Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 196

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

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. Voir Informations légales.

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. See Legal notice.

Download PDF: 19.06.2025

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

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Fr. 10.– DM 10.– öS 90.–

5 '94

Legende, Mythos und Geschichte:

WYATT EARP von Lawrence Kasdan

LA REINE MARGOT von Patrice Chéreau

Werkstattgespräch mit dem

Filmemacher Lawrence Kasdan

Gewisse Tendenzen des Schweizer Films

Lesen Sie Kino? – Wenn Filme Texte sind

Gefühlsstark, subtil ironisch und von brennender Aktualität.
In Kuba eine Sensation und ständig ausverkauft.

Silberner Bär und Spezialpreis der Jury
Internationales Filmfestival Berlin 1994

Fresa & Chocolate

Ein Film von Tomás Gutiérrez Alea und Juan Carlos Tabió

«Ein wirklich mutiger und reifer Film…
Dass *Fresa y Chocolate,* eine hinreissende Politkomödie um den Beginn der Freundschaft zwischen einem aufmüpfigen Schwulen und einem braven Jungkommunisten, in seiner Heimat nicht gleich verboten worden ist… grenzt schon fast an ein Wunder – oder ist ein hoffnungsvolles Zeichen für die Einsicht der Nomenklatura in eine dringend notwendige Öffnung, wie sie das sozialistische Fussvolk offenbar bereits vollzogen hat.»

Pia Horlacher, NZZ

Demnächst im Kino

Monopole Pathé Films

Illustration Fabienne Boldt, Atelier B.

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
Fabienne Boldt, Susanne Wagner, Peter Kremski, Pierre Lachat, Ernst Schreckenberg

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, Cinélibre, Basel; Fama Film, Bern; Warner Bros., Kilchberg; VIPER, Luzern; Walo Hauser, Winterthur; Bernard Lang, Filmcooperative, Monopole Pathé Films, Vega-Film, Zürich, Ernst Schreckenberg, Dortmund, Peter Kremski, Duisburg

Aussenstelle Vertrieb
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

Eine Gebrauchsanweisung ist, im günstigsten Fall, eindeutig und führt direkt zum gewünschten Ziel. Künstlerische Werke, so formuliert es unser Mitarbeiter Ernst Schreckenberg, zeichnen sich dagegen gerade dadurch aus, «dass sie sich nicht auf eine einzige Bedeutung reduzieren lassen, dass Mehrdeutigkeiten den Text erst zu einem künstlerischen Text machen.»

Gebrauchsanweisungen für den Umgang mit solchen Mehrdeutigkeiten anzustreben liegt uns fern. Zur weiteren, vertieften Auseinandersetzung mit ihnen anzuregen ist schliesslich die grössere Herausforderung.

Für Mitteilungen gibt es geeignetere Mittel als Gedichte, Gemälde oder Spielfilme, die alle so wunderschön unnütz sind. Der mittlerweile längst legendäre John Ford brachte diesen Sachverhalt – man kann es nicht oft genug wiederholen – auf den simplen Nenner: «If you got a message, use Western Union.»

Unsere Kollegen, die in Graz die Filmzeitschrift «Blimp» herausbringen, haben in ihre neuste Ausgabe eine cinéphile Zeitschriftenschau eingerückt, die mit einem «Plädoyer für kleine Auflagen» von Klaus Eder, dem Generalsekretär der internationalen Filmkritiker Vereinigung (FIPRESCI), eingeführt wird.

Klaus Eder gesteht in seinem Plädoyer: «Das genau macht für mich das Faszinosum aus: in Filmzeitschriften stehen lauter unnütze Sachen, die man überhaupt nicht braucht – und die doch, lässt man sich erst auf die Lektüre ein (und vorausgesetzt die Texte sind brauchbar), das eigene Verständnis vom Film vertiefen und bereichern», und zieht aus seinen Überlegungen später die Folgerung: «Ohne die Zeitschriften (und einige Bücher) hätte das Kino keine Geschichte, kein Bewusstsein von sich selbst. Das mag für Leute, die in Kategorien von Mark und Pfennig denken, keine Rolle spielen; für die Kultur eines Landes ist das wesentlich.»

Walt R. Vian

FILM
BULLETIN

Kino in Augenhöhe

5.94
36. Jahrgang
Heft Nummer 196
September 1994

KURZ BELICHTET

4 VIPER '94
Fassbinder-Klassiker

WERKSTATT DER LEGENDEN

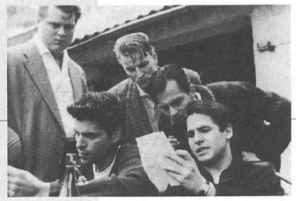
10 **Verlorene Illusionen**
WYATT EARP ..... *von Lawrence Kasdan*

14 *Biographie von Wyatt Earp*

16 *Filme über die Legende Wyatt Earp*

17 *Gespräch mit Lawrence Kasdan*
«In einem Film hat man es mit drei Dimensionen zu tun und nicht mit zwei»

30 *Kleine Bio-Filmographie*



FILMFORUM

32 **Neue Schweizer Filme:**
TSCHÄSS, WACHTMEISTER ZUMBÜHL, LOU N'A PAS DIT NON, GROSSESSE NERVEUSE
von Daniel Helfer, Urs Odermatt, Anne-Marie Miéville, Denis Rabaglia

36 **Die Verdammten**
LA REINE MARGOT ..... *von Patrice Chéreau*

FILMTHEORIE

44 **Wenn Filme Texte sind**
Wissenschaftlicher Terminus für die Filmanalyse

KOLUMNE

52 **Merci, Jacques Tati**
Von Werner Schneyder

Titelblatt:
Vincent Perez als La Môle und Isabelle Adjani als Margot in LA REINE MARGOT von Patrice Chéreau

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.

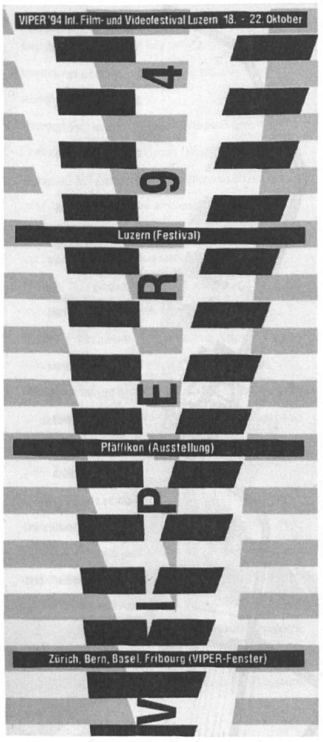
Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt.

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.

Viper '94



Was vor fünfzehn Jahren mit einigen Film- und Videofreaks als «Krienser Filmtage» begann, hat sich zu einem international bedeutenden Festival für visuelle Medien gemausert. Vom 18. bis zum 22. Oktober 1994 findet das Festival in Luzern statt, aber auch in anderen Städten kann man vom VIPER-Fieber befallen werden.

«Am Film- und Videofestival Luzern werden Innovationen im visuellen Bereich gezeigt und neueste visuelle Trends erfasst und kritisch hinterfragt», erklärt Daniel Wildmann vom Organisations-Komitee. Das Publikum werde zum Mitdenken animiert, es könne nicht wie bei anderen Festivals nur konsumieren. Mit dem Festival wollen die Veranstalter Leute jeden Alters ansprechen, die meisten seien aber zwischen achtzehn und vierzig Jahren alt. Es werden Filme gezeigt, in denen die Reflexion über Film als Kunst und Film als Material deutlich wird.

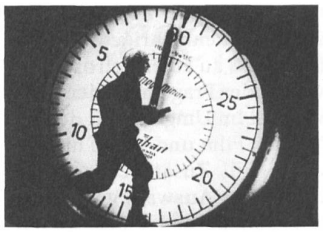
Im *Internationalen Programm* werden zwischen dreissig und vierzig Arbeiten aus fünfzehn Ländern vorgestellt. Den Filmpreis und den Videopreis (je 5000 Franken) vergibt eine internationale Jury. Die Autorinnen und Autoren können am Festival ihre Arbeiten präsentieren und mit dem Publikum diskutieren.

Neben dem Hauptprogramm gibt es diverse Spezialprogramme:

Videowerkschau Schweiz

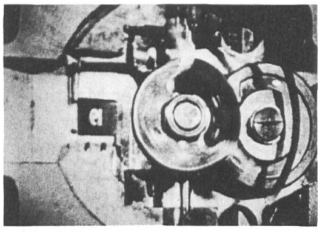
Diese Werkschau soll eine Plattform für die aktuelle einheimische Videoszene sein. VIPER setzt sich seit neun Jahren mit allen Bereichen der Videoproduktion in der Schweiz auseinander. Das schweizerische Videoschaffen wird präsentiert, gefördert und kritisch analysiert. Die Videowerkschau wird von zwei Rahmenprogrammen begleitet: Schweizer Videos zu «Sound & Vision» und ein Programm zum Thema «Stadt in Bewegung. Eine Reise durchs Archiv der Video-Utopien 1974-1994.» Eine internationale Jury vergibt folgende Preise: Preis des Kantons Luzern für das beste schweizerische Video (5000 Franken), Nationaler VIPER-Förderpreis, ein Preis in Form von Weiterbildungskursen (ebenfalls im Wert von 5000 Franken).

THIS IS A MAN'S MAN'S MAN'S WORLD *Vidoclip, The Residents*



EUROPA
Regie: Lars von Trier

LIVE *Videoclip, Michael Jackson*



THE DEATH TRAIN
Regie: Bill Morrison

Musik-Video-Retrospektive

Eine grosse Retrospektive ist dem Thema «Art of Music Video» gewidmet; dazu gibt es verschiedene Veranstaltungen. Sie sind den Wechselbeziehungen von Avantgarde und Videoclip und deren Einfluss auf das heutige und zukünftige Kulturverständnis gewidmet. Das Videoprogramm «Art of Music Video» gibt mit hundertdreissig Musikvideos einen Überblick über die Geschichte des Musikvideos und lässt dem Musiksender MTV damit eine kritische Würdigung zukommen. Diese Videos sind in fünf thematisch zusammengestellte Programme unterteilt. Sie können in Kino-Atmosphäre angeschaut werden, im Gegensatz zum oberflächlichen Betrachten am Fernsehschirm.

Die Programme decken verschiedene Aspekte der Musikvideo-Kultur ab. Zum Beispiel werden die historischen Vorläufer heutiger Musikvideos vorgestellt, etwa die visuelle Musik der zwanziger Jahre, Filmbeispiele aus münzbetriebenen Musikfilmboxen aus den vierziger Jahren, kurze Musikfilme fürs Fernsehen, genannt TELEscriptions, die aus den goldenen Fifties stammen, und schliesslich sogenannte Scopitones aus den sechziger Jahren, wie Film-Juke-Boxen bezeichnet wurden.

Die zehn Jahre vor MTV und die ersten zehn Jahre nach der Geburt des Musiksenders im Jahr 1981 werden in einem separaten Programm beleuchtet. Zum Zug kommen auch Agit-Pop-Musik-Videos, die einen politischen und sozialen Kommentar vermitteln, und Musikvideos von unabhängigen Labels, die eine Anti-Ästhetik verfolgen. In einem letzten Unterprogramm geht es um die künstlerische Zukunft des Musikvideos. Dabei werden Arbeiten von Künstlern gezeigt, die nicht Teil der Musikindustrie sind. Ausserdem werden Kultmusikfilme aus der Rockgeschichte sowie Musikclip-Programme von Yello, Brian Eno und Peter Gabriel zu sehen sein.

Das Programm «Art of Music Video» geht auch auf Tournee in den Städten Fribourg, Basel, Bern und Zürich. In diesen VIPER '94-Fenstern wird dasselbe Programm wie in Luzern an der Hauptveranstaltung gezeigt. Die genauen Daten: Fribourg, Aug'Avion Fri-Art: 18./19. Oktober, Basel, Neues Kino Basel, Schule für Gestaltung: 20./21. Oktober, Bern, Kino im Kunstmuseum: 18./20./22./23. Oktober, Zürich, Kino Xenix: 21./22. Oktober.

Die Musik-Video-Retrospektive wird von Vorträgen und Künstlergesprächen begleitet, in denen das Thema vertieft diskutiert wird. Einen Hinweis wert ist auch das Buch «Visueller Sound – Musikvideo zwischen Avantgarde und Populärkultur», das unter anderem Essays von Marsha Kinder, Ernie Tee, Matthias Michel und Cecilia Hausheer enthält.

Ausstellung Sound & Vision

Im Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon, Schwyz, gibt es parallel zur Retrospektive eine Ausstellung, die sich mit dem künstlerischen Umfeld befasst, in dem Musikvideos entstehen. Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main, wo sie letzten Winter gezeigt wurde. Die Veranstalter haben die Geschichte der visuellen Musik rekonstruiert – Filmgeschichte zum Sehen, Hören und Anfassen. Die Ausstellung zeigt einige Aspekte der Beziehungen zwischen Kunst und Kommerz auf, zwischen Experimental- und Werbefilm, klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Populärkultur. Es soll dem Publikum gezeigt werden, wie Musik und Musikvideos technisch entstanden sind und mit welchen Apparaturen sie präsentiert wurden. Durch aufliegende Animations- und Entwurfszeichnungen zu Filmen wird Einblick in die Produktion eines Video-Clips gegeben. Die Ausstellung zeigt Tricktische mit Animations-Aufbau, musikalische Grafiken, Originalzeichnungen der "Partituren" von Künstlern und Standfotos von Musikvideos. Zudem werden anhand einer interaktiven Computer-Installation mit Musikvideos auf CD-Rom dem Publikum die neuesten technischen Kniffe nähergebracht. Nebenbei laufen als Beispiele ausgewählte Musikvideos auf Monitoren, die in die Ausstellung integriert sind und als Anschauungsmaterial dienen.

Spezialprogramm Lars von Trier

«Wir wollen zurückfinden zu jener Epoche, wo die Liebe des Cineasten zum Film noch jung war, wo man die Freude am Erfinden in jedem Bild entdecken konnte.» Dieses Zitat stammt von Lars von Trier, einem der bedeutendsten dänischen Filmemacher. Ihm ist ein Spezialprogramm gewidmet, weil er den Stil seiner Filme in einer Grauzone zwischen kommerziellem und experimentellem Kino ansiedelt.

Der 1956 geborene Lars von Trier gilt als eines der grossen Talente des europäischen Autorenkinos; er misst in seinen Filmen dem visuellen Ausdruck ebenso grosses Gewicht bei wie dem Inhalt und der Sprache. Er arbeitet intensiv mit Parallelmontagen, Blue-Screen-Verfahren und extensiven Kameraschwenks und -fahrten. Das Spezialprogramm von VIPER zeigt folgende Filme von Lars von Trier: NOCTURNE (Kurzfilm), BEFRIELSEBILLEDER, THE ELEMENT OF CRIME, EPIDEMIC, MEDEA und EUROPA.

Susanne Wagner

Informationen bei: VIPER, Internationales Film- und Videofestival Luzern, Postfach 4929, 6002 Luzern, Tel. 041-517407, Fax 041-528020

Seedamm-Kulturzentrum, 8808 Pfäffikon/SZ, Tel. 055-483977, Fax 055-483987 Die Ausstellung dauert seit 14. September bis zum 23. Oktober und ist geöffnet jeweils von Dienstag bis Freitag von 14 bis 17 Uhr, Samstag und Sonntag von 10 bis 17 Uhr. Zur Ausstellung erscheint ein illustriertes Seedamm-Kulturzentrum-Bulletin.

Filme aus Südkorea

Cinélibre, der Verband Schweizer Filmklubs und nichtkommerzieller Spielstellen, organisiert unter dem Titel *«Land der Morgenstille – Filme aus Südkorea»* ab Mitte Oktober eine breitangelegte Filmreihe über das aktuelle Filmschaffen dieses fernöstlichen Landes. Das Programm umfasst rund ein Dutzend Spielfilme aus der Produktion der letzten Jahre. Südkorea ist in jüngster Zeit – aufgrund der politischen Probleme und der Diskussionen um eine Wiedervereinigung – wieder stärker ins Blickfeld von uns Europäern geraten. Im Zuge einer eigentlichen (Wieder-)Entdeckung des Kinos aus dem Fernen Osten und dem wachsenden Interesse an asiatischer Philosophie und Weltanschauung hat etwa ein Film wie WARUM BODHI DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH? von *Bae Yong Kyun* bei uns Furore gemacht. Dass dieser Film und ähnliche Festival-Erfolge nicht alleine dastehen, sondern einem kreativen, vielfältigen Umfeld entstammen, kann mit dieser Reihe attraktiv belegt werden. Sie stellt mit Werken etwa von *Park Kwang Su* (DIE SCHWARZE REPUBLIK und ZUR STERNENINSEL), aufschlussreiche Erkundungen der südkoreanischen Realität, von *Im Kwon Taek* (TOCHTER DER FLAMME), der mit rund neunzig Filmen von zumeist hohem künstlerischen Niveau als Altmeister des südkoreanischen Films gelten darf, oder von *Lee Chang Ho* (SCHÖNE WINDIGE TAGE), der sowohl aufsehenerregende, kritische Werke, wie auch rein kommerzielle Filme produzierte, ein reichhaltiges Spektrum einer zumeist unbekannten Filmproduktion vor.

Die Reihe startet am 21. Oktober in Zürich (Filmpodium), Basel (Stadtkino, Kino Camera) und Genf (CAC Voltaire) und wird bis Ende Jahr auch in Bern, Lausanne, Bellinzona, Liestal, Locarno, Luzern, St. Gallen und Winterthur zu sehen sein. Ab Januar bis Mai 1995 geht sie nach Österreich und Deutschland auf Tournee. Die Filme sind – bis auf zwei – alle deutsch untertitelt.

Zu diesem Anlass ist eine rund 130seitige Begleit-Dokumentation entstanden.
Informationen bei: Cinélibre, Postfach, 4005 Basel, Tel. 061-681 34 44

ERSTE LIEBE (CHUT SARANG)
Regie: Lee Myung Se

Trigon-Film ausgezeichnet

Die Unesco hat die Basler Stiftung Trigon-Film als ersten Filmverleih für die gesamte Tätigkeit mit dem Label «Weltdekade der kulturellen Entwicklung 1988 – 1997» ausgezeichnet. Bisher haben über eine halbe Million Besucher die fünfundvierzig Trigon-Spielfilme aus siebenundzwanzig Ländern gesehen.

Die Unesco will mit ihrer Auszeichnung auf die kulturelle Dimension der wirtschaftlichen und technologischen Entwicklung der Drittweltländer hinweisen.

Cinema Luna

Im Cinema Luna warten die Frauenfelder FilmfreundInnen mit einem Programm auf, das sich sehen lassen kann: Zum Abschluss eines *Anti-Rassismus-Zyklus* wird noch BABYLON II von Samir (22. – 24. 9.) gezeigt. Mit IL GRANDE COCOMERO von Francesca Archibugi (29. 9. – 1. 10.), MOUVEMENTS DU DÉSIR von Léa Pool (6. – 8.10.), dem taiwanesischen THE PUPPETMASTER von Hou Hsiao Hsien (13. – 15.10.), SERIAL MOM von John Waters (20. – 22.10.) und PUNCH von Johannes Flütsch und Alan Birkinshaw (3. – 11. 11.) ist eine attraktive Schau zustande gekommen. Das Oktoberprogramm findet seinen Abschluss in der Vorführung der zweiteiligen JEANNE LA PUCELLE von Jacques Rivette (27. – 30.10.). Der schöne Volksmusikdokumentarfilm URMUSIG von Cyril Schläpfer wird im Rahmen einer Matinée (6. 11., um 11.00 Uhr) mit vorgängig Kafi und Gipfeli zu sehen sein.

Die Vorstellungen beginnen jeweils um 20.15 Uhr. Für Oktober und November ist für sonntags eine Western-Retrospektive geplant.
Informationen bei: Cinema Luna, Frauenfelder FilmfreundInnen, Bahnhofstrasse 57, 8501 Frauenfeld, Tel. 054-720 36 00, aktuelles Programm über Tel. 124

Regie-Werkbeitrag

Die Kantonale Kommission für Foto, Film und Video des Kantons Bern will mit einem Pilotprojekt die Filmförderung verstärken. Der Regie-Werkbeitrag soll Film- und Videoschaffenden die Möglichkeit geben, ohne Produktionsdruck an einem Film- oder Video-Projekt zu arbeiten. Einmal im Jahr soll damit ein Projekt mit Werkstattcharakter entstehen, das lustvoll, kreativ und unkonventionell ausfallen darf. Bis zum 31. Oktober können sich unbekannte Film- und Videoschaffende mit einer Ideenskizze von ein bis zwei A4-Seiten um den Förderungsbeitrag von 20 000 Franken bewerben. Für Inhalt, Form und Technik gibt es keine Vorschriften. Es gelten einzig die Bedingungen, dass das Projekt ausschliesslich durch den Förderbeitrag finanziert wird und dass die Filmschaffenden seit mindestens drei Jahren im Kanton Bern wohnen.
Ideenskizze mit Name und Adresse sowie kurzem Lebenslauf auf separatem Blatt senden an: Erziehungsdirektion des Kantons Bern, Kantonale Kommission für Foto, Film und Video, «Regie-Werkbeitrag», Sulgeneckstrasse 70, 3005 Bern

Basler Videotage

In Basel finden vom 22. bis 26. November 1994 die 10. *Film- und Videotage der Region Basel* statt. Das zehnjährige Jubiläum ist Anlass zu einer Retrospektive, die der Frage nach dem Wandel im Umgang mit den Medien Film und Video nachgehen will. Zusätzlich wird anhand einer Auswahl von Arbeiten katalanischer Videasten ein interessantes Fördermodell der katalanischen Kulturbehörde vorgestellt. Videoschaffende, die an einer Vorführung ihrer Arbeiten interessiert sind, können diese bis zum 23. September an folgende Adresse einsenden:
Film- und Videotage der Region Basel, St. Johanns-Ring 116, 4056 Basel, Tel. 061-381 16 27, Fax 061-382 28 67

KurzFilmKlub

Seit rund einem Jahr gibt es einen Ort, wo sich Interessenten und Autoren von Kurzfilmen treffen können: den *KurzFilmKlub* im Quarx an der Magnusstrasse 10 in Zürich. Jeden ersten Freitag im Monat kann dort ein interessiertes Publikum Kurzfilme anschauen und diskutieren. Der KurzFilmKlub will die raren Aufführungsmöglichkeiten erweitern und mit Filmen von verschiedenster Art an ein interessiertes Publikum gelangen. Die Filme dürfen eine Länge von fünfzehn Minuten

nicht überschreiten. Am Veranstaltungsort stehen eine VHS-Videoanlage mit Beam und ein 16mm-Projektor zur Verfügung. Es sind ausserdem Projektionen in Super 8 geplant. Die Veranstalter möchten gerne themenspezifische Abende gestalten und nehmen Ameldungen von Film- und Videoschaffenden entgegen.
Informationen bei: Christos Zorn, Tel. 01-201 15 60 von 12-14 Uhr

FILMtext: Originaldrehbücher

Der Verlag «edition text + kritik» eröffnet mit dem Buch «Das Wachsfigurenkabinett» eine Reihe mit Drehbüchern deutscher Filmklassiker aus dem Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek. Es werden darin originale Drehbuchvorlagen publiziert, die dazu anregen, sich mit dem Medium Film als künstlerischem Prozess zu befassen. Anhand dieser Original-Skripts wird es möglich, das Verhältnis zwischen Autor und Regisseur, zwischen "Schreiben" und "Inszenieren" zu bestimmen. Jeder der Bände enthält einen einführenden Essay sowie einen Aufsatz zur Produktionsgeschichte des Films. Der erste Band der Reihe befasst sich mit dem Stummfilm DAS WACHSFIGURENKABINETT, den *Paul Leni* 1923 gedreht hat. Das Drehbuch von *Henrik Galeen* ist vollumfänglich abgedruckt. Architekturskizzen und Szenenentwürfe des Malers, Filmarchitekten und Regisseurs Paul Leni ergänzen das Buch.

Das Wachsfigurenkabinett, Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923. Mit einem einführenden Essay von Thomas Koebner und Materialien zum Film von Hans-Michael Bock. München, edition text + kritik, 1994. 151 Seiten, 17 Abbildungen

La-Sarraz-Preis

Der Dokumentarfilm PICTURES OF LIGHT von Peter Mettler hat den *La-Sarraz-Preis* zur Förderung des innovativen Schweizer Filmschaffens gewonnen. Peter Mettler führt das Publikum auf eine Reise zu den Nordlichtern in der kanadischen Arktik. Die Jury begründete ihren einstimmigen Entscheid mit den Worten: «Bezaubernd als magische Ballade in die Welt des Lichtes besticht der Film auch durch seine Universalität, durch seine Zeitlosigkeit verankert in der Realität heutiger Tage. Peter Mettlers innovatives visuelles Forschen ist gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit dem Medium Film, ein Hinterfragen der Wirklichkeit der Bilder.» Die Preissumme von 25 000 Fr. wurde aufgeteilt, dem Autor kamen 15 000 Fr. zu, die restlichen 10 000 Fr. gingen an den Verleih «Look Now!» zur Förderung des Verleihs dieses Films in der Schweiz.

Das Schweizerische Filmzentrum vergibt den La-Sarraz-Preis zur Förderung des innovativen einheimischen Filmschaffens zweimal pro Jahr.

PICTURES OF LIGHT
Regie: Peter Mettler

Kino Morgental: Herbstprogramm

Einige Klassiker und Neuheiten präsentiert das Kino Morgental in Zürich im Herbst.

Am 16. September startet der Film HELP! von Richard Lester, ein Beatles-Comeback in restaurierter Origianalversion; mit SOPHIE TÄUBER-ARP von Christoph Kuhn wird ein aussergewöhnliches Porträt der Avantgarde-Künstlerin zu sehen sein; der Film startet am 30. September. In einer Sonderveranstaltung zeigt das Kino Morgental den russischen Stummfilmklassiker DER MANN MIT DER KAMERA von Dziga Wertow, der Film wird von Tom Cora live vertont werden (20. Oktober). Unter dem Titel WALLACE & GROMIT – THE AARDMANN COLLECTION wird ab 28. Oktober ein Kurzfilmprogramm mit sieben Meisterwerken aus dem legendären britischen Trickfilmstudio vorgeführt. Voraussichtlich ab 25. November ist das preisgekrönte filmische Essay PICTURES OF LIGHT von Peter Mettler zu sehen.

Viennale 1994

Die internationalen Filmfestwochen Wien öffnen vom 14. bis 26. Oktober ihre Tore zum traditionsreichen Wiener Filmfestival. Im Hauptprogramm werden unter anderem die neusten Filme von *Abbas Kiarostami*, *Abel Ferrara*, *Ken Loach*, *Atom Egoyan* und *Fernando Lopes* zu sehen sein. Die grossangelegte Retrospektive «*Cool*» präsentiert gut sechzig Filme von 1960 bis 68 – eine Rückschau auf Pop, Politik und Hollywood dieser Jahre. Als Tribut wird das gesamte Werk von *Nanni Moretti* und dem Japaner *Mitsuo Yanagimachi* gezeigt; beide Filmemacher werden anwesend sein. Eine reiche Palette an Sonderveranstaltungen bereichert das Programm – das Spektrum reicht von Vorführungen von *Andy Warhols* EMPIRE, *Stanley Kubricks* FEAR AND DESIRE, Filmen der nordamerikanischen Urbevölkerung über in der Dokumentarfilmschiene *Frederick Wisemans* HIGH SCHOOL 2 bis zu Technicolor-Filmen.

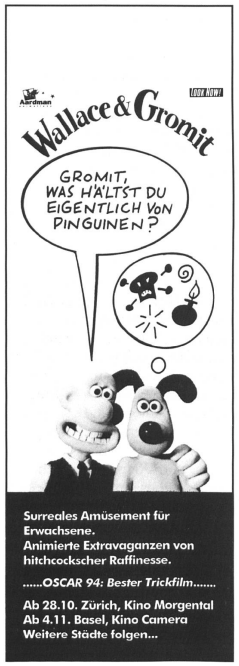
Die Viennale setzt sich übers Jahr fort. Mit den *Viennale-Specials* wird mit Filmprogrammen und Sonderveranstaltungen eine kontinuierliche Arbeit geleistet. So steht etwa im November mit einer Retrospektive und einem viertägigen Seminar das Werk des Dokumentaristen *Marcel Ophuls* im Zentrum. Der Workshop – geleitet vom Ophuls selbst – geht von seinem neuen Dokumentar-Epos THE TROUBLES WE'VE SEEN aus und will Möglichkeiten der Darstellung von Zeitgeschichte diskutieren.
Informationen bei: Viennale, Stiftgasse 6, A-1070 Wien, Tel. 0043-1 526 59 47, Fax 0043-1 93 41 72

Männliche Schönheiten

Nach der Ausstellung «Beauties – Faszination des schönen Scheins», die sich vorwiegend Schönheiten weiblichen Geschlechts widmete, fährt das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main unter dem Titel «*Male Beauties*» mit einer Auswahl von schönen Mannsbildern fort. Aus eigenen Archivbeständen wurden Fotos und Plakate ausgewählt, die männliche Schönheiten des Kinos abbilden, etwa Rudolph Valentino, Marlon Brando, Gary Cooper, James Dean oder Richard Gere. Doch es zählt nicht die Schönheit allein: Das Image der männlichen Stars baute sich auch massgeblich über ihre Rollen auf. Viele der männlichen Beauties sind daher nicht als schön zu bezeichnen, bringen jedoch Frauenherzen durch das Charisma der dargestellten Rollen zum Schmelzen.
Informationen bei: Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, Tel. 0049-69 212 38830 Fax 0049-69 212 37881

Kinophone

Letze Chance:
10 Programmhefte der Österreichischen Film Tage Wels, 1984 – 94 (1991 n. ersch.), zuzüglich 2 Sonderhefte zu Peter Patzak und Peter Kern, inklusive Porto zum Sonderpreis von SFr. 60.- (DM 70.-/öS 450.-). Einzelhefte vergriffen. Bestellungen mit Euroscheck an das Österreichische Film Büro, A-1100 Wien, Columbusgasse 2.



Film am Sonntag

Sehenswert ist auch das Programm des *Filmkreises Baden*. Die Saison 94/95 beginnt mit HALLO HEMINGWAY von Fernando Pérez (25. 9.) und wird fortgesetzt mit KINDERSPIELE von Wolfgang Becker (2. 10.), dem Klassiker THE AFRICAN QUEEN von John Huston (9. 10.), THE CEMENT GARDEN von Andrew Birkin (16. 10.), mit EIN BLUTROTER MORGEN von Li Shaohong (23. 10.), einer Verfilmung des Romans «Chronik eines angekündigten Todes» von Gabriel Garcia Marquez aus China, und HÉLAS POUR MOI von Jean-Luc Godard (30. 10.). Im November werden DIE BLAUE STUNDE von Marcel Gisler (6. 11.), CITY OF HOPE von John Sayles (13. 11.), STAND BY ME von Rob Reiner (27. 11.) und THE LONG DAY CLOSES von Terence Davies (27. 11.) zu sehen sein.

Die Filme beginnen um 17 Uhr im Kino Royal in Baden.

Unabhängiger Film in Augsburg

Am 9. Oktober werden die zehnten Tage des unabhängigen Films in Augsburg mit einer Gala eröffnet. Das Programm umfasst unter anderem neue Dokumentar- und Spielfilme aus der unabhängigen Filmszene in China, eine Werkschau von *Lindsay Anderson*, Mitbegründer des britischen «Free Cinema», ein Filmstudenten-Symposium sowie die Vorführung von Fernseh-Dokumentarfilmen aus den sechziger und siebziger Jahren.
Informationen bei: Tage des unabhängigen Films, Schroeckstrasse 8, D-86152 Augsburg, Tel. 0049-821 153 077 Fax 0049-821 349 52 18

Die Welt dreht

Rosie O'Donnel, kürzlich in THE FLINTSTONES oder SLEEPLESS IN SEATTLE zu sehen, will ins Regiefach wechseln; sie wird Regie führen bei FRIENDS FOR LIFE, der Verfilmung eines Romans von *Meg Wolitzer* über drei Schulfreundinnen, die sich dem Erwachsenwerden stellen müssen. Ursprünglich war *Nora Ephron* für die Regie vorgesehen; sie wird nun produzieren.– *Terence Davies* hat diesen Sommer in Atlanta mit den Dreharbeiten zu NEON BIBLE mit *Gena Rowlands*, *Denis Leary* und *Diana Scarwid* begonnen. Die Story stammt von *John Kennedy Toole*. – *Sydney Pollack* plant – nach Abschluss von THE GHOST AND MRS. MUIR – eine Verfilmung des jüngsten Romans von *John Le Carré*, «The Night Manager»; folgen soll kurz darauf ein Remake von SABRINA mit *Harrison Ford* als Nachfolger von Humphrey Bogart. – Ford hofft, nächsten Sommer die vierte Staffel der INDIANA-JONES-Serie angehen zu können, sofern das Drehbuch von *Jeb Stuart* bis dann fertig ist; möglicherweise wird er dann auch die Hauptrolle in DODSWORTH übernehmen; das Remake eines Filmklassikers von 1936 um einen Self-made-Automagnaten nach dem gleichnamigen Roman von *Sinclair Lewis*. – *Meryl Streep* hat die stark umworbene Hauptrolle in THE BRIDGES OF MADISON COUNTY, eine Adaption des Bestsellers von *Robert James Waller*, erhalten. Sie wird neben *Clint Eastwood* spielen, der auch für die Regie vorgesehen ist. – Für *John Cusack* soll es ein strenger Herbst werden: geplant ist sein Auftreten neben *Al Pacino* in CITY HALL, er spielt in *Woody Allens* Komödie BULLETS OVER BROADWAY und in *Alan Parkers* THE ROAD TO WELLVILLE , und in GROSSE POINT BLANK soll er den Killer, der während eines Klassentreffens seinen Job ausüben möchte, verkörpern; übrigens hat er das Drehbuch zu diesem Film mitgeschrieben. – Ebenfalls diesen Herbst soll *Jon Amiel* mit *Holly Hunter* und *Sigourney Weaver* in den Hauptrollen COPY CAT drehen, ein Thriller, in dem sich eine Polizistin mit einer Psychiaterin bei der Jagd nach einem Serial Killer verschwistern.

Steirischer Herbst '94

Das vom Filmreferat Forum Stadtpark im Rahmen des Steirischen Herbst organisierte Filmfestival ist dieses Jahr vom 11. bis 22. Oktober nicht ausschliesslich einem Thema gewidmet, sondern wurde in drei verschiedene Themenbereiche gegliedert.

Als kleine Sensation für Österreich muss die *Hommage an Georges Franju* bezeichnet werden, soll es doch die erste umfassende Retrospektive in Österreich sein, die sämtliche neun Spiel- und acht Dokumentarfilme des französischen Autors zeigt. Das faszinierende Werk, etwa LES YEUX SANS VISAGES, JUDEX, LA TÊTE CONTRE LES MURS, ist inspiriert vom Aussergewöhnlichen, vom Phantastischen und von der Angst.

Das Hauptprogramm ist unter dem Titel *«Tempo 60»* mit Filmen wie IF von Lindsay Anderson, ZABRISKIE POINT von Michelangelo Antonioni oder EASY RIDER von Dennis Hopper den Sixties im Film gewidmet.

Mit einem dichten Programm von rund siebzig Filmen und Videos beschäftigt sich die Avantgarde- und Dokumentarfilmleiste unter dem Titel *«Stoffwechsel»* dem Thema Körper im Avantgarde-Film. Elf thematisch zusammengestellte Programme sollen ein Kino des Körpers zeichnen, das von der Schau des menschlichen Körpers bis zur Vernetzung von Mensch und Maschine in der Gegenwart reicht.
Informationen bei: Filmreferat Forum Stadtpark, Sporgasse 16, A-8010 Graz, Tel. 0043-316 831899, Fax 0043-316 831898

Filme zum Buddhismus

Das *Sofakino Xenix* zeigt im Oktober asiatische Filme zum Thema Buddhismus. Die Reihe will damit ein «ganzheitlicheres, aber auch alltäglicheres Bild des Buddhismus, frei von (westlicher) Überhöhung und Mystifizierung» zeigen. Das Programm reicht von den Stummfilmen STURM ÜBER ASIEN von Wsewolod Pudowkin (UdSSR 1929), DIE PRINZESSIN MIT DEM EISENFÄCHER von Laiming, Guchan (China 1941) und LIGHT OF ASIA von Franz Osten (Indien 1925) bis zu neueren Filmen aus der Mongolei wie DAS SEIL von N. Uranchimeg (1971), EIN HEILIGER IN STÜRMISCHER ZEIT von Z. Zerendorsh (1992) und EIN GLÜCKLOSES GLÜCK von N. Nyamdawaa (1991). In schöner Ergänzung zum Cinélibre-Programm über den südkoreanischen Film werden mit MANDALA und DER PFAD DER ERLEUCHTUNG zwei Filme von Im Kwon Taek gezeigt. Mit ebenfalls je zwei Filmen sind der Japaner Kon Ichikawa und King Hu aus Hong Kong vertreten. Filme von Lester James Peries, Sun Sha, Bae Yong Kyun und Tian Zhuanghuan ergänzen das Programm.
Informationen bei: Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich

Klassiker von Rainer Werner Fassbinder erstmals im Kino

Margit Carstensen in MARTHA *von Rainer Werner Fassbinder*

Damit man Rainer Werner Fassbinder, den Klassiker des *Neuen Deutschen Films*, mit dessen Tod 1982 auch der *Neue Deutsche Film* am Ende war, nicht vergisst, bemüht sich die *Fassbinder-Foundation*, die sein Erbe verwaltet, in Kooperation mit dem *Filmverlag der Autoren* von Zeit zu Zeit wieder einen Film von ihm zur Aufführung zu bringen. Vor zwei Jahren war das – anlässlich von Fassbinders zehnjährigem Todestag – der 1970 entstandene Film WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE, der nie zuvor regulär ins Kino kam. Das hatte rechtliche Gründe. In WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE gibt es zahlreiche Rockmusik-Titel, die rechtlich nicht abgeklärt waren und deren Verwendungsrecht viel Geld kostete.

Fernsehproduktion mit Kinoformat

Jetzt kommt wieder ein alter Fassbinder-Film ins Kino, der regulär nie zuvor im Kino zu sehen war: MARTHA, aus dem Jahre 1973, eine reine Fernsehproduktion, damals auf 16mm gedreht, jetzt für den Kinoeinsatz auf 35mm aufgeblasen. Die Produktionskosten des Films lagen damals bei 500 000 DM. Fassbinder hat immer preiswert gearbeitet, mit hohen Qualitätsergebnissen. Von ihrer Ästhetik her hat diese Fernsehproduktion ohne Fragen Kinoformat. Fotografiert hat den Film *Michael Ballhaus*, mit dem Fassbinder zwischen 1970 und 1978 sechzehn Mal zusammenarbeitete. In MARTHA realisierte Ballhaus zum erstenmal eine seiner berühmten Kreisfahrten, die für ihn zu einer Art Markenzeichen geworden sind.

Geschichte über Liebe und Macht

MARTHA erzählt – als schonungslose Analyse einer Ehe – eine Geschichte über Liebe und Macht, Abhängigkeit und Ausbeutung, Karlheinz Böhm spielt den sadistischen Ehemann, Margit Carstensen die unterjochte Frau. Schon zu Beginn der Beziehung sind die Rollen verteilt, und es wird deutlich, wer das Sagen hat. Demütigung heisst die Methode, mit der der Mann sich seine Frau erziehen wird. Ein Verhältnis, das von Anfang an klar ist.

MARTHA steht thematisch in engem Zusammenhang mit Fassbinders Fontane-Verfilmung EFFI BRIEST, deren Produktion sich über zwei Jahre hinzog und in deren "Drehpause" Fassbinder MARTHA realisierte. Beide Filme erzählen die Geschichte einer Erziehung in der Ehe und zeigen das Scheitern der Frau an der Herrschaft des Mannes. Martha, die unterjochte Frau, findet allerdings – laut Fassbinder – in der Unterdrückung ihre Erfüllung. Sie ist eine jener zwiespältigen Charaktere, wie sie gerade *Margit Carstensen* häufig bei Fassbinder gespielt hat. Martha ist – so die zynische Sichtweise Fassbinders – eine Frau, die ihre Rolle wählt, ihr Unglück selbst verschuldet, ihr Leiden vielleicht sogar geniesst und am Ende, wenn sie im Rollstuhl sitzt, als Opfer zur heimlichen Herrscherin wird.

Doppelte Choreographie

Die Kamerakreisfahrt von Michael Ballhaus ist eine Schlüsselszene des Films und macht die schicksalhafte Verstrickung in der Beziehung des Paars deutlich. Nicht nur die Kamera wird in dieser Szene choreographiert, sondern auch die Darsteller. Während die Kamera Böhm und Carstensen – bei ihrer allerersten Begegnung im Film – umkreist, drehen sich gleichzeitig auch die Darsteller wortlos umeinander herum. Eine doppelte Choreographie und ein Effekt der Irritation. Am Ende dieser Sequenz steht Carstensen hinter einem vergitterten Fenster, von wo aus sie Böhm nachblickt. Damit ist die Kreisfahrt zu einer metaphorisch vorausdeutenden Bewegung geworden, die in ein Gefängnis führt, in das sich Martha freiwillig und unterwürfig begibt.

Plagiatsvorwurf

Dass auch dieser Film nie zuvor ins Kino kam, hatte ebenfalls rechtliche Gründe. Der *Heyne-Verlag* erhob seinerzeit einen Plagiatsvorwurf gegen Fassbinder, der die Story seines Films bei einer Erzählung des amerikanischen Krimi-Autors *Cornell Woolrich* (auch bekannt unter dem Namen William Irish) abgeguckt haben soll. Also bei einem berühmten Autor, der immerhin die literarischen Vorlagen zu Hitchcocks REAR WINDOW und Truffauts LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR geschrieben hat. Fassbinder bestritt damals, dass er die Idee zu seinem Film von Woolrich übernommen habe, und gab an, Woolrichs Geschichte «For the Rest of Her Life» überhaupt nicht zu kennen. Der WDR, der den Film produziert hat, erwarb allerdings für die Fernsehausstrahlung im Nachhinein die Rechte an der Woolrich-Geschichte. Eine endgültige Ablösung des *Copyrights* für einen Kinoeinsatz war aber damals offenbar nicht möglich. Erst jetzt konnte – nach Auskunft des Verleihs – eine Einigung mit der Erbengemeinschaft Woolrichs (der schon 1968 gestorben war) erzielt werden.

Festivalehre

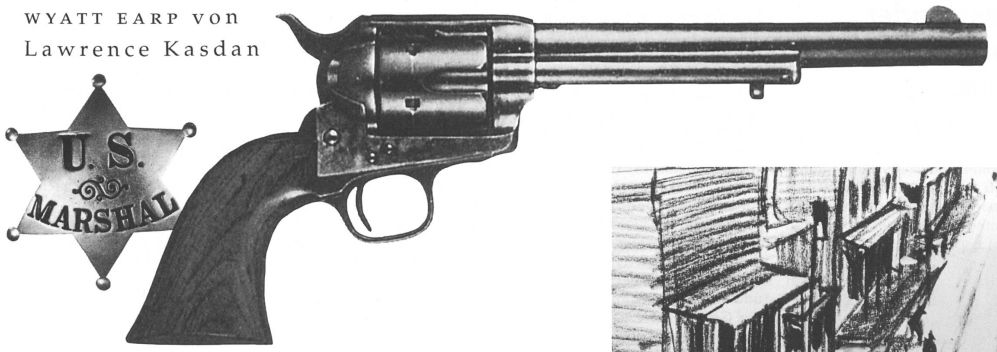
Dafür ist der Film jetzt verspätet zu Festivalehren gekommen. Er war als einziger deutscher Beitrag im Wettbewerbsprogramm der *Filmfestspiele Venedig* zu sehen. Ausser Konkurrenz, denn immerhin ist der Film zwanzig Jahre alt und noch dazu eine reine Fernsehproduktion. Aber dass er der einzige deutsche Beitrag im Wettbewerbsprogramm war wirft ein bezeichnendes Licht auf den desolaten Zustand, in dem der deutsche Film sich heute befindet. Vor zwanzig Jahren waren die deutschen Filme eben besser, selbst wenn sie bloss fürs Fernsehen gedreht wurden. Und sie haben heute noch Bestand, MARTHA ist auch aus heutiger Sicht immer noch ein ästhetisch hochrangiger und in der Analyse bestechender Film.

In Venedig wurde MARTHA als Hommage an Fassbinder gezeigt, als Verbeugung vor einem der grossen Regisseure der Filmgeschichte. Und der Film soll in Italien nach dem Festival auch regulär ins Kino kommen – noch vor dem deutschen Kinostart im November.

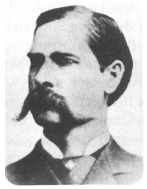
Peter Kremski

Verlorene **Illusionen**

WYATT EARP VON
Lawrence Kasdan

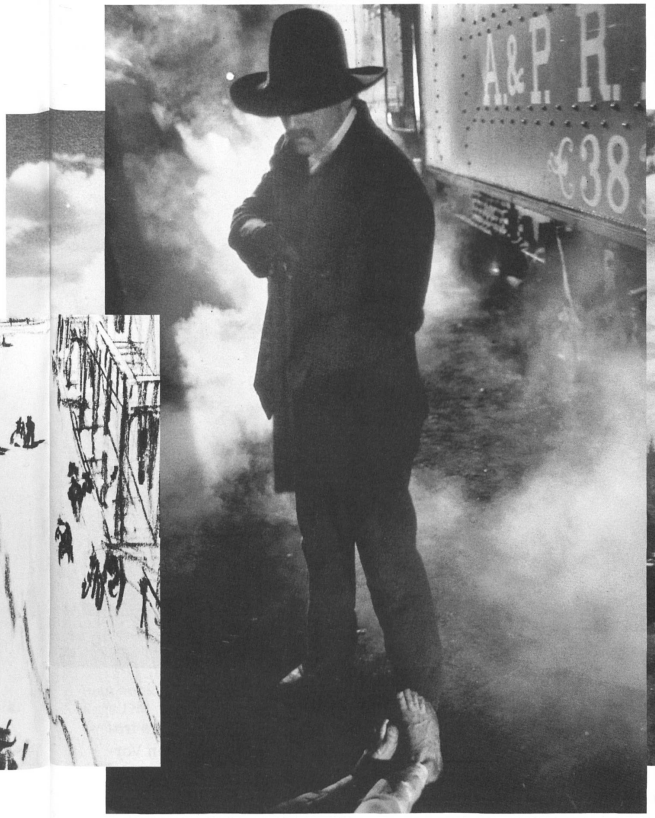


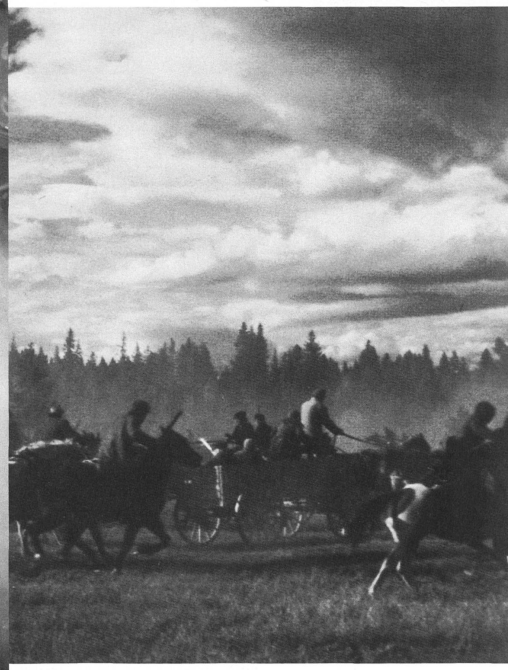
Skizze zu HIGH NOON
Regie: Fred Zinnemann



Die Biographie des legendären Gesetzeshüters als epischer Grosswestern mit *Triptychon*-Struktur, von der Zeit des Sezessionskriegs bis zur Jahrhundertwende. *Auf dem einen Seitenflügel*: Wyatt Earps Jugend, seine hochfliegenden Träume und Illusionen, seine Erziehung durch einen konservativen Vater, der für seinen Sohn ein Vorbild ist und in dessen Fussstapfen Wyatt auf seine Art treten wird. *Auf dem anderen Seitenflügel*: der gealterte, desillusionierte, nicht unbedingt resignierte, vielleicht aber geläuterte Wyatt. *Dazwischen die Haupttafel*: Wyatts Leben als lange Reise, sein Weg nach Westen, die Jahre der Ruhelosigkeit.

Von *Iowa*, wo er seine Jugend verbringt, Aufbruch nach *Kalifornien*, wohin er mit seinen Eltern auswandert. Jahre später in *Wyoming*, wo er zum erstenmal auf eigenen Füssen steht und die freie Luft des Abenteuers atmet. Noch einmal der Weg zurück in östlicher Richtung, nach *Missouri*, um vielleicht doch sesshaft zu werden, einen bürgerlichen Beruf zu ergreifen und eine eigene kleine Familie zu gründen. Nach dem Scheitern der bürgerlichen Utopie weiter nach *Arkansas*, wo er in Depressionen verfällt, zum Sozialfall verkommt und mit dem Gesetz in Konflikt gerät. Von dort nach *Wichita, Kansas*, dem Ort des Neuanfangs, wo Wyatt – noch als Assistent – zum erstenmal das Gesetz vertritt und seine "Lehrzeit" absolviert. Weiter in Kansas nach *Dodge City*, wo er seine erste Stelle als "Meister" antritt, tonangebend wird, eine Position der Macht innehat und in Eigenverantwortung seine strikten Gesetzesvorstellungen umzusetzen versucht. Dann ein Abstecher nach *Fort Griffin, Texas*, wo er den Spieler, Säufer und Gesetzesbrecher Doc Holliday kennenlernt, mit dem der strenge Gesetzeshüter Wyatt eine im Grunde widersinnige Allianz eingehen wird. Und weiter nach *Tombstone, Arizona*, dem Ort der grössten Gesetzlosigkeit, wo Wyatt mit aller Gewalt sein Gesetz etablieren will und wo seine Eigenmacht und Hybris im berühmten *Gunfight am O.K. Corral* zu ihrem Höhe- und an ihren Endpunkt kommt. Zuletzt noch *Alaska* im hohen Norden: nach all den grossen Erwartungen jetzt die verlorenen Illusionen. Was bleibt, sind die Einsamkeit, die Kälte und die Erinnerungen. Ein Bild der inneren Emigration, des psychischen Exils. Und dennoch zugleich auch ganz ambivalent: ein Bild des Weitermachens, des immer wiederkehrenden Aufbruchs, der Notwendigkeit von neuen Illusionen. Und genau so gut: ein Bild des Trosts, des wiedergefundenen Friedens, der Heimkehr in eine analoge Heimat. Die Kamera gleitet über das Bering-Meer wie über die Kornfelder in Iowa, von wo die Reise losging. Nach den Jahren der Ruhelosigkeit das Erreichen zumindest eines gewissen Ruhepunkts.





HEAVEN'S GATE
Regie: Michael Cimino

> *Die Kamera gleitet über das Bering-Meer wie über die Kornfelder in Iowa.*

Herz der Finsternis

Wyatt Earp ist eine Figur wie James Averill, den Kris Kristofferson in Michael Ciminos grossem Western-Epos HEAVEN'S GATE spielte. Beide, Wyatt Earp und James Averill, sind historische Figuren, deren Authentizität hinter der Legende verschwindet. Und sie sind die Protagonisten eines *kritischen* Westerns, der die dunkle Seite des amerikanischen Charakters und der amerikanischen Geschichte enthüllt. Kein Wunder, dass WYATT EARP wie HEAVEN'S GATE in Amerika ein kommerzieller Flop geworden ist, erzählt der Film doch die *Saga* von der Eroberung des Westens nicht als eine amerikanische Erfolgsstory, sondern als eine Geschichte des Scheiterns.

Das Triptychon-Muster von Kasdans *Earp-Epos* findet sich so auch in Ciminos *Averill-Epos*. HEAVEN'S GATE beginnt mit Averills Jugend, seiner Studentenzeit im amerikanischen Osten, seiner geschniegelten *upper-class*-Bürgerlichkeit und seinen Illusionen von Recht und Ordnung. Averill ist ein angehender Rechtsanwalt, und auch Wyatt Earp soll – der gutbürgerlichen Familientradition folgend – zur Universität gehen und Rechtsanwalt werden. Stattdessen führt der Weg Averills und Earps in den Wilden Westen, mitten hinein in das Herz der Finsternis, in die Anarchie, die Gesetzlosigkeit, die Gewalt, die Korruption. Die Illusionen und Ideale der Jugend zerbrechen an der grausamen Realität. Die Vorstellungswelt des amerikanischen Ostens findet im amerikanischen Westen keinen Nährboden. Averill und Earp, statt Rechtsanwalt beide Marshal geworden, scheitern und verlieren alles, was ihnen wichtig ist. Jahre später treibt Averill,

HIGH NOON
Regie: Fred Zinnemann

Kasdan inszeniert die Stadt als Landschaft.

jetzt wieder im Osten, einsam zu zweit auf einer Segelyacht über den Atlantik und hängt verbittert seinen Erinnerungen nach. Und Wyatt Earp, jetzt im hohen Norden, driftet ähnlich wie Averill einsam zu zweit auf einem Dampfer über das Bering-Meer. Die Weite der Prärie ist verdrängt von den Fluten eines Wassers, das vielleicht die seelische Leere des Helden metaphorisiert, zum anderen aber ihn auch weiterträgt zu neuen Ufern.

Kasdan, Cimino und auch Costner mit DANCES WITH WOLVES sind Epiker der amerikanischen Geschichte, die den Westen und den Western kennen, lieben und ernstnehmen. Als Nachgeborene der grossen Western-Regisseure sind sie deren postmoderne Bewunderer und Schüler. Ihre Filme sind angesiedelt zwischen dem Bemühen um Realismus und einer tief verwurzelten romantischen Sehnsucht. Es sind Filme von intellektuellen Filmemachern, deren Romantik gebrochen ist. Sie machen Filme mit dem Kopf für ein Publikum mit Bauch. Und sie haben nichts gemein mit der sogenannten Western-Renaissance, die zurzeit erblüht und von Regisseuren betrieben wird, die sich für Western überhaupt nicht interessieren.

Allein in den Städten

Wyatt Earps Weg nach Westen führt ihn ironischerweise – ganz entgegen der üblichen Vorstellung – von der Weite in die Enge. Der Film beginnt mit den grandiosen Maisfeldern Iowas, in denen Wyatt winzig klein erscheint und durch die er rennt wie durch ein Dickicht, in dem man sich vielleicht verstecken, aber genausogut auch verlaufen kann. Der Weg nach Westen bringt ihn gegen alle Erwartungen in die Städte, nach Wichita, Dodge City und Tombstone, in eine – auch das eine Ironie – völlig unzivilisierte Zivilisation. Nur der Blick aus der extremen Obersicht auf den jungen Wyatt in den Kornfeldern Iowas, einsam und verloren in der Weite der Landschaft, bleibt auch in der Stadt der gleiche. Kasdan inszeniert die Stadt als Landschaft. Wenn Wyatt in Wichita zum erstenmal den Stern des Gesetzes trägt, krant die Kamera nach oben und zeigt ihn einsam und verlassen in einer ganz plötzlich menschenleeren Strasse – wie Gary Cooper als Sheriff Kane in Fred Zinnemanns HIGH NOON, dem berühmtesten Stadt-Western der amerikanischen Filmgeschichte.

Die Szenen, Bilder, Perspektiven, Kamerabewegungen stehen in permanenter Korrespondenz miteinander in diesem ungeheuer komplex durchstrukturierten Film. Wenn Wyatt als Junge in der ersten Szene der Exposition noch zu Fuss durch die riesigen Maisfelder irrt, auf der Flucht vor seinem Vater, der ihn auf dem Pferd verfolgt, so reitet er in der letzten Sequenz des Hauptteils selber hinter einem zu Fuss und in Panik durch das Dickicht Flüchtenden her, um ihn gnadenlos zur Strecke zu bringen. Er ist in die Rolle des Vaters und Vorbilds hineingewachsen und nach dem Verlust der kleinen Familie, die er zu gründen versucht hat, zu einer Art strafendem Übervater geworden, der das Gesetz zur Kompensation benutzt. Das Gesetz, das ihm sein Vater gelehrt hat, setzt er nun autoritär und selbstgerecht um. Sein irrender Lauf durch die Kornfelder und sein Irrsinnsritt, mit dem er den Banditen wie ein Wild durch das Dickicht hetzt, sind inszeniert wie die furiose Eingangssequenz aus Kurosawas RASHOMON, in der die wilde Kamerafahrt durch das Labyrinth des Waldes in Impressionen aus Licht und Schatten zerfliesst. Dadurch sind die beiden Szenen in ihrem dialektischen Zusammenhang auch formal aufeinander bezogen.

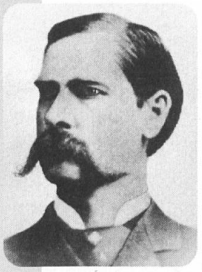
Die Handlung ist längst ins Psychische verlagert, wo der sogenannte Sinn fürs Realistische keine Basis hat.

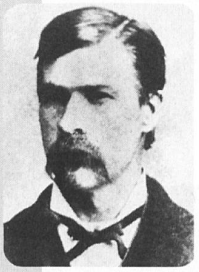
Reise ins Ich

Das dunkle Fatum, das wie schon in Kasdans erstem Film BODY HEAT auch hier über den Figuren dräut, erinnert an die Weltauffassung *Kurosawas*, wie sie sich etwa in seiner Shakespeare-Adaption DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD (KUMO-NO-SU-JO) zeigt. Und die Reise in die Finsternis, an deren Ende der Held – auf der Suche nach *dem Anderen* – sich selber begegnet, die dunkle Seite seiner selbst entdeckt und in den Anderen wie in einen Spiegel blickt, hat ihren Ursprung in *Joseph Conrads* Roman *«Heart of Darkness»*. Genau dieser Seelen-Trip ist es, diese Reise ins eigene Ich, die auch Wyatt Earp durchmacht. Und Doc Holliday, dem er in einem durch Grösse und Licht ins Mystische transzendierten Saloon-Zelt erstmals begegnet, ist der Andere, der zu seinem Spiegel wird. Mit einem Schritt über die Grenze ist Wyatt Earp auf der anderen Seite des Spiegels, begegnet er sich sogar in den Clantons und McLaurys, den Banditen. Am Ende unterscheidet sich der *Lawman* nicht mehr von den *Outlaws*, die er bekämpft. Und – psychoanalytisch zu Ende gedacht – ist er es letztlich selber, den er durch das Dickicht hetzt und niedermetzelt. Was ein Bild dafür ist, dass er die Ideale seiner Jugend verrät. Und noch einmal ist es ein Teil seiner selbst, den er tötet, wenn er am Schluss dieser auch mit der Irrealität der Zeitlupe arbeitenden Sequenz als letzten seiner Widersacher Curly Bill Brocius erschiesst, der ungläubig darüber staunt, dass seine eigenen Schüsse Wyatt überhaupt nichts anhaben können. Das können sie nicht, weil die Handlung längst ins Psychische verlagert ist, wo der sogenannte Sinn fürs Realistische keine Basis hat.

Wyatt Earp

Geboren 1848 in Monmouth, Illinois als Abkomme schottischer Einwanderer. 1864 geht er mit seinen Eltern nach Kalifornien. In der Folgezeit Postkutschenfahrer, Arbeiter beim Eisenbahnbau, Büffeljäger, unter anderem in Wyoming. 1873 beginnt er seine Karriere als *Lawman* in Ellsworth, Kansas. 1874 geht er nach Wichita, 1876 nach Dodge City. 1877 begegnet er in Fort Griffith, Texas dem ein Jahr jüngeren Doc John Holliday, den er ein Jahr später in Dodge City wiedertrifft. 1879 geht er mit seinen älteren Brüdern James und Virgil nach Tombstone, Arizona, wohin ihm seine jüngeren Brüder Morgan und Warren und auch Doc Holliday und dessen Geliebte Big Nose Kate folgen. In Tombstone wird er Teilhaber des *Oriental Saloon* und arbeitet wie in Wichita und Dodge City als *Lawman*. Am 26. Oktober 1881 kommt es dort zum *Gunfight am O.K. Corral* zwischen Wyatt, Virgil, Morgan und Doc auf der einen Seite und Ike und Billy Clanton, Tom und Frank McLaury auf der anderen. 1882 unternimmt Wyatt einen Rachefeldzug gegen die *Clanton-Gang*, nachdem sein Bruder Morgan erschossen worden ist. 1887 verliert er in Colorado seinen Freund Doc Holliday, der dort in einem Lungensanatorium an Tuberkulose stirbt, und zieht nach Kalifornien weiter, wo er sich als Richter niederlässt. 1896 veröffentlicht er in einer Zeitung in San Francisco zum erstenmal seine Version vom *Gunfight am O.K. Corral* und fungiert als Schiedsrichter bei der Boxweltmeisterschaft (so zu sehen in dem Dokumentarfilm THE LEGENDARY CHAMPIONS von Harry Chapin aus dem Jahre 1968). 1915 spielt er in dem Western THE HALF-BREED von Allan Dwan neben Tom Mix und wirkt in der Folgezeit in Hollywood als Berater bei Westernfilmen mit. In den zwanziger Jahren lernt er John Ford kennen und erzählt ihm die Geschichte vom *Gunfight am O.K. Corral*, die John Ford 1946 verfilmen wird. 1928 diktiert er seinem Biographen Stuart N. Lake den "Roman seines Lebens" in die Feder. 1929 stirbt er in Los Angeles. Die Western-Stars Tom Mix und William S. Hart gehören zu seinen Sargträgern. 1931 veröffentlicht Stuart N. Lake den biographischen Roman *«Wyatt Earp, Frontier Marshal»*. 1944 stirbt Wyatts Ehefrau Josephine Marcus.





Historische Wirklichkeit und Legende

Die geschichtliche Wirklichkeit, die sich in der Legende verliert, das thematisieren sowohl Kurosawa in RASHOMON als auch *John Ford* in THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE. Bei Ford heisst es: *«When the legend becomes fact, print the legend!»* Kasdan bezieht sich darauf, wenn er Wyatt Earp im nachhinein selber die Zweifel an der Wahrheit seiner Geschichte artikulieren lässt: «Some people say it didn't happen that way.» Und wenn er dann Wyatts Frau Josie, die überhaupt nicht dabei war und also eine unglaubwürdige Zeugin ist, den Helden, der ironischerweise schon an sich selbst zu zweifeln scheint, in seiner Helden-Existenz beglaubigen lässt: «Never mind, Wyatt. It happened that way.» Ein Plädoyer für die Legende?

Wyatt und Josie kommentieren damit einerseits den ganzen Film, der gerade vor uns ausgebreitet worden ist, andererseits aber auch ganz konkret eine angebliche Anekdote aus Wyatts als heldenhaft überliefertem Leben, nach der ihn ein Junge fragt, dem sie von seinem Vater erzählt worden ist. Die Anekdote wird illustriert, so wie sie sich der Junge vorstellt: in einer unglaubwürdigen Choreographie und Tonart, die aus dem sonstigen Erzählduktus des Films herausbricht und dem Erzählton konventioneller Hollywood-Legenden entspricht. Wyatt Earp rettet einen Delinquenten mit hohlen und pathetischen Worten vor dem Lynchmob, der wie eine brave Hammelherde augenblicklich wieder kehrtmacht.

Ironischerweise ist auch das wieder ein Verweis auf John Ford und damit auf eines von Kasdans grossen Vorbildern. In Fords YOUNG MR. LINCOLN kommt eine solche Heldentat vor und wird dem jungen Rechtsanwalt Abraham Lincoln zugeschrieben. Fords *Lincoln-Legende*: ein wunderschöner Film, der eine heroisierende Lüge erzählt. Kasdan leistet sich hier das Vergnügen, einen Klassiker, zu dessen Gefolgsmännern er sich zählt, als Märchenerzähler zu verpetzen. Aber vielleicht muss auch Kasdans nach eigenen Angaben an den historischen Fakten orientierte Earp-Biographie vor der Legende kapitulieren oder sich bei ihr bedienen oder sie auch neu erfinden, damit der Autor letztlich die Aussage machen kann, die er machen will. Kasdan zielte dann in seinem Ford-Kommentar mit gleicher Ironie, wenn auch verdeckt, womöglich auf sich selbst.

Wenn Wyatt Earp sich in Wichita den ersten Sheriffstern verdient, indem er sich als Laie in die Angelegenheiten eines inkompetenten Gesetzeshüters einmischt und im Alleingang einen betrunkenen Rowdy unschädlich macht und aus dem Saloon herauszieht, ist das ebenfalls eine Szene, die ihr Pendant bei John Ford hat, in seinem *Wyatt-Earp*-Film MY DARLING CLEMENTINE. Aber bei Ford spielt diese Szene nicht in Wichita,

Kasdan leistet sich hier das Vergnügen, einen Klassiker als Märchenerzähler zu verpetzen.

sondern in Tombstone, und es ist bekannt, dass sich gerade die Version von John Ford einen Dreck um die historische Wirklichkeit schert und mit Wyatt Earps *Biographie* kaum noch etwas zu tun hat. Mag sein, dass Kasdan, der an John Ford kritisiert, dass er «leider alle Fakten verdrehte», hier den Klassiker unter den Western-Regisseuren ein bisschen korrigieren will. Aber seine Korrektur vermittelt sich letztlich bloss als Zitat. Und indem Kasdan gerade den so wunderbar lügenden Ford *zitiert*, reiht er sich selber, ob bewusst oder unbewusst, in die Tradition der Legendenerzähler ein.

Die Figuren in WYATT EARP sind alle historisch. Aber deswegen ist Kasdans Film noch lange kein Beispiel dafür, wie die Legende von den Fakten überholt wird. Eher demonstriert der Film, wie man auch aus den Fakten eine schöne Legende stricken kann. *Wyatt Earp* ist und bleibt die grösste *Rashomon-Geschichte* des Wilden Westens. Viele Darstellungen gibt es, alle widersprechen sich, und jede behauptet, die richtige zu sein.

In RASHOMON vertritt Kurosawa die Auffassung, dass sich die Wahrheit der Geschichte ohnehin nicht mehr klären lässt. Zuviele widersprüchliche Perspektiven stehen gegeneinander. Was in humanistischer Konsequenz am Ende zählt, ist menschliche Barmherzigkeit. Das Bild, das dies ausdrückt: Ein in der Wildnis ausgesetztes Baby wird vor dem Tode gerettet. Mit Kurosawas Weltauffassung, seinem Geschichtsverständnis und seiner humanistischen Position sympathisiert Kasdan. Die Szene aus RASHOMON zitiert er in GRAND CANYON, wenn Mary McDonnell sich eines Babies erbarmt, das sie im Dickicht findet.

Hommage an John Ford

Was von einer Biographie bleibt, ist die Legende. Wenn Kasdan sich an der "authentischen" Biographie Wyatt Earps entlang bewegt – sofern sich eine solche überhaupt ermitteln lässt –, so bearbeitet er sie doch aus seiner speziellen Autoren-Perspektive. Die schönste Sequenz des Films ist die *Urilla-Sequenz*, Wyatts romantische Liebe zu seiner ersten Frau, von Kasdan lichtdramaturgisch und musikalisch verklärt und durch eine Montage-Anleihe bei John Ford in einen filmhistorischen Kontext des Sehens und Fühlens gerückt.

Die Kamera schwenkt vom glücklichen Paar im Zimmer aufs Fenster. Es schneit. Doch dann verändern sich Stimmung und Jahreszeit in einem gleitenden Übergang. Die Kamera ist noch immer auf das Fenster gerichtet. Doch statt Schneefall mit einem Mal Sonnenlicht und blühende Bäume. Der Winter ist dem Frühling gewichen. Jetzt schwenkt die Kamera wieder

Filme über Wyatt Earp

Begrenzte Auswahl von Filmen über Wyatt Earp. Darüber hinaus gibt es verschlüsselte Versionen der Earp-Geschichte.

1934 **FRONTIER MARSHAL**
Regie: Lew Seiler; mit George O'Brien (Wyatt Earp)

1938 **IN EARLY ARIZONA**
Regie: Joseph Levering; mit Wild Bill Elliott (Wyatt Earp)

1939 **FRONTIER MARSHAL**
Regie: Allan Dwan; mit Randolph Scott (Wyatt Earp), Cesar Romero (Doc Holliday)

1942 **TOMBSTONE, THE TOWN TOO TOUGH TO DIE**
Regie: William McGann; mit Richard Dix (Wyatt Earp), Kent Taylor (Doc Holliday)

1946 **MY DARLING CLEMENTINE**
Regie: John Ford; mit Henry Fonda (Wyatt Earp), Victor Mature (Doc Holliday)

1950 **WINCHESTER '73**
Regie: Anthony Mann; mit Will Geer (Wyatt Earp)

1953 **GUN BELT**
Regie: Ray Narizzano; mit James Millican (Wyatt Earp)

1954 **MASTERSON OF KANSAS**
Regie: William Castle; mit Bruce Cowling (Wyatt Earp), James Griffith (Doc Holliday)

1955 **WICHITA**
Regie: Jacques Tourneur; mit Joel McCrea (Wyatt Earp)

56-59 **THE LIFE AND LEGEND OF WYATT EARP**
Fernseh-Serie; mit Hugh O'Brian (Wyatt Earp), Douglas Fowley (Doc Holliday)

1957 **GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL**
Regie: John Sturges; mit Burt Lancaster (Wyatt Earp), Kirk Douglas (Doc Holliday)

1958 **BADMAN'S COUNTRY**
Regie: Fred F. Sears; mit Buster Crabbe (Wyatt Earp)

1959 **ALIAS JESSE JAMES**
Regie: Norman Z. McLeod; mit Hugh O'Brian (Wyatt Earp)

1964 **CHEYENNE AUTUMN**
Regie: John Ford; mit James Stewart (Wyatt Earp), Arthur Kennedy (Doc Holliday)

1965 **THE OUTLAWS IS COMING**
Regie: Norman Maurer; mit Bill Camfield (Wyatt Earp)

SFIDA A RIO BRAVO
Regie: Tulio Demicheli; mit Guy Madison (Wyatt Earp)

1967 **HOUR OF THE GUN**
Regie: John Sturges; mit James Garner (Wyatt Earp), Jason Robards (Doc Holliday)

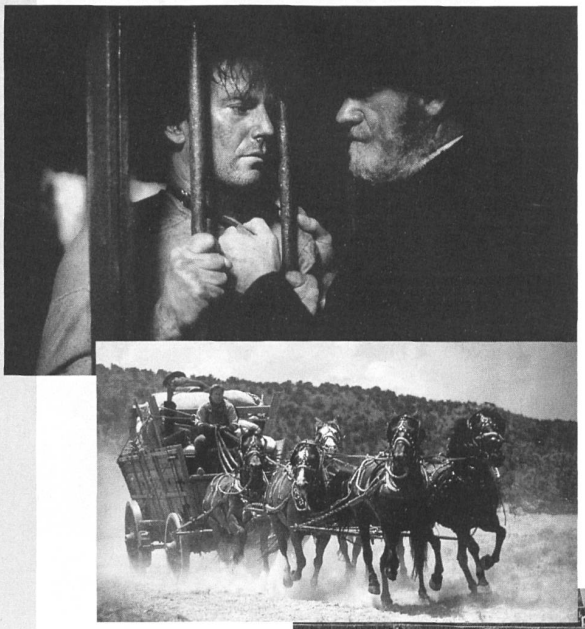
1971 **DOC**
Regie: Frank Perry; mit Harris Yulin (Wyatt Earp), Stacy Keach (Doc Holliday)

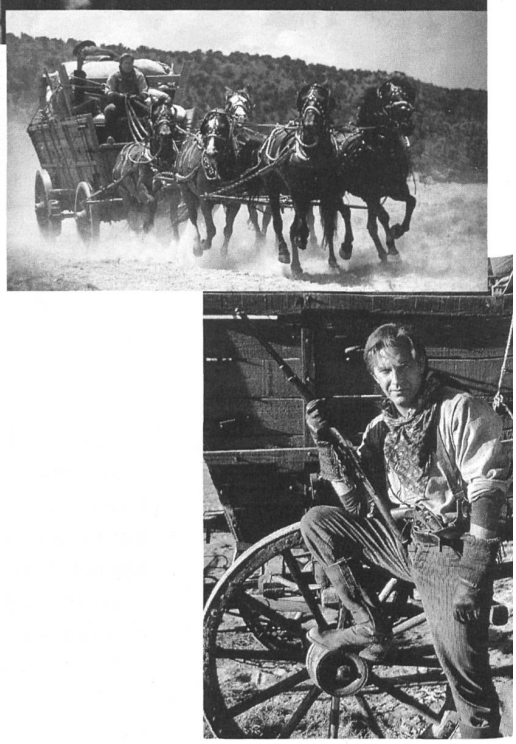
1981 **I MARRIED WYATT EARP**
Regie: Michael O'Herlihy; mit Bruce Boxleitner (Wyatt Earp)

1988 **SUNSET**
Regie: Blake Edwards; mit James Garner (Wyatt Earp)

1993 **TOMBSTONE**
Regie: George Pan Cosmatos; mit Kurt Russell (Wyatt Earp), Val Kilmer (Doc Holliday)

93/94 **WYATT EARP**
Regie: Lawrence Kasdan; mit Kevin Costner (Wyatt Earp), Dennis Quaid (Doc Holliday)





zurück auf das eben noch glückliche Paar. Urilla liegt im Sterben.

Das ist ein umgekehrter Verlauf zu der berühmten Montage-Sequenz aus Fords YOUNG MR. LINCOLN, die Abe Lincoln in einer sommerlichen Szene am Fluss zeigt, auf dem – nach einer Überblendung – unvermittelt Eisschollen treiben. Und Abe, der eben noch mit Ann Rutledge spazierenging, besucht schon gleich darauf ihr Grab. Eine Beziehung, die zu Ende ist, bevor sie überhaupt angefangen hat. So wie Wyatt Earps Familienglück mit Urilla, bevor es beginnen kann, schon zerstört ist.

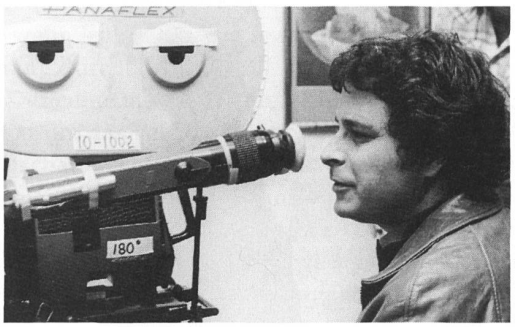
Ford ordnet Ann Rutledge ein musikalisches Thema zu, das in Abe Lincoln wachbleibt, um zu zeigen, dass ihm diese Beziehung viel bedeutet hätte und dass er deren Verlust nur schwer verwinden kann. Auch Wyatt kommt über den Tod Urillas und das Scheitern der Familie nicht hinweg. Das bringt auch hier die Musik zum Ausdruck, das *Urilla-Thema*, das in ihm nachklingt. Aufgegriffen wird es vor allem dann wieder, wenn Wyatt seiner späteren Frau Josie begegnet. Und auch das ist eine parallele Strukturierung zu YOUNG MR. LINCOLN, wo das *Ann-Rutledge-Thema* wieder anklingt, wenn Abe seine spätere Frau Mary Todd kennenlernt.

Das hat natürlich weniger mit dem "authentischen" Wyatt Earp zu tun als mit John Ford, an den das eine Hommage ist. Und es zeigt, dass Kasdan sich *vorstellen* kann, dass der junge Wyatt Earp so gewesen sein könnte wie der junge Abraham Lincoln, so wie ihn John Ford *entworfen* hat. Die Biographie wird zur Legende.

Peter Kremski

«In einem Film hat man es mit drei Dimensionen zu tun und nicht mit zwei»

Ein Werkstattgespräch
mit Lawrence Kasdan



«Man kann Wyatt Earp als einen Mann sehen, der zwischen seinen Idealen und seinen Gefühlen zerrissen wurde.»

FILMBULLETIN Sie arbeiten innerhalb des Hollywood-Systems, machen aber sehr persönliche Filme mit einem eigenen visuellen Stil. Auch wenn Sie sich verschiedener Genres bedienen, scheinen Ihre thematischen Interessen die gleichen zu bleiben. Sehen sie sich selber als einen Hollywood-*auteur*?

LAWRENCE KASDAN Ich bin definitiv ein Hollywood-Regisseur und arbeite im *mainstream* von Hollywood. Wenn man *auteur* ganz einfach definiert und darunter jemand versteht, der sowohl schreibt als auch Regie führt, dann trifft das auf mich zu. Aber andere Konnotationen von *auteur* passen nicht auf mich. Und ich bin mir auch nicht so sicher, ob die Autorentheorie überhaupt in diesem Sinne zutreffen kann, denn Film ist immer *kollaborativ*. Es steht natürlich ausser Zweifel, dass jemand, der Regie führt, einen enormen Einfluss auf den Film hat. Und wenn er auch noch das Drehbuch geschrieben hat, ist sein Einfluss noch grösser. Aber im Arbeitsprozess sind unglaublich viele Leute involviert, die ebenfalls Einfluss darauf nehmen. Film ist eine *kollaborative Kunst*. So sehe ich es, und so gehe ich an die Sache heran.

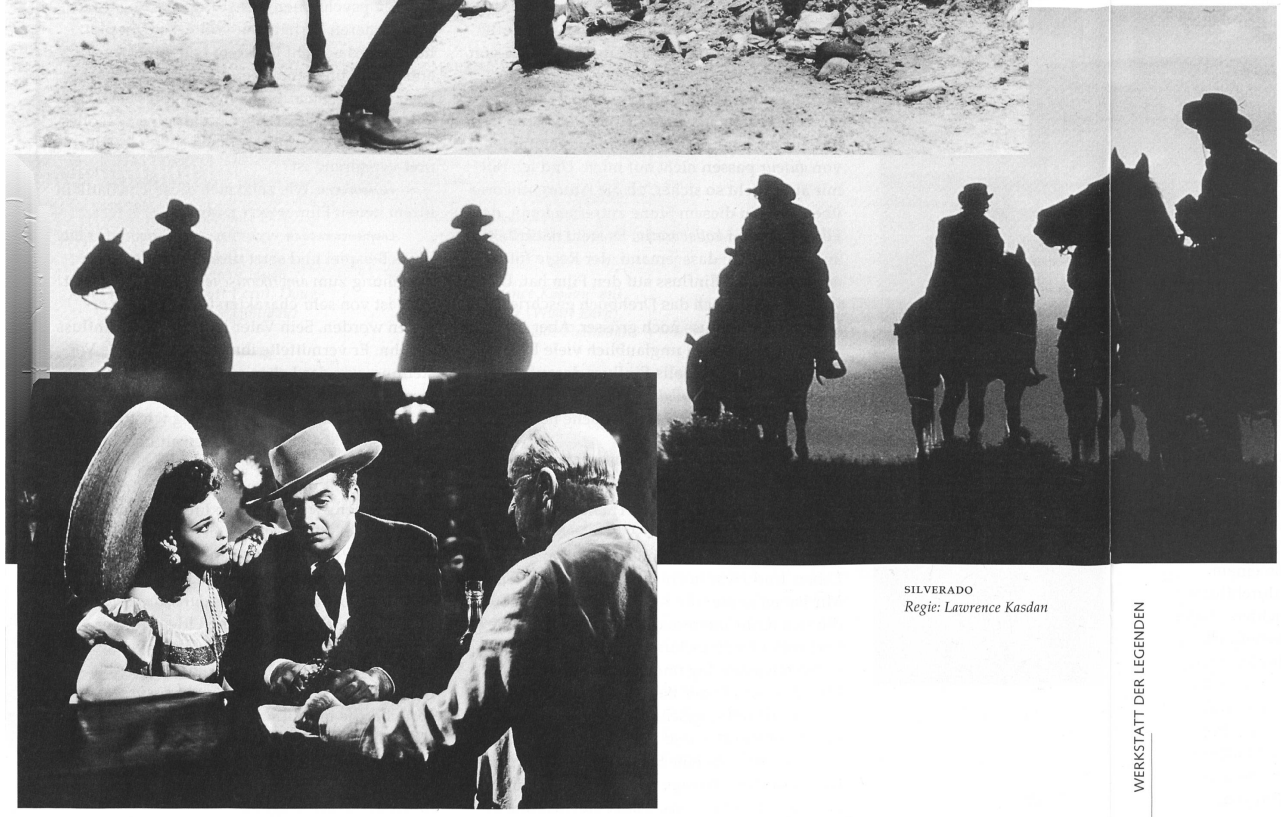
Ideal und Realität

FILMBULLETIN Was ist die Thematik Ihrer Filme?

LAWRENCE KASDAN Ich interessiere mich für das Leben, und zwar in einer umfassenden Weise. Mir haben immer die Künstler etwas bedeutet, die sich dafür interessiert haben, wie komplex und voller Überraschungen das Leben ist. Ich selbst bin jeden Tag immer wieder überrascht über das, was in der Welt und in meinem Leben und in mir selbst geschieht. Also versuche ich in meiner Kunst, diese Komplexität darzustellen. Ich vermeide eine Schwarzweiss-Simplifikation und beschäftige mich stattdessen mit den Grauzonen des Lebens. Dabei tauchen immer wieder dieselben Problemstellungen auf. Sie haben damit zu tun, dass unsere Vorstellung, wie wir eigentlich leben sollten, manchmal in Konflikt gerät mit unseren Begierden, unseren Gefühlen, unseren Ängsten. Unsere Ideale kollidieren mit der Realität. Wenn wir uns dieses Konflikts bewusst werden, führt das zu einer grossen psychischen Belastung oder sogar zu einer inneren Verhärtung. Wir erkennen plötzlich, dass das nicht unserem Lebensentwurf entspricht, und sind von uns selbst enttäuscht. Das ist die Thematik, die mich interessiert. Wie kann man ein anständiges und hoffnungsvolles Leben in einer Welt führen, die so kompliziert und verstörend ist?

FILMBULLETIN Wie zeigt sich diese Thematik in Ihrem neuen Film WYATT EARP?

LAWRENCE KASDAN WYATT EARP liefert dafür ein gutes Beispiel und setzt diese Problematik in Beziehung zum *amerikanischen Charakter*. Wyatt Earp ist von sehr charakterstarken Eltern erzogen worden. Sein Vater hatte grossen Einfluss auf ihn. Er vermittelte ihm eine bestimmte Vorstellung, wie das Leben sein sollte. Von ihm lernte Wyatt, dass die Familie an erster Stelle kommt, dass Recht und Ordnung wichtig sind und dass es Mittel gibt, auf Gewalt und Brutalität zu antworten. Diese Ideen wurden Wyatt eingedrillt, als er noch sehr jung war. Im Laufe seines Lebens wurden diese Ideen einem Test unterzogen. Wyatt musste viele schwierige Situationen bestehen. Er hatte ein ereignisreiches, abenteuerliches, aber auch tragisches Leben. Im Laufe seiner *Reise durch das Leben* zeigte sich, dass die einfachen Ideen, die er gelernt hatte, nicht immer perfekt anwendbar waren. Trotzdem hielt er an ihnen fest. Aber er fühlte in sich selber Begierden, Ängste, Ansprüche, die mit diesen Ideen in Konflikt lagen. Man kann ihn als einen Mann sehen, der zwischen seinen Idealen und seinen Gefühlen zerrissen wurde. Das hat ihn sehr belastet und führte zu seiner Tragödie.



MY DARLING CLEMENTINE
Regie: John Ford

SILVERADO
Regie: Lawrence Kasdan

«Die Kunst ist ein Spiegel der Beziehung, die man zu sich selber hat. Deshalb erkennt man in dem Werk eines Künstlers immer ein Muster, das sich entwickelt.»

Der Einzelne und die Gemeinschaft

FILMBULLETIN Die grundlegende Thematik Ihrer Filme scheint mir eigentlich das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft zu sein. Die Charaktere in Ihren Filmen sind ausgeprägte Individualisten. Einerseits versuchen sie, ihre Individualität zu behaupten, und pflegen geradezu ihren Hang zum Individualismus. Andererseits haben sie aber auch das Bedürfnis, sich in eine Gruppe einzuordnen, bei Wahrung ihrer Individualität Teil einer Gemeinschaft zu sein. In Ihrem zweiten Film THE BIG CHILL wurde diese Thematik zum erstenmal völlig transparent. Inzwischen scheint der Begriff der Gemeinschaft aber auch eine gewisse Verengung durchgemacht zu haben. Es zeigt sich zunehmend in Ihren Filmen eine sympathisierende Neigung zu einer bestimmten Form der Gemeinschaft, nämlich der Familie.

LAWRENCE KASDAN Aber die Menschen haben ein Bedürfnis nach Gemeinschaft, nach irgendeiner Familie. Oft versuchen sie, ganz eigene Formen von Familie zu bilden. In allen meinen Filmen sieht man diese Suche nach einem Hort der Lebenshilfe und Geborgenheit. Ganz sicher sieht man das in THE BIG CHILL. Das ist eine Geschichte von Freunden, die zu einer *Familie* von Freunden geworden sind. Aber es gibt Zwänge, durch die sie auseinandergerissen werden. Den Beistand, den sie sich gegenseitig auf dem *College* gaben, gibt es nicht mehr, seitdem sie in verschiedene Richtungen verschlagen worden sind. Dadurch ist es zu Spaltungen in der Gruppe gekommen. Und trotzdem wird die Gruppe ihnen immer Zuflucht bieten.

In THE ACCIDENTAL TOURIST gibt es Personen, die aus bedrückenden Familienstrukturen auszubrechen versuchen. Aber es gibt auch andere, die einen neuen Familienkreis finden, der ihnen Lebenshilfe bietet. Das durchzieht das ganze schriftstellerische Werk von Anne Tyler, die die literarische Vorlage für diesen Film geschrieben hat. Deswegen fühle ich mich ihren Büchern so verbunden.

Auch WYATT EARP ist natürlich ganz wesentlich eine Geschichte über Gemeinschaft, und zwar über die Etablierung einer Gemeinschaft in einem Land, in dem es keine gibt. Das ist etwas, das mich am Western interessiert. Er handelt von einer Epoche der amerikanischen Geschichte, als die Bevölkerung westwärts zog und sich in ein Land begab, das noch undefiniert war. Was die Menschen mitbrachten, war ein historisches Erbe aus Europa oder dem amerikanischen Osten. Sie mussten zu einer neuen Gesellschaftsform und zu einer Entscheidung finden, was für eine Welt sie haben wollten. Was sollten die Regeln in dieser Gemeinschaft sein? Was sollte die Basis der neuen Familie werden? Unter *Familie* ist in diesem Fall eine Stadt oder eine Gemeinde zu verstehen. Das ist eines der Hauptthemen in WYATT EARP. Wie geht man mit dem Chaos um? Wie reagiert man, wenn jemand in der Gemeinschaft die Ordnung durchbricht?

Derjenige meiner Filme, in dem es ganz und gar um das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft geht, ist GRAND CANYON. Das Leben jedes einzelnen ist so geheimnisvoll und unberechenbar. Und die Umwelt ist so bedrohlich und gefahrvoll. Aber dennoch wissen wir, dass die Menschen in Beziehung zueinander treten können. Die einzige Hoffnung, die die Gesellschaft hat, ist der Glaube an solche Verbindungen, damit wir nicht aufgeben und nicht verzweifeln.

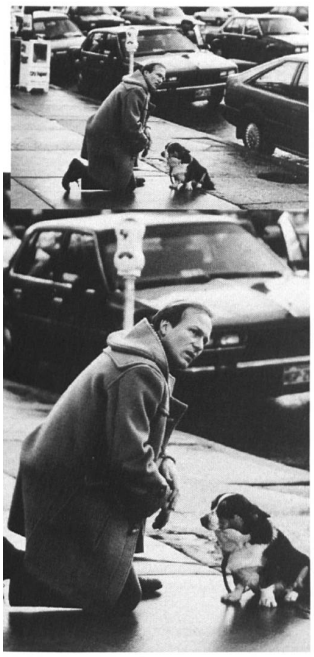
Ich denke, es stimmt. Meine Filme handeln vom Einzelnen und von der Gemeinschaft. Und sie handeln davon, wie sich der Einzelne in der Gemeinschaft verhält.

Ein Muster, das sich entwickelt

FILMBULLETIN Der Ihrer Filme, dem WYATT EARP am nächsten steht, ist wahrscheinlich nicht SILVERADO, obwohl beide Filme Western sind, sondern THE ACCIDENTAL TOURIST, ein ebenso dunkler und düsterer Film wie WYATT EARP. Am Anfang von THE ACCIDENTAL TOURIST steht die Zerstörung einer Familie. Ein Mann, gespielt von William Hurt, hat durch einen tragischen Unglücksfall seinen Sohn verloren und verliert auch seine Frau, die ihn verlässt. Das ist der Ausgangspunkt der Geschichte. Erst am Ende wird der Protagonist wieder in der Lage sein, eine neue Familie zu gründen. Auch in Wyatt Earps Leben ist die entscheidende Erfahrung, die ihn grundsätzlich verändern wird, der frühe Verlust der Familie. Er verliert durch einen Todesfall gleichzeitig die Frau und das noch ungeborene Kind. Die Familie ist im Moment ihres Entstehens bereits zerstört. Wyatt Earp ist wie der Protagonist von THE ACCIDENTAL TOURIST aufgrund dieser existentiellen Erfahrung ein verdüsterter, ein dunkler Charakter. Alles spätere Handeln ist bei beiden auf dieses Schlüsselerlebnis zurückzuführen. Kann man WYATT EARP in Analogie zu THE ACCIDENTAL TOURIST sehen?

LAWRENCE KASDAN Ganz bestimmt. Wenn man als Künstler in einer seriösen Weise seine Arbeit machen will, heisst das für mich, dass man für die Dinge empfänglich werden muss, die ganz tief in einem selbst drinstecken. Denn Kunst ist ein Spiegel der Beziehung, die man zu sich selber hat. Deshalb erkennt man in dem Werk eines Künstlers immer ein Muster, das sich entwickelt. In diesem Muster bilden sich die

«In allen meinen Filmen arbeite ich mit Symmetrien. Das entspricht dem wirklichen Leben.»



THE ACCIDENTAL TOURIST *Regie: Lawrence Kasdan*

eigenen Angelegenheiten und Interessen des Künstlers ab. Meine erste Motivation, Filme zu machen, war die eines Schriftstellers, der das Bedürfnis hat, über bestimmte Dinge zu reden, und jetzt nach einer Form sucht, in der er über sie reden kann. Genau das ist der Grund für dieses wiederkehrende Muster. Bestimmte Themen schälen sich immer wieder heraus. In den ursprünglichen Geschichten sind diese Themen zunächst oft nur latent verborgen und gar nicht offensichtlich. Aber plötzlich können sie in den Vordergrund treten, weil die Geschichten, auch wenn sie von anderen Autoren verfasst sind, von jemand bearbeitet werden, der eben bestimmte Interessen hat. Insofern stimmt es also, dass es einen Zusammenhang gibt zwischen Wyatt Earps Verlust der Familie und Macon Learys entsprechenden Verlusterfahrungen in THE ACCIDENTAL TOURIST. Wyatts Welt bricht zusammen, als er noch ein junger Mann ist. Und tatsächlich widmet er sich von da an der Idee, anstelle der gescheiterten eigenen kleinen Familie die Grossfamilie, die er mit seinen Brüdern bildet, zusammenzuhalten. Aber gerade indem er diese Familie zu schützen versucht, verliert er sie. Deshalb ist WYATT EARP eine Tragödie. In THE ACCIDENTAL TOURIST gibt es mehr Hoffnung. Zwar verliert Macon Leary am Anfang seine Familie, aber am Ende ist er in der Lage, eine neue aufzubauen.

FILMBULLETIN Der historische Wyatt Earp hat sich später wieder verheiratet und ist achtzig Jahre alt geworden. Ist er kinderlos geblieben?

LAWRENCE KASDAN Er hat keine Kinder mehr gehabt. Die gesamte Familie hat nur wenige Nachkommen hinterlassen.

Licht und Schatten

FILMBULLETIN Die Liebesszene zwischen Wyatt und seiner späteren Frau Josie erinnert durch die gleiche Licht- und Farbdramaturgie und das gleiche musikalische Thema an Wyatts verlorenes Glück mit seiner ersten Frau Urilla. Durch die formale Symmetrie zeigen Sie, dass Josie für Wyatt einen Neuanfang bedeuten kann, der ihm – in Analogie – das verlorene Glück zurückbringt.

LAWRENCE KASDAN Es gibt eine Ähnlichkeit. Da sind Anklänge an das *Urilla-Thema*, aber die Musik ist nicht identisch. Wyatt hat nach einer langen Reise eine neue Liebe gefunden, die der ersten nahekommt. Der Verlust seiner ersten Frau hatte ihn aus der Bahn geworfen. Danach verlief sein Weg abwärts und führte ihn fast in die Selbstzerstörung. Zwar kam er aus dem Tief wieder heraus, aber ohne die Hoffnung der reinen, romantischen Liebe. Er braucht Jahre, bis er einen Ersatz dafür findet. Und er glaubt nur zögernd, dass seine neue Liebe so gut sein kann wie seine erste. Zwischendurch hatte er noch eine zweite Frau: Mattie. Das war eine Ehe nach Gewohnheitsrecht, die er später gerne verschwiegen hat. Aber mit Josie war er tatsächlich über vierzig Jahre lang verheiratet.

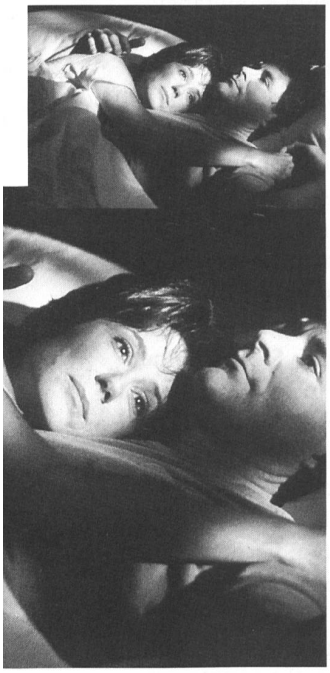
Es stimmt, dass die Lichtsetzung sehr ähnlich ist. In allen meinen Filmen arbeite ich mit Symmetrien. Das entspricht dem wirklichen Leben. Im Leben gibt es auch immer wieder Echos von Vorereignissen, die von Bedeutung waren. Wir interpretieren sogar unser Leben auf diese Weise, indem wir selber Symmetrien kreieren. Wir versuchen in Analogie, Situationen zu wiederholen, an die wir eine gute Erinnerung haben. Wir suchen nach der gleichen Freundschaft, der gleichen Liebe, der gleichen Arbeit. Häufig entdeckt man in den verschiedenen Stadien eines Menschenlebens das gleiche Wiederholungsmuster. Aber das Leben ist unberechenbar. Wir können es nicht kontrollieren, auch wenn wir das wollen.

Auch das ist ein Thema in meinen Filmen, insbesondere in GRAND CANYON und THE ACCIDENTAL TOURIST. Macon Leary in THE ACCIDENTAL TOURIST versucht, das Universum zu kontrollieren. Aber zu Beginn des Films ist sein Universum bereits von der Tragödie der Unkontrollierbarkeit überschattet. Als er sein Leben wieder neu zu ordnen beginnt, trifft er eine Frau, die das Chaos in der Welt akzeptiert, sich darin zu Hause fühlt, viel gelitten, aber dennoch überlebt hat. Erst die Akzeptanz der Unberechenbarkeit des Lebens macht ihn frei.

In WYATT EARP haben wir die gleiche Problemstellung. Es geht um Kontrolle. Wyatt verwendet sein ganzes Leben darauf, die Kräfte des Chaos zu bändigen. Aber das Chaos, das in ihm selbst tobt, bekommt er nicht unter Kontrolle.

FILMBULLETIN Nun werden zwar durch die Lichtsetzung Urilla und Josie parallelisiert. Aber es gibt da auch noch die legendäre Männerfreundschaft zwischen Wyatt Earp und Doc Holliday. Auch hier sehe ich eine Parallele zu Wyatts enger Bindung an Urilla. Wenn der junge Wyatt mit seiner Frau Urilla ins gemeinsame Haus einzieht, wird dieses von einem warmen, goldenen Licht geradezu durchflutet. Insbesondere die vielen Fenster leuchten – beim Blick auf das Haus von aussen – unglaublich golden. Das ist ein irreales, symbolisches Licht, das die Beziehung zwischen Wyatt und Urilla ideell verklärt und in den Stand der romantischen Utopie erhebt. Wenn Wyatt viele Jahre nach Urillas Tod zum erstenmal Doc Holliday begegnet, ist das ein ähnlich irreal wirkender und utopischer Moment, der mit Hilfe der szenischen Gestaltung und der Lichtsetzung

«Ohne Schatten gibt es keine Form. Licht allein ist das reine Nichts. Die gesamte Filmgeschichte ist ein Spiel mit Schatten.»



GRAND CANYON
Regie: Lawrence Kasdan

geschaffen wird. Die Begegnung findet in einem weiträumigen, ein Gefühl von Befreiung vermittelnden Saloon-Zelt statt, dessen Wände das helle Licht reflektieren und in Teilflächen parzelliert sind, die wie Fenster erscheinen. In gewisser Hinsicht hat Wyatt in Doc ein Substitut für Urilla gefunden.

LAWRENCE KASDAN Ja. In einem Film dieser Grössenordnung gibt es natürlich wiederkehrende Motive, die man erkennt, wenn man den Film durchdenkt. WYATT EARP ist ein ambitionierter Film. Einen Film von epischer Grösse und mit einer solchen Ambition kann man nicht machen, ohne ihn als Ganzes entworfen zu haben. Vieles in diesem Entwurf läuft über die Faktoren *Licht* und *Schatten*. Das sind traditionelle Bilder einer Mythologisierung von Lebenskonturen. Ausserdem ist es in der Fotografie so, dass es ohne Schatten keine Form gibt. Licht allein ist das reine Nichts, ein leerer, weisser Raum. Die gesamte Filmgeschichte ist ein Spiel mit Schatten. Die ganze Macht des Films, die ganze Kraft des filmischen Bildes entsteht aus einem Gefüge, in dem diese beiden Faktoren fest ineinandergreifen: *Licht* und *Schatten*. Das analogisiert den Dualismus, der unser ganzes Leben definiert: Nacht und Tag, die dunkle und die helle Seite der Erde, der Mond und die Sonne, unsere Hoffnungen und Träume gegen unsere Ängste und dunkelsten Triebe. Unser Leben erhält seine *Form* durch *die* Kräfte in uns, die miteinander in Konflikt liegen. Insofern ist das filmische Bild ein Ausdruck unserer Lebenskonturen und der ganzen Menschheitsgeschichte. Unter Verwendung derselben Zeichen kann man nämlich auch die Geschichte der Zivilisation betrachten, die man einteilen kann in Perioden des Lichts und der Dunkelheit. So geben Licht und Schatten auch der Menschheitsgeschichte Form.

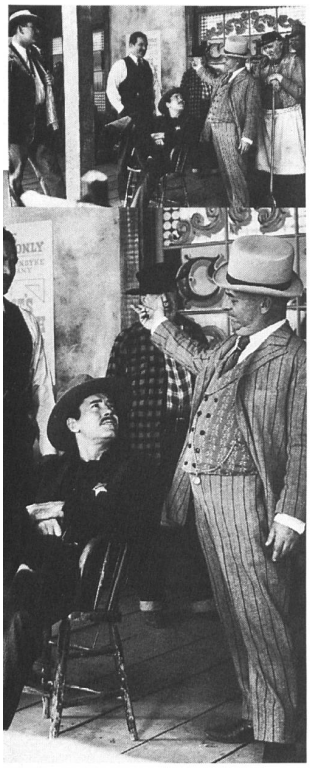
FILMBULLETIN Um die *Licht- und Schatten*-Strukturierung wieder auf Wyatt Earp und Doc Holliday zu übertragen, da gibt es eine spätere Szene an der Bar, wo Wyatt und Doc ganz dicht nebeneinander stehen. In dieser Szene sehen sie sich sehr ähnlich. Der eine wirkt wie ein Schatten des anderen. Das ist vielleicht die intimste Szene des Films. Sie hinterlässt den Eindruck, dass von allen Personen im Film Doc Holliday derjenige ist, der Wyatt am nächsten steht.

LAWRENCE KASDAN Das ist eine sehr wichtige Szene. Die Freundschaft zwischen Doc Holliday und Wyatt Earp ist völlig mysteriös. Das ist eine *wahre* Geschichte. Und es war eine ganz *rätselhafte* Beziehung. Doc war schon vom Tode gezeichnet, als er Wyatt traf. Und er ging eine geheimnisvolle *Verbindung* mit ihm ein – eine Verbindung, wie sie die Charaktere in GRAND CANYON auch miteinander eingehen. Doc hatte eine tiefe Verbindung mit Wyatt und Wyatt mit Doc. Dabei waren sie sehr verschieden. Wyatt mit seiner Sorge um die Familie und seiner Verantwortung für die Gemeinschaft und mit seinen Schuldgefühlen durch den Konflikt mit seinen Begierden traf auf einen Mann, der ohne Verantwortung war, frei und nihilistisch im reinsten Sinn. Doc hatte seinen eigenen Tod angenommen und akzeptierte jeden weiteren Tag bis zu diesem Tod als eine Last. Und dennoch gehen sie diese Verbindung ein: der eine sehr geheimnisvoll, dunkel und frei, der andere durch seine Verpflichtungen gebunden. Sie müssen ineinander Dinge gesehen haben, die sie bewunderten und nach denen sie sich sehnten: die Freiheit auf der einen Seite und auf der anderen die Bindung an andere Menschen. In dieser Szene sehen sie beide in der Tat wie der dunkle Schatten des anderen aus, wie der Schatten eines Ebenbilds. Sie erscheinen wie Totenköpfe. Und sie sind einander sehr nah; es gibt keine grossen Unterschiede. Das zentrale Thema dieser Szene ist *Verantwortung*. Darüber reden sie, und Doc konfrontiert Wyatt mit der Idee, dass das Leben chaotisch ist und dass es darüber hinaus nichts gibt. Es ist richtig, wenn Sie sagen, dass sich die beiden hier so nahe sind wie nie zuvor, dass sie so nahe beieinander sind, wie sie fortan immer bleiben werden. Ihre ganze äussere Erscheinung in dieser Szene ist die gleiche.

Symmetrie von Bildern und Strukturen

FILMBULLETIN Sie sagen, dass Sie gerne mit Symmetrien arbeiten. In WYATT EARP gibt es ein schönes Beispiel für eine Symmetrie von Bildern und Strukturen. Wyatt als Kind zielt mit einem Gewehr auf den Mond. Man sieht den Lauf des Gewehrs aus der subjektiven Kamera als harte phallische Linie schräg gegen den riesigen weissen Kreis des Mondes gesetzt. Etwas später in der Handlung wird Wyatt als junger Held seinen ersten Zweikampf nicht mit einer Revolverkugel, sondern mit einer Billardkugel entscheiden, die er seinem Widersacher entgegenschleudert. Die Billardkugel könnte auf das Bild des Mondes zurückverweisen, der vielleicht auch wie eine Kugel erscheint. Andererseits ist das aber auch ein Vorverweis auf die Ermordung von Wyatts Bruder Morgan, der beim Billardspiel erschossen wird. Durch diese motivische Verbindung erscheint der Tod des Bruders als fatale Folge von Wyatts Schritt für Schritt vollzogene Entwicklung zum *Gunfighter*. Diese Entwicklung beschreiben Sie mit Hilfe einer bildsymbolischen Verkettung. Gleich im Anschluss an Wyatts "Billard-Duell" zielt

Wyatt mit seinem Colt auf die Explosionen eines bunten Feuerwerks. Wieder sieht man den Lauf der Waffe schräg gegen diese – hier nicht mehr natürliche, sondern künstliche – Erscheinung am Nachthimmel gerichtet, mit dem Blick der Kamera diesmal hinter Wyatt als Rückenfigur. Wieder später, wenn Wyatt bereits Marshal von Dodge City ist, richtet sich in seiner ersten Amtshandlung sein Gewehr aus der Blickrichtung der Kamera schräg und bedrohlich auf die Männer, die sich ihm gegenüber befinden. Wie die Szenen vorher ist auch das eine Nachtszene. Wyatt *steht* auf der Strasse, während seine Gegner hoch zu Pferde sitzen, so dass auch hier die Blickrichtung nach oben gewahrt bleibt. Aber es fällt immer noch kein Schuss. Das ist ein Motiv, das Sie in Variationen immer weiter entwickeln.



MY DARLING CLEMENTINE
Regie: John Ford

LAWRENCE KASDAN Das erste Bild ist ein Bild der Unschuld. Wyatts Werkzeug ist ein Instrument der Zerstörung. Er kennt die Welt noch nicht. Er ist noch unschuldig. Er spielt Soldat, tötet imaginäre Feinde und ist in seiner Imagination ein Held. Aber dieses heroische Phantasiebild wird sofort überschattet durch die Rückkehr seiner älteren Brüder aus dem Bürgerkrieg. Sie sind verwundet. Das ist die Realität.

Wenn wir Wyatt das nächste Mal auf den Himmel schiessen sehen, ist die Waffe zum erstenmal seine eigene und er trägt zum erstenmal ein Halfter. Die Waffe ist das Werkzeug, das sein Leben definieren wird. Sein subjektives Gefühl in dieser Szene ist ein Gefühl der Ausgelassenheit, denn er hat gerade einen Feind besiegt, ohne ihn zu töten. Damit hat sich seine heroische Phantasie erfüllt, sein Bild von einem Heroismus, der nicht destruktiv ist. In diesem Moment explodiert die Welt für ihn in Glanz und Hoffnung. Von dieser Szene schneiden wir deshalb direkt auf seine Erfahrung einer reinen, romantischen Liebe. Aber später im Film wird er herausfinden, dass die Waffe nirgendwohin gerichtet werden kann, ohne dass das Zerstörung zur Folge hat. Die Waffe, die ihm so wunderbar in der Hand liegt, fordert ihren Preis.

In der *Dodge-City*-Szene kommt er noch einmal davon. Aber im Laufe des Films wird seine Blickrichtung immer niedriger. Auf dem Höhepunkt, in der Szene am *O.K. Corral*, stehen die Gegner dann nur noch Auge in Auge zehn Fuss auseinander. Kein Mond steht am Himmel. Da ist kein Gefühl der Ausgelassenheit. Das ist ein intimer, brutaler, verheerender Moment.

Kamerabewegungen

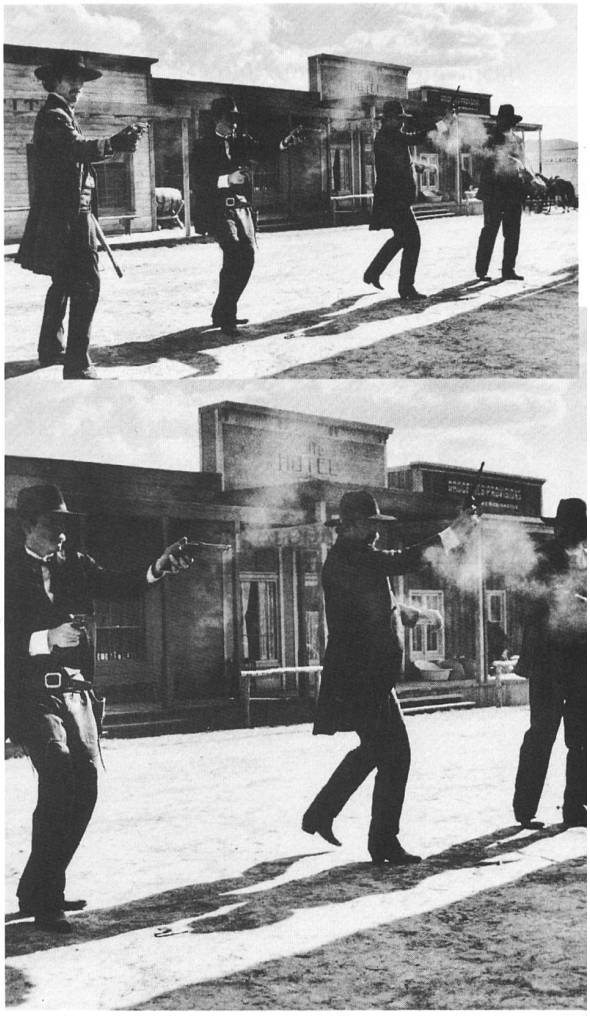
FILMBULLETIN Ein Stilmittel, das Sie in Ihren Filmen immer wieder einsetzen, ist eine kleine, aber auffällige Vorwärtsbewegung der Kamera: mal langsam, mal schneller, immer aus der leichten Untersicht schräg aufwärts, auf das Gesicht der Person zu. Diese Kamerabewegung verwenden Sie offenbar zur Bezeichnung eines besonders signifikanten Moments, zum Beispiel eines Moments der Reflexion, der Erkenntnis, der Bewusstwerdung. Etwa in der Schlusseinstellung des *Gunfights am O.K. Corral*. Da gibt es diese Vorwärtsbewegung der Kamera auf Wyatt Earps Gesicht zu. Er blickt nachdenklich auf die von Kugeln zerfetzte Leiche eines Widersachers, den er gerade erschossen hat. Ist das ein Moment der Erkenntnis, des Selbstzweifels, vielleicht auch der Erinnerung daran, wie er als Junge zum erstenmal Zeuge einer Schiesserei wurde und er eine ähnlich zerfetzte Leiche sah?

LAWRENCE KASDAN Bestimmte Kamerabewegungen gehören zur Grammatik des Films. Selbst wenn jeder Zuschauer einen anderen Film sieht, weil jeder individuell auf einen Film reagiert, so erkennt das Publikum in diesem Fall doch gemeinschaftlich und automatisch, dass hier etwas Besonderes vor sich geht. Man darf solche Stilmittel aber nur sparsam verwenden. Ich kenne Filme, in denen so etwas alle fünf Minuten passiert. Das wirkt dann nur noch abgedroschen. Das ist so, als wenn man eine Geschichte schreibt und jeden Satz mit einem Ausrufezeichen beendet. Ein solcher Moment muss sich in die Gesamtstruktur eines Films einfügen, die man von vornherein überblicken muss, damit dieser Moment durch seine Position im Gesamtzusammenhang einen Sinn erhält. Mancher von den neumodischen Filmen hangelt sich stattdessen nur noch von Moment zu Moment, von Effekt zu Effekt, ohne das Ganze im Auge zu haben, ohne zu wissen, wohin ein Moment fällt. Es geht in diesen Filmen nur noch darum, eine Sache aufzupeppen. Aber wenn ein Moment eine Wirkung haben soll, muss man zuvor Distanz halten. Für mich ist dieser konkrete Moment, von dem Sie sprechen, ein Gegenstück zu dem Moment im Saloon, wenn Wyatt Earp sich für den *Gunfight am O.K. Corral* entscheidet. Die Szene im Saloon zeigt einen Moment der schicksalhaften Unausweichlichkeit. *Zwischen* diesen *beiden* Momenten liegt nur ein kurzer Zeitraum. Der *Gunfight* dauert nicht viel mehr als vierzig Sekunden, aber er verändert alles. Das ist wie in GRAND CANYON: Von einem Moment zum anderen ist alles anders. Die Kamerabewegung auf Wyatts Gesicht zu zeigt, dass Wyatt in diesem Moment überblickt, was er angerichtet, was er kaputt gemacht hat, allerdings ohne dass er die Konsequenzen absieht.

«Der Gunfight dauert nicht viel mehr als vierzig Sekunden, aber er verändert alles.»

FILMBULLETIN Eine Variation dieser Einstellung finden wir am Ende seines allerletzten *Showdowns* im Film. Die Familie, die er mit seinen Brüdern bildet, ist als Folge des *Gunfights am O.K. Corral* auseinandergebrochen, und er selbst hat deswegen einen gnadenlosen Rachefeldzug gegen seine Feinde unternommen. Mit seinem letzten Schuss streckt er Curly Bill Brocius nieder. Die Kamera fährt auf Wyatts nachdenkliches Gesicht zu, und damit ist die Haupthandlung abgeschlossen. Dann wird in den Epilog überblendet und auf eine amorphe Wasserfläche, über die die Kamera hinweggleitet. Ein Bild für die *Zeit*, die alles ins Unterbewusste verdrängt?

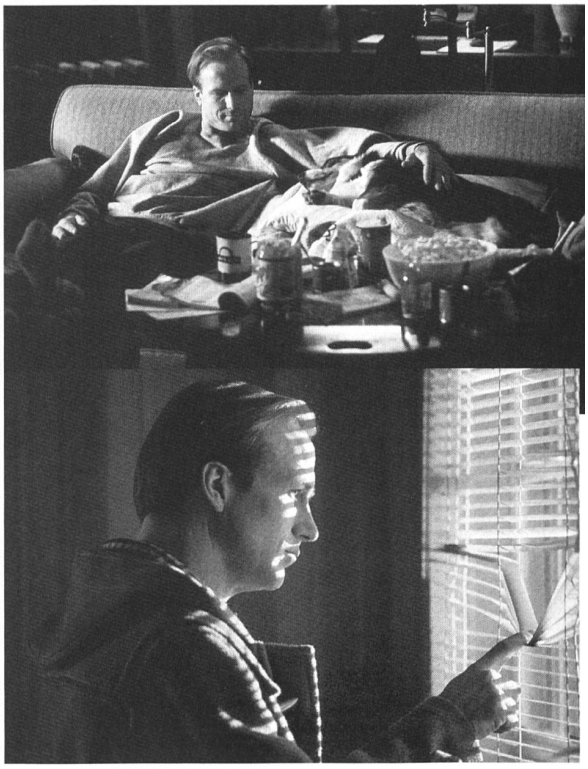
LAWRENCE KASDAN Die beiden Kamerabewegungen sind wie eine Klammer. Vom Ende des *Gunfight am O.K. Corral* bis zum Ende des letzten Gefechts vor dem Epilog führt Wyatts Weg in einer Abwärtsspirale durch eine Art Hölle, in der alles, was er aufgebaut hat, wieder verschwindet und zerstört wird. In einem blutigen Rachefeldzug wird er selbst zu der Art von Mensch, die er sein Leben lang bekämpft hat. Selbst sein Freund Doc Holliday, der viel dunkler ist als er und eine sehr düstere Weltsicht hat, ist entsetzt, was aus Wyatt geworden ist. Der letzte Moment vor dem Epilog markiert den absoluten Tiefpunkt seines Niedergangs, von wo aus er sich wieder hocharbeiten muss, um in einen Zustand der Erlösung zu gelangen. Auf das Bild von Mord und Rache folgt das Bild des Wassers. Jahre später hat er zu einem erlösenden Frieden gefunden – soweit das möglich ist.



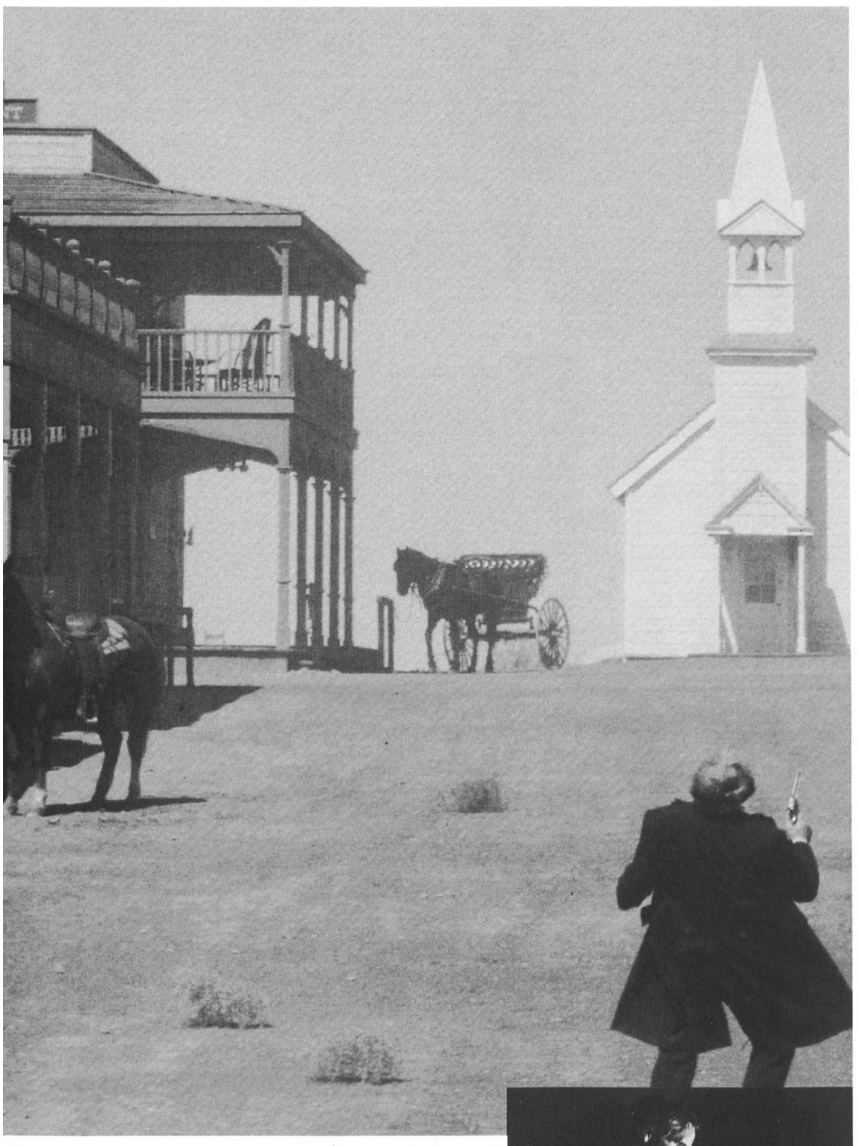
Bilder der Isolation

FILMBULLETIN Sie haben eine Vorliebe für Einstellungen, in denen einzelne Personen in bildzentrierter, isolierter Position aus einem extrem hohen Blickwinkel aufgenommen werden, wobei Sie dabei gerne auf die Person herab- oder von ihr heraufkranen. Beispielsweise in WYATT EARP, in der *Wichita*-Szene, als Wyatt zum erstenmal den Stern des Gesetzes angeheftet bekommt und jetzt ganz alleine mitten auf der menschenleeren Strasse steht. Oder in GRAND CANYON, wenn Mary McDonnell alleine auf dem grossen, sich leerenden Parkplatz zurückbleibt, nachdem ihr Sohn gerade mit dem Bus in die Ferien gefahren ist.

LAWRENCE KASDAN Dafür habe ich in der Tat eine Schwäche. Ich hoffe allerdings, dass ich mit diesem Stilmittel sparsam umgehe. Es gibt Kamerabewegungen, die ganz allgemein eine bestimmte Bedeutung haben. Ein Filmemacher, der im Laufe der Jahre viele Geschichten visuell erzählt, benutzt solche Momente in der Weise,



THE ACCIDENTAL TOURIST
Regie: Lawrence Kasdan



die für ihn am aussagestärksten ist. Wenn Wyatt Earp ein Mann des Gesetzes wird, wenn er sein Schicksal vor sich sieht und den Job gefunden hat, mit dem er den Rest seines Lebens verbringen wird, ist das ein dramatischer Moment. Die Kamerabewegung soll das ausdrücken. Das ist kein beliebiger Moment wie irgendein anderer, sondern ein zentraler Moment, der über Wyatts Zukunft entscheidet.

In der Szene mit Mary McDonnell auf dem Parkplatz in GRAND CANYON gibt es eine ähnliche Kamerabewegung, die aber etwas anderes ausdrückt. Die Menge um sie herum verschwindet. Ihr Sohn ist zum erstenmal von ihr fort. Der Ehemann ist auf der Arbeit, der Sohn im Ferienlager. Da soll ihr Gefühl der Isolation ausgedrückt werden, ihre plötzliche Leere, was ihre Rolle betrifft, ihre Verunsicherung über ihre zukünftigen Aufgaben. In dem Moment ist sie nicht mehr Ehefrau und nicht mehr Mutter. Sie bleibt zurück, um herauszufinden, wer sie ist. Später gelangt sie dann unerwartet zu einer sinnvollen Neubestimmung.

Ich erinnere mich an einen anderen solchen Moment in BODY HEAT. Das war der erste Film, bei dem ich Regie führte. Dort gibt es eine Schlüsselszene, in der der Held und die Heldin beschliessen, den Ehemann umzubringen. Viele kleine Details haben diesen Moment vorbereitet. In dem engen Büro, in dem sie sich befinden, kommen sie schliesslich zu ihrer Entscheidung. Das ist ein Moment, der fast unausweichlich ist. Die Kamera ist am Anfang ganz dicht auf ihnen, wenn sie sich umarmen und sich zuflüstern, was sie vorhaben. Dann krant die Kamera hoch und zeigt, wie die beiden gemeinsam eingeschlossen sind. Durch ihre Entscheidung ist ihr Untergang besiegelt. Der Kameramann sagte damals zu mir: «Das verstehe ich nicht. Warum fahren wir an dieser Stelle hoch? Wessen Perspektive soll das sein?» Und ich sagte ihm: «Die Perspektive Gottes.» Denn das ist das Schöne am Film: Man ist nicht eingeschränkt durch die räumliche Wirklichkeit. Es ist gleichgültig, dass die Kamera an dieser Stelle höher als die Decke ist. Im Film wirkt so etwas gar nicht unrealistisch. Es geht ums Emotionale. Und die Kamerabewegung soll die Emotion zum Ausdruck bringen.

In allen drei Fällen geht es im wesentlichen um Isolation. Aber was die Figuren isoliert, ist verschieden. Im ersten Fall, in BODY HEAT, werden die Helden durch eine Entscheidung vom Rest der Welt isoliert und einen Weg der Zerstörung hinabgetrieben. Im Fall von GRAND CANYON hat sich die Umwelt der Heldin verändert. Die Heldin ist jetzt ganz auf sich selbst gestellt und zum erstenmal in ihrem Leben ohne eine bestimmte Aufgabe. Und in

«Wenn Wyatt Earp sein Schicksal vor sich sieht, ist das ein dramatischer Moment. Die Kamerabewegung soll das ausdrücken.»

«Es ist gleichgültig, dass die Kamera an dieser Stelle höher als die Decke ist: es geht ums Emotionale. Und die Kamerabewegung soll die Emotion zum Ausdruck bringen.»

SILVERADO
Regie: Lawrence Kasdan

BODY HEAT
Regie: Lawrence Kasdan

GRAND CANYON
Regie: Lawrence Kasdan

WYATT EARP wird der Held in seinem Schicksal isoliert. Er hat den Job gefunden, der ihm bestimmt ist. Das trennt ihn schon in dieser Szene von der Gemeinschaft.

FILMBULLETIN In Ihrem Western SILVERADO reitet Kevin Costner aus einer weiten Landschaftstotalen zum finalen *Showdown* in die Stadt ein, und die Kamera krant auf ihn herab. Ist das ein Moment der Isolation im Heroismus?

LAWRENCE KASDAN Was mich am Western unter anderem fasziniert, ist die Landschaftskulisse, die ich sehr schön und dramatisch finde. In die Landschaft hinein setzt man Figuren, was einen bestimmten Ausdruck hat. Und eines der für mich emotional eindruckvollsten Bilder im Western ist ein einzelner Reiter in einer weiten Landschaft. Das ist insbesondere für Amerikaner ein eindringliches Bild: ein Einzelner in der Weite der Landschaft, der tapfer handelt, nur seinen eigenen Überzeugungen folgt und keiner Gefahr aus dem Weg geht, aus dem eigenen Gefühl heraus, dass er das muss. Das wird visuell so ausgedrückt: die Bewegung eines Einzelnen durch die Weite des Raums.

Rückenfiguren

FILMBULLETIN Sie inszenieren Ihre Figuren sehr häufig als Rückenfiguren und verbinden das manchmal mit einem erhöhten Kamerablickwinkel. So etwa beim ersten gemeinsamen Ritt der vier Helden in SILVERADO. In der Schlusseinstellung dieser Sequenz reiten sie als Rückenfiguren in das Blickfeld der Kamera, halten an und blicken auf die Landschaft, die sich vor ihnen erstreckt. Die Kamera krant hoch, so dass der Blick der Kamera nun über dem der Figuren liegt. Die Figuren, die eben noch das Bildzentrum füllten, rutschen durch die Kranbewegung an die Bilduntergrenze. Die Landschaft, auf die sie blicken, wird stattdessen zum Zentrum des Bildes. In den Schlusssequenzen von WYATT EARP und GRAND CANYON wird das noch weitergeführt, indem die Rückenfiguren zuletzt durch die Kranbewegung aus dem Bild eliminiert werden und in GRAND CANYON die Kamera sogar noch in die Landschaft hineinkrant. Stehen diese Szenen durch die Art, wie sie inszeniert sind, in Korrespondenz miteinander?

LAWRENCE KASDAN Absolut. In einem Film hat man es mit drei Dimensionen zu tun und nicht mit zwei. Das ist für einen Filmemacher eine Herausforderung. In der Frühzeit des Kinos vermochten die Filme noch nicht, die Konvention des Proszeniums zu durchbrechen, die aus dem Theater stammt. Man hat den Filmkader wie ein Proszenium benutzt. Die vierte Wand war das Publikum, und diese Wand wurde nie durchbrochen. Das Publikum erlebte Film nicht anders, als sässe es im Theater. Es gab dann aber Filmemacher, die es verstanden, das Publikum in die Handlung hineinzuversetzen, so dass das Publikum zum Bestandteil der Handlungsdramaturgie werden konnte. Beim Filmemachen hat man, so gesehen, die Wahl zwischen zwei Dingen. Einerseits: Distanz zu halten und etwas ganz klassisch als Tableau zu präsentieren. Andererseits: sich durch den Raum zu bewegen und das Publikum mitten in die Handlung zu versetzen. Genau darum geht es in den drei Beispielen, die Sie genannt haben. Die Szene in SILVERADO zeigt, wie sich die vier Reiter – zum Abschluss des ersten Handlungsteils – vereinen, Partner werden und dabei zufällig auf einen Wagenzug stossen. Ihnen wird damit ein Abenteuer präsentiert, dem sie sich zum erstenmal gemeinsam als Partner gegenübersehen. Diese Szene und die Schlusssequenzen aus GRAND CANYON und WYATT EARP sind finale Momente, die in sich erstarren. In GRAND CANYON und WYATT EARP hat das mit unserer geheimnisvollen Beziehung zu unserer Umwelt zu tun. Was ist unser Platz in dieser Welt? Sowohl in GRAND CANYON als auch in WYATT EARP beginnt es damit, dass die Figuren gegen die Landschaft gesetzt sind und sich nach ihrer Rolle in dieser Umwelt fragen. In beiden Szenen geht die Kamera und damit das Publikum über die Figuren hinweg und in die Umwelt hinein, in das Geheimnis hinein, das die Natur für uns geschaffen hat. Es ist völlig richtig, wenn Sie das so sehen. Und diese Szenen sind auch wieder Beispiele für die allgemeine Sprache der filmischen Bewegung.

Einheit von Mensch und Landschaft

FILMBULLETIN In dieser Inszenierungsweise steckt also offenbar ein existenzialphilosophischer Kommentar zum Verhältnis von Mensch und Universum, Mensch und Natur. Ich fühle mich da an *E. M. Forster* erinnert, insbesondere an sein Buch *«A Passage to India»*. Mir ist auch aufgefallen, dass Sie im Gespräch sehr häufig das Wort *connect* verwenden, das der zentrale Begriff in Forsters Poetologie ist. Bei Forster relativiert die unendliche Grösse und Unverständlichkeit der Natur alle menschlichen Probleme zur Bedeutungslosigkeit. Aus dieser Erkenntnis zieht Forster eine humanistische Schlussfolgerung: Das einzig Sinnvolle, das der Mensch tun kann, ist *connect*, über alle Abgründe hinweg Verbindungen einzugehen, soziale Positionen zu beziehen und humane Perspektiven zu entwickeln.

MY DARLING CLEMENTINE
Regie: John Ford

YOUNG MR. LINCOLN
Regie: John Ford

LAWRENCE KASDAN Auf der Universität habe ich englische Literatur studiert. Zu der Zeit habe ich bereits geschrieben und Kurzfilme gemacht. Ein Schriftsteller, der mir sehr viel bedeutet hat, war *E. M. Forster*. In einer ganz grundlegenden Weise fühlte ich mich mit der Thematik seines Werks in Übereinstimmung. Darin geht es um die mysteriöse Beziehung zwischen den Menschen und der natürlichen Welt, in der sie leben, und zwischen den Menschen untereinander. Und er vermittelt uns die Botschaft, immer und immer wieder Verbindungen einzugehen, *connect, always connect*. Er mystifiziert diesen Vorgang, wie so etwas zustande kommen kann innerhalb eines lebenden Organismus, der die Welt ja ist. Man spürt bei Forster und besonders in *«A Passage to India»*, wie die Erde atmet, lebendig ist und ihren eigenen Rhythmus hat. Und die Menschen sind in diesen so geheimnisvoll vibrierenden Organismus hineingesetzt. Was für Verbindungen können hergestellt werden – über kulturelle Barrieren hinweg und zwischen den Geschlechtern und Generationen? Was für Missverständnisse können sich ergeben in dem Chaos einer natürlichen Welt, die für uns ein Geheimnis bleibt? Das alles hat eine starke Wirkung auf mich gehabt.

Aber es gibt noch einen weiteren Weg, auf dem ich zum Filmemachen gekommen bin. Ich fühlte mich auch sehr hingezogen zu dem Werk von *Akira Kurosawa*, der wahrscheinlich mein Lieblingsregisseur ist. Er hat in allen Genres und in jedem Stil gearbeitet. Aber alle seine Filme sind über das gleiche Thema: das unerklärliche Geheimnis, welchen Platz wir in der Welt einnehmen. Bei ihm kommt eine fernöstliche Betrachtungsweise hinzu, mit der die Einheit von *Welt* und *Person auf dieser Welt* gesehen wird, die Einheit von Mensch und Landschaft. Mensch und Landschaft verschmelzen bei ihm miteinander. Man sieht das sehr deutlich in einem Film wie DIE SIEBEN SAMURAI, der für mich vielleicht der grösste Film ist, der je gemacht wurde. Er handelt von allen Problemen des Lebens, auch wenn er vordergründig nur wie eine grosse Abenteuergeschichte erscheint. Im Rahmen der Abenteuergeschichte kommen alle Aspekte vor, die das Verhältnis des Menschen zur Erde und zu anderen Menschen betreffen: Loyalität, Tod, Liebe, Tapferkeit, Pflichterfüllung ... Alle diese Aspekte kommen ins Spiel, und sie sind bezogen auf das Land, auf dem man lebt. Sie sind darauf bezogen, was die Menschen vom Land bekommen und wie die Banditen das auch benutzen wollen, was vom Land kommt, und wie die Samurai den Menschen gegen die Banditen helfen.

Bei allen, die mich inspiriert haben – *Kurosawa* und *E. M. Forster* und *Joseph Conrad* und *John Ford* –, findet sich immer diese tiefe Verbindung zwischen den Menschen und dem Land. Das Land hat eine emotionale Wirkung auf die Menschen und eine praktische Auswirkung auf das, was sie tun. Das fasziniert mich, weil ich glaube, dass um uns herum Kräfte wirken, die wir nicht verstehen. Es gibt Beziehungen zwischen den Menschen untereinander und zwischen den Menschen und der Erde, die wir nicht sensibel genug registrieren. Aber manchmal treten sie in Erscheinung, und wir gehen eine unerwartete Verbindung ein, die unser ganzes Leben beeinflusst.

Insbesondere GRAND CANYON handelt von dieser Unvorhersehbarkeit und davon, dass der Zufall etwas sehr Positives, aber auch etwas Destruktives und Böses für uns bringen kann. Das ist das unbekannte und unerkennbare Schicksal, das uns im Innersten trifft. Es ist Teil eines Strudels von Kräften, die wir nicht ganz verstehen. E. M. Forster deutet das sehr stark an, dass wir nicht alle Kräfte kennen können, die um uns herum wirken. Aber wir müssen eine Sensibilität dafür entwickeln.

Struktur der Wiederholung

FILMBULLETIN In WYATT EARP arbeiten Sie auch mit der Struktur der Wiederholung. Zwar erzählen Sie die *Wyatt-Earp-Geschichte* chronologisch und beginnen mit Wyatt Earps Jugend. Aber die Vorspann-Szene, mit der Sie den Film eröffnen, markiert nicht den Handlungsbeginn, sondern hat einen ganz emblematischen Charakter. Sie haben die Szene im Gespräch schon einmal kurz angesprochen. Sie zeigt Wyatt Earp im Saloon sitzend, wartend, kurz vor dem *Gunfight am O.K. Corral*. Gezeigt wird also zu Beginn eine spätere Szene aus seinem Leben. Diese Szene taucht dann nachher im letzten Drittel des Films an ihrem richtigen Platz innerhalb der Handlungschronologie noch einmal auf. Aber es ist keine identische Wiederholung. Es gibt Unterschiede in der Montage, es gibt neu eingefügte Bilder.

LAWRENCE KASDAN Die allererste Szene des Films zeigt den entscheidenden Moment in Wyatt Earps Leben. Auch wenn der Film so ambitioniert ist, sich mit Wyatt Earps gesamter Biographie zu beschäftigen, so sind die vielen Szenen, die diesem einen Moment vorausgehen doch vor allem dazu da, zu diesem Moment hinzuführen und zu zeigen, wie seine Entscheidung durch die vorher gemachten Erfahrungen determiniert ist. Wir sehen ihn also im Moment seiner Entscheidung und wie er losgeht, um sich den Konsequenzen dieser Entscheidung zu

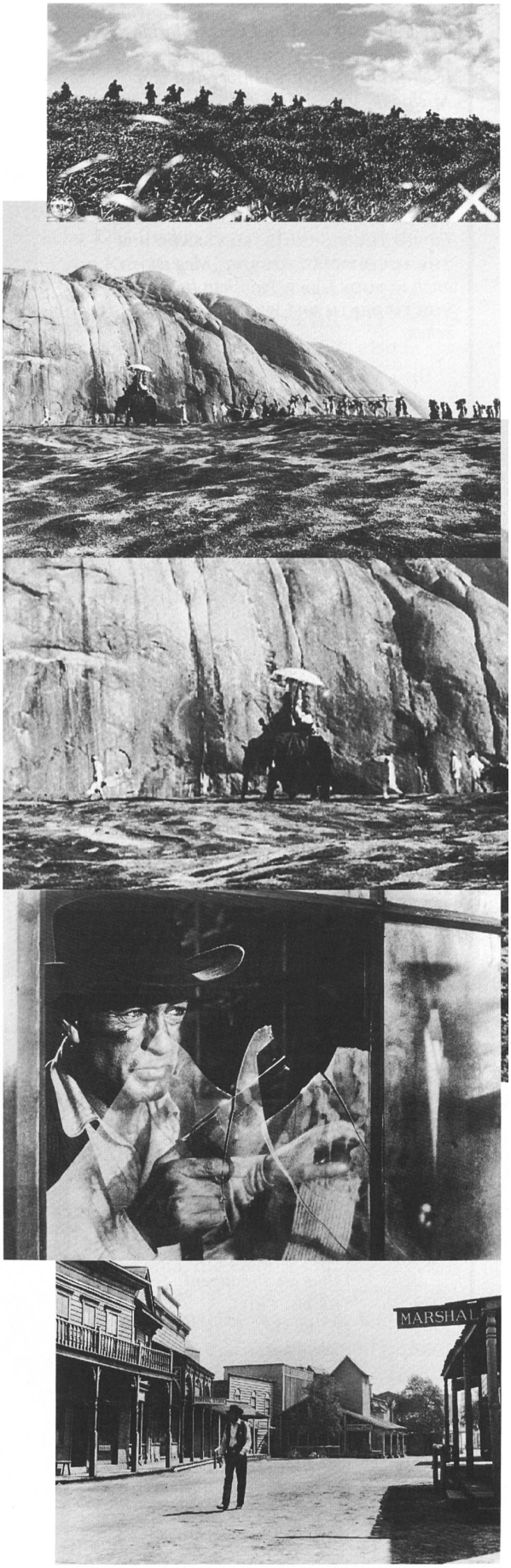
«Das Land hat eine emotionale Wirkung auf die Menschen und eine praktische Auswirkung auf das, was sie tun.»

«Zu Beginn des Films haben wir noch kein Recht, Wyatt Earp ins Gesicht zu sehen.»

stellen. Dann blenden wir zurück zu den Anfängen seines Lebens und sehen, was ihn dazu führte, was ihn zu dem Mann machte, der eine solche Entscheidung traf. Wenn wir dann zwei Filmstunden später wieder an diesem entscheidenden Punkt in seinem Leben sind, verstehen wir hoffentlich, warum er sich so entschieden hat. Intellektuell hätte er vielleicht eine andere Wahl gehabt, aber aufgrund seiner Persönlichkeit und seines Charakters war das die einzige ihm mögliche Entscheidung. Und diese Entscheidung führt zu seinem Untergang. Das ist tragisch im klassischen Sinne. In unserem unentwegten Bemühen, das zu schützen, was wir geschaffen haben, zerstören wir es nur. Das ist eine wahrhafte Tragödie.

FILMBULLETIN Diese emblematische Szene am Anfang des Films wirkt sehr abstrakt. Die Lichtsetzung reduziert die Farbe. Es ist gewissermassen ein Schwarzweiss-Moment. Andererseits hat dieses Bild auch eine *Edward-Hopper*-Stimmung. Wyatt Earp könnte einer von Hoppers *Nighthawks* sein. Wir sehen Wyatt Earp nur als Silhouette und als Rückenfigur. Er hat kein Gesicht. Stattdessen wird er oder die Situation, in der er sich befindet, durch Detailaufnahmen verschiedener Dinge definiert: der bereitgelegte Colt, heisser Dampf aus einer Tasse Kaffee, eine brennende Zigarre. Wir sehen einen Charakter im Zwielicht und einen Moment vor der Explosion. Der entscheidende Unterschied bei der späteren Wiederholung der Szene ist, dass wir Wyatt Earp dann auch von vorne sehen. Er hat jetzt ein Gesicht. Die ganze Vorgeschichte wird also im Grunde genommen nur erzählt, um diesen Moment zu erhellen und Wyatt Earp ein Gesicht zu geben.

LAWRENCE KASDAN Genauso ist es. Das ist eine wundervolle Interpretation. Zu Beginn des Films haben wir noch kein Recht, ihm ins Gesicht zu sehen. Dieses Recht verdient man sich, indem man ihn durch sein Leben begleitet, mit ihm reist und mit ihm leidet.



Bilder des Heroismus

FILMBULLETIN Es ist der entscheidende Moment vor dem *Gunfight*, der ihn zur Legende machen wird. In SILVERADO findet sich eine in diesem Aspekt – ansatzweise zumindest – vergleichbare Szene. Kevin Costner spielt auch hier denjenigen der vier Helden, der am stärksten den Typ des *Gunfighters* verkörpert. In dem finalen *Showdown* gibt es eine sehr symmetrisch komponierte Einstellung, in der er seine beiden Gegner – den einen zu seiner Linken, den anderen zu seiner Rechten – gleichzeitig erschiesst. Wir sehen ihn dabei als Rückenfigur. Nach dem *Gunfight*, der die Qualität der Legen-

DIE SIEBEN SAMURAI
Regie: Akira Kurosawa

A PASSAGE TO INDIA
Regie: David Lean

HIGH NOON
Regie: Fred Zinnemann

Lawrence Kasdan

Geboren 1949 in Miami Beach/Florida. Aufgewachsen in West Virginia. Englisch-Studium an der Universität von Michigan. Verheiratet mit Meg Kasdan, die seine Co-Autorin bei GRAND CANYON *ist. Co-Autor bei* SILVERADO *ist sein Bruder Mark Kasdan. Seine Ehefrau Meg und seine Söhne Jonathan und Jacob spielen kleine Rollen in seinen Filmen* THE BIG CHILL, SILVERADO *und* THE ACCIDENTAL TOURIST; *Meg ist auch in* BODY HEAT, *Jonathan in* I LOVE YOU TO DEATH *und* WYATT EARP *zu sehen.*

Filme als Regisseur:

1981 BODY HEAT
1983 THE BIG CHILL
1985 SILVERADO
1988 THE ACCIDENTAL TOURIST
1990 I LOVE YOU TO DEATH
Buch: John Kostmayer
1991 GRAND CANYON
1993/94 WYATT EARP
1994 PARIS MATCH
Drehbeginn im September

Filme als Drehbuchautor:

1979 THE EMPIRE STRIKES BACK
Co-Autor: Leigh Brackett; Regie: Irvin Kershner
1980 RAIDERS OF THE LOST ARK
Regie: Steven Spielberg
CONTINENTAL DIVIDE
Regie: Michael Apted
1981 BODY HEAT
1982 RETURN OF THE JEDI
Co-Autor: George Lucas; Regie: Richard Marquand
1983 THE BIG CHILL
Co-Autorin: Barbara Benedek
1985 SILVERADO
Co-Autor: Mark Kasdan
1988 THE ACCIDENTAL TOURIST
Co-Autor: Frank Galati
1991 GRAND CANYON
Co-Autorin: Meg Kasdan
1993/94 WYATT EARP
Co-Autor: Dan Gordon

Filme als Produzent:

1983 THE BIG CHILL
1985 SILVERADO
1987 CROSS MY HEART
Regie: Armyan Bernstein
1988 THE ACCIDENTAL TOURIST
1989 IMMEDIATE FAMILY
Regie: Jonathan Kaplan
1991 GRAND CANYON
1993/94 WYATT EARP
Co-Produzenten: Jim Wilson, Kevin Costner

Die wichtigsten Daten zu WYATT EARP (DAS LEBEN EINER LEGENDE):

Regie: Lawrence Kasdan; Buch: Dan Gordon, Lawrence Kasdan; Kamera: Owen Roizman, A.S.C.; Schnitt: Carol Littleton, A.C.E; Produktions-Design: Ida Random; Art Director: Gary Wissner; Kostüme: Colleen Atwood; Musik: James Newton Howard; Ton: John Pritchett.

Darsteller (Rolle): Kevin Costner (Wyatt Earp), Dennis Quaid (Doc Holliday), Gene Hackman (Nicholas Earp), David Andrews (James Earp), Linden Ashby (Morgan Earp), Jeff Fahey (Ike Clanton), Joanna Going (Josie Marcus), Mark Harmon (Johnny Behan), Michael Madsen (Virgil Earp), Catherine O'Hara (Allie Earp), Bill Pullman (Ed Masterson), Isabella Rossellini (Big Nose Kate Elder), Tom Sizemore (Bat Masterson), Jobeth Williams (Bessie Earp), Mare Winningham (Mattie Blaylock), Jex Linn (Frank McLaury), Adam Baldwin (Tom McLaury), Annabeth Gish (Urilla Sutherland), Lewis Smith (Curly Bill Brocius), Betty Buckley (Virginia Earp), Mackenzie Astin (Francis O'Rourke).

Produktion: Tig Productions/Kasdan Pictures Productions für Warner Bros.; Produzenten: Jim Wilson, Kevin Costner, Lawrence Kasdan; ausführende Produzenten: Jon Slan, Dan Gordon, Charles Okun, Michael Grillo. USA 1993/94. 35mm, Panavision, Dolby Stereo; Farbe: Technicolor. Dauer: 192 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, München.

SILVERADO
Regie: Lawrence Kasdan

de hat, ist er *jemand* in der Geschichte des Wilden Westens, die ja vor allem aus Legenden besteht. Es folgt ein Umschnitt, und in der Schlusseinstellung der Sequenz blicken wir in Costners Gesicht.

LAWRENCE KASDAN Diese Sequenz ist vielleicht meine Lieblingssequenz in SILVERADO. Aber das hat sehr viel mit dem gesamten Bewegungsablauf in dieser Sequenz zu tun. Es fängt an mit der Kranfahrt, über die wir schon gesprochen haben. Dann springt Costner vom Pferd und geht in den Saloon. Er macht das mit einer ungeheuren Expressivität. Dann kommen die *Bad Guys*. Die Kamera bleibt immer nahe bei ihnen, umkreist sie, ist ständig in Bewegung. Sie kommen in den Saloon und suchen nach Costner. Die Wege der beiden *Bad Guys* kreuzen sich. Der eine kommt vom Vorder-, der andere vom Hintereingang. Dann gehen sie zusammen hinaus und trennen sich wieder. Costner springt in einer Volte über die Bar. Das ist ein Bild des Heroismus, bei dem mir sofort die grossen alten Kinohelden in den Sinn kommen. Costner kommt aus dem Saloon. Und zum Schluss haben wir eine wahrhaft symmetrisch komponierte Einstellung, wenn er beide Männer erschiesst und wir ihn dabei von hinten sehen. Wenn er seine Pistolen wieder zurücksteckt, schneiden wir auf sein Gesicht, weil ich zeigen will, dass bei ihm keine Freude darüber zurückbleibt. Stattdessen zeigt sein Gesicht einen Ausdruck stahlharten Selbstvertrauens. Das ist etwas, was mich interessiert und in meinen Filmen immer wieder vorkommt. Das hat sicher seinen Ursprung bei Kurosawa, Ford oder Hawks. Dass man Costner in dieser Szene von hinten sieht, ist der völlig natürliche Abschluss einer durchkomponierten Sequenz, in der sich die Symmetrie im letzten Augenblick einstellt.

FILMBULLETIN Mit SILVERADO und WYATT EARP haben Sie zwei Western gemacht, bei denen die Unterschiede möglicherweise grösser sind als die Gemeinsamkeiten. Dennoch gibt es Parallelen. In SILVERADO haben wir vier Helden – zwei Brüder und zwei Freunde –, die sich zum *Showdown* gegen eine Bande von *Bad Guys* zusammenfinden. In WYATT EARP ist es ebenfalls eine Gruppe von vier Männern – drei Brüder und ein Freund, der wie ein Bruder ist –, die zum *Gunfight am O. K. Corral* gegen eine Bande von *Outlaws* antreten. Es gibt auch Parallelen in der Inszenierung. Wenn die vier Helden in SILVERADO zum erstenmal zusammen reiten, werden sie dabei aus allen Perspektiven gezeigt: von vorne, von hinten, von der Seite, von unten, von oben und dazwischen das Detail der galoppierenden Pferdebeine. Genauso inszenieren Sie den Weg von Doc Holliday und den Earps zum *O.K. Corral* – mit den entschlossen voranschreitenden Beinen der Männer als Detail.

LAWRENCE KASDAN Das sind Bilder des Heroismus. Das ist ein Bestandteil der Filmsprache. Damit beschreibt man den gewichtigen Moment, wenn der Held aufgerufen ist, zu handeln und sich von seiner besten und tapfersten Seite zu zeigen. Dafür habe ich eine Schwäche. Das finden Sie so ähnlich auch in Filmen von Kurosawa, Ford oder Hawks, in Filmen wie YOJIMBO oder DIE SIEBEN SAMURAI oder SHE WORE A YELLOW RIBBON oder MY DARLING CLEMENTINE oder RED RIVER, also in Filmen, die mir etwas bedeutet haben. Es geht um einen überlebensgrossen Moment, der nicht naturalistisch inszeniert werden kann. Das ist ein Moment der Erhabenheit.

Zwischen den beiden Szenen besteht sicher eine Ähnlichkeit. Wenn die vier Männer in SILVERADO zum erstenmal zusammen reiten, ist das ein wichtiger Augenblick. Er geht der Kranfahrt voraus, über die wir schon gesprochen haben. Der ganze erste Teil des Films dient nur der Exposition und Zusammenführung der vier Helden, die in diesem finalen Moment zu Partnern geworden sind.

Und in WYATT EARP ist das natürlich der Höhepunkt, der grosse Augenblick, der berühmteste *Gunfight* in der Geschichte des Wilden Westens. Drei Brüder und ein glamouröser, geheimnisvoller, dunkler Freund gehen die Strasse hinunter und möglicherweise dem gemeinsamen Tod entgegen, weil sie einander verschworen sind. Das ist der *Code*, nach dem sie leben. Sie sind einander ergeben bis in den Tod. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum der *Gunfight am O.K. Corral* so berühmt wurde: weil es Brüder waren und weil dieser geheimnisvolle Freund dabei war und weil es ihre freie Entscheidung war, diesen Weg zu gehen, und weil sie das bewusste Risiko eingingen, getötet zu werden. Momente wie dieser verlangen das ganze Rüstzeug, den ganzen Schmuck der filmischen Sprache. Dadurch soll das Publikum tief in diesen Moment hineingeführt werden, damit es das Drama, die Gefahr und die Tapferkeit spürt. Das ist etwas, das nur im Film möglich ist. Hier führt Film sämtliche Künste zusammen. Denn nur im Film kann und muss man zugleich sehen, hören und fühlen. Deshalb ist Film ein so unwiderstehliches Medium. Und deshalb gibt es in Filmen Momente, die nach der ganzen Klaviatur, der ganzen Bandbreite der Darstellungsmittel verlangen.

Das Gespräch mit Lawrence Kasdan führte Peter Kremski

Scheinschwangerschaften oder: Gewisse Tendenzen des Schweizer Films

So geht das schon eine geraume Weile. Zwischenhinein kommt einem die Entwicklung so verdächtig plausibel und übersichtlich vor und von lauter innerer Logik bestimmt. (Alles wird gut.) Harmonische Generationenfolge, konsequente Förderung des Nachwuchses, stete Ausweitung des Horizonts, auch der Gattungen und Arten und Weisen des Filmemachens, zielbewusste Entwicklung der technischen Fähigkeiten, Angleichung ans internationale Niveau, und was der optimistischen Hypothesen mehr sind. Über dem Ganzen muss unerkannt ein veritabler *mastermind*-schweben oder ein gnädiges Geschick, das wacht und waltet. Seit über sechzig Jahren werden in der Schweiz Filme (freilich von sehr unterschiedlicher Qualität) gedreht. Etwas machen wir richtig.

Und dann gilt übers Jahr plötzlich von alledem scheinbar wieder nichts mehr. Chaos und Regression greifen um sich, es wird blindlings drauflos gekurbelt, eine Enttäuschung folgt der andern; und wieder frotzeln die Miesmacher und Besserwisser: Gibt's ihn noch, oder übersehen wir ihn nur? Die notorischen Propheten des unausweichlichen Zusammenbruchs, die uns durch die Jahrzehnte treu geblieben sind, weissagen das Düsterste. (Alles wird schlecht.)

Zu Kassenrennern werden GROSSESSE NERVEUSE, LOU N'A PAS DIT NON, TSCHÄSS und WACHTMEISTER ZUMBÜHL kaum gedeihen. Bis in die achtziger Jahre hinein schaffte das einheimische Schaffen wenigstens vereinzelt den Durchmarsch. Das ist jetzt wohl unwiederbringlich vorbei. Doch veranschaulichen die Filme von *Denis Rabaglia*, *Anne-Marie Miéville*, *Daniel Helfer* und *Urs Odermatt* zusammengenommen ganz handlich, wie's um unser Kino heute bestellt ist, nämlich weder zum Besten noch zum Schlechtesten. Gesamthaft wenig anders als sonst.

Jene guten alten Sitten

Die dreiste Sex-Groteske tritt bei den *romands* unerwartet und ganz unbefangen neben das anspruchsvolle Kunststück. Immer häufiger hat die frankophone Produktion bloss noch intermittierenden Charakter. Historisch gesehen war das schon einmal der Fall, und zwar (vielsagenderweise) *vor* dem Genfer Aufschwung der frühen sechziger Jahre. Doch lässt anscheinend gerade der Mangel an Kontinuität Raum für eine gewisse Breite, die aber vielleicht nur eine blinde Beliebigkeit ist. Den unverdrossen gleichmässig voranschreitenden Deutschschweizern scheint etwas Ähnliches mindestens bei den Kinofilmen verwehrt.

Diesseits der Sprachgrenze mundartelt es munter weiter, als hätte sich in der demographischen Verbreitung der Idiome nichts geändert seit den ersten Tagen des Tons. Doch sticht ins Auge, wie nachdrücklich die beiden fraglichen Titel kostümiert

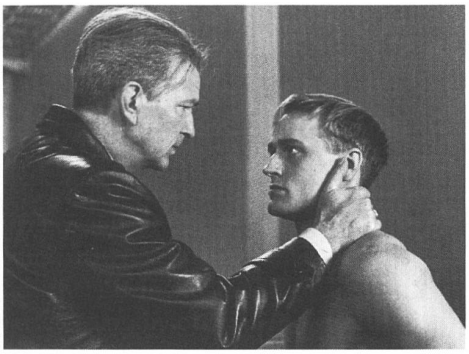
Die wichtigsten Daten zu TSCHÄSS:

Regie: Daniel Helfer; Buch: Christine Madsen-Julen, Walter Bertscher; Kamera: Michi Riebl; Schnitt: Lilo Gerber.

Darsteller (Rolle): Pasquale Aleardi (Renato), Kaspar Weiss (Schampi), Marie-Louise Hauser (Rita), Karl Spoerri (Jörg), Imanuel Humm (Edgar), Antoine Monot (Bruno), Christoph Iacono (Alois).

Produktion: Catpics Coproductions, Zürich; Calypsofilm, Köln; Dor Film, Wien; Produzenten: Alfi Sinniger, Peter Baumann. Schweiz, Deutschland, Österreich 1994. Format: 35mm, 1:1,166; Farbe; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

TSCHÄSS von Daniel Helfer
WACHTMEISTER ZUMBÜHL von Urs Odermatt
LOU N'A PAS DIT NON von Anne-Marie Miéville
GROSSESSE NERVEUSE von Denis Rabaglia



sind. Bewusst oder unbewusst bringen TSCHÄSS und WACHTMEISTER ZUMBÜHL die Mundart mit der Vergangenheit zusammen. Odermatt dreht mit deutschen Schauspielern, um dann (technisch ganz annehmbar) nachzusynchronisieren. Und zwar tut er es auf waschecht nidwaldnerisch und auch noch präzis dem Sprachgebrauch von 1966 entsprechend, sprich möglichst gestrig. Dabei spricht er gelegentlich die Grenze zum Unverständlichen an, selbst für den hellhörigen Sprachkenner.

Mehr und mehr hat das Schweizerdeutsche nur noch nostalgischen Wert. Darum bleibt der Dialektfilm (am Bildschirm) so entsetzlich beliebt: weil der Mundart (in der Realität) die Luft allmählich ausgeht. (Alle wissen's, keiner sagt's.) Mit ihrer künstlichen Beatmung einher geht eine Bewahrung der guten alten Sitten der Kinoerzählung, die einen immer wieder auf die fünfziger bis achtziger Jahre zurückwirft, und zwar gilt das ganz besonders auch für die Stoffe.

Hält sich WACHTMEISTER ZUMBÜHL an die Sechziger, so führt TSCHÄSS ins Jahr 1957. Eine Jungschar aus dem Zürcher Arbeiterquartier schwankt zwischen anpasserischer Lehrlingsbravheit und einem romantischen Auf- und Ausbruch, der je nachdem von künstlerischer oder kleinkrimineller Art sein kann. Der Jazz als neues Idiom evoziert, um entscheidende Jahre früher als der noch kaum herübergelangte Rock, eine aufregende, eine weitere, bessere Welt, und das eben keineswegs nur im musikalischen Sinn.

Paris steht kurz für Paradies. Mit seinen Kellern und Killern bildet es das geographisch-mythische Ziel aller Sehnsüchte. Mündet der Wechsel, den die Jungen erwarten, nicht in eine Auswanderung, dann müsste er mindestens die ganze Lebensart erfassen. Doch übersteigt gerade eine solche Erneuerung damals wie heute die Kräfte der Deutschschweiz. Wenn sich etwas tut (und unbemerkt ist das immer der Fall), dann ergibt sich die Veränderung aus dem, was über die Grenzen von Land, Sprache und Ethnie hereinkommt. Sei es die Einwanderung, der Jazz, der Rock, das Kino, die Droge, die Hochsprache, AFN, ARD und ZDF, das Französische oder Englische; ob Existenzialismus, Marxismus oder andere Seligkeiten, immer erscheint es als das Fremde, Bedrohliche, Ruhe- und Friedlose: Und aus eigenem will es sich ja auch kaum wirklich anders darstellen als eben so.

Autobiographisches in offenen Schlaufen

WACHTMEISTER ZUMBÜHL versetzt ein grimmiges familiäres Sexdrama nach der ländlichen Innerschweiz von vormals. Der Vater wird wegen amtlicher Überkorrektheit bei der Polizei geschasst, der stotternde Sohn hat einen (sprechenden) Sprach-

Die wichtigsten Daten zu WACHTMEISTER ZUMBÜHL:

Regie und Buch: Urs Odermatt; Kamera: Rainer Klausmann; Schnitt: Ingrid Broszat.

Darsteller (Rolle): Michael Gwisdek (Wachtmeister Zumbühl), Anica Dobra (Maria), Jürgen Vogel (Albin), Rolf Hoppe (Gemeindepräsident Mathis), Norbert Schwientek (Kayser).

Produktion: Nordwest Film, Triluna Film, Sera Filmproduktions in Zusammenarbeit mit ZDF, SF DRS, Teleclub. Schweiz, Deutschland 1993. 35mm, 1:1,85, Farbe; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Bernard Lang, Zürich; D-Verleih: Filmwelt, Berlin.

fehler und schändet ein Mädchen mit Gewalt. Der Alte muss zum Rechten schauen, dabei kommt er selber kaum zurecht. Die Atemnot und die Anwandlungen von Sprachlosigkeit sind im ruralen Milieu auffällig gleich wie im urbanen. Provinzler wie Städter erscheinen als gerade so unbeholfen, wie sie's bis heute geblieben sind. Wichtiger als alles andere ist es zu lernen, wie man Trompete bläst und mit Mädchen umgeht. Nur diffus schwant den Helden, worum es wirklich ginge. Sie hätten sich eine Lebensart, statt sie sich auferlegen zu lassen, selbst zuzulegen.

Doch wenn der Finger auf diesen Punkt deutet, heisst das noch lange nicht, dass die Autoren selber Rat wüssten. Sie hätten ja eine Alternative zu skizzieren, nicht für damals, sondern für heute (und morgen). Davon freilich sind sie weiter entfernt denn je. Offenbar berührt sie schon der Gedanke an die Gegenwart peinlich. Autobiographisches liegt beiden Filmen zugrunde. Dass es in die Vergangenheit zurückführt, ist unvermeidlich. Aber von dort aus müsste uns dann die Schlaufe wieder aufs Heute bringen. Bloss schliesst sich der Kreis nicht.

So viel die Deutschschweiz aufnimmt, so wenig bringt sie selber noch hervor. Nicht nur im Film reproduziert sie bestenfalls das, was einmal ihre Originalität ausgemacht haben mag, zum Beispiel 1957, als BÄCKEREI ZÜRRER entstand. Die realen Vorbilder der Helden von TSCHÄSS suchten gerade zu jener Zeit ihren Weg ins Leben. Bis mindestens 1985 wehte der kreative Geist, etwa in HÖHENFEUER, weiter. (Dürrenmatt und Frisch schrieben damals noch.) Ohne jene beiden exemplarischen Filme wären weder TSCHÄSS noch WACHTMEISTER ZUMBÜHL denkbar, nicht zu reden von so vielen andern Arbeiten. Traditionsbewusstsein hat immer nur einen begrenzten Wert. Er ist vom Willen und der Fähigkeit bedingt, sich stets auch ein Stück weit von der Überlieferung zu lösen.

In andern Umständen

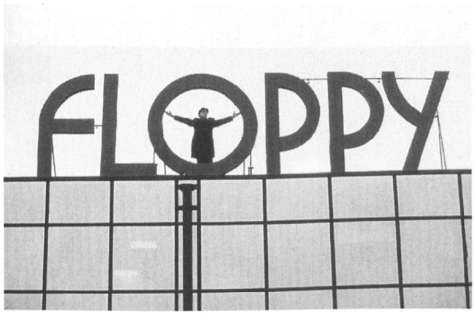
Da wirken, im Vergleich, GROSSESSE NERVEUSE und LOU N'A PAS DIT NON so viel heutiger und spontaner, um etliches weniger verkorkst und betulich. Sie tun es nicht zuletzt darum, weil sie voneinander so gründlich verschieden sind, dabei handeln beide von der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Rabaglias handfest-burleske und doch schön hintergründige Kinostory um einen aufsehenerregenden Fall von männlicher Scheinschwangerschaft führt einen gewissen Mangel an Schlankheit (und ein gerütteltes Mass an nervöser Unruhe) schon im Titel. Man wähnt sich in andern Umständen, kommt aber nicht wirklich nieder – wenn das nicht einer klassischen Autorenhysterie entspricht! Ausserdem trägt da wieder einmal einer dick auf, ohne

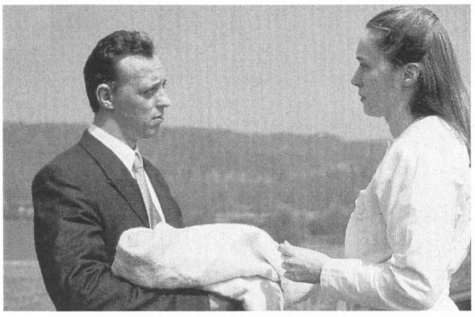
Die wichtigsten Daten zu LOU N'A PAS DIT NON*:*

Regie, Buch und Schnitt: Anne-Marie Miéville; Kamera: Jean-Paul Rosa Da Costa.

Darsteller (Rolle): Marie Bunel (Lou), Manuel Blanc (Pierre), Caroline Micla (Isabelle), Geneviève Pasquier (Suzanne), Métilde Weyergans (Florence), Harry Cleven (Theo).

Produktion: Sara Films, Paris; in Co-Produktion mit Vega Film, Zürich und Peripheria, Paris; unter Beteiligung von Canal Plus, Sofiarp, Investimage 4, Procirep, EDI, TSR, Fondation Vaudoise pour le Cinéma. Frankreich, Schweiz 1993. 35mm, Farbe, Dauer: 78 Min.





Schaden zu nehmen, was ja zum Allerheikelsten zählt.

Miévilles feinsinniges audiovisuelles Gebilde, das sich *pro forma* auf Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke beruft, entschwebt in die wenig erkundeten, dünnluftigen poetischen Sphären der Filmkunst. Die Gefährtin *Jean-Luc Godards* streckt den Werken ihres so machtvoll männlichen Mentors so etwas wie weibliche Äquivalente entgegen. Seine feminin betonte Seite ist seit den Tagen der unvergessenen Anna Karina bekannt, wird aber von der maskulin akzentuierten Neigung meistens überlagert. Bei Miéville erlangt die fast zu schöne *Marie Bunel* eine urbildliche weibliche Qualität. Eine Schauspielerin ihres Typs könnte ohne weiteres auch unterm virilen Kamerablick agieren. Doch würde ihr bei Godard kaum etwas Gleichwertiges zuteil. Er versteht es zu wenig, auf die Seele einer Frau einzugehen. Was immer das andere Geschlecht angeht, mündet beim Autor von MASCULIN-FÉMININ in Würdigungen von aussen.

Entlang einer Seitenlinie setzt sich denn, in LOU N'A PAS DIT NON, ein Suchprozess fort, der seinen Ursprung in den Sechzigern hat, und zwar spielt sich das auf eine Weise und in einem weitern Zusammenhang ab, die durchaus helvetisch anmuten. Eine breitere Dimension scheint sich mit dem Hinzutreten Miévilles auf dem Planeten Godard aufzutun. Mit Plagiat, Epigonentum, Protektion oder frauenförderlichem Sozialkitsch hat das nichts zu schaffen. Eher wäre an Beispiele aus der Literatur zu denken, bei denen schreibende Paare (von Hellman-Hammett bis Beauvoir-Sartre) einander aufs glücklichste beeinflusst und ergänzt haben.

So bleibt auf der Suche nach dem Hier&Heute und der Freude am Dasein im Diesseits und am Filmemachen Rabaglia übrig. Der nun vielleicht wirklich permanent in andern Umständen ist und wieder etwas zur Welt bringen wird und sei's bloss beliebig. Sein Ansatz ist frei von Voraussetzungen, aber auch von jedem Anspruch, das Medium neu zu erfinden. Naivität und Instinkt, schieres Naturtalent und sogar ein Quentchen gewöhnlicher Schlauheit schlagen durch.

Was da war, bevor Dada da war, lässt sich später immer noch erkunden. Nutze vorerst die Zeit, solange du's ignorieren kannst. Und fang' nicht zu erziehen an, bevor du geboren hast.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu GROSSESSE NERVEUSE*:*

Regie: und Buch: Denis Rabaglia; Kamera: Pierluigi Zaretti; Schnitt: Monique Dartonne.

Darsteller (Rolle): Tom Novembre (Martin Dorval), Sabine Haudepin (Geneviève), Isabelle Townsend (Sally), Patrick Braoudé (Julien), Jean Rougerie (Fontanet).

Produktion: Bloody Mary Productions, Les Productions Crittin et Thiébaud, France 2, TSR, in Zusammenarbeit mit CNC und AFITEC Valais. Schweiz, Frankreich 1993. 35mm, Farbe, Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Fama Film, Bern.

Die Verdammten

LA REINE MARGOT
von Patrice Chéreau

1

2

3

1
Jeanne Moreau als Margot und Armando Francioli als La Môle in LA REINE MARGOT *von Jean Dréville*

2
Françoise Rosay als Catherine de Medicis mit Jeanne Moreau in LA REINE MARGOT *von Jean Dréville*

3
LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau mit Isabelle Adjani als Margot und Daniel Auteuil als Henri de Navarre*

Der Untergang des Hauses Valois: eine Renaissance-Tragödie wie aus der blutigsten Feder Shakespeares. *Das Massaker der Bartholomäusnacht*: der Kristallisationspunkt einer unaufhaltsamen Höllenfahrt. Die *Valois-Prinzessin Marguerite*: zwischen all den agierenden Händen das wahrnehmende Auge. Keine Akteurin ist sie, keine Heldin und schon gar nicht Prota- gonistin. Sie bewegt nichts, sie ändert nichts, sie setzt nichts in Gang und hält nichts auf. Sie ist nicht mehr als eine ohnmächtige Zeugin der Zeit. Eine heilige Sünderin, die eine moralische Perspektive entwickelt. Eine heillos Verstrickte, die sich zu entwirren versucht. Ein Charakter im Wandel. Und eine Verliererin, die im Verlust doch noch etwas findet, sich selber näherkommt. Aber zugleich ist sie schlicht und einfach eine Frau, die Liebe geben kann und zu lieben lernt. Das macht den romantischen Sinn und letztlich auch die politische Bedeutung dieser Figur aus.

Isabelle Adjani ist in ihrer Rolle als Marguerite (genannt Margot) schon irgendwie dazu verdammt, schön und blass zu bleiben zwischen all den agierenden Missetätern, den trefflichen Schurken der Machtpolitik. Aber das passt durchaus ins Konzept von Chéreaus überwältigendem Epos über eines der düstersten Kapitel der französischen Geschichte.

Blutige Hochzeit

Am 24. August 1572 heiraten in Paris Marguerite de Valois, eine Prinzessin des französischen Herrscherhauses, und Henri de Bourbon, der frischgebackene König von Navarra. Es ist eine politische Hochzeit, die eine Versöhnung herbeiführen soll zwischen Katholizismus und Protestantismus. Navarra ist eine hugenottische (protestantische) Enklave im katholischen Frankreich. Seit zehn Jahren wird das Land von Bürgerkriegen zerrissen. Beide Seiten betreiben die Metzelei mit der gleichen fanatischen Grausamkeit. Die Hochzeit aus Staatsraison soll dem ein Ende bereiten.

Es ist tragische Ironie, dass genau das Gegenteil erreicht wird. Nur wenige Tage auf die staatspolitisch verordnete Vermählung der Religionen folgt die Brautnacht der langen Messer. Eine Paradoxie sondergleichen: die unglaublich zynische und geradezu groteske Umkehrung der ursprünglichen Intentionen. Der symbolische Akt des politischen Ausgleichs schlägt um in eine barbarische Orgie der Vernichtung. Ein Pogrom findet statt. Die Gewalt verselbständigt sich zur Ausrottung der Andersdenkenden. Die Katholiken versuchen, die Hugenotten ein für allemal aus der Welt zu schaffen. Die "Endlösung" wird praktiziert. Die geschätzten Zahlen: zwischen zweitausend und viertausend Tote in Paris, bis zu zwanzigtausend in der Provinz. Die Bartholomäusnacht wird zum grössten Blutbad der Religionskriege.

Heute heisst so etwas "ethnische Säuberung". Natürlich hat Chéreau auch die Gegenwart im Sinn bei seinem Blick zurück in die Vergangenheit. Jede Geschichtsbetrachtung hat ihren Ausgangs- und Bezugspunkt in der jeweiligen Jetztzeit. Und heute vermittelt sich die Welt nicht anders als damals: als Schlachthaus. Soweit das Auge reicht: ethnischer und religiöser Fanatismus, ideologische Verblendung. Und gerade auch im europäischen Raum: barbarische Orgien der Vernichtung, die Lust an der Ausrottung der Andersdenkenden und Andersartigen. Aber Chéreau aktualisiert seine Interpretation der Geschichte nicht durch konstruierte Gegenwartsbezüge. Nur die traurige Musik des Films schlägt den Bogen zwischen Gestern und Heute, deutet an, wie nah sich ist, was scheinbar weit auseinanderliegt. Der Komponist ist ein Mann aus Sarajewo, Sohn eines Kroaten und einer Serbin.

Ansonsten bleibt das Sujet von LA REINE MARGOT auch bei Chéreau ein historischer Stoff. Die Gegenwart kann sich jeder selber dazu denken. Wenn man das tut, erscheint Geschichte bloss noch als fataler Teufelskreis, als ein ewiger Kreislauf, der sich nicht durchbrechen lässt. Womit Chéreaus LA REINE MARGOT sich in der Geisteshaltung nicht unterscheiden würde von *Griffiths* grossem moralischen Historien-Fresko INTOLERANCE (1916), in dem die Tragödie der Bartholomäusnacht als eine der episodischen Erzählebenen auch mit eingewoben ist: *«Out of the cradle endlessly rocking. Today as yesterday endlessly rocking, ever bringing the same human passions, the same joys and sorrows.»*

Vor der Revolution

Chéreaus Vorlage ist ein historischer Roman von 1844/45. Das macht den Film in seiner Darstellung der geschichtlichen Ereignisse zum Reflex eines Reflexes. Geschrieben hat den Roman *Alexandre Dumas*. Er ist ein Mann der Republik, ein nachrevolutionärer Autor. Das prägt sein ganzes Œuvre und definiert die Perspektive, aus der er Geschichte sieht. Es zeichnet auch die Perspektive vor, aus der seine Bücher verstanden werden müssen.

Die *Grosse Revolution* ist der definitive Wendepunkt in der Geschichte Frankreichs. Sie markiert die Stunde Null, in der eingelöst wird, was bis dahin Vision ist: der Anbruch der Moderne. Alles, was vorher ist, steuert auf diesen Kulminationspunkt zu. So hat Dumas die Geschichte der Nation verstanden.

«La Reine Margot» ist der erste Teil seiner *Valois-Trilogie*. Er handelt von der Herrschaft des labilen Königs Charles IX und endet mit dessen Tod. Beschrieben wird die Zeit von 1572 bis 1575. In *«La Dame de Monsoreau»* (1845/46) und *«Les Quarante-Cinq»*

FILMFORUM

1

2

3

4

1
INTOLERANCE
von David Wark Griffith

2
Daniel Auteuil, Isabelle Adjani und Jean-Hugues Anglade als Charles IX in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

3
INTOLERANCE
von David Wark Griffith

4
LA REINE MARGOT
von Patrice Chéreau

(1847), dem zweiten und dritten Teil der Trilogie, beschreibt Dumas die Jahre von 1578 bis 1579 und von 1585 bis 1586, eine Zeit der zunehmenden Dekadenz unter der Herrschaft des letzten Valois-Königs Henri III. 1589 wird Henri de Navarre als erster Bourbonen-König den französischen Thron besteigen und einen Schlussstrich ziehen unter die Perversion der Valois.

Ein Neuanfang, den Dumas nicht darstellt. Henri de Navarre als Henri IV ein Mann der Toleranz, Galionsfigur einer neuen Liberalität, *le bon roi*, der die Religionskriege beenden wird, bleibt die Vision einer besseren Zeit. Unter den Bourbonen-Königen seiner Nachfolge wird die Gewalt zwischen Katholiken und Protestanten ohnehin wieder losbrechen. Erst mit der französischen Revolution wird die Gleichberechtigung manifestiert. So ist Henri de Navarre im Geschichtsverständnis wie auch in der literarischen Konstruktion von Dumas ein Prophet des Noch-zu-Kommenden, ein Vorbote der Revolution und als verfrühter Liberaler ein Visionär der Moderne, dem von Dumas die Perspektive des neunzehnten Jahrhunderts retrospektiv implantiert wird.

Versionen einer Geschichte

Es hat zwei Stummfilm-Versionen (1910, 1914) des Romans gegeben. Und *Jean Dréville* drehte 1954 eine bemerkenswert aufwendige, zwei Stunden lange Verfilmung mit prächtigen Dekors und opulenter Farbgestaltung (Kamera: Henri Alekan). Mit der jungen *Jeanne Moreau* in einer frühen Star-Rolle – als eine Margot von herber Erotik. Ein Film, den man sicherlich im Kontext der damals populären erotischen Kostümfilme sehen muss. Die Moreau als Margot brachte sich damit in Konkurrenz zu Martine Carol, die durch Filme wie CAROLINE CHERIE (1951), LUCRECE BORGIA (1953) und MADAME DU BARRY (1954) der absolute Star des Genres war. Das Drehbuch schrieb *Abel Gance*, der mit seinem Faible für das *Mantel-und-Degen*-Genre als der beste Dumas-Adapteur gilt und noch im gleichen Jahr auch LA TOUR DE NESLE für die Leinwand adaptierte.

1961 folgte noch eine lächerlich zähe und steife, 132 Minuten lange Fernsehinszenierung in Schwarzweiss (Regie: *René Lucot*), die möglicherweise mehr auf die Theaterfassung von Alexandre Dumas und Auguste Maquin als auf den Roman zurückgeht, aber dann eben diese statt jenen ins Banale verschlabbert. Mit Darstellern, die sehr höflich und ohne Ausdruck papierene Sätze in Kulissen aus Pappe aufsagen. Und mit der *Nouvelle-Vague*-Schauspielerin *Françoise Prévost* (bekannt vor allem aus den Filmen Pierre Kasts) als einzigem Lichtblick, wenn auch als eine seltsam spröde und zugeknöpfte Margot. (Die schönste Margot, mit der grössten Ausstrahlungskraft, war im übrigen Marianne Basler 1990 in Jean-Charles Tacchellas DAMES GALANTES.)

Chéreau und seine Co-Autorin Danièle Thompson interessieren sich in ihrer Version der Valois-Geschichte nicht für eine werkgetreue Adaption des Romans. In einem Interview mit den *Cahiers du Cinéma* kritisieren sie Dumas auch und gehen teilweise zu ihm auf Distanz. Sie berufen sich auf *Heinrich Mann* als eine zusätzliche Quelle ihrer Arbeit, auf *«Die Jugend des Königs Henri Quatre»*, den ersten Teil eines umfangreichen zweibändigen Romanwerks über den Bourbonen-König, das Heinrich Mann Ende der dreissiger Jahre im französischen Exil schrieb. Ein stilistisch ungemein exaltiertes, eher unlesbares Buch, dessen Bezüge zu Chéreaus Film auch nicht erkennbar werden.

Dagegen wird deutlich, dass sich Chéreau und Thompson von Dumas' Roman zumindest inspirieren lassen und sie sich aus seinem reichen Repertoire an originellen Einfällen immerhin bedienen, auch wenn sie sich ansonsten vom *Vor-Bild* ziemlich freimachen und mit grosser Souveränität die eigene mytho-poetische *An-Sicht* einer versunkenen Epoche visualisieren. In der Mythologisierung von Geschichte sind sie noch ausschweifender und skrupelloser als Dumas, der für seinen dickleibigen Roman mit grosser Akribie alle Legenden zusammengetragen hat, die sich im Laufe der Zeit um die historischen Ereignisse und Figuren gerankt haben.

Chéreaus Film ist aus der Perspektive der Geschichtsschreibung eine ungeheuerlich wilde Spekulation. Aber als poetische Kreation ist er in seiner unerhörten Masslosigkeit kraftvoll und beeindruckend. LA REINE MARGOT wirkt wie eine rückwärtsgewandte Anti-Utopie, die auch die Gegenwart meint und eine negative Kontinuität in der Geschichte assoziiert, die deprimierend ist. Die philosophischen Grundlagen dieser Anti-Utopie sind ein zyklisches Geschichtsverständnis und ein tiefgreifender Geschichtspessimismus.

Die "historische" Vergangenheit ersteht in Chéreaus Film als eine Vision, die die alten Mythen mit ganz neuen, selbsterfundenen verschmelzt. Die Figuren in LA REINE MARGOT sind alle historisch, aber sie werden im Sinne der Legende funktionalisiert. Und der Mythos von der *Königin Margot* ist und bleibt die grösste *Rashomon-Geschichte* der französischen Historie. Viele Darstellungen gibt es, alle widersprechen sich, und jede tritt mit noch grösserer Kühnheit auf, so als sei gerade sie die richtige.

Die Patin

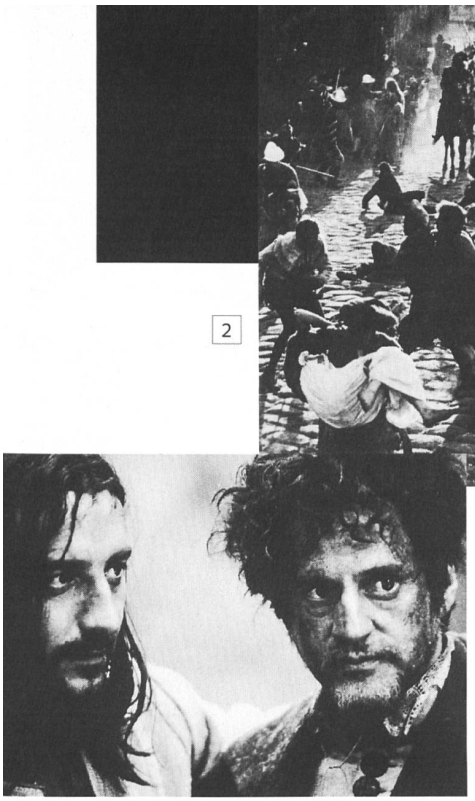
Die letzte Periode in der Geschichte des Hauses Valois. Die Chronik des Niedergangs einer mächtigen Familien-Dynastie zur Zeit der französischen Spätrenaissance. Man mag sich an *Kurosawas* Epos RAN (1985) erinnert fühlen, das im selben Jahrhundert, in einer Zeit der Bürgerkriege spielt und mit viel Opulenz, Blut, Leidenschaft und Trauer den Verfall einer Herrschafts-Dynastie und auch deren perverse Exzesse beschreibt. Auch Kurosawa hat mit der elegischen Endzeitstimmung, die er in seinem Film ausbreitet, sehr wohl die Gegenwart gemeint und an die Zukunft allem Anschein nicht mehr geglaubt. Für sein grandioses Zeitgemälde liess sich Kurosawa von *Shakespeare* inspirieren, von dessen Geist und Kraft auch Chéreau – eigenen Auskünften zufolge – gerne etwas in LA REINE MARGOT wiederzufinden hofft. *«Das Blutbad von Paris»*, ein Stück über die Bartholomäusnacht, das Shakespeare-Zeitgenosse *Christopher Marlowe* verfasste, hat Chéreau schon vor über zwanzig Jahren im Theater inszeniert.

Aber Chéreau bezieht seine Inspiration auch aus den grossen, bizarren, monströsen, mafiosen Familien-Sagas des zwanzigsten Jahrhunderts. Nach eigenen Angaben sieht er seinen Film in der Nähe von Viscontis LA CADUTA DEGLI DEI, Coppolas THE GODFATHER und Scorseses GOODFELLAS. Dann wäre die zentrale Figur allerdings nicht Margot, sondern deren Mutter, die als Oberhaupt des Familien-Clans alle Geschicke zu lenken versucht. Catherine de Médicis ist die geradezu dämonische *Godmother* des Hauses Valois und von ganz Frankreich, die als graue Eminenz hinter dem Rücken ihrer schwachen und missratenen Söhne Charles IX und Henri III mit skrupelloser Intriganz die entscheidenden politischen Fäden zieht und als Königinmutter die heimliche Herrscherin Frankreichs ist.

Ihr vorderstes Ziel ist die Machterhaltung. Indem sie den jungen hugenottischen Gegenspieler mit ihrer eigenen Tochter vermählt, stellt sie ihn in den Dienst der Familie. Als Schwiegersohn ist er auf die Plätze verwiesen und kann mit souveräner Geste ins kleine Eigenheim nach Navarra zurückgeschickt werden, um dort in einem dem französischen König (als offiziellem Patron der Familie) untergeordneten Amte die Provinz zu verwalten. Damit soll verhindert werden, dass er mit Waffengewalt den französischen Thron bedroht, der seit dem späten Mittelalter von der Valois-Familie okkupiert wird.

Eine Rechnung, die nicht aufgeht. Gerade indem Catherine mit machiavellistischer Gewalt die Macht zu erhalten und die Familie zu schützen versucht, verliert sie sie. Auch das: eine jener tragischen Ironien, von denen die Ereignisse um die Bartholomäusnacht und die Aktionen gegen Henri de Navarre gezeichnet sind.

Catherine de Médicis: die Italienerin, die immer die *Fremde* bleibt, die Ausländerin, ungeliebt und geradezu verhasst in Frankreich und am fran-



1

zösischen Königshof, um so mehr von der Macht besessen und um so mehr deswegen gefürchtet. Natürlich ist auch sie eine *Rashomon-Figur*. Der englische Historiker George Frederick Young, der sie von aller Schuld freispricht und ein liebenswerteres Porträt von ihr zu entwerfen versucht, schreibt 1910 in einer Biographie über sie: «Katharina Medici ist dermassen verunstaltet worden, dass sie sozusagen unkenntlich geworden ist: eine unwirkliche Persönlichkeit.»

In INTOLERANCE von *David Wark Griffith* wird sie von der feisten *Josephine Crowell* wie eh und je als Drahtzieherin der Bartholomäusnacht gespielt, als *«old serpent»*, mit wölfischem Grinsen und hinterlistigem, schrägem Blick. Das entspricht eben dem *Bild*, das sich von ihr durchgesetzt hat. *Dumas* zeichnet sie in seinem Roman mit Genuss als eine *gothic-horror*-Figur von bestechender und erschreckender Intelligenz. Die grosse Charakterschauspielerin *Françoise Rosay* spielt sie in *Drévilles* Verfilmung als eine *eiserne Lady* von asketischer Strenge und düsterer Dominanz. *Alice Sapritch* in der Fernsehinszenierung des Stoffs sieht eher aus wie die verbiesterte Mrs. Danvers in Hitchcocks REBECCA. *Jean-Charles Tacchella* lässt sie in DAMES GALANTES (1990), einem Film, der in der Zeit von Henri III, also ein paar Jahre nach der Bartholomäusnacht spielt und ein vitaleres, optimistischeres, freundlicheres Gemälde jener Zeit entwirft, von *Laura Betti* zur Abwechslung mal als eine humorvolle, gemütliche Tante spielen, gibt ihr also eine ganz menschliche Kontur. Und in dem geschichtsspekulativen britischen Epos NOSTRADAMUS (1993) von *Roger Christian* tritt sie, die in der traditionellen Ikonographie und deshalb in unserer kollektiven Vorstellung immer nur dick, alt, grau und düster existiert, überraschend jung und schlank in Erscheinung, wird aber von *Amanda Plummer* (Darstellerin der Lydia in THE FISHER KING), die mit ihrer Cartoon-Stimme gar nicht anders kann, als jeden Charakter zur Karikatur werden zu lassen, mit solchen Beitönen ausgestattet, dass man ahnt, dass aus der jungen Katharina irgendwann schon noch die alte werden wird.

Und *Virna Lisi* nun, in Chéreaus Version, spielt Catherine de Médicis mit hoher Stirn und fast schon kahlem Kopf, als sei sie eine der mystischen Mutter-Gestalten aus David Lynchs in der Zukunft spielendem, aber von der Renaissance inspirierten Fantasy-Epos DUNE. Und sie spricht Catherine mit einem auffallend starken italienischen Akzent, was ihre Rolle als *Godmother* noch unterstreicht.

Frankreich, blutige Mutter

Auch Dumas konzipiert seine Erzählung als eine Familien-Saga von grandioser Dekadenz. Die Verstrickungen in Korruption, Gewalt und Mord sind bis ins Bizarre übersteigert. Das Haus Valois dient ihm als ein literarischer Mikrokosmos, in dem sich die Geschichte Frankreichs spiegelt. Vielleicht lieferte der germanische Nibelungen-Mythos vom Untergang der Burgunder ein Vorbild. Mit Sicherheit hat sich Dumas aber an einer anderen monströsen Familiengeschichte orientiert, der greulichsten und perversesten, die es überhaupt gibt – an der Atriden-Sage der griechischen Mythologie. In einem Kapitel seines Romans vergleicht Dumas ganz explizit die Valois mit den Atriden.

Die *Nibelungen* und die *Atriden* sind die *Ur-Bilder* solcher familiendynastischer Götterdämmerungen. LA CADUTA DEGLI DEI und THE GODFATHER sind nur aktualisierte Weiterentwicklungen, Varianten der Moderne, Übertragungen des Mythos ins Konkret-Geschichtliche. Wenn Chéreau sich an den dynastischen Familiengeschichten Coppolas und Viscontis orientiert, stellt er sich in eine lange Tradition und setzt sich im Grunde gar nicht von Dumas ab. In allem findet sich eine Verbindung von Geschichte und Mythos.

Bei Dumas ist (anders als bei Chéreau) eindeutig Henri de Navarre der Protagonist der Handlung. Dann gibt es noch La Môle und Coconnas als Repräsentanten des *Mantel-und-Degen*-Genres, von denen man anfangs glaubt, dass sie die Hauptfiguren sein könnten. Aber sie sind nur

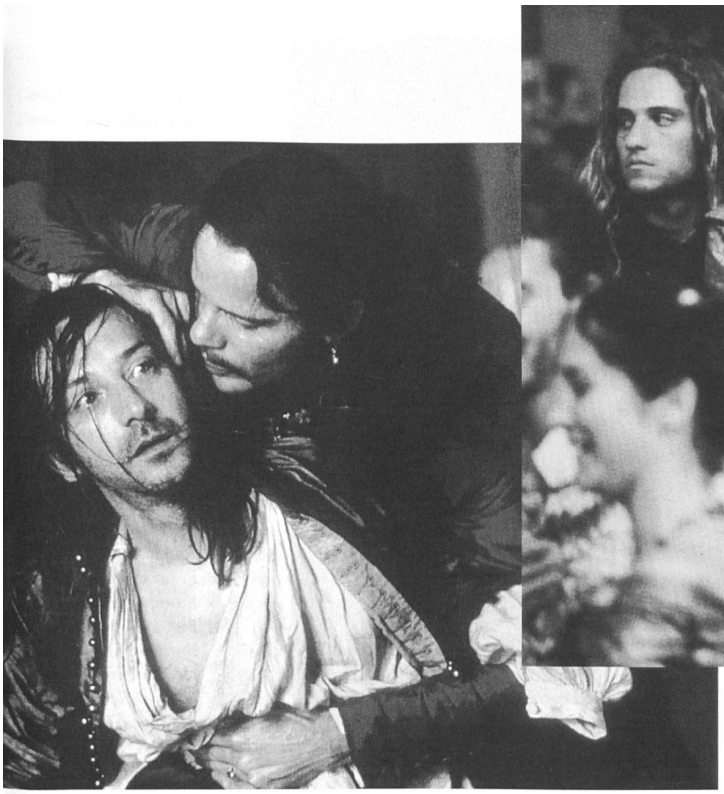
1
Jean-Hugues Anglade und Daniel Auteuil in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

2
INTOLERANCE *von David Wark Griffith*

3
LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

4
Jean-Hugues Anglade und Pascal Greggory als Anjou in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

5
Pascal Greggory und Julien Rassam als Alençon in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*



4

5

Nebenhelden, teils mit romantischen, teils mit clownesken, bramarbasierenden, absurden Zügen und mit Aktionen, die etwas Fatales und Vergebliches haben; sie sind nicht Herren ihrer selbst. Doch Dreh- und Angelpunkt der Erzählung sind auch bei Dumas (wie bei Chéreau) die beiden Frauen, die in Opposition zueinander aufgebaut sind: Margot und Catherine.

Dumas konstruiert in seinem Gesamtwerk den *Mythos von Frankreich als böser Mutter*. Das Frankreich der Valois und Bourbonen erscheint bei ihm als "Rabenmutter", die ihre Kinder schlecht behandelt. Erst die Revolution bringt – aus der Sicht von Dumas – die Befreiung, emanzipiert das französische Volk von einer verderblichen Mutterbindung. Auch das ist ein Aspekt, der sich in Chéreaus Film durchaus wiederfindet. Und es ist eine Konstruktion, die sich aus der Figurenkonstellation entschlüsselt.

Catherine de Médicis ist die böse Mutter *par excellence*. Natürlich ist sie bei Dumas und bei Chéreau eine Kunstfigur. Beide verwenden ihren *Mythos* und versuchen nicht, dem tatsächlichen Charakter der historischen Figur gerecht zu werden. Catherines Söhne, ohne Vater aufgewachsen, sind allesamt "Muttersöhne", die sich dem verheerenden Einfluss der übermächtigen Mutter-Gestalt nur durch den eigenen Tod entziehen können. Den mutterlosen Henri de Navarre nimmt sie in die Familie auf, und als falsche "Mutter" versucht sie, ihn zu töten. Der Mythos will, dass sie zuvor schon seine richtige Mutter ermordet hat.

Da Catherine keinen gleichwertigen Herrscher (und keinen Mann?) neben sich dulden kann, drängt sie ihren Sohn Charles in den Mord an dem Hugenottenführer Coligny, der als Hintermann von Henri de Navarre ihr eigentlicher, ihr äquivalenter Gegenspieler ist. Auf Seiten der Hugenotten hat er die Rolle, die sie auf Seiten der Katholiken spielt. Coligny entspricht ihr auch altersmässig, ist also in jeder Beziehung ihr Pendant, ihr männliches Spiegelbild im *Anderen*, im Ausgegrenzten, im Diskriminierten, das aber ein Teil der Einheit ist und sein will. Coligny und Catherine sind wie ein geschiedenes Elternpaar, das sich die Kinder aufgeteilt hat. Coligny ist der "Vater" der Hugenotten und Catherine die "Mutter" der Katholiken. Die Familienverhältnisse sind zerrüttet. Die Spaltung ist unüberbrückbar. Nur wenn Coligny und Catherine sich verbinden würden, wäre eine Einheit hergestellt, – metaphorisch entschlüsselt: die nationale Einheit Frankreichs, die nur möglich ist, wenn Hugenotten und Katholiken zusammenleben können.

In der Familiengeschichte, die LA REINE MARGOT erzählt, geht es eben nicht nur um die Familie der Valois, sondern um eine Familie ganz anderer Dimensionen, um eine *nationale Familie*, die auseinandergerissen ist und zusammenfinden will, aber nicht zusammenkommen kann und sich von innen heraus nur selber auffrisst. Wenn Charles Coligny und die Hugenotten töten lässt, begeht er einen *inzestuösen Mord* an der eigenen "Familie", der grossen, der nationalen Familie.

Margot ist in dieser Konstellation die positive, aber machtlose Gegenfigur zu Catherine. Als utopische Extrapolation in eine humanere Zukunft ist sie es wert, auch Titelfigur zu sein. Sie ist eine romantische Erscheinung, eine Traum-Projektion – nicht nur als Liebhaberin und Geliebte, sondern auch gesellschaftlich: als die gute, die reine Mutter.

Chéreau folgt diesem Subtext der Dumas-Erzählung, auch wenn er Margot sich erst mehr in diese Richtung entwickeln lässt und nicht darauf verzichtet, ihre Sexualität voll auszuspielen. Das hat damit zu tun, dass Margot durch die Widersprüchlichkeit der Legenden, die sich um sie gebildet haben, nicht eindeutig zu fassen ist. Einerseits hat man sie als die schönste, edelste, gebildetste Frau ihrer Zeit verklärt, als Romantikerin mit einem geheimnisvollen Liebesleben – ein Mythos, dem vor allem Tacchellas Film DAMES GALANTES huldigt, der aber auch von Dumas in seinem Roman *«La Reine Margot»* nicht durchbrochen wird. Andererseits gab es Gerüchte, die Margot als eine Nymphomanin diffamierten und ihr nachsagten, dass sie vielleicht sogar

1

2

3

Die wichtigsten Daten zu LA REINE MARGOT (DIE BARTHOLOMÄUSNACHT)*:*

Regie: Patrice Chéreau; Buch: Danièle Thompson, Patrice Chéreau nach dem Roman von Alexandre Dumas; Dialoge: Danièle Thompson; Kamera: Philippe Rousselot; Kameraführung: Marc Koninckx; Second-Unit-Kamera: Jean-Pierre Baronsky; Schnitt: François Gédigier, Hélène Viard; Ausstattung: Richard Peduzzi, Olivier Radot; Kostüme: Moidele Bickel; Musik: Goran Bregovic; Sängerin des Liedes «Elohi»: Ofra Haza (= Haza Bregovic); Ton:

1
Marianne Basler als Marguerite in DAMES GALANTES *von Jean-Charles Tacchella*

2
Laura Betti als Catherine de Médicis in DAMES GALANTES *von Jean-Charles Tacchella*

3
Virna Lisi als Catherine de Medicis in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

4
Vincent Perez als La Môle in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

in einem inzestuösen Verhältnis mit ihren Brüdern gelebt haben könnte.

Das Doppelgesichtige an Margot nutzt Chéreau als Metapher und lässt Margot eine Entwicklung durchmachen: von der Sünderin zur Heiligen, von der überheblichen, ignoranten, kastengläubigen Prinzessin zu einem mitfühlenden Menschen. Sie lernt, gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten, aus dem engeren Kreis einer Familie, also aus einem inzestuösen Verhältnis im metaphorischen Sinne, herauszutreten und sich für eine nationale Familie zu öffnen – repräsentiert von den Hugenotten Henri de Navarre und La Môle, also von ihrem Ehemann und von ihrem Geliebten.

Margot betreut den mutterlosen Henri de Navarre, ihren Mann, mit dem sie kein Verhältnis hat, mütterlich und rettet ihn vor ihrer Gegenspielerin, der bösen Mutter Catherine. Auch ihren Geliebten La Môle und ihren Bruder Charles, beide schwer verwundet und blutüberströmt, hält sie mütterlich in ihren Armen, den einen am Anfang, den anderen am Ende der Geschichte. Das ist von Chéreau deutlich als visuelle Symmetrie angelegt.

Margot ist die Liebe gebende Mutter und eine Frau, die eine Beziehung zu Männern hat, während Catherine die Frau ohne Männer ist, die auch als Mutter keine Liebe geben kann. Entsprechend kontrastiert Chéreau Margot und Catherine in den Farben ihrer Kleidung. Die Farben von Margots Kleidung variieren, vor allem zwischen Marineblau, Rot (Leidenschaft) und Weiss (Reinheit), während Catherine immer gleich dunkel gekleidet bleibt (was in ihrem Fall sogar *historisch* korrekt ist). Eine Grundlage von Margots Liebesfähigkeit ist erst einmal auch ihre Vitalität, während Catherine in einer Szene sogar wie der leibhaftige Tod erscheint.

Während Dumas seinen Roman mit einem letzten Auftritt von Henri de Navarre, seinem Protagonisten, enden lässt (mit der Prophezeiung, dass er einst König von Frankreich sein wird), schliesst Chéreau seinen Film auf Margot, *seiner* Hauptfigur, beziehungsweise auf Isabelle Adjani, seinem Star. Gegen Ende des Films ist das weisse Kleid der "guten Mutter" Margot blutbesudelt. Die Farben erweisen sich als ambivalent. Das Rot der Leidenschaft ist auch die Farbe des Blutes, und Weiss ist auch eine Leichenfarbe, die Reinheit ist – in einem bestimmten Sinne – befleckt, die Unschuld abgestorben.

Margot kehrt dem Königshof und der Valois-Familie den Rücken, um Paris zu verlassen. Nicht nur, dass sie sich damit der Bindung an Catherine entzieht, sie emanzipiert sich damit auch von *Frankreich, der bösen Mutter*, deren Kind sie ist und zu der sie doch auch in der Generationsnachfolge – als positives Symbol einer *neuen Generation* – eine Gegenfigur im Sinne einer besseren Mutter sein könnte. Kehrt sie damit in letzter Konsequenz der Monarchie den Rücken? Das blutüberströmte weisse Kleid: ein Fanal der Zukunft, ein Vorschatten der Revolution?

Möglicherweise ist Chéreau wie Dumas ein Autor, für den die gesamte vorrevolutionäre Geschichte Frankreichs auf die *Grosse Revolution* als Wendepunkt zuläuft. In Wajdas Revolutions-Drama DANTON wirkte Chéreau als Darsteller mit. Er spielte die Rolle des Revolutionärs Desmoulins.

Heilige Sünder

Margot, die gute *"Mutter"*, ist auch eine leidenschaftliche *Frau*. Diese Doppelexistenz definiert ihre Humanität. Das Sinnliche und das Spirituelle verbinden sich in ihr zur Einheit.

Die Fähigkeit, Liebe zu geben, wird bei Chéreau eben nicht ins rein Spirituelle transzendiert, sondern bleibt – im Sinne von Pasolinis TEOREMA – auch immer eingebunden ins Körperliche. Margot kann nicht zur *Heiligen* werden, ohne vorher *Sünderin* gewesen zu sein. Im Grunde ist das Bild der *heiligen Hure* eine in *dem* Sinne tatsächlich *unauflösbare* Dichotomie, dass nur *zusammen* die Teile etwas *Ganzes* ergeben. Die Teile verhalten sich korrelativ zueinander: Es gibt keine Heiligkeit ohne die Sünde. In dem begrifflichen *Bild* der heiligen Sünderin oder "heiligen Hure" fusionieren die Teile wunderbarerweise

Guillaume Sciama, Dominique Hennequin.

Darsteller (Rolle): Isabelle Adjani (Marguerite de Valois), Daniel Auteuil (Henri de Navarre), Jean-Hugues Anglade (Charles IX), Vincent Perez (La Môle), Virna Lisi (Catherine de Médicis), Jean-Claude Brialy (Coligny), Dominique Blanc (Henriette de Nevers), Pascal Greggory (Anjou), Claudio Amendola (Coconnas), Miguel Bosè (Guise), Asia Argento (Charlotte de Sauve), Julien Rassam (Alençon), Thomas Kretschmann (Nançay), Jean-Philippe Ecoffey (Condé), Albano Guaetta (Orthon), Johan Leysen (Maurevel), Dörte Lyssewski (Marie Touchet), Michelle Marquais (Amme des Königs), Laure Marsac (Antoinette), Alexis Nitzer (erster Ratgeber), Emmanuel Salinger (Du Bartas), Barbet Schroeder (zweiter Ratgeber), Jean-Marc Stehle (Gastwirt), Otto Tausig (Mendès), Bruno Todeschini (Armagnac), Tolsty (Caboche), Bernard Verley (Kardinal), Ulrich Wildgruber (René le Florentin).

Produktion: Renn, France 2, Cinéma D.A., NEF, RCS; Produzent: Claude Berri; ausführender Produzent: Pierre Grunstein. Frankreich, Deutschland, Italien 1993/94. Format: 35mm, 1:1,85; Farbe, Dolby Stereo A; Dauer: 160 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Filmkunst, Berlin.*

** Die Längenangabe bezieht sich auf die Originalfassung des Films, wie sie in Cannes und in den französischen Kinos zu sehen war. Für die internationale Auswertung hat Chéreau eine Fassung erstellt, die ungefähr zwanzig Minuten kürzer ist.*

4

zur *Einheit*. Indem Margot beide Teile in sich zur Einheit zusammenfasst, wird sie selbst zu einem *Bild* der vollkommenen Harmonie.

Die Suche nach einer Harmonie der Gegensätze durchzieht die gesamte Struktur von Chéreaus Erzählung und findet in der Ästhetik des Films ihr *Bild*: in der finsteren Pracht der wundervollen Bildkompositionen (Kamera: Philippe Rousselot), in der durchgängigen Koexistenz von Licht und Schatten, in einer gleichermassen präsenten Äusserlichkeit und Innerlichkeit, die zu *einem* Bild verschmelzen. Das Sinnliche und das Spirituelle sind schon in den Bildkompositionen zur Einheit verbunden, indem Chéreau der vordergründigen Ausstattung einen schwarzen Hintergrund gibt und so das Konkrete mit dem Abstrakten und das Physische mit dem Metaphysischen koppelt – wie man das aus der Malerei des Barocks kennt.

Das Thema von Chéreaus Film ist die Suche nach *Einheit*. Es geht um das Zusammenfügen von Teilen, die zusammengehören und zusammen sein wollen, aber – infolge eines *gesellschaftlichen* Diktats – nicht zusammen sein können, nicht zusammen sein dürfen. So geht es auch um Verbindungen und Vereinigungen, die nicht vollzogen werden, und um Paarungen, die auf tragische Weise scheitern. Insofern ist Chéreaus Film – und das ist, was ihn von Dumas absetzt – ein subversiver humanistischer *Appell* im Sinne *Pasolinis*.

Chéreau zeigt *Paare*, die scheitern, und hält es für falsch und unmenschlich, dass sie scheitern müssen. Allen voran: die sexuell nach vielen Seiten offene Margot, die immer wieder neue Bindungen eingehen kann und ein Paar mit Henri de Navarre bildet (oder bilden könnte), genauso wie mit La Môle, genauso wie mit ihrem Bruder Charles.

Oder auch La Môle und Coconnas, deren Beziehung bei Chéreau von der ersten Szene an, in der sie zusammen in einem Bett liegen, homoerotische Züge hat. Überhaupt ist das auch die erste Szene des Films, und es ist kein dramaturgischer Zufall, dass sich sofort die Szene der Vermählung von Margot und Henri de Navarre daran anschliesst, wieder eine Zusammenfügung. Doch die Herberge, in der Coconnas und La Môle liegen, wirkt wie ein riesiges, kaltes, lichtloses Gefängnis (Sinnbild der strafenden Sanktionierung durch die Gesellschaft). Und am Ende wird ihr Weg sie tatsächlich in die Bastille führen und von dort zum Schafott, wo sie sich noch einmal umarmen.

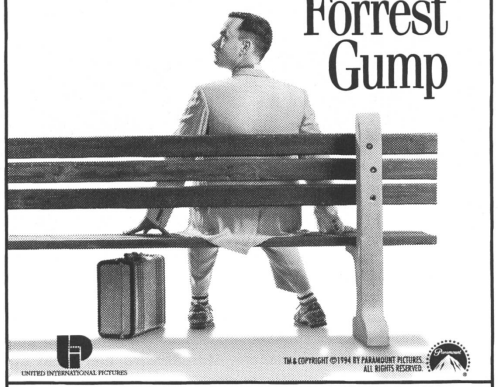
So wie die Szene der Vermählung von Margot und Henri de Navarre gleich auf die Szene mit dem Paar Coconnas und La Môle antwortet, so steht sie strukturell auch in einer symmetrischen Verbindung mit einer Szene gegen Ende des Films, in der Margot ein zweites Mal in der Kathedrale zu sehen ist, in der sie mit Henri de Navarre getraut wurde. Aber jetzt ist die Konstellation eine andere. Margot wird hier nicht mit Henri de Navarre verbunden, sondern – das ist der Subtext der Szene – mit ihrem Bruder Charles, den sie um das Leben ihres Geliebten La Môle bittet. Aus dem Subtext ergibt sich, dass Margot Charles genauso nahesteht wie Henri de Navarre, mit dem sie im gleichen Raum getraut wurde, und La Môle, von dem sie spricht. Margot und Charles sind in dieser Szene beide weiss gekleidet und auch damit einander zugeordnet. Später – in einer zweiten Symmetrie – wird Margot Charles so in ihren Armen halten wie zuvor ihren Liebhaber La Môle.

Ein letztes, besonders fatales Paar: Coligny und Catherine, eine Frau, die sich nach keiner Seite öffnet. Daraus ergibt sich die Tragödie der Bartholomäusnacht. Und im engen Zusammenhang damit steht natürlich die grosse oppositionelle Gruppierung der Hugenotten und Katholiken, deren Ausgleich, deren *Paarung* nicht zustandekommt und in deren inneren Gegensätzlichkeit sich die Einzelpaare analog spiegeln: die Katholikin Catherine und der Hugenotte Coligny, der Katholik Coconnas und der Hugenotte La Môle, die Katholikin Margot und die Hugenotten Henri de Navarre und (ein zweites Mal) La Môle.

Peter Kremski

The world will never be the same
once you've seen it through the eyes
of Forrest Gump.

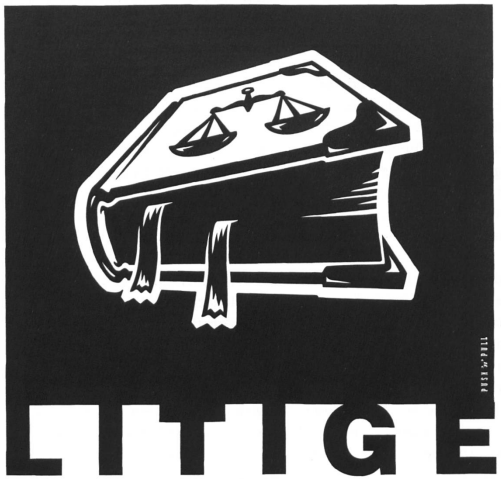
Tom Hanks is
Forrest
Gump



UNITED INTERNATIONAL PICTURES

TM & COPYRIGHT ©1994 BY PARAMOUNT PICTURES.
ALL RIGHTS RESERVED.

Ab 14. Oktober im Kino



LITIGE

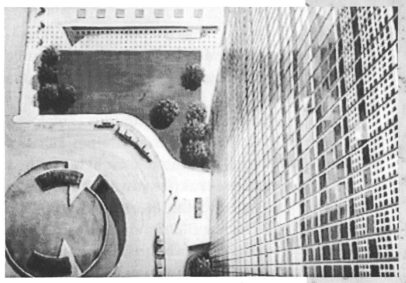
Vous avez une question ou un problème juridique. Nous vous conseillons. Pour que les choses soient claires: notre service juridique.

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



Cary Grant und
Eve Marie Saint in NORTH
BY NORTHWEST
von Alfred Hitchcock

Wenn Filme Texte sind

Zur Brauchbarkeit eines wissenschaftlichen Terminus für die Filmanalyse

Was ist ein Text?

Von einem Film als von einem Text zu sprechen, mag denjenigen, der mit dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch nicht unbedingt vertraut ist, zunächst befremden: Mit dem Begriff des Textes verbindet sich im alltäglichen Verständnis eher die Vorstellung einer gedruckten oder geschriebenen Information, seien das ein Zeitungsartikel oder ein Brief. Dass in einem bestimmten begrifflichen Zusammenhang ein Film, vom Kurzfilm bis zum abendfüllenden Spielfilm, durchaus als ein Text begriffen und analytisch behandelt werden kann, lässt sich auf den Strukturalismus zurückführen. Strukturalistische Prinzipien haben seit den zwanziger Jahren, ausgehend von der Sprachwissenschaft, viele andere Wissenschaften beeinflusst, in erster Linie Philosophie, Psychologie und Ethnologie. Mit der Semiotik hat sich eine eigene wissenschaftliche Disziplin etabliert, deren zentrale Kategorie des Zeichens strukturalistischen Ursprungs ist.

Allen strukturalistischen Ansätzen gemeinsam ist die Annahme, dass sich menschliche Kommunikation primär über den Austausch von Zeichen vermittelt. Im strukturalistischen Verständnis sind solche Zeichen alle Arten von gestaltetem Ausdruck, von abstrakten Sprachzeichen über Bildzeichen bis zu Gestik, Mimik und Körpersprache. Ihr wesentlichstes Merkmal besteht darin, Bedeutung oder Bedeutungen herzustellen, zu "generieren", wie es im Fachjargon heisst. Dabei ist ein einzelnes Zeichen wie etwa ein Stop-Schild in seiner Bedeutung normalerweise klar und eindeutig, sofern man dieses Verkehrzeichen kennt. Der kommunikative Regelfall ist aber, dass eine Vielzahl von Zeichen in ihrer Bedeutung erkannt werden müssen, um eine Kommunikation in Gang zu setzen, die komplexer als die simple Aufforderung zum Anhalten ist. Dafür ist aber nicht nur die grosse Menge der verwendeten Zeichen entscheidend, sondern viel mehr noch ihre Verknüpfung. Hier kommt nun der Begriff des Textes ins Spiel.

Unter einem Text versteht man im strukturalistischen Sinne ein gegliedertes Zeichensystem, dessen Bedeutung sich über seine Gesamtstruktur vermittelt, innerhalb derer die einzelnen Zeichen bedeutungsmässig

aufeinander bezogen sind. So kann der Ritus der katholischen Messe in diesem Verständnis ebenso als ein Text definiert werden wie die Gebrauchsanweisung für einen Videorecorder. Beide Texte erzeugen Bedeutung über den internen Gesamtzusammenhang der verwendeten Zeichen. Nur ist die Bedeutung des jeweiligen Textes im Falle der Gebrauchsanweisung ähnlich wie beim Stop-Schild sehr viel eindeutiger, als das beim Ritus der Messe der Fall ist. Im einen Fall spricht man von einem pragmatischen Text, im anderen Fall von einem mehrdeutigen Text.

So kann der Ritus der katholischen Messe in diesem Verständnis ebenso als ein Text definiert werden wie die Gebrauchsanweisung für einen Videorecorder.

Merkmal Mehrdeutigkeit

Bei der Gebrauchsanweisung spricht man von einem pragmatischen Text, weil seine Bedeutung (das, was der Text aussagt) in einer eindeutigen Handlungsanleitung aufgeht. Kaum jemand käme auf den Gedanken, eine Gebrauchsanweisung wie ein Gedicht lesen zu wollen. Anders verhält es sich beim Ritus der katholischen Messe, weil dessen Bedeutung so strukturiert ist, dass er als ein mehrdeutiger Text erfasst werden kann. So kann der Akt der Wandlung von einem gläubigen Katholiken als authentischer spiritueller Akt erfasst werden, während andere ihm lediglich emotionale Qualitäten zugestehen und wieder andere ihn ausschliesslich als wissenschaftliches Studienobjekt betrachten. Solche Art von mehrdeutigen Texten nennt man seit Umberto Ecos grundlegender semiotischer Studie «Das offene Kunstwerk» *offene Texte*. Ein künstlerischer Text ist nach diesem Verständnis immer ein offener Text, der sich durch Mehrdeutigkeiten auszeichnet.

Nach diesem knappen Exkurs in die Zeichen- und Texttheorie sind wir beim eigentlichen Objekt angelangt, dem filmischen Text. Offene filmische Texte wären demnach alle Formen filmischer Fiktion, im Gegensatz zu allen Formen filmischer Dokumentation, die keine Mehrdeutigkeiten im obigen Sinne aufweisen. Eine solche Unterscheidung darf dabei keineswegs als Werturteil missverstanden werden: Auch der mieseste Horror-Streifen lässt sich als künstlerischer Text verstehen, weil er mehrdeutig strukturiert ist. Das lässt sich auch als Kommentar zur öffentlichen Diskussion der letzten Jahre über die Zusammenhänge von Gewalt in den Medien und realer Gewalt anführen: Einem unbedarften kindlichen oder jugendlichen Zuschauer wird unterstellt, dass er nicht zwischen filmischer Inszenierung und Realität unterscheiden könne und deshalb die fiktive Gewalt als Gebrauchsanweisung, als "pragmatischen" Text, für reale Gewalt missverstehen würde. Dieses unterstellte Missverständnis ist im Sinne eines künstlerischen, mehrdeutigen Textverständnisses nichts anderes als die Wahl zwischen verschiedenen Aneignungsmöglichkeiten des Textes "Horrorfilm", die diesen von einem pragmatischen Text wie einer Anleitung fürs Bombenbasteln unterscheidet.

Subtext und Film

Qualitative Einschätzungen von Filmen haben weniger mit ihrem "wertfreien" Status als künstlerischen Texten zu tun als mit der Art und Weise, wie mit Mehrdeutigkeiten operiert wird. Um ein Mehrdeutigkeits-Potential analytisch in den Griff zu bekommen, bedient sich die am Strukturalismus geschulte wissenschaftliche Filmanalyse schon seit längerem der Unterscheidung zwischen manifesten und latenten Bedeutungen. Die potentielle Bedeutungsvielfalt eines offenen filmischen Textes wird dabei als ein Konstrukt zwischen offen zu Tage liegenden und "versteckteren" Bedeutungen verstanden, als ein Zusammenspiel von "Oberflächenstruktur" und "Tiefenstruktur" (Peter Wuss), von Text und von Subtexten.

Mit dem Begriff des Subtextes sind all jene Zeichenstrukturen gemeint, die ein (nicht analysierender) Zuschauer nicht bewusst wahrnimmt, die aber dennoch seine Rezeption steuern. Vereinfacht könnte man sagen, dass Subtexte wesentlich den Grad der Mehrdeutigkeit eines Films und damit auch eine entsprechend ambivalente Rezeption beeinflussen: «Für eine filmkünstlerische Komposition sind nicht nur evidente Beziehungen bedeutsam, die der Zuschauer bewusst erlebt, sondern nicht minder jene kaum bemerkbaren, die bei der Rezeption im Bereich des Vorbewussten verbleiben und aufgrund von Gewöhnung eher beiläufig und wieder nahezu unbewusst wahrgenommen werden. Auch diese Strukturen, die die traditionelle Filmanalyse nicht systematisch zu berücksichtigen vermag und darum oft vernachlässigt, haben innerhalb der Erlebensprozesse eine wichtige Funktion, sorgen sie doch für Sinnlichkeit und auf ihre Weise auch für Sinngehalt.»[1]

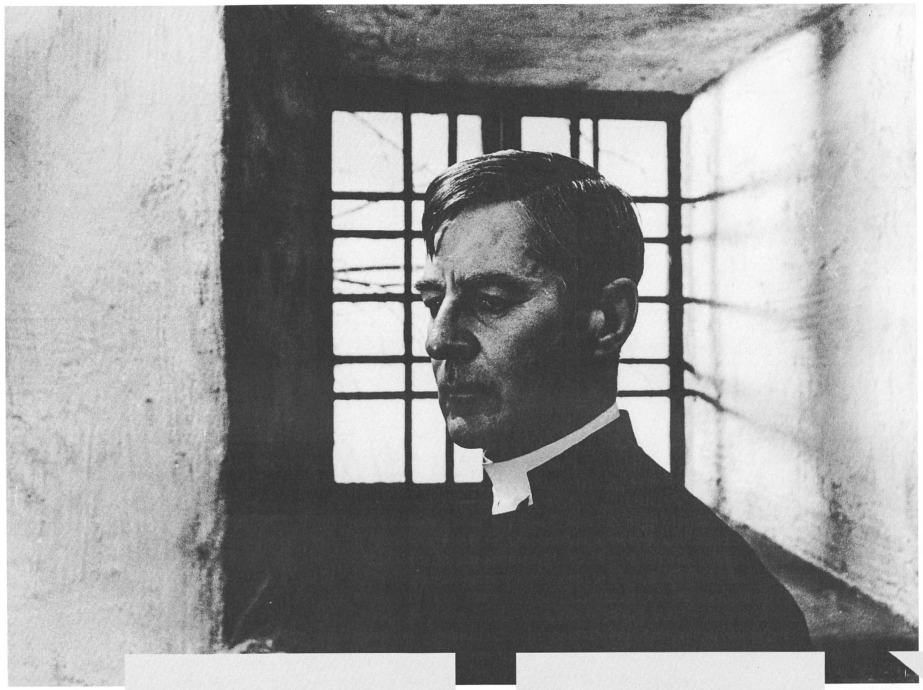
Die hier von Peter Wuss angeführte traditionelle Filmkritik ist auch deshalb nicht in der Lage, solche Subtext-Strukturen sytematisch zu berücksichtigen, weil sie nicht den Blick und das Interesse für solche latenten Strukturen hat, die "Sinnlichkeit" und "Sinngehalt" eines Films mit ausmachen. Die Anstösse dazu kamen meistens aus einem anderen Blickwinkel. Nicht zufällig dient gerade das Genre-Kino amerikanischer Prägung als Beispiel für die Aufspürung von filmischen Subtexten: Die wissenschaftshistorisch enge Verknüpfung von strukturalistischer mit psychoanalytischer Perspektive lenkte den Blick fast automatisch auf die kollektiven Träume, Traumata und Mythen der "Traumfabrik", deren Filme als Spiegel latenter kollektiver Befindlichkeiten gesehen wurden.

Subtexte der Traumfabrik

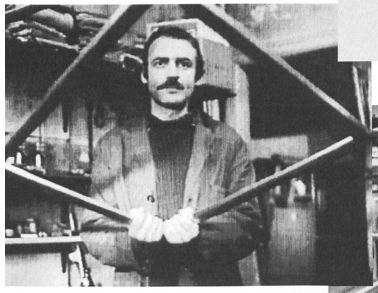
In seinen «Mythen des Alltags» hat Roland Barthes einmal davon gesprochen, dass jede Erzählung in einer patriarchalischen Kultur den abwesenden, verborgenen oder phantasierten Vater inszeniere, sei das in leibhaftiger oder in symbolischer Form, etwa als patriarchalische Autorität. Übertragen sowohl auf das historische wie aktuelle amerikanische Genre-Kino, lässt sich das wie eine Wünschelrute verwenden, um beim ersten Blick sich noch verbergende Subtexte aufzuspüren. So wird die bei Barthes angeführte Suche nach dem Vater in allen Filmen der STAR-WARS- und der INDIANA-JONES-Trilogie nicht nur auf der Oberfläche, der Ebene des "plots" thematisiert, sondern ist in einer Vielzahl sexuell geprägter Subtexte in diesen Filmen nachzuweisen.

Besonders fündig wird man da in einem Klassiker wie REBEL WITHOUT A CAUSE von Nicholas Ray, der auf allen filmischen Ebenen (sprich: Subtexten), von der Ausleuchtung über Kleidung, Ausstattung und Farbdramaturgie, eigentlich nur ein

Jim Backus, Edward Platt, James Dean und Ann Doran in REBEL WITHOUT A CAUSE *von Nicholas Ray*



Gunnar Björnstrand in NATTVARDSGÄSTERNA *von Ingmar Bergman*



Bruno Ganz in DER AMERIKANISCHE FREUND *von Wim Wenders*

Subtexte entfalten ihre Bedeutungen über Lichtführung, Bewegung der Kamera, Raumarrangements, Ausstattung oder Musik und Geräusche.

Thema variiert: Rebel without a real father. Der Sohn will von einem starken Vater geführt und geliebt werden. Das Rebellentum des Filmtitels entpuppt sich im Lichte einer genaueren Subtextanalyse als die Sehnsucht nach einer starken väterlichen Autorität. Die Rolle des verlorenen Sohns spielt James Dean mit einem Charisma, das durch scheinbar widersprüchliche Subtexte noch verstärkt wird. Auf der einen Seite wird er religiös überhöht, indem er als Messias und Erlöser ins Bild gesetzt wird (vor allem in der scheinbar kaum handlungsrelevanten Planetariums-Szene), auf der anderen Seite wird er konsequent feminisiert, gipfelnd in der berühmten Szene, in der er eine Milchflasche liebkost. Am Schluss ist die ersehnte patriarchalische Autorität, die in der dominanten Mutter und dem schürzentragenden Vater als Karikatur inszeniert wurde, wiederhergestellt: Der Vater besinnt sich auf seine "naturgegebene" Rolle, indem er die Mutter barsch zurechtweist und den verlorenen Sohn in die Arme schliesst.

Erschliessen filmischer Texte

Anhand dieses Beispiels sei noch einmal nachdrücklich betont, dass solche Subtexte Teil der Komposition eines filmischen Textes sind und nicht erst durch Interpretation entstehen. Subtexte können nicht in den Text "hineininterpretiert" werden, sondern müssen im Zuge einer intensiven "Textlektüre" rekonstruiert werden. Das ist wie eine detektivische Recherche nach latenten Strukturen, die beim Film, beim filmischen Text fast immer audiovisueller Natur sind. Subtexte entfalten ihre Bedeutungen über Lichtführung, Bewegung der Kamera, Raumarrangements, Ausstattung oder Musik und Geräusche. Wo das fehlt, wirken Filme meistens atmosphärisch steril, dialog- und handlungslastig. Subtexte garantieren Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität oder, um es mit einem vertrauten Begriff zu sagen: Sinnlichkeit.

Dabei erschliesst sich die mögliche strukturelle Vielfalt eines Films erst im genauen, oft auch wiederholten Sehen des gesamten Films oder einzelner Szenen und Sequenzen. Erst so kommt der Film als Text in den Blick, als strukturiertes und auf allen Ebenen Bedeutungen erzeugendes Zeichensystem. Ein solches Vorgehen ist über den engeren filmwissenschaftlichen Bereich hinaus im Zeitalter des Videorecorders für alle möglich und auch höchst fruchtbar, denn die durch Video anschaulich nachvollziehbare Durchdringung eines Films über das schrittweise Freilegen tieferliegender Bedeutungsschichten kann das Gespür dafür wecken, was künstlerisches Gestalten mit Film ausmacht. Darüber hinaus kann sich über eine solche Schule des Sehens unaufdringlich vermitteln, dass künstlerische Texte sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie sich nicht auf eine einzige Bedeutung reduzieren lassen, dass Mehrdeutigkeiten den Text erst zu einem künstlerischen Text machen.

Die Brauchbarkeit von Subtext-Analysen ist damit noch nicht erwiesen, der Begriff selbst noch einigermassen unscharf. Der mit dem Begriff verbundene Anspruch musste aber erst einmal deutlich gemacht werden: Dem ersten Blick verborgene Kompositionselemente eines Textes herauszuarbeiten, die selber wiederum nach einem Strukturmuster angeordnet sind. Subtexte sind also mehr als versteckt angebrachte Verweise, Symbole oder Accessoires. Durch Verknüpfung von Zeichen muss eine strukturelle Reihe entstehen, um von einem Text beziehungsweise einem Subtext reden zu können.

Um den mit dem Begriff verknüpften analytischen Anspruch für die Filmanalyse zu verdeutlichen, seien nun einige Beispiele angeführt, als Hinweise und am Beispiel eines ausgewählten Films sei dann der Versuch unternommen, die Brauchbarkeit eines Begriffs wie Subtext für die filmische Analyse deutlich zu machen.

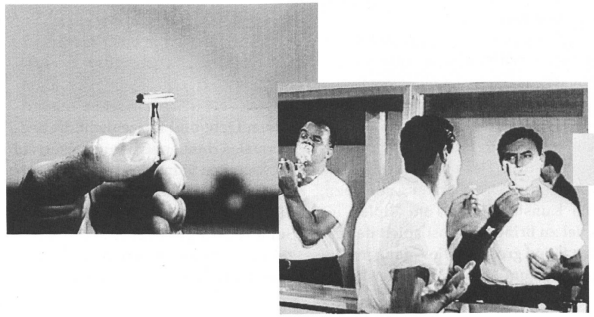
Von Bilderrahmen und Kerzenlicht

Ein schönes Beispiel findet sich in DER AMERIKANISCHE FREUND von Wim Wenders. Genau wie im zugrundeliegenden Roman von Patricia Highsmith ist die von Bruno Ganz gespielte Hauptfigur der Besitzer eines Ladens für Bilderrahmen. Im Roman dient dieser Ort in erster Linie dazu, den Kunstsammler Tom Ripley ins Spiel zu bringen. Sonst spielt der Laden keine grosse Rolle – ganz im Gegensatz zum Film, in dem der Laden mit Verkaufsraum und Werkstatt ein wichtiger Schauplatz ist, der von den Protagonisten immer wieder verlassen und aufgesucht wird. Hier baut Wenders in der ersten Hälfte des Films einen Subtext auf, indem er in einzelnen Einstellungen Bruno Ganz bei der Arbeit zeigt, wie der mit Bilderrahmen hantiert. Hält er zuerst die Rahmen prüfend weit von sich, hält er sie im Verlauf der Handlung immer näher an sich heran, bis er mit dem Kopf in einem Rahmen steckt. Nicht zufällig korrespondiert dieses immer engere Eingerahmt-Sein mit seiner psychischen Verfassung, nachdem er sich auf einen bezahlten Mord eingelassen hat.

Im Augenblick seiner tiefsten Depression flüchtet er in seinen Laden, legt sich einen Bilderrahmen um den Hals und zerschlägt ihn nach kurzem Zögern in Stücke. Dass ihm dieser offensichtliche symbolische Befreiungsversuch aus seiner misslichen Lage nichts nützt, gibt die nächste Einstellung unmissverständlich zu erkennen: Die Kamera fixiert ihn von aussen durch das Schaufenster und zeigt, wie er erneut durch den bildfüllenden Rahmen des Schaufensters eingerahmt ist. An dieser Stelle ist der mit den Mitteln des "interior-framing" operierende Subtext zu Ende, der eine visuell erzeugte Spannungskurve aufgebaut hat, analog zum Handlungsablauf auf der "Oberfläche" des filmischen Textes. Die sorgfältige Setzung der einzelnen Teile dieses Subtextes "Hantieren mit Bilderrahmen" schliesst jede Zufälligkeit aus: Dieser Subtext ist Teil der Struktur des Gesamttextes und nicht die Erfindung eines Interpreten.

Ein noch sehr viel komplexerer Subtext findet sich in Ingmar Bergmans Film LICHT IM WINTER/ABENDMAHLSGÄSTE (NATTVARDSGÄSTERNA), in dem ein Pfarrer den Glauben an Gott verloren hat. In der letzten Viertelstunde des Films, in der er sich auf den Gottesdienst in einer menschenleeren Kirche vorbereitet, werden durch den handlungslogisch motivierten Wechsel zwischen elektrischem Licht und Kerzenlicht die Seelenqualen dieses abtrünnigen Pfarrers im wahrsten Sinne des Wortes ausgeleuchtet. Jede einzelne Einstellung ist hier lichtdramaturgisch auf diesen Subtext bezogen, dabei aber gleichzeitig so vollkommen den auf der Oberfläche geführten Dialogen des

Cary Grant und Jessie Royce Landis in NORTH BY NORTHWEST *von Alfred Hitchcock*



Küsters mit dem Pfarrer und zwei anderen Personen zugeordnet, dass sich dieser Subtext als solcher erst bei genauerem Hinsehen zu erkennen gibt.

Zahlreiche weitere Beispiele wären zu nennen, bei denen sich solche Subtexte nachweisen lassen. In den siebziger und achtziger Jahren war es vor allem das filmische Werk Hitchcocks, bei dem solche Subtext-Nachweise von Seiten der Filmwissenschaft unternommen wurden. Zu nennen sind hier die Untersuchungen von Raymond Bellour zu PSYCHO, THE BIRDS und MARNIE und die umfangreiche Studie von William Rothman «Hitchcock: The murderous gaze». Hitchcocks Filme sind in der Tat anschauliche Beispiele für die Komposition eines filmischen Textes mit Hilfe zahlreicher Subtexte. Deshalb sei abschliessend am Beispiel von NORTH BY NORTHWEST der Versuch unternommen, mit Hilfe des Freilegens von Subtexten einem allseits bekannten und vertrauten Film neue Aspekte abzugewinnen.

Die Passion des Cary Grant

Dramaturgischer Dreh- und Angelpunkt von NORTH BY NORTHWEST ist die "mistaken identity" des von Cary Grant gespielten Protagonisten Roger Thornhill, der mit einem fiktiven Doppelgänger namens George Kaplan konfontiert ist. Die scheinbare Existenz eines "unsichtbaren Zweiten" (der deutsche Verleihtitel DER UNSICHTBARE DRITTE ist irreführend) zwingt den Helden zu einem Rollenspiel, das nicht nur als dramaturgischer Motor das Geschehen in Gang hält, sondern darüber hinaus seine Identitätsprobleme zu lösen hilft. Hitchcock etabliert gleich zu Beginn des Films einen bis zur Mitte konsequent durchgehaltenen ironischen Subtext, den man als Infantilisierung bezeichnen könnte.

Cary Grant steht von der ersten Szene an im Bann seiner überaus dominanten Mutter, die ihn wie einen unmündigen kleinen Jungen behandelt und deshalb auch seine Verfolgungsangst nicht ernst nimmt. Nach mehreren für ihn deprimierenden Situationen mit der Mutter gipfelt sein traumatisches Verhältnis zu ihr in einer für ihn grausamen und demütigenden Szene in einem vollbesetzten Fahrstuhl, als er ihr verzweifelt zu signalisieren sucht, dass zwei auf ihn angesetzte Killer mit im Fahrstuhl sind. Als sie ihn daraufhin vor allen Leuten lächerlich macht, nimmt er Reissaus – vor den Killern und vor ihr, die dann im weiteren Verlauf des Films nicht mehr auftaucht.

Er hat sich von ihrem Bann gelöst, nur um einer anderen Frau in die Arme zu laufen, seiner späteren Geliebten, die ihn anfänglich genauso spöttisch behandelt wie seine Mutter und ihn scheinbar genauso verrät. Die ironische Infantilisierungsstrategie gipfelt neben verbalen Sticheleien in der Grossaufnahme eines winzigen Damen-Rasierers, den Cary Grant skeptisch beäugt, um sich später unter den erstaunten Blicken eines anderen Reisenden in der Herrentoilette des Bahnhofs von Chicago damit zu rasieren – was Hitchcock auch Anlass zu einer kleinen Chaplin-Hommage gibt.

Doch die vielen Gefahren, denen unser Held ausgesetzt ist, lassen ihn zum Mann reifen. Nach der grossen Prüfung und Bewährung in der berühmten Szene mit dem Flugzeugangriff in der Prärie ist er kein kleiner Junge mehr. Als kurz darauf die Frau, die er irrtümlich für eine Verräterin hält, ihn ausziehen will, um ihn unter die Dusche zu schicken, wehrt er das ab: «Als ich noch ein kleiner Junge war, habe ich noch nicht einmal meiner Mutter erlaubt, mich auszuziehen.» Woraufhin sie entgegnet: «Jetzt bist du aber gewachsen.» In der Tat erleben wir den Helden von nun an als zum Manne gereift, der nicht mehr von Mutter oder Geliebter bevormundet wird, nicht mehr vor ihnen weglaufen muss, sondern gegenüber der Geliebten aktiv und dominierend auftritt. Es ist sein starker Arm, der sie in der Schlusssequenz vor dem Sturz in die Tiefe rettet.

Etwa nach zwei Dritteln des Films baut Hitchcock parallel dazu einen weiteren Subtext auf, der dieses Mal rein visueller Natur ist. Es ist ein Spiel mit christlicher Ikonographie. Es beginnt auf dem Flugfeld des Flughafens von Chicago, als dem Helden vom Geheimdienstchef die wahre Identität seiner Geliebten als Doppelagentin enthüllt wird. Kurz vor der Verkündigung dieser Neuigkeit wird Cary Grants Gesicht in frontaler Grossaufnahme so ins Bild gesetzt, dass die nach oben geöffnete Türklappe eines hinter ihm auf dem Rollfeld abgestellten Flugzeugs zusammen mit dem Rumpf eine Kreuzstruktur ergibt. In dem Moment, als ihm im wahrsten Sinne des Wortes ein Licht aufgeht über die wahre Identität dieser Frau, schwenkt der Scheinwerfer einer ausserhalb des Bildrahmens vorbeirollenden Maschine über sein Gesicht.

Ein Akt göttlicher Erleuchtung? Als er am Abend des folgenden Tages kühn an den Aussenverstrebungen der in den Fels gebauten Villa des Schurken Vandamm hochklettert, um seine Geliebte zu warnen, verletzt er sich an der Hand. Auf dem Balkon des Hauses angekommen, streckt er nach einem prüfenden Blick auf die Hand diese in eine demonstrative Grossaufnahme: Wir sehen eine Wunde in der Mitte der Handfläche, eine stigmatisierte Hand, wie man sie von Kreuzdarstellungen Christi kennt. Christus auf Golgatha? Zumindest eine gezielte religiöse Allegorie, verstärkt noch dadurch, dass wir uns an diesem Punkt des Films an seiner topographisch höchsten Stelle befinden. Und die Namen der Protagonisten lassen sich dem auch zuordnen: Roger Thornhill als Dornenhügel, Eve Kendall als Eva und Vandamm als der Verdammte, der Teufel.

Ein Subtext, der nicht nur ein ironisches Vexierspiel mit christlicher Ikonographie ist, sondern auch als eine Art atmosphärischer Resonanzboden funktioniert. Figuren und Handlungskonstellationen werden so mit subtilen Facetten versehen, die von den wenigsten Zuschauern bewusst wahrgenommen werden dürften. Gerade solche Facetten aber sind es, die die Bilder vielschichtig oder mehrdimensional machen. Das gilt in besonderem Masse für das Inszenieren von räumlichen Bildspannungen, dem NORTH BY NORTHWEST viel von seiner emotionalen Wirkung verdankt.

Die Macht der Vertikalen

Ein Subtext, der den ganzen Film durchzieht, ist die Inszenierung der Vertikalen. Schon im Titelvorspann mit den senkrecht und diagonal nach unten stürzenden Gitterlinien werden visuelle Muster eingeführt, die den gesamten Film atmosphärisch prägen. In der ersten Einstellung nach dem Vorspann entsteigt Cary Grant einem von oben gekommenen Fahrstuhl: Eine Abwärtsbewegung, mit der sein Verhängnis beginnt, das sich fortsetzt in der alkoholisierten Fahrt die Küstenstrasse hinunter. Nachdem er aus einem abwärts fahrenden Fahrstuhl seiner Mutter und den Killern entkommen ist, fährt er zum UNO-Gebäude, aus dem er wiederum fliehen muss, wobei er aus einer extremen Vogelperspektive mit der Front des Wolkenkratzers als visueller Fall-Linie fixiert wird.

Die meisten Thriller und Horrorfilme bedienen sich der dramaturgischen Dominanz der Vertikalen.

So wie ein "panoramic shot" von der Deckenhalle der Grand Central Station ihn sehr ausgesetzt erscheinen lässt, so wird er erst in der Prärie-Szene von einem Flugzeug von oben aufs Korn genommen und dann vom sinistren Handlanger Vandamms, der ihm von oben auf die Hände tritt, mit denen er am Abgrund hängt. Mit einer vertikalen Ziehbewegung gelingt es ihm, seine ebenfalls am Abgrund baumelnde Geliebte zu retten, oder anders gesagt, sie beide in eine stabile waagrechte Situation zu bringen: Beide landen im Bett.

Aus der Wahrnehmungslehre ist bekannt, dass die Waagrechte die konstitutive Kraft der Wahrnehmung ist, die die Psyche stabilisiert. Der Mensch nimmt nicht vertikal wahr. Demgegenüber ist die Vertikale angstbesetzt, aber auch dynamischer als die Waagrechte. Die meisten Thriller und Horrorfilme bedienen sich der dramaturgischen Dominanz der Vertikalen, wenn auch nicht immer in so kalkulierter Weise wie im Falle von NORTH BY NORTHWEST, wo damit ein wichtiger atmosphärischer Subtext konstruiert wird.

Zu solchen prägenden Wirkungen sei abschliessend Umberto Eco aus «Über Gott und die Welt» zitiert: «Die katholische Kirche, die französische Revolution, die Nazis, die Leninisten, aber auch die Rolling Stones und die Fussballvereine haben immer sehr gut gewusst, in welchem Masse die Raumaufteilung Religion, Politik und Ideologie ist. Geben wir also dem Räumlichen und dem Visuellen wieder den Platz, der ihnen in der Geschichte der politischen und sozialen Verhältnisse zusteht.»

Ernst Schreckenberg

[1] Peter Wuss: «Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess», Berlin 1993

Merci, Jacques Tati!

Chanson
Musik: Arthur Lauber
Text: Werner Schneyder

Man wird sehr oft gefragt:
Worüber lachen Sie?
Und manchmal schwingt
da mit:
Gar nicht, wahrscheinlich.
Ich hab mich oft gefragt:
Warum nur machen die
Kollegen keinen Spass.
Und sind mir peinlich.

Das ist ein Grundproblem:
Worüber lacht man gern?
Egal ob's elitär, ob's
kommerziell war.
Daher bekenn' ich heut:
Ich liebe einen Herrn,
der nur ein Kopf mit Hut
auf 'nem Gestell war.

Merci, Jacques Tati,
ich hab über Sie
so unsagbar gerne gelacht.
Merci, Jacques Tati,
Sie haben wie nie
die Komik am Schreibtisch
erdacht.
Merci, Jacques Tati,
mit Bauch geht es auch,
doch lustiger ist das Genie,
das Komik wie Sie
konstruiert mit Esprit.
Vielen Dank, Jacques Tati –
merci!

Ich kann diese Klatschspalten-
mimen nicht leiden,
die Schlosshotelgäste am
Wörthersee.
Ich weine, wenn "Schauspieler"
sich so verkleiden, verhuren,
verkommen, für so einen Dreh.

Ich kann nicht die leiseste
Miene verziehen, wenn Komiker
scham- und geschmacklos
outriern.
Ich muss bei Klamottengags
panisch entfliehen und mich
für den Wörthersee auch
noch geniern.

Man kann doch nicht lachen,
wenn Komiker stammeln
und sich ihr Talent
aus den Hirnzellen schmiern,
wenn "staatlich geprüfte"
auf Heuböden rammeln
und sich für den Quotenscheiss
prostituiern.

Wer kann denn noch lachen,
wenn Ärsche und Bräute
zum tausendsten Mal
in die Kuhscheisse falln?
Wenn Komiker einer
vertrottelten Meute statt Luft-
ballonen Kondome zerknalln?

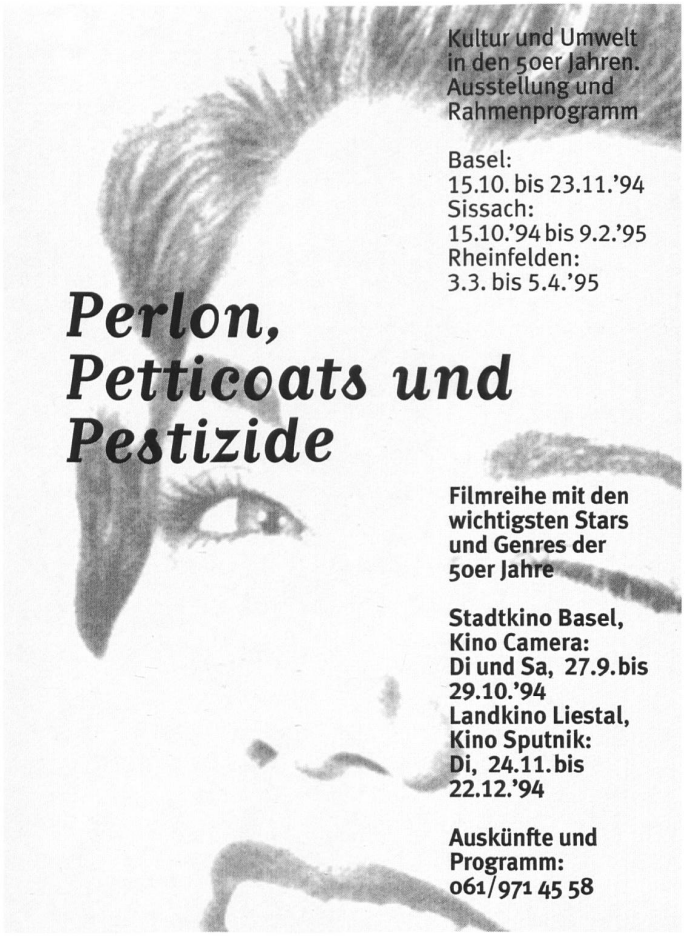
Ich habe oft und oft mich
richtig krankgelacht
über des Briefträgers ver-
snobte Miene.
Ich hab, ich schwöre es,
mich beinah angemacht
bei seinem Fahrradkampf
gegen die Biene.

Und als Monsieur Hulot
dann in die Ferien fuhr,
oder als Onkel kam
zu seinem Neffen,
oder als Autofreak
durch Unfallserien fuhr,
das ist für mich
nicht leicht zu übertreffen.

Merci, Jacques Tati,
ich hab über Sie
so unsagbar gerne gelacht.
Merci, Jacques Tati,
Sie führten Regie,
Sie haben in Schnitten gedacht.
Merci, Jacques Tati,
mit Bauch geht es auch,
doch lustiger ist Phantasie.
Eleganz und Humor,
kombiniert mit Esprit,
vielen Dank, Jacques Tati –
merci!

Aus Werner Schneyders
aktuellem Soloprogramm
«Abschiedsabend»

THE END



Kultur und Umwelt in den 50er Jahren. Ausstellung und Rahmenprogramm

Basel:
15.10. bis 23.11.'94
Sissach:
15.10.'94 bis 9.2.'95
Rheinfelden:
3.3. bis 5.4.'95

Perlon, Petticoats und Pestizide

Filmreihe mit den wichtigsten Stars und Genres der 50er Jahre

Stadtkino Basel, Kino Camera: Di und Sa, 27.9. bis 29.10.'94
Landkino Liestal, Kino Sputnik: Di, 24.11. bis 22.12.'94

Auskünfte und Programm: 061/971 45 58

DESIGN: PRELL

ANTEIL

Sie melden Ihre Werke. Wir machen uns für Sie stark und fordern Ihre Anteile im In- und Ausland ein. Damit nichts vergessen geht: Werkanmeldung bringt Urheberrechtsentschädigung.

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

한국영화

LAND DER MORGENSTILLE
FILME AUS SÜDKOREA

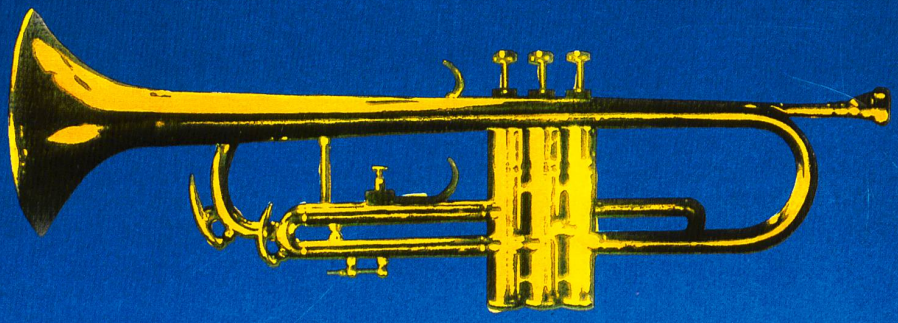
CINELIBRE

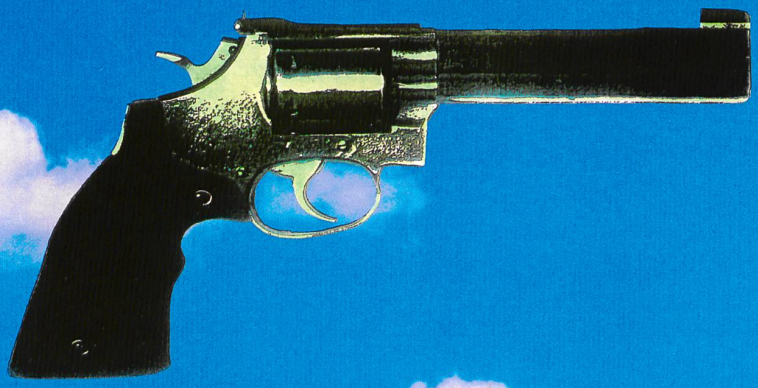
Ab 21. Oktober im Kino in: Basel, Bern, Genf, Lausanne, Zürich und Bellinzona, Liestal, Locarno, Luzern, St. Gallen, Thusis, Winterthur u.a. Januar bis Mai 1995 in Deutschland und Österreich. Dazu erscheint das erste deutschsprachige Buch zum zeitgenössischen südkoreanischen Film. Erhältlich im Kino und bei Cinélibre, 4005 Basel 5.

CATPICS COPRODUCTIONS ZEIGT:

TSCHÄSS

EIN FILM VON DANIEL HELFER





PRODUZIERT VON **ALFI SINNIGER & PETER BAUMANN** MIT **PASQUALE ALEARDI - KASPAR WEISS - MARIE-LOUISE HAUSER - SALOME STAEHELIN - KARL SPOERRI - ANTOINE MONOT - IMANUEL HUMM** UND **MATHIAS GNÄDINGER** DREHBUCH **CHRISTINE MADSEN** UND **WALTER BRETSCHER** KAMERA **MICHI RIEBL** SCHNITT **LILO GERBER** MUSIK **MIKE SEGAL & STEVEN REICH** UND **CYRIL BOEHLER** AUSSTATTUNG **GERALD DAMOVSKY** KOPRODUZENTEN **UWE FRANKE & WERNER POSSARDT - DANNY KRAUSZ & MILAN DOR**

EINE PRODUKTION DER CATPICS COPRODUCTIONS AG, ZÜRICH, IN KOPRODUKTION MIT CALYPSOFILM, KÖLN UND DOR FILM, WIEN MIT UNTERSTÜTZUNG VON SF DRS, TELECLUB, BUNDESAMT FÜR KULTUR SOWIE STADT UND KANTON ZÜRICH. PRODUZIERT MIT MITTELN DER FILMSTIFTUNG NRW, DES ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUTS UND DES EURIMAGES-FONDS DES EUROPARATES. © 1994 BY CATPICS COPRODUCTIONS LTD., ZÜRICH/SWITZERLAND. PLAKATKONZEPTION: RUDI BURKHALTER

DOLBY STEREO