositionen verwendet. In Ihren vorhergehenden Filmen haben Sie mit Michael Nyman zusammengearbeitet, wobei dieser oftmals Barockkomponisten zitierte. Worin besteht für Sie der Unterschied zwischen diesen beiden Arten, Musik in Filmen zu verwenden?

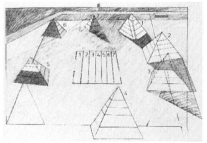
PETER GREENAWAY Ich habe einige Kenntnisse über die Barockmusik gesammelt, teilweise mit Hilfe Michael Nymans. Ich interessiere mich jedoch ausserdem für das gesamte Phänomen der spanischen Trommel und Orgel-Musik, die dazu benutzt wurde, in Verbindung mit der Kirche und dem Staat, Leute zu ermutigen, in die Schlacht zu ziehen. Dieser Film war ursprünglich als Oper geplant. Alle Charakteristika einer Oper sind anzutreffen: drei Akte, zwei Chöre, der Gebrauch des Dialoges als Rezitativ. Die Musik in THE BABY OF MÂCON bewegt sich vom Konversations-Dialog über den artifiziellen, theatralischen Dialog, eine Art beschwörender kirchlicher Verkündigung, Formen der zeremoniellen Litanei, den gestützten Gesang, der in gewisser Weise ein Verweis auf die griechisch-orthodoxe Kirche ist und viele andere Formen hin zum vollen Orchestersatz. Der grosse Umfang unterschiedlichster Formen auf der Ebene des Tons führt zu einer untereinander kommunizierenden Musik. Ich glaube, dass wenn ich mit einem Komponisten zusammengearbeitet hätte, wäre ich nicht in der Lage gewesen, solch umfangreiche Möglichkeiten zu haben, ausserdem wäre es viel zu teuer geworden. Der Hauptgrund war jedoch, indem ich Frescobaldi und Monteverdi zitiere, zu den Ursprüngen der Opernform zurückzukehren.

Das Gespräch mit Peter Greenaway führten Torsten Beyer und Sabine Danek

«Gibt es eine wünschenswerte Ordnung? Man sollte sich gegen solch eine Vorstellung zur Wehr setzen.»

«Die Malerei Caravaggios beschäftigt sich in aussergewöhnlichem Masse mit der dramatischen Wirkung des Lichts.»

16



Storytelling

Das Handwerk des Filmemachens

Die letzten dreissig Jahre des europäischen Films waren mitgeprägt von der Vernachlässigung der Technik des Geschichtenerzählens, eine der handwerklichen Seiten der Filmkunst. Nicht allein das Drehbuch, alle Bereiche des Filmemachens, Kamera, Schnitt und Szenenbild, sind am Prozess des Geschichtenerzählens beteiligt, tragen dazu bei, dass dem Zuschauer eine Geschichte erzählt werden kann.

Das berüchtigte Zitat Godards, dass jede Geschichte einen Beginn, einen Mittelteil und ein Ende hätte, aber nicht notwendigerweise in dieser Reihenfolge, weist neben der Provokation auch auf die Haltung gegenüber der handwerklichen Seite des Filmemachens hin. Was zuerst ein Aufbruch war, der die alten Regeln auf den Kopf stellte, führte schon bald dazu, dass die Technik des Geschichtenerzählens in Vergessenheit geriet.

In den letzten Jahren allerdings hat ein Bewusstseinswandel stattgefunden. Die Technik des Geschichtenerzählens wird wieder als integraler Bestandteil des Filmemachens akzeptiert.

Oliver Schütte

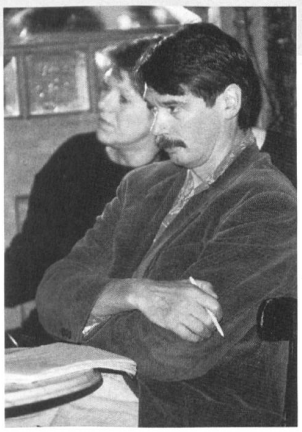
Zusammengetragen wurden die Interviews anlässlich der von der European Film Academy veranstalteten Master School «The Technique of Storytelling».

Die Gespräche sind in der von der European Film Academy herausgegebenen Dokumentation «Henning Carlsen – The Technique of Storytelling» im VISTAS-Verlag auf Englisch erschienen.

Frank Daniel

Frank Daniel – Jahrgang 1926, tschechisch-amerikanischer Scriptdoctor in Amerika und Europa. Direktor der Prager Filmhochschule von 1964 bis 1969, produzierte rund dreissig Filme, schrieb Drehbücher für gut zwanzig und führte bei zweien Regie. Lehrte ab 1970 am American Film Institute. Zwischen 1978 und 1986 mit Milos Forman Co-Chairman der Film Division der School of the Arts an der Columbia University, New York, später Leiter der Drehbuchabteilung der University of Southern California und Artistic Director von Robert Redfords Sundance Institute als auch des Flemish European Media Institute (FEMI) in Brüssel

Nik Powell



Nik Powell – in den siebziger Jahren Mitgründer der Plattenfirma Virgin; gründet 1982 mit Stephen Woolley Palace Video, das sich zu einer der wichtigsten Filmverleihfirmen entwickelte; ausführender Produzent bei Filmen wie THE COMPANY OF WOLFES, MONA LISA, SCANDAL, A RAGE IN HARLEM oder BACK BEAT

Frank Daniel

Hat sich der Stellenwert der Technik des Geschichtenerzählens in Europa in den letzten dreissig Jahren geändert?

Grundlegend. Vor der Nouvelle vague war der europäische Film Unterhaltung für ein breites Publikum, und deshalb nutzte er auch das Handwerk des Geschichtenerzählens. Die Nouvelle vague führte etwas ein, was ich einmal das "Geschichtenmachen" nennen möchte.

Worin besteht der Unterschied?

Geschichtenerzählen richtet sich an das Publikum. "Geschichtenmachen" ist beichten, ist eine Darstellung der eigenen Probleme und Gedanken, es sind Tagebücher und Beschreibungen von Dingen, die den Filmemacher interessieren, ohne dass er an das Publikum denkt. Man kann das künstlerische Freiheit, aber auch amorphes, formloses Geschichtenerzählen nennen. Die grundsätzliche Überzeugung besteht in diesem Fall darin zu sagen: «Ich bin ein Künstler, und ich bin nicht verpflichtet, dem Publikum eine Geschichte zu erzählen.» Aber Kino ist eine populäre Kunst. Es ist für den Zuschauer eine Kunst, in der ihm eine Geschichte erzählt wird und er das Geschichtenerzählen geniessen kann.

Die Erkenntnis, dass sich da wieder etwas ändern muss, beginnt sich immer mehr durchzusetzen. Filmemacher erkennen, dass sie das Handwerk des Drehbuchschreibens, das in Europa verschwunden ist, wieder beleben müssen.

Was ist für Sie das wichtigste Element des Geschichtenerzählens?

Für mich ist das Drehbuch der Film auf Papier. Ich glaube, dass das Drehbuch eine möglichst perfekte Vorlage für den Film sein soll. Das bedeutet, dass der Drehbuchautor zehn Prozent Schriftsteller und neunzig Prozent Filmemacher ist.

Wie ist Ihre Haltung als Produzent gegenüber der Technik des Geschichtenerzählens?

Für Produzenten ist die wichtigste Frage, was ist die Geschichte? Was erzählt sie uns, was wir nicht vorher wussten? Oder erzählt sie uns etwas, was wir schon kannten, auf eine andere Art und Weise? Wenn die Geschichte eine Komödie ist, stellen wir uns die Frage, ob sie uns zum Lachen bringt und warum? Wenn es ein Drama ist, ob es uns in den Bann zieht und bewegt? Wenn es eine Action-Geschichte ist, ob sie uns unterhält? Wenn es eine Horror-Geschichte ist, ob sie uns in Furcht versetzt?

Weitere wichtige Fragen betreffen die Charaktere: Sind es interessante Figuren, mit denen sich der Zuschauer identifizieren kann? Sind es Menschen, die er bewundern, verachten, hassen oder lieben kann?

Wenn es eine realistische Geschichte ist, müssen die Figuren Menschen sein, die das Publikum bereits kennt. Die Charaktere müssten nicht nur interessant, sondern auch glaubhaft, ihre Handlungen, Gedanken und Dialoge müssen stimmig sein. Ihr Verhalten und ihre Reaktionen – wenn sie nicht sofort verstanden werden können – müssen zumindestens am Schluss der Geschichte nachvollziehbar sein.

Das sind die Dinge, die wichtig für das Handwerk des Geschichtenerzählens sind. All dies gilt natürlich auch für Romane und andere Formen des Geschichtenerzählens.

Wenn wir im Film alle diese fundamentalen Dinge erfüllt haben, suchen wir nach einer Geschichte, die sich gut oder sogar besonders gut durch visuelle Mittel erzählen lässt.

Eine Einstellung oder ein Bild kann mehr als hundert Seiten eines Romans erzählen, kann Gefühle ausdrücken, kann Menschen zum Lachen bringen oder erzählen, was für ein Charakter eine Person ist.

Was ist das wichtigste Element im Prozess des Filmemachens? Das Buch, die Regie, der Schnitt oder etwas anderes?

Das ist abhängig von der Geschichte. Manche Geschichten sind sehr minimalistisch mit wenig Dialog und sehr wenig "Handlung" im traditionellen Sinn geschrieben, und in diesem Fall sind die Qualitäten des Regisseurs sehr wichtig. Regisseure wie *Terence Davies* oder *Peter Greenaway* sind Beispiele dafür. Bei anderen Geschichten, die sehr dicht sind, steht dies nicht so sehr im Vordergrund. In diesem Fall ist es mehr die handwerkliche Seite als die visuelle Qualität. Die Bilder sind schon im Drehbuch und brauchen nur enthüllt zu werden. Aus diesem Grund ist die Bedeutung der einzelnen Elemente abhängig von der Geschichte und wer sie erzählt.

Renato Berta

Renato Berta – Jahrgang 1945, einer der bedeutendsten Kameramänner des Jungen Schweizer Films: Zusammenarbeit mit Alain Tanner, Daniel Schmid, Claude Goretta; lebt seit längerem in Frankreich und arbeitet unter anderen mit Louis Malle, Alain Resnais und Jacques Rivette

Wie ist Ihrer Meinung nach die Stellung des europäischen Films einzuschätzen?

In Europa nähert sich das Kino immer mehr dem Fernsehen. Es wird ihm immer ähnlicher, und aus diesem Grund ist es dabei zu verschwinden. In Deutschland, wo das Kino fast nicht mehr existiert, ist es am traurigsten. Das Ergebnis wird sein, dass das Kino eines Tages verschwunden ist. Es ist das Fernsehen, das gewinnt.

Gibt es einen Unterschied zwischen der Position des filmischen Handwerks in der Vergangenheit und heute?

Die Geschichte der Technik, des Handwerks im Film, ist sehr eng verbunden mit der Geschichte der Regisseure. Es gab Schöpferpaare, die eine ganze Epoche durchquert haben. *Ingmar Bergman* und *Sven Nykvist* haben gemeinsam Karriere gemacht. Es gab *Federico Fellini* und *Giuseppe Rotunno*. Unser Schicksal ist sehr eng mit dem der Regisseure verbunden.

Haben Sie nicht den Eindruck, dass es vor zwanzig Jahren eine Dominanz der Regisseure gab und im Moment die Position des Handwerks wieder wichtiger wird?

Ja, das Handwerk wird wichtiger, weil die Regisseure schwächer werden.

Die Regisseure sind immer weniger fähig, ihre Bilder im Film wirklich zu definieren. Deshalb verschwinden die Bilder auch mehr und mehr. Dazu kommt die Dominanz der Fernsehbilder, der Werbung

Wie würden Sie Ihre eigene Technik des Geschichtenerzählens beschreiben?

Ich habe keine persönliche Technik. Als Goethe am Ende seines Lebens auf seine eigene künstlerische Arbeit zurückblickte, hat er gesagt, dass er achtundneunzig Prozent von seinen Vorgängern übernommen hat, und wenn er zwei Prozent Eigenes hinzugefügt hätte, wäre er sehr glücklich. Das ist auch meine Einstellung. Ich versuche, alles von den Meistern zu lernen.

Wer gehört für Sie zu den europäischen Meistern des Geschichtenerzählens?

Die Meister, von denen ich gelernt habe, sind *Jacques Prévert*, *Jean Aurenche* und *Pierre Bost*, auch *Charles Spaak* – all die grossartigen Drehbuchautoren. Und *Jean Cocteau*, der wirklich das Handwerk kannte und in den Vierzigern und Fünfzigern, in der goldenen Zeit des europäischen und amerikanischen Films, arbeitete. Auch *Cesare Zavattini* in Italien bei den Neorealisten ... und davor *Carl Mayer*!

Worin besteht der Unterschied zwischen dem europäischen und amerikanischen Geschichtenerzählen heutzutage?

Amerikaner wollen die Zuschauer so weit wie möglich involvieren, und sie wollen so viele Zuschauer wie möglich ins Kino holen. Europäer, befürchte ich, wissen nicht, wie sie das machen können.

Wollen sie es überhaupt?

Der Grund, warum ich mehrmals im Jahr eingeladen werde, nach Europa zu kommen, ist wahrscheinlich, dass sie es lernen wollen. Aber es gibt immer noch viele, die sich nicht darum kümmern, weil sie denken, es vermindere die Qualität ihrer Arbeit.

EIN-SICHTEN

und der Musikclips mit ihren sehr heftigen Farben.

Wenn man mit guten Regisseuren arbeitet, gibt es dieses Problem nicht. Wenn sie nicht so gut sind, sagen die Regisseure zwar, dass das Bild sehr wichtig sei, aber wenn es darum geht, ein bisschen Energie aufzubringen, um ein Bild zu machen, und sie müssten warten, dann gefällt ihnen das nicht. Dann muss man drehen, weil die Schauspieler drehen wollen. Es gibt diese Art von Konflikt, der oft sehr dumm ist.

Ich hatte das Glück, mit Regisseuren zu arbeiten, mit denen ich auf eine andere Weise arbeiten konnte.

Was ist für Sie als Kameramann die Technik des Geschichtenerzählens, welche wichtigen Elemente gibt es?

Zuerst gibt es natürlich das Drehbuch.

Die Hauptsache für den Kameramann ist aber, dass er sein Wissen zur Verfügung stellt.

Dennoch, wie arbeiten Sie? Sie lesen das Drehbuch und haben sofort Bilder im Kopf?

Nein. Überhaupt nicht. Ich lese ein Drehbuch, ich diskutiere mit dem Regisseur und mit dem Produzenten. Man geht auf Motivsuche, und nach und nach nimmt der Film Form an. Wenn der Kameramann schon beim Lesen des Drehbuchs Bilder im Kopf hat, dann ist das Drehbuch nicht sehr gut oder der Kameramann will nur seine Macht beweisen. Das Bild ist immer das Resultat eines Dialoges. Der Dialog findet natürlich auch mit dem Drehbuch statt, das ist klar, aber ebenso mit allen anderen Elementen.

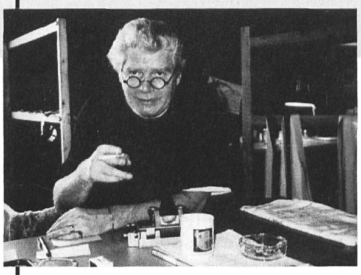
Gibt es vom Standpunkt des Kameramanns aus Elemente, die besonders wichtig sind im Hinblick auf das Geschichtenerzählen?

Seit einigen Jahren gibt es das Wort "Einstellung" nicht mehr auf dem Set.

Ein Film ist aus Sequenzen gemacht, und in der Sequenz gibt es die Einstellungen. Leider werden weniger und weniger Einstellungen gedreht. Das ist das Erbe des Fernsehens. Man macht keine Einstellungen mehr, man filmt die Person, die spricht, und damit hat es sich auch schon. Aber Einstellungen, die ersonnen und überlegt sind mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende, gibt es praktisch nicht mehr. Heutzutage kann man selten mit Regisseuren arbeiten, die wirklich eine Idee von einer Einstellung haben.

Um aber einen guten Film zu machen, braucht man gute Einstellungen. Das lässt sich vergleichen mit guter Literatur. Auch dazu braucht man gute Sätze. Man kann keine schlechten Sätze schreiben und damit gute Literatur machen.

Peter Przygodda



Peter Przygodda – Jahrgang 1941, Cutter, Schnitt fast aller Filme von Wim Wenders, Arbeiten für Hans-Jürgen Syberberg, Klaus Lemke, Volker Schlöndorff, Hans W. Geissendörfer, Peter Handke, Reinhard Hauff, Uli Edel; Regisseur dreier Dokumenarfilme und eines Kurzfilmes

Was ist Ihre Technik des Geschichtenerzählens als Schnittmeister?

Wir können nur mit den Bildern erzählen, die uns vorliegen. Wenn dieses Material gut ist, dann sind auch wir gut. Wenn der Regisseur und der Drehbuchautor gute Arbeit geleistet haben, dann sind wir in der Lage, eine runde Sache daraus zu machen.

Also ist der Schnittmeister kein Geschichtenerzähler?

Nein, wir sind ein Teil, der auf den dramaturgischen Aufbau einer Geschichte Einfluss hat – ich möchte da unsere Rolle eher etwas bescheidener sehen.

Gibt es für die Arbeit persönliche Regeln oder Organisationsweisen?

Ich habe keine persönliche Arbeitsweise. Es gibt im Schneideraum eine generelle Linie, wie man das Material und wie man die Arbeit zu ordnen hat. Das ist durchaus auch international üblich, da gibt es kaum Unterschiede, ob es japanisch, französisch oder deutsch ist. Wir arbeiten, was die Arbeitsweise betrifft, nicht anders als in Hollywood.

Gibt es persönliche Tricks des Handwerks?

Das entdecke ich bei mir weniger. Der einzige Punkt, bei dem vielleicht der Begriff Trick angewendet werden kann, liegt in der Psychologie.

Was heisst das?

Dass wir auf jeden Film und jeden Regisseur flexibel reagieren müssen.

Der Fehler, den diese Filmemacher machen, ist: Sie glauben, den Zuschauer zu berücksichtigen, heisse, ihren Geschmack zu berücksichtigen – wer das tut, macht wirklich letztlich schlechte Filme. Wenn der Drehbuchautor aber die Zuschauer nicht berücksichtigt, kann er gar nicht über sein Drehbuch nachdenken, weil er nicht weiss, wo er die Geschichte beginnen soll, was er in welchem Moment sagen kann, was er verbergen und was offenbaren muss. Die ganze Technik des Geschichtenerzählens wird vernachlässigt, wenn der Zuschauer nicht berücksichtigt wird. Der Autor muss wissen, was der Zuschauer weiss, was er erwartet, wovor er Angst hat, was er hofft und wie er denkt. Ansonsten kann er keine Spannung, kein Geheimnis, keine Ironie erzeugen – nichts, was eine Geschichte aufregend macht.

Man kann eine eigentlich spannende Geschichte hören und sich trotzdem zu Tode langweilen, weil der Erzähler sie nicht zu erzählen weiss. Jeder hat in seinem Leben Menschen getroffen, die die aufregendsten Geschichten erlebt haben, aber wenn sie davon erzählen, steht man auf und verlässt den Raum, weil es derart langweilig ist. Dann gibt es aber auch Leute, die einem erzählen, wie sie heute morgen aufgewacht sind, und man lacht, weil sie wissen, wie man das erzählen muss.

Das ist der Grund, warum die Technik so wichtig ist. Und sie ist erlernbar, aber es bedarf der Zeit, der Energie, und der Wille dazu muss vorhanden sein.

Die Amerikaner haben alles, was sie gebrauchen konnten, von Europäern, die es nach Hollywood brachten, gelernt: von Lubitsch, Wilder, Wyler, Hitchcock ... Die Frage ist, ob heute die Europäer lernen werden – sei es nun von den Amerikanern oder von ihren eigenen Meistern.

Peter Buchka

Peter Buchka – Jahrgang 1943, Filmredakteur der Süddeutschen Zeitung. Dissertierte mit «Die Schreibweise des Schweigens», einem Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur. Autor mehrerer Aufsätze und kommentierter Filmographien der Hanser Reihe Film und mehrerer Bücher, darunter «Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme» oder «Ansichten des Jahrhunderts: Film und Geschichte in zehn Porträts»

Gibt es einen Trick, einen Regisseur von einem Schnitt zu überzeugen?

Da gibt es keine Tricks. Da liegt es an einem selbst, die eigene Psychologie zum Wirken zu bringen. Wir arbeiten ja nicht für den Regisseur oder für die Produktionsfirma, wir arbeiten für den Film.

Gibt es so etwas wie ein oberstes Gebot in dem Beruf?

Das oberste Gebot ist Ordnung und Sauberkeit. Aber das gilt für alle Kollegen, das muss man eigentlich kaum erwähnen. Wenn man keine Ordnung in dem Laden hat, dann kostet es nur Zeit und Geld.

Ist Schneiden ein Handwerk?

Absolut! Zu neunzig Prozent. Das wichtigste ist, dass man das Handwerk beherrscht, damit man den Laden im Griff hat.

Und die restlichen zehn Prozent?

Ein gewisses Talent muss man schon mitbringen. Vor allen Dingen Musikalität. Und einen exakten preussischen Ordnungssinn.

Was ist die Technik des Geschichtenerzählens?

Es ist die unendliche schwierige Kunst, Ideen, Zeitströmungen, sowie Einsichten in die Natur des Menschen in eine Handlung zu übertragen. Die Geschichte allein ist nichts. Sie ist nur ein Vorwand, um etwas sehr viel Komplexeres zu transportieren, das heisst im Film vor allem sichtbar zu machen. Eine wirkliche gute Geschichte macht das Unsichtbare sichtbar, aber eben so, dass es nicht so wirkt, als würde es auf dem Tablett herumgereicht. Die «Technik des Geschichtenerzählens» besteht für mich hauptsächlich darin – aber dabei gibt es unzählige, sehr unterschiedliche Methoden –, ein möglichst komplexes Gedankengebäude zu errichten und dann in begrifflose Bilder aufzulösen.

Was sind die wichtigsten Elemente der Technik des Geschichtenerzählens?

Einbildungskraft, Intelligenz und Unvoreingenommenheit. Ebenso wichtig ist aber eine Neugier auf die eigenen Gestalten und Schauplätze.

Welche Meister des Geschichtenerzählens fallen Ihnen ein?

Da sind erst einmal die Klassiker *John Ford*, *Friedrich Wilhelm Murnau*, *Yasujiro Ozu* und *Jean Renoir*. Von den gegenwärtigen fallen mir vor allem *Jean-Luc Godard* und *Wim Wenders* ein.

Gibt es Regeln, um eine Geschichte zu erzählen?

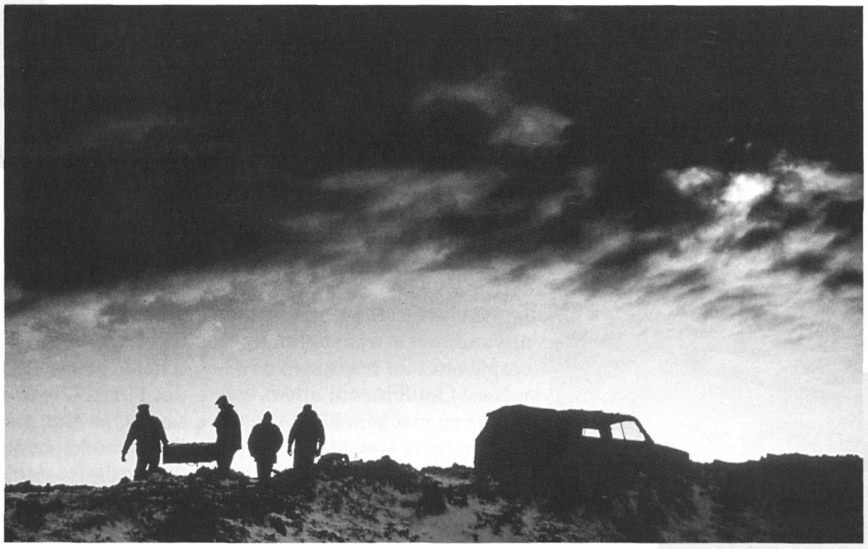
Ja – man muss sie kennen, um sie wieder ausser Kraft setzen zu können. Jeder grosse Künstler schafft seine eigenen Regeln. Er wird die Regeln der Meister respektieren, aber er wird sich nicht an sie halten. Indem er seine eigenen Regeln schafft, erweitert er die Sprache des Films. Daran bemisst sich seine Qualität, auch wenn er die Filmsprache verändert, ist sie ihm heilig.

Wie ist die Stellung des filmischen Handwerks in Europa, besonders in den letzten Jahren, einzuschätzen?

Handwerk hat auf jeden Fall seine alte Stellung zurückerobert. Inzwischen ist es längst wieder die Voraussetzung, um eine Geschichte ordentlich erzählen zu können. Es gab eine Zeit, in der die Missachtung des Handwerks und also auch der Regeln ein Ausdruck des Protestes gegen den Mainstream und dessen politische Haltung war. Inzwischen ist das Handwerk wieder zu vollen Ehren gelangt und sollte auch beherrscht werden.

Blau meint das *Geistige*, Rot das *Wirkliche*. Weiss ist keine Farbe.

TROIS COULEURS: BLEU BLANC ROUGE
von Krzysztof Kieslowski



BLANC

Binnen zwei Jahren kommen drei ausgewachsene Kinofilme desselben Autors zustande, und zwischen September und Mai (innert neun Monaten) kommen sie heraus: BLEU in Venedig, BLANC in Berlin, ROUGE in Cannes. Hinter der Parforceleistung fürs Buch der Rekorde steckt nicht zuletzt kommerzielles Kalkül. Wie die meisten bedeutenden Filmemacher hat Kieslowski auch etwas von einem Geschäftsmann an sich. Seine unchristliche Eile betreibt (unter anderm) eine diskrete Maximierung. Wer sich auf einen der drei Teile eingelassen hat, soll die beiden andern auch sehen wollen. In diesem Sinn versucht sich TROIS COULEURS etwas angestrengt auch dann noch als Trinität zu geben, wenn die einzelnen Teile von sich aus gar keine wirkliche Einheit bilden.

Es ist müssig, diskutieren zu wollen, was nun als "-logie" zu gelten habe und was nicht. Sicher ist TROIS COULEURS in dem platten Wortsinn eine Trilogie, als sie von allem Anfang an als solche geplant war; und sie ist in dem ebenso platten Wortsinn keine solche, als bei weitem zu wenig konkret benennbare erzählerische Substanz vorhanden ist, um BLEU, BLANC und ROUGE auf unmittelbar sinnfällige Weise miteinander zu verbinden.

Da müsste man schon die Trikolore, für die das Blau-Weiss-Rot zu stehen behauptet, zur Klammer erklären; oder dann hiesse es, dem Autor Glauben zu schenken, wenn er versichert, egal was einer wie er realisiere, es entstehe jedesmal wieder ein gleicher Film daraus. Auf sämtliche Kino-Autoren liesse sich eine solche Vereinfachung zwar nicht anwenden; auf ihn, Kieslowski, trifft sie jedoch zu.

Dramaturgie einer Unfarbe

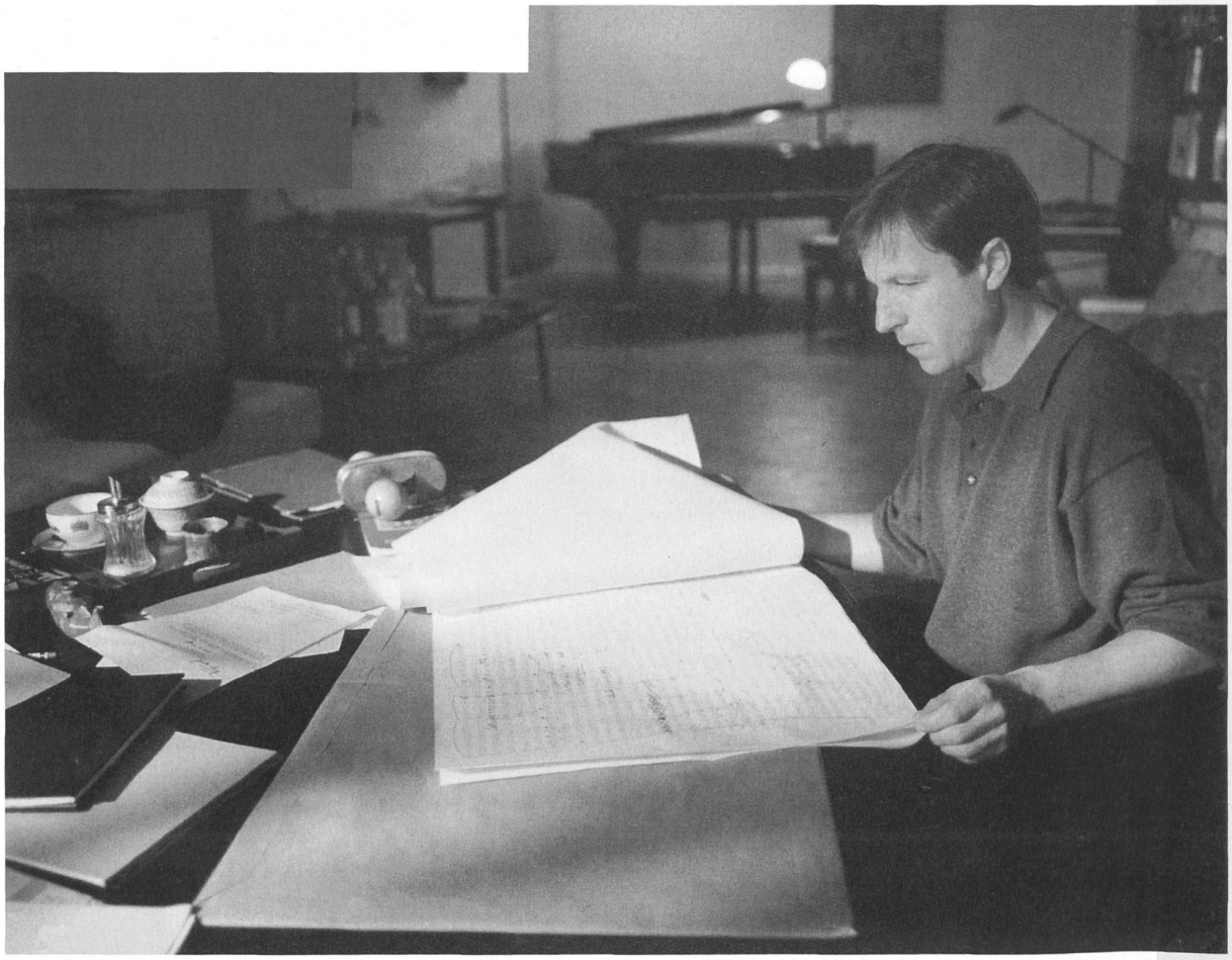
Der zweite von den drei Filmen, BLANC, ist gerade in diesem Sinn nicht wirklich von Grund auf verschieden von BLEU und ROUGE; dennoch

BLEU

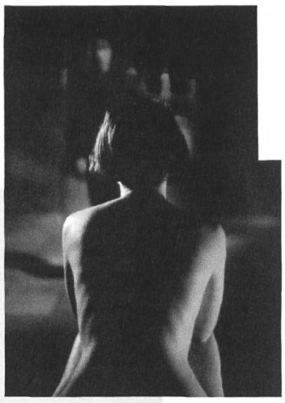
setzt er sich aber klar von ihnen ab. Als schwächster (doch nicht eigentlich misslungener) Teil des Ganzen wird BLANC voraussichtlich den bescheidensten Zuspruch im Kino finden. Woran es ihm fehlt, ist gerade das, was die beiden andern Filme so attraktiv macht; und zwar handelt es sich (auch wenn's verdreht klingt) um einen Mangel, nämlich ganz schlicht um einen solchen an dramaturgischer Plausibilität und Schlüssigkeit.

Im allgemeinen sind es ja die Kritiker, die dem Komplexeren und weniger leicht Erklärbaren den Vorzug geben gegenüber allem, was plan und auf Anhieb erklärbar ist. Bei BLEU folgen sie hierin dem Publikum (was selten vorkommt), und sie werden es möglicherweise bei ROUGE wieder tun. Statt wie gewohnt aufzustehen und wegzugehen bleiben die Besucher im Zürcher «Piccadilly» bis zum allerletzten Nachspanntitel von BLEU sitzen und starren mit einer Ergriffenheit, die schon eine religiöse Qualität gewinnt, auf das Geviert. Wie betäubt sind sie, noch dazu von einer Geschichte, die genaugenommen gar keine ist. Brennend gern möchten sie mit dem Gesehenen etwas anfangen, aber was soll es sein?

Zu keiner vergleichbaren Reaktion kommt es hingegen bei BLANC. Tatsächlich ist die zweite der TROIS COULEURS zum Verzweifeln unschwierig: eine launige und gefällige Komödie um Geld und Liebe, die man unterhaltsam finden kann oder auch nicht. Die leichtgewichtige Fabel vom rundlichen und gewitzten polnischen Friseur und seiner auch nicht dummen und dazu noch ansehnlich gewachsenen französischen Frau vermag selbst über die kürzeste Strecke hin nicht zu überraschen; und sie wird von Schauspielern interpretiert (Zbigniew Zamachowski und Julie Delpy), die freudig, aber mässig einheragieren. Dass BLANC auch der am biedersten fotografierte und geschnittene der drei Teile ist, kommt lediglich noch hinzu.



BLEU



BLEU

Ins Blaue hinein

Was eine rechte Farbentrilogie sein will, lässt ausserdem ganz von allein erwarten – ob sie's nun ausdrücklich in Aussicht stellt oder nicht –, jeder ihrer Bestandteile müsse der Dramaturgie jeweils einer Farbe folgen. Die beiden andern Filme lösen das implizit abgegebene Versprechen erschöpfend ein, einzig BLANC trifft keinerlei entsprechende Anstalten. Überflüssiger-, aber auch typischerweise merkt Kieslowski dazu noch an: «Was ist das schon, Weiss? Weiss ist wie nichts. Sicher ist es keine Farbe.»

Es könnte sehr wohl sein, dass da der Versuch unternommen worden ist, eine abstrakte Unfarbe zu dramatisieren. Falls ja, ist er missraten. Auch andern als Kieslowski ist er nur selten genug gelungen, beispielsweise Josef von Sternberg in THE DEVIL IS A WOMAN. Jener Film war ein Experiment in Weiss und sogar in den Schattierungen von Weiss; aber eben, damals war der Farbfilm noch nicht in allgemeinem Gebrauch, und man filmte Weiss auf Schwarzweiss statt auf Farbe, und es konnte seinen abstrakten Charakter noch wirklich bewahren.

Alles, was BLANC verpasst, indem er zu kurz greift, führen BLEU und ROUGE zuverlässig aus. An verschiedensten Objekten, Dekors und Beleuchtungen tritt (im ersten Teil) Blau als Farbe des Geistigen, der Selbstbesinnung und der Introvertiertheit zutage; und auf ganz ähnliche Weise profiliert sich (im zweiten Teil) Rot als eine Farbe, die für die Zuwendung zu den Mitmenschen steht. Ja, sie kann überhaupt als die eigentliche Farbe des Lebens gelten.

Entsprechend entsendet BLEU seine Heldin (Juliette Binoche) auf einen Weg nach innen. Der Unfalltod ihres Mannes ist gewiss kein gnädiges Geschick, wohl aber eine Fügung, die ein Mass an innerer Konsequenz mit sich bringt. Was zunächst nur blind und absurd über die Unglückliche hereinzubrechen scheint und ihr Selbstmordgedanken eingibt, ist in Wahrheit dazu bestimmt, ihr bis dahin so ziel- und gestaltloses Leben nach einer bestimmten Richtung hin zu lenken.

Welches Sinn und Zweck von Julies Dasein künftig sein könnte, beginnt durchzuscheinen, sowie ihr aufgeht, dass ihr verstorbener Gatte heimlich eine andere Frau liebte (und sie im üb-

ROUGE

BLANC

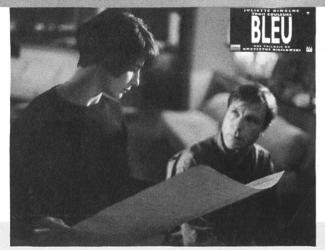
rigen auch geschwängert hat). Es ist mehr als nur denkbar, dass er sich früher oder später aus seiner Ehe hätte lösen wollen. Julie kann sich deshalb – als eine Überlebende, die in einem gewissen Sinn auch eine Scheidungswitwe ist – völlig frei fühlen, künftig ins Blaue hinein zu treiben.

Möglicherweise eine Musikerin (wie ihr Mann ein Musiker war), wird sie aus einer fast tödlichen Bedrückung heraus von einer schöpferischen Tatkraft ganz neu durchdrungen, die zu Lebzeiten ihres Mannes wie verschüttet schien. Mit Julie kehrt nicht etwa jemand (wie man so sagt) unter die Lebenden zurück, der bis dahin unter den Toten geweilt hätte. Sondern die junge Witwe hält – gerade über ihren Rückzug – überhaupt erst Einzug ins Leben.

ROUGE verfährt in einem gewissen Mass umgekehrt und verordnet seinem Helden (Jean-Louis Trintignant) einen kontrollierten, aber überfälligen Ausbruch; und zwar wird er aus einer Vereinzelung heraus unternommen, die der Held sich selbst auferlegt hat. Wieder fungiert, wie schon in BLEU, das Automobil als Instrument jenes Zufalls, der wohl nur eine der vielen Masken des Schicksals ist. Es handelt sich bei der Benzinkutsche bekanntlich um ein Gefährt, das so sehr trennt, wie es verbindet. Massenhaft und scheinbar beliebig, manchmal sinnlos und blindwütig braust es drauflos und zerschneidet brutal den öffentlichen (und oft genug sogar den privaten) Lebensraum, den es anderseits auch wieder herstellen hilft; und es befördert viele von denen, die es befördert, ins Jenseits.

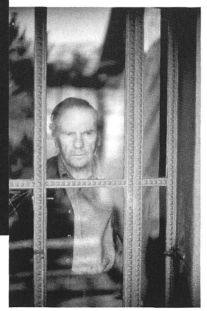
Der rote Faden

Gerade so, wie das ominöse, fatale Transportmittel Julies Mann aus ihrem Leben herausreisst, so führt es den Helden von ROUGE, einen pensionierten Richter, mit Valentine, seiner Wahltochter, zusammen. Deren noch fast kindliche Frische und Arglosigkeit durchbricht spät in seinem Leben die Isolation, in die er sich geflüchtet hat; und zwar stellt sich heraus, dass er nicht irgendwann seinen Weg nach innen angetreten hat, sondern (ausgerechnet) nach dem Unfalltod seiner Frau, die sich von ihm abgewandt hatte!



BLANC

ROUGE



Die wichtigsten Daten zu TROIS COULEURS:

Bleu

Regie: Krzysztof Kieslowski; Buch: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski; Drehbuch-Mitarbeit: Agnieszka Holland, Edward Zebrowski, Slawomir Idziak; Kamera: Slawomir Idziak; Kamera-Assistenz: Henryk Jedynak, Muriel Coulin; Schnitt: Jacques Witta; Ausstattung: Claude Lenoir; Musik: Zbigniew Preisner; Ton: Jean-Claude Laureux; Mischung: William Flageollet.

Darsteller (Rolle): Juliette Binoche (Julie), Benoît Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille), Hélène Vincent (Journalistin), Philippe Volter (Immobilienhändler), Claude Duneton (Arzt), Hugues Quester (Patrice, Mann von Julie), Emmanuelle Riva (Mutter), Florence Vignon (Kopistin), Jacek Ostaszewski (Flötist), Yann Trégouet (Antoine), Isabelle Sadoyan (Kellnerin), Daniel Martin (Nachbar), Cathérine Thérouenne (Nachbarin), Alain Ollivier (Advokat), Pierre Forget (Gärtner).

Produktion: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma (Paris), CAB Productions (Lausanne), TOR Produktion (Warschau) mit der Beteiligung von Canal Plus, unterstützt durch Eurimages, Centre National de la Cinématographie; Produzent: Marin Karmitz; ausführender Produzent: Yvon Crenn. Frankreich 1993. 35mm, Farbe; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Concorde-Film, München.

Blanc

Regie: Krzysztof Kieslowski; Buch: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski; Drehbuch-Mitarbeit: Agnieszka Holland, Edward Zebrowski, Edward Klosinski; Kamera: Edward Klosinski; Kamera-Assistenz: Henryk Jedynak, Muriel Coulin; Schnitt: Urszula Lesiak; Ausstattung: Halina Dobrowolska, Claude Lenoir, Magdalena Dipont; Musik: Zbigniew Preisner; Ton: Jean-Claude Laureux; Mischung: William Flageollet.

Darsteller (Rolle): Zbigniew Zamachowski (Karol Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek), Grzegorz Warchol (der Elegante), Jerzy Nowak (alter Bauer), Aleksander Bardini (Notar), Cezary Harasimowicz (Inspektor), Jerzy Trela (Herr Bronek),

BLEU

Zbigniew Preisner

Komponist
1955 im polnischen Bielsko-Biala geboren; Studium an der Universität Krakau; ab 1980 Mitarbeit an einem berühmten Kabarett; Musik für Theaterstücke und rund 50 Spiel- und Dokumentarfilme
Ausgewählte Filmographie:

1983 PROGNOZA POGODY
Regie: Antoni Krauze
1985 BEZ KONCA
Regie: Krzysztof Kieslowski (KK)
1987 KOCHAM KINO
Regie: Piotr Lazarkiewicz
THE LULLABY
Regie: Federo Sevella
1987/89 DEKALOG 1-10
Regie: KK
1988 KROTKY FILM O ZABIJANIU
Regie: KK
KROTKY FILM O MILOSCI
Regie: KK

Ähnlich wie Julie ist also der Richter ein Überlebender und obendrein (in einem gewissen Sinn) ein Scheidungswitwer. Valentine, die Studentin (Irène Jacob), die versehentlich seinen Schäfer anfährt, das Tier verarzten lässt und es dem Hundehalter zurückbringt, wird zu dem Menschen, der den abgeklärten Sonderling wieder mit der Welt in Verbindung bringen könnte. (Doch mag es sehr wohl sein, dass er gar nie wirklich mit ihr verbunden war.)

Die junge Fremde spinnt den roten Faden, und niemand anderer ist dazu befähigt: erfüllt sie doch ihre Aufgabe, ohne dass sie wüsste, wie ihr selber, geschweige denn ihrem Gegenüber geschieht. Weshalb sie der Richter ohne Umschweife ins lächerliche und schmähliche Geheimnis seiner traurigen alten Tage einweiht: Er hört doch wahrhaftig, was für ein Jammer, die Telefongespräche seiner Nachbarn ab, und er tut es sichtlich, um wenigstens (in Ermangelung eines eigenen) am Leben der andern teilnehmen zu können. Zweifellos würde er jeden andern, den man sich überhaupt an der Stelle seiner berückenden jungen Besucherin denken könnte, sofort stoppen.

Weder BLEU noch ROUGE erzählen im herkömmlichen Sinn kontinuierlich und gradlinig: weder von Julie noch vom Richter oder von Valentine. In ihrem Verlauf beschreibt ja eine Geschichte meistens, warum, in welcher Hinsicht und auf was für einem Weg der Protagonist Schritt für Schritt ein anderer wird, als er zu Beginn gewesen ist. Fabeln verfahren mit der logischen Verkettung überzeugender Beweggründe und schlüssiger Episoden, und sie installieren eine vertraut-verlässliche Kohärenz: das liebgewordene einlullende Und-dann-und-dann eines laufenden Berichts. Wo immer es möglich ist, umgeht Kieslowski jede Automatik der bewussten Art. Bloss summarisch wird das jeweilige Verhalten der Helden motiviert, und die Veränderungen, denen sie unterliegen, werden allenfalls grob umrissen.

Innenleben, Aussenleben, Eigenleben

Film will nämlich bei Kieslowski nicht so sehr erläutern, was in den Figuren vorgeht, sondern er will zeigen, was sie treibt und wohin sie treiben. Entschlossenes Handeln ist nur aus-

Cezary Pazura (Besitzer der Wechselstube), Michel Lisowski (Dolmetscher), Piotr Machalica (grosser Mann), Barbara Dziekan (Kassiererin), Marzena Trybala (Angestellte des Marriott), Philippe Morier Genoud (Richter), Francis Coffinet (Bankangestellter), Yannick Evely (Metro-Angestellte), Jacques Disses (Anwalt Dominiques), Teresa Budzisz-Krzyzanowska (Frau Jadwiga).

Produktion: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma (Paris), CAB Productions (Lausanne), TOR Produktion (Warschau) mit der Beteiligung von Canal Plus, unterstützt von Eurimages; Produzent: Marin Karmitz; ausführender Produzent: Yvon Crenn. Frankreich 1993. 35mm, Farbe, Format: 1:1,85; Dolby Stereo SR; Dauer: 91 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Concorde-Film, München.

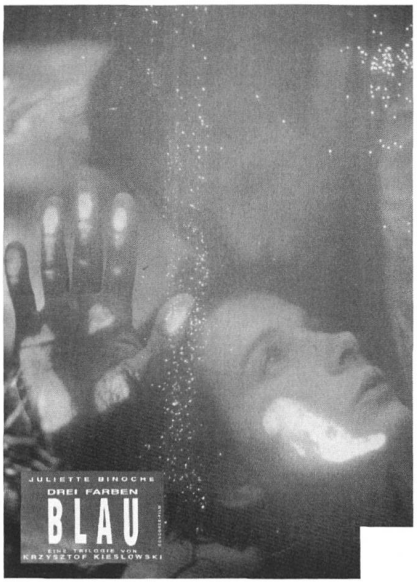
Rouge

Regie: Krzysztof Kieslowski; Drehbuch: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski; Drehbuch-Mitarbeit: Agnieska Holland, Edward Zebrowski, Piotr Sobocinski; Kamera: Piotr Sobocinski; Kamera-Assistenz: Henryk Jedynak, Muriel Coulin; Schnitt: Jacques Witta, Ausstattung: Claude Lenoir; Kostüme: Corinne Jorry; Musik: Zbigniew Preisner; Ton: Jean-Claude Laureux; Mischung: William Flageollet.

Darsteller (Rolle): Irène Jacob (Valentine), Jean-Louis Trintignant (Richter), Frédérique Feder (Karin), Jean-Pierre Lorit (Auguste), Samuel Lebihan (Fotograf), Marion Stalens (Tierärztin), Teco Celio (Barmann), Bernard Escalon (DJ), Jean Schlegel (Nachbar), Elzbieta Jasinska (Frau), Paul Vermeulen (Freund Karins), Jean-Marie Daunas (Wachmann), Roland Carey (Händler), Brigitte Paul, Cecile Tanner, Leo Ramseyer, Anne Theurillat, Neige Dolski, Jessica Korinek.

Produktion: MK2 Productions, CED Productions, France 3 Cinéma (Paris), CAB Productions (Lausanne), TOR Produktion (Warschau) mit der Beteiligung von Canal Plus, unterstützt von Eurimages, EDI; co-produziert von Télévision Suisse Romande; Produzent: Marin Karmitz; ausführender Produzent: Yvon Crenn. Frankreich 1994. 35mm, Farbe, Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Concorde-Film, München.

BLANC



1990 **EMINENT DOMAIN**
Regie: John Irvin
HITLERJUNGE SALOMON
Regie: Agnieszka Holland (AH)

1991 **LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE**
Regie: KK
AT PLAY IN THE FIELDS OF THE LORD
Regie: Hector Babenco

1992 **OLIVIER, OLIVIER**
Regie: AH
DAMAGE
Regie: Louis Malle

1993 **LE FIL DE L'HORIZON**
Regie: Fernando Lopes
THE SECRET GARDEN
Regie: AH
TROIS COULEURS: BLEU
BLANC

1994 **ROUGE**
Regie: KK
MOUVEMENTS DU DÉSIR
Regie: Léa Pool

nahmsweise ihre Sache; vielmehr tragen ihre Biographien so etwas wie eine innere Folgerichtigkeit bereits in sich, und sie nehmen gleichsam einen vorgezeichneten Lauf. Doch werden diese Gegebenheiten und Entwicklungen weniger mit dem Mittel des verbalen, formulierenden Dialogs umschrieben, und sie leiten sich auch nicht von einer eigentlichen Gesamthandlung her, sprich: von einer sogenannten Geschichte.

Was ist und was wird, machen die Bilder und konkreten Einzelvorgänge direkt sicht- und hörbar. Der Stoff, der BLEU und ROUGE konstituiert, das ist alles, was sich im weiteren Wahrnehmungsbereich der Figuren abspielt. Doch geht es eben um sie herum vonstatten, und das heisst unmissverständlich: ausserhalb ihrer eigentlichen Person und in einem gewissen Mass sogar ausserhalb ihres engeren Bewusstseins. Was es zu sehen und was es zu hören gibt, stellt aus Eigenem nichts als lauter gleichgültiges Aussenleben dar. Erst aus der Bedeutung, die die Dinge und Vorgänge der äusseren Welt für den Helden (oder die Heldin) bedeuten, ergibt sich laufend das Innenleben.

Was immer gemeint ist, wenn man bei Filmen (meistens abwertend) von Sinnbildern spricht, es hat mit Kieslowskis Art der Darstellung höchstens indirekt etwas zu tun. Symbole dienen dazu, an entscheidender Stelle in einer Handlung das, was sich im Innern von jemandem abspielt, zu *versinnbildlichen*. Die vierhundertfünfzig präzis eingefügten sinnlichen Details von ROUGE – fast gleich viele dürften es in BLEU sein – repräsentieren nichts, sondern sie bilden: sie *sind* das gesamte Innenleben von Valentine (oder Julie).

Sie fügen sich zum "stream of consciousness", zum Bewusstseinsstrom, und sie führen in diesem Sinn, an der Schwelle zur Wahrnehmung, auch so etwas wie ein Eigenleben. In ihnen konkretisiert sich jene ununterbrochene Einwirkung der Dinge und Menschen auf den einzelnen, die man den Alltag nennt. Wer die sinnliche Dichte eines Films lobt, denkt wohl fast immer an dergleichen. Die Hauptsache ist die Summe der Nebensachen.

Pierre Lachat

Zügige Leidenschaft

MOUVEMENTS DU DÉSIR
von Léa Pool

Ein Mann und eine Frau lernen sich in der Eisenbahn auf der Fahrt von Montréal nach Vancouver kennen und lieben. Aus dem vorsichtig-zurückhaltenden gegenseitigen Beschnuppern entsteht erotische Anziehung. Die Lust auf den andern wächst, bis sie im Finale, im sexuellen Akt im Gepäckwaggon, gleichsam explodiert, sich ausleben darf. Der Wunsch des Paares, der Zug der Liebe möge nie mehr anhalten, geht in Erfüllung: die nächste Station wird vom Zug ignoriert. Er fährt weiter, ohne von den Fragen der irritierten anderen Gäste und vom verblüfften Personal Notiz zu nehmen. Soviel zum Erzählbaren aus Léa Pools MOUVEMENTS DU DÉSIR.

Die Inhaltsangabe sagt wenig über den Film aus. Praktisch nichts wissen wir dadurch über die Art, wie die wachsende Begierde gezeigt wird. Zuerst zum Handfesten. Vincent und Catherine, das junge werdende Liebespaar im Zentrum des Films, wird, anders als die übrigen Figuren, ganz zu Anfang in der Welt ausserhalb des Zuges verankert. An zwei nebeneinander befindlichen öffentlichen Telefonen im Bahnhof stehen die Beiden. Sie kennen sich noch nicht. Aus den Fetzen der Telefongespräche rekonstruieren wir gegensätzliche Situationen. Catherine, in der Krise, weiss nicht mehr, wo sie steht, verabschiedet sich, verlässt einst Geliebtes, um zur Reise ins Ungewisse aufzubrechen. Vincent, zärtlich in den Hörer flüsternd, wird am Ende seiner Fahrt von einer geliebten Frau erwartet.

Ein kleines Mädchen, Charlotte, die Tochter Catherines, verkörpert nicht nur die Vergangenheit ihrer Mutter, sondern auch die andere Gebundenheit Catherines. Im Gegensatz zu den übrigen Figuren entwickelt das Kind ein Eigenleben. Mal stört es durch blosse Anwesenheit das Liebesabenteuer der Mutter, mal agiert es als Kupplerin. Im übrigen pflegt es seine eigenen Angelegenheiten. Als einzige Figur verfügt das Mädchen über eine gewisse Komplexität und lebendige Widersprüchlichkeit. Sogar die zwei Hauptprotagonisten wirken dagegen erstaunlich blass und flach. Sonst existieren nur typisierte Nebenfiguren – ein altes Paar voller Liebenswürdigkeit, ein väterlich-wohlgesinnter älterer Herr, eine blinde Mutter und ein Selbstmordkandidat – die Fragmente einer Gesellschaft andeuten.

Zugfilme

In einem Pariser Reprisenkino stand Anfang des Jahres ein regelrechtes Zug-Film-Festival auf dem Programm. Die Vielfalt der unter diesem Nenner gezeigten Filme verweist auf die Tradition, die der Zug als

Filmmotiv hat. Welche Aspekte des Motivs nimmt Léa Pool auf? Das "huis-clos"-Gefühl, das sich bei einer langen Fahrt praktisch gezwungenermassen einstellt, interessiert die Filmemacherin wenig. Trotz der typischen Eisenbahngänge kommt kein Gefühl der Enge und des Eingeschlossenseins auf. Geräumige Kabinen mit bequemen Dusch- und Waschgelegenheiten, ein riesiges Wagenrestaurant und eine Bar mit Tanzfläche erwecken den Eindruck luxuriöser Raumfülle.

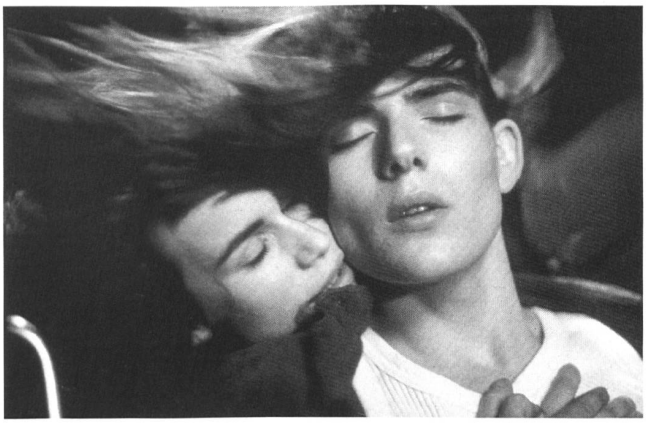
Die isolierten Nebenfiguren reagieren nur auf das Paar im Zentrum und treten sonst kaum miteinander in Verbindung: als prominent ins Bild gesetzte Statisten, als Skizzen von Figuren, eignen sie sich lediglich als Projektionsflächen für die Hauptfiguren. Eine an sich vielversprechende Idee, die Léa Pool erzählerisch auf einem Nebengleise verfolgt, will allerdings zu dieser aus Statisten zusammengesetzen Pseudo-Gesellschaft nicht recht passen und funktioniert denn auch prompt nicht.

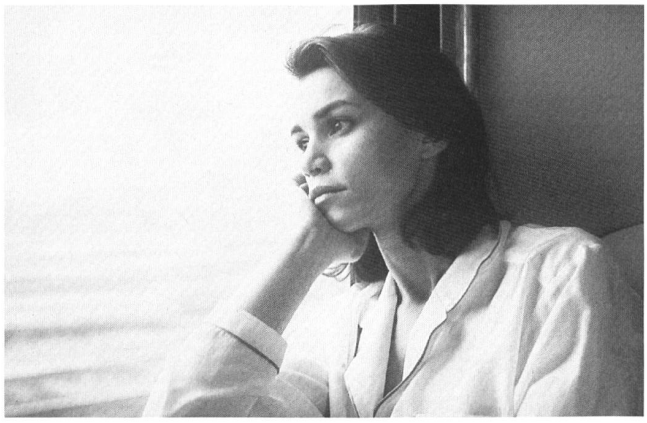
Der Zug eignet sich wie der Ozeandampfer besonders als Raum für die Darstellung eines Mikrokosmos. Kritische Filmemacher bedienen sich gerne dieses Motives, um das schlechte Funktionieren einer Gemeinschaft darzustellen. Ganz so radikal-desaströs wie in Alexander Rogoschkins Gefängniszug im Film DIE WACHE (KARAUL, 1989) muss der Befund dabei keineswegs ausfallen. Der Zug kann auch den Raum für einen simplen Whodunnit liefern: MURDER ON THE ORIENT EXPRESS (Sidney Lumet, 1974) oder auch in einem billigeren Zug. Léa Pool nimmt das Motiv auf, indem sie in kurzen Flashs eine nicht erkennbare Person zeigt, die in offensichtlich fremden Koffern wühlt. Ein Dieb, Detektiv, Staatsschützer oder Mörder? Erst gegen Schluss wird das Rätsel gelöst und vage mit der Hauptgeschichte verbunden. Der Selbstmordkandidat war am Werk. Durch das keineswegs kriminelle Vertauschen von Gegenständen verschiedener Besitzer sorgt er für Aufregung. Die Kommunikation, die durch den an Happening-Ideen der siebziger Jahre erinnernden "Sponti-Akt" entstehen könnte, wird allerdings nicht mehr gezeigt. Die Figur könnte das Erzählmuster des Whodunnit im Zug innovativ auf die Schippe nehmen, doch die Figur hat gemäss Drehbuch plötzlich anderes vor. Die Idee wird aufgegeben, bevor sie Wirkung entfalten konnte.

Zug der Leidenschaft

Doch im Zug wird nicht nur gestohlen, spioniert, Gewalt ausgeübt, gemordet, sondern auch begehrt und geliebt. Der Titel des Films MOUVEMENTS DU DÉSIR setzt plakativ Prioritäten. Nicht nur auf der Leinwand gehören der Zug und die Zugfahrt ins Reich der gängigen sexuell-erotischen Phantasmagorien. Überlassen wir die Welt ausserhalb des Films den Psychoanalytikern und Traumdeutern. Auf der Leinwand ist das Motiv gleichsam doppelt sexuell konnotiert. Einerseits wurde vor allem in der Blütezeit der Zensur in der Hays-Code-Ära des klassischen Hollywood der vorbeibrausende Zug (wenn nötig präzisiert durch eine Tunneleinfahrt) als Visualisierung des tabuisierten sexuellen Aktes benutzt. Doch das ist hier nicht Thema. Andererseits geht es um den Zug als sozialen Raum. Die Abgeschlossenheit und die Nähe (im Schlafwagen sogar intime Nähe) zwischen Fremden lassen Beziehungen wachsen. Die quasi erzwungene Passivität während der Fahrt schafft Zeit für Imaginationen, die Fensterscheiben als Spiegel und Projektionsflächen begünstigen wie die rhythmischen Bewegungen des rollenden Zuges ein erotisches Klima. Ein ganz typisches Beispiel: Marcello Mastroianni wird in Federico Fellinis LA CITTÀ DELLE DONNE (1980) durch die gegenübersitzende schöne Unbekannte zu allerlei Träumen angeregt. Aus der Vorstellung eines ausgesprochen engen Beisammenseins in der Zugstoilette entwickelt sich das abendfüllende Traumgesicht der Stadt der Frauen. Ein älteres Beispiel: Die vor Sinnlichkeit gleichsam strotzende Luft des zum Boudoir umfunktionierten Zugabteils hat wohl keiner betörender inszeniert als Josef von Sternberg in SHANGHAI-EXPRESS (1932) mit der im (Zigaretten-) Rauchnebel zur Ikone verklärten Marlene Dietrich.

Die am Zug vorbeiziehenden Landschaften – durch die Rahmung und die Bewegung der Bilder durchaus in Analogie zur Kinosituation – zeigen bei Léa Pool Seelenlandschaften: Verschneite und vereiste, sonnendurchflutete Gefilde, dann wieder glühende, rotfliessende Ströme. Kaum Bahnhöfe. Ganz anders als etwa bei Chantal Akermans bleiern einsamer Frauenfigur Anna in LES RENDEZ-VOUS D'ANNA (1978), der die Anonymität der vorbeiziehenden nächtlichen Grossstadtbahnhöfe zum Inbegriff der Fremdheit, schmerzlich





empfundener Unabhängigkeit und Losgelöstheit werden lässt, erscheinen die wenigen Haltestellen in MOUVEMENTS DU DÉSIR idyllisch dörflich.

Beim aus dem Fensterschauen steigen innere Bilder auf. Diese auf den ersten Blick surrealistisch anmutenden Kompositionen sind wie die Schlafwagenträume als Verarbeitung der gegenwärtigen Situation und der Vergangenheit von Vincent beziehungsweise Catherine lesbar. Kindheitsängste, Trennung und Verlust von geliebten Personen, aber auch Vorwegnahme der sexuellen Erfüllung. Oft wird im Traum wiederum eine Leinwand oder ein Fernseh-Bildschirm eingesetzt. Die Traumbilder erscheinen komplexer, vielschichtiger.

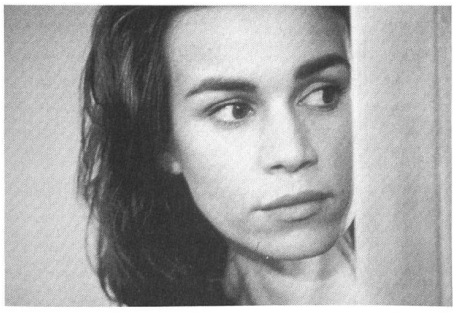
Die Bilder sind trotzdem auf eine eindeutige Aussage hin dechiffrierbar. Dies unterscheidet sie beispielsweise von der Irrealität von Traum- oder Vorstellungsbildern wie sie der Nouveau-Roman-Autor und Regisseur Alain Robbe-Grillet (TRANS-EUROP-EXPRESS, 1966) verwendet, ohne eine verbindliche Lesart vorzugeben.

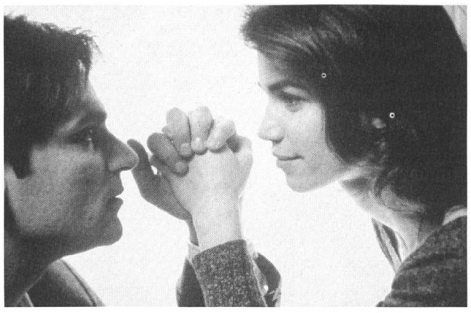
Der erotische Traum von Catherine erscheint auf einer Leinwand. Das Publikum eines Zugkinos schaut sich den Film als Porno an. Catherine sieht sich im Traum aus einer Voyeurperspektive. Vincent drückt Catherine von hinten in Richtung der Zugfensterscheibe. Durch seine drängende Umarmung erscheint Catherines Vorderseite dekorativ auf der Leinwand des Zugkinos. Vincents Körper bleibt durch denjenigen Catherines praktisch verdeckt.

Diese Schlüsselszene illustriert am deutlichsten die Art und Weise, wie Léa Pool Begierde, Erotik und Sexualität zeigt. Die Regie ist in Frauenhand. Der weiblichen Figur fühlen wir uns zudem durch die Inszenierung näher als der männlichen. Zwar hören wir auch seine Gedanken in einer inneren Stimme und sehen Fetzen aus seiner Vorstellung, doch die Kamera ist öfter und näher bei ihr, legt häufiger ihr Inneres bloss als seines. Ihren Körper kennen wir. Wir sehen sie mehrmals gespiegelt mit blossem Oberkörper, sehen wie sie sich duscht, die Kleider wechselt. Und wir sehen sie, wiederum äusserst dekorativ, wie sie sich träumend im knappen Seidenhemd auf dem Bett mit eindeutigen Posen in ihrem erotischen Traum räkelt. Ihn sehen wir nie, nicht einmal ansatzweise, nackt. Er vollführt mit einer leichtgeschürzten Schwarzen einen Balztanz und beobachtet argwöhnisch Annäherungsversuche anderer Männer. Er reagiert, lässt sich von der sinnlich-schönen Catherine verführen. Wie er diese Liebe mit seiner Verbindung zur Welt ausserhalb des Zuges in Einklang bringt, erfahren wir nicht. Schenken wir Léa Pool Glauben, so wächst bei der Frau das Begehren narzisstisch durch eine Vergegenwärtigung des eigenen Verführungspotentials. Von seinem Körper, seiner Körperlichkeit träumt sie nicht.

Zweifeln wir an der Glaubwürdigkeit von Léa Pools Darstellung weiblicher Sexualität, so liegt der Verdacht nahe, dass sie uns in MOUVEMENTS DU DÉSIR lediglich abgestandene Männermythen auftischt. Mit der Wahl von Valérie Kaprisky, einem Sexsymbol der achtziger Jahre, als weiblicher Interpretin ist dieser Verdacht zwar nicht zu erhärten, doch Léa Pool inszeniert den Star nicht einmal gegen sein Image. Bis in die Bewegungen (Tanz) und die Positionen, die Gesten des sexuellen Aktes hinein orientiert sie sich an den Filmen, die Valérie Kapriski berühmt gemacht haben: BREATHLESS (1982) von Jim McBride und LA FEMME PUBLIQUE (1984) von Andrzej Zulawski. Dass sich das Begehren einer unglücklich tristen Frau poolscher Prägung (in der Krise der Trennung und dann im hoffnungsfrohen Neuanfang) schliesslich nicht einmal mehr von demjenigen einer «öffentlichen Frau» von Zulawski unterscheidet, könnte auf besinnungsloses Kopieren hindeuten.

Sabina Brändli





Die wichtigsten Daten zu MOUVEMENTS DU DÉSIR:

Regie und Drehbuch: Léa Pool; Kamera: Pierre Mignot; Schnitt und Tonkonzeption: Michel Arcand; Ausstattung: Serge Bureau; Kostüme: Sabina Haag; Maske: Diane Simard; Musik: Zbigniew Preisner; Ton: Florian Eidenbenz.

Darsteller (Rolle): Valérie Kaprisky (Catherine), Jean-François Pichette (Vincent), Jolianne L'Allier-Matteau (Charlotte), William Jacques (Tom), Mathem Mackay (Tadzio), Elyse Guilbault (blinde Frau), Mimi D'Estée (alte Dame), Nadia Paradis (junge Ehefrau), Yvon Roy (junger Ehemann), Michel Rudder (Kellner), Sheena Larkin (Engländerin), Jacques Girard (Mann um Vierzig), Sylvie Legault (Frau um Vierzig), Serge Christiansens (Schaffner).

Produktion: Cinémaginaire Inc. (Montréal), Office national du film du Canada in Co-Produktion mit Catpics Coprodutions (Zürich) mit finanzieller Unterstützung von Téléfilm Canada, Société générale des industries culturelles (Québec), EDI, Schweizer Fernsehen DRS und RTSR und Teleclub; Produzentin: Denise Robert; Co-Produzenten: Alfi Sinniger, Peter Baumann; assoziierte Produzenten: Yves Rivard, Léon G. Arcand. Kanada, Schweiz 1994. 35mm, Farbe; Dauer: 94 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.

Frage des Vertrauens

AMATEUR von Hal Hartley

Die Französin *Isabelle Huppert* wollte mit ihm, dem Amerikaner, arbeiten. Nachdem sie TRUST gesehen hatte, schrieb sie ihm einen Brief, und als Hal Hartley 1992 mit SIMPLE MEN für den Wettbewerb nach Cannes eingeladen wurde, besuchte er sie in Paris und legte ihr die Skizze zu AMATEUR vor. Und da ihr die Idee gefiel, schrieb er das Drehbuch mit Isabelle Huppert im Kopf.

Hal Hartley ist ein sanftes, unbeugsames Chamäleon, das stets mit den Farben seiner Umgebung arbeitet, dabei aber seine eigene behält. In seinen Filmen (THE UNBELIEVABLE TRUTH, 1989; TRUST, 1990; SIMPLE MEN, 1992; fünf Kurzfilmen und dem "Telefeature" «Surviving Desire», 1991) treten die Schauspielerinnen und Schauspieler oft (zumindest bei der ersten Zusammenarbeit, Hartley ist ein Teamarbeiter) unter ihrem eigenen Namen in der Story auf. *Elina Lowensohn* spielte in SIMPLE MEN die Elina und Isabelle Hupperts Figur in AMATEUR heisst Isabelle.

Ex-Nonne mit Mission

Isabelle ist eine ehemalige Nonne, eine Jungfrau, die sich für eine Nymphomanin hält und sich mit dem Schreiben von Pornogeschichten finanziell über Wasser hält. Sie ist überzeugt, von Gott persönlich für eine ihr noch unbekannte Aufgabe vorgesehen zu sein.

Sie trifft auf Thomas (*Martin Donovans* fünfte Zusammenarbeit mit Hartley), einen offenen, sehr klar denkenden Mann, der am gleichen Morgen auf der Strasse aufgewacht ist und seither keine Ahnung hat, wer er ist oder war.

Aber irgendwie scheint seine Vergangenheit mit der jungen Pornoschauspielerin Sofia Ludens zusammenzuhängen.

Während Thomas bis zum Schluss des Films über seine Identität im Unklaren bleibt, lernt Isabelle immer mehr über seine Vergangenheit und für das Kinopublikum wird bald klar, dass dieser Thomas ein übler Geselle gewesen sein muss. Ein Pornofilmproduzent, der seinen Kindfrau-Star Sofia heiratete und rücksichtslos ausbeutete, bis sie ihn aus dem Fenster stiess.

Während Sofia versucht, ihr Leben in die eigene Hand zu nehmen und in ihrer Naivität die Killer einer internationalen Organisation auf sich und Thomas, von dem sie glaubt, dass er tot sei, aufmerksam macht, erkennt Isabelle in dieser unschuldigen, kindhaften Pornokönigin die ihr von Gott zugedachte Aufgabe.

Action mit Plattfuss

Damit wäre das Geflecht gewoben, das es selbst einem Hal Hartley erlauben würde, einen Action-Thriller zu drehen.

Es sei auch ein Action-Thriller. Aber ein Hal-Hartley-Action-Thriller – sozusagen einer mit einem platten Reifen. Interessiert hätten ihn die Genre-Konventionen, die Vorgaben, und wie weit sie sich in seine eigenen Vorstellungen würden einbinden lassen, erklärt Hartley.

Gelungen ist dem jungen amerikanischen "Auteur" mit AMATEUR ein in jeder Beziehung hybrider, vor

innerer Spannung bebender und unglaublich unterhaltender Film. Hartley hat echtes Kino gemacht, mit den Elementen der Unterhaltungsmaschine, mit erzkomischem "Underplay" und mit jenen intellektuellen Tiefgängen, welche seinen bisherigen Filmen eine begeisterte, wenn auch kleine Fangemeinde eingetragen haben.

Mit dem vergleichsweise grossen Budget und dem ersten Einsatz eines internationalen Stars kam offensichtlich auch der Druck, etwas näher an ein grösseres Publikum zu rücken, und diese Herausforderung hat der «Wörter-Fabrik» (Produzent *Ted Hope* über Hal Hartley) nicht geschadet. Waren in den bisherigen Filmen die Dialoge manchmal atemberaubend philosophisch verstiegen, so finden sich in AMATEUR die gleichen Themen von Religion über Vertrauen bis zu Ausbeutung und Abhängigkeit ohne den kaskadenhaften verbalen Überbau der Vorgängerfilme.

Geblieben ist jedoch der typische lakonische Wechselreden-Stil. Hartleys Figuren reden, dem stilisierten Modus seiner Filme entsprechend, wenig naturalistisch: lassen einander stets ausreden und reagieren erst dann mit Repliken oder neuen Fragen.

Die Logik des Unwahrscheinlichen

Hartley schreibt die Dialoge wie die Geschichten. Einerseits mit den Darstellern im Kopf, mit seinen Vorstellungen vom Potential des Kampfes zwischen Darstellerin oder Darsteller und Rolle, andererseits nach einem wohl eher instinktiven Prinzip:

Mehr denn je weckt nämlich AMATEUR den Eindruck, da hätte sich ein scharf gespitzter Geist zu jeder Kurve einer Geschichte die unwahrscheinlichste Wendung ausgedacht, zu jeder Figur die unerwartetste Eigenvorstellung, zu jedem Satz das verschrobenste Vokabular – und dann akribisch, systematisch und in absoluter Perfektion die Plausibilität wie einen Meissel angesetzt.

Hartleys Geschichten, insbesondere die von AMATEUR, verblüffen durch ihre unglaubliche wasserdichte Logik. In Abwandlung von Dürrenmatts bekanntem Diktum könnte man sagen, Hartleys Geschichten seien dann zu Ende gedacht, wenn sie, ohne unterwegs anzuecken, sämtliche Unwahrscheinlichkeiten abgeholt hätten.

Dabei bleibt stets das Gefühl im Vordergrund, es mit echten Menschen zu tun zu haben, mit Frauen und Männern, die einem viel näher sind, als man es sich selber im Alltag zu sein vermag. Es gibt keine Figur in AMATEUR, die einem nicht heimlich sympathisch wäre, von der keifenden Kellnerin am Anfang bis zum bösartigen Corporate-Killer zum Schluss.

Einfach Kino

Hartley hat mit seinem "Action-Thriller" die Grundregeln des einfachen Erzählkinos eingehalten. An der Oberfläche ist die klare Trennung zwischen Gut und Böse sichtbar, das Handlungsschema kann sich auf diese Vorgabe verlassen. Der Kampf von Gut gegen Böse ist so etwas wie der Wind, der dieses glänzende Boot über die Geschichte jagt.

Aber sobald wir auch nur einen einzigen Gedanken ins Wasser baumeln lassen, beissen sich gleich Dutzende von Ideenfischchen daran fest.

Thomas, der amnesische Held, wandert wie ein reziproker Parzival durch die Stadt New York. Er ist nicht die fast tierische Unschuld auf der Suche nach der Initiations-Sünde, die ihm endlich das Menschsein erlauben würde, sondern eher schon die erlöste Gestalt am Ende der Queste.

Dadurch, dass er sich langsam an seine bösartige Vergangenheit herantasten muss und dies mit seiner zuvorkommenden Offenheit allen menschlichen Begegnungen gegenüber auch beinahe schafft, ist er schliesslich Parzival und Fischerkönig in einem. Der (zufällige?) Tod ereilt ihn, bevor er seiner Vergangenheit zu nahe kommen kann – schliesslich hat er ja, im Gegensatz zum ebenso höflichen Parzival, nichts anderes getan, als sich und den anderen die erlösenden Fragen zu stellen, unaufdringlich und unaufhörlich.

Auch die nymphomane Jungfrau Isabelle und die Kindfrau Sofia Ludens (was für ein verspielter Name!) sind die kombinierte Inkarnation ihrer jeweiligen mythologischen Antipoden.

Das Grossartige an AMATEUR ist die Leichtigkeit, die Konsumierbarkeit dieser reinen Ideen. Die Figuren geben keine philosophischen Sentenzen mehr von sich, auch nicht ironisch verdreht, wie in den Vorgängerfilmen. Sie bringen vielmehr alles und jeden auf einen Punkt, mit einer naiven, manchmal fast zynisch anmutenden Unschuld, die einfährt wie der Teufel und zum befreiten Lachen reizt:

Da sitzt die schöne Isabelle, in der festen Überzeugung, eine Nymphomanin zu sein, mit einem Zufalls-Bekannten im Pornokino. Der Mann

beginnt, sie ohne viel Umschweife zu betatschen. Sie fragt ihn, völlig ohne Ärger, mit ganz ernsthaftem Interesse:

«What are you doing?» –
«I am molesting you.» –
«Am I supposed to like it?» –
«No.» –
«Would you stop if I asked you?» –
«No.»

Dialog ist Action

Im Gespräch in Cannes erläuterte Hartley seine Arbeitsweise beim Szenenaufbau: «Dialogue is something for the actors to do. It's action.» Mit diesem simplen Konzept gewinnen seine Sentenzen ihre perfekte Spannung.

Hartleys Stichomythenstil wirkt mitunter sehr sophistisch – und in jedem Fall befreiend komisch. Seine Schauspieler vergleichen seine Regieanweisungen mit Choreographie. Tatsächlich füllt er mit Hilfe seines langjährigen Kameramannes *Michael Spiller* den filmischen Raum wie ein kinetisches Objekt – Hartley-Filme sind intellektuelles Minimal-Design.

Kontraste bestimmen jede Figur, jede Szene, jede Ausleuchtung. Die Verblüffung, die sich immer wieder einstellt, peitscht einen im Kino enorm auf. Während der Film läuft, fehlt einem die Zeit für die genaue Überprüfung aller Vorgänge; Hartley geniesst nicht nur das absolute Vertrauen ("Trust") seiner Crew, sondern auch das seines Publikums.

Diese tiefe Überzeugung, dass alles seine Richtigkeit habe, lässt einen hellwach und ungeschützt in die vielen Szenen dunkler Komik hineinstolpern. Diese entsteht meist aus der Kombination zweier völlig unkomischer Handlungen. Zum Beispiel halten zwei Killer mitten in der Folterung ihres bedauernswerten Opfers inne, um die Vorzüge und Nachteile ihrer Mobil-Telefone zu diskutieren.

Und einmal, in der für einen Hartley-Film ungewohntesten und damit auch gefährlichsten Szene, rächt sich das Folteropfer an seinem Peiniger, indem es ihn torkelnd vor einem Kloster über die Wiese hetzt und ihn dabei mit Blei vollpumpt – eine Szene, die man eher bei Quentin Tarantino erwartet hätte, dem anderen jungen Amerikaner mit dem so ganz anderen Euro-Appeal.

Während aber Tarantino sämtliche Genres bis zur Bewusstlosigkeit absorbiert zu haben scheint und sich seine Filme mit traumwandlerischer Sicherheit aus purer Oberfläche in nahtloser Perfektion zusammenschweisst, entwickelt Hal Hartley die Oberfläche aus der Tiefe seiner eigenen Themen, aus den über die Arbeit erfahrenen Charakterzügen seiner Schauspielerinnen und Schauspieler und aus einem philosophischen Bedürfnis heraus.

«I have a hard time making sense of the world if I don't see it in terms of money or faith» erklärt er seine rekurrenten Themen Liebe, Vertrauen, Geld und Religion. Seine Filme handelten von Menschen, welche ihren materiellen Besitz verloren und darüber zu einer Freiheit gefunden hätten.

Aber AMATEUR begnügt sich nicht mit Kris Kristoffersons Hippie-Abgesang «Freedom's just another word for nothing left to loose». Er entwickelt den Gedanken an die Möglichkeit eines Neuanfangs für das Individuum weiter, setzt die Figuren in Abhängigkeit zueinander. Die Ausbeutung der Kindfrau durch Thomas, der Katalysatoreffekt von Thomas' plötzlichem Auftauchen auf Isabelles Leben, die Arbeit Hartleys mit den Möglichkeiten seiner Darstellerinnen und Darsteller sind lauter Elemente der Bezugnahme.

Darin liegt wohl die Kraft von Hartleys ebenso redseligen wie lakonischen Filmen begründet: Die komplette, absolute Vernetzung von Figuren und Handlung, von Dialogen und Bewegung erzeugt eine mitgerissene Wachheit. Hartleys Geschichten erschlagen einen nicht mit hoch entwickelten Thesen oder existentialistischer Schwere. Sie haben keinen europäisch-intellektuellen Gestus, sie stellen auch keine Fragen.

Die Fragen tauchen erst im Nachhinein auf, wenn uns im Rückblick die Lebensausschnitte dieser uns so nahestehenden Figuren plötzlich mehr anzugehen scheinen als unser isolierter Eindruck von der Welt.

Er sei nicht eigentlich religiös, sagt Hal Hartley. Er halte auch nichts vom Konzept der Sünde. Was aber in seinen Figuren stets vorhanden sei und in den Geschichten auch immer die Funktion der Sünde übernehme, das seien die «selfish intentions».

Das tiefste Vergnügen an seinen Filmen entsteht immer dann, wenn eine Figur ihre «selfish intentions» überwindet oder hinter sich lässt und sich dann völlig offen einer Situation gegenübersieht.

So haben wir als Kinder das Kino erlebt, bis wir lernten, uns gegebenenfalls davor zu schützen. Bei Hal Hartley dürfen wir wieder die Zynismen vergessen und Augen wie Ohren offenhalten.

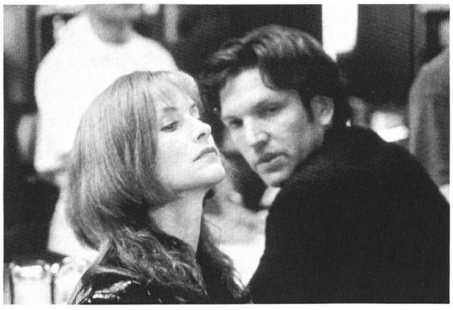
Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu AMATEUR:

Regie und Buch: Hal Hartley; Kamera: Michael Spiller; Schnitt: Steve Hamilton; Ausstattung: Steve Rosenzweig; Kostüme: Alexandra Welker; Frisuren und Maske: Judy Chin; Musik: Jeff Taylor, Ned Rifle.

Darsteller (Rolle): Isabelle Huppert (Isabelle), Martin Donovan (Thomas), Elina Lowensohn (Sofia), Damian Young (Edward), Chuck Montgomery (Jan), David Simonds (Kurt), Pamela Stewart (Polizistin), Erica Gimpel (wütende Frau), Jan Leslie Harding (Kellnerin), Terry Alexander (Frank, der Koch), Hugh Palmer (Warren), Angel Caban (Inspektor), Michael Imperioli (Club-Portier), Emmanuel Xuereb (Barmann), David Greenspan (Herausgeber von Pornoheften), Parker Posey, Dwight Ewell (Squatter), Currie Graham (Videoshop-Angestellter), Jamie Harrold (Pizza-Verkäufer), Marissa Copeland (Nonne an der Tür), Dael Orlandersmith (Schwester Oberin), David Troup (Wächter), Benny Nieves (Polizist), Michael Gaston (Elite-Killer), Paul Schulze (Polizist, der Paul tötet).

Produktion: Zenith/True Fiction Pictures, UGC in Zusammenarbeit mit American Playhouse Theatrical Films, La Sept Cinema, Canal Plus, Channel Four Films; Produzenten: Ted Hope, Hal Hartley; ausführende Produzenten: Jerome Brownstein, Lindsay Law, Scott Meek, Yves Marmion. USA, Frankreich 1994. Format: 35mm, 1:1,85; Farbe, Dolby A; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



Ein Soufflé mit Kernen

BHAJI ON THE BEACH
von Gurinder Chadha

Neun indisch-britische Frauen aus Birmingham wollen auf die Pauke hauen. Sie haben verschiedene Weltanschauungen, stammen aus verschiedenen Altersgruppen. Im Autobus des *Saheli Asian Women Centre* fahren sie an die englische Westküste, nach Blackpool, dem Touristenort an der Sea-Side, um einen Tag lang dem Alltag zu entfliehen und Spass zu haben.

Die einen wollen ihren Alltag auf den Kopf stellen, für andere wird die Reise ans Meer zur Flucht aus einer Notsituation. Hashiba, achtzehn, steht kurz vor dem Medizinstudium, sie ist der Stolz von Eltern und Bekannten. Diese Vorzeigetochter hat aber ein Doppelleben geführt; ihr Freund ist schwarz, und von ihm ist sie schwanger. Der Eklat, den diese Nachricht bei der Familie auslösen wird, ist vorprogrammiert, die Beziehung zu einem Schwarzen ist tabu, schlicht unvorstellbar, ein Skandal. In solche Traditionen und familiären Bande sind die meisten dieser Frauen verstrickt und eingebunden, und davon handelt der Film der indisch-britischen Regisseurin Gurinder Chadha. Und auch davon, wie der Versuch, anders zu leben, ausgehen könnte. Die junge Ehefrau Ginder hat eine solche Möglichkeit gesucht; sie ist vor ihrem gewalttätigen Mann geflüchtet und hat ihren kleinen Sohn mitgenommen. Das lässt sich der patriarchalische Familien-Clan nicht bieten: Scheidung kommt nicht in Frage. Die abtrünnige Frau muss um jeden Preis zurückgeholt werden, und so machen sich der Ehemann Ranjit samt brüderlicher Doppelverstärkung ebenfalls auf nach Blackpool.

Fish and Chips mit Curry

Unterdessen erkunden die Frauen das Vergnügungsviertel der Stadt, jede auf ihre Weise: Die Teenies Madhu und Ladhu machen Bekanntschaft mit rothaarigen jungen Engländern, Ginder geht Haare schneiden, kleidet sich auch neu ein, und die beiden ältesten Frauen der Gruppe lassen sich mit einer Tüte *fish and chips* am Pier nieder, die sie aber zu fade finden und herzhaft mit Curry aus der Handtasche nachwürzen. Für Tante Asha, die zu Hause im Familienbetrieb Videos vermietet, werden Träumereien zur Wirklichkeit. Ein britischer Gentleman der alten Schule nimmt sich ihrer an und führt sie charmant über die Strandpromenade, durch die Strassen und Gassen mit ihren Schaubuden, Theatern und Restaurants. Dabei drohen ihre Phantasie wie auch ihr schlechtes Gewissen überhand zu nehmen. Tagträume vermischen sich mit der Realität, und die Vision einer furchterregenden indischen Götterstatue mahnt Asha mit schallender Stimme, von Rauch umhüllt, an ihre ehefraulichen Tugenden.

So gerät der Ausflug nach Blackpool zum Schauplatz einer Konfrontation zwischen Tradition und Moderne. Beim gemeinsamen Picknick am Strand sticheln die Alten, die moderne Jugend wird als unmoralisch beschimpft. Die elegante Rekha, die zu Gast aus Bombay ist, verspottet die traditionsbewussten Inderinnen als "zurückgeblieben". Die Emigran-

tinnen der ersten und zweiten Generation weisen verschieden hohe Grade von Assimilation auf: Alle reden Englisch, einige mit Akzent, einige halten an den indischen Traditionen fest, tragen stolz Sari und Sandalen, andere, jüngere, sind englische Jugendliche wie Tausende andere auch. Jedoch die gegengeschlechtliche Anziehung geht ihre eigenen, unergründlichen Wege; Madhu hat ein Techtelmechtel mit einem hellhäutigen Teenie, erhält von ihm eine unechte Halskette und ist selig. Ihre Schwester Ladhu fragt sie, weshalb sie nicht indische Jungs bevorzuge, und erhält die Antwort: «Weil die lieber mit weissen Mädchen ausgehen.»

Mit zwei Kulturen leben

Gleich ein doppeltes Tabu der indischen Gesellschaft hat Gurinder Chadha mit ihrem Film gebrochen: die Scheidung und die Beziehung, die ethnische Grenzen überschreitet. Diese Themen aus dem realen Leben sind geschickt in einer leichten, lebensfrohen Komödie verpackt. Ein luftiges Soufflé mit Kernen. Diese umfassende Sicht der Dinge mag von der eigenen Geschichte der Regisseurin herrühren, sie ist zweisprachig aufgewachsen und fühlt sich in der britischen wie in der indischen Kultur zuhause. BHAJI ON THE BEACH drückt die Bipolarität des Lebens vieler Emigrantinnen und Emigranten der zweiten Generation aus. Gurinder Chadha meint zu ihrem Film: «Einiges davon ist wirklich britisch, anderes sehr indisch. Doch statt zwischen diesen beiden Welten hin- und hergerissen zu sein, meine ich, können wir Teil von beiden sein.»

BHAJI ON THE BEACH widerspiegelt die Stellung der indischen Frau mit ihren Licht- und Schattenseiten. Einerseits die Vormachtsstellung der Schwiegermütter, andererseits die Hilf- und Machtlosigkeit der Schwiegertöchter. Wir sehen die Gewalt eines Mannes, der seine Ehe-Probleme lieber mit Schlägen löst, als vor der Familie als Schwächling dazustehen. Das in der westlichen Gesellschaft gepriesene Leben in der Grossfamilie gleicht einer Zwangsjacke. Drei Generationen unter einem Dach, mit Cousins, Onkeln und Tanten und der angeheirateten jungen Ehefrau, die von einer eigenen Wohnung träumt und nach dem Frühstück gerne nochmals ins Bett gehen würde, wenn nicht die Wände familiäre Ohren hätten. Ein gesunder Feminismus hat daher auch vor den emigrierten Inderinnen nicht Halt gemacht; er hilft ihnen, zu den nötigen Freiräumen zu kommen. Das *Saheli Asian Women Centre* leistet als soziale Institution Hilfe aller Art und wird von den Frauen rege genutzt. Das Frauenhaus, in das sich misshandelte Frauen wie Ginder flüchten können, ist dringend nötig; ein Versteck vor der vom Familien-Clan unterstützten patriarchalischen Gewalt.

Regisseurin Gurinder Chadha, die bisher Kurz- und Dokumentarfilme gedreht hat, möchte mit ihrem Spielfilmerstling BHAJI ON THE BEACH die indische Frau anders darstellen als es die britischen Medien tun. «Ich bin es einfach leid, indische Frauen nur negativ und lebensfern gezeichnet zu sehen.» Sie möchte, dass vor allem männliche Zuschauer Stellung beziehen und ihr Verhältnis zu den Frauen neu überdenken. Den grössten Teil der Besetzung machen indische Schauspieler aus. Gurinder Chadha meinte dazu: «Endlich wieder einmal haben unsere indischen Schauspieler Gelegenheit, etwas anderes und mehr als nur den Doktor, den Ladenbesitzer oder dessen Frau zu spielen.»

Humorvoll und selbstironisch

Das Thema des alltäglichen Rassismus wird nicht ohne Lust und Humor angegangen; gegen Anpöbelung wissen sich die Frauen zu wehren. Dies ist eine der Qualitäten des Films: er trägt den Ernst mit einem Augenzwinkern vor, ohne den Problemen leichtfüssig aus dem Weg zu gehen. Dazu tun die spritzigen Dialoge der Drehbuchautorin Meera Syal das Ihrige. Allein die Szene, in der unter einem Pier der Kampf von Ginder und ihrem Mann um das Kind ausgetragen wird, droht ins Melodramatische abzugleiten. Aber dafür werden wir durch Einstellungen mit viel Witz und Selbstironie hinreichend entschädigt. Es bleiben auch der moralische Zeigefinger oder Patentrezepte zur Lösung der mannigfaltigen Hindernisse des Lebens aus. Die Geschichte der neun Frauen bleibt eine Momentaufnahme. Fragen wie die, ob Hashida ihr Kind abtreiben wird, lässt der Film auf wohltuende Weise offen.

BHAJI ON THE BEACH zeigt eine unbekannte Facette des britischen Alltags und ergänzt damit das Bild, das wir von Regisseuren wie Ken Loach, Stephen Frears oder Mike Leigh kennen. Die junge Gurinder Chadha beweist, dass sie mit ihrer Arbeit nicht nur formal, sondern auch inhaltlich den bedeutendsten männlichen Filmschaffenden aus Grossbritannien in keiner Weise nachsteht.

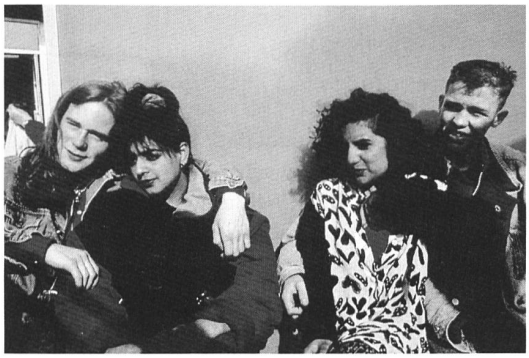
Susanne Wagner

Die wichtigsten Daten zu BHAJI ON THE BEACH (PICKNICK AM STRAND)*:*

Regie: Gurinder Chadha; Buch: Meera Syal, Gurinder Chadha; Kamera: John Kenway; Schnitt: Oral Norrie Ottey; Ausstattung: Derek Brown; Art Director: Helen Raynor; Kostüme: Annie Symons; Musik: John Altman, Craig Pruess, Kuljit Bhamra.

Darsteller (Rolle): Kim Vithana (Ginder), Jimmi Harkishin (Ranjit), Sarita Khajuria (Hashida), Mo Sesay (Oliver), Lalita Ahmed (Asha), Peter Cellier (Ambrose Waddington), Zohra Segal (Pushpa), Shaheen Khan (Simi), Souad Faress (Rekha), Renu Kochar (Madhu), Nisha Nayar (Ladhu), Surendra Kochar (Bina), Tanveer Ghani (Balbir), Akbar Kurtha (Manjit), Rudolph Walker (Leonard Baptiste), Amer Chadha-Patel (Amrik).

Produktion: Umbi Films in Zusammenarbeit mit Channel Four; Produzentin: Nadine Marsh-Edwards. Grossbritannien 1993, 35mm, Farbe, Dolby Stereo SR; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



Days of the Living Dead

SUNSET BOULEVARD von Billy Wilder

I.

Der Anfang ist, so ja auch oft schon gewürdigt, Wahnsinn pur. Ein toter Mann treibt im Swimming Pool der früheren Filmdiva Norma Desmond, Arme nach aussen gestreckt, Gesicht nach unten, und beginnt plötzlich die Geschichte seiner letzten Tage zu erzählen. Von vorgetäuschten Siegen und verdrängten Fehlschlägen, von verlogenen Hoffnungen und verlachten Enttäuschungen. Von dem Hin und Her seines erfolglosen Lebens, von den ständigen Lügen, die seine Niederlagen zu überdecken hatten – und schliesslich von dem überraschenden Angebot, ein Drehbuch für den gealterten Star zu überarbeiten (und so doch noch als Autor zu reüssieren). Was er als allerletzte Chance auf Erfolg sieht, entpuppt sich dann aber schnell als Weg ins endgültige Aus.

Ein Toter, zurückgeholt in sein Leben, das eine einzige Hinwendung zum Tode war: das klingt wie ein doppelter Salto übers graue Melo direkt in die rabenschwarze Schauermär. Doch Billy Wilder geht es nicht um Effekte, sondern um das Bild einer eher unwichtigen Randgruppe in Hollywood, das zugleich das Bild der amerikanischen Gesellschaft insgesamt entwirft: Wenn alle nach den Sternen greifen, müssen viele den Buckel hinhalten, um einigen den Griff zu ermöglichen.

Ausgetrickst wird dieser Mann, wo er noch meint, selbst auszutricksen. Benutzt wird er, wo er noch meint, selbst zu benutzen. Belogen, wo er meint, selbst zu belügen. Betrogen, wo er meint, selbst zu betrügen. *Ein Niemand, der dennoch hofft, ein Jemand zu sein.*

Andererseits gilt, was allein Cornell Woolrich so präzise auf den Punkt zu bringen vermochte: «Es ist besser, für etwas zu sterben als für nichts zu leben.»

II.

Eine Welt voller Hoffnungen, die sich allesamt nicht erfüllen, eine Welt des schrägen Scheins: Hollywood, USA. Überall Verlockung und Bedrängnis, überall Reiz und Not. Lug und Trug sind so selbstverständlich wie die Eitelkeit, die Gloria Swanson als Norma Desmond genüsslich zelebriert. Wer redet, wie er denkt, fühlt, hofft (wie Nancy Olson als Betty Schaefer), taugt allein dazu, hintergangen zu werden. Moral ist kein Moment der Haltung, sondern eine Frage der Strategie.

Die Radikalität, für die SUNSET BOULEVARD steht, kommt auch von der äussersten aller möglichen Perspektiven, von der extremen Überzeichnung des *point of view*. Die Zeit ist für den alerten Helden mehr als abgelaufen. Das typische *temps perdu* des typischen Noir-Helden, der von Anfang an keinerlei Chance hat, ist hier ins Groteske übersteigert. So sehr, dass darüber alles Bewährte ins Schwanken gerät. Alles Natürliche wirkt plötzlich monströs, alles Reale fremd, unheimlich, bodenlos. Ein Toter, der ins Plaudern kommt, das ist wie ein Teufel, der das Pardies erobert.

Alles ist zu Ende, bevor es überhaupt anfängt. Das heisst, bevor man das erste Detail aus dem Leben des Mannes erfährt, ist sein Schicksal längst entschieden. Geschichten eines Zombies: Abenteuer aus dem Reich der Toten. Nur, und das ist der narrative Trick, die tiefere Tragik liegt da, wo der Mann erst im Moment seines Todes begreift, wie eine schwarze Linie gezogen wurde, während er noch dachte, alles in dicker Farbe auszumalen. Wilders Dramaturgie untergräbt, dass es überhaupt ein Leben vor dem Tode geben kann. Man kann sich gut vorstellen, wie Wilder aus dem Lachen gar nicht mehr herauskam, als er sich ausmalte, wie sein Publikum auf diese provokative Perspektive reagieren musste. Ansonsten, das wurde oft übersehen, folgt der Film den grandioseren Entwürfen

des Noir-Kinos. Bogart & Co. bilden darin ja bloss die Glamour-Abteilung – mit ihren dunklen Bartstoppeln im romantischen Asphaltdschungel und den düsteren Spelunken. Für die schwärzeren Beispiele stehen seit jeher eher die Stockbiederen und Zaghaften, die Grossspurigen und Unsympathischen. Tom Neal in DETOUR, Franchot Tone in PHANTOM LADY, Edmond O'Brien in D.O.A., Robert Ryan in CAUGHT, Sterling Hayden in THE ASPHALT JUNGLE, John Dall in GUN CRAZY, Robert Mitchum in ANGEL FACE, Dana Andrews in BEYOND A REASONABLE DOUBT, Orson Welles in TOUCH OF EVIL.

William Holden reiht sich da nahtlos ein. Er gehört zu jenen ewigen Verlierern, die, noch während sie zu gewinnen glauben, ihre eigene Niederlage absegnen. «Ein Blinder, der sehen möchte und weiss, dass die Nacht kein Ende hat.» Der wieder und wieder seinen Stein hochrollt und – glücklich lächelnd – zuschaut, wie er dann von oben nach unten zurückfällt. Ob er sich denn nicht selber hasse, wird er einmal gefragt. Seine Antwort: «Andauernd.»

III.

Billy Wilder ist ein Meister der filmischen Mimikry. Was immer er auch anging, in der Bandbreite seiner Talente schien es so, als beherrsche er alles von Anfang an. Er färbte seine Neigungen, seine Interessen, seine Fähigkeiten, so dass alle nur denken konnten, er gehöre sowieso dazu.Er mache alles, hat er 1967 erklärt: Komödien, ernste Filme, Filme über den Alkohol, Filme über Kriegsgefangene, Filme über das heutige Amerika, Filme, die in Europa spielen. «Ich mache eben immer das, was mich so reizt im Moment. Ich komponiere nie Symphonie 1, Symphonie 2, 3, 4, 5 – nein, manchmal ist es ein Divertissement, manchmal etwas mehr Melancholisches. Natürlich, wenn man genau hinsieht, gibt es da irgendwo einen Stil, gibt es da Gedankenverbindungen, gibt es ein Thema. Und dann können auch im Unterbewusstsein Dinge auftauchen, die man schon einmal gehabt hat. So wie bei einem Komponisten, da kommt plötzlich nach dreissig Jahren wieder irgendeine Phrase zum Vorschein.»

IV.

SUNSET BOULEVARD wurde vor allem als Wilders Auseinandersetzung mit dem Leben und der Arbeit in Hollywood gesehen. Dies sei an dieser Stelle deshalb nicht noch einmal wiederholt. Unterstrichen seien jedoch die Entdeckungen von Neil Sinyard und Adrian Turner (Billy Wilders Filme. Berlin, Volker Spiess, 1980) zur besonderen Rede von Auto, Tanz und Kleidung, vom Konflikt zwischen Illusion und Wirklichkeit, vom «kunstvollen Geflecht der Filmzitate» und von der Differenz in der Darstellungsweise bei Holden und Swanson. «Man sehe sich irgendein Szenenfoto aus SUNSET BOULEVARD an, und man wird bemerken, dass Holden selten etwas Demonstratives tut und dass die Swanson selten ohne Bewegung ist: Ihre Augen leuchten, ihre Arme und Hände verrenken sich zu dramatischer Pose, ihr Haar scheint zu flammen wie das einer Medusa. Alles, was sie umgibt, angefangen von ihrem Haus bis zu ihrer Zigarettenspitze und ihrem Auto, hat Format. Ihr Spiel braucht keine Worte: ihr Gesicht und ihr Körper sagen alles. Wilder hält die Kamera gleichbleibend auf Distanz, so dass ihren Gefühlen genügend Raum gegeben werden kann. Die Türen in ihrem Haus, die alle ohne Schlösser sind, sind symptomatisch für eine Person, die zwischen Öffentlichem und Privatem, zwischen deR Schauspielerin und der Frau nicht zu unterscheiden vermag. Ihr Spiel ist eine grosse, trotzige Geste, das die Illusion gegen das Alter, gegen Kompromisse und gegen das Leben aufrechtzuerhalten versucht.»

Die besondere Rolle Erich von Stroheims habe ich in meinem Essay bereits ausführlich gewürdigt (Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob: Erich von Stroheim. Berlin, Argon, 1994). Deshalb hier nur der Hinweis darauf, wie kontrapunktisch Wilder Erich von Stroheim einsetzt, um Holdens Zukunft sichtbar zu machen. In den frühen Tagen des Kinos habe es drei grosse Regisseure gegeben: D. W. Griffith, Cecil B. DeMille und ihn, darf er einmal erklären. Was überdeutlich formuliert, dass sogar die übergrossen Regiestars des Kinos gegenüber den Leinwandgöttinnen ohne Chance bleiben. Regisseur und Liebhaber der exzentrischen Lein-

wand-Diva war er einst, nun ist er ihr Butler und Chauffeur, dem jede Eigenmächtigkeit rüde untersagt wird: selbst seine letzte Leidenschaft – mit weissen Handschuhen auf der grossen Hausorgel zu spielen. Welche Zukunft bliebe da wohl dem mittelmässigen, erfolglosen Drehbuchautor?

In ihrer Zeit hätten sie keinen Dialog gebraucht. «Wir hatten Gesichter.» Diese Maxime, voller Stolz dem Autor von Handlung und Dialog entgegengeschleudert, wirkt doppelt: Sie erhöht Erich von Stroheim zum letzten und erniedrigt Holden zum ersten Mal. Eine Zukunft eröffnet sie nicht; nur alte Träume kommen darüber hoch, Träume, die längst zu Alpträumen erstarrt sind.

V.

SUNSET BOULEVARD eher als Film Noir zu sehen, impliziert: sein Thema bloss als ein Moment unter anderen zu nehmen. Die Anspielungen auf die Geschichte Hollywoods behalten selbstverständlich ihre suggestive Kraft für sich, ihre dramatische Wirkung beschränkt sich allerdings auf das Atmosphärische, das die zentrale Stimmung dahinter bestimmt: die von Düsternis, Ohnmacht und Verzweiflung, von Konfusion, Fatalität und Tod.

Einen «Semi-Dokumentarfilm über die Kapitale der Fiktion» hat Frieda Grafe den Film einmal genannt. Dies fasst aber, wie gesagt, nur die eine Seite. Oder man müsste, wozu an dieser Stelle leider kein Platz ist, dieses Semi-Dokumentarische konkretisieren an den abenteuerlichen Schattierungen des Lichts, das John F. Seitz hier (wie zuvor in Frank Tuttles THIS GUN FOR HIRE und Wilders DOUBLE INDEMNITY) das Grau ausloten liess.

«In den dunklen Melodramen der Vierziger kam die Frau von ihrem Podest herunter und stoppte nicht, als sie den Boden erreichte. Sie ging weiter – hinunter, wie Eurydice, in die Tiefen der Unterwelt – und zwang dann ihren Liebhaber zurückzuschauen und sich zu verraten.» (Molly Haskell) Wilders Frauen gingen da noch einen Schritt weiter: In DOUBLE INDEMNITY zog Barbara Stanwyck ihren Geliebten mit ins Verderben, so dass ihm der Tod als die einzige Lösung erschien. In THE LOST WEEKEND suchte Jane Wyman ihn zu verändern: zu heilen – und untergrub gerade dadurch seine besondere Individualität. In A FOREIGN AFFAIR schien Jean Arthur ihn aus dem Kuddelmuddel um faszinierende Frauen und böse Machenschaften zu erlösen und lockte ihn doch nur in ihre eigene Hölle provinzieller, wohlgeordneter Biederkeit. In SUNSET BOULEVARD schliesslich verführt Gloria Swanson ihn mit luxuriösen Dingen und glamourösem Getue, bis er kaum noch weiss, wer er ist und was er will, so dass ihm am Ende nichts mehr bleibt – ausser Resignation und Selbstironie: «Dieser arme Kerl», sagt er anfangs über sich, also über den Toten im Swimmingpool. «Er hatte immer ein Schwimmbecken haben wollen. Schliesslich hatte er sein Schwimmbecken, nur dass er teuer dafür zahlen musste.»

VI.

André Bazin, der französische Filmessayist, hat stets im Western «das amerikanische Kino par excellence» gesehen. Es ist jedoch ohne weiteres möglich, den Film Noir als das amerikanische Kino par excellence zu würdigen.

1. Rasende Autos in den Strassen der Grossstadt, Schiessereien und Schlägereien, Mord und Totschlag, böse Intrigen und rasante Rededuelle sorgen für ein Höchstmass an Bewegung in den Bildern.
2. Diese Bewegungsformen sind aber nur Zeichen oder Symbole der eigentlichen Realität des Film Noir: des Mythos eines Ineinander von Hell und Dunkel/von Moral und Amoral/von Gut und Böse.
3. Der Film Noir ist geboren aus dem Zusammentreffen dieses Mythos und der ihm gemässen Ausdrucksform: der «fotografischen Objektivität in der Zeit» – getaucht in Licht und Schatten/in schräge Linien und harte Kontraste/in gespiegelte Räume, in expressive Muster.
4. Dieser Mythos setzt sich insgesamt aus einer Reihe eigener, unverfälschter Mythen zusammen: dem Mythos der Nacht, dem Mythos des Revolvers, dem Mythos des verlorenen Helden, des pessimistischen und passiven Einzelgängers.
5. Niemals zuvor oder danach ist die Nutzlosigkeit des Gesetzes so eng verbunden gewesen mit der Nutzlosigkeit der Moral, «und niemals auch ist deren Antagonismus konkreter und offensichtlicher gewesen.»
6. Der fragmentarische Stil des Film Noir (fragmentarisch wegen des typischen, unfähigen Verhaltens seiner Helden und des episodischen Charakters ihrer Abenteuer) gewinnt seinen Sinn durch den Zwischenraum zwischen den Ereignissen: Jedes amoralische Tun ist sich selbst genug.

Der Film Noir als Kino par excellence: Weil der Film sicherlich die einzige Sprache ist, die nicht nur eine Formulierung findet für das, was sichtbar wird, sondern dem ganzen eine eigene abenteuerliche Dimension hinzufügt: den stilistischen Ausdruck in der Zeit.

Der Niedergang der amerikanischen Städte (auch Spiegelung der ersten, düsteren Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg) wird deutlich:

- durch den Verfall der Ordnung und der Zivilisation;
- durch die Zersetzung der Mythen; wodurch neue, ganz andere Mythen entstehen: vom «kleinen Mann, der sich gross aufspielt, nach dem Unmöglichen grapscht und es eine Szene lang fest hält, wenn er Glück hat»; und auch vom «grossen Macker, der sich grösser aufspielt, als er sollte, um den kleinen Mann innendrin zu vestecken» – wie Peter Hankoff einst schrieb;
- durch die Wiederentdeckung der Amoralität;
- durch die Wiederentdeckung der Realität des Gesetzes, die (am Alltag des Lebens, nachdem alles vermischt und verunreinigt war) das Chaos in der Ordnung enthüllte und die Erde hinter dem Himmel.

VII.

«Sehen Sie, dies ist mein Leben», sagt Norma Desmond, als sie nach dem Mord an ihrem Geliebten wieder im Rampenlicht steht, im hellen Licht der Scheinwerfer und der Kameras, deren ganze Aufmerksamkeit allein ihr gilt. «Dies ist mein Leben, wird es immer sein, etwas anderes gibt es nicht, nur wir, die Kameras und die wunderbaren Leute da draussen im Dunkel.»

Die Tage der lebenden Toten sind an manchen Orten länger, als man glaubt.

Norbert Grob

Die wichtigsten Daten zu SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG)*:*

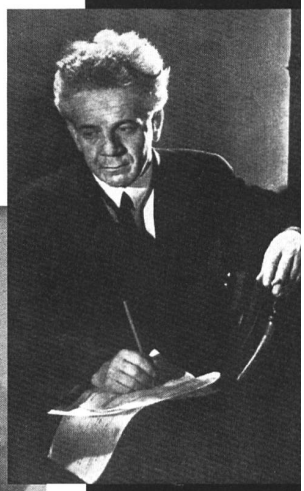
Regie: Billy Wilder; Buch: Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman jr.; Kamera: John F. Seitz; Rückprojektionen: Farciot Edouart; Schnitt: Doane Harrison, Arthur P. Schmidt; Ausstattung: Sam Comer, Ray Moyer; Bauten: Hans Dreier, John Meehan; Kostüme: Edith Head; Maske: Wally Westmore; Musik: Franz Waxman, Ton: Harry Lindgren, John Cope.

Darsteller (Rolle): William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gough (Morino), Jack Webb (Artie Green), Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, B. B. Warner ("Wachsfigurenkabinett"), Cecil B. DeMille, Hedda Hopper, Ray Evans, Jay Livingston (in persona).

Produktion: Paramount Pictures; Produzent: Charles Brackett. USA 1950. 35mm, Schwarzweiss, Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Die Zäsur in der Sprache evoziert das Bild

Der Filmautor Carl Mayer
(1894 bis 1944)



Es gibt nur wenige Drehbuchautoren, die in der Filmgeschichte Erwähnung finden. Eine Ausnahme ist Carl Mayer, der wohl bekannteste Drehbuchautor des Stummfilms. Sein Werk ist verhältnismässig gut überliefert (zwei seiner Drehbücher sind publiziert, drei weitere hat Lotte H. Eisner für die Cinémathèque Française verwahrt, und erst kürzlich konnte die Stiftung Deutsche Kinemathek vier weitere aus dem Nachlass des Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau erwerben). Trotzdem findet eine Auseinandersetzung mit seinem Werk auf der Ebene einer Analyse der erhaltenen Drehbücher klassischer deutscher und amerikanischer Stummfilme kaum statt. So ist denn auch die filmevozierende Wirkkraft dieser Drehbücher weder grundsätzlich noch für den spezifischen Fall untersucht worden. Dies mag ein wenig erklären warum Mayer, trotz der gerade auch international vorgenommenen Wertschätzung, über eine filmhistorische Nennung noch nicht hinausgekommen ist. Weit entfernt ist die Filmgeschichtsschreibung davon, ihn gleichberechtigt etwa neben Regisseuren wie *Friedrich Wilhelm Murnau*, für den er sieben Filme entworfen hat, zu stellen. Der verdiente Nachruhm, mit dem die visuelle Eleganz dieses Regisseurs gewürdigt wurde, verstellt noch immer den Blick auf den kongenialen Drehbuchautor Carl Mayer.

CALIGARI:
Nur ein Ausgangspunkt

Mayer wurde am 20. Februar 1894 in Graz geboren. Nach einer Reihe von Gelegenheitsarbeiten und harten, wenn nicht traumatischen sozialen und familiären Erfahrungen kam er 1917 nach Berlin. Hier konnte er erstmals eine feste Anstellung als Inspizient, Dramaturg und Regieassistent am drittklassigen, seichte Unterhaltungsstücke gebenden Residenz-

Theater erlangen. Nur einige Wochen später gründete er eine Filmgesellschaft. Doch die wohltönend angekündigte Star-Film-Comp. hat wohl wegen Zensurproblemen in den späten Kriegsjahren keine Produktion realisieren können. Die deutsche Filmindustrie befand sich in jenen Jahren ästhetisch wie produktionstechnisch im Umbruch. Besonders im Bereich der Stoffentwicklung war sie bereit, auch unerfahrenen Autoren, die visuelle Ideen zu formulieren in der Lage sind, eine Beschäftigungsmöglichkeit einzuräumen.

1919 debütiert Carl Mayer mit einem Drehbuch, auf dessen Grundlage ein Film entsteht, der bereits wenige Monate später Weltgeltung erlangen wird: DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Das legendenumwobene CALIGARI-Drehbuch ist beileibe noch kein Meisterwerk. Es erzählt in einem recht konventionellen novellenhaften Stil eine der um 1920 nicht ungewöhnlichen schauerromantisch-phantastischen Geschichten. Die dramaturgische Anlage einer Rahmenhandlung erlaubte der produzierenden Decla-Filmgesellschaft einen Eingriff in die Geschichte, der später von Mayer und seinem Co-Autor *Hans Janowitz* heftig kritisiert wurde. Dreissig Jahre später nahm ihn der Filmhistoriker *Siegfried Kracauer* sogar zum Anlass, in der motivischen Verkehrung der Rahmenhandlung eine psychologische Disposition von Produzenten und Zuschauern der Zeit zur Tyrannenakzeptanz zu entdecken. Im realisierten Film ist nicht mehr – wie im Drehbuch – der schizophrene Anstaltsdirektor verrückt, sondern der Erzähler, der in der Kerngeschichte dessen Greueltaten aufklärt.

Kracauers Einschätzung ist nach Kenntnis des wiederaufgefundenen Drehbuchs kaum nachzuvollziehen. Vielmehr führt die Veränderung der Rahmenhandlung, die ursprünglich ein konventionelles Happy-End vorbereitet, dazu, dem Film jene Unbestimmtheit eines merkwürdig vexierenden Schauerstücks zu geben, die entscheidend zum Erfolg des CALIGARI beigetragen hat. Carl Mayer scheint an dieser kunstvollen Verrätselung nur in der Formulierung der stofflichen und dramaturgischen Ausgangssituation beteiligt gewesen zu sein. Nur selten gelingen ihm so innovative Bildentwürfe, wie in der fulminanten, durch kurze Schnitte, durch Licht und Schatten indirekt aufzunehmenden Mordszene. Die ist im Drehbuch nur durch einen handschriftlich hingeworfenen Umriss vorgezeichnet, der jedoch Tempo, Ablauf und Stimmung genau skizziert:

> «Schwarze Bildfläche, aus der sich in den nächsten Augenblicken folgende Lichtzeichnungen entwickeln:
> a) ein grüner Lichtstrich (Mond)
> b) ein Stück Vorhang in der Transparenz des deutlicher werdenden Mondlichts
> c) schattenhafte Jagd hinter dem Vorhang:
> d) Licht und Schatten rasen durcheinander. Im Wirbel taucht ein in seiner Linie grell beleuchteter Arm mit einem reiflos blitzenden Dolch auf, dem sich in Abwehr ein Körper entgegenbäumt. Kampf !!!
> e) langsames abblenden in wieder schwarzer Bildfläche» (19. Bild)

Mayer wurde schnell bekannt durch Drehbücher, die ähnlich wie DAS CABINET DES DR. CALIGARI obskure schauerromantische Momente in das Melodrama einweben und diesem damit fast tragödienhafte Züge verleihen. In vielen Ländern wird dieses Stoffgebiet bis heute als typisch deutsches Genre angesehen. Doch an einer solchen Kanonisierung war Mayer sicher nicht vorrangig interessiert. Vielmehr sorgte er mit DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN, GENUINE, GRAUSIGE NÄCHTE oder auch mit JOHANNES GOTH und dem nicht realisierten Drehbuch «Das Gespensterschiff» allein im Jahr 1920 für eine erzählerische, figurale und auch visuelle Konzentration innerhalb des bisher eher durch zentrifugale, ausschmückende Motive abgesteckten Genrerahmens.

Der introspektive Blick

Mayer strich nach DAS CABINET DES DR. CALIGARI und GENUINE zunächst viel, ab Mitte 1920 fast alles vom exotischen, dämonischen oder irgendwie vordergründig spektakulären Stoffinventar. Schon früh wird sein Bemühen deutlich, das dramatische Geschehen zu konzentrieren und seine Bedeutungsdichte zu erhöhen. Nicht mehr Sensationshandlungen, spektakuläre Aktion und eine Vielzahl von möglichst interessanten Personen bestimmen seine Geschichten. Sondern er beschränkt sich auf eine einfache, unspektakuläre Handlung, auf wenige Figuren und fast karge Räume. Im Zentrum seiner Geschichten steht stets ein Mensch, der sein "Gewordensein" nicht mit den Anforderungen der Umwelt in Einklang bringen kann. Er wird daran zerbrechen oder irre werden. Häufig sind es Personen, durch die ein Riss geht, die gut sind und böse, oder umgekehrt. Um diesen den Erzähl- und den Blickwinkel diktierenden Riss geht es dem Drehbuchautor. Über ihn artikuliert Mayer so etwas wie eine introspektive Dramatik. Bemerkenswert dabei ist, dass der Autor die tragische Fallhöhe des Konflikts durch ganz einfache, ganz unspektakuläre Regungen der Figuren ausdeutet. Immer wieder formuliert er detaillierte Beschreibungen von Blicken, kleinen Gesten, mimischen Reaktionen und von stummer, in sich gekehrter Kommunikation.

Der Zürcher Autor *Fritz Güttinger*, der selbst noch die Erstaufführung von Filmen in den zwanziger Jahren miterlebte, hat Carl Mayer vorgeworfen, er habe den Stummfilm als Pantomime weidlich missverstanden. Denn er erteile seinen Figuren regelrecht ein Sprechverbot, was sie verkünstele und mimisch einseitig festlege. Güttinger hat die Funktion der Kommunikationsarmut Mayerscher Figuren kaum erkannt. In der Tat wird bei Mayer eine grosse Skepsis der Sprache gegenüber sichtbar. Er zeigt, dass sich Menschen selten verstehen. Je mehr sie sprechen – und dies kommt in vielen Situationen durchaus vor – desto weniger verstehen sie. SCHLOSS VOGELÖD (1921), einen populären Fortsetzungsroman der Berliner Illustrirten Zeitung, hat Mayer völlig auf die Kommunikationssituation abgestellt. Da erzählt eine Jagdgesellschaft viel über einen angeblichen Mörder. Doch es werden nur Vorurteile und falsche Verdächtigungen ausgesprochen. Die wirklichen Täter sind unter ihnen, und sie

1
Olga Tschechowa und Paul Bildt in SCHLOSS VOGELÖD
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau

2
Werner Krauss und Conrad Veidt in DAS CABINET DES DR. CALIGARI
Regie: Robert Wiene

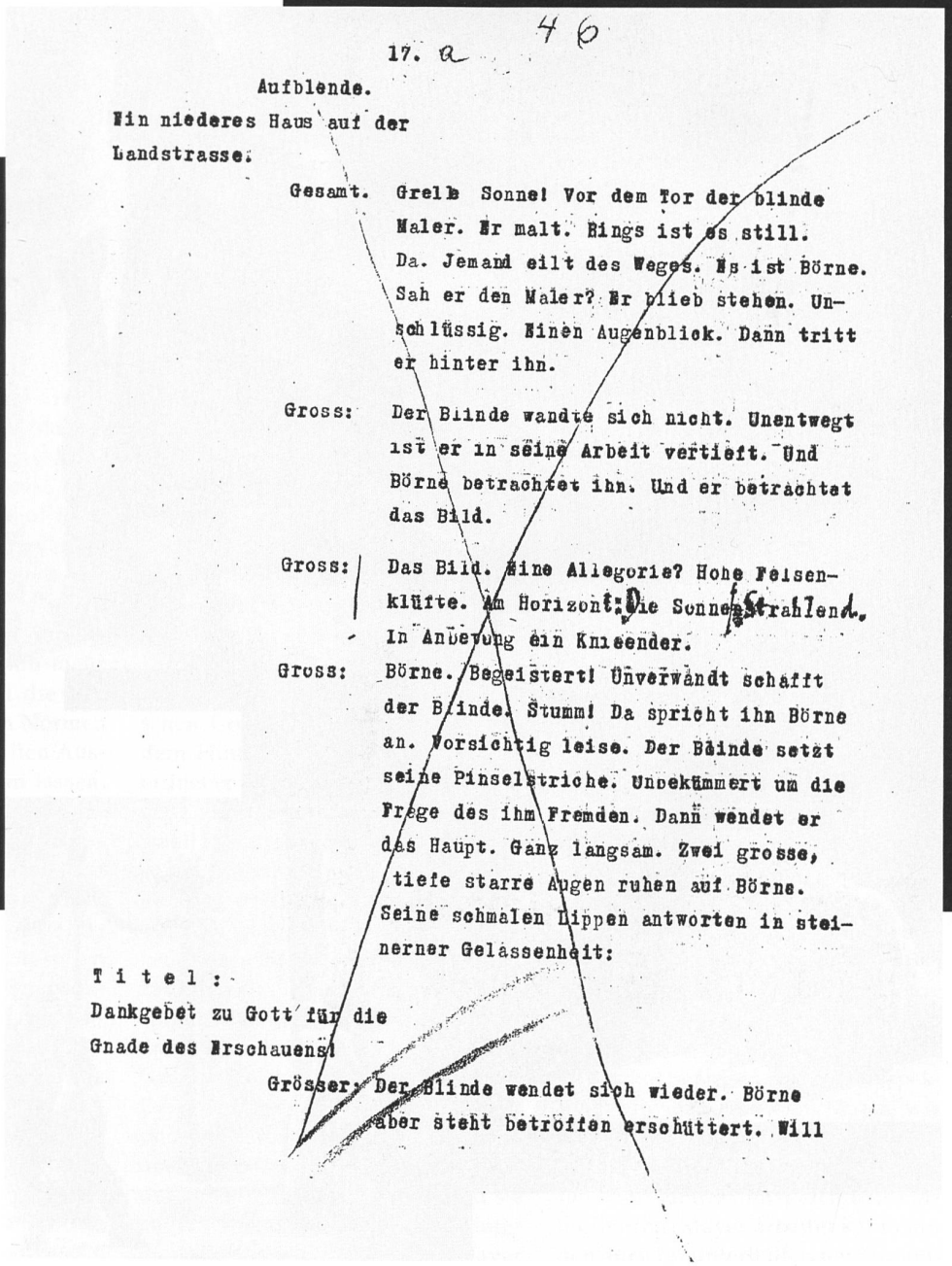
3
SYLVESTER
Regie: Lupu Pick

4
Aus dem Drehbuch zu DER GANG IN DIE NACHT
Regie: F. W. Murnau

1

2

3



17. a 46

Aufblende.

Ein niederes Haus auf der Landstrasse.

Gesamt. Grelle Sonne! Vor dem Tor der blinde Maler. Er malt. Rings ist es still. Da. Jemand eilt des Weges. Es ist Börne. Sah er den Maler? Er blieb stehen. Unschlüssig. Einen Augenblick. Dann tritt er hinter ihn.

Gross: Der Blinde wandte sich nicht. Unentwegt ist er in seine Arbeit vertieft. Und Börne betrachtet ihn. Und er betrachtet das Bild.

Gross: Das Bild. Eine Allegorie? Hohe Felsenklüfte. Am Horizont: Die Sonne strahlend. In Anbetung ein Knieender.

Gross: Börne. Begeistert! Unverwandt schafft der Blinde. Stumm! Da spricht ihn Börne an. Vorsichtig leise. Der Blinde setzt seine Pinselstriche. Unbekümmert um die Frage des ihm Fremden. Dann wendet er das Haupt. Ganz langsam. Zwei grosse, tiefe starre Augen ruhen auf Börne. Seine schmalen Lippen antworten in steinerner Gelassenheit:

T i t e l :
Dankgebet zu Gott für die Gnade des Erschauens!

Grösser: Der Blinde wendet sich wieder. Börne aber steht betroffen erschüttert. Will

4

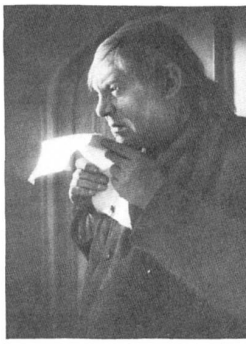
1
Henny Porten in
HINTERTREPPE
Regie: Leopold Jessner

2
Elisabeth Bergner in
ARIANE
Regie: Paul Czinner

3
Lil Dagover und Emil Jannings in
TARTÜFF
Regie: F. W. Murnau

1

2



3

sind stumm. Auch in ihrer Liebe zueinander sind sie verstummt, denn der Tat lag ein – durch direkte Rede zustandegekommenes – Missverständnis zugrunde. Mayer zeigt dann das Bekenntnis dazu in einer Beichte, und zwar in einer Rückblende als ungemein eindrückliches stummes Bild:

> «Ein ganz tiefer hoher
> Saal. Nachmittags.
> Gesamter:
> Antik. Karg. Möbel kaum.
> Nur Wände!
> Und! Die Baronin.
> Gepresst an eine Wand.
> Entsetzen erstarrt.
> Sich verschliessend
> einem Ruf.
> So steht sie da. Keuchend
> furchtbar.
> Und der Baron! Weit-
> stehend von ihr.
> Gepresst an die andere
> Wand. Sein Antlitz
> namenlos empor.
> So steht auch er.
> Reglos.
> (Zwischentitel, der die
> Rückblende schliesst:)
> "Da erkannte auch ich
> meine Schuld!"»

Die Entschlackung der Erzählung und der Bilder, die Mayers dramatische und sprachliche Kondensation mit sich bringt, ist kein Selbstzweck oder vorwiegend filmästhetisches Experiment. Mayer ist stets bemüht, den dramatischen Gebrauchswert zu erhöhen, vor allem, indem er die Figuren- und Konflikt-Psychologie vertieft. Was ihn mehr und mehr interessiert sind die von den Figuren verinnerlichten Normen und Zwänge, die individuellen Ausprägungen nur wenig Raum lassen. Zentrales Thema ist dieser Motivaspekt in der sogenannten Kammerspielfilm-Trilogie, in SCHERBEN, HINTERTREPPE (1921) und SYLVESTER (1923). Aufgrund der Wahl einer bisher im deutschen Film nur selten psychologisch betrachteten Personengruppe, nämlich den proletarisch-kleinbürgerlichen Figuren, der genauen sozialen Grundierung des Ortes und des Konflikts und der daraus resultierenden mikrokosmischen Betrachtungsweise bekommen diese Filme – trotz stilisierender Bildmittel – eine bis dato im deutschen Film weitgehend unbekannte realistische Tendenz. Wie unter einem Brennglas beleuchtet Mayer die Beziehungsverhältnisse der wenigen auftretenden Figuren und ihre zumeist familiär geprägten Konflikte.

Visuelle und dramatische Konzentration

Mayer versuchte nachhaltig, Figuren und Konflikten die idealisierende Ausschmückung, welche fast jedes Film-Genre diktiert, zu nehmen. Er ersetzt sie durch ein Bemühen um eine sich nicht im Äusseren erschöpfende Wahrheit, die eine soziale Aussage nicht scheut. Die stets angestrebte thematische Zuspitzung hat etwas Epigrammatisches. Dies korrespondiert mit der Einfachheit seiner Geschichten. Fast alle seine Plots lassen sich in einem oder wenigen Merksätzen zusammenfassen (so wie man es auch mit den Plots amerikanischer Erfolgsfilme tun kann). Stets steht im Zentrum ein grundlegendes, anrührendes, manchmal etwas archaisch anmutendes menschliches Problem, das Mayer jedoch mit ungeheurer Konsequenz im Fortgang der Ereignisse zu formulieren weiss.

Ein solches Bemühen prägt auch seine Bearbeitung von Stendhals Novelle «Vanina Vanini» zu dem "kinematografischen Ballett" VANINA (1922). Es ist frappierend, wie der Drehbuchautor den knappen Erzählvorrat der Novelle regelrecht eindampft und einen Extrakt daraus bildet, der selbst Stendhal verblüfft hätte. Und wie er diesen dramatischen Extrakt in stumme Szenen ballt. Die Ballade der reinen Liebe eines Rebellen und der Tochter des despotischen Gouverneurs von Torino auf dem Hintergrund eines Aufstandes ordnet er mit atemberaubender Stringenz zu einem tragischen Kammerspiel. Wie das knarrende überdimensionale Zahnrad, mit dem schliesslich der Galgen für den aus Liebe zum Verräter gewordenen Aufrüher aufgerichtet wird, so greifen Mayers Erzählsegmente ineinander. Seine Bildsprache ist von ungeheurer Wucht, dabei trotzdem darauf bedacht, das Gegenspiel der Verliebten und des Despoten minuziös zu beobachten und zu choreographieren. Die Flucht der beiden aus dem Gefängnis führt durch quälend lange Gänge. Und sie endet vor einem riesigen Tor – hinter dem sich der Galgen befindet. Mayer hat noch den Mut, die Frau dort einfach sterben zu lassen, als ihr Geliebter von den Schergen ihres Vaters zum Schafott geschleppt wird. Ihr Herz ist durch die Untat ihres Vaters, der Macht und Staatsraison brutal durchsetzt, zerbrochen. VANINA ist nicht nur eines der anrührendsten tragischen Melodramen des Stummfilms. Es ist dabei klar und durchsichtig mit einer brillanten Ökonomie und Überzeugungskraft erzählerischer wie visueller Mittel strukturiert.

Kaum ein Regisseur hat mit einer vergleichbaren Innovationshaltung auf die sich schnell verändernden erzählerischen, bildgestalterischen und filmtechnischen Neuerungen der Jahre 1920 bis 1926 reagiert und dabei doch stets seinen persönlichen Stil und sein spezifisches Darstellungsinteresse bewahrt. Weder die schauerromantischen Melodramen noch die realistischen Kammerspiele und Tragödien waren für ihn ein Ziel. Was ihn vielmehr stets interessierte, war die perfekte Formulierung eines in purer Visualität gestaltbaren Menschenschicksals. Das Interesse für den Menschen, seine Wünsche, Zwänge und verzweifelten Anstrengungen überlagern auch Mayers thematische Zuspitzung in den stetig wiederkehrenden Konfliktfeldern: dem Triebleben (heute würde man wohl eher sagen: der Sexualität), dem Umgang mit Aussenseitern oder aussenseiterischen (das heisst nicht der sozialen Norm entsprechenden) Wünschen, ihre Auswirkung in die zwischenmenschlichen Beziehungen sowie seine manchmal zarte, meist jedoch beharrliche Kritik am (klein-) bürgerlichen Familiarismus.

Erzählen in Bildern und mit der Kamera

Carl Mayer entwirft seine Geschichten in Bildern. In seinen Drehbüchern ist das Bild erkennbar als Erzähleinheit strukturiert und entsprechend numeriert. Ab Mitte 1920 gliedert er sie durch die Angabe von Einstellungsgrössen zunehmend auch filmtechnisch, ab 1923 treten Angaben zu Kamerabewegungen und Perspektiven hinzu. In gleichem Masse, wie er sich um eine Vereinfachung der Geschichten bemüht, erhöht sich sein Interesse für die filmsprachliche Formulierung. Mayer arbeitet kaum mit den auch im unterhaltenden Stumm-

film dominierenden dialogischen Situationen. Sondern er erzählt zunächst vor allem in komprimierten Einzelbildern, die ähnlich wie im Bildausschnitt eines Stillebens Dinge, Personen und ihre Beziehungen fokussieren. Besonders deutlich wird dies in SCHERBEN, wo das schroff abgegrenzte Einzelbild dominiert. Die Vereinzelung der Figuren wird so überdeutlich. Sie bestimmt Dramatik, Rhythmus und Stil des Films. Bis etwa 1922 arbeitet er weiter daran, die dramatische Wucht in der immer knapper und dichter werdenden sprachlichen Formulierung von Bildausschnitt und -inhalt zu erhöhen. Endpunkt dieser Entwicklung ist VANINA. Mit dem Drehbuch zu SYLVESTER erkennt Mayer eine andere Möglichkeit der erzählerischen Verknüpfung von Bildern: Er entdeckt die Bewegungsmöglichkeiten der bis dato im europäischen Film weitgehend noch statischen Kamera. Und er interessiert sich zunehmend für Verklammerungsmöglichkeiten von Bildern, die er etwa im Symbolbild, in der genauen Tempobestimmung der Blenden und im rhythmischen Bezug von Bildern aufeinander findet.

In SYLVESTER durchsetzt Mayer die in ihrer Konfliktballung und figuralen Statik archaisch anmutenden Bilder eines familiären Eifersuchtsdramas kontrapunktisch mit Aufnahmen vom teilnahmslosen Amüsierbetrieb der Grossstadt und Symbolaufnahmen der Natur. Er gestaltet rhythmische Verschiebungen, wenn die bewegte Kamera das Drama anhält. Sie gleitet aus dem Hinterzimmer, wo der Personenkonflikt stattfindet, durch eine Konditorei auf eine belebte Grossstadtstrasse zur riesigen Drehtür eines Luxushotels und zurück. Diese handlungslogisch unmotivierten Bewegungen des Apparates geben dem Film einen merkwürdig delirierenden Rhythmus. Und dieser ist im Drehbuch so präzis formuliert, dass ihn der Regisseur *Lupu Pick* vom Blatt inszenieren konnte. Wo er dies nicht tut und Veränderungen einfügt, büsst SYLVESTER die rhythmische Balance häufig ein. Dies ist in der vor zwei Jahren in einer japanischen Privatsammlung wiederentdeckten einzigen vollständigen Kopie des Films spürbar. Das erkannten bereits einige Kritiker der Uraufführung. Sie konnten dies feststellen, weil das Drehbuch zur Premiere des Films als erster und einziger Band einer Buchedition von Filmmanuskripten erschienen war.[1]

In SYLVESTER fährt die Kamera bis zu der Drehtür eines Luxushotels. In DER LETZTE MANN (1924) schreckt sie vor solchen Hindernissen nicht mehr zurück. Sie wird regelrecht "entfesselt". Zwar ist die bewegte Kamera seit Beginn der Filmgeschichte bekannt, dramatisch entfesselt, das heisst konsequent zur Figurenzeichnung und zur Enthüllung eines menschlichen Schicksals eingesetzt hat sie der Drehbuchautor von DER LETZTE MANN. Den Film eröffnet Mayer, indem er fordert, dass die Kamera aus dem zum Stillstand gekommenen Fahrstuhl herausfährt, die Hotelhalle erkundet und zu einer grossen Drehtür gelangt. Hier ist der Arbeitsbereich des Helden, des Portiers. Und hier ist der Ausgangspunkt für seinen sozialen Abstieg. Mayer hat sich zur Visualisierung der Befindlichkeit des schliesslich zum Toilettenwächter herabgestuften Portiers eine Reihe von filmtechnischen Neuerungen, vor allem mit der bewegten Kamera, einfallen lassen. Dessen Flucht mit der gestohlenen Uniform, die ihm allein die soziale Anerkennung sichert, gestaltet er durch verschiedene Bewegungstempi der Figur und der Kamera. Er ermöglicht so unterschiedliche Blick- und Wahrnehmungsrichtungen, so dass der Vorgang einerseits real, für den Portier aber als aus der Realität erwachsender Alptraum erscheint:

> «Während der Apparat vor
> ihm herläuft: Rennt er.
> Krampfend umklammernd
> die Livree.
> Und -
> Da der Apparat schneller
> rennt als er:
> Wird bald mehr vom
> nächtlichen Hotel
> rückwärts sichtbar.
> Nach dem er im Laufen
> sich wendet.
> [...] Das Hotel?!
> Wächst es höher und
> höher??!
> Und - während er da
> keuchender rennt:
> Züngelt es nach ihm??!!
> Gar sich legend wollend
> über seinen Rücken???!!!
> Ihn zu zermalmen???!!!»[2]

Nach intensiver Konsultation und Absprache mit dem Kameramann *Karl Freund* schlägt Mayer weiter vor, einen Ton durch eine artistische Kamerafahrt zu visualisieren. Eine kleine Musikkapelle spielt im Hinterhof, während der Portier einen Ton hört und die reale Musik in seinen Traum einbezieht. Um diese Verbindung aufzuzeigen, wollte Mayer eine direkte Beziehung zwischen den beiden Aufnahmen in der Aufnahmeart selbst deutlich machen. Die kühne Kamerafahrt vom Inneren einer Trompete zum Fenster, hinter dem die Hauptfigur träumt, die 1924 sicher noch ungewöhnlicher und artistischer anmutete, als sie es noch heute ist, formuliert Mayer so:

> «Gross: Schon bläst er
> los. Gar blähenden Ge-
> sichts. Weil empor sein
> Horn ragt. Dessen
> Trichter tief hinein
> sich zeichnet.
> Und da:
> (Als flöge der Apparat in
> des Portiers Richtung
> schräg empor:)
> Zeichnet sich vogelper-
> spektivischer immer der
> Hornist.
> (Dessen Ton so bildhaft
> gleichsam emporfliegt).
> Und da!
> (Schnittbild.) Wohnstu-
> be.
> Grösser: Der Portier:
> Die Pfeife zwischen den
> Lippe noch. So lauscht
> er hinab.
> Wohlig erstarrt.
> Mit sich öffnendem Mund.
> Wodurch die Pfeife ihm
> jetzt entsinkt.
> Was ihm nichts tut.
> Denn: Seligen Taktes
> wiegt er sich leise.
> Wie zu der Trompete
> Klang.
> Denn:
> (Schnittbild.) Im Hof.
> (Eingestellt von oben.
> Gleichsam aus des
> Portiers Gehör.)
> Etwas verschwommen
> zwar: Doch! Es zeichnen
> sich heraus: Jene Zwei.
> Mit dem Horn empor.»[3]

1
Carl Mayer: Sylvester. Ein Lichtspiel. Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1924

2
Drehbuchauszug der Szene «Vor dem nächtlichen Hotel» in: Pudowkin, Wsewolod: Filmregie und Filmmanuskript. Berlin 1928, S. 207/208

3
Szenenfolge aus «Der letzte Mann» in: Dupont, E. A./Podehl, Fritz: Wie ein Film geschrieben wird. Berlin 1926, S. 91. Weitere Szenen dieses Drehbuchs sind abgedruckt in: Das Tage-Buch 51/1924 und bei: Mühsam, Kurt: Film und Kino. Dessau, 1927

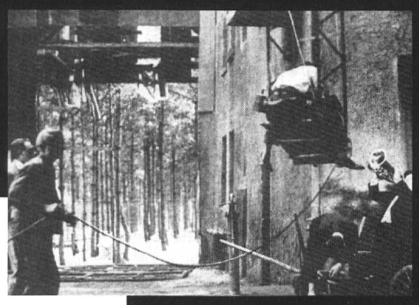
1
Emil Jannings in DER LETZTE MANN
Regie: F. W. Murnau

2
"Entfesselte" Kamera bei den Dreharbeiten zu DER LETZTE MANN

3
Werner Krauss in DAS CABINET DES DR. CALIGARI
Regie: Robert Wiene

4
Elisabeth Bergner in DREAMING LIPS
Regie: Paul Czinner, Lee Garmes

1



2

3

4

Bei DER LETZTE MANN kam es zu einem von Mayer selten gescheuten Konflikt zwischen der produzierenden Gesellschaft und dem in seiner Arbeit stets konsequenten Drehbuchautor. Der Produzent *Erich Pommer* berichtete, dass es zehn Sitzungen bedurft hätte, um den Autor zu überreden, den Film harmonisch ausklingen zu lassen. Ob dies wirklich so war, erscheint zweifelhaft. Doch was für ein "Happy-End" schrieb Mayer!? Im einzigen Zwischentitel des Films thematisiert er quasi die Funktion des Autors, der einen freundlichen Schluss zu schreiben hat, weil es Publikum und Geldgeber so möchten. Und er bekennt sich dazu, dass er, der Autor, selbst Mitleid mit der von ihm erfundenen Figur bekommen hat. In diesem Zwischentitel heisst es: «Hier sollte der Film eigentlich enden. Im wirklichen Leben würde der unglückliche alte Mann noch kaum etwas anderes zu erwarten haben als den Tod. Doch der Drehbuchautor hatte Mitleid mit ihm und sah ein fast unwahrscheinliches Nachspiel vor.» Genau ein solches, ironisch und burlesk, wurde in der Tat realisiert, wenn der Toilettenwärter ebendort durch eine Erbschaft Millionär wird.

Filmischer Rhythmus: Fluss und Unterströmungen

TARTÜFF (1925) ist Mayers letztes realisiertes Drehbuch für die Ufa. Es ist fast zu ausführlich gehalten. Mayer ist hier regelrecht verliebt in Fahrten der Kamera, die Treppen hinabgleitet und Figuren belauscht. Murnau ist in TARTÜFF zurückhaltender im Einsatz der bewegten Kamera. Er bevorzugt statt dessen Auf- und Untersichten sowie einen ungemein flüssigen Wechsel der Kamerastandpunkte. Und er perfektioniert seinen Hang zu malerischen Bildkompositionen, für die ihm Mayer mit der Vorgabe einer "watteauhaften" Ausgestaltung der Kernhandlung den stilistischen Grundriss an die Hand gab. Durch die Hinzufügung einer ganz anders aufzunehmenden Rahmenhandlung, die in der Jetztzeit spielt, gibt Mayer ihm zudem die Möglichkeit, der Gefahr eines zu prätentiösen Rokoko-Gehalts von Fabel und Bildern entgegenzuwirken. TARTÜFF war eine meisterliche Stilübung, sowohl für den Drehbuchautor wie für den Regisseur. Den Nerv des Publikums traf er mit diesem bereits 1923 mit der Drehbucherstellung begonnenen Film bei der späten deutschen Premiere im Januar 1926 jedoch nicht mehr.

Zweiter Höhepunkt der sich fruchtbar ergänzenden, in wesentlichen Aspekten der Bildauffassung und der Motivgestaltung konform gehenden, vor allem aber Schwächen und Manieriertheiten des anderen wunderbar kompensierenden Zusammenarbeit von Mayer und Murnau ist SUNRISE (1926/27). Der Film ist völlig auf Bildstimmung und Rhythmus aufgebaut. Um letzteres ging es Carl Mayer bereits bei der Anlage seines Drehbuchs, ist doch dessen balladenhafter Grundton nichts anderes als der Rhythmus des aufzunehmenden Films. Bereits der Titel des Drehbuchs, «Lied von zwei Menschen» (der dann zum Untertitel des Films wurde), deutet darauf. Der Filmtheoretiker und Drehbuchautor *Béla Balázs* hat 1930 die poetisch-technische Formulierung eines solchen atmosphärischen Grundtons als «"liedhaften" Charakter» eines Films gekennzeichnet, in welchem wir «dem unruhigen, zappeligen Hin und Her der Bilddiktion entgehen und in einem weichen Legato der Erzählung unseren Helden durch ihr Schicksal folgen» können. Für Balázs war «Das Liedhafte» eines Films, ausgedrückt etwa in dem besonderen Einsatz von weichen, langgezogenen Kamerafahrten und Überblendungen, verknüpft mit der Innovation durch den Drehbuchautor Carl Mayer. Das Drehbuch zu SUNRISE soll lange Jahre in den Fox-Studios als Anschauungsmaterial dessen gegolten haben, was ein Autor zu formulieren in der Lage ist. Es ist 1971 in einer faksimilierten, inzwischen leider vergriffenen Ausgabe veröffentlicht worden.[4]

SUNRISE ist eine Komposition aus dem Urgestein des Films, motivisch aus Liebe und Verführung, rhythmisch aus Bewegung und Ruhe, visuell aus Licht und Schatten. Siegfried Kracauer hat in seiner «Theorie des Films» (1960) für den filmischen Film gefordert, dass er sich im Material an einem ebenso subtil beobachteten wie ausdrucksstarken visuellen Vorgang wie dem «Zittern der vom Wind erregten Blätter» orientieren sollte. Mayer gestaltet dies 1926 in SUNRISE auf seine Weise. Das «Lied von zwei Menschen», das er in abgetönten Bildern und weichen Verbindungen anstimmt, konnte nur mit einem bei ihm ganz seltenen Happy-End enden. In SUNRISE entdeckt ein Bauer die Liebe zu seiner Frau wieder, und zwar, als er bereit ist, sie zu ermorden. Im vorletzten Bild verlässt der Vamp aus der Stadt das Dorf, wo er den Bauern verführt und seiner Frau entfremdet hat. Diese regelrecht triumphierende Szene zeigt einen «Anhöhhafte(n) Weg», auf dem der Vamp in der abfahrenden Kutsche zu sehen ist. Sie ist komponiert aus Ruhe und Bewegung der Natur und aus dem einfachen Entstehen und Vergehen von Licht und Dunkel:

> «Ruhe wieder.
> Nur Wind im Morgengrau.
> Die Büsche leise bewegt.
> Sekunden.
> Jetzt: Über dem See:
> Licht rückwärts?
> Wie von werdender Sonne.
> Aufschimmernder immer?
> Und jetzt!
> Leuchtend steigt die
> Sonne empor.
> Entflammend allen See.
> Während's grau noch hier
> oben.»

In der Deformation der Sprache entstehen die Bilder

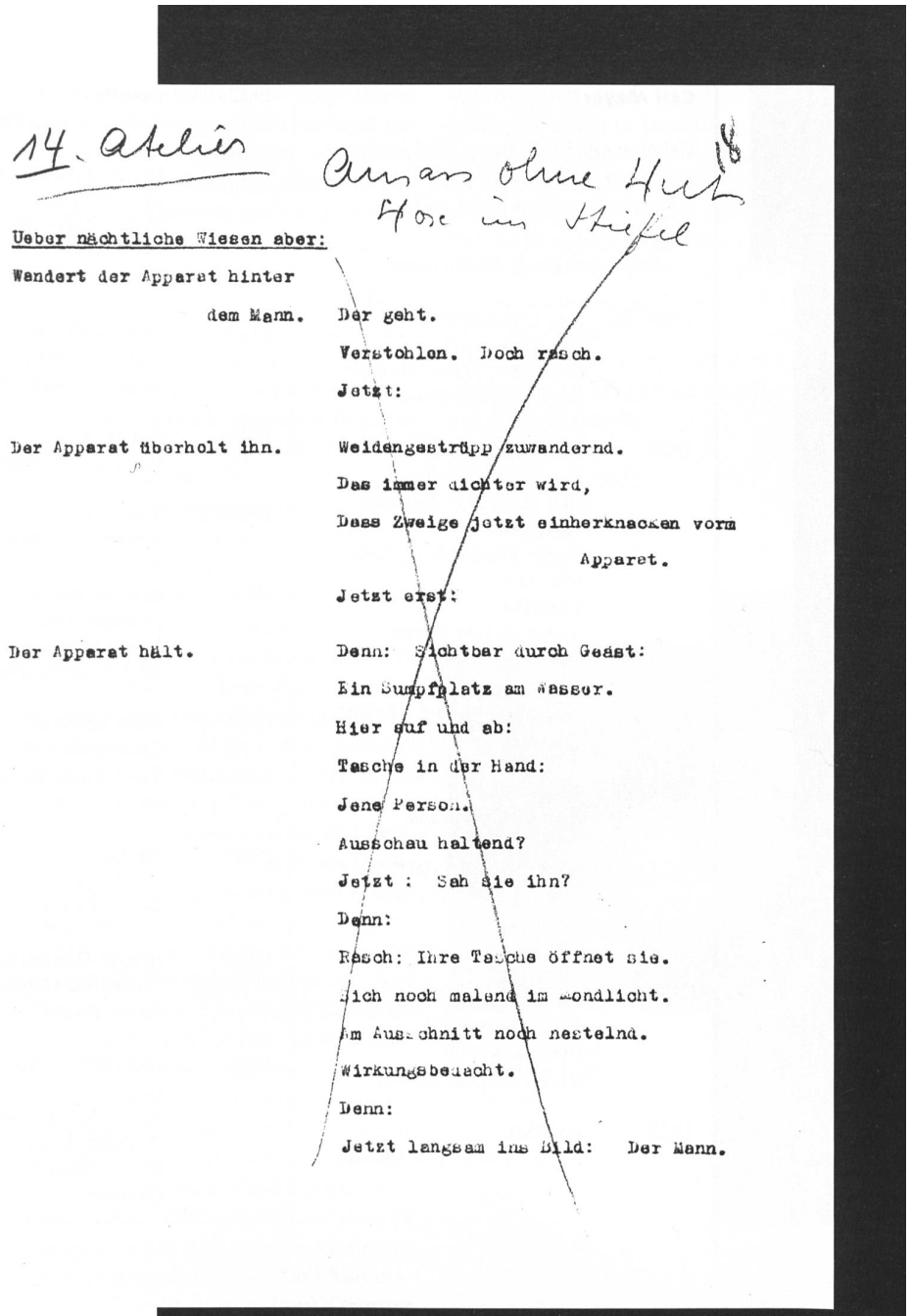
Nicht nur Erzählweise, Dramaturgie und Bildmetaphorik sind in Mayers Drehbüchern eigenwillig. Auch Interpunktion, Satzbau, Wortwahl und die Einbeziehung technischer Realisierungsangaben in die Erzählung erscheinen aussergewöhnlich. Auffällig sind die Inversionen des Satzbaus, vor allem die Betonung und Umstellung des Verbes, die Häufung von Partizipialkonstruktionen und Adjektiven. All dies führt zu einer ungeheuren Verkürzung des Satzes. Jedes Wort ist mit Bedeutung aufgeladen, scheint manchmal regelrecht darunter zu bersten. Der Autor ballt das Geschehen in Halbsätze, ja in einzelne Worte. Dies ist jedoch kein deskriptiver Telegrammstil, wie viele Drehbücher der frühen zehner Jahre. Sondern in Wortwahl, Wortstellung, durch Satzzäsuren und Interpunktion gibt er Hinweise auf den Blickwinkel, die Betonung bestimmter Bild- oder Handlungselemente, auf Tempo und Stimmung.

4 *Carl Mayer: Sunrise (mit Anmerkungen von F. W. Murnau). Wiesbaden, Deutsches Institut für Filmkunde, 1971*

Mayer arbeitet gern mit Inversionen, das heisst, er zieht das Verb, das die Aktion beschreibt, an den Satzanfang, um die Bedeutung des Vorgangs zu erhöhen. Auch seine ungewöhnlich häufige Verwendung von Partizipien (statt vollständiger Verbformen) hat einen ähnlichen Grund. Das Partizip bezeichnet einen Vorgang, der noch nicht abgeschlossen ist. Mayer betont also die Ablaufform, die im nächsten Bild, sei es als andauernde Aktion, sei es als Reaktion, sei es als nachklingende Stimmung, aufzunehmen ist. Ungewöhnlich ist auch, wie Mayer das Subjekt eines Satzes heraushebt, in seiner Textgestaltung vereinzelt und damit wie in einer Nahaufnahme in den Blickpunkt rückt. Mayer liebt es, mit Konjunktionen, die den Charakter eines Zeigewortes annehmen, etwa «Und da!», «Jetzt!», «Doch», «Denn» oder «Dann», durch die temporale, kausale, neben- oder unterordnende Bedeutung dieser Binde-Wörter die Bildelemente zu strukturieren und in aussergewöhnlich abgestufter Weise zu verknüpfen. In diesen unscheinbar anmutenden, vielgebrauchten Bindewörtern teilt Mayer mit, wie Bilder und szenische Abläufe verknüpft werden können, ob sie hart gegeneinander stehen, oder ob sie sanft verwehen, um im nächsten Bild nachzuklingen.

Scharf einschneidende Ausrufe, feingliedrige Konjunktionen und der forcierte Einsatz von betonenden Satzzeichen geben den Drehbüchern etwas ungemein Lebendiges, das fast einen mündlichen Vortrag nahelegt. Doch Mayer verwendet sie nicht aus diesem Grund, obwohl der Regisseur und Schauspieler Lupu Pick 1920 sein Drehbuch DER DUMMKOPF mit grossem Erfolg noch vor der Realisierung in einer Lesung vorgestellt hat. Er nutzt Ausrufe, Zeigeworte, Frage- und Ausrufezeichen, um den bildmusikalischen Sinn seiner Erzählung zu schärfen, um Bilder zu verbinden oder abzugrenzen, um rhythmische Beziehungen anzudeuten.

Ziel seiner aussergewöhnlichen Satzgestaltung ist, die visuellen Konstruktionsprinzipien transparent zu machen. Dazu zerlegt Mayer den Satz, betont Satzteile und das Einzelwort, das er satzwertig benutzt. Er wählt für seine Bildbeschreibungen eine freie Satzgestalt, die sich ab 1921 immer weniger an der geläufigen Syn-



14. Atelier

Ueber nächtliche Wiesen aber:

Wendert der Apparat hinter dem Mann. Der geht.
Verstohlen. Doch rasch.
Jetzt:

Der Apparat überholt ihn. Weidengestrüpp zuwandernd.
Das immer dichter wird,
Dass Zweige jetzt einherknacken vorm Apparat.
Jetzt erst:

Der Apparat hält. Denn: Sichtbar durch Geäst:
Ein Sumpfplatz am Wasser.
Hier auf und ab:
Tasche in der Hand:
Jene Person.
Ausschau haltend?
Jetzt : Sah sie ihn?
Denn:
Rasch: Ihre Tasche öffnet sie.
Sich noch malend im Mondlicht.
Am Ausschnitt noch nestelnd.
Wirkungsbedacht.
Denn:
Jetzt langsam ins Bild: Der Mann.

Auszug aus dem Drehbuch zu SUNRISE

Janet Gaynor in SUNRISE *Regie: F. W. Murnau*

Carl Mayer

Geboren am 20. Februar 1894 in Graz, gestorben am 1. Juli 1944 in London
(Drehbuch, wenn nicht anders angegeben)
* = Das Drehbuch ist erhalten

1919/20 **DAS CABINET DES DR. CALIGARI***
Co-Autor: Hans Janowitz; Regie: Robert Wiene

1920 **JOHANNES GOTH**
Regie: Karl Gerhardt
DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN*
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
GENUINE
Regie: Robert Wiene
DER DUMMKOPF
Regie: Lupu Pick
DER GANG IN DIE NACHT*
Regie: F. W. Murnau

1920/21 **TORGUS**
Regie: Hanns Kobe

1921 **SCHLOSS VOGELÖD***
Regie: F. W. Murnau
SCHERBEN
Co-Autor u. Regie: Lupu Pick
GRAUSIGE NÄCHTE
Regie: Lupu Pick
HINTERTREPPE
Regie: Leopold Jessner

1922 **VANINA**
Regie: Arthur von Gerlach

1922/23 **ERDGEIST**
Regie: Leopold Jessner

1923 **DER PUPPENMACHER VON KIANG-NING**
Regie: Robert Wiene
SYLVESTER*
Regie: Lupu Pick

1924 **DER LETZTE MANN***
(Einzelszenen)
Regie: F. W. Murnau

1925 **TARTÜFF***
Regie: F. W. Murnau

1926/27 **SUNRISE***
Regie: F. W. Murnau

1927 **BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT**
Idee, Drehbuch und Regie: Walter Ruttmann

1928 **FOUR DEVILS***
Co-Autoren: Berthold Viertel und Marion Orth; Regie: F. W. Murnau

1930 **ARIANE**
Co-Autor, Drehbuch und Regie: Paul Czinner

1932 **DER TRÄUMENDE MUND***
Co-Autor, Drehbuch und Regie: Paul Czinner

1936 **DREAMING LIPS**
Co-Autorinnen: Margaret Kennedy und Cynthia Asquith; Regie: Paul Czinner, Lee Garmes

Dramaturgische Leitung oder Beratung:

1929 **FRÄULEIN ELSE**
Drehbuch: und Regie: Paul Czinner

1929/30 **DIE LETZTE KOMPAGNIE**
Drehbuch: Ludwig Wohl, Heinz Goldberg, Hans Wilhelm, Hermann Kosterlitz; Regie: Kurt Bernhardt

1930 **DER MANN, DER DEN MORD BEGING**
Drehbuch: Hans Goldberg, Hermann Kosterlitz, Harry Kahn; Regie: Kurt Bernhardt
STÜRME ÜBER DEM MONT BLANC
Drehbuch und Regie: Arnold Fanck

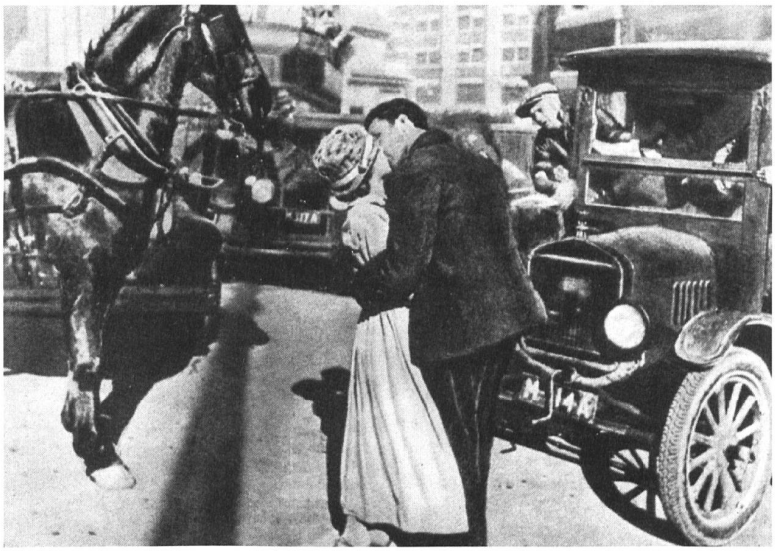
1931 **EMIL UND DIE DETEKTIVE**
Drehbuch: Billy Wilder; Regie: Gerhard Lamprecht

1932 **DAS BLAUE LICHT**
Drehbuch: Béla Balázs; Regie: Leni Riefensthal

1940 **THE FOURTH ESTATE**
Drehbuch und Regie: Paul Rotha

Nicht realisierte Drehbücher von Carl Mayer:

1920 «Das Gespensterschiff»*
1938 «East End and the Salvation Army»*



SUNRISE
Regie: F. W. Murnau

tax des Normalstils orientiert. Seine sprachliche Gestaltung zielt jedoch keineswegs auf eine "Gedichtform", sondern ist funktional darauf abgestellt, einen Vorgang in seiner Visualität nur mit den dafür unbedingt nötigen Worten zu beschreiben. Dass Mayer dabei seinen Text rhythmisiert, so dass er im Fluss des Gelesenen etwas vom Rhythmus der Bildfolgen mitteilt, dient ebenfalls dazu, den Rezipienten des Drehbuchs Hinweise für die filmische Realisierung zu geben.

Mayers Drehbücher erscheinen in ihrer formalen Struktur als eigenständige literarische Texte. Einige wohlmeinende, die Funktion von Drehbüchern wohl eher fehleinschätzende Literaturwissenschaftler glaubten wegen der Äusserlichkeit des zuweilen versähnlichen Zeilenumbruchs filmische Gedichte in ihnen zu erkennen. Doch sind sie vom Autor selbst nicht als solche konzipiert. Gerade in seiner stilistischen Eigenwilligkeit ist er darauf bedacht, den Beteiligten des späteren Realisierungsprozesses sowohl eine präzise Beschreibung als auch eine durch eigene Phantasie einzulösende Vorstellung des Aufzunehmenden zu geben. Mayer fügt bewusst Zäsuren in den Text, in denen er Schauspieler und Regisseur ebenso anspricht wie den Kameramann und den Cutter. Sein Ziel war es, diesen Rezipienten des Drehbuchs den jeweiligen Vorgang, sein Tempo und seine Stimmung mit suggestiver Eindringlichkeit nahezubringen.

Kampf mit der Industrie und Emigration

Carl Mayer hat Mitte der zwanziger Jahre zunehmend länger an Drehbüchern gearbeitet und nur gelungene Arbeiten aus der Hand gegeben. Dieser Anspruch des Autors musste natürlich mit den Stoffentwicklungs-Anforderungen eines Geschichten und Bilder industriell erzeugenden Grosskonzerns kollidieren. Die Ufa überzog den Autor daraufhin mit Mahnbescheiden und Prozessen, um die Vorschüsse, die bereits gezahlt waren, zurückzufordern. Nach Vorstandsprotokollen des Konzerns war auch daran gedacht, Mayers Honorare eventueller Arbeiten für andere Firmen zu pfänden. Auch dieser Umstand dürfte dazu beigetragen haben, dass Mayers Schaffenskraft als Drehbuchautor um 1928 nachlässt. Die Legende vom angeblich plötzlichen Verstummen, nachdem er PANZERKREUZER POTEMKIN gesehen habe, die Karl Freund in die Welt gesetzt hat, trifft jedoch keineswegs zu. Dem Ruf nach Hollywood, der Murnau ereilte, folgte er nicht. Mayer blieb in Deutschland, übersiedelte 1926 in ein uckermärkisches Dorf und vollendete hier das Drehbuch für die Fox-Produktion SUNRISE.

Für Murnaus zweiten amerikanischen Film FOUR DEVILS schreibt Mayer das Treatment, am dritten ist er nur noch in der Vorplanung beteiligt. Da er für OUR DAILY BREAD die Treatmentfertigstellung nicht auf die Termin-Vorstellung von Fox abstellt, sondern auf den eigenen Qualitätsmassstab, gibt Mayer den Auftrag zurück und returniert kurzerhand den Honorarvorschuss. Fortan betätigt er sich in einem Beruf, der heute mehr gefragt ist denn je: als Drehbuchberater (heute würde man sagen: Scriptdoctor). Er ist an der Stoffentwicklung von Filmen beteiligt, die *Arnold Fanck* und *Leni Riefenstahl*, *Paul Czinner* und *Kurt Bernhardt* inszenieren werden. Und er hat, wovon auch der Autor nach eigener Aussage nichts wusste, am Drehbuch von EMIL UND DIE DETEKTIVE gefeilt. Der Autor war *Billy Wilder*, der es als eines seiner schlechtesten Drehbücher einstuft. Erstaunlicherweise ist daraus ein guter Film geworden – vielleicht auch aufgrund der Mitarbeit Mayers.

1932 geht er mit Paul Czinner und *Elisabeth Bergner* nach Paris, um DER TRÄUMENDE MUND zu realisieren, an dessen Drehbucherstellung er beteiligt war. Ob er noch einmal nach Deutschland zurückkehrt, ist zweifelhaft. Ende 1933 geht er nach Prag. Die Ufa malträtiert ihn nach wie vor mit Rückzahlungsforderungen, obwohl Mayer dem Konzern die Tonfilmrechte mehrerer seiner Filme einräumt, die erheblich mehr wert sind als der geschuldete Betrag. Was Mayer nicht weiss ist, dass die Ufa hinter seinem Rücken mit diesen Rechten arbeitet, zum Teil Stoffrechte weiterverkauft, ohne auch nur einen Pfennig von der Forderung nachzulassen. 1935 emigriert er nach London, auch hier von Mahnbescheiden der Ufa verfolgt. Mayer ist weitgehend mittellos, gesundheitlich und psychisch angeschlagen. Auch in London arbeitet er als Drehbuchberater (unter anderem an Filmen von Paul Czinner und Elisabeth Bergner, an Produktionen von *Gabriel Pascal* und des Dokumentaristen *Paul Rotha*). 1938 schreibt er sein letztes vollständiges Drehbuch «East End and the Salvation Army», das jedoch nicht realisiert wird. Am 1. Juli 1944 stirbt er in London im Alter von nur fünfzig Jahren.

Jürgen Kasten

Carl Mayer und Friedrich Wilhelm Murnau

Vom 9. bis 12. November wird in Graz, der Geburtsstadt Carl Mayers, ein internationales Symposion zu Leben und Werk dieses bedeutenden Drehbuchautors stattfinden.

Jürgen Kasten hat jüngst eine umfangreiche Monographie zum Werk Carl Mayers fertiggestellt. Das Buch «Carl Mayer – Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte» erscheint im Vistas-Verlag, Berlin.

ASSISES ou bien DEBOUT!
(les femmes)

Yvonne Lenzlinger,
Chefin der Sektion Film
des Bundesamtes für Kultur

Eigentlich müsste hier etwas über die Assisen von Locarno stehen. Stichworte dazu bieten sich zuhauf an: Erwartungen, Träume, Albträume. Getragen von mutigem Erneuerungswillen oder vorsichtigerem Spatz-in-der-Hand-Denken. Vom Kulturgarten und der Publikumswiese hätte hier die Rede sein können oder von der Schwierigkeit des Dialogs über die Sprachgrenzen hinweg, wenn von dreissig Beiträgen zum Weissbuch nur je zwei französisch und italienisch abgefasst sind.

Und dann – die Kolumne stand schon – erreichten mich ein paar Zeichen:

- der Hilferuf der alleinerziehenden Mutter, nach Solothurn ins Loch einer Depression gefallen, die eine Anerkennung, eine Auswertungsmöglichkeit für ihren Kurzfilm sucht
- der Anruf einer Mittelschülerin, die im Rahmen einer Umfrage mit "wichtigen Persönlichkeiten" von mir wissen will, ob Frauen andere, bessere Filme machen
- die Bitte einer Absolventin der ESAV, ich möchte doch einen ihr wichtigen Dokumentarfilm ins Kino bringen helfen
- der Vorwurf einer Produzentin, geäussert im Zusammenhang mit meinem Vorschlag, den diesjährigen *pardo d'onore* einer Frau zu verleihen, es scheine, ich setze mich mehr für Frauen ein als fürs Filmschaffen
- und schliesslich der Artikel im *Ciné-Bulletin* über die Benachteiligung der Frauen in der Zürcher Filmförderung

Wann war an dieser Stelle etwas Frauenspezifisches zu lesen? Oder wann äusserte zuletzt eine Frau unpassende Gedanken? Eben. Darum lasse ich die Assisen ohne meinen Vorkommentar sitzen und sage etwas über Frauen und Filmschaffen.

Ein Blick auf die Bundesstatistik zeigt den Frauenanteil an der Filmförderung folgendermassen auf: 1992 gingen von den vierundzwanzig Drehbuchbeiträgen acht an Frauen, sechzehn an Männer und die zugesprochenen Beiträge lagen im selben Verhältnis. Kein Grund zur Aufregung also. Bei den Herstellungsbeiträgen hingegen finden sich nur ein Achtel Frauen, die sogar nur ein Zwölftel der verfügbaren Mittel erhielten. Einer einzigen Frau wurde eine Qualitätsprämie ausbezahlt. Dafür war die Geschlechterverteilung bei den Studienprämien fast ausgeglichen. Die Zahlen von 1993 korrigieren die auffälligsten Ungereimtheiten. In allen Förderkategorien stellen die Frauen einen Anteil von einem Fünftel bis zu einem Drittel und erhielten auch entsprechende Mittel; bei den Herstellungbeiträgen sogar mehr, als was nach den Regeln der Mathematik zu erwarten gewesen wäre. Da haben die Frauen mit grossen Langspielfilmen besser abgesahnt.

Sicher genügen die Zahlen zweier Jahre nicht, um endgültige Aussagen über die Berücksichtigung von Frauen in der Bundesfilmförderung zu machen. Und ebenso sicher geht es nicht nur ums Geld. Frauen wagen sich nach der Ausbildung weniger rasch an grosse Projekte, den Schritt zum Kinofilm machen sie zögernder. Höre ich mich zu dieser Frage um, werden von Frauenseite Gründe wie mangelndes Selbstvertrauen, grössere Sorgfalt, unterschiedliche Prioritäten in der Lebensgestaltung vorgebracht. Und manche jungen Frauen streiten schlichtweg ab, benachteiligt zu sein. Sie sind an einigen Filmschulen ja auch schon in der Mehrheit. Frauen im Film – vielleicht doch kein Thema?

Und dann ertappe ich mich selbst dabei, wie mir bei der Vorbereitung der Assisen zur Frage des Beizugs von Experten auf Anhieb ausschliesslich Männer einfallen. Und dass auf der Gästeliste der Produzent und Filmwissenschafter P., nicht aber seine Frau, die Filmemacherin P., steht. Da sei denn doch der Zuruf erlaubt (auch an meine eigene Adresse):

Debout, les femmes assises!

Yvonne Lenzlinger

THE
END

FOCAL
Rue St-Laurent 33
CH-1003 Lausanne
Tel: +41 21-312 68 17
Fax: +41 21-323 59 45

RENDEZ-VOUS

Drehbuch

Ein Forum der Auseinandersetzung und Konfrontation mit Kollegen und Kolleginnen aus dem europäischen Kulturraum, verbunden mit kompetentem Scriptdoctoring.

März 1994 in Montreux
Juni 1994 in Wien
November 1994 in Nordrhein-Westfalen

Während sechs Workshops - von der Synopsis bis zum Drehbuch und der Vermarktung - arbeiten Drehbuchautoren und -autorinnen und Filmemacher und Filmemacherinnen aus fünf Ländern an ihrem eigenen Drehbuch/Filmprojekt. Eine deutschsprachige und eine frankophone Workshop-Reihe werden von Dozenten geleitet, die sich durch ihre Erfahrung in der Drehbuchanalyse und Drehbuchberatung auszeichnen, zum Beispiel:

Inga Karetnikova

Inga Karetnikova, geboren in Moskau, studierte Kunstgeschichte an der Moskauer Universität und Kunstakademie. Am Moskauer Filminstitut bildete sie sich zur Drehbuchautorin weiter. "Ich entwickelte Drehbücher für die Moskauer Filmstudios und Fernsehsender, während ich für Verleger und Magazine über Kunst schrieb." Die Verbindung von Film und Kunst ist seither eine Konstante in Karetnikovas Arbeit. Zur Zeit arbeitet sie neben der Drehbuchentwicklung für freie Filmproduktionen und für die BBC an ihrem neuen Buch über Kino und Malerei: "Das Buch handelt von dem, was Jean Renoir 'das gebildete Auge' des Filmemachers nannte. Es handelt von visueller Sprache, auf Leinwand oder Film, was so unterschiedlich erscheint, jedoch künstlerisch und von der Herkunft her sehr viel miteinander zu tun hat." Auch in der Arbeit als Drehbuchberaterin und Dozentin stehen Fragen der visuellen Umsetzung im Zentrum ihres persönlichen Interesses.

In den Siebziger Jahren emigrierte sie mit ihrer Familie aus Moskau und liess sich, nach einem Jahr in Europa, im US-amerikanischen Cambridge nieder. Für ihre Studien über Kino und Kunst erhielt sie die begehrtesten Auszeichnungen, unter anderen den Guggenheim Award und den Carnegie-Mellon Award. Sie unterrichtete Kunst und Drehbuch in hervorragenden Bildungsstätten, wie Columbia University und Harvard University. Für die Boston University baute sie das Studienprogramm für Drehbuchautoren auf. Sie entwickelte Kulturprogramme für die US-amerikanische BBC und publizierte zwei Bücher. *How Scripts Are Made* mit Drehbuchanalysen von Meisterwerken des europäischen und US-amerikanischen Kinos, und *Mexico according to Eisenstein*. "Das erste Buch enthält meine Gedanken über das Drehbuchschreiben - dieses einzigartige Genre, eine Mischung von Architektur, Bildung und Poesie - sowie die Grundlagen meiner Lehrmethode. Das zweite buch ist eine Fortsetzung meiner seit langem währenden Faszination für Serge Eisenstein - weniger für seine Filme als vielmehr für seine Drehbucharbeit. (...) Er war ein freier, unangepasster Kinodenker, (...) ich lernte von ihm, Film nicht lokal, sondern universell zu verstehen."

In den letzten Jahren setzte sich Inga Karetnikova intensiv mit der Wechselwirkung von Drehbucharbeit und Inszenierung auseinander. Für ihre Studien arbeitete sie mit Filmemachern wie Buñuel, Hitchcock, Bergman, Kurosawa, Fellini, Jim Jarmusch und Jane Campion. Die Erkenntnisse aus dieser Zusammenarbeit werden in Karetnikovas neuer Publikation *Screenplay and Director* zusammengefasst, und sie fliessen in ihre Drehbucharbeit als Beraterin und Dozentin ein. Diese Auseinandersetzung dürfte gerade für das im Umbruch befindliche europäische Filmschaffen von hervorragender Bedeutung sein.

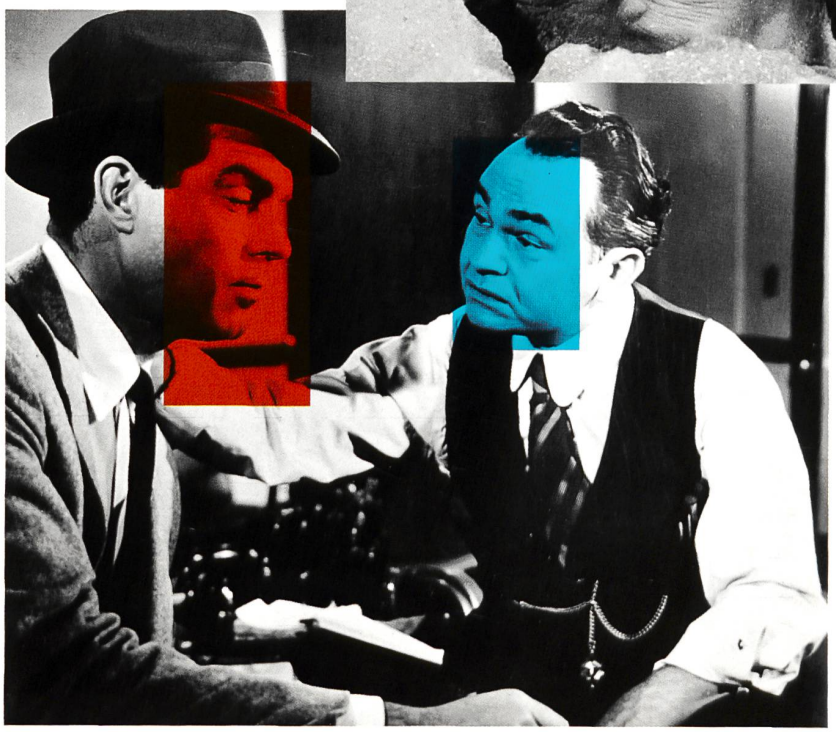
eine Koproduktion mit

Filmstiftung NordRhein-Westfalen GmbH

Drehbuchforum Wien

billy wilder

seine Filme - seine Stars



FILM COOPI TOKYO

1. Juli – 31. August 94

im Kino ALBA und Filmpodium Kino STUDIO 4