Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 198

Heft

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

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

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

Download PDF: 11.08.2025

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

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Fr. 10.– DM 10.– öS 90.–

1 ·95

Dreissig Jahre Solothurner Filmtage

Schauspielerführung – I. Szabó gibt Einblick

LAMERICA · BULLETS OVER BROADWAY

QUIZ SHOW · MURIEL'S WEDDING · THE THING

CALLED LOVE · Gespräch mit P. Bogdanovich

Hitchcock: Themen, Motive, Formen

GSTAAD
1000–3000 m
SAANENLAND

American Express and Swissair
proudly present

Internationales Festival für Musik und Film

Festival International de Musique et Film
International Music and Film Festival

3.-12. März 1995

Vorverkauf/Info:
Chalet Rialto 3780 Gstaad Tel. 030 8 83 23 Fax 030 4 61 71

AMERICAN EXPRESS TRAVEL RELATED SERVICES

Presenting Sponsors

swissair

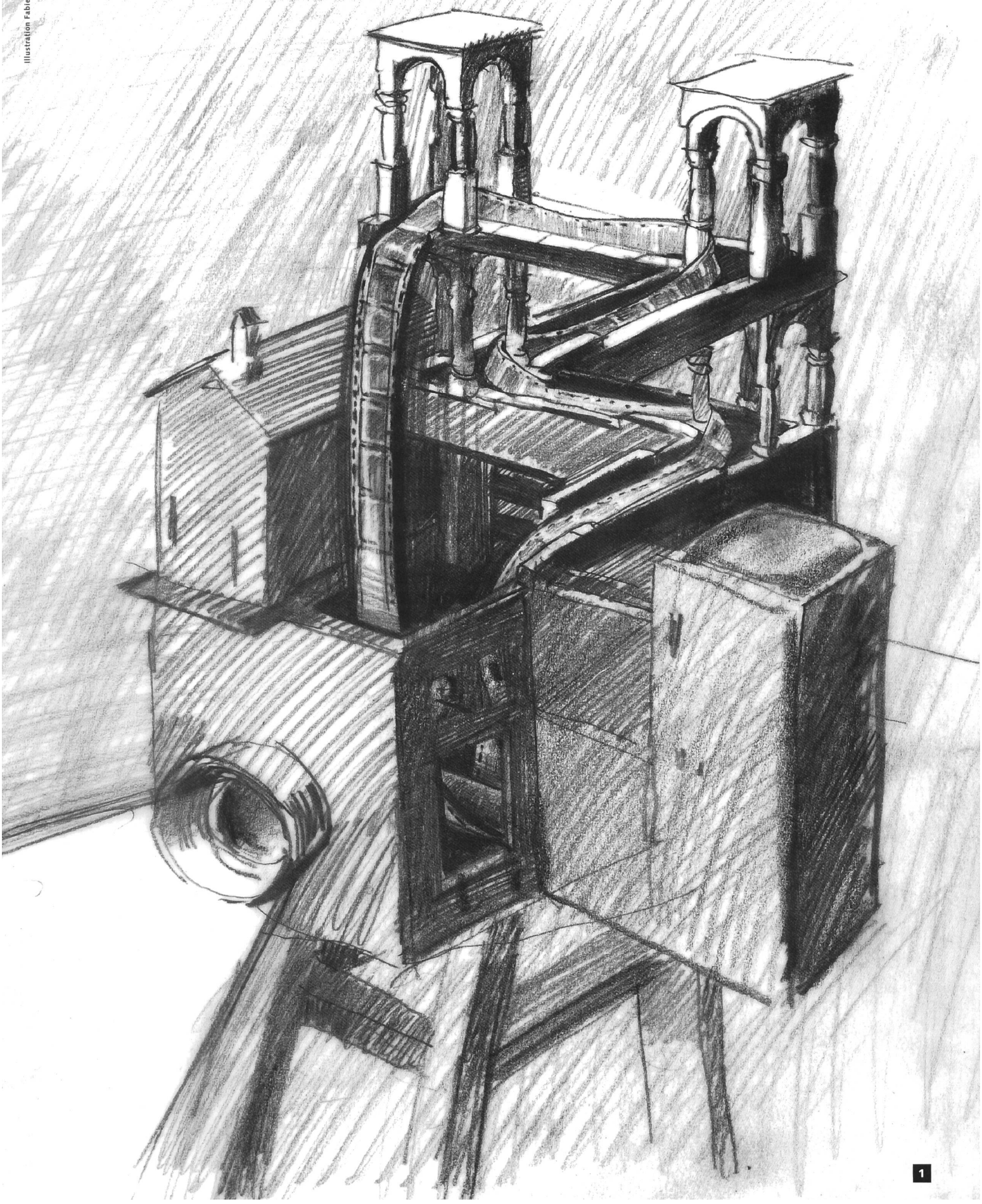


Illustration Fabienne Boldt, Atelier B.

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Volontariat:
Jan Christian Derrer

Mitarbeiter dieser Nummer
Gerhard Midding, Jürgen Kasten, Pierre Lachat, Oliver Schütte, Peter Kremski, Hartmut W. Redottée

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

Produktion
Satz: Josef Stutzer
Litho, Druck und Fertigung:
KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Aspstrasse 8, 8472 Seuzach
Ausrüsten:
Buchb. Scherrer AG
Würzgrabenstrasse 6
8048 Zürich

Inserate
Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Cinécollection William Piasio, Biel; Pierre Lachat, Forch; Christian Murer, Urdorf; Alfred Bolliger, Buena Vista International, delay, Jan Christian Derrer, Filmcooperative, Monopole Pathé Films, Stamm Film, ZOOM Filmdokumentation, Zürich

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

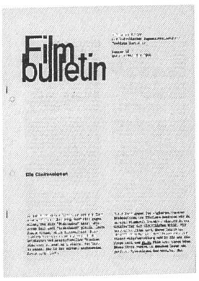
Abonnemente
Filmbulletin erscheint fünf- bis sechsmal jährlich. Jahresabonnement: sFr. 54.-/DM 54.- öS 450.-, übrige Länder zuzüglich Porto ermässigtes Abonnement für Arbeitslose, Lehrlinge, Schüler, Studenten: sFr. 35.-/DM 35.-/öS 400.-

© 1995 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

• • •

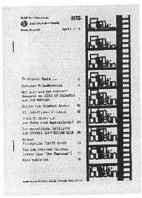
In eigener Sache

100 Hundert Jahre Kino



Nr. 18, 1960

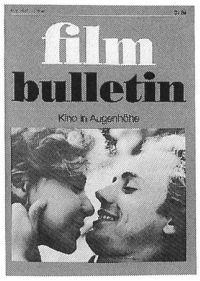
Nr. 94, 1975



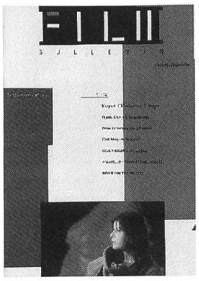
Nr. 103, 1978

Nr. 123, 1982

Nr. 139, 1984



Nr. 165, 1989



Nr. 194, 1994

Hundert Jahre Kino beinhalten beispielsweise fünfzig Spielfilme von Sir Alfred Hitchcock. Hundert Jahre Kino beinhalten aber auch hundert Jahre nachdenken, diskutieren, theoretisieren, schreiben über Film. 37 Jahre davon war «Filmbulletin» daran beteiligt. 197 Hefte wurden geplant, produziert und ausgeliefert.

Aus rund hundert «In eigener Sache» vier recht zufällig ausgewählte Zitate:
«Büro de la Victorine: Nummer 94 scheint auf gutem Weg, die Mitarbeiter sind im Element, die persönlichen Probleme zählen nicht mehr: le bulletin règne – nous espérons que le public aura autant de plaisir à "lire ce numéro" que nous avons eu à le "tourner".»
Dezember 1975, Heft 94

«Einmal mehr die alte Geschichte: dieser Ausgabe von Filmbulletin liegt der grüne Schein bei. Einmal mehr die alte Geschichte, dass wir kein kommerzielles Unternehmen und deshalb umso mehr auf Ihren guten Willen angewiesen sind.»
April 1978, Heft 103

«Unser Titel behauptet kühn "Der Filmproduzent". Wir haben das Thema aufgegriffen: weil es in der Luft liegt. Aus Freundeskreisen wuchsen Aktiengesellschaften. Aus erfinderischen Improvisatoren wurden Berufsleute, erfahrene Spezialisten. Die Budgets wurden grösser, die Probleme damit nicht kleiner, die Herstellungsprozesse arbeitsteiliger, neue/alte Funktionen wurden ins Leben gerufen: es gibt wieder Produzenten.»
Januar 1982, Heft 123

«Reden wir dennoch von Geld. Denn, um nicht von Geld zu reden, dazu ist unser Abenteuer, eine Filmzeitschrift zu machen, zu riskant.»
Dezember 1984, Heft 139

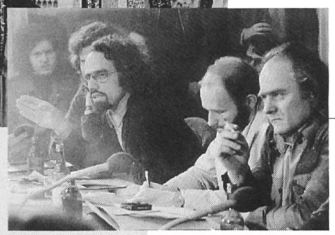
Hundert Jahre «Kino in Augenhöhe» könnten es schon noch werden.

Walt R. Vian

FILM
BULLETIN

Kino in Augenhöhe

1.95
37. Jahrgang
Heft Nummer 198
Januar 1995

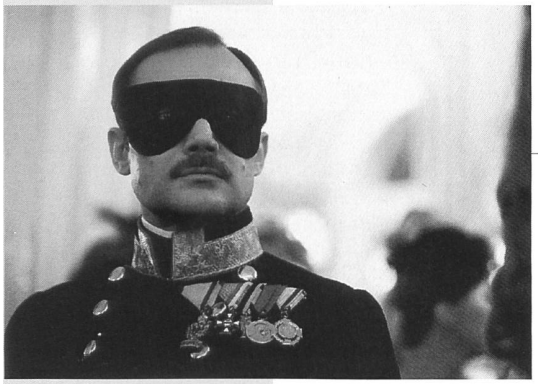


KURZ BELICHTET
4 *Leserbriefe*
Lee Strasberg
Drehbericht

KINO IN AUGENHÖHE
14 **Lodissea**
LAMERICA ..... *von Gianni Amelio*

18 **Dreissig Jahre**
Solothurner Filmtage

REGIEHANDWERK
24 **«Ich kann nicht arbeiten, wenn schlechte Laune herrscht»**
Gespräch mit István Szabó
28 *Kleine Filmographie*



FILMFORUM
32 **Die erste Vorstellung**
THE THING CALLED LOVE ..... *von Peter Bogdanovich*
33 **«Die Musik soll nicht das ausdrücken, was in der Szene zu sehen ist»**
Gespräch mit Peter Bogdanovich
39 **BULLETS OVER BROADWAY** ..... *von Woody Allen*
41 **QUIZ SHOW** ..... *von Robert Redford*
45 **MURIEL'S WEDDING** ..... *von P. J. Hogan*

RETROSPEKTIVE
47 **Hitchcock-Glossarium**
Formen, Themen und Motive

100 JAHRE KINO
60 **Schriftsteller im Kino**

Titelblatt:
Diane Wiest als Helen Sinclair und John Cusack als David Shayne in BULLETS OVER BROADWAY von Woody Allen

Pro Filmbulletin

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

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 1995 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.

Zuschriften

LESERBRIEFE

Ottilie Normalverbraucher

Sehr geehrter
Herr Kremski

mit meinem Kinokreis sah ich in der letzten Woche hier in Bonn DIE BARTHOLOMÄUSNACHT. Die Metzgerei am Anfang mit den anschliessend herumliegenden, fast nackten Leichen hat mich so angewidert, dass ich für mich beschlossen hatte, Chéreau für meine Zukunft zu streichen.

Herr Thomas Kroll, der sehr engagierte Leiter dieses Kreises, gab uns anschliessend Ihre Besprechung dieses Films im Filmbulletin vom September 1994, die ich noch in derselben Nacht las. Ich traute meinen Augen nicht. Dieser auf "sex and crime + action" abgestellte Anfang hatte mich also so erbost, dass ich offensichtlich nicht mehr bereit war, auch nur noch einen Gedanken an dieses "Machwerk" zu verschwenden, zumal mich die wilden, geschichtlichen Spekulationen (fast Ihr Ausdruck) auch nicht gerade animierten.

Ich möchte Ihnen also für Ihre Kritik danken und, falls Sie Kontakt mit Herrn Chéreau haben und meinen, er sei an der Aufnahme seines Films bei Ottilie Normalverbraucher interessiert, dann lassen Sie ihn bitte wissen, dass mich der Geist bei Shakespeare auch bei sehr handfesten Szenen erfreut, ich solchen aber bei seinen anfänglichen Filmsequenzen vermisste. Vielmehr gewann ich den Eindruck, dass er für den heute so häufig gewünschten Adrenalin-Kick sorgen wollte. Der sorgte dann bei mir für nicht mehr gutwilliges Hinschauen.

Irgendetwas Positives war komischerweise doch in meinem Hinterkopf geblieben. Ihre Kritik machte mir das dann bewusst und vorstellbar. Aber Hand aufs Herz, wie stehen Sie zu dem Anfang?

Mit freundlichen Grüssen
Gerda Kittel, Bonn

Fotoreportage

Bei dem abgebildeten Kino handelt es sich um das erste Ton-Film Kino Russlands, das Kino Snanije in St. Petersburg.

Burkhard Walther
Stuttgart

Korrekte Darstellung technischer Zusammenhänge

Nachdem ich das Editorial im neuesten Filmbulletin gelesen haben, muss ich schreiben.

Warum publiziert die Schweizer Presse immer noch Unwahrheiten? Am 13. Februar 1895 lassen die Brüder Lumière nicht ihren Kinematographen patentieren, sondern einen *appareil déstiné à la prise de vues chronophotographiques*. Claude-Antoine Lumière, der Vater von Auguste und Louis, hat das Filmprojekt 1894 in die Familie gebracht mit einem Stück Zelluloid, das ihm der *exploitant* des Kinétoscope Edison in Paris gab. Antoine nannte alle Apparaturen, die Charles Moisson, Chefmechaniker seiner *usine* in Lyon, und August & Louis bauten beziehungsweise bauen liessen, *Domitor*. Der Name Cinématographe gehört Léon-Guillaume Boulys Apparat (welcher heute noch existiert und funktioniert), patentrechtlich geschützt ab 1892. Louis nannte die Sache im Unrecht Cinématographe, weil ihm Domitor nicht gefiel, wie er sagte.

Die öffentlichen Vorstellungen ab 28. Dezember 1895 haben nicht Auguste & Louis organisiert. Es war ihr Vater, der voll und ganz verantwortlich war für Paris. Am 28. Dezember 1895 waren Louis und Auguste nicht in Paris, sondern in Lyon, weil sie sich um die Fabrik zu kümmern hatten.

Wichtiger als der Kampf gegen den französischen Chauvinismus ist jedoch die korrekte Darlegung der technischen Zusammenhänge. Noch niemand hat zwingend und klar gezeigt, wo die Grenze zwischen Chronofotografie und Kinematografie ist. Das ist keine Spitzfindigkeit, weil gerade die Tatsache, dass die Erfindungen der Chronofotografie nicht überlebt haben, beweist, welche Grundaufgaben der Bewegungsdarstellung gelöst sein müssen, damit man von Kinematografie sprechen kann.

Zumindest aus heutiger Sicht ist ein Charakteristikum der Kinematografie die beliebige Länge des Filmstreifens. Es gäbe wohl keine Industrie, keine Filmfabrikation à la Eastman, Agfa, Perutz, Fuji, Ansco, Du Pont, 3M, Gevaert, Schleussner, Tell (Burgdorf BE), Konica oder Ilford, wäre man nicht über eine Minute Filmlänge hinausgekommen.

Die Familie Lumière selbst hat bis in den Ersten Weltkrieg hinein Rohfilm im grossen Stil fabriziert, und zwar Aufnahmematerial mit der Beschichtung *étiquette bleue* auf französischer Nitrozellulose. Die *étiquette bleue* bekamen Packungen mit gläsernen Fotoplatten für Aufnahmen 8 x 13 cm. Das war schon ein Geschäft, als Edison noch am Glühlampenerfinden war.

Die Kinematografie setzt nach meiner Erkenntnis entweder 1894 oder 1901 ein. 1894 hat Georges Demény seinen Chronophotographe beisammen, gebaut und fertig patentiert. Noch ist nicht geklärt, ob dieser *réversible* flimmerfreie Projektion lieferte oder nicht. Falls nicht, und das lässt sich nur durch Untersuchung von Patentschriften und überlebenden Apparaten feststellen, hat Theodor Pätzold, ein Mechaniker in Berlin, mit Einführung des Dreiflügelverschlusses am Projektor die Sache vervollständigt. Die unentbehrlichen frei schwingenden Filmschleifen hat Eugène Augustin Lausté 1895 erfunden und im Eidoloscope der Familie Latham verewigt.

Der Domitor war ein *appareil réversible*. Louis belichtete mit ihm Negative und Kontaktpositive. Weil der Erbauer des Geräts, Jules Carpentier, Feinmechanikermeister in Paris, selbst Patente auf die mehrfache Unterbrechung des Lichtstrahls in der Projektion besass, blieb den Lumière der Einflügelverschluss, welcher lediglich dem Zweck entsprechend ausgetauscht wurde, einmal für 170 Grad Öffnung, einmal für 240 Grad. Wer Lumière-Filme flimmerfrei präsentiert, übt Geschichtsklitterung, Fälschung. Im New York von 1896 sagte man sich: «Let's go to the flicks.» Das exakt deshalb, weil damals alle Filmvorführungen flimmerten. Was nicht flimmerte, war der Kinetoskop Edison. Der gehört aber ebenfalls in die Chronofotografie und nicht in die Kinematografie, weil das gezeigte Positiv sich kontinuierlich am Betrachter vorbeibewegt, während die Verschlussöffnung extrem klein ist. Ein Laufbild ist nur mit Blick direkt ins Licht hell genug und niemals scharf.

Der Chronophotographe von Demény ist mechanisch allem anderen bis 1905 überlegen. Sein Schlägerantrieb ist heute noch verwendbar und liefert, sauber gebaut und im Betrieb gepflegt, ausgezeichnete Resultate punkto Bildstand. Ich würde mich als Kinounternehmer nicht scheuen, neue Schlägerprojektoren einzusetzen, jederzeit und sogar für 70-mm-Kopien. Wer Deménys Konstruktion Schlechtes nachsagt, kennt sie schlicht nicht.

1905 haben die Lumière ihren ganzen Filmplunder an Charles Pathé verkauft. Ich glaube, noch herausfinden zu können, wer der Ingenieur war, welcher für Pathé aus dem Domitor den Pathé Industriel machte, eine Kamera, mit der Tausende von Filmen gedreht wurden, unter vielem Mist auch Dinge wie BIRTH OF A NATION.

Lausté & Dickson stellten die Biograph Camera her, ein Apparat, der zur Umgehung der Edison-Patente in den Vereinigten Staaten das Rohmaterial bei der Aufnahme stanzte. William Kennedy Laurie und Antonia Dickson publizieren 1894 eine Sammlung von Erfindungen aus dem Edison-Betrieb. 1895 verlässt Dickson den tyrannischen Telegrafisten mit allen Einzelheiten von Kinetograph (Kamera) und Kinetoscope (Guckkasten) im Kopf. Er hat das Zeug ja selber entworfen.

Gaumont macht 1896 aus Deménys Chrono die Grundlage für sein Imperium. Auf den 35-mm-Film sammeln sich die Aktivitäten in Europa wegen des förmlich explodierenden Filmexportes in die USA. Méliès hat letztlich die Lumière ausgeschaltet mit seiner Star-Film, die ab 1901 in New York eine Filiale hatte. Bis 1915 waren neun von zehn in den USA projizierten Filmen französisch, dargeboten mit Apparaten von Charles Francis Jenkins, späterer TV-Pionier, der Familie Latham, Hermann Casler, umgebauten Domitoren und später den Projektoren von Oskar Messter und der Brüder Pathé. Die Lumière lieferten ab 1897 einen besonderen Projektionsapparat, der aber eben flimmerte.

Zum Schluss eine kurze Betrachtung der lebenden Bilder der Familie Skladanowsky. Es stimmt nicht, dass sich Max Skladanowsky einen unbeholfenen Mechanismus ausdachte. Das Bioskop war ebenso nahe an der Kinematografie dran wie der Domitor. Die Bildfrequenz war auch 16 je Sekunde. Der Unterschied zwischen Louis Lumières und Max Skladanowskys Erfindungen ist ein systematischer. Wie noch heute projizierte der Domitor die Einzelbilder der Reihe nach. Im Bioskop liefen zwei zu Endlosschleifen geschlossene Filme so, dass abwechselnd vom einen Band, das die ungeraden Bilder (1, 3, 5, 7 und so fort) enthielt, auf das andere mit den geraden (2, 4, 6, 8 und so weiter) geblendet wurde. Ein einziger Verschluss öffnete das eine Objektiv und schloss gleichzeitig das andere, was zu vollkommen flimmerfreier Darbietung mit erst noch halbierter Filmschaltgeschwindigkeit führte. Die beiden Bänder liefen also mit acht Schritten pro Sekunde. In dieser Gegenüberstellung kommen das Simplex- und das eben praktisch vergessene Duplex-System zum Vorschein. Nach dem Duplexverfahren sind in den vergangenen hundert Jahren immer wieder Erfindungen getätigt worden. Die Patentliteratur gibt Auskunft.

In England hat sich der Unternehmer Prestwich mit einer Duplexkonstruktion von Green alias Friese-Greene in die Öffentlichkeit begeben. Das war 1896, es wurde 60-mm-Film verwendet, der Anfang der Road Show mit Breitfilm, wie sie Mike Todd alias Avrom Goldenbogen (der dritte Ehemann von Elizabeth Taylor), 1958 mit dem Flugzeug tödlich verunfallt, 1955 wieder auf die Beine gestellt hat. Die Duplex-Filmkopie nach Green hat die geraden Bilder den ungeraden um den drei- oder fünffachen Filmschritt versetzt einkopiert. Daran ist sie zu erkennen. Mit zwei Bändern macht man das nicht mehr.

Simon Wyss
Geschäftsführer
Kino Sputnik Liestal

Mitmachen:

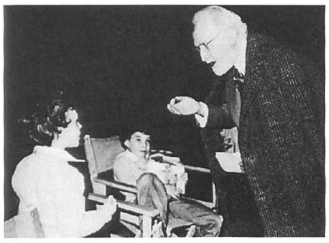
Von Newman bis Altman.

Die Förderung der kulturellen Vielfalt in der Schweiz ist uns ein echtes Anliegen. Deshalb unterstützt die SBG Ideen, die mit viel Engagement zum Gelingen gebracht werden. Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen.

Wir machen mit.

SBG UBS Schweizerische Bankgesellschaft

Lee Strasberg:
Ein Traum der Leidenschaft



Ist es eine Autobiographie oder keine? Der Abbildungsteil in der Buchmitte illustriert entscheidende Wegmarken aus Leben und Werk Lee Strasbergs; der Waschzettel indes muss die biographischen Eckdaten liefern, das Buch selbst tut es nicht. Das versteht sich vielmehr als eine Entwicklungsgeschichte des Lebenswerks des Schauspiellehrers: der "Methode". Sein Name ist synonym mit diesem Schauspielstil, den er in den dreissiger Jahren zusammen mit Cheryl Crawford, Harold Clurman, Elia Kazan und anderen entwickelte und nach dem Zweiten Weltkrieg im *Actor's Studio* bis zu seinem Tod 1982 fortführte. Ein erstaunlich unaufgeregter, gar nicht defensiver Rechenschaftsbericht – angesichts der Angriffe und Kontroversen, die die "Methode" auch heute noch auslöst; ein Vermächtnis, geschrieben im Bewusstsein der eigenen Leistungen, dem Anteil an «den wichtigsten Neuerungen der Schauspielkunst und Theaterarbeit». Also doch eine Autobiographie? Nein, eher ein selbsterrichtetes Denkmal, das auch als Lehrbuch funktioniert.

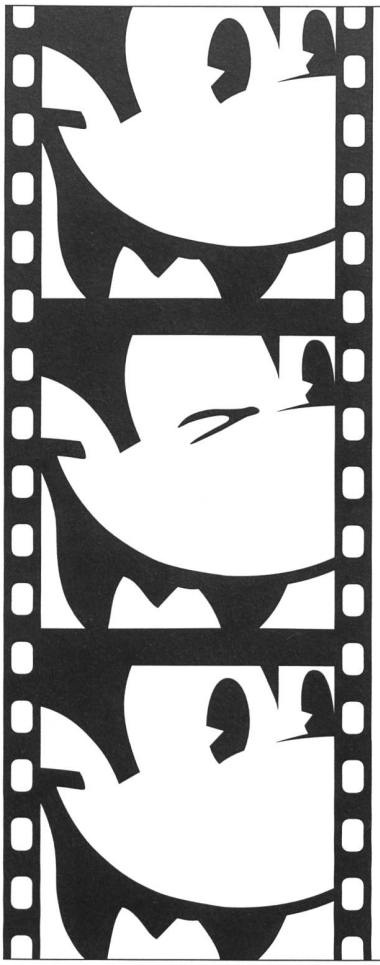
Das klingt in der verkürzenden Beschreibung anmassender, als es sich liest. Sehr lebendig und anschaulich rekapituliert Strasberg die Bildungsabenteuer seiner Jugend, die Theaterabende, in denen er die Duse, Jacob Ben-Ami und Jeanne Eagels auf der Bühne erlebte und eine erste Ahnung davon bekam, dass ein Schauspieler nicht einfach nur seine Rolle umreisst, sondern sich mit aller Intensität auf die Gefühlsregungen seiner Figur einlassen kann. Der junge Lee war damals noch weit davon entfernt, eine eigene Berufung fürs Theater in sich zu spüren, aber einige Fragen liessen ihn dennoch nicht los: Warum sind grossartige Schauspieler nicht bei jeder Aufführung gleich gut? Gibt es keine Inspirationsquelle, die es einem Schauspieler ermöglicht, seine Rolle nicht nur beim ersten Spielen zu durchleben, sondern vielmehr auch danach immer aufs neue glaubwürdig die «Illusion des ersten Mals» zu erzeugen? Strasberg begibt sich auf eine *tour d'horizon* der Schauspieltheorien seit dem achtzehnten Jahrhundert (genauer: seit Diderot), ausgehend vom Konflikt zwischen "Erleben" und "äusserlichem Spielen". Bei Stanislawski findet er die Grundlagen einer Methode der Kreativität, bei Craig weitere Anregungen, bei Brecht überraschenden Zuspruch und in dem Stanislawski-Schüler Richard Boleslawski schliesslich einen entscheidenden Lehrmeister, der ihm versichert, dass jedes Gefühl auf der Bühne aufgebaut und eingeübt werden kann.

In der "Methode" versuchte Strasberg Verfahren zu entwickeln, damit ein Schauspieler wirklich empfinden und zugleich in völliger Selbstbeherrschung auf der Bühne agieren, gleichsam das Impulsive kontrollieren und strukturieren kann. Basierend auf den Entdeckungen Stanislawskis entwickelte er ein Übungsprogramm, mit dessen Hilfe sich der Schauspieler in einer nicht existierenden Realität, eben der Bühnenrealität, zurechtfinden soll, mit dessen Hilfe er Fertigkeiten entwickelt, um auf imaginäre Stimuli zu reagieren. Körperliche Entspannung, Konzentration, das Training des Wahrnehmungsgedächtnisses sind die ersten Schritte, um zu einem schöpferischen Selbstgefühl zu gelangen. Ziel ist es dabei, einen solchen Grad der Konzentration zu erreichen, dass man in der Öffentlichkeit – vor dem Publikum, vor den Mitspielern – zum privaten, intimen "Moment" findet.

In seinen Buch «Acting in the Cinema» vergleicht James Naremore diesen Prozess mit dem Häuten einer Zwiebel: Schicht um Schicht wird abgetragen, bis man am Ende echte Tränen vergiesst. Das "affektive", das "Gefühlsgedächtnis" bildet das Zentrum der Strasbergschen Lehre und ist zugleich ihr heikelster, umstrittenster Punkt. Die Nähe zur Psychoanalyse mag durchaus die Popularität der "Methode" als Zeitströmung der US-Nachkriegsjahre erklären; Strasberg bestreitet in seinem Buch, dass er sich für die emotionalen Erlebnisse, gar die Traumata seiner Schüler interessiere, er umkreise diese vielmehr, erfrage Einzelheiten, Situationsdetails, um die Erinnerung seiner Schüler anzuregen. Immerhin brachten ihm seine quasi psychoanalytischen Probentechniken beinahe den Status eines Gurus ein, eines Therapeuten und Philosophen. Nicht zufällig begab sich der wehrloseste aller Hollywoodstars, Marilyn Monroe, zeitweilig unter seine Fittiche. Überhaupt sind es die Filmschauspieler, die Strasbergs Nachruhm sichern. Seit seiner Gründung ist das Actor's Studio zu einer rechten Star-Schmiede geworden: James Dean, Paul Newman, Jack Nicholson, Al Pacino und Harvey Keitel zählen zu seinen berühmtesten Alumni. (Marlon Brando, der Vorzeige-*method-actor* der fünfziger Jahre, war übrigens nicht Strasbergs, sondern Stella Adlers Schüler.) Diese Situation entbehrt nicht der Ironie, denn gerade auf der Leinwand offenbaren sich die Missverständnisse, Widersprüche und Fehlbarkeiten der *method*. Stanislawski befürchtete seinerzeit, sein System könne womöglich nur im Rahmen des modernen, naturalistischen Dramas funktionieren. Die Methode taugt im Kino vornehmlich, wenn nicht gar ausschliesslich, für einen überhöhten Realismus; die klassischen *method actors* verkörperten zumeist faszinierende Neurotiker und entwickelten dabei eine Intensität, die sich mittlerweile, so scheint es mir, nur noch im exzessiven Agieren erreichen lässt. Stanislawski wünschte sich, dass die schauspielerische Arbeit auf der Bühne unsichtbar bleiben solle, der Ausdruck sollte Vorrang vor der Rhetorik haben. Doch genau letztere ist es, die die Kamera einfängt. Die Idee der Methode ist es, zur Essenz einer Situation zu finden; die Epigonen des Stils (man schaue sich nur noch einmal die letzten Filme Abel Ferraras an, oder etwa RESERVOIR DOGS) befleissigen sich indes eines hysterischen Pointilismus, bei dem Naturalismen *en gros* aus ihnen hervorbrechen. Den Konflikt zwischen "Erleben" und "äusserlichem Spielen" hat die Methode keineswegs gelöst, hat sich im Gegenteil heillos in ihn verstrickt. Denn wie kann ich einem Schauspieler glauben, der mir unentwegt die Virtuosität seines Spiels vor Augen führt?

Gerhard Midding

Lee Strasberg: Ein Traum der Leidenschaft (A Dream of Passion). Die Entwicklung der "Methode". Vorwort von George Tabori. München, Schirmer-Mosel, 1988. 248 Seiten, 36 Abbildungen



ATELIER B
FABIENNE BOLDT

HARD 4
8408 WINTERTHUR
FAX/TEL 052 222 13 32

STORYBOARD ILLUSTRATION
COMIX PORTRAITS
WISSENSCHAFTLICHE ILLUSTRATION

Wir gratulieren
den
Solothurner
Filmtagen
zu 30 Jahren
Förderung
schweizerischer
Filmkultur...

... und wünschen
30 weitere
schaffensfreudige
und erfolgreiche
Jahre ohne
Filmriss.

FILM
BULLETIN

IDEENKLAU

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

Schweizerische
Gesellschaft für
die Urheberrechte
an audiovisuellen
Werken

SUISSIMAGE

Wir wahren Ihre Filmrechte

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

Museum für Gestaltung Zürich

DAS FILMPLAKAT

8. März bis 30. April 1995

"Intellektuell und sinnlich –
ein Grosserfolg!"

Ausstellungsstrasse 60
CH-8005 Zürich
Telefon 01 446 22 11
Telefax 01 446 22 33

Di–Fr 10–18
Mi 10–21
Sa, So 10–17
Montag geschlossen

LIEBE LÜGEN
Drehtag am Zürichsee

Ein sonniger Novembermorgen am Zürichsee. Auf der menschenleeren Seepromenade am rechten Seeufer hält auf der Höhe der Klausstrasse ein Kleinbus. Kamera-Assistent *Christian Iseli* und Kamerastagiaire *Steff Bossert* steigen aus. Die beiden laden die Ausrüstung für LIEBE LÜGEN aus, den ersten abendfüllenden Spielfilm von *Christof Schertenleib*. Steff Bossert setzt sich im Bus an ein Tischchen und bereitet die Kamera vor. In der Nähe parkieren jetzt zwei Personenwagen mit Christof Schertenleib, den Schauspielern und dem Rest der Equipe.

Schon der bescheidene Wagenpark deutet an: hier handelt es sich um eine Kleinproduktion. Produktionsleiter *Christof Stillhard* von der Fama Film AG meint, LIEBE LÜGEN sei ein *Low-low*-Budget-Film – gefördert von Stadt und Kanton Bern, Fernsehen DRS und Bund. Mit dem Minimalbudget von 930 000 Franken lässt sich nur arbeiten, weil die ganze Equipe hoch motiviert ist, auf einen Teil ihres Lohnes verzichtet und alle überall mit anpacken.

Auf einer Sitzbank errichtet Aufnahmeleiter *Pepo Wirthensohn* eine Kaffee- und Imbissstation. Daneben sitzt Tonmann *Andreas Litmanowitsch*, der seine DAT-Ausrüstung selber vorbereitet, da er ohne Assistenten arbeitet. Unterdessen sucht der Regisseur mit dem Kameramann *Hansueli Schenkel* nach möglichen Kamerastandorten.

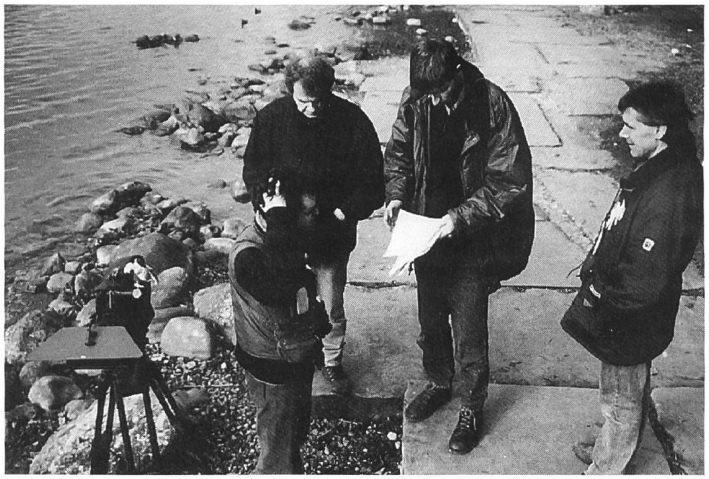
LIEBE LÜGEN ist eine Alltagskomödie, die zeigen will, wie sich vier Menschen mit "gelogener Liebe" und anderen Lügen durchs Leben schummeln. In einem Sprachkurs in Italien lernen sie sich kennen und verfangen sich bald einmal in einem Beziehungsgewirr: Barbara, die zukünftige Frau Doktor aus Wien, Beatrice, die Logopädin aus den österreichischen Alpen, Bruno, der Berner Sekundarlehrer, und Max, ein Schnorrer, der mal hier, mal dort wohnt. Die Rolle von Bruno hat der Berner *Max Gertsch* übernommen, die Zürcherin *Barbara Peter* spielt die Rolle der Sozialpädagogin Claudia. Sie ist Brunos Freundin und die Mutter der gemeinsamen Tochter Lena.

In der ersten Einstellung, die heute gedreht wird, will sich Claudia mit Bruno aussprechen, denn sie ist mit dem Arrangement der Wochenendbeziehung nicht mehr zufrieden. Bruno will ihr aber nicht zuhören und wendet sich der kleinen Lena zu.

Während die Kameraequipe mit ihren Vorbereitungen beschäftigt ist, üben die beiden Schauspieler die Szene bereits ohne Regisseur. Dann spielen sie vor der Kamera, ohne dass gedreht wird, während Hansueli Schenkel mit Christof Schertenleib den Ablauf und die Kamerabewegungen festlegt, die Assistenten die Schärfe-Ebenen bestimmen und die verschiedenen Positionen der Schauspieler mit Klebband markieren.

Die Stimmung ist ruhig und konzentriert. Christof Schertenleib geht zu den Schauspielern hin und erklärt ihnen die Einstellung, macht ihnen Vorschläge oder hört sich ihre Ideen an. Im Gespräch zwischen Regisseur und Darstellern werden vor allem beim Dialog kleine Anpassungen vorgenommen. Nach ein paar "trockenen" Durchgängen sind Kameraleute und Schauspieler für die Aufnahme bereit, ausser der vierjährigen *Milana*, welche die Lena spielt. Milana ist müde und quengelig. Kein Wunder: das Kind hat schon einige anstrengende Drehtage hinter sich. Dank der Geduld aller Beteiligten spielt sie ihre Rolle schliesslich aber doch noch befriedigend.

Ein Stück seeabwärts wird eine zweite, kürzere Einstellung gedreht. Da die Filmausrüstung nicht viel umfangreicher als bei einem Dokumentarfilm ist, beansprucht das Ab- und Aufbauen nicht viel Zeit. Auch diese Einstellung muss ein paar mal wiederholt werden. Zunächst übertönt Hundegebell die Dialoge, und als sich die Hunde verzogen haben, stört ein Flugzeug die Aufnahme. Beim nächsten Versuch ist ein Zug, dessen Rattern der Wind vom anderen Seeufer herüberträgt, zu hören, und der Ton ist wieder nicht zu gebrauchen.



Am Nachmittag geht die Equipe nach einem späten Mittagessen an den See zurück. Barbara Peter und Max Gertsch sind für heute fertig. Dafür erscheinen *Katharina Schneebeli* und *Elisabeth Menke* am Drehplatz. Im Film heissen sie Beatrice und Nora und sind ineinander verliebt. Zuerst wird eine Einstellung gedreht, in der die beiden stumm dem See entlang spazieren. Dann wird bis zum Einbruch der Dunkelheit gewartet. Sobald es dunkel ist, stellt die Kameraequipe Scheinwerfer auf. Für die nächste Einstellung setzen sich die Schauspielerinnen auf ein Mäuerchen am See. Es ist kalt. Sie üben ihren Dialog, proben verschiedene Varianten, bis Christof Schertenleib zufrieden ist. Hansueli Schenkel und seine Assistenten haben unterdessen Zeit, Licht und Kamera optimal einzurichten. *Kamera ab.* Elisabeth Menke und Katharina Schneebeli spielen perfekt. Doch leider kommen die Decken ins Bild, die sie sich der Kälte wegen über die Beine gelegt haben. Noch ein Take. Plötzlich kommt Rauch vor die Kamera, weil direkt am See ein Mann an einem Feuerchen eine Wurst brät. Trotz der Kälte muss die Einstellung nocheinmal wiederholt werden. Dann bricht Christof Schertenleib die Dreharbeiten aus Rücksicht auf die frierenden Schauspielerinnen für heute ab. Alle helfen mit, das Material im Kleinbus zu verstauen, und der Produktionsleiter verteilt die Zeitpläne für den morgigen Drehtag.

Die Dreharbeiten zu LIEBE LÜGEN begannen am 21. September in Österreich. Sie fanden in Wien, der oberösterreichischen Provinz und in den voralbergischen Alpen statt. Vom 13. bis zum 26. November wurde in der Schweiz gedreht, hauptsächlich in Bern. Daneben je zwei Tage in Zürich und am Neuenburgersee. LIEBE LÜGEN ist eine Super 16 mm–Produktion, für die Kinoauswertung wird sie auf 35 mm "aufgeblasen". Im Moment schneidet Christof Schertenleib den Film. Der Kinostart ist auf den Spätsommer 1995 geplant.

Jan Christian Derrer

Cinemusic-Festival

Das internationale Festival für Musik und Film *Cinemusic Gstaad-Saanenland* will gemäss seiner Festivalphilosophie durch Einzigartigkeit bestechen, indem es «die thematische Ausrichtung klar und mutig auf den Bereich Filmmusik/Musikfilm legt» und somit unter den bestehenden Filmfestivals eine Nische gefunden habe; dem Grundsatz von Qualität vor Quantität folgen und kein Massenanlass, sondern ein Festival mit "Boutique-Charakter" sein will; eine wohltuende Symbiose zwischen Kunst, Natur und Mensch anstrebe und «die mit Gstaad verbundenen Persönlichkeiten des Films in das Festival einbezieht». Vom 3. bis 11. März wird dieses ehrgeizige Konzept mit einem attraktiven und reichhaltigen Programm zum erstenmal umgesetzt.

Eröffnet wird das Festival mit METROPOLIS von Fritz Lang, das Radio Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Armin Brunner wird den Stummfilmklassiker mit einer für ihn neu konzipierten Musik live begleiten.

Mit *Elmer Bernstein*, *David Raksin* und *Toru Takemitsu* sind drei illustre Filmkomponisten eingeladen worden. Sie werden jeweils um 11.00 Uhr morgens in Filmporträts vorgestellt und stehen nachher zu Gesprächen zur Verfügung. Jeweils um 18.30 Uhr sind Filme mit ihrer Musik zu sehen. Prominent vertreten ist der Japaner Takemitsu, er hat rund neunzig Filme vertont – darunter Werke aller wichtigen japanischen Regisseure, von Hiroshi Teshigahara, Masaki Kobayashi bis zu Akira Kurosawa und Nagisa Oshima – und wird in einem Special eigene Kompositionen und Kurzfilme vorstellen.

Weitere Specials bestreiten *Dieter Meier*, der unter anderem Auszüge aus seinem Kinofilm ONCE UPON A DREAM zeigt, *Ben Weisman*, der die meisten Songs der Elvis-Presley-Filme geschrieben hat, und der Jazz-Pianist *Jay McShann*. Jeweils um 14.00 Uhr werden Filmmusik-Klassiker, etwa SOUS LES TOITS DE PARIS, DIE DREIGROSCHENOPER oder ALEXANDER NEWSKI, vorgestellt, die Nachtschiene um 23.00 Uhr ist Kultfilmen wie STOP MAKING SENSE, STEP ACROSS THE BORDER oder PINK FLOYD THE WALL vorbehalten. Auch an die Kinder ist mit *Cinemusic for kids* jeweils um 16.00 Uhr gedacht.

Seinen Abschluss findet das Festival in einer Gala-Nacht, in deren Verlauf der *Cinemusic-Award* an Elmer Bernstein übergeben wird. Diese Auszeichnung für ein Lebenswerk ist mit einem Stipendium an einen jungen Filmmusikkomponisten oder Interpreten verbunden. Der Preisträger wird den Stipendiaten bestimmen, das Geld für diese *Henry-Mancini-Fellowship* stammt aus einem Fonds, den Henri Mancini noch kurz vor seinem Tod für diesen Zweck bestimmt hat.

Informationen bei: Cinemusic Gstaad-Saanenland, Chalet Rialto, Postfach 334, 3780 Gstaad, Tel. 030-8 83 23, Fax 030-4 61 71

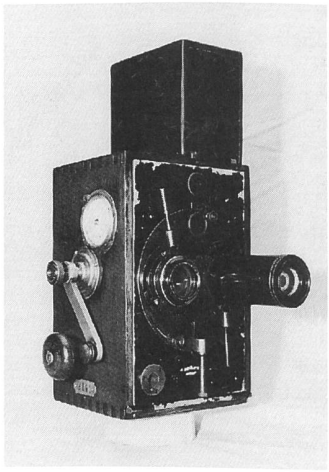
Hitchcock-Retrospektive

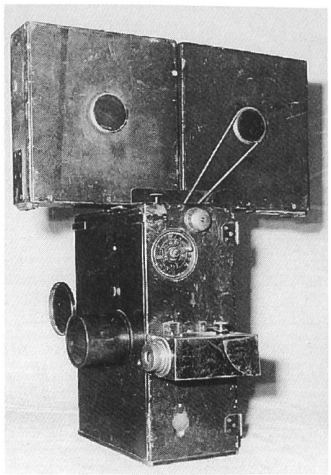
Im Filmpodium der Stadt Zürich sind bis Ende März (fast) alle Filme des Altmeisters des Thrillers zu sehen. Bis Ende Januar werden noch seine britischen Produktionen gezeigt; danach folgen die der Hollywoodjahre. Das Programm ist auch in der Cinémathèque in Lausanne zu geniessen.

Dokumentarfilmzeit

3sat, der Fernsehkanal für Besonderes und Innovatives, pflegt seit längerem eine Dokumentarfilmschiene. Jeden Sonntagabend zu guter Sendezeit stehen Filme im Zentrum, die den Spuren der Wirklichkeit nachgehen, sich mit offenem Blick, Mut zur Dauer und Ruhe auf den Alltag einlassen. Anstelle verhackstückter oder magazinisierter Realität finden sich Dokumente, die sich standardisierten Erzählmustern verweigern und so zur gespannten Aufmerksamkeit zwingen.

Ab Januar bis Juni bietet sich nun die Chance, in der vom WDR Köln produzierten Sendereihe *«Dokumentarisch arbeiten»* Dokumentaristen im Gespräch kennenzulernen. *Christoph Hübner* und *Gabriele Voss*, ebenfalls innovative Dokumentarfilmer (VAN GOGH - DER WEG NACH COURRIÈRES), unterhalten sich mit sechs renommierten europäischen Dokumentarfilmern über Arbeitsweisen, Stoffsuche, formale und inhaltliche Probleme, Distanz und Engagement. Die einstündigen Gespräche werden jeweils von charakteristischen Beispielen aus dem Schaffen der Befragten begleitet. Vorgestellt werden nach *Peter Nestler* (17.1.) der Lette *Herz Frank* (So 5. 2., 22.05 Uhr) mit ES WAREN EINMAL SIEBEN SIMEONS (Fr 3.2., 22.55 Uhr) und DAS LETZTE GERICHT (So 5.2., 21.00 Uhr); *Volker Koepp* (So 19.3., 22.35 Uhr) mit MÄRKISCHE GESELLSCHAFT MBH (So 19.3., 21.25 Uhr); der Niederländer *Johan van der Keuken* (So 9.4., 22.00 Uhr) mit BEWEGTES BLECH (Fr 7.4., 23.00 Uhr) und zwei halbstündigen Dokumentarfilmen (So 9.4., 21.00 Uhr); *Klaus Wildenhahn* (So 7.5., 22.15 Uhr, Filme noch offen) und *Richard Dindo* (So 11.6., 22.00 Uhr) mit voraussichtlich MAX FRISCH JOURNAL I-III. Die vollständigen Gespräche sollen nach Abschluss der Reihe auch inklusive nichtgesendeter Teile publiziert werden.

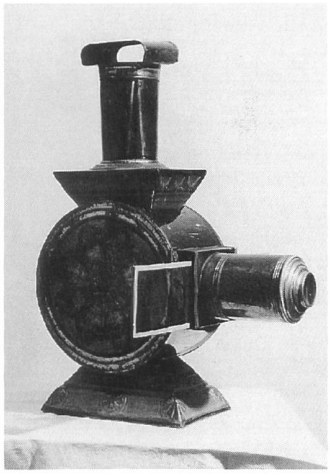


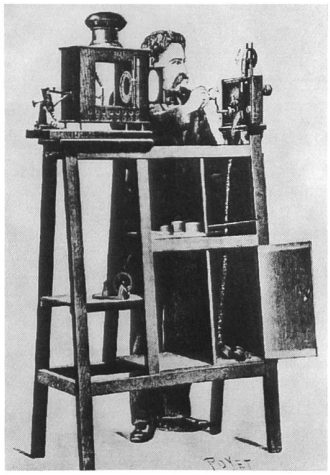


Wird Essen eine Kinoprovinz?

Schlecht steht es um das Kino im deutschen Essen. Die Ufa plant, bis Ende 1995 ihre neun Kinos zu schliessen, was zu einer weiteren Verödung der Innenstadt führen würde. Sogar der grösste Kinosaal Deutschlands, die Lichtburg, ist von der Schliessung bedroht. Das kinoarchitektonisch interessante und daher unter Denkmalschutz stehende Lichtburg-Gebäude befindet sich im Besitz der Stadt. Diese will es für 30 Millionen Mark verkaufen, die Ufa bietet 20 Millionen Mark. So wie es im Moment aussieht, ist die Stadt nicht daran interessiert, dass im Gebäude weiterhin ein Kino geführt wird – und dies, obwohl das Gebäude ursprünglich als Kino gebaut wurde. Sie ist nämlich nicht einmal mehr bereit, für das kommunale Kino an der Volkshochschule (VHS) die jährlichen Personalkosten und das bescheidene Jahresbudget in der Höhe von 20 000 Mark zu übernehmen. Zwar hat sich die Stadtregierung 1988 verpflichtet, die Kinoarbeit in Form von Förderung und Darbietung pädagogisch bedeutsamer Filme zu unterstützen. Sie ist jetzt jedoch der Meinung, die Unterstützung sei freiwillig.

Eigentlich plante *Werner Biedermann*, der Leiter des VHS-Kinos, für Januar eine Filmreihe zum Thema «Hundert Jahre





Kino». Für Februar stand eine Veranstaltung über die Geschichte der Filmzensur in Deutschland auf dem Programm. Daraus wird nun nichts, denn die Essener Stadtverwaltung bewilligte für Januar und Februar zusammen ganze 2000 Mark für Verleihgebühren und 1000 Mark für den Filmvorführer. Das Kino kann deshalb nur noch einmal pro Woche geöffnet werden, statt wie bisher zweimal. Dass im letzten Jahr 4000 Filmfreunde das anspruchsvoll programmierte Kino besuchten, scheint die Essener Kulturbeamten nicht zu beeindrucken. Dank dem Entgegenkommen von Verleihern gelang es mit Ach und Krach, für Januar und Februar ein Programm zusammenzuwürfeln. Voraussichtlich muss das Kino aber im März seine Türen für immer schliessen. Anscheinend *miss*versteht die Essener Stadtregierung das Jubiläum «Hundert Jahre Kino» im Sinne von «Hundert Jahre Kino sind genug».

Filmapparate in Museen

Zum hundertjährigen Jubiläum des Kinos wird vor allem von Filmen gesprochen. Die Entwicklung der Verfahren zur Filmaufnahme und Filmprojektion findet hingegen keine grosse Beachtung. Das ist verständlich, denn es gehört zum Grundprinzip der Kino-Illusion, dem Publikum die Technik hinter der Traumwelt zu verheimlichen. Die Vorläufer des Kinos erzählen einiges über die Sehnsucht der Menschen nach der Welt der bewegten Bilder.

Schon die Höhlenbewohner malten Bilder von eigentümlicher Dynamik an die Felswände. Die alten Chinesen kannten bereits die Schattenprojektion, ein einfacher Vorläufer der heutigen Projektionstechnik: Die Zuschauer sassen vor einer teildurchlässigen Stoffwand, auf die von hinten Schatten projiziert wurden. Im siebzehnten Jahrhundert entstand die Zauberlaterne (*Laterna magica*). Sie enthält die Grundelemente der modernen Bildprojektion. Mit Hilfe einer Lichtquelle (zum Beispiel einer Kerze oder einem Talglicht) und eines Linsensystems wurde ein Bild projiziert.

In Zürich Neu-Affoltern ist es möglich, Zauberlaternen-Vorführungen zu erleben. Im Keller eines unscheinbaren Mehrfamilienhauses hat der Sammler *Alfred Bolliger* ein winziges Kinomuseum eingerichtet. Auf 80m² präsentiert er das Ergebnis seiner Sammelleidenschaft. Zu sehen sind – neben 110 Zauberlaternen – Kinematographen, Zootrope, Praxinoscope und Schmalfilmprojektoren (16mm, Normal 8 und Super 8). Die Sammlung gibt einen guten Einblick in die Entwicklung der Projektionstechniken, angefangen bei der Zauberlaterne über Apparate aus der Vorkinozeit bis zu den heute bekannten Projektionssystemen. Seit bald zwei Jahren führt Alfred Bolliger das Museum zusammen mit seiner Frau Heidi. Nach Voranmeldung empfangen sie in familiärer Atmosphäre Gruppen bis zu zehn Personen zu einer Reise in die Kinovergangenheit.

Ende November 1995 wird im Bieler Museum Neuhaus die «*Cinécollection*» eröffnet. In einem grösseren Rahmen gibt sie Einblick in die Kinogeschichte. Die Apparate und Dokumente decken die Zeit von 1560 bis 1950 ab. Schwerpunkte der Cinécollection sind Zauberlaternen, Apparate aus der Vorkinozeit, Kameras, Projektoren und Amateurausrüstungen. Leiter ist William Piasio. Die Stadt Biel hat seine 1500 Objekte umfassende Sammlung gekauft und die Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt.
Sammlung Alfred Bolliger, Wehntalerstrasse 525, 8046 Zürich, Tel 01-371 26 53, Besuch nur nach Voranmeldung
Cinécollection William Piasio, Fondation Neuhaus, Promenade de la Suze 26, 2502 Biel-Bienne, Tel. 032-22 55 83/22 45 55, Eröffnung Ende November 1995

Das Filmplakat

Frank Kafka schrieb 1913 in einem Brief an Felice: «... wenn ich auch selbst nur sehr selten ins Kinematographentheater gehe, so weiss ich doch meistens fast alle Wochenprogramme aller Kinematographen auswendig. Meine Zerstreutheit, mein Vergnügungsbedürfnis sättigt sich an den *Plakaten* von meinem gewöhnlichen innerlichsten Unbehagen, von diesem Gefühl des ewig Provisorischen ruhe ich mich vor den *Plakaten* aus, immer wenn ich von den Sommerfrischen, die ja doch schliesslich unbefriedigend ausgegangen waren, in die Stadt zurückkam, hatte ich eine Gier nach den *Plakaten* und von der Elektrischen, mit der ich nach Hause fuhr, las ich im Fluge, bruchstückweise, angestrengt die *Plakate* ab, an denen wir vorüberfuhren.»

Das Museum für Gestaltung in Zürich zeigt ab 8. März bis 30. April eine Sonderausstellung zum Filmplakat. Zur Ausstellung erscheint ein von Wolfgang Beilenhoff und Martin Heller herausgegebener Katalog.
Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich, Tel. 01-446 22 11

Filmmelodien

Die *Winterthurer Symphoniker* unter der Leitung von Felix Reolon spielen in ihrem aktuellen Programm Filmmelodien von Erich W. Korngold, Arthur Honegger, John Williams, William Walton, Samuel Barber, John Williams, Maurice Jarre, Max Steiner und ein Potpourri aus den James-Bond-Filmen. Die Konzerte werden von Ettore Cella kommentiert.
Aufführungen: Bülach (28.1., 20.00 Uhr, Aula der Kantonsschule); Winterthur (29.1., 17.00 Uhr, Stadthaussaal)

Medienpädagogik

Die Projektgruppe Medien der Zentralstelle für Lehrerinnen- und Lehrerfortbildung des Kantons Bern hat einen hervorragend gestalteten Leitfaden für den Filmunterricht herausgegeben. «*Schule macht Film – Film macht Schule*» vermittelt Lehrern und Kursleitern die Wissensgrundlage der Filmgeschichte und Filmanalyse. Den Autoren geht es dabei nicht um eine strikte Unterrichtsanleitung, sie sehen ihren Leitfaden als Anregung zur Gestaltung des Unterrichts. Am Herzen liegt ihnen besonders die praktische Arbeit mit Film beziehungsweise Video. Ihr Konzept der Filmarbeit richtet sich an Jugendliche ab dreizehn Jahren und Erwachsene.
Gerhard Schütz, Werner Eichenberger: Schule macht Film – Film macht Schule. Herausgegeben von der Projektgruppe Medien der Zentralstelle für Lehrerinnen- und Lehrerfortbildung des Kantons Bern.
Zu beziehen bei: BO-Druck, 3455 Grünen, Tel. 034-71 19 19 Fax 034-71 33 19

Frühe Filmgeschichte

International hat sich das filmhistorische Forschungsinteresse schon seit längerem auf den Bereich des frühen Films verlagert. Dies war auch in Deutschland mehr als überfällig, um das jahrelang vorherrschende Diktum der «Rumpelkammer» des Films (Kracauer) endlich zu korrigieren. Der aktuell sicherlich gewichtigste Band, der zu diesem Bereich erschienen ist, dürfte *Corinna Müllers* Hamburger Dissertation «*Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 – 1912*» sein. Müller knüpft konsequent an die methodischen Überlegungen der «New Film History» an, um die Frühzeit der deutschen Filmwirtschaft systematisch zu durchforsten und zu ordnen. Als Kriterium dient ihr zunächst die simple, aber naheliegende Trennung zwischen der «Kurzfilmzeit» (bis etwa 1910) und der «Etablierung des langen Spielfilms». Die Autorin wertet vor allem Primärquellen aus, etwa die zeitgenössische Fachpublizistik von den Varietézeitschriften bis zu den um 1907 einsetzenden eigenständigen Filmzeitschriften; sie sichtet Programmzettel der Kinos und Kataloge der filmtechnischen Betriebe, Filmverkäufer und Verleiher. Und natürlich greift sie auf Zeugnisse von den Filmpionieren zurück, zu denen der archivarische Glücksfall des sehr gut dokumentierten Nachlasses von *Oskar Messter* gehört.

Am Anfang war die Vorführung auf Jahrmärkten, in Varietés und dann in Ladenkinos und ab circa 1905 zunehmend in feststehenden Kinos. Die Bedingungen für die Programmgestaltung in diesen Stufen der Kinoentwicklung werden materialreich dargestellt und analysiert. Sieht man von der Ausnahme Oskar Messter ab, so war bisher über die Produzenten früher deutscher Filme kaum etwas bekannt. Auch in diesem Bereich steuert Müller neue Erkenntnisse bei, wenn auch im Zentrum ihrer Überlegungen wiederum Messter steht. Vor allem ist es jedoch der Bereich des Verleihwesens, dem die Autorin besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt. Die frühen Konventionen des Verleihs (um 1907), der Fabrikanten-Selbstverleih, die Institutionalisierung des separaten Verleihs einzelner Filme (um 1909), das System des sogenannten "Monopolfilms" (bei dem um 1910/11 einem Kinobesitzer das örtliche Vorführmonopol eingeräumt wurde) stellt Corinna Müller erschöpfend dar. Interessant ist, wie sich die Entwicklung des Starwesens in Deutschland in ganz enger Verzahnung mit Distributions-Interessen herausbildete. Das Monopolfilm-Verleihwesen war ohne die grosse Nachfrage nach Filmen der von einem Konsortium konsequent als Star durchgesetzten Schauspielerin *Asta Nielsen* ebensowenig denkbar wie die Expansion Oskar Messters von einer filmmechanischen Werkstatt zu einem vertikalen Konzern. Der gelang ihm aufgrund der Starqualitäten von *Henny Porten* gerade im Filmproduktionsbereich.

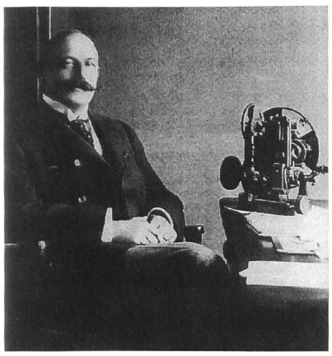
Zum ersten Mal in der deutschen Filmgeschichte zeichnet Müller den einschneidenden Wandel nach, der sich durch die Erweiterung der Filmlängen ergab. Deutlich werden dabei vor allem die wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungsbedingungen der deutschen Kinematographie. Filmästhetische Entwicklungen stehen dagegen nicht im Mittelpunkt der Betrachtung. Die strukturellen filmwirtschaftlichen Rahmenbedingungen für deren Analyse hat Corinna Müller umfassend erarbeitet. Besonders für die anstehenden Ausstellungen und Publikationen und anderen Veranstaltungen zum Zentenarium des Films dürfte ihr Buch unersetzlich sein.

Eine erste Ausstellung dazu hat bereits im Dezember 1994 im Potsdamer Filmmuseum eröffnet. Sie stellt den Filmpionier Oskar Messter vor und wird 1995 auch in München und Wiesbaden zu sehen sein. Dazu sind im Verlag *Stroemfeld/Roter Stern* (Basel/Frankfurt) gleich drei Publikationen erschienen. Der Verlag hat bereits mit der Jahrbuchreihe *KINtop* (seit 1992), die sich ausschliesslich den ersten Dekaden des Films widmet, einen aussergewöhnlichen Schwerpunkt im Bereich der frühen Kinematographie markiert. Die Jahrbuch-Reihe wird begleitet von einer Schriftenreihe. Sie wurde mit einem Band über die Sammlung des Abbé *Joseph Joye* eröffnet. Als zweiter Band ist der Katalog zur Ausstellung «*Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit*» erschienen. Und auch die Ausgabe von *KINtop 3* («*Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann*») rückt den Filmveteranen in den Mittelpunkt. Ausserdem publiziert Stroemfeld den bisher fast unbekannten (weil nur in einem einzigen Exemplar erhaltenen) «*Spezialkatalog No. 32 über Projections- und Aufnahme-Apparate für Lebende Photographie, Films, Graphophons, Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer etc.*» von Messter aus dem Jahre 1898.

Messters Bedeutung für die Kinematographie liegt vor allem in der Verbesserung der frühen Projektionstechnik, etwa des Schrittschaltwerkes, indem er den Einsatz des vierteiligen Malteserkreuzes optimiert. Bereits 1896 verkauft er mit seiner mechanischen Werkstatt 64 Projektoren und erkennt die Bedeutung dieses Marktes. Zwar erreicht er im Kamerabau nicht sofort einen vergleichbaren technischen Standard, denn das Bildtransport-Prinzip der Lumièreschen Kamera, die mit einem Greifer arbeitet, bleibt ihm bis etwa 1910 verborgen. Messter nutzt als Kamera seinen bewährten Projektionsapparat, den er in ein lichtdichtes Gehäuse verpackt. Darüber hinaus entwirft und baut er Perforations- und Kopiermaschinen, versucht bereits 1899 vergeblich eine Dreifarben-Kamera zu entwickeln und arbeitet an komplizierten Verfahren zur Erzielung plastischer Effekte. Kenntnisreich und doch lesbar zeichnen Christian Ilgner und Dietmar Linke Messters diverse filmtechnische Verbesserungen und Tüfteleien nach.

Messter hat schnell erkannt, dass der Erfolg des Gerätevertriebs ganz wesentlich mit dem Angebot vorführbarer Filme verknüpft ist. Bereits 1898 bietet er 84 selbst produzierte Filme an, überwiegend Aktualitäten, aber auch schon kurze Spielfilme von 18 bis 24 m Länge. Grossen Erfolg hat Messter mit seinen seit 1903 produzierten Tonbildern. Für deren Projektion wird der Vorführapparat mit einem Grammophon gekoppelt, so dass nicht nur die musikdramatische Szene zu sehen, sondern auch die Arie zu hören ist.

Messter stösst um 1910 an die Grenzen seiner Kapitalmöglichkeiten, als die Filmproduktion immer aufwendiger wird,



Oskar Messter

KINtop

da die Länge der Filme stetig zunimmt. Die überaus interessante wirtschaftliche Entwicklung Messters, von einer Werkstatt über einen Familienbetrieb bis zum vertikalen Grosskonzern, zeichnet Rainer Karlsch im Katalog einprägsam nach.

Der Weltkrieg, den Messter zunächst fürchtet, weil seine Auslandmärkte wegbrechen, führt jedoch zu einer regelrechten Explosion der Gewinne. Vor allem die patriotisch berichtende Messter-Wochenschau bringt ihm Umsatzrekorde. Oskar Messters publizistischen und filmtechnischen Beitrag zum Ersten Weltkrieg beleuchtet der Filmwissenschaftler Wolfgang Mühl-Benninghaus in KINtop 3. Dort ist auch Messters Denkschrift zum «Film als politisches Werbemittel» abgedruckt. Anschaulich, in Form von Geräten und ihren technischen Weiterentwicklungen, sind einige seiner Erfindungen in der Ausstellung dokumentiert. So wird Messters MG-Kamera als Zielübungsgerät zur Registrierung von Geschosseinschlägen weiterentwickelt und eingesetzt. Seine Reihenbild-Spezialkamera nimmt, aus dem Flugzeug hängend, Frontabschnitte auf und vermisst sie. Später wird diese Technik dazu genutzt, bessere Karten herzustellen. Sein Panzerkino von 1913 ist jedoch keine Kriegserfindung, sondern darunter ist ein vollständig gekapselter Projektor mit Zentralschmierung zu verstehen, der zum Standard von Kinogrossprojektoren wurde.

Peter Boegers Arbeit *«Architektur der Lichtspieltheater in Berlin 1919 – 1930»* (verlegt bei *Arenhövel*, Berlin) ist an einem kunsthistorischen Institut entstanden. In diesem verschwenderisch ausgestatteten Buch ersteht die versunkene Welt der Filmpaläste wieder. Sie erstreckt sich von den noch vor dem Ersten Weltkrieg errichteten Luxuskinos zwischen Nollendorfplatz und Kurfürstendamm bis zu den zwischen barocker Opulenz, moderner Sachlichkeit, Funktionalität und geschwungenen Linien pendelnden Neubauten in den dezentralen Bezirken Neukölln oder Steglitz. Mehr als 220 Abbildungen, teils Fotos von Fassaden und Innenräumen, teils Grundrisse, Aufrisse, Quer- oder Längsschnitte, die der Autor aus den Bauakten oder aus Firmenarchiven gesichtet hat, illustrieren den Text ungemein sinnfällig. In einer knapp, aber informativ gehaltenen Einleitung skizziert der Autor die sozialen Rahmenbedingungen des Kinobau-Booms, der zwischen 1913 und 1918 und nach der ausgestandenen Inflation zwischen 1923 und 1930 Berlin zu der wohl weltweit führenden Stadt im Filmtheaterbau machte. Ebenso knapp umreisst er die Dimensionen und die formale Gestaltung der Gebäude, steckt das Verhältnis von Fassadenarchitektur und Innenraumgestaltung ab und widmet sich der für diese Gebäude spezifischen Frage von Licht und Werbung.

Kern des Buches ist ein Katalog, in welchem Boeger dreissig ausgewählte Kinobauten dokumentiert, indem er die Baugeschichte und die Architekten vorstellt und eine zum Teil minuziöse Beschreibung der entstandenen Bauten gibt. Sie reicht von Angaben zu den Innenraumdimensionen und -details bis zur Angabe der Wandbespannungsart, Lage des Projektionsraums und zuweilen auch von dessen Winkel zur Leinwand.

Mit den detaillierten Beschreibungen und Bauplänen sichert Boeger ganz wesentliches Material für neue Ansätze in der Filmgeschichte und in der Filmtheorie. Denn eine Rezeptionsforschung ohne Kenntnis der wirklichen räumlichen Zuschaubedingungen scheint ebensowenig möglich wie die Anwendung der in Mode gekommenen Dispositiv-Theorien, deren Vertreter jedoch zumeist gar keine Ahnung davon haben, wie ein Filmpalast der zwanziger Jahre ausgesehen haben mag.

Jürgen Kasten

Psychoanalyse und Film

Filmtheoretiker greifen gerne auf die Psychoanalyse zurück, wenn sie versuchen, die Magie des Kinos zu erklären. Psychoanalytiker selber haben jedoch ein schwieriges Verhältnis zum Medium Film. Lieber beschäftigen sie sich mit Theater und Literatur – wie Übervater Freud. Der stand nämlich dem Kino ablehnend gegenüber und ignorierte es.

So stellt denn die November-Nummer der psychoanalytischen Zeitschrift *«Psyche»* zum Thema *«Die Sprache der Bilder - Psychoanalyse und Film»* eine Art Wiedergutmachung dar. Denn auch in der Veröffentlichungspraxis dieser Zeitschrift spiegeln sich die Berührungsängste der Psychoanalyse vor dem Kino: In fünfundvierzig Jahren erschienen bloss drei Veröffentlichungen, die sich mit Psychoanalyse und Film beschäftigten.

Zum ersten Mal auf deutsch erscheinen die Aufsätze «Le film de fiction et son spectateur. Etude métapsychologique» von *Christian Metz* und *Jean-Louis Baudrys* «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité». *Mechthild Zeul* gibt einen Überblick zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie, *Heide Schlüpmann* und *Renate Lippert* werfen einen feministischen Blick auf das Kino.
Psyche. Nr. 11, November 1994. Die Sprache der Bilder – Psychoanalyse und Film. Klett-Cotta

Frauen Film Tage

Die diesjährigen Schweizer Frauen Film Tage stehen unter dem Motto *«Cherchez la femme – in hundert Jahren Filmgeschichte»*. Sie sind als Hommage an die Pionierinnen der zehner Jahre wie auch an das feministische Kino der siebziger Jahre gedacht. Karola Gramann und Heide Schlüpmann haben drei Filmprogramme zusammengestellt, in denen Werke aus den zehner Jahren – geprägt von Schauspielerinnen wie *Asta Nielsen* oder *Lyda Borelli* – auf unabhängige Filme aus den achtziger Jahren stossen oder etwa ein Film von *Germaine Dulac*, Pionierin der zwanziger Jahre, auf Ansätze des heutigen lesbischen Kinos trifft.

Der zweite Schwerpunkt des Programms dokumentiert mit einem breiten Spektrum von Filmen – es reicht etwa von CLÉO DE 5 Á 7 von *Agnès Varda*, FLICKORNA von *Mai Zetterling* bis zu IL PORTIERE DI NOTTE von *Liliana Cavani* oder UNSICHTBARE GEGNER von *Valie Export* – den Aufbruch der Neuen Frauenbewegung der siebziger Jahre. Das Programm läuft im März in den Städten Aarau, Basel, Bern, Biel, Brig, Fribourg, St. Gallen, Thusis, Winterthur und Zürich.
Informationen bei: Frauen Film Tage Schweiz, Lilo Spahr, Centralweg 22, 3013 Bern, Tel. 031-331 33 93 Fax 031-302 78 77

Lodissea

LAMERICA
von Gianni Amelio

"Lamerica" jenseits des Meeres, so nah und doch so fern, ist das verheissene Land schlechthin.

Im Auftrag eines Römer Schwindelkonsortiums kommt der Jungtraffikant Gino ins lohnkostengünstige Tirana, um dort zum Schein eine Firma zu gründen. Dabei führen ihn Probleme mit Bürokratie und Mafia auf eine unvorhergesehene abenteuerliche Tour durchs Hinterland von Albanien. Ein italienischer Kolonist aus den Zeiten Mussolinis hat Jahrzehnte Zwangsarbeit in den Kerkern der Diktatur überlebt. Spiro könnte ohne weiteres der Vater von Gino sein. Jetzt soll dessen (imaginäre) Schuhfabrik vom Alten betrügerisch bestrohmannt werden. Es geschieht, ohne dass der Alte begriffe, wie ihm geschieht.

Stattliche Teile der Bevölkerung versuchen derweil, das praktisch von niemandem mehr regierte Land zu verlassen. Vom chaotischen Exodus mitgerissen, kommen Gino und Spiro einander abhanden. Das Wiedersehen fällt auf eines der Exilantenschiffe, die von Durrës auslaufen. Angesteuert wird das gelobte Italien, das über seine TV-Kanäle ein kitschig geschöntes Bild von sich selbst ins illusionsdurstige Albanien sendet.

"Lamerica" jenseits des Meeres, so nah und doch so fern, ist in den Phantasien aller Orte und Zeiten das verheissene Land schlechthin: in diesem Fall unser Nachbar im Süden. So führen zwar alle Irrfahrten nach Hause, aber nicht notwendigerweise an ein Ende. Um dieses Grundmotiv kreisen sowohl IL LADRO DI BAMBINI wie jetzt LAMERICA. Im einen und andern Film erscheint das Dasein wie bestimmt von unablässigem Nomadisieren und von der absoluten Unmöglichkeit, auch nur das mindeste vorauszusehen.

Das Ändern der Regeln mitten im Spiel

Jedesmal deutlicher erweist sich *Gianni Amelio* als der wahre Erbe der klassischen Autoren des italienischen Kinos. Seine unverwechselbaren Filme entstehen sozusagen im Transit.

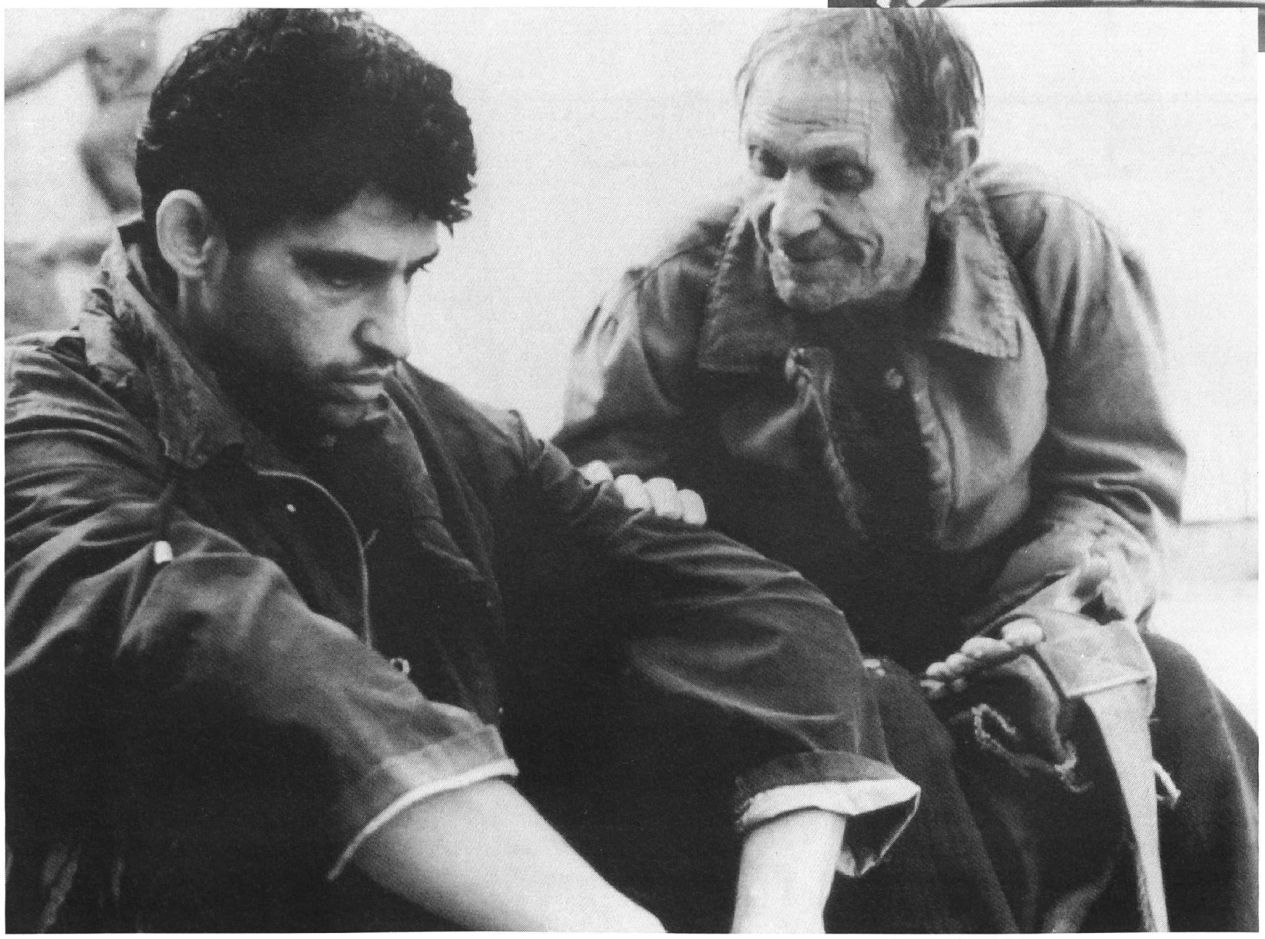
Mit Dilettantismus hat das nichts, mit einer fortgeschrittenen Form der Professionalität alles zu tun.

Ganz entsprechend ist auch ihre Wirkung. Sie nehmen sich aus wie Geschichten auf der Durchreise, ohne eindeutigen Ursprung und ohne definiertes Ziel, gleichsam abgezweigt vom unsteten Lauf der Welt. Ausgangspunkt ist jedesmal ein professionell erarbeitetes ganz und gar drehreifes Skript, von dem aber alle wissen, dass es auch in der schliesslich für gut befundenen Fassung nicht realisiert werden wird.

Vielmehr rechnet jeder damit, dass noch während des Drehens laufend umgeschrieben, der Terminplan mehrmals geändert wird. Aufenthalte und Destinationen, Umfang und Bedeutung der einzelnen Episoden, besonders aber der Ausgang der zu erzählenden Geschichte sind noch mindestens einmal ganz neu zu fassen. Das Projekt setzt von Anfang an zahlreiche Dislokationen voraus. Doch gerade der neue Ort, an den die Produktion jeweils zu ziehen hat, regt eben besonders gern zum Improvisieren – und zum weiter Fahren – an.

Mit Dilettantismus hat das nichts, mit einer fortgeschrittenen Form der Professionalität alles zu tun. Während Jahren hat Amelio das Entwerfen und Realisieren von Filmen trainiert. Heute zahlt es sich aus, dass er so lange Enthaltung vom Experiment hat üben müssen. In einem fort darf er jetzt vom schon halbwegs Festgeschriebenen abrücken. Zwischen Fixierung und Abwandlung, zwischen Thema und Variation weiss er eine kunstvolle Balance zu halten. Da werden die Regeln sowohl laufend gebrochen wie unterwegs geändert, fast könnte man sagen: mitten im Spiel. Doch anders als so mancher tut es Amelio nicht, ohne sie vorher erlernt zu haben.

Was aus so risikoreichen Umständen hervorgeht, sieht an besonderen Schauplätzen, in entscheidenden Phasen der Handlung aus, als hätte der Autor im allerletzten Moment entschieden (und hie und da sogar danach: erst in der Montage). Dahinter steckt manchmal ganz simpel, dass er sich eben tatsächlich nicht früher



Östlich der Adria haben Armut und Diktatur nichts als Mafia-Herrschaft hinterlassen.

festgelegt hat. Um etwelches nachdrücklicher als die eigentlichen *road movies* – weit mehr etwa als der sagenhafte IM LAUF DER ZEIT von Wim Wenders – bewahren sich auf diese Weise Amelios Filme den Charakter von etwas Sprunghaftem, Unberechenbarem, Unbürokratischem. Ein offenes und bewegliches Gebilde von solcher Art (man spürt es förmlich) ertastet, ortet und justiert in einem fort sich selbst: seinen Sinn und seinen Fluss, die eigene Richtung, Bestimmung und Unumkehrbarkeit. Was vorgeführt wird, ist der Prozess, nicht das Resultat. Ganz entsprechend ist es auch ein vitales Schau- und kein bedrückendes Trauerspiel.

Resignierte Melancholie, aufgeklärte Zuversicht

Odysseus, der Held der Helden, zieht in den trojanischen Krieg und hat dann, unter tausend Mühen, den Rückweg nach Ithaka zu finden. Einer vergleichbaren Schlaufe, die ausgreift, um wieder in sich selbst zurückzulaufen, folgt auch LAMERICA, indem der Film sich von Italien nach Albanien und von Albanien nach Italien bewegt. Er gibt zu entdecken, dass je in einem der beiden Länder etwas mehr vom jeweils andern enthalten ist, als man geglaubt hat. Östlich der Adria haben Armut und Diktatur nichts als Mafia-Herrschaft hinterlassen. Westlich davon hat man auf dem Weg der Demokratie und des Wohlstands kaum viel anderes zustandegebracht.

Der Besserwessi Gino lehrt die noch ganz naiv käuflichen Albaner, wie sich mehr italienischer Gusto in die Annahme und Vergabe von Vorteilen bringen lässt. Der Ausverkauf des überlegenen Systems spiegelt sich zuverlässig in dem des unterlegenen. Ohne sich dessen im mindesten bewusst zu werden, folgt er, der Enkel, den Spuren des Kolonialisten Mussolini, der ein-

Die wichtigsten Daten zu LAMERICA:

Regie: Gianni Amelio; Buch: Gianni Amelio, Andrea Porporati, Allessandro Sermoneta; Kamera: Luca Bigazzi; Schnitt: Simona Paggi; Dekor: Guiseppe M. Gaudino; Kostüme: Liliana Sotira, Claudia Tenaglia; Musik: Franco Piersanti; Ton: Alessandro Zanon.

Darsteller (Rolle): Enrico Lo Verso (Gino), Michele Placido (Fiore), Piro Milkani (Selimi), Elida Janushi (Cousine von Selimi), Sefer Pema (Gefängnisdirektor), Nikolin Elezi (junger sterbender Mann), Marian Pietrj (Ismail), Besim Kurti (Polizist), Esmeralda Ara (Mädchen), Carmelo Di Mazzarelli (Spiro).

Produktion: Cecchi Gori Group Tiger Cinematogafica, Rom; Arena Films, Paris; in Zusammenarbeit mit RAI, Rom;, Vega Film, Zürich, Canal Plus und das Centre National de la Cinématographie, Paris; Produzenten: Mario und Vittorio Cecchi Gori; ausführender Produzent: Enzo Porcelli; Co-Produzent: Bruno Pesery. Italien, Frankreich 1994. 35mm, Farbe, Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

mal versucht hat, die Albaner zu Italienern zweiter Klasse zu machen.

Spiro seinerseits, der Grossvater, ist ein Überlebender aus dem Italien von ehedem. Damals war es noch selber ein bitterarmes Land und deportierte seine überzähligen Menschen nach Übersee. Glück und Wohlstand wurden ihnen verheissen, nicht viel anders, als es Rai und Fininvest, die "Botschafter" des Römer Parteienregimes, heute tun – und zwar nicht zuletzt zuhanden der Leichtgläubigen auch in Albanien.

Amelio versteht es, jene resignierte Melancholie zu forcieren, die aus der Einsicht kommt, dass sich alles schon einmal Fehlgeschlagene wiederholt und die Menschen nie dauerhaft hinzulernen. Immer wieder muss der effektive Lauf der Geschichte alle Träume über den Haufen schmeissen. Doch herrscht, wo keine mehr übrig bleiben, bloss noch leeres Allegegenalle. Weshalb die utopische Sehnsucht nach "Lamerica", der gerechteren und freieren Welt (auf die ja doch ein Anspruch, ein Menschenrecht besteht), sämtliche Enttäuschungen überdauert, die alten und die neuen.

Das Verbreiten einer aufgeklärten Zuversicht geht in diesem Sinn Amelio noch einiges glaubwürdiger von der Hand als der unumgängliche luzide Pessimismus: als jene gesunde Skepsis, ohne die wir keiner Hoffnung mehr trauen mögen. Wenn die abgezehrten Emigranten übers Meer einer ungewissen Zukunft entgegendampfen, halten wir sie für arme Menschen. Und gar leicht überkommt einen jenes bewusste Würgen. Doch sagt man sich auch, solange die Geschichte in Fahrt bleibt – und wenn's nur eine Odyssee ist –, solange könnte sich alles noch einmal anders wenden. Erst der Stillstand wäre gleichbedeutend mit der endgültigen Aufgabe. Der Mann aus Ithaka bliebe von Anfang an daheim.

Pierre Lachat

●

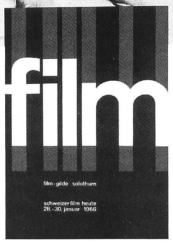
«Die Hard» oder: «Vüu z'vüu Füume!»

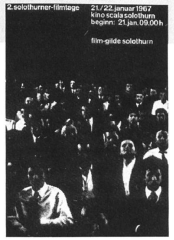
Dreissig Jahre
Solothurner Filmtage

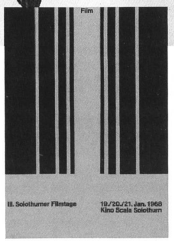
Eine befreundete Solothurnerin pflegte mir zu versichern, mit hundertzwei müssten Höchstbetagte zutodegeschlagen werden. Übung sei das zwar nicht am Jurasüdfuss, doch der etwas grausame Witz sei in der Gegend ungewöhnlich beliebt. Zählebigkeit scheint dort überdurchschnittlich verbreitet zu sein. (Über hohe Selbstmordraten wird allerdings auch geklagt.) Nur weiter so, lässt sich heute getrost sagen, und der Schweizer Film, den sich Solothurn ein bisschen zu eigen gemacht hat, überlebt noch die Schweiz, und die Filmtage erleben (wer weiss) das Ende des Schweizer Films.

Hundertmal sind sie als überflüssig geschmäht worden oder doch mindestens als hoffnungslos altmodisch und folkloristisch. (Das legendäre Massenlager gibt es immer noch.) Tausendmal hat man das gleiche vom Schweizer Film gesagt, zehntausendmal vom ganzen Land. Derzeit dreht sich offenbar jede Diskussion, die Wert auf offiziellen und eleganten Charakter legt, (wieder einmal) einzig darum, wie der ganze historische Restkram auf dem Weg in eine Welt des gediegenen Erfolgs pietätvoll wegzubefördern wäre. Wie peinlich berührt doch dieser etatistisch-sozialistische, kommerziell unkor-

1964 1965 1966 ★ 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975







rekte, zuschauerfeindliche, success-storylose, unberlusconische Beigeschmack wie von Ex-DDR!

Aber länger als die Totgesagten leben nur die Totgewünschten. Das Gedränge in den Sälen von Scala oder Landhaus mag so dicht sein, wie es will. Schlägereien um Plätze habe ich persönlich erlebt (ohne eigene Beteiligung). Trotzdem berufen sich von Anfang an die Skeptiker auf das angeblich mangelnde Interesse des sogenannten breiten Publikums. Innert kürzester Zeit würden nur noch ein paar Unentwegte aufkreuzen, prophezeien sie während Jahrzehnten. Noch heute reisen die Gegner an (erklärt und verkappt), um das erhoffte Fiasko nicht zu verpassen und den verhassten, unpopulären Autorenfilm ein für allemal zu beerdigen.

Fluktuation

«Zu diesen intellektuellen Wichsern und kleinen Godards bringen mich keine zehn Pferde», prahlt vor ein paar Jahren ein Kollege, der vom Heiligen Publikum nur mit ergriffen heiserer Stimme spricht. Monate danach erwische ich ihn dann doch auf der Landhaustreppe. (In diesem zugigen Flaschenhals der Filmtage gibt's kein Aus-

weichen mehr.) «*Da wird nichts Gscheites draus*», sagt schon der Redaktor, der mir 1965 seufzend einen ersten Schreibauftrag erteilt. «*Und das müsste man dann auch sagen. Die denken nicht ans Publikum.*» Für eine aussichtslose Sache ist dieser Berichterstatter scheint's gerade recht. Notorisch renitent, bringt er es nicht über sich, zu schreiben wie geheissen. Flugs flickt der Auftraggeber seine kompetent-redaktionelle Fern-Fehldiagnose wenigstens in die Bildlegende hinein. Seine starke falsche Ansicht hat er, glaube ich, nie geändert.

Erweisen sich die Hoffnungen der Widersacher samt und sonders als verstiegen, so gilt aber nichts wirklich anderes von den Erwartungen der Veranstalter. Zu einer eigenständigen Solothurner Kontinuität im eigentlichen Sinn kommt es jedenfalls nie; und sei's bloss, weil schon nach kurzer Zeit die fortgeschritteneren und teureren Produktionen zu den ausgesprochenen Festivals gravitieren. Sicher auch etwas naiv, sehen sich die Pioniere auf die zweite Wahl verwiesen und können, so pervers es klingt, gerade die besten Titel fast immer nur nachspielen.

1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987

Unter so unsinnigen Umständen entsteht ein Bild von der Jahresproduktion, das ausgerechnet im entscheidenden Punkt verkehrt sein kann. Dass die Veranstalter keinen grösseren Schaden davon haben, grenzt schon ans Unglaubliche. Denn immerhin, die Folge ist, dass viele Besucher ein übers andere Mal mit einem schulterzuckenden «*wieder nichts überwältigend Neues*» von dannen ziehen.

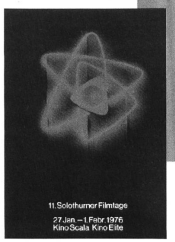
Da läuft denn das Beste nebenher und rückt das Zweitbeste in den Brennpunkt. Was dazu führt, dass schon früh eine hartnäckige Fluktuation einsetzt. Sie wird mit der Zeit kaum noch wahrgenommen, so selbstverständlich wächst das andauernde Kommen und Gehen von Autoren dem Betrieb zu. Ob es klug sei, seinen frisch kopierten Erstling dorthin zu geben, fragt mich (zum Beispiel) einer aus Zürich im November 1976. Aber sicher, bescheide ich ihm (wohl etwas vorschnell), die nehmen's garantiert. «*Aber eine Première in New York wäre mir viel lieber*», sagt er, womit schon ein Vorgriff auf die Moden der Achtziger getan ist. «*Das eine schliesst doch das andere nicht aus*», tröste ich unbestimmt. Nie wieder hat man etwas von ihm gehört. Die Erstaufführung in Solothurn findet statt, die amerikanische bleibt natürlich ein Traum.

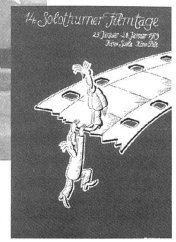
Es sind (wörtlich) Hunderte, die es auf diese Weise mit ihren mehr oder weniger bescheidenen Arbeiten versuchen. Die vielbeschworene Durchlässigkeit des Mediums scheint sich bis in den sozialen Bereich auszuweiten. Hinein kommt man bald einmal, hinaus noch schneller. Blitzschnell spricht sich herum, wie leicht diese Bühne gerade für jemand Unberührten zu erklimmen sein soll. Geld hat sich an den Filmtagen immer nur verlieren lassen. Doch steht es dann mit den Möglichkeiten, wenigstens berühmt zu werden (ein Umweg zum Geld), in Tat und Wahrheit auch nicht besser.

Inklusivität

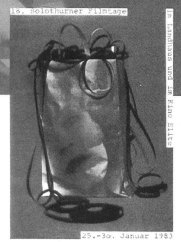
Die Zahl derer, die mehr als dreimal mit einem Film wiederkommen – oder während länger als sechs oder sieben Jahren –, ist nicht überwältigend. Sie gelten dann als "*abonniert*". Eine nächste Selektion ist ihnen (falls erwünscht) so gut wie sicher. Eine Handvoll gestandener Autoren, Techniker und Journalisten bleibt mehr oder weniger *habitué*. Den fatalen Ruf, wahllos alles zu zeigen, schütteln die Filmtage nie mehr ganz ab. Dabei selektioniert man jetzt schon seit vielen Jahren stetig strenger. Nur während der ersten Periode will – entsprechend den demokratischen Überzeugungen der Sechziger und Siebziger – mit einer gewissen Erbarmungslosigkeit selbst das Allerletzte nicht wegfallen.

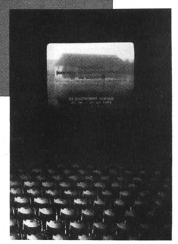
Die einzelnen Filme machen Solothurn weder bedeutend noch unbedeutend. Wie sollten sie auch, wo doch offensichtlich erst ihre Menge überhaupt einschenkt? Vielmehr bewahrt sich die Veranstaltung ihren Rang aus eigenem. Sie tut es kraft einer manchmal schon sturen, dann wieder tapferen Unbeirrbarkeit. Ehe nicht der letzte Autor mit seinem letzten Versuch gescheitert ist, weichen wir nicht von der Stelle; das ist es, was diese Haltung anscheinend bekräftigen will. (Aber ja, dass auch unsere Bäume nicht in den Himmel wachsen, ist uns bewusst.) Inoffiziell zieren sich die Filmtage mit dem Untertitel einer Werkschau. Lange wird der Begriff wörtlich verstanden. Heute bemüht man ihn viel vorsichtiger.

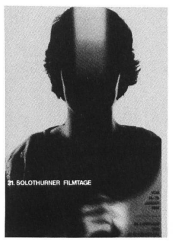




sda. Auch der Bundesrat betrachtet die gegenwärtigen Aufwendungen des Bundes von 2,85 Mio. Franken pro Jahr für den Film als ungenügend. Der Schweizer Film sei tatsächlich in seiner wei- ...und es gelte,







Bis weit in die Siebziger hinein gilt noch im Ernst, dass alle paar hundert Meter belichteten Materials die Filmkultur tragen helfen. Und es ist nicht nur Einbildung, wenn es aussieht, als täten sich thematisch und stilistisch glattweg alle Wege auf; dies ungeachtet der erheblichen Beschränkung, dass der Zugang zu entsprechend stattlicheren Mitteln fast immer verschlossen bleibt. «*Mein Film ist wichtig*», behauptet mancher Neu-Autor von 1972. Er tut es ohne mit der Wimper zu zucken und oft genug unwidersprochen. Was er damit meint, ist, es gebe Kriterien jenseits von gut und schlecht. Für seine Generation ist die Daseinsberechtigung eines Films in seinen redlichen Intentionen enthalten. Unter den neomerkantilistischen Bedingungen von heute kommt sie in die Verkaufbarkeit zu stekken, die man ihm zuschreibt.

Dass Filme die Welt verändern können, sollen und werden, hält sich bis gegen 1975 in manchen Köpfen als Axiom. Jeder, der nicht auf materiellen Gewinn erpicht ist und auch nur dem Anschein nach etwas zu sagen hat, gilt bis zum Beweis des Gegenteils als genial. Ausdrücklich nichts und niemanden möchte man missen oder gar ausschliessen. Unterm Leitwort gemeinsa-

auch verdientem) Mass. «*Die Filme sind gut gemeint, aber schlecht gemacht*», höre ich 1965 so oft, wie es mir noch 1995 unterkommt, und geäussert wird es im gleichen Brustton fachmännischer Überzeugung. Durchgehend heisst es: Die Bildschnitte springen, die Tonmischung ist holprig, der Kommentar zu wortreich und schlecht gesprochen; und trifft einmal nichts von dem zu, dann ist doch mindestens alles viel zu lang.

Enthusiasmus kommt dementsprechend selten auf. Wenn überhaupt, gilt er häufiger der Gesamtheit des Gebotenen, dem Schweizer Film als Unternehmen und nur gelegentlich einem

einzelnen Titel. Dann kann die Begeisterung allerdings auch fanatische Züge annehmen. Immer gilt, dass Diskussion vor Akklamation geht. Davon ist bis in unsere debattiermüde Gegenwart etwas geblieben (weil sie eben auch applausmüde geworden ist). Es gibt Zeiten, da wird von den Filmen gesprochen, als müssten's heilige Güter sein, und man erwartet von ihnen Erleuchtung, wenn nicht Erlösung – oder so war es doch jedenfalls einmal.

Ziemlich mühsam ergibt sich, aufs Ganze gesehen, das ungebrochen Lebendige im Schweizer Film daraus, dass im günstigsten Fall immer

1988 | 1989 | 1990 | 1991 | 1992 | 1993 | 1994 | 1995 ★ | 1996 | 1997 | 1998 | 1999

mer Stärke formiert sich eine zwar wechselnde, doch auch beharrlich wachsende Gruppe, die mindestens verbal über alle Massen *inklusiv* wirkt. Die immerwährende Anfeindung richtet spür-, aber verschmerzbaren Schaden an. Der blinde Eifer, die Radikalrhetorik der eigenen Parteigänger wirkt sich mitunter schlimmer aus.

Dauerprovisorium

Haben sich also zu viele zu oft zu lange zu sehr überschätzt? Der Jargon der Filmtage umschreibt diese Vorstellung indirekt, mit der geflügelten solothurnischen Dialektformel «*vüu z'vüu Füü-*

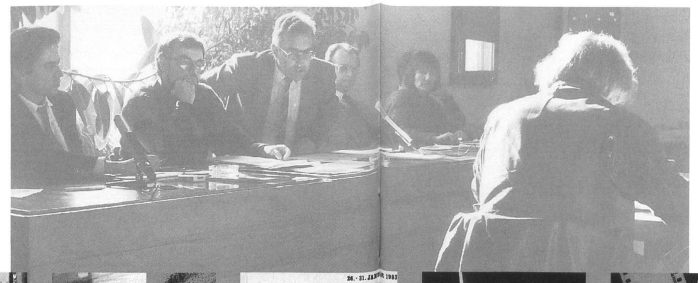
me!». Schon so manches Mal ist die Panik, da komme endgültig nichts mehr nach, von der Panik überholt worden, unmöglich lasse sich so vieles in ein sinnvolles Sechstage-Programm quetschen; und zuletzt kommen auch noch Zweifel hinzu, ob der Schweizer Film auf die Dauer überhaupt gültig darstellbar sei. Wenn es stimmt, dass niemandes Bäume in den Himmel wachsen, dann heisst das, auf unsern Fall übertragen: Quantität vermag nicht einmal in der Aarestadt Qualität zu ersetzen.

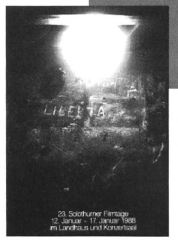
Den Schimpf, den Neid, die Verachtung oder die Gleichgültigkeit der Branche ernten die Autoren Jahr für Jahr in reichstem (gelegentlich

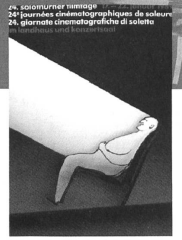
nur so viel Weiterweisendes entsteht, wie sich laufend erschöpft, was nicht länger vorandeutet. Das Erwachsen in die Reife, die Akkumulation sollte immer nur demnächst stattfinden, tut es aber nie wirklich. Das Provisorium verlängert sich zum Definitivum, das Projekt zum Dauervorhaben: umsichtig und zuverlässig fort-, aber nie ganz ausgeführt.

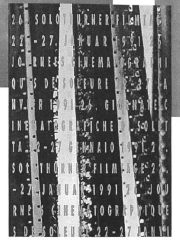
Die Filmtage sind in mindestens einem noch heute, was sie immer waren: ein Entwurf, genauer noch die Hülle eines Entwurfs. Und doch haben die letzten zehn Ausgaben (überwiegend) einen bewahrenden, geradezu institutionellen, um nicht zu sagen *konservativen* Charakter hervorgekehrt. Das Erreichte will, in den bislang deutlich schwierigsten Zeiten, gehalten sein, was vielleicht nur eine vornehmere Art ist zu sagen, dass es den Stillstand diskret zu markieren und vielleicht zu maskieren gilt. Das geschieht zweifellos in der unbestimmten Erwartung eines nächsten Innovationsschubes. Noch bis vor zehn Jahren hätte man von permanenter Utopie gesprochen.

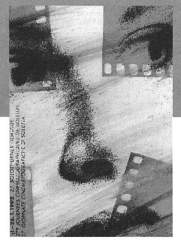
Pierre Lachat

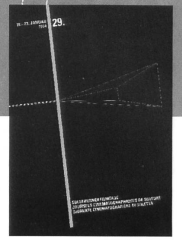


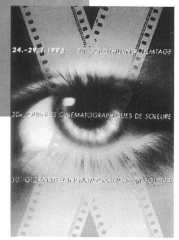






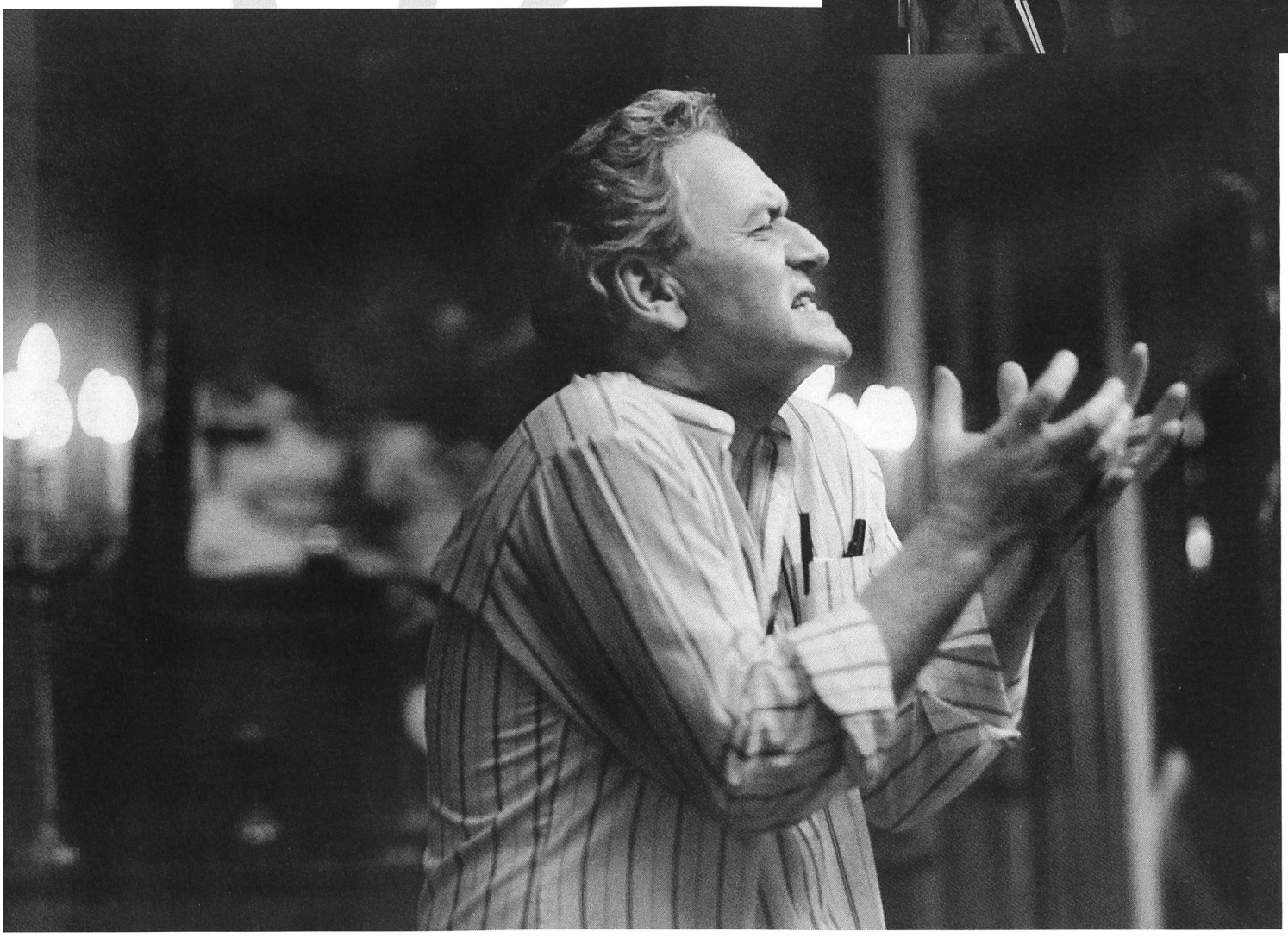


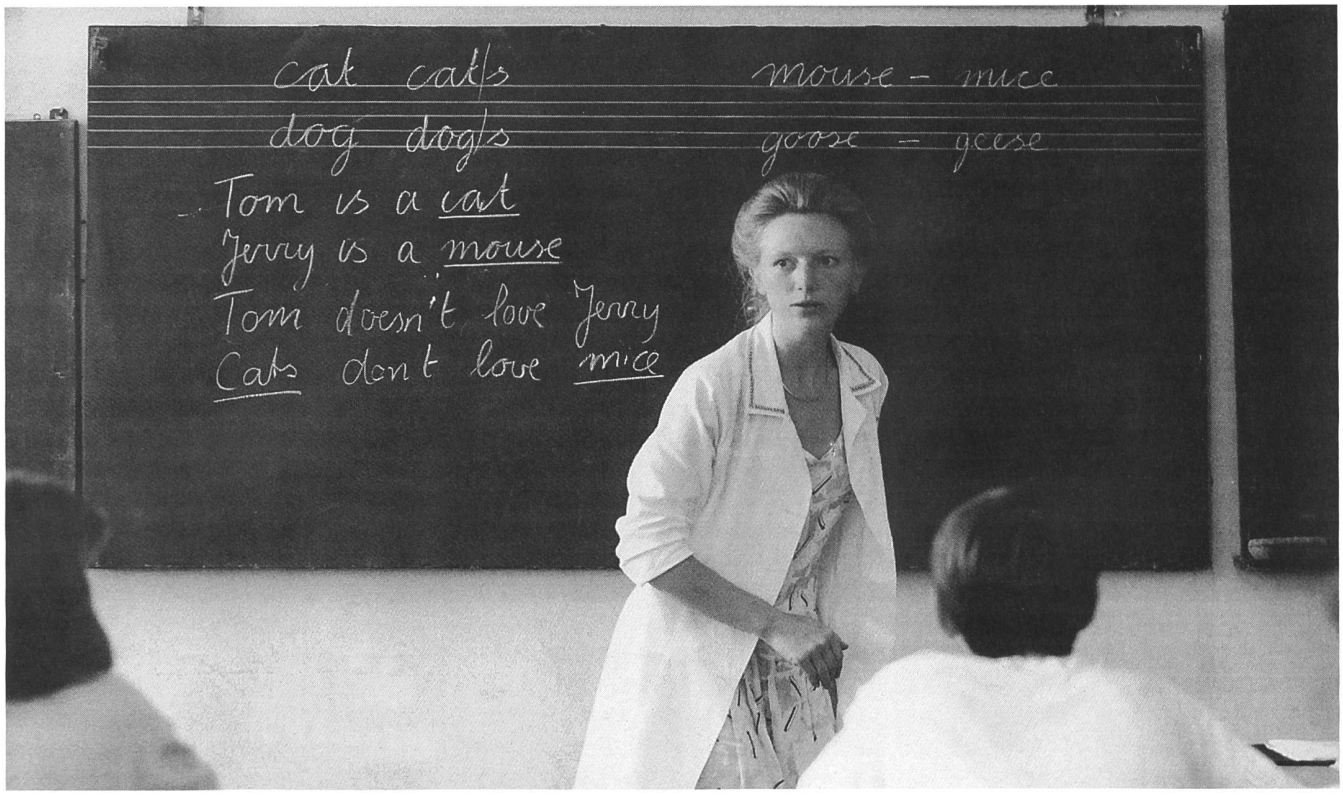




«Ich kann *nicht* arbeiten, wenn schlechte Laune herrscht»

Gespräch mit István Szabó





EDES EMMA, DRAGA BÖBE

«Die Schauspieler müssen sich wohl und sicher fühlen. Sie müssen fühlen, dass ich hinter der Kamera stehe und helfe. Ich bin ihr Bruder, Freund, Vater.»

FILMBULLETIN Was ist für Sie ein Schauspieler?

ISTVÁN SZABÓ Ein Mensch, den ich liebe, weil er versucht, in einer Geschichte, die ich erzählen möchte, einen Charakter zu verkörpern. Ein Schauspieler ist für mich die wichtigste Person.

FILMBULLETIN Und was ist ein *guter* Schauspieler?

ISTVÁN SZABÓ Ein guter Schauspieler ist, wer einen Menschen lebendig, energievoll, authentisch und charismatisch verkörpern kann.

FILMBULLETIN Hatten Sie jemals den Wunsch, selbst zu spielen?

ISTVÁN SZABÓ Ich spiele immer gern, bin aber ein sehr schlechter Schauspieler. Ich kann nur gut sein, wenn ich eine winzige Nebenrolle habe.

FILMBULLETIN Hatten Sie nie den Wunsch, Schauspieler zu werden?

ISTVÁN SZABÓ Nein. Ich habe einmal, als ich fünfzehn war, in der Schule Theater gespielt, habe aber trotz meines Erfolges sofort gemerkt, dass es nicht mein Beruf ist.

FILMBULLETIN Woran gemerkt?

ISTVÁN SZABÓ Man fühlt sich verkrampft oder man fühlt sich wohl.

FILMBULLETIN Welche Ausbildung in Schauspielerführung hatten Sie?

ISTVÁN SZABÓ Ich habe die Filmakademie besucht, aber das einzige Mittel, das mir wirklich hilft: Ich liebe die Schauspieler.

FILMBULLETIN Gibt es auch solche, die Sie nicht mögen?

ISTVÁN SZABÓ Natürlich gibt es Schauspieler, die ich nicht mag. Aber ich arbeite mit Leuten, die ich mag.

FILMBULLETIN Was passiert, wenn sich erst im Laufe der Arbeit herausstellt, dass Sie jemanden nicht mögen?

ISTVÁN SZABÓ Dann versuche ich mich so schnell und so kurz wie möglich von dieser Person zu verabschieden.

FILMBULLETIN Wie bringen Sie Schauspieler dazu, das zu zeigen, was Sie von Ihnen wollen?

ISTVÁN SZABÓ Mit Liebe. Die Schaupieler müssen sich *wohl* und *sicher* fühlen. Sie müssen fühlen, dass ich hinter der Kamera stehe und helfe. Ich bin ihr Bruder, Freund, Vater, der einzig die Aufgabe hat: aufzupassen und mit allen nur möglichen Mitteln positiv zu helfen.

FILMBULLETIN Gibt es auch Momente, in denen Sie Angst vor Schauspielern haben?

ISTVÁN SZABÓ Ich hab immer Angst. – Vor der Arbeit mit den Schauspielern, meinen Sie?

FILMBULLETIN Wenn Sie zum Beispiel merken, dass ein Schauspieler mit der Rolle nicht zurechtkommt.

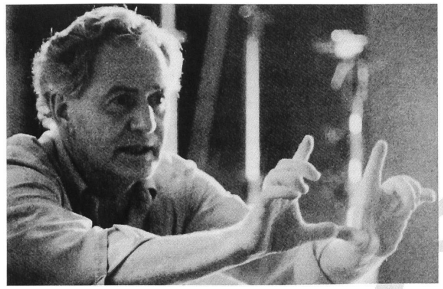
ISTVÁN SZABÓ Entweder ist er schlecht besetzt, das ist meine Schuld, oder er fühlt sich nicht wohl, das ist auch meine Schuld. Oder er ist irgendwie nicht richtig informiert, wiederum meine Schuld, oder die Kollegen sind nicht wirklich gut, auch das ist meine Schuld – also ich kann nichts machen, ich finde den Fehler immer bei mir.

FILMBULLETIN Gibt es Augenblicke, in denen Sie sich über diese Fehler ärgern?

ISTVÁN SZABÓ Selbstverständlich. Das gehört zu unserem Beruf.

MEPHISTO

István Szabó und Lajos Koltai



óá

«Ein Film lebt von den Schauspielern, vom Gesicht des Schauspielers. Sie werden sich nach einem grossen Film nie an den Text erinnern, Sie erinnern sich an Gesichter und an Emotionen.»

Regie ist eine Arbeit, bei der man mit Gefühlen und Nerven zu tun hat: Jeder Tag ist anders, sogar fast jede Stunde. Man kann einen falschen Tag erwischen und nicht durchkommen. Dann muss man herausfinden, was falsch war, und versuchen, es anders zu machen.

FILMBULLETIN Ist es schwierig, einen neuen Film anzufangen? Was bedeutet es, da reinzugehen und Schauspieler aufzuwärmen?

ISTVÁN SZABÓ Es macht Spass, aber natürlich ist es manchmal schwierig.

FILMBULLETIN Was macht Spass?

ISTVÁN SZABÓ Zu sehen, wie aus Text langsam Leben entsteht und menschliche Gefühle wachsen.

FILMBULLETIN Passt sich der Schauspieler in diesem Prozess dem Text an oder hat er die Freiheit zu improvisieren?

ISTVÁN SZABÓ Wenn etwa die Worte nicht organisch gesprochen werden, frage ich den Schauspieler, wie *er* es sagen würde und ändere es entsprechend. Ich möchte etwas Lebendiges haben und nicht stur meinen Text, nur weil es *mein* Text ist. Ein Film lebt von den Schauspielern, vom Gesicht des Schauspielers. Sie werden sich nach einem grossen Film nie an den Text erinnern. Sie erinnern sich an Gesichter und an Emotionen.

FILMBULLETIN Denken Sie bereits beim Drehbuchschreiben an bestimmte Schauspieler?

ISTVÁN SZABÓ Das kommt oft vor. Meinen ersten Film mit Klaus Maria Brandauer, MEPHISTO, habe ich geschrieben, bevor ich ihn persönlich kannte. Danach aber habe ich bewusst ein zweites Buch für Klaus Maria geschrieben.

FILMBULLETIN Bei der Arbeit mit den Schauspielern verwenden Sie häufig den Begriff "*prefabricated*".

ISTVÁN SZABÓ Wir leben in einer Gesellschaft, in der uns oft vorfabrizierte Rollen zugewiesen werden, und sehr früh, schon im Kindergarten, lernen wir eine Maske aufzusetzen. Wir alle haben viele Rollen, in die wir schlüpfen – gelernte und vorfabrizierte Rollen. Auch für den Schauspieler gibt es solche vorfabrizierten Rollen: wie man sich ärgert, wie man verliebt, eifersüchtig, hungrig ist, wie man ein Glas Wasser trinkt – das sind Elemente, die man bei erfolgreichen Schauspielern gesehen hat und nachzumachen versucht. Das sind vorfabrizierte Sachen, die der Schauspieler *nie* benutzen darf, weil es leichte und einfache Lösungen mit leichtem und einfachem Erfolg sind. Man wird auf diese Weise nie zu den eigenen Emotionen kommen, das bedeutet, dass man nie interessant, aussergewöhnlich und überraschend sein wird.

Gedanken, Gefühle und Bewegungen gehören zusammen. Wenn eine Bewegung getrennt ist von einem Gedanken und diese Trennung nicht bewusst ist, also keinen tieferen Sinn hat, dann sieht man, dass ein Schauspieler nicht wirklich vorbereitet ist. Die Handlungen kommen nicht aus den Gefühlen oder Gedanken. Aber in der Arbeit muss alles organisch sein.

FILMBULLETIN Da stellt sich dem Schauspieler die Frage: Wie erreiche ich das alles?

ISTVÁN SZABÓ Nur durch die eigenen Emotionen, persönliche Erlebnisse und nicht von anderen schon gespielte und bejubelte Techniken. Es ist eine dumme Selbstbefriedigung, wenn ich, sobald ich mit einer Sache Erfolg habe, nur versuche, das zu wiederholen und noch einmal zu wiederholen. Das ist dasselbe, wie Humphrey Bogart, Al Pacino oder Dustin Hoffman nachzuahmen.

FILMBULLETIN Ihre Übungen mit den Schauspielern erinnern an die Arbeit Stanislawskis. Sind seine Erfahrungen wichtig für Sie?

ISTVÁN SZABÓ Jeder Schauspieler ist anders, jede Szene verschieden von den anderen, und jeder Drehtag ist ein neues Abenteuer. Deshalb ist es schwierig, bestimmte Methoden anzuwenden, denn jedem hilft wiederum eine andere, eigene Methode.

Psychologie ist für mich wichtig, aber Stanislawski hat auch psychologische Mittel benutzt. Lee Strasberg, der auf Stanislawski aufgebaut hat, ist ebenso interessant.

FILMBULLETIN Muss der Regisseur in der Arbeit mit den Schauspielern ehrlich sein?

ISTVÁN SZABÓ Ehrlich, was ist ehrlich? Mein Vater hat immer gesagt, du darfst einem Todkranken nicht ins Gesicht spucken, dass er morgen sterben wird. Du darfst es schon deshalb nicht tun, weil er dann aufgibt. Wenn du diesem Todkranken helfen willst, weiter zu kämpfen, dann musst du ihm etwas Hoffnung geben. Was ist das? Ist das eine Lüge oder eine positive Einstellung? Manchmal sage ich nicht wirklich, ganz klar und deutlich, was ich denke, weil es zu negativ wäre und ich immer positiv sein möchte. Ich sage negative Dinge nur, wenn ich davon überzeugt bin, dass es helfen wird – aber das kommt selten vor.

FILMBULLETIN Wissen Sie, welche Gefühle Schauspieler haben, wenn sie mit Ihnen arbeiten?

ISTVÁN SZABÓ Ich frage niemanden, hoffe aber, dass sie sich manchmal wohl fühlen. Ich mag es, wenn Menschen, mit denen ich arbeite, sich wohl fühlen, egal ob es Schauspieler oder Bühnenarbeiter sind. Ich kann nicht arbeiten, wenn schlechte Laune herrscht. Ich kann es nicht ertragen, weil ich vielleicht zu empfindlich bin. Ich bevorzuge Menschen, die reinkommen und die Anwesenden anlächeln, und kann Menschen nicht ertragen, die dieses Lächeln nicht zurückgeben. Ich glaube, zu unserem

István Szabó

Geboren 1938

1964 **ALMODOZASOK KORA (ZEIT DER TRÄUMEREIEN)**
Buch: István Szabó; Kamera: Tamás Vámos; Darsteller: András Bálint, Ilona Béres, Judit Halász, Kati Sólyom

1966 **APA (VATER)**
Buch: I. Szabó; Kamera: Janós Kende; Darsteller: Miklós Gábor, Klári Tolnay, András Bálint, Kati Sólyom

1970 **SZERELMESFILM (EIN LIEBESFILM)**
Buch: I. Szabó; Kamera: Joszef Lórinc; Darsteller: Judit Halász, András Bálint, András Szamofalvy, Edit Kelemen

1973 **TÜZOLTO UTCA 25 (FEUERWEHRGASSE 25)**
Buch: I. Szabó; Kamera: Sándor Sára; Darsteller: Rita Békés, Luczina Winniczka, Péter Müller, András Bálint

1977 **BUDAPESTI MESÉK (BUDAPESTER LEGENDE)**
Buch: I. Szabó; Kamera: Sándor Sára; Darsteller: András Bálint, Maya Komaroswska, Agy Mészarós, Ildikó Bánsági, Károly Kovacs

1979 **DER GRÜNE VOGEL**
Buch: I. Szabó; Kamera: Lajos Koltai; Darsteller: Hannelore Elsner, Péter Andorai, Krystyna Janda, Johanna Elbauer

BIZALOM (VERTRAUEN)
Buch: I. Szabó; Kamera: Lajos Koltai; Darsteller: Ildikó Bánsági, Péter Andorai, Károly Csaki, Ildikó Kishonti

1981 **MEPHISTO**
Buch: I. Szabó, Péter Dobai, nach dem Roman von Klaus Mann; Kamera: Lajos Koltai; Darsteller: Klaus Maria Brandauer, Rolf Hoppe, Krystyna Janda, Ildikó Bánsági

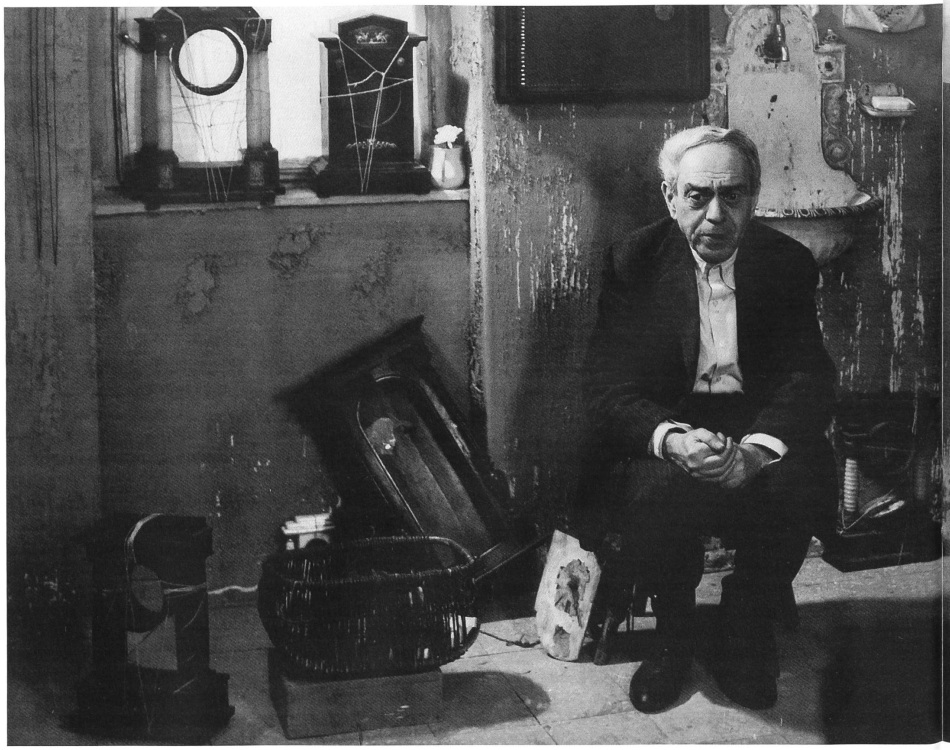
1983 **KATZENSPIEL**
Buch: I. Szabó, nach einem Stück von István Örkény; Kamera: Lajos Koltai; Darsteller: Joana Maria Gorvin, Maria Becker, Jane Tilden, Helmut Qualtinger

1984 **REDL EZREDES (OBERST REDL)**
Buch: I. Szabó, Péter Dobai; Kamera: Lajos Koltai; Darsteller: Klaus Maria Brandauer, Armin Müller-Stahl, Gudrun Landgrebe, Hans-Christian Blech

1988 **HANUSSEN**
Buch: I. Szabó, Péter Dobai; Kamera: Lajos Koltai; Darsteller: Klaus Maria Brandauer, Erland Josephson, Grazyna Szapolowska, Adriana Biedrzynska

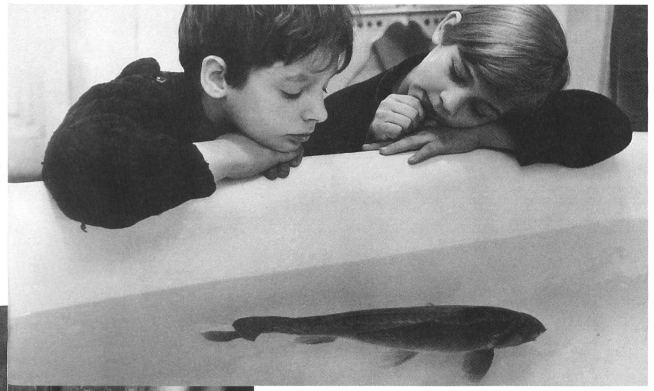
1990 **MEETING VENUS**
Buch: I. Szabó, Michael Hirst; Kamera: Lajos Koltai; Darsteller: Glenn Close, Niels Arestrup, Erland Josephson, Macha Meril

1992 **EDES EMMA, DRAGA BÖBE (SWEET EMMA, DEAR BÖBE)**
Buch: I. Szabó; Kamera: Lajos Koltai; Darsteller: Johanna Ter Steege, Enikö Börcsök, Péter Andorai, Eva Kerekes



TÜZOLTO UTCA 25

«Ich fühle mich hinter der Kamera als aufgeklärter Monarch.»



SZERELMESFILM

Leben gehört, dass wir nett sind miteinander. Manchmal es ist schwer, aber ich versuche immer, eine Atmosphäre zu schaffen, in der sich Menschen wohl fühlen. Sogar wenn ich manchmal ein bisschen schreien muss, denn das gehört eben auch dazu.

FILMBULLETIN Sind Dreharbeiten bei Ihnen so etwas wie Leben in einer grossen Familie?

ISTVÁN SZABÓ Eindeutig. Als Regisseur bin ich gewissermassen ein Familienvater. Inzwischen bin ich wohl eher schon der Grossvater, denn ich arbeite seit sechzehn Jahren mit demselben Kameramann, demselben Produktionsleiter, mit derselben Maskenbildnerin, derselben Kostümbildnerin, mit derselben Cutterin und mit demselben Kamera-Assistenten. Wahrscheinlich sind auch über die Hälfte der Bühnenarbeiter und Beleuchter bereits so lange schon dabei. Alle gehören zu dieser Familie. Und ebenso lange arbeite ich bei jedem Film wieder mit derselben Gruppe von Schauspielern, auch wenn sie manchmal nur eine ganz kleine Nebenrolle spielen.

FILMBULLETIN Sind Sie denn ein autoritärer Vater beziehungsweise Grossvater?

ISTVÁN SZABÓ Ich fühle mich hinter der Kamera als aufgeklärter Monarch, der fragt, der Meinungen akzeptiert und über Möglichkeiten redet. Am Ende aber bin ich es, der sich entscheidet, und die Menschen, die bereit sind in diesem Land, in dem ich der aufgeklärte Monarch bin, zu leben, folgen dieser Entscheidung.

FILMBULLETIN Was passiert, wenn neue Schauspieler dazu kommen?

ISTVÁN SZABÓ Die fühlen sofort, dass sie in eine Familie gekommen sind, und hören mit den Spielereien nach drei bis vier Tagen auf.

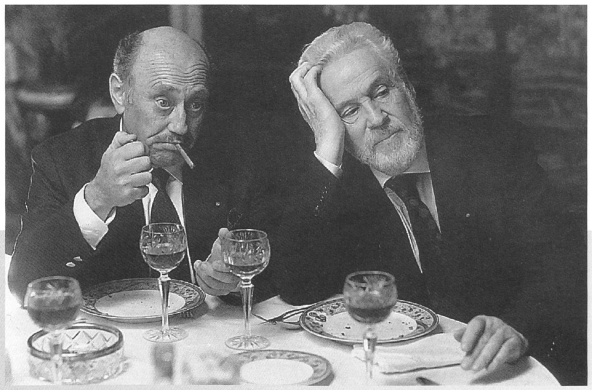
FILMBULLETIN Was tun Sie mit Schauspielern, die zunächst einmal unsicher sind, wenn Sie in diese Familie kommen?

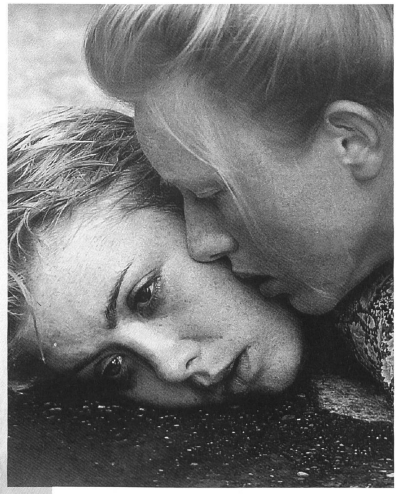
ISTVÁN SZABÓ Denen zeige ich eine gewisse Unsicherheit auch von meiner Seite.

FILMBULLETIN Darf ein Regisseur am Set unsicher sein?

ISTVÁN SZABÓ Man muss das zeigen können – das Team ist froh und sogar glücklich darüber. Sie können nicht unsicher sein und versuchen, einen ganz sicheren Menschen darzustellen. Das wird durchsichtig und nach fünf Minuten wird jeder lachen.

Das Gespräch mit István Szabó
führte Oliver Schütte





1
Moscu Alcalay und Erland Josephson in MEETING VENUS

2
Rolf Hoppe in MEPHISTO

3
Maite Nahyr und Victor Poletti in MEETING VENUS

4
Klaus Maria Brandauer in REDL EZREDES

5
Armin Mueller-Stahl in REDL EZREDES

6
Johanna Ter Steege und Eniko Börcsök in EDES EMMA, DRAGA BÖBE

Die erste Vorstellung

THE THING CALLED LOVE
von Peter Bogdanovich

Ein Film über Nashville, ein Film aus Hollywood: die eine Traumfabrik reflektiert die andere (und meint sich auch selbst). In den Filmen von Peter Bogdanovich ist die Dialektik von Illusion und Realität ein beständiges Thema.

In THE THING CALLED LOVE sind es vier junge Leute, die dem schönen Traum vom grossen Erfolg hinterherjagen. Als Liedermacher wollen sie sich selbst verwirklichen. In Nashville, Tennessee, dem Mekka der *Country Music*, begegnen sie sich, werden Freunde und Rivalen, beruflich wie privat: Miranda aus New York, Kyle aus Connecticut, Linda Lue aus Alabama und James, der Texaner. Im Bluebird Café wollen sie ihre Karriere beginnen. Dort treffen sie sich bei einer Vorstellungsprobe. Das Bluebird Café wird zur Schaltstelle in ihrem Leben.

River Phoenix (in seiner letzten Rolle) ist der Star des Films. Das korrespondiert mit seiner Rolle. Denn auch James, den er spielt, ist der *shooting star* der Gruppe, der von Anfang an Erfolg hat und sich dementsprechend selbstverliebt in Szene setzt. Es passt zur Rolle, dass Phoenix gleichermassen selbstgefällig die Manierismen von Dean und Brando adaptiert.

Aber Samantha Mathis als Miranda spielt die Hauptrolle. Sie steht im Zentrum der Handlung. Aus ihrer Sicht wird die Geschichte weitgehend erzählt. Mit ihr kommt der Zuschauer in Nashville an.

Dermot Mulroney als Kyle hat den Part des sympathischen Nebenbuhlers, des *second lead*, der nie die Frau bekommt. Aber das Ende des Films will davon nichts wissen. Irgendwann sind James und Miranda zwar verheiratet, aber irgendwann sind sie auch wieder geschieden. Und richtig verheiratet waren sie vielleicht auch gar nicht, und richtig geschieden sind sie deshalb erst recht nicht.

Denn getraut wurden sie im Supermarkt, direkt neben *Graceland*, im Schein der schönsten Illusion. Es war schon Ernst. Aber es war auch ein Spiel. Wie ein *Country-Song*, ein Duett, eine Performance im Bluebird Café. So scheint am Ende alles offen. Miranda sitzt fröhlich zwischen James und Kyle im Auto – ein *design for living*.

Sandra Bullock als Linda Lue hat den undankbarsten Part, denn sie ist die vierte. Sie ist die eigentliche Verliererin, schön, aber nicht talentiert genug. Sie wird die Traumfabrik Nashville wieder verlassen und sich eine neue suchen. Dann gehört sie nicht mehr zur *community* der Liedermacher und nicht mehr zur Gruppe. Aus Kyle und ihr wird auch nichts, auch hier trog der Schein.

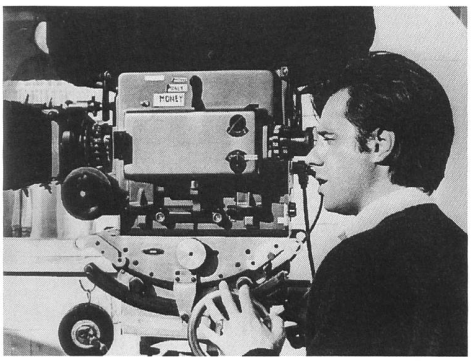
Vier Personen suchen sich selbst und spielen dabei ständig Rollen. Miranda ist die reifste Persönlichkeit, der Charakter mit der stärksten Konstanz. Sie versucht nicht nur, etwas zu werden, sondern auch etwas zu bleiben. Auf der Suche nach sich selbst droht sie eigentlich nie, sich zu verlieren. Weniger als die anderen versucht sie, eine Rolle auszufüllen, die sie selbst für sich entwirft. Eher versucht sie, sich weiterzuentwickeln.

Phoenix, Mathis, Mulroney und Bullock singen ihre Lieder selbst. Besonders Phoenix zeigt als Sänger enormes Talent, was natürlich auch in Korrespondenz mit der Handlung steht. Er singt sieben Songs, einen davon (*«Lone Star State of Mine»*) hat er auch geschrieben.

Bogdanovich gelingt es, die schönen Songs in einen Dialog mit der Handlung zu bringen. Er beschreibt eine Welt der Illusionen, ohne sie als Fabrik der Träume zu denunzieren. Er respektiert die Musik, nimmt sie ernst, entwickelt ein Gefühl für sie. Und die Charaktere porträtiert er mit grosser Sensibilität und Zuneigung. Insbesondere Samantha Mathis ist ganz wunderbar.

Die Darsteller haben unter Bogdanovichs Anleitung ihre Dialoge selber entwickelt und noch beim Drehen improvisiert. Vielleicht wirken die Charaktere deshalb so glaubwürdig, dass man meint, wirklichen Menschen zuzusehen, und man vergisst, dass es Rollen sind, die gespielt werden. Da funktioniert die Illusion ganz zauberhaft. Man nimmt sie für real.

Peter Kremski



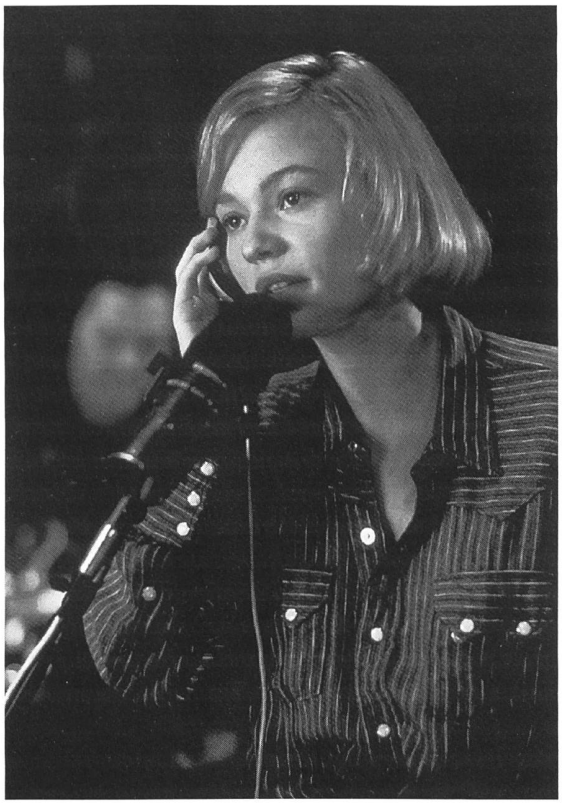
«Die Musik soll *nicht* das ausdrücken, was in der Szene zu sehen ist»

Gespräch mit Peter Bogdanovich

FILMBULLETIN *Country Music* ist in vielen Ihrer Filme ein Bestandteil des *Soundtracks*. In THE THING CALLED LOVE ist sie jetzt sogar Dreh- und Angelpunkt der Handlung. War Ihre Affinität zur *Country Music* der ausschlaggebende Grund für Sie, diesen Film zu machen?

PETER BOGDANOVICH Das war eher der Grund, warum man mir diesen Stoff angeboten hat. Eben weil ich mich mit *Country Music* auskenne, sie in einigen meiner Filme verwendet habe und weil ich sie mag. Aber was mich persönlich betrifft, ist das durchaus nicht meine Art von Musik. Ich sitze normalerweise nicht herum und höre Garth Brooks. Meine Art von Musik, das ist Louis Armstrong, Duke Ellington oder – Mozart. Als ich jung war, war das Sinatra, aber heute interessiert er mich nicht mehr so sehr. Allerdings ist es so, dass ich *Country Music* mag – aus denselben Gründen, die Dermot Mulroney in einer Szene des Films anführt: Sie ist ohne Sarkasmus und emotional geradeheraus, und sie ist nicht so clever kalkuliert wie *Pop Music*. Ich habe diese Musik zu schätzen gelernt, als ich THE LAST PICTURE SHOW machte. Das war 1970. Damals bin ich zum erstenmal nach Nashville gegangen. Wir wollten ursprünglich einen *Country & Western*-Sänger für die Rolle haben, die schliesslich Ben Johnson gespielt hat. Ich traf mich mit den Top-Sängern jener Zeit, mit Roy Acuff, Bill Monroe, Ernest Tubb und Tex Ritter. Ich fand jedoch, dass sie nicht die richtige Besetzung waren. Bei der Gelegenheit begegnete ich zum erstenmal Hank Williams. Mir gefielen das Altmodische und die Schlichtheit seiner Lieder, die ich als sehr amerikanisch empfand. Das war so geradeheraus und *unsophisticated*. Aber aufgewachsen bin ich mit so einer Musik nicht. Meine Musik war die Pop-Musik der fünfziger Jahre: Tony

PAPER MOON



THE THING CALLED LOVE

Bennet, Dean Martin, Frank Sinatra. Und darüber hinaus hatte ich durch meine Eltern eine Beziehung zur klassischen Musik.

Was mich an THE THING CALLED LOVE interessierte, war gar nicht die Musik. Mich interessierten vielmehr diese vier, fünf jungen Leute, von denen die Story handelt. Junge Leute, die in der heutigen Zeit ihren Weg zu machen versuchen und dabei etwas über Liebe und Beziehungen herausfinden. Irgendwie brechen sie mir ein bisschen das Herz. Ich fühle mit ihnen. Mir gefiel die geistige Kraft, diese Lebensenergie, die das Mädchen hatte – Miranda, die von Samantha Mathis gespielt wird. Die Drehbuchautorin Carol Heikkinen ist so ähnlich. Zwar ist sie introvertierter, aber sie hat das ja geschrieben und hatte ein Gefühl dafür. Diesen jungen Leuten gehört mein Herz. Ich verstehe ihre Verwirrung, ihr Ringen um persönliche Reife – in einer Welt, die sie noch nicht ganz verstehen. River Phoenix lieferte das beste Beispiel dafür, nicht nur in dem Film, sondern auch im Leben.

FILMBULLETIN Nun gehört es zu Ihrem Stil, dass die Musik in Ihren Filmen prinzipiell immer *Source Music* ist. Sie hat also immer eine reale Quelle, kommt zum Beispiel häufig aus dem Radio. In THE LAST PICTURE SHOW etwa übernimmt das Autoradio die Funktion, die Musik einzuspeisen. In THE THING CALLED LOVE brechen Sie ganz überraschend mit diesem Prinzip. Zum Beispiel in einer zeitraffenden Sequenz, in der Miranda, die gerade zur ersten Vorstellungsprobe als Sängerin nicht zugelassen worden ist, in schneller Folge an verschiedenen Orten zu sehen ist und die Zeit bis zur nächsten Vorstellungsprobe zu überbrükken versucht. Über dieser Sequenz liegt ganz vordergründig ein Song von Trisha Yearwood.

PETER BOGDANOVICH Das stimmt. Ich habe meine eigene Konvention gebrochen. Aber ich fand das hier irgendwie angemessen und habe es in dem Film mehrmals so gemacht. Das hat sicher damit zu tun, dass es heute Musikvideos gibt und MTV. Deshalb fand ich es hier richtig, aus dem Rahmen des Realismus auszubrechen. Allerdings wollte ich keinen *Score* im eigentlichen Sinn haben. Dagegen bin ich nach wie vor resistent. Stattdessen habe ich man-

che Songs wie einen *Score* verwendet und ganz laut in den Vordergrund verlegt, um sie dann zuletzt leiser werden und dann in der Regel doch in einem Radio oder einem Fernseher, also bei einer Quelle enden zu lassen. Ich finde, es hat seine Berechtigung, das so zu machen, weil es in der Story ja vordergründig um Songs und Songschreiber geht, auch wenn das nur scheinbar das Thema des Films ist. Ausserdem dachte ich, dass sich auf diese Weise die Geschichte schneller erzählen lässt. Man kann die Erzählung elliptisch verkürzen, und die Musik bindet die Handlungsstationen zu einer Sequenz zusammen. Zum Beispiel in der Szene, die Miranda auf Jobsuche zeigt. Das ist die Szene, die Sie angesprochen haben. Dabei versuche ich allerdings zu vermeiden, dass Musik und Handlung deckungsgleich werden. Und das hat einigen Leuten in der Musikabteilung des Film-Studios gar nicht gefallen. Wenn man also etwa Miranda auf Jobsuche sieht, will ich nicht, dass das die Musik dann auch noch erzählt. Ich will keinen Song, in dem es heisst: *«She's looking for a job»*. Stattdessen hört man: *«She's in love with the boy»*. Das hat mit dem, was man sieht, nichts zu tun, funktioniert vielmehr als eine Art Kontrapunkt. Das versuche ich in meinen Filmen immer so zu machen. Die Musik soll nicht das ausdrücken, was in der Szene zu sehen ist. Um es überspitzt zu sagen: Für eine traurige Szene nehme ich eine fröhliche Musik, und in einer fröhlichen Szene soll die Musik ruhig traurig sein. So läuft beispielsweise in der erschütternden Szene mit Cloris Leachman und Tim Bottoms am Schluss von THE LAST PICTURE SHOW im Radio gleichzeitig eine Komödie ab. Das war eine Idee, die ich von Orson Welles hatte. So etwas hat er in THE MAGNIFICENT AMBERSONS gemacht, aber es wurde herausgeschnitten. Als ich ungefähr zwölf Jahre alt war, habe ich für mich selbst *Radio Shows* produziert, die ich heute noch habe. Das waren meine ersten Versuche als Autor. Hörspiele, in denen ich alle Rollen selbst gesprochen habe, auch die Frauenrollen, was mir damals stimmlich leichter fiel. Von Schallplatten habe ich Musik hinzugefügt. Und ich habe auch damals schon Musik genauso kontrapunktisch eingesetzt. Für eine *Suspense*-Szene habe ich zum Beispiel eine Musik gewählt, die unbekümmert klingt. Ich mag es einfach nicht, wenn die Musik nur das verdoppelt, was in der Szene ohnehin schon zu sehen ist und zu *sehen* sein sollte.

FILMBULLETIN Der Song *«She's in Love with the Boy and She's Gonna Marry that Boy Some Day»* hat zwar offenbar keinen Bezug zur konkreten Szene, aber durchaus eine dramaturgische Beziehung zur Handlung. Er hat eine vorausweisende Funktion, interpretiert die gerade erfolgte Begegnung zwischen Miranda und James, aus denen tatsächlich ein Paar werden wird, und widerspricht dem ersten Augenschein, dass die beiden sich nicht leiden können.

PETER BOGDANOVICH Natürlich ist das ein Vorverweis. Wir haben den Song genommen, weil er passte. Das gilt auch für andere Songs in dem Film. Ich habe sie ausgewählt, weil sie passten. Zum Beispiel ein Song gegen Ende des Films, wenn Miranda Nashville und James verlässt. Das ist auch wieder ein Song von Trisha Yearwood: *«That Boy's Just a Walkaway Joe»*. Das hat natürlich auch einen Bezug zur Handlung.

FILMBULLETIN Wobei in der Szene, die mit diesem Song beginnt, aber schon wieder die Struktur dem ersten Augenschein widerspricht und andeutet, dass Miranda James nicht endgültig verlassen wird und die beiden sich nicht wirklich trennen werden. In einer Parallelmontage sieht man, dass Miranda wegfährt und James ganz woanders allein im Studio sitzt. Aber die Musik, ein anderes Lied – es ist James' Song *«Until Now»* – verbindet beide über die Distanz hinweg, kittet den Bruch, vermittelt das Gefühl einer Zusammengehörigkeit. Man sieht, dass James und Miranda sich trennen, dass sie ihn verlässt, aber die Musik sagt etwas anderes. Sein Song begleitet sie, durch seine Musik ist James bei ihr.

PETER BOGDANOVICH Das war nicht von vornherein so geplant, sondern entstand erst bei der Montage. Aus dem Material ergab sich eine gewisse Zwangsläufigkeit in der Handlungsentwicklung. Ich wollte das aber nicht so konventionell realisieren, sondern durch solche Strukturen interessanter machen. Ich hatte auch irgendwann eine Idee für den Schluss des Films, die wir aber nicht umgesetzt haben, was ich sehr bedaure. Aber jetzt ist es zu spät.

FILMBULLETIN Wenn Kyle, der später mit James um Miranda rivalisieren wird, bei der ersten Vorstellungsprobe im Bluebird Café, an der auch James und Miranda teilnehmen, seinen Song *«I Can't Understand»* vorträgt, sitzen James und Miranda unter den Zuhörern, aber weit voneinander entfernt. Es ist die Szene des Films, in der zum erstenmal alle drei zusammentreffen; James und Miranda sind sich schon vorher begegnet. In dieser Szene ist noch Distanz zwischen den dreien. Aber die Montage macht schon hier deutlich, wer zunächst einmal das Paar werden wird, auch wenn eine mögliche Dreiecksbeziehung ebenfalls im Raum steht. Dabei spielt auch die Musik wieder eine Rolle. Während Kyle singt, werden James und Miranda in einer Folge von mehreren Einstellungen gegeneinander geschnitten. Dadurch, dass die Einstellungen schrittweise grösser werden, hat man den Eindruck, dass James und Miranda sich einander näher kommen. Aber das passiert erst einmal nur in der Montage.

PETER BOGDANOVICH Ja, sie blicken sich sogar an. Das ist in gewisser Hinsicht Ironie. Denn sie werden sich ineinander verlieben. Solche Momente, in denen die Musik eine reflektive Funktion übernimmt, gibt es häufig in dem Film. Dazu gehört auch, dass Miranda am Schluss des Films wieder auf den Song zurückkommt, den Kyle am Anfang gesungen hat. Es gibt schöne Wechselbezüge zwischen der Musik und der Handlung. Das Skript war ziemlich gut, wenn man bedenkt, dass wir es eigentlich erst während der Drehарbeiten entwickelt haben. Nur die Konstruktion der Handlung lag vor, die Dialoge standen noch nicht fest.

FILMBULLETIN Haben die Songs eine Grundlage geliefert, um die Handlung zu strukturieren?

PETER BOGDANOVICH Nein. Genau das war ja eins der grössten Probleme bei diesem Film, dass wir diese verdammten Songs bis kurz vor Schluss nicht hatten. Fast die ganzen Gesangsszenen wurden zuletzt gedreht, einfach weil wir die Songs noch nicht hatten. Wir hatten keine Ahnung, wie die Songs aussehen würden. Nur einen oder zwei

hatten wir schon. Eben Kyles Song *«I Can't Understand»* zum Beispiel. Den mussten wir schon früh haben, weil ihn Miranda in einer der Anfangsszenen des Films, in der Parkplatz-Szene, die noch in Nashville gedreht werden musste, zitieren sollte. Einige der späteren Szenen haben wir in Los Angeles im Studio gedreht. Dafür konnten wir uns dann mit der Musik noch Zeit lassen. Nehmen Sie zum Beispiel Mirandas Song am Ende des Films, den Song, mit dem sie ihren Durchbruch hat – ihr grosser Auftritt, der Höhepunkt des Films. Wir wussten nicht, was zum Teufel das für ein Song sein würde. Wir haben danach gesucht und uns viele angehört. Und sie gefielen uns alle nicht. Einige mochten auch den Song nicht, für den wir uns dann entschieden haben. Es war sehr schwer, ein Lied zu finden, das am Schluss funktioniert. Es musste ein Lied sein, das das Publikum irgendwie in Bann zieht. Dieses übliche *«I love you, I lost you»* war nicht genug. *«Big Dream»*, das Lied, für das wir uns am Ende entschieden haben, ist umstritten. So umstritten, dass nie jemand es erwähnt. Das ist schon geradezu bemerkenswert. Dieses Lied, in dem Miranda singt *«Maybe God's a Woman, too»* – keiner erwähnt es! Es ist wohl so, dass Leute ganz bewegt aus dem Kino kommen wegen dieses Lieds. Aber in den Kritiken taucht es nie auf, und keiner spricht darüber. Dabei habe ich beobachtet, dass Leute bei dieser Szene sogar geweint haben. Warum keiner darüber spricht, ich weiss es nicht.

FILMBULLETIN Einige der Songs wurden also direkt für den Film geschrieben?

PETER BOGDANOVICH Alle Songs, die von den Darstellern gesungen werden, sind Originalkompositionen, die speziell für den Film entstanden. Und auch einige der Songs, die im *Soundtrack* zu hören sind, wurden für den Film geschrieben. Es gibt ungefähr fünfzig Songs in dem Film, oder noch mehr, unglaublich viele, wir haben sie einmal gezählt.

FILMBULLETIN Gibt es unter den Songs einen, der eine zentrale Bedeutung hat?

PETER BOGDANOVICH *«Big Dream»*, der letzte Song, den Miranda im Film schreibt, ist wahrscheinlich der bedeutsamste im Gesamtzusammenhang der Handlung. Es ist ein ungewöhnliches Lied. Manche Leute wissen nicht so recht, was sie damit anfangen sollen, zeigen sich aber dennoch davon berührt. Bisher ist es mir noch nicht so richtig gelungen, zu analysieren, woher diese Rührung kommt. Sowohl Männer als auch Frauen reagieren so, aber ich glaube aus verschiedenen Gründen. Frauen vielleicht, weil das Lied etwas ausdrückt, was sie selber gerne sagen würden. Und Männer, weil sie spüren, dass an dem, was das Lied ausdrückt, etwas Wahres dran sein könnte; aber sie haben Angst, das zuzugeben. Es ist kein grosser Song, aber er hat etwas Besonderes und funktioniert im Rahmen der Filmhandlung. Da der Film die Geschichte Mirandas erzählt, ist dieses Lied auch der Höhepunkt, was die Ebene der Songs angeht.

Auch *«Standing on a Rock»*, der erste Song im Film, ist wichtig. Es ist ein Song, den River Phoenix singt. Er umreisst den Charakter, den River spielt, ziemlich deutlich: River steht an einem Ort, der nicht so ganz sicher ist.

Nicht zu vergessen: *«Blame it on Your Heart»*, der Song, den River Phoenix und Samantha Mathis zusammen auf dem Tanzboden singen. Das ist ein Lied, das nicht für den Film geschrieben, sondern von River gefunden worden ist. Es gab einen furchtbaren Kampf um die Verwendungsrechte. Aber es ist ein sehr guter Song über das Verhältnis von Männern und Frauen, über den Kampf der Geschlechter. Das ist ein Schlüssel-Song im Film. Es geht um *«double-dealing»*, *«cheating»*, *«loving hard»*. Das Lied lässt sich auf beide Geschlechter beziehen. Aber River sagt in der Szene, er habe es für eine Frau geschrieben, eine Frau müsse es singen. Aber was soll's, dann singt er es selber. Es gibt genug Frauen, die durch Liebesbeziehungen kaputt gemacht werden. Männer natürlich auch. Also lässt sich das Lied auf beide Geschlechter anwenden.

FILMBULLETIN Einmal improvisieren James und Miranda zusammen einen Song: *«Ol' John and Jimmy»*. Gemeint sind John Wayne und James Stewart, die man dabei zusammen mit Vera Miles in einer Szene aus John Fords THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE auf der Leinwand eines Autokinos sieht. In erster Linie ist das wahrscheinlich als eine Verbeugung vor dem *klassischen Hollywood* und als Hommage an einen Ihrer Lieblingsregisseure gedacht – so wie seinerzeit in THE LAST PICTURE SHOW die Szene aus dem Hawks-Film RED RIVER, die auf der Leinwand eines Kleinstadt-Kinos zu sehen ist. Merkwürdig ist dann aber, dass man aus dem Ford-Film nur einen ganz kurzen Clip zu sehen bekommt, dann wird zu Phoenix und Mathis geschnitten. Es gibt keinen Rücksprung mehr auf die Leinwand-Szene, sondern man sieht in einer langen, ungeschnittenen Einstellung, wie Phoenix und Mathis ihr Lied singen. Der Zuschauer bleibt bei ihnen. Ihr Lied wird zur Hauptsache.

PETER BOGDANOVICH Es sollte hier nicht wirklich um den *John-Ford*-Film gehen. Deshalb sieht man von dem Film nicht mehr als nötig. Der einzige Zusammenhang, den es gibt, ist, dass es auch dort um zwei Männer und eine Frau geht. Das ist natürlich der Grund, warum ich gerade diesen Ford-Film ausgewählt habe. Ein zweiter Grund ist, dass THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE genau wie THE THING CALLED LOVE ein Paramount-Film ist, so dass wir keine Verwendungsrechte für Clips zu zahlen brauchten.

Die Handlung von THE THING CALLED LOVE dreht sich um zwei Männer und eine Frau. Das ist – Kyle sagt es im Film – die älteste Geschichte der Welt. Das geht auch aus einem Buch von Robert Graves hervor, aus seiner Mythologie-Interpretation *«The White Goddess»*. Die älteste Geschichte: das sind zwei Männer, die um eine Frau kämpfen.

FILMBULLETIN Das ist auch die Konstellation in THE LAST PICTURE SHOW, die in THE THING CALLED LOVE variiert wird.

PETER BOGDANOVICH Ja, sicher. Das ist ganz einfach die Liebesgeschichte mit der grössten Resonanz beim Publikum. Jeder versteht diese Situation. Es ist der älteste Mythos überhaupt. Ich mag die Szene in THE THING CALLED LOVE, in der River Phoenix darauf anspielt und sagt: «Es ist nicht unsere Schuld. Das ist eben so. Zwei Kerle und eine Frau.» Und Dermot Mulroney sagt: «Die älteste Geschichte der Welt.» In dieser kleinen Szene gehen wir ganz gross auf die Gesichter wie sonst nirgendwo im Film. Das sind die grössten *Close-ups* im ganzen Film.

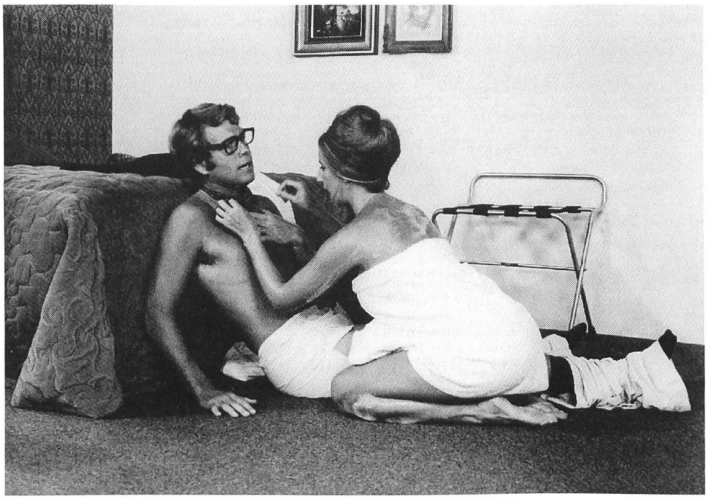
Diese beiden Männer sind Freunde. Sie haben miteinander gekämpft und kommen danach wieder zusammen. Sie verstehen, dass das eine traditionelle Situation ist.

FILMBULLETIN Miranda ist in dieser Konstellation der stärkste Charakter. Sie interessieren sich in Ihren Filmen immer sehr für die Charaktere und die Beziehungen zwischen ihnen, gerade auch für die Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Dabei erscheinen die Frauen in Ihren Filmen immer als lebenstüchtiger, tatkräftiger, zupackender als die Männer. Das gilt für Cybill Shepherd in THE LAST PICTURE SHOW und DAISY MILLER genauso wie für Barbra Streisand in WHAT'S UP, DOC? und sogar schon für die kleine Tatum O'Neal in PAPER MOON. Miranda in THE THING CALLED LOVE steht in dieser Tradition selbstbewusster Frauenfiguren.

PETER BOGDANOVICH Das sind die Charaktere, die ich bevorzuge. Ich mag starke Frauen im Kino wie im Leben, auch wenn das manchmal nicht ganz einfach ist. Was man üblicherweise in Filmen sieht, sind unterwürfige Frauen. Aber ich glaube nicht, dass Frauen so sind. Diese klischeehafte Darstellung von Frauen im Kino, gerade in letzter Zeit, ist unrealistisch und bloss eine Männerphantasie. Männer hätten es vielleicht gerne, wenn Frauen still und unterwürfig wären. Aber aus meiner eigenen Erfahrung weiss ich, dass selbst Frauen, die so wirken, nicht so sind. Sie halten sich nur zurück und braten dir eins über, wenn du gerade nicht damit rechnest.

FILMBULLETIN Sind diese starken, aktiven Frauenfiguren in Ihren Filmen auch ein Einfluss von *Howard Hawks*?

PETER BOGDANOVICH Wer weiss, vielleicht hat Hawks die gleichen Erfahrungen im Leben gemacht. Ich habe einmal zu Hawks gesagt, mir sei aufgefallen, dass in seinen Filmen nie die Männer die Initiative ergreifen. Es geht immer von den Frauen aus. Und Hawks sagte: «Na klar. Kennst du etwas, das alberner ist als ein Mann, der die Initiative ergreift?» Das stimmt. Ein Mann, der auf eine Frau zugeht, wirkt immer irgendwie peinlich. Frauen merken sowieso, was los ist. Umgekehrt ist es interessanter. Deshalb mag ich starke Frauen im Kino.



THE LAST PICTURE SHOW

WHAT'S UP DOC?

Peter Bogdanovich und Barbara Streisand bei Dreharbeiten zu WHAT'S UP DOC

FILMBULLETIN Auch der Charakter, den River Phoenix spielt, wirkt wie eine *Hawks*-Figur: souverän in der professionellen Arbeit, aber unbeholfen im Umgang mit Frauen.

PETER BOGDANOVICH Ja, das ist etwas, was ich tatsächlich sehr häufig beobachtet habe: dass Männer in ihrem Handwerk und in ihrer Kunst sehr reif sein können, aber in ihrem Gefühlsleben gehemmt oder zurückgeblieben sind und mit Frauen oder überhaupt mit anderen Menschen nicht umgehen können. Das weiss ich von mir selbst. In meinen jüngeren Jahren war ich in meiner kreativen Arbeit wesentlich reifer, als ich es im Leben war. Ich wusste genau, wie sich die Charaktere in einer fiktiven Szene zu verhalten hatten. Dafür hatte ich instinktiv das richtige Gespür – als Regisseur oder als Schauspieler. In Filmszenen wusste ich besser, was richtig war, als in Situationen des Lebens. In meinem eigenen Leben habe ich häufig falsche Entscheidungen getroffen. Das trifft auch auf River Phoenix zu, nicht nur auf den Charakter, den er spielt, sondern auf ihn selbst. Er war einer der talentiertesten Menschen, mit denen ich je gearbeitet habe. In seiner Arbeit war er geradezu brillant. Als Künstler besass er eine unglaubliche Reife, die er in seinem Leben nicht ansatzweise hatte. Da war er eben ein *kid* und verhielt sich seinem Alter entsprechend. Er war ja noch sehr jung, erst dreiundzwanzig. Als Künstler wirkte er wie fünfzig, so smart, intuitiv und kompromisslos, wie er in seiner Arbeit war. Halbe Sachen, irgend etwas Zweitklassiges hätte er nicht akzeptiert. Der Tod von River Phoenix bedeutet einen tragischen Verlust auf allen Ebenen. Er war auch ein guter Freund geworden.

Das Gespräch
mit Peter Bogdanovich
führte Peter Kremski

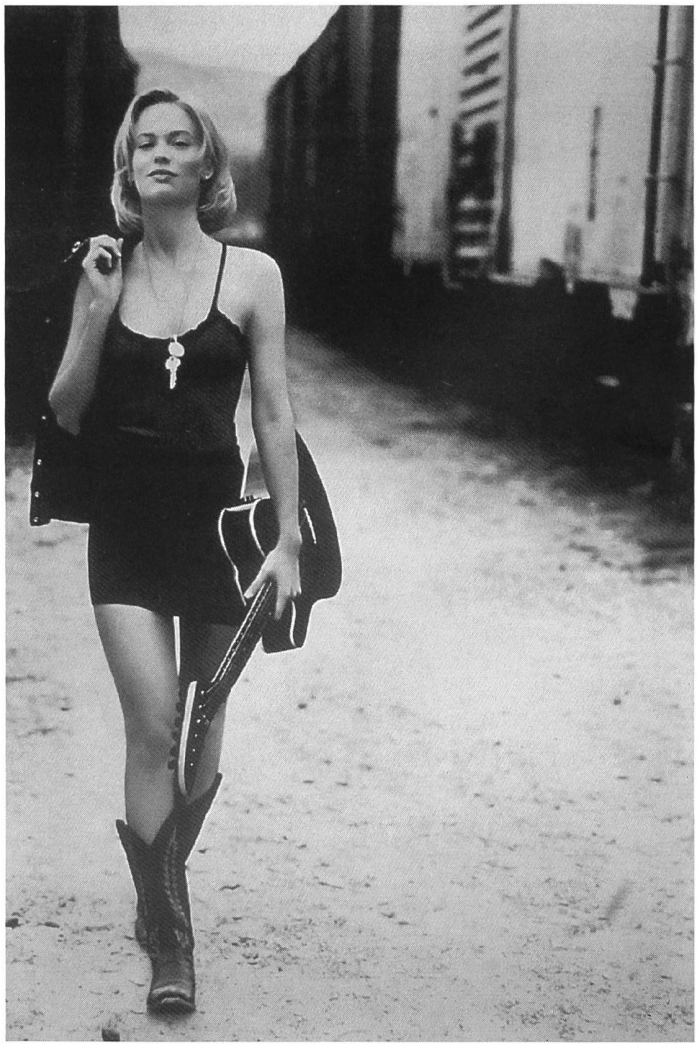
●

Die wichtigsten Daten zu THE THING CALLED LOVE:

Regie: Peter Bogdanovich; Buch: Carol Heikkinen; Kamera: Peter James; Schnitt: Terry Stokes; Produktionsdesign: Michael Seymour; Art Director: Thomas D. Wilkins; Kostüme: Rita Riggs; Ton: James Edward Webb jr.; Lieder: «Until Now», gesungen von River Phoenix, «Standing on a Rock», gesungen von River Phoenix, «She's in Love with the Boy», gesungen von Trisha Yearwood, «Heaven Knocked on My Door», geschrieben und gesungen von Sandra Bullock, «I Can't Understand», gesungen von Dermot Mulroney, von Samantha Mathis, von Trisha Yearwood, «Big Bar Hair», gesungen von Samantha Mathis, «Blame It on Your Heart», gesungen von River Phoenix, von River Phoenix & Samantha Mathis, von Deborah Allen, «Big Bad Love», gesungen von Katy Moffat & Jimmie Dale Gilmore, «Lone Star State of Mine», geschrieben und gesungen von River Phoenix, «Ol' John and Jimmy», gesungen von River Phoenix & Samantha Mathis, «Looking for a Thing Called Love», gesungen von Dennis Robbins, «Lost Highway», gesungen von River Phoenix, «Hey, Porter», gesungen von Dermot Mulroney, «Blue Rose Is», gesungen von Pam Tillis & Kevin Welch, «A Thing Called Love», gesungen von Johnny Cash, «A Fool Such As I», gesungen von Colleen Camp, «Can't Help Falling in Love», gesungen von Elvis Presley, «Make the World Go Away», gesungen von Elvis Presley, «Ain't No Train Outta Nashville», gesungen von Dermot Mulroney, «Take My Love», geschrieben und gesungen von Anna Thea Bogdanovich, «Love Is», gesungen von River Phoenix, «Streets of Love», gesungen von Dermot Mulroney, von Kevin Welch, «Crazy», gesungen von Samantha Mathis, «Walkaway Joe», gesungen von Trisha Yearwood, «Big Dream», gesungen von Samantha Mathis.

Darsteller (Rolle): River Phoenix (James Wright), Samantha Mathis (Miranda Presley), Dermot Mulroney (Kyle Davidson), Sandra Bullock (Linda Lue Linden), K. T. Oslin (Lucy), Anthony Clark (Billy), Webb Wilder (Ned), Earl Poole Ball (Floyd), Zoe Cassavetes, Lenae King (Bluebird-Kellnerinnen), Anna Thea Bogdanovich (Bewerberin im Bluebird), Deborah Allen, Jimmie Dale Gilmore, Katy Moffat, Jo-El Sonnier, Pam Tillis, Kevin Welch, Trisha Yearwood (sie selbst), Wayne Grace (R. C.), Nicole Mercurio (Mary), Starletta Dubois (Selma), Larry Black (Taxifahrer), O'Neal Compton (singender Polizist).

Produktion: Paramount; Produzent: John Davis; Co-Produzent: Darlene K. Chan; ausführender Produzent: George Folsey jr.; USA 1993. 35mm, Farbe, Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Stamm Film, Zürich; D-Verleih: Amazonas, Berlin.



THE THING CALLED LOVE

Leben und leben lassen

BULLETS OVER BROADWAY von Woody Allen

Angenommen, nur mal hypothetisch angenommen, wir wollten einen Film gestalten über die hohe Kunst und das profane Leben, die wahre Kunst und das wirkliche Leben, vielleicht aber auch die einfache Weisheit des Lebens und die Blutleere der entrückten Kunst. Paul Schrader würde an dieser Stelle wohl lakonisch feststellen: «What we need is a metaphore», die Einzelheiten, die notwendigen Zutaten ergeben sich dann wie von selbst.

Wo Kugeln durch die Gegend pfeifen, da geht es, sagt die Regel, meist um Blut oder Geld, um Leben und Tod. Um Geld oder Geist, Flop oder traumhaften Erfolg, das müsste spätestens seit Gene Kellys Darstellung eines jungen Mannes, der mit grossem Koffer und einer einzigen Idee New York erobern will – «if you can make it there, you can make it anywhere» – aus SINGIN' IN THE RAIN bekannt sein, geht es, allen Bühnen der Welt voran, am Broadway.

Also "Bullets" und "Broadway" mit traumwandlerischer Sicherheit verbinden: "Bullets over Broadway", eine wunderschöne, eine gelungene Metapher. Well done, Woody Allen.

Hartes Leben

Das Office eines gestandenen Produzenten, der sich eher schlecht als recht durchs Leben schummelt und immer mal wieder auf die Füsse fällt. Ein junger, engagiert sich gebender Theaterautor, der wie Don Quichotte im Kampf gegen die Windmühlen sein neustes Stück, das er bereits von allen Seiten bedroht und verunstaltet sieht, gegen unsichtbare Geister verteidigt. Julian Marx, der alte, mit vielen Wassern gewaschene Hase, weiss, dass man erregte Irre niemals reizen darf. Kein Widerspruch also auf die Frage, wie er das Stück denn finde, nur eine versöhnliche Geste zum Fenster hin: «Das Leben da draussen ist hart.»

Szenenwechsel zu einem unübersehbaren Hinweis darauf, wie hart das Leben "da draussen" wirklich sein kann: in einem Hinterhof beissen ein paar kleine Ganoven ins Gras. Nick Valenti kennt keine Gnade, wenn's um Geschäftliches geht. Seiner kleinen Freundin, die in einem zwielichtigen Etablissement Männer mit ihren unbedarften Darbietungen erfreuen soll, dagegen gewährt er gerne grosszügig so einiges. Das kann er sich leisten. Status kauft sich der gestandene Gangsterboss hinzu, indem er einfach Statussymbole erwirbt. Sogar ein Theaterstück, das es erst noch zur Premiere zu führen gilt, darf es schon mal sein.

Die Beziehungen zwischen einschlägiger Unterhaltungsbranche und der Unterwelt sind filmgeschichtlich notorisch. Die späten zwanziger, die frühen dreissiger Jahre sind entrückt, medial vorverarbeitet und deshalb hervorragend geeignet: eine künstlich geschaffene Realität tritt neben die künstlich zu schaffende Fiktion und erleichtert fliessende Übergänge. Das Leben und das Theater, die Idee und die Wirklichkeit, lebendiges Sein im Hinterhof und erschaffenes Leben auf der Bühne, Gangstermilieu und Bohème in New York. Durchaus ein Stoff aus dem Geschichten zu formen sind. (Eine geniale Verknüpfung, nebenbei

sei es erwähnt, von Theater und Realität ist selbstverständlich auch Ernst Lubitsch mit seinem TO BE OR NOT TO BE gelungen.)

Die Räuberbraut hat längst grösseres vor, endlich ernstgenommen will sie werden. Nicht nur an der Schwingung ihrer Hüften, auch an den Vibrationen ihres Sopranos soll die Männerwelt sich fortan sanft berauschen. Nur immer rüd betatscht zu werden hat sie gründlich satt, vor ihr endlich knien sollen die Verehrer.

Olive Neal, das Drehbuch will es so, hat also die Ambitionen, Nick die Moneten, Julian die Beziehungen und den Riecher, David Shayne, der aufgeschreckte Autor, immerhin seine Bedenken und Helen Sinclair, der zur Trinkerin verkommene Alt-Star, eine letzte Chance. David hat zwar noch Alpträume, sieht sich verkauft, doch der Deal ist perfekt, die skurrilen Proben zu einem skurrilen Stück mit obskuren Darstellern und obskuren Figuren nehmen ihren Lauf.

Die Kunst der Ganoven

Was Kunst, Theaterkunst dem richtigen Ganoven aus der Unterwelt wirklich bedeutet, hat Vincent Barnett in SCARFACE von Howard Hawks köstlichst zum besten gegeben. Die Kanone lag ihm jedenfalls besser in der Hand als der Schreibstift, und die Schiesserei an der Strassenecke erwärmte sein Herz stärker als hamletsches Gestammel zur Frage «to be or not to be». Entgeistert musste er im Theater zurückbleiben, weil das Narbengesicht die Kenntnis des Ausgangs des Stückes im dritten Akt zu seinem Entsetzen höher einstufte als Körperschutz im Kampf der verfeindeten Banden, wo Sein oder Nichtsein täglich auf den Punkt gebracht wird.

So ähnlich fühlt sich auch Cheech, von seinem Boss dazu abgestellt, die nach höherem drängende Gangsterbraut zu überwachen. Freiwillig würde er sich nie auf das schöngeistige Getue einlassen, von dem der inzwischen zum Regisseur avancierte David annimmt, dass es das höchste der Gefühle ausmacht und dem Leben erst einen Sinn gibt. Bei Cheech geht es um Leben und Tod, bei David vorwiegend um Komma, Semikolon und Punkt, oder allenfalls noch, ob er sich endlich traut, seinen Star, Helen Sinclair, die längst bereit wäre, sich ihm an den Hals zu schmeissen, zu küssen. Nicht nur, dass Cheech im leeren Theater auf den Proben einer blutleeren Kopfgeburt herumsitzen muss, wo er doch lieber Billard spielen oder Konkurrenten erledigen würde, er muss – wenn schon, denn schon – die faden Dialoge als Gegenpart der von ihm überwachten Olive Neal zu Hause auch noch laut lesen. Schliesslich platzt ihm der Kragen. Er mischt sich ein: «Du schreibst nicht so wie die Leute wirklich reden.» Und macht auch gleich ein paar Vorschläge, die alle Beteiligten begeistert aufnehmen. Nur der Autor ziert sich noch. Protestierend verlässt David die Bühne.

Kühne Wendung

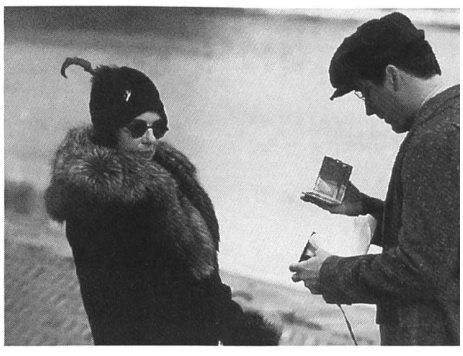
Und nun vollzieht sich die Wendung. Woody Allen schöpft den Mehrwert seiner prächtig ausgelegten Metapher ab. Talent, so lautet die Formel, bricht sich Bahn. David lenkt ein, lässt sich von Cheech, der Lebenserfahrung hat, beraten, schreibt um – das Stück wird lebendiger, besser, entwickelt sich zum Wurf. David wird sein Mittelmass erkennen und sich in seine ursprüngliche Heimat zurückziehen, voraussichtlich ein braver Familienvater werden.

«Cheech», so Woody Allen, «ist wirklich kreativ. Er weiss genau, was man tun muss, um alles zu erreichen. David dagegen hangelte sich von Anfang an von Kompromiss zu Kompromiss.»

Eben, so könnte *ein* Fazit lauten: Nur wer das Leben kennt, kann Leben erwecken, auf der Bühne, auf der Leinwand, in der Kunst.

Walt R. Vian

●



Die wichtigsten Daten zu BULLETS OVER BROADWAY:

Regie: Woody Allen; Buch: Woody Allen, Douglas McGrath; Kamera: Carlo di Palma, A.I.C.; Kamera-Assistenz: Dick Mingalone; Schnitt: Susan E. Morse; Ausstattung: Santo Loquasto; Art Director: Tom Warren; Kostüme: Jeffrey Kurland; Make-up: Joe Campayno; Ton: James Sabat.

Darsteller (Rolle): John Cusack (David Shayne), Jack Warden (Julian Marx), Chazz Palminteri (Cheech), Diane Wiest (Helen Sinclair), Tony Sirico (Rocco), Joe Viterelli (Nick Valenti), James Reno (Sal), Jennifer Tilly (Olive Neal), Rob Reiner (Sheldon Flender), Paul Herman (Hotel-Manager), Stacey Nelkin (Rita), Margaret Sophie Stein (Lili), Mary-Louise Parker (Ellen), Charles Cragin (Rifkin), Harvey Fierstein (Sid Loomis), Nina Sonya Peterson (Josette), Jim Broadbent (Warner Purcell), Tracey Ullman (Eden Brent), Hope W. Sacharoff (Hilda Marx), Phil Stein (Regisseur), Debi Mazar (Vi), Tony Darrow (Aldo).

Produktion: Sweetland Films, Magnolia Productions; Produzent: Robert Greenhut; assoziierter Produzent: Thomas Reilly; ausführende Produzenten: Jean Doumanian, J. E. Beaucaire; ausführende Co-Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe, Letty Aronson. USA 1994. 35mm, Farbe, Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Konsequenzen des Erfolgdrucks

QUIZ SHOW von Robert Redford

Amerika war bereit, selbst Nonnen schauten erwartungsvoll zu. Das Ritual war in jeder Woche gleich: Der Umschlag mit den Antworten lag versiegelt in einem Safe, zuverlässige Sicherheitsbeamte brachten ihn ins NBC-Studio im Rockefeller Center, wo ihn ein überlegen lächelnder Quizmaster öffnete und seinen Kandidaten Fragen stellte, die die Grenzen des Allgemeinwissens immer spektakulärer hinter sich zurückliessen. Unerhörte Gewinnsummen warteten auf den, der die magische Grenze von 21 Punkten erreichte; sie beflügelten die Habgier des Publikums und steigerten die Umsätze der Sponsoren. Die Russen mochten den Amerikanern zwar mit ihrem Sputnik im All zuvorgekommen sein, im Rennen um die Publikumsgunst war das US-Fernsehen unschlagbar. Aber so treuhänderisch, wie der Safe, die Sicherheitsbeamten und der Quizmaster vermuten liessen, verwahrte das Fernsehen die Träume und Wünsche der Zuschauer nun doch nicht. Ein Skandal erschütterte Ende der fünfziger Jahre das Vertrauen in das neue Medium: Das Ratespiel «Twenty One» war ein ausgemachter Schwindel, bei dem die Fragen und Antworten mit den Kandidaten abgesprochen waren.

Jahrzehntelang befand das Kino den kleinen Bruder Fernsehen nur der Satire würdig oder entwarf erschreckend glaubhafte Visionen von seiner demagogischen Macht. Wenn sich Robert Redford in seiner vierten Regiearbeit nun einem der grössten Skandale der Fernsehgeschichte zuwendet, tut er das ohne Häme, vielmehr mit tiefer, und nicht nur retrospektiver, Skepsis. Der Blick zurück auf die Narrheiten der Frühzeit – zum Beispiel den legendären J. Fred Muggs, einen Schimpansen, der zusammen mit Dave Garroway die «Today Show» für NBC moderierte – hat nichts beruhigend Nostalgisches; der Bundesanwalt, der die Quiz Shows untersucht, muss am Ende feststellen: «I thought we were going to get television. Now television is getting us.» Paul Attanasios Drehbuch verknappt die realen Ereignisse auf einen Zeitraum weniger Monate; zu Beginn der Handlung ist noch Herbert Stempel der regierende Champion. Der wenig telegene Stempel («That's a face for radio.») ist den Sponsoren und Produzenten mittlerweile ein Dorn im Auge: Er wirkt zu jüdisch, sieht zu unverblümt nach *underdog* aus. Eine hübsche Ironie will es, dass es in der Frage, die ihn zu Fall bringen soll, auch um einen klassischen *underdog* geht: den Oscar-Gewinner MARTY. In dem charismatischen Literaturdozenten Charles Van Doren finden die Produzenten einen Konkurrenten, der Stempel als Champion ablösen soll. Er hat zunächst Skrupel, sich auf das abgekartete Spiel einzulassen, schliesslich hat er einen Ruf zu verlieren: Er ist Spross der brillanten Van-Doren-Dynastie, sein Vater ein angesehener Literaturkritiker und Lyriker, sein Onkel gar Pulitzer-Preisträger, er selbst lehrt an der Columbia. Den Geldsummen kann er freilich nicht widerstehen, der Ruhm als Medienstar fängt an, ihn zu blenden. Immerhin gehören die Quiz Shows zu den wenigen Programmen des Fernsehens, bei denen Wissen – wenn auch nicht unbedingt Intelligenz – etwas gelten und die Quote steigern. Sein Vater begegnet dem Rummel mit Unverständnis, auch wenn er sich belehren lassen muss, dass heutzutage selbst James Thurber einen Fernseher

1x IM MONAT STEHPLATZ MIT SZENE SCHWEIZ

Schweizer Kulturzeitung Zytglogge Verlag

STEHPLATZ

Die Schweizer Kulturzeitung: 20 Seiten Literatur, Film, Theater, Kunst, Musik, Tanz, Kulturpolitik, Spielpläne und Ausstellungs-daten

Schlagen Sie den Nein-Sagern ein Schnippchen: abonnieren Sie sich den eigenen monatlichen Kulturartikel!**

** STEHPLATZ jetzt erst recht. Mit untenstehendem Talon sind Sie dabei. Anm. d. Red.

Aus unserem Inhalt:

Film:
- Bei den Dreharbeiten zu Christoph Schertenleibs «Liebe Lügen»
- Dreissig Jahre Solothurner Filmtage

Kunst:
- Schweizer Nachwuchskünstler in Brüssel – EU-tauglich?

Musik:
- Daniel Schmid inszeniert am Opernhaus Zürich

Theater:
- Die Schriftstellerin Katharina Zimmermann porträtiert den indonesischen Regisseur Boedi S. Otong

Szene Schweiz:
- 9 Seiten Theater-, Konzert-, Kleinkunst- und Ausstellungsdaten aus der ganzen Schweiz

Bestelltalon

☐ Ich bestelle den STEHPLATZ ab sofort im Abonnement.
Fr. 40.– / Ausland: Fr. 50.– (10 Nummern)
+ 2% MWSt ab 1.1.95

☐ Ich bestelle ein Gratis-Probeexemplar

Meine Adresse:

Name

Strasse

PLZ/Ort

Einsenden an: STEHPLATZ, Postfach 934, 3000 Bern 9

Tel.: 031 302 20 74

Auch erhältlich im Kioskverkauf

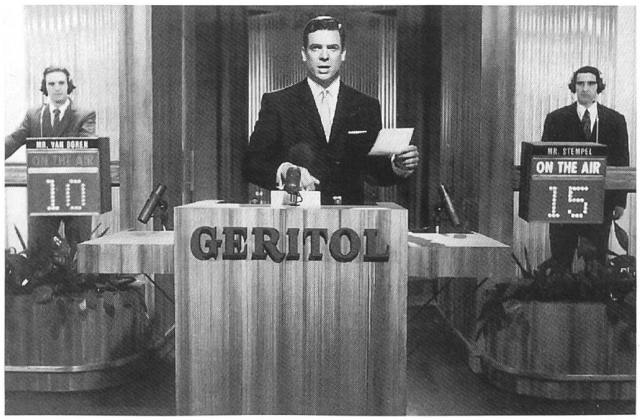
hat, obwohl er blind ist. Es versetzt ihm überdies einen empfindlichen Stich, dass sein Sohn in kürzester Zeit ein Vielfaches seines eigenen Professorensalärs verdient. Der ehrgeizige Bundesanwalt Richard Goodwin wird auf Ungereimtheiten in den Spielshows aufmerksam, er beginnt deren Inszenierung zu durchschauen und deckt immer tiefere Schichten des Betrugs auf. Er will zunächst nicht begreifen, dass der von ihm bewunderte Van Doren sich zum Komplizen hat machen lassen.

Attanasios Drehbuch akzentuiert – ebenso wie seine Adaption von DISCLOSURE – die korrumpierenden Konsequenzen des Erfolgdrucks, erzählt von einem Dilemma in Kaskaden. Keine der Figuren handelt aus wirklich uneigennützigen Beweggründen; die rigiden Prinzipien des Vaters – das Fernsehen liegt für ihn auf einem derart niedrigen kulturellen Niveau, dass dort nicht einmal moralische Kategorien gültig sind: «Cheating on a quiz show is like plagiarizing a comic strip» – machen ihn zwar zu einer moralischen Instanz, aber nicht zum Zentrum des Films. Geschickt zieht das Drehbuch auch Parallelen zwischen den Shows und den Anhörungen vor dem Senatsausschuss, der sie untersuchen soll: In beiden geht es um abgesprochene Antworten. Die Dialoge überprüfen konsequent die Verbindlichkeit von Sprache, von Worten, bis hin zu der vorschnellen Vertraulichkeit jener uramerikanischen Angewohnheit, einander mit dem Vornamen anzureden. Überdies keine schlechte Metapher für die "Intimität" zwischen dem Massenmedium und seinem Publikum. Redford, durch dessen Regiearbeiten sich kontinuierlich das Thema des In-Frage-Stellens und Sich-Lösens von Vorbildern und Autoritäten zieht, hat das als moralisches Charakterdrama inszeniert. Man spürt, dass er sich am stärksten für Charles Van Doren interessiert; er erinnert sehr an Hubbell Gardiner, dem in THE WAY WE WERE auch alles unverdient leicht fiel und der dazu verdammt war, ein Leben der lässlichen Kompromisse zu führen. Ralph Fiennes spielt ihn als Betrüger unter Vorbehalt, er setzt Pausen, "leere" Augenblicke, in denen er nach einem ehrlichen Ausdruck, einer Haltung sucht. Redford hat den Film exzellent besetzt, vor allem hat er Gesichter gefunden, deren Ambiguität perfekt in die fünfziger Jahre passt.

Lässt sich ein solches Ereignis hochrechnen auf das Klima einer ganzen Epoche? QUIZ SHOW versammelt Details, die nicht nur Zeitkolorit beschwören, sondern präzise eine Atmosphäre rekonstruieren. Bobby Darins mit Verve vorgetragene Interpretation von «Mack the Knife» kündigt während des Vorspanns nicht nur an, dass bald die Skrupellosigkeit ihre Haifischzähne zeigen wird, sie situiert den Film schmissig und augenblicklich in den späten Fünfzigern. (Im Abspann liefert Lyle Lovett eine aktuelle, verkaterte Version des Lieds nach.) Der Chrysler 300, den Goodwin zu Anfang begehrlich umkreist, lässt erahnen, welch mächtige Triebfeder Statussymbole gerade damals waren. Die Eisenhower-Jahre waren eine Epoche der Restauration der konservativen Grundwerte; ihr Selbstverständnis wurde jedoch nach und nach erschüttert. QUIZ SHOW platziert seine Fabel stimmig zwischen zwei dieser Erschütterungen: Er akzentuiert die Nachwirkungen der Hexenjagd McCarthys und schildert das Klima, das es ermöglichte, dass auch der Präsident jahrelang die Öffentlichkeit betrogen und ihr die Spionageflüge der U2 über der Sowjetunion verheimlicht hatte.

Gerhard Midding

●

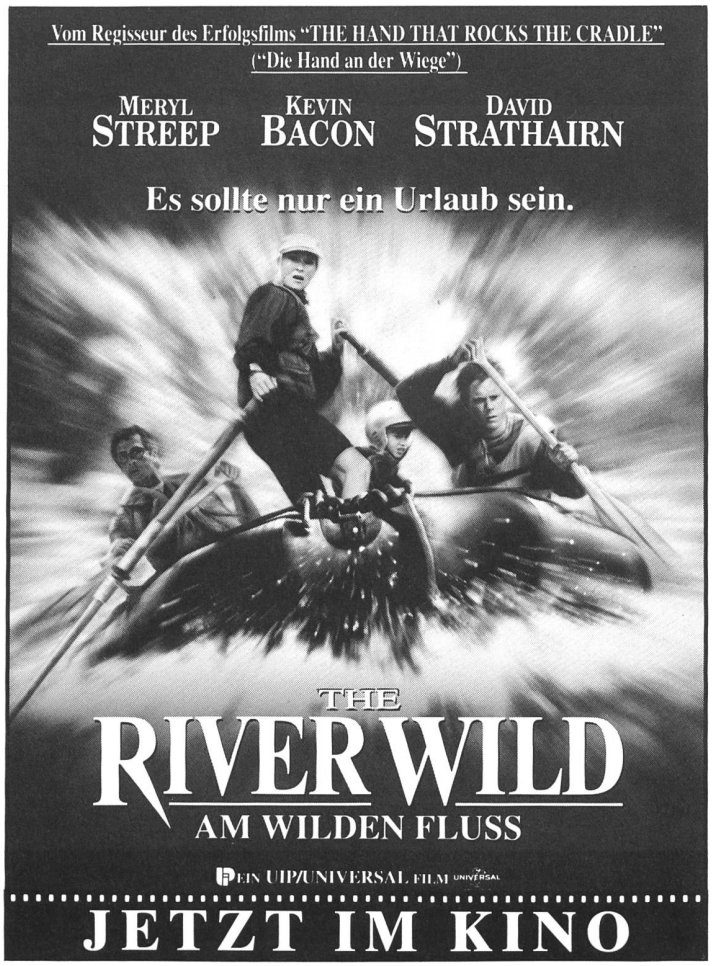


Die wichtigsten Daten zu QUIZ SHOW:

Regie: Robert Redford; Buch: Paul Attanasio, nach dem Buch «Remembering America: A Voice from the Sixties» von Richard N. Goodwin; Kamera: Michael Ballhaus, A.S.C., Kamera-Operator: Florian Ballhaus; Kamera-Assistenz: Susan Starr, Bobby Mancuso; Schnitt: Stu Linder; Produktionsdesign: Jon Hutman; Art Director: Tim Galvin; Kostüme: Kathy O'Rear; Make-up: Sharon Ilson; Frisuren: Bunny Parker-Adamson; Musik: Mark Isham; Ton-Mischung: Tod A. Maitland.

Darsteller (Rolle): John Turturro (Herbie Stempel), Rob Morrow (Dick Goodwin), Ralph Fiennes (Charles Van Doren), Paul Scofield (Mark Van Doren), David Paymer (Dan Enright), Hank Azaria (Albert Freedman), Christopher McDonald (Jack Barry), Johann Carlo (Toby Stempel), Elizabeth Wilson (Dorothy Van Doren), Allan Rich (Robert Kintner), Mira Sorvino (Sandra Goodwin), George Martin (Chairman), Paul Guilfoyle (Lishman), Michael Mantell (Pennebaker), Byron Jennings (Moomaw), Ben Shenkman (Childress), Timothy Busfield (Fred), Jack Gilpin (Jack), Bruce Altman (Gene), Martin Scorsese (Sponsor), Barry Levinson (Dave Garroway).

Produktion: Hollywood Pictures; Produzent: Robert Redford, Michael jacobs, Julian Krainin, Michael Nozik; Co-Produzenten: Gail Mutrux, Jeff McCracken, Richard N. Goodwin; ausführende Produzenten: Fred Zollo, Richard Dreyfuss, Judith James. USA 1994. 35mm, Farbe, Dolby SR, Dauer: 130 Min. Verleih: Buena Vista International, München, Zürich.



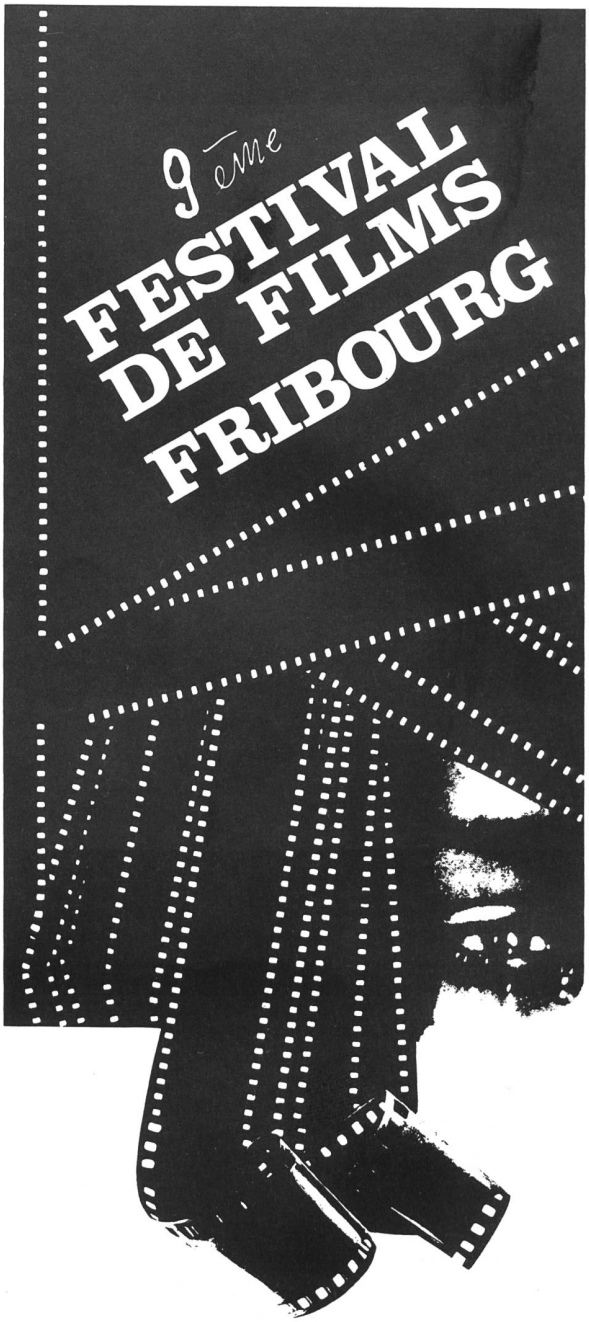
La facture de l'hôpital creuse un trou dans votre budget. Votre rente est insuffisante. Pour les cinéastes dans l'embarras: le fonds de solidarité.

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



9ÈME

FESTIVAL DE FILMS DE FRIBOURG

5 AU 12 MARS 1995

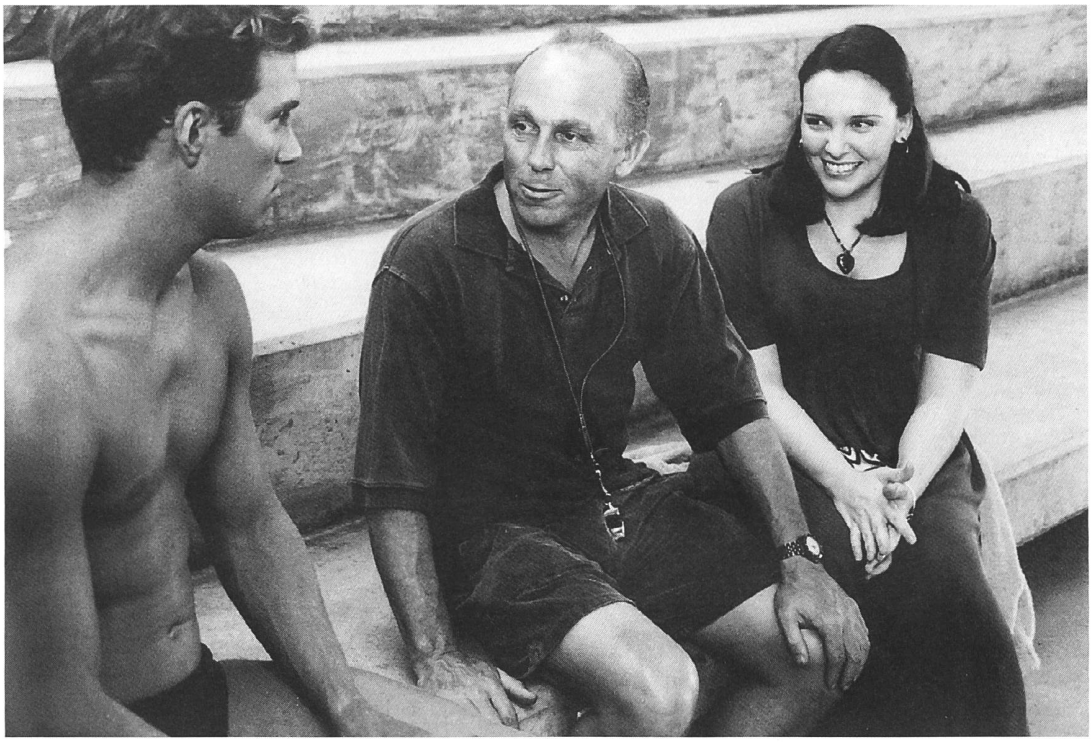
FILMS D'AFRIQUE, D'ASIE ET D'AMÉRIQUE LATINE

SUIVI DU CIRCUIT "LES FILMS DU SUD"
(DANS LES PRINCIPALES VILLES DE SUISSE)

SECRÉTARIAT: RUE LOCARNO 8, 1700 FRIBOURG
TÉL. 037/22.22.32; FAX 037/22.79.50

Der Weg zu sich selbst

MURIEL'S WEDDING von P. J. Hogan



Welche Zwanzigjährige hört heutzutage ABBA? Sicher keine, die sich darum bemüht, auf dem neusten Stand der Popmusik zu sein. Muriel Heslops Problem ist nicht nur ihre Vorliebe für ABBA. Vor allem ihr Äusseres macht sie völlig unakzeptabel für ihre Freundinnen. Sie ist im Vergleich zum derzeit herrschenden magersüchtigen Schlankheitsideal zu dick, trägt die falsche Frisur, und ihre Kleider sind jenseits von dem, was in der Mode gerade aktuell ist. Kein Wunder, dass sich ihre Freundinnen nicht mit ihr zeigen wollen und sie mit Genuss demütigen.

Muriel lebt im spiessbürgerlichen australischen Badeort Porpoise Spit. In der Schule hat sie es nicht sehr weit gebracht. Seit zwei Jahren ist sie arbeitslos und hängt zu Hause rum. Ihr Vater ist ein herrschsüchtiger und korrupter Lokalpolitiker, der nach Anerkennung lechzt. Noch immer schmerzt ihn eine Wahlniederlage als Politiker auf nationaler Ebene. Gerne stellt er Muriel in aller Öffentlichkeit als Versagerin hin, und sie flüchtet sich in ihre Traumwelt zurück. Verschanzt in ihrem Zimmer, an dessen Wänden unzählige Poster der Popgruppe hängen, hört sie ABBA. Die wohlige, mit Kuscheltierchen und blaurosa Farbtönen ausgestattete Übergangszeit zwischen Kindheit und Volljährigkeit kann sie nicht verlassen. Dazu fehlt ihr die Kraft.

Die Idee eines Ehepaars

Vor ein paar Jahren lernten Regisseur P. J. Hogan und seine Frau Jocelyn Moorhouse in ihrer Stammvideothek in Sydney eine junge Frau kennen, die dort arbeitete. Sie erzählte ihnen von ihrer Verlobung und der geplanten Hochzeit, auf ein Datum wollte sie sich aber nicht festlegen. Später sah das Ehepaar zufällig durch ein Schaufenster eines Brautmodegeschäftes die Frau aus der Videothek bei der Anprobe eines Brautkleides. Dieses Erlebnis war Anstoss zur Entwicklung der Geschichte zu MURIEL'S WEDDING.

Um ihren Freundinnen in den Urlaub nachreisen zu können, veruntreut Muriel einen Blankoscheck ihres Vaters. Im Urlaub trifft sie ihre alte Freundin Rhonda wieder, die sehr selbstbewusst geworden ist. Kurzentschlossen zieht Muriel zu ihr nach Sidney – und wird ein neuer Mensch. In einer Videothek findet sie eine Stelle, das gibt ihr Selbstvertrauen. Je besser sie sich im Leben zurechtfindet, desto weniger hört sie ABBA. Bald kommt es sogar zu einem Rendezvous mit einem Kunden. Dass es nicht besonders vielversprechend endet, nimmt sie mit Humor.

Dann jedoch entzieht ihr ein Schicksalsschlag den Boden wieder unter den Füssen. Die lebensfreudige Rhonda wird durch einen Krebstumor an den Rollstuhl gefesselt. Um diese Tragödie zu verdrängen, flüchtet Muriel erneut vor der Realität. Sie besucht unzählige Brautmodegeschäfte, probiert dort Hochzeitskleider an und lässt sich in ihnen fotografieren – um der angeblich schwerkranken Mutter zu zeigen, für welches Kleid sie sich entschieden hat. Die Fotos klebt sie alle in ein Hochzeitsalbum ein.

Ein Erstlingsfilm

MURIEL'S WEDDING ist P. J. Hogans erster abendfüllender Spielfilm. Das Drehbuch schrieb er selber, Jocelyn Moorhouse produzierte den Film zusammen mit Lynda House. Die drei haben schon bei PROOF zusammengearbeitet, wenn auch mit vertauschten Rollen.

Erfrischend sind in MURIEL'S WEDDING die Schauspieler. Die Rollen sind vorwiegend mit jungen Gesichtern besetzt, die noch nicht bleichgefilmt sind. *Toni Collette* fand mit einer Nebenrolle in SPOTSWOOD zum ersten Mal grössere Anerkennung. Als Muriel schwankt sie geschickt zwischen Schlampigkeit und herber Schönheit. *Rachel Griffiths*, die bisher nur fürs Fernsehen und das Theater arbeitete, verkörpert die energiegeladene Rhonda und gibt in MURIEL'S WEDDING ein gelungenes Leinwanddebüt. Ein Routinier im australischen Kino ist *Bill Hunter*, der auch bei PRISCILLA – QUEEN OF THE DESERT mitspielte. Er ist als Muriels Vater zu sehen.

Ein Traum wird wahr

Muriels Hochzeitsphantasien werden wahr – gründlicher als sie es sich erträumte. Ein bekannter südafrikanischer Schwimmer will unbedingt eine Australierin heiraten, um die australische Staatsbürgerschaft zu erlangen. Denn nur so kann er an wichtigen internationalen Wettkämpfen teilnehmen und den Boykott gegen Südafrika umgehen. Sein Trainer arrangiert die Scheinheirat. Muriel interessiert dabei weniger das Geld, als die Gelegenheit, im Rampenlicht zu stehen. Da die Hochzeit von der Regenbogenpresse und dem Fernsehen verfolgt wird, kann sie es der Welt endlich zeigen: dem Vater, der sie hasst, den Freundinnen in Porpoise Spit, die Muriel nicht in ihren Kreis aufnehmen wollten, jetzt aber heilfroh sind, als Brautjungfern ein bisschen vom Glanz der pompösen Hochzeit abzubekommen. Und nicht zuletzt sich selbst. Durch die Aufmerksamkeit, die ihre Umwelt ihr jetzt zukommen lässt, glaubt sie, endgültig ein anderer Mensch zu werden. Nichts soll mehr an die alte, verhasste Muriel erinnern.

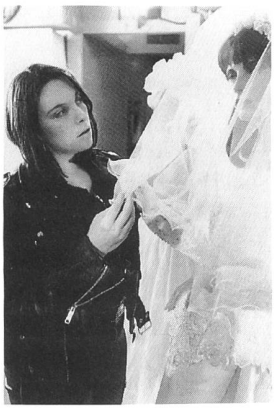
Wer bin ich?

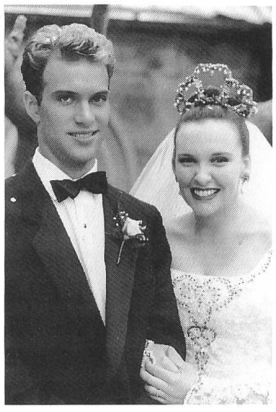
Die Thematik ist spannend: Ablösung vom Elternhaus und die Suche nach der eigenen Identität. Muriel merkt, wie stark ihr Selbstbild durch den Vater geprägt wurde, für den sie nur eine Null ist. Bevor sie aber bei sich selbst ankommt, macht sie einen Umweg. Wie der Vater will sie ihr Selbstwertgefühl durch Anerkennung von aussen sichern, daher ihr Wunsch nach einer Märchenhochzeit. Erst als sie merkt, dass sie sich wie ihr Vater verhält, löst sie sich von ihm ab und findet zu sich selbst.

Vermutlich traute P. J. Hogan der Stärke seiner Geschichte nicht ganz. Die Form einer Komödie mit traurigen Momenten ist zwar angebracht. Doch zu oft drängt sich die dramaturgische Absicht in den Vordergrund. Natürlich erzählt jeder Film eine konstruierte Geschichte. Damit die Geschichte jedoch ankommt, darf die Technik nicht ins Bewusstsein treten. Gewisse Elemente sind zu gewollt und wurden überbetont. So will Hogan zum Beispiel immer wieder verdeutlichen, wie selbstsüchtig Muriels Vater ist. Er fand dafür auch aussagekräftige Bilder, die jedoch durch ihre ständige Wiederholung an Wirkung verlieren. Der Entwicklung von Muriels Charakter gibt er dagegen eher wenig Raum. Muriels Wandlungen und Einsichten werden von ihr selbst in Dialogen kommentiert. Das wirkt didaktisch und zeigt, dass die Geschichte nicht immer die Folgerichtigkeit besitzt, die sie gern hätte.

Unterhaltend ist sie jedoch allemal. Vor allem ist MURIEL'S WEDDING eine Hommage an die Musik von ABBA, der Gruppe, die es verstanden hat, die endgültige Konfektions-Popmusik zu kreieren. P. J. Hogans hartnäckiger Kampf um die Verwendungsrechte der ABBA-Lieder hat sich gelohnt. Denn oft sagt ein Schlager mehr als tausend Bilder.

Jan Christian Derrer





Die wichtigsten Daten zu MURIEL'S WEDDING (MURIELS HOCHZEIT):

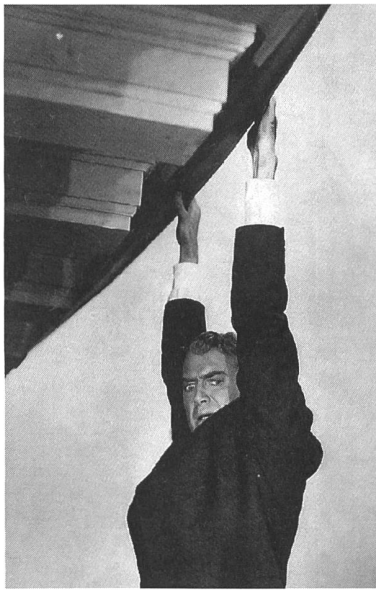
Regie: P. J. Hogan; Buch: P. J. Hogan, Jocelyn Moorhouse; Kamera: Martin McGrath, A.C.S.; Kamera-Assistent: David Williamson; Schnitt: Jill Bilcock; Ausstattung: Patrick "Paddy" Reardon; Kostüme: Terry Ryan; Musik: Peter Best; Ton: David Lee; Tonschnitt: Glenn Newnham.

Darsteller (Rolle): Toni Collette (Muriel Heslop), Bill Hunter (Bill Heslop), Rachel Griffiths (Rhonda), Jeanie Drynan (Betty Heslop), Gennie Nevinson (Deirdre), Matt Day (Brice), Daniel Lapaine (David van Arkle), Sophie Lee (Tania), Belinda Jarrett (Janine), Rosalind Hammond (Cheryl), Pippa Grandison (Nicole), Chris Haywood (Ken).

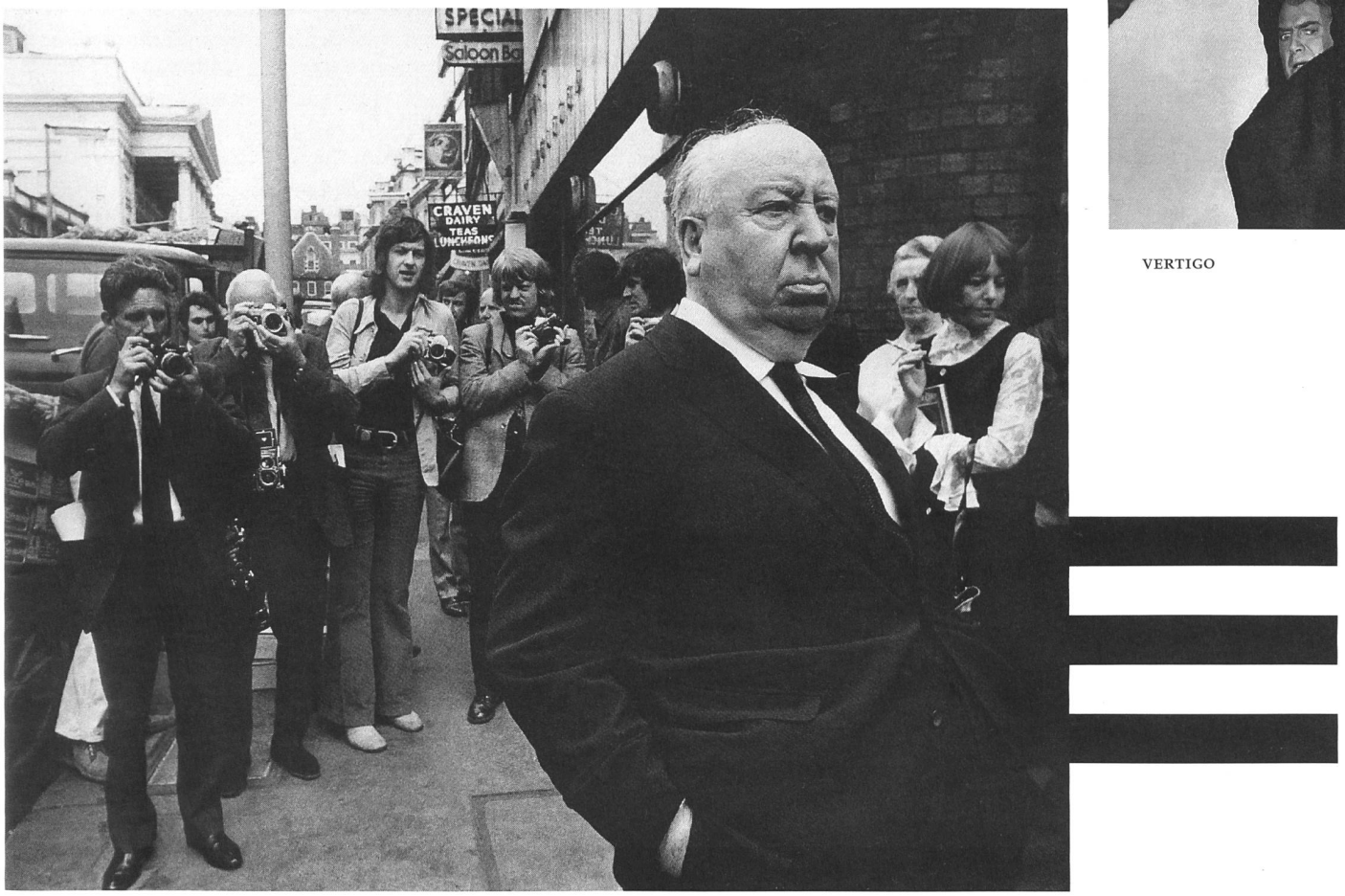
Produktion: Ciby 2000, in Zusammenarbeit mit der Australian Film Finance Corporation und Film Victoria; Produzentinnen: Lynda House, Jocelyn Moorhouse; assoziierte Produzenten: Michael D. Aglion, Tony Mahood. Australien 1994. 35mm, Format: 1:1.66; Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Hitchcock-Glossarium

Formen, Themen und Motive im Werk Alfred Hitchcocks



VERTIGO



Vorspann

Jedes Kunstwerk ist geprägt von der Handschrift seines Schöpfers, offenbart uns sein Weltbild, spricht von seinen Obsessionen, Ängsten, Hoffnungen und Erfahrungen. Das gilt für jeden Literaten wie für jeden Maler, für jeden Komponisten wie für Bildhauer und Architekten, für jeden Bühnenregisseur, seit es das Regietheater gibt, und natürlich auch für jeden Filmer, der den Film als Ausdrucksmittel benutzt.

«Jeder vernünftige Regisseur hat nur ein Thema, macht eigentlich immer denselben Film.»
Rainer Werner Fassbinder

«Ich drehe immer denselben Film.»
Federico Fellini

«Wäre ich ein aussenstehender Forscher, würde ich von mir selber sagen: dieser Autor scheint ein für allemal von einer Idee, einem Thema, einem Sujet besessen zu sein.»
Sergej M. Eisenstein

Dieser Beitrag ist ein Vorschlag, Hitchcocks Gesamtwerk zu betrachten unter dem Aspekt charakteristischer ästhetischer Verfahren, wiederkehrender Themen und signifikanter Leitmotive, alles dessen also, was sich in der Synopsis zu einem Weltbild zusammenfügt, das mit der Person des Künstlers untrennbar verbunden ist.
Dies ist ein Beitrag, dem Autor Hitchcock ein Stück näher zu kommen. Er erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Kein Lexikon ist gewollt, eher ein Anstoss, auf weitere Entdeckungsreisen durch Hitchcocks Universum zu gehen. Selten erscheinen im konkreten Werk, im einzelnen Film Themen und Motive so isoliert, wie sie hier aus methodischen Gründen dargestellt werden. Natürlich gibt es im kunstvollen Gewebe eines Films ständig Überschneidungen, Überlappungen. Motive vermischen sich, ergänzen, verstärken einander: Treppenschächte werden zu Abgründen, Schatten zu Gittern ... Ein Film von Alfred Hitchcock ist ein Organismus, und nur der Wunsch, ihn in seinen vielfältigen Verflechtungen besser zu durchschauen, rechtfertigt es, einzelne Elemente auf dem Seziertisch des Vivisekteurs vorübergehend isoliert zu untersuchen.

Suspense

Mit diesem Wort muss jedes Nachdenken über Hitchcock beginnen. Suspense – das ist das Schlüsselwort der Spielregeln, nach denen seine Filme funktionieren. Und ein Kern dieser Regeln ist, dass Hitchcock uns, die Zuschauer, zu Mitspielern macht, zu Mitwissern, zu Mittätern – zu Komplizen. Suspense entsteht, wenn wir mehr wissen als die Personen auf der Leinwand. Wir werden zu Besserwissern, die mit dem Wohlgefallen des Kenners die spielerischen Tricks des Meisters durchschauen. Es ist schon ein Vergnügen besonderer Art, mit dem Publikum in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH zu sitzen und das Kichern, Glucksen und Raunen der Zuschauer zu hören, die genüsserisch das Jonglieren des Maestro mit Raum und Zeit in der Royal-Albert-Hall-Sequenz nachvollziehen. Wir wissen, was gespielt wird.

So wünscht man sich den aufgeklärten Zuschauer, auf den Brecht im "epischen Theater" setzte: den Gang des Geschehens verfolgend, statt auf den Ausgang der Handlung zu warten.

Doch Vorsicht: Der wissende Mitspieler ist natürlich nur soweit Mitspieler, wie der Dompteur hinter der Kamera und am Schneidetisch es wünscht, und allzu leicht vergisst der Mitspieler, wie sehr auch in solchen Sequenzen mit ihm gespielt wird. Hier wird schon auf der Ebene des ästhetischen Verfahrens das gleiche dialektische Spiel mit uns getrieben, das das Geschehen auf der Leinwand mit den Akteuren treibt: Wir sind Spieler und Spielball, Täter und Opfer zugleich. Und in einer vierundzwanzigstel Sekunde können die Eingeweihten im Parkett zu Überrumpelten werden, die verblüfft, entsetzt und bis ins Innerste verstört, erschrocken und verunsichert werden.

Montage

Das filmische Instrument, das alte Spiel zwischen Aufklärung und Manipulation zu treiben, ist ein Instrument, das der Meister virtuos beherrscht: die Montage. Alle Montageformen hat er ausprobiert, durchexerziert und dabei bewunderte Vorbilder erreicht und zuweilen übertroffen: Er hat die Ermordung Lincolns in Griffith' THE BIRTH OF A NATION in der erwähnten Royal-Albert-Hall-Sequenz nachgebaut bis hin zur Grossaufnahme des Revolvers hinterm Vorhang. Er hat Eisensteins Treppensequenz im Sturzangriff der Vögel auf die entsetzt flüchtende Schulklasse gehuldigt, bis hin zum augenzwinkernden Zitieren der zerbrochenen Brille. Und er hat Renoirs unter den Akteuren umherwandernde, sie beobachtende Kamera, die "interne Montage" durch die Kamerabewegung also, übernommen und rigoros weiterentwickelt in ROPE und UNDER CAPRICORN.

Hitchcock, das grosse Vorbild für so viele, die nach ihm kamen, hat sich nie gescheut, ein Eklektiker zu sein, sich zu seinen Lehrern zu bekennen. Er ist Vollender von Traditionen und Avantgardist zugleich.

Farbe

Da für Hitchcock Film nicht ein Medium war, Geschichten zu erzählen, Dialoge zu illustrieren, sondern immer eine Kunst, existenzielle psychische und emotionale Erfahrungen zu visualisieren, musste Farbe für ihn mehr sein als ein Mittel, bunte Wirklichkeit abzubilden.

Schon drei Jahre vor seinem ersten Farbfilm ROPE benutzt er – von den Viragen seiner Stummfilme einmal abgesehen – in dem Schwarz-Weiss-Film SPELLBOUND die Farbe, um eine besonders eindringliche Wirkung zu erzielen: Wenn Dr. Murchison, der wahre Mörder, die zunächst auf Constance gerichtete Pistole gegen sich kehrt, um Selbstmord zu begehen, ist die Waffe auf die Kamera – das heisst den Zuschauer – gerichtet und die Kader des tödlichen Schusses wurden monochrom rot eingefärbt, um den Ausnahmezustand, die letzten Sekunden im Leben Murchisons, für das Publikum erfahrbar zu machen. Diese kurze Sequenz ist zweifellos die Keimzelle der Red Flashes aus dem Blitzlicht, mit dem sich der Fotograf Jeffries gegen den ihn bedrohenden Thorwald zu wehren versucht. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zu den Red Flashes, die Marnies Panik beim Anblick von Rot auf Weiss signalisieren, ein psychischer Ausnahmezustand, der sich herleitet aus dem Anblick des blutüberströmten weissen T-Shirts des Matrosen, den das Kind Marnie mit dem Feuerhaken erschlug, um ihre Mutter zu retten. Auch in VERTIGO hatten in der zentralen Traumsequenz monochrome Kader Johns psychische Krankheit illustriert. Und die rekonstruierte Madeleine wird, wenn sie aus dem Badezimmer tritt, von der Lichtreklame des Hotels in ein gespenstisches Grün getaucht, das – jenseits aller realistischen Motivierung – die "neue" Madeleine zur Vision einer Geistererscheinung macht.

Identitätsverlust

Stellen Sie sich das einmal vor:

a) Eines schönen Tages – von einem Augenblick zum anderen – glaubt Ihnen niemand mehr, dass Sie sind, wer Sie sind. Ich ist ein anderer. Ein anderer wird zum Ich. Und was immer Sie auch tun, Ihre Identität zu beweisen: Niemand glaubt Ihnen ...

b) Plötzlich – eines ganz gewöhnlichen Tages – ist die Basis des Vertrauens zum Ihnen Nächststehenden in die Brüche gegangen. Der Ihnen vertraut erschien, traut Ihnen nicht mehr. Misstrauen, ja Feindseligkeit schlägt Ihnen entgegen. Was immer Sie auch tun mögen, es wird missverstanden.

c) Durch einen lächerlichen Zufall werden Sie – ganz unvorhersehbar – eines Mordes verdächtigt. Alle Beteuerungen Ihrer Unschuld fruchten nichts: niemand glaubt Ihnen. Was immer Sie tun: Es wurde Ihnen zum Beweis einer Schuld missdeutet.

Drei Grundsituationen, die in Hitchcocks Werk immer wieder auftauchen.

THE WRONG MAN: Der falsche Mann ist Christopher Balestrero, Musiker in einem Nachtclub, der Mühe hat, seine Familie zu ernähren. Er wird eines Nachts auf dem Heimweg vor seinem Haus verhaftet, weil er eines bewaffneten Raubüberfalls verdächtigt wird. Alle Indizien sprechen gegen ihn, alle Zeugen identifizieren ihn als den Täter. Als schliesslich durch einen Zufall der wahre Mann gefasst wird, ist Christopher entlastet. Doch der Verdacht hat seine Frau in den Wahnsinn getrieben, ihre Persönlichkeit zerstört.

Roger O. Thornhill wird in NORTH BY NORTHWEST eines Tages in einer Hotelhalle als George Kaplan gekidnappt. Niemand glaubt ihm seine Identität. Und um das Komplott gegen ihn aufzudecken, übernimmt er schliesslich die Rolle des ominösen George Kaplan und gerät von einer lebensbedrohlichen Situation in die andere auf seiner Jagd nach seinen Gegnern – quer durch die Vereinigten Staaten von Ost nach West.

In umgekehrter Richtung jagte Rogers Vorgänger Barry Kane in SABOTEUR von West nach Ost durch die USA, um den wahren Täter eines Sabotageaktes zu entlarven, dessen er beschuldigt wird. Eine Hitchcock-Formel: Der Gejagte muss selbst den Schuldigen jagen, um sich zu entlasten.

SUSPICION

REBECCA

THE SECRET AGENT

Der sich einschleichende Verdacht, von ihrem charmanten, leichtfertigen Mann ihres Geldes wegen langsam vergiftet zu werden, zerstört die Beziehung Linas zu Johnnie in SUSPICION, bis sich schliesslich der falsche Verdacht als Missverständnis enthüllt.

Das schwindende Vertrauen vergiftet jede menschliche Beziehung und stürzt den Betroffenen in hoffnungslose Einsamkeit. Nirgends wird das deutlicher als in TORN CURTAIN, wenn Sarah, in die Gründe für Michaels befremdliches Verhalten nicht eingeweiht, im gelben Kleid allein im grauen Hotelzimmer in Leipzig steht: verloren in fremder Umgebung.

Der Boden wird dem seiner Identität und damit seines Selbstbewusstseins Beraubten unter den Füssen weggezogen: Ein Abgrund tut sich unter seinen Füssen auf.

Ein besonders raffiniertes Spiel mit Identitäten treibt Hitchcock in VERTIGO. John Ferguson, ehemaliger Polizeibeamter, soll Madeleine beobachten, die sich mehr und mehr mit ihrer Urgrossmutter identifiziert. Da diese seinerzeit Selbstmord beging, fürchtet ihr Mann, dass sie das gleiche Schicksal erwartet. Im Verfolg seiner Beobachtungen verliebt sich John in Madeleine, doch im entscheidenden Augenblick kann er durch eine Schwäche den – scheinbaren – Selbstmord nicht verhindern.

Nach einiger Zeit trifft er Judy, bei der er eine gewisse Ähnlichkeit mit Madeleine zu entdecken meint. Er verwandelt sie in Madeleine. Doch am Ziel seiner Wünsche angekommen, erkennt er, dass Madeleine nie mit der echten Madeleine identisch war. Sie war vielmehr die "Imitation", die am Schluss – wie Madeleine – in den Tod stürzt. Nirgends hat Hitchcock das Thema der wechselnden Identitäten virtuoser durchgespielt.

Nicht nur Personen werden in den wirbelnden Strudel von Sein und Schein hineingerissen, sondern auch Objekte: Nichts ist, was es scheint. Nichts scheint, was es ist. Und das Genre des Agentenfilms kommt dem natürlich entgegen.

THE SECRET AGENT zum Beispiel: Im Sarg liegt kein Toter, er ist leer. Der "Tote" lebt noch. Richard Ashenden ist nicht Richard Ashenden, sondern Edgar Brodie. Der Verheiratete ist noch ledig, also ist seine Frau nicht seine Frau. Der mexikanische General ist weder Mexikaner noch General, der "Kahlkopf" Genannte hat schwarze Locken. An der dröhnenden Orgel sitzt ein Toter, dessen leblose Hände die Tasten bedienen. Die Schokoladenfabrik ist die Spionagezentrale. Und der falsche Mann wird, irrtümlich als Agent verdächtigt, vom Felsen gestossen.

Abgründe

Der Abgrund ist das sinnfälligste Bild für den aller Sicherheit und Selbstgewissheit Beraubten. Wenn Roger O. Thornhill volltrunken in seinem Auto über dem Abgrund der felsigen Steilküste hängt, ist ein erster Tiefpunkt in der Demontage seiner Persönlichkeit erreicht.

Der Blick den steilen Felsen hinab in die brodelnde Brandung scheint für Lina der endgültige Beweis zu sein, dass ihr Verdacht sich nun bestätigt, Mordopfer ihres Mannes zu sein.

Ungewisse Ängste peinigen Rebeccas Nachfolgerin im Bannkreis von Manderley, und für die ohnehin Namenlose ist jeder Blick von der Steilküste hinab das Menetekel einer Bedrohung.

In keinem Film hat Hitchcock auch den Abgrund virtuoser inszeniert als in VERTIGO, in dem das Schwindelgefühl beim Blick in die Tiefe sogar zum Filmtitel geworden ist. Der Vorspann ist bereits ein Programm: Aus den Tiefen eines Auges in Grossaufnahme winden sich Lichtspiralen auf uns zu und saugen unseren Blick in die Tiefe.

In der ersten Sequenz muss John, an der Dachrinne über der Strassenschlucht hängend, den Sturz seines Kollegen in den Tod bei seinem vergeblichen Rettungsversuch erleben. Die traumatische Erfahrung löst bei ihm die Akrophobie, gekoppelt mit einem Schuldkomplex, aus, die in einen teuflischen Plan einkalkuliert wird, der ihn zum Komplizen eines Mordes macht.

Der Sog des Abgrunds wird uns durch eine Kombination von Zoom und Kamerafahrt physisch vermittelt und kehrt als Leitmotiv im Film immer wieder. Er kulminiert in dem schier endlosen Sturz ins Nichts, endend im Schwarz eines offenen Grabes, in seinem Angsttraum nach dem "ersten" Tod Madeleines.

Zwei Momente gibt es – in NORTH BY NORTHWEST und in VERTIGO –, da schaut nicht der Held in den Abgrund unter sich, vielmehr sehen wir ihn in einem Top-Shot aus grosser Höhe am Boden des Abgrunds, gleichsam zu einem winzigen Insekt geschrumpft: Roger auf dem Vorplatz des UN-Gebäudes, nachdem er den Verdacht eines Mordes auf sich gezogen hat – er wird später von einem Insektenbekämpfungs-Flugzeug attackiert werden! – und John Ferguson beim Verlassen des Kirchleins der spanischen Mission nach dem Todessturz Madeleines.

"Abhängigkeiten" der Personen voneinander werden besonders evident in einer eigenen Spielart der Abgründe: Immer dann, wenn jemand einen anderen über einem Abgrund festzuhalten, zu retten versucht. Barry Kane braucht Fry, dessen Überleben auf der Spitze der Freiheitsstatue von Barry und der Naht seines Ärmels abhängt, um seine Unschuld beweisen zu können. Ähnlich geht es Robie mit der "neuen Katze" Danielle. Auch er braucht ihr Zeugnis, um sich zu entlasten, aber zugleich trägt er auch Verantwortung für sie: Schliesslich ist er ihr Vorbild und Lehrmeister für ihre Raubzüge. Hier werden "Abhängigkeiten" so deutlich wie in NORTH BY NORTHWEST. Nachdem die verwickelte Beziehung zwischen Eve Kendall und Roger O. Thornhill sich endlich – in der Szene im Wald – geklärt hat, kommt die letzte Versuchung auf sie zu: Auf Gedeih und Verderb versuchen sie die Flucht über die Präsidentenköpfe des Mount Rushmore. Roger rettet Eve vor dem Sturz in die Tiefe und damit, wie die Schlusseinstellungen beweisen, ihre Beziehung.

Treppenhäuser

Dunkel wie das Labyrinth der Seele sind die düsteren Treppenhäuser und Korridore bei Hitchcock. Sie sind vertikale und horizontale Achsen, gesäumt von Türen, die zu Räumen führen, deren jeder ein Geheimnis bergen kann. Keller erscheinen wie Kammern des Unbewussten, aber auch Dachkammern sind voll von Geheimnissen, die zu enthüllen gefährlich sein kann.

Geländer werfen irritierende Schatten auf Wände und Benutzer. Sie leiten uns hinab in den Keller, in dem Mutter Bates' Mumie wohnt, oder hinauf in rätselhafte Zimmer, in denen Bücher ohne Titel stehen, Beethovens «Eroica» auf dem Plattenteller liegt oder ein Stofftier mit abgerissenem Ohr wartet, oder in Zimmer mit verwirrenden Spiegeln, dem Abguss übereinandergelegter Hände auf dem Toilettentisch und einem rätselhaften Körperabdruck auf der Bettdecke.

Im schwankenden Licht der Taschenlampe steigen wir mit Melanie die Treppe hinauf zur Bodenkammer, aus der bedrohliche Geräusche dringen und hinter deren Tür das Chaos aggressiver Krähen und Möven lauert. Wir steigen mit Guy vorsichtig die unbeleuchtete Treppe zum Schlafzimmer von Brunos Vater hinauf, die von einem misstrauischen Hund bewacht wird. Wir sehen mit Johns Augen die Stiege des Kirchturms hinab, die wie ein atmender Raumstrudel den Akrophobiker hinabzuziehen droht. Und wir sehen aus grosser Höhe in die Treppenschlucht hinab, wenn "Mrs. Bates" sich mit dem Messer in der Hand zum Kreischen des Streichorchesters auf Arbogast stürzt, der, zu Tode verwundet, die Stufen hinunter ins Bodenlose fällt: Ein Sturz in eine Rückprojektion übrigens, die uns mit anderen Mitteln schon das Schwindelgefühl aus VERTIGO erfahren lässt.

Wenn John das Hotel betritt, hinter dessen Fenster im ersten Stock er soeben Madeleine gesehen hat, scheint das Treppenhaus in düsterem Blutrot und das Zimmer, zu dem es führt, Madeleine verschlungen zu haben, während ihm an der Rezeption beteuert wird, dass weder Madeleine noch sonst jemand das Hotel in der letzten Stunde betreten hat.

Schon im LODGER wird das Treppenhaus auffallend oft ins Bild gebracht, weil anscheinend das Unheil sich in Gestalt eines verdächtigen Mieters über der Kleinbürgerwohnung eingenistet hat. Und ein Top-Shot zeigt die Treppenwindungen wie ein Schneckenhaus, wenn der Verdächtige Dienstagnacht die Wohnung verlässt.

Das unbeleuchtete Treppenhaus von NUMBER SEVENTEEN ist mit seinen im Kerzenlicht flackernden Schatten, dem morschen, verrotteten Geländer und den Spinnweben einer der Hauptschauplätze des Films. Man assoziiert unwillkürlich das Schattengespinst im Treppenhaus von SUSPICION.

Hitchcocks perfides Verfahren, uns oft nicht nur zu Mitwissern, sondern zuweilen fast zu Mittätern des Verbrechens zu machen, wird unter anderem deutlich in FRENZY. Unser Blick wandert mit der Kamera treppauf zur Tür des Zimmers von Bob Rusk, hinter der er mit Babs verschwindet, während wir uns wieder diskret die Treppe hinab entfernen, wohl wissend, welches Schicksal Babs hinter der Tür erwartet.

FAMILY PLOT

THE BIRDS

Unheimliche Häuser

Häuser sind bei Hitchcock selten Schutz bietende Gehäuse. Vielmehr nistet in ihnen das Rätsel, das Grauen, das Geheimnis, sind sie oft Gefängnisse, die – analog zu den Kabinen – eher Gefahr, Verderben, Isolation bringen.

Ein unheimliches Haus ist Manderley, beherrscht vom Geist der toten Rebecca, eifersüchtig bewacht von der feindseligen Mrs. Danvers. Unberührt und unverändert sind die Räume Rebeccas, in denen ihre Seele zu spuken scheint. Auch Anthony Keane fährt ins Landhaus in Cumberland, um der Vergangenheit näherzukommen und die rätselhaften Vorgänge in THE PARADINE CASE zu erhellen. Auch hier verwaltet eine Haushälterin in blinder Ergebenheit gegenüber ihrer des Mordes angeklagten Herrin das neugotische, von Erinnerungen durchtränkte Haus.

Nirgendwo anders wird Hitchcocks britische Herkunft, der Einfluss britischer Traditionen so deutlich wie im Topos dieser Häuser, die eindeutig ihre Herkunft aus dem "gothic horror" verraten. Hinter jeder der Türen dieser verwunschenen Häuser scheint Unheil zu nisten.

Noch einmal kehren wir in UNDER CAPRICORN – einer englischen Produktion! – in ein solches Landhaus zurück, in dem abermals eine eifersüchtige, gehässige Haushälterin das Regiment führt und die Hausherrin in den Alkoholismus, den Wahnsinn und schliesslich in den Tod treiben will.

Die stärkste Ausformung dieses Topos finden wir natürlich in Bates' Wohnhaus wieder, und auch in THE BIRDS gleicht das Haus der Brenners, beherrscht von der dominierenden, weil die Einsamkeit fürchtenden Mutter einem Schreckenshaus, in dem die Familie sich vergeblich abzuschotten versucht und dennoch – oder gerade deswegen? – dem grausamen Terror der Vögel ausgesetzt ist.

Die JAMAICA INN, in der die mörderische Räuberbande der Riff-Piraten ihre Zentrale hat, und das Haus der Sebastians in NOTORIOUS, in dem Alicia langsam vergiftet wird, sind weitere Varianten dieser unheimlichen Behausungen.

Streifen – Gitter – Schatten

Viel verheerender noch als das Infragestellen der Identität von aussen her wirken die Verwüstungen, die der Verlust der Identität im Innern ausrichtet: Persönlichkeitsspaltungen, Schuldübertragungen, traumatische Kindheitserfahrungen ...

Streifen sind bei Hitchcock immer ein Signal solcher Zerrissenheit: Schwarz-Weiss als Zeichen der Zwielichtigkeit, Zweideutigkeit.

Wie ein Programm prägen sie den unvergesslichen Vorspann von Saul Bass zu PSYCHO: Weisse Streifen jagen über die schwarze Leinwand und zerfetzen Buchstaben, Namen. Schwarze Streifen auf weissem Grund sind das Leitmotiv in SPELLBOUND, lösen durch die Assoziation an Spuren im Schnee die Krisen des psychisch Kranken aus: Gabelspuren auf der weissen Tischdecke, die Streifen der Bettdecke, die gestreifte Kleidung Constances.

Gestreifte Anzüge sind die Kennzeichen Bruno Anthonys, des "alter ego" von Guy Haines, das für den Tennisstar "seinen" Mord an der Ehefrau begeht. Wenn auf den ersten Blick Bruno Guy den "Mord-Tausch" anbietet, ergibt sich bei genauem Hinsehen schon in den Anfangssequenzen von STRANGERS ON A TRAIN ein ganz anderes Bild: Es sind Brunos gestreifte Hosenbeine und die auffallend schwarz-weiss gemusterten Schuhe, die zuerst am Bahnhof aus dem Taxi steigen – Guy folgt ihnen. Es ist Guy, der sich zu Bruno an den Tisch im Zug setzt, und es ist Guys Schuh, der Brunos Fuss anstösst: Guy ist es, der Bruno, die Inkarnation seines Unbewussten, verfolgt und den Kontakt schliesst.

Bruno ist zudem ständig von den schwarzen Streifen der Jalousieschatten gezeichnet, ins Zwielicht getaucht. Auch das ein von Hitchcock geliebtes Element der Bildgestaltung: Schattenstreifen, die ein Gittermuster über die Szenerie weben. Der Schatten eines Fensterkreuzes liegt schon auf dem Gesicht des "Lodgers", das den Verdächtigen dem Zuschauer gegenüber noch mehr ins Zwielicht setzt. Es scheint zudem ein Vorbote des Martyriums zu sein, das die Pogromstimmung ankündigt, in der "das Volk" den Verdächtigen bestrafen will. Gitterschatten auch wie ein Menetekel an der Wand des Zimmers der Vermieterin, wenn sie den nächtlichen Ausgang des Mieters belauscht.

Wie ein Spinnennetz umfängt ein diagonales Schattengitter John Aysgarth im Treppenhaus, wenn er Lina die leuchtende Milch nach oben bringt: Ist er die Spinne im Netz, die das Gift dem Opfer bringt, oder ist er das Insekt, das Opfer eines teuflischen Verdachts ist?

Streifenmuster einer Schilfmatte verschatten noch den turnenden Beobachter, der Robie mit den Blicken verfolgt; ein Kriminalbeamter, wie sich bald herausstellen wird.

Unheimliches Dunkel, drohende Schatten, Schatten als Doppelgänger, Prager Studenten, die mit ihrem Spiegelbild ihre Seele verkaufen, Irrenärzte, deren anderes Ich als Schausteller auf dem Jahrmarkt Somnambule als hypnotisch ferngesteuerte Gespensterwesen morden lassen, Untote, die des nachts als Blutsauger ausziehen, Rotwang, ein Nachfahr Frankensteins, der einen bösen Maschinenmenschen ausschickt, um als Double der guten Maria Unheil zu verbreiten – das war die Welt, der Hitchcock in deutschen Kinos begegnete, als er in den zwanziger Jahren in Deutschland arbeitete. Und diese Welt ergänzte aufs vollkommenste den romantisch-gothischen Horror, der dem Engländer vertraut war. Dieser Welt begegnen wir in Hitchcocks Filmen wieder. Denken wir zum Beispiel nur an den Mord in STRANGERS ON A TRAIN: Mit dem Boot «Pluto» verfolgt Bruno den Kahn mit Miriam und ihren Verehrern. Im «Tunnel of Love» legt sich sein Riesenschatten über den Schatten Miriams, und wir hören ihre spitzen Schreie: Schreie der Lust oder Schreie der Angst? Es ist die Vorwegnahme des Todes, der sie auf der «Liebesinsel» erwartet, wenn sie sich lustvoll den Würgehänden des Mörders ausliefert. Ihren Tod reflektiert das gesprungene Glas ihrer Brille.

Kabinen

Jeder kennt sie – die Geschichte von dem kleinen Alfred, den der Vater mit einem Zettel zur Polizei schickte, die ihn daraufhin in eine Zelle einsperrte, ohne dass das Kind ahnte, warum und wie lange. «So machen wir es mit bösen Buben», war des Polizisten Kommentar. Hitchcock versicherte, die Anekdote sei «wahr». Und wenn sie nicht auf Tatsachen beruhte, so war sie so wahr und so gut wie alle seine Wahrheiten in seinen Geschichten.

Eine existentielle Grundsituation, die sich durch sein Werk zieht, ist das Eingesperrtsein von Menschen in Zellen und Kabinen, zu denen natürlich auch Autos gehören oder Telefonhäuschen. Es sind Momente stärkster Isolation,

totaler Einsamkeit, Verlorenheit. Es ist der absolute Tiefpunkt in Christopher Balestreros Erniedrigung durch den falschen Verdacht, wenn er in die Gefängniszelle gesperrt wird und wir im Top-Shot ihn ins Geviert der Zellenwände eingepfercht sehen. Eine fast identische Einstellung gibt es in FRENZY auf den unschuldigen Verdächtigten, Richard Blaney. Und die Kleptomanin Marnie wird in ihrer "Zelle", der Toilettenkabine, in gleicher Einstellung gezeigt, wenn sie den Diebstahl vorbereitet. Tippi Hedren wird sich in THE BIRDS in eine Telefonzelle flüchten, deren Scheiben den wütenden Schnabelhieben der Möven kaum standzuhalten vermögen. Zuvor hat sie sich mit Cathy vor den angreifenden Vögeln in die Kabine ihres Autos geflüchtet und sinnlos gegen das hereingebrochene Chaos angehupt.

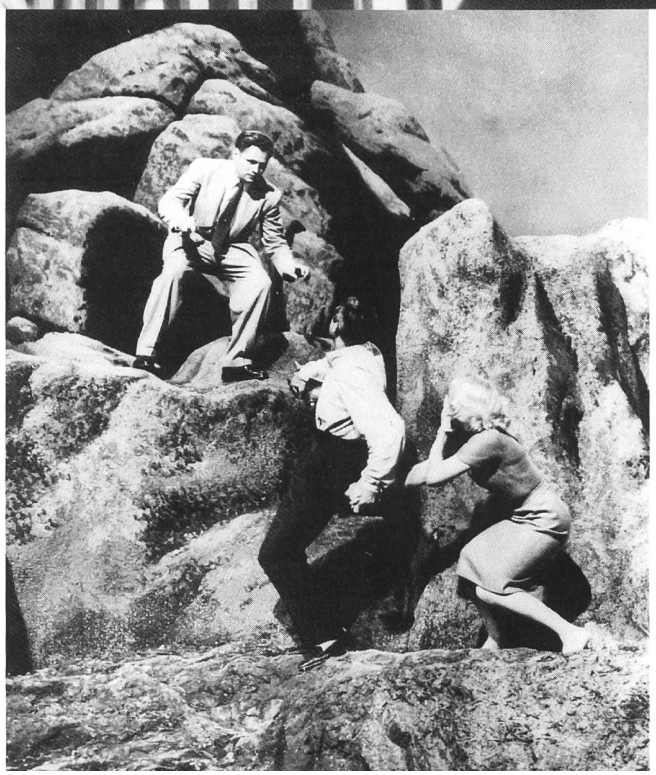
In vergleichbarer Panik war schon Marion Crane – in der Kabine ihres Auto eingesperrt – von der Polizei verfolgt worden und hatte mit den Scheibenwischern verzweifelt gegen das nächtliche Chaos um sie herum angekämpft. Nachdem die Diebin in der Kabine eines Toilettenraumes ihre Geldbeute überprüft hatte, wurde schliesslich die berühmt-berüchtigte Duschkabine mit ihren glatten Kachelwänden ihr endgültig zum Verhängnis. Der Duschvorhang wird ihr Leichentuch, das sie umhüllt, wenn sie in der Kabine ihres Kofferraums im Schlamm versinkt.

Wie Marion ziellos in ihren Autos umherirrt und dabei immer tiefer in eine Welt des Chaos und der Finsternis hinübergleitet, führen auch John Fergusons Fahrten durch San Francisco in der Kabine seines Autos bei der Verfolgung Madeleines ihn in eine Welt des Mysteriums, eine Welt voller Geheimnisse. Wir haben mit John das Gefühl, dass die Welt hinter den Glasscheiben immer mehr ins Schwimmen gerät.

Auch Fahrstühle sind Kabinen, die uns zeitweilig einsperren, uns unserer Freiheit berauben. Roger O. Thornhill ist zusammen mit seinen Verfolgern in eine solche Kabine eingesperrt. Und als er seine Mutter auf das Heikle seiner Situation aufmerksam macht, verschlimmert sie seine Zwangslage noch, indem sie ihn der Lächerlichkeit preisgibt.

REAR WINDOW

THE BIRDS



NORTH BY NORTHWEST

ROPE

NOTORIOUS

THE BIRDS

Rückprojektionen

Immer wieder mokiert sich der auf platten Naturalismus getrimmte Zuschauer über die deutlich sichtbaren Rückprojektionen in Hitchcocks Filmen, als habe es Hitch – immerhin einer der besten Techniker der Welt – nicht geschafft, einen Schwindel zu verbergen. Warum kommt man so schwer auf das Nächstliegende: dass er es vielleicht gar nicht gewollt habe? In der Tat ist die Rückprojektion in vielen Szenen Hitchcocks kein technischer Trick, sondern ein Ausdrucksmittel. Die Irritation des Zuschauers ist gewollt. Hitchcock behandelt die Rückprojektion – wenn es ihm dienlich ist – als das, was sie ihrem Wesen nach eigentlich ist: eine interne Montage. In eine stehende Einstellung wird eine Einstellung mit extremer Bewegung hineinprojiziert. Ein starrer Vordergrund wird kontrastiert durch einen rasch bewegten Hintergrund, die unbewegten Darsteller werden rigoros mit einer bewegten Landschaft gekoppelt. Die Wirkung, die dadurch entsteht, ist eine Isolierung der Personen gegenüber dem Umfeld. Eine "hervorgehobene" Situation findet ihren adäquaten Ausdruck.

Marnie ist in einer solchen Situation, in einem "anderen Zustand", wenn sie durch die Landschaft reitet. Sie ist zunächst ganz bei sich selbst, Momente der grösstmöglichen Identität, des Eins-Seins mit sich und ihren Gefühlen, der scheinbaren Freiheit von aller Entfremdung, von allem Gespaltensein, die sonst ihre Existenz kennzeichnen. Dann – nach dem blutgierigen Überfall der Meute auf den gejagten Fuchs – ist es die Extremsituation äusserster psychischer Panik, die in dem fluchtartigen Ritt ihren Ausdruck durch die Rückprojektion findet. Das Desaster endet im Sturz Forios und in dem "erlösenden" Schuss auf das Pferd.

Zwei extreme Rückprojektionen enthält TO CATCH A THIEF: die Bootsfahrt Robies mit Danielle vor der «Côte» und die Autofahrt Robies mit Frances über die Corniche. In beiden Fahrten werben die Frauen um den Mann, manövrieren sie ihn aus der Rolle des Täters in die des Opfers. Robie ahnt nicht, dass er in Danielle die neue "Katze", sein Double, seine Meisterschülerin neben sich hat, die durch ihre Raubzüge, Imitationen seiner Methode, ihn erneut in Verdacht bringt. Und Robie ahnt nicht, dass Frances ihn einfängt, ihn längst beherrscht, wo er sich immer noch als der aktive Partner sieht. «Ich habe *Sie* geküsst», korrigiert sie ihn, als er behauptet, beim ersten Kuss die Initiative ergriffen zu haben.

Eine extreme Rückprojektion nach dem gleichen Prinzip findet sich in SPELLBOUND beim gemeinsamen Skilauf von Constance und John, dem vermeintlichen Dr. Edwardes: Constance glaubt, dem Geheimnis des (falschen) Dr. Edwardes "auf der Spur" zu sein, den wahren Mörder entdeckt zu haben, was sich als verhängnisvoller Irrtum erweisen wird.

Essen

Wir sind alle Kannibalen: Wir leben von Leichen. Fressen und Gefressenwerden – das ist das Gesetz. Der Sohn eines Lebensmittelhändlers konnte ein Lied davon singen. In bitterböser Ironie tauchen immer wieder "Lebens"-Mittel in Hitchcocks Filmen auf, werden demoliert, zerstückelt, mit Morden assoziiert.

Akribisch zerlegt in SUSPICION der Experte ein Brathähnchen, wenn er vom Gift berichtet, das bei der Exhumierung einer Leiche kaum nachzuweisen ist. Auf der Truhe, in der die Leiche des Ermordeten liegt, wird in ROPE das attraktive kalte Buffet arrangiert – mit Kerzen im Silberleuchter als luxuriösem "Sarg"-Dekor. Ausgerechnet im Dotter eines Spiegeleis drückt Mrs. Stevens in TO CATCH A THIEF brutal ihre Zigarette aus (in REBECCA war's noch ein Cremetöpfchen, das als Gluttöter fungierte), und auf Robie, die "Katze", wird ein "Attentat" mit einem rohen Ei verübt.

Den Gipfel des Makaberen erreicht Hitchcock in FRENZY: Zentrum der Geschichte um einen Massenmörder ist der Londoner Grossmarkt. Und Mrs. Oxford, die Frau des Inspektors, ist passionierte Hobbyköchin französischer Gerichte. Zu seinem Bericht von der Frauenleiche im Kartoffelsack überrascht sie ihn beim Lüften der Wärmehaube mit glasierten Schweinefüsschen, die sich ihm auf der Platte entgegenstrecken, und seine Erzählung von den aufgebrochenen Fingern der Leiche wird vom dezenten Knacken der Grissinistäbchen untermalt.

«Das ist besser als alles, was wir in Paris gegessen haben», schwärmt in RICH AND STRANGE Emily, wenn die beiden Schiffbrüchigen auf der chinesischen Dschunke das Reisgericht gierig verschlingen – bis sie das frisch abgezogene Katzenfell sehen, das gerade an die Wand genagelt wird.

In CHAMPAGNE verfolgen wir den Weg eines Gerichtes von der Zubereitung in der Küche bis an den Platz des Gastes, der zugleich ein Weg von den ekelhaft schmutzigen Fingern des Küchenpersonals bis zum raffinierten Arrangement auf der Tafel ist.

Küsse

Die menschlichen Beziehungen sind das Kernthema in allen Filmen Hitchcocks: Vertrauen, das in Misstrauen sich verkehren kann, Verdächtigungen, Ungewissheit, das Verlangen nach Liebe und die Angst vor dem Liebesentzug, Bedrohung und Befreiung – alles das kehrt in seinen Filmen in mannigfachen Variationen und Kombinationen immer wieder, verbunden mit dem Verlust der Identität und der Suche danach. Küsse sind der Versuch, sich des anderen zu vergewissern, einen der seltenen Glücksmomente zu erleben, oft aber zugleich von der Angst durchtränkt, das Glück könne eine Illusion sein, der Abgrund darunter könne sich jederzeit wieder auftun. Keiner hat je Küsse so rauschhaft und zugleich so verzweifelt inszeniert wie Hitchcock.

Zwei der grandiosesten Küsse finden sich in VERTIGO. Einmal in der Sequoia-Sequenz, wenn John plötzlich "Madeleine" vermisst, sich und seine Mission, sie zu retten, gescheitert glaubt und die Verschwundene an den Felsen über dem Meer wiederfindet. Die aufrauschende Brandung der aufgewühlten See als Folie für den Kuss spricht von den Emotionen der beiden.

Der andere Kuss ist die Krönung der Rückverwandlung von Judy in "Madeleine": Die Kamera umkreist beide Partner, während im Hintergrund das Hotelzimmer sich in die Remise der spanischen Mission verwandelt, wo John "Madeleine" ein erstes Mal verlor. Glücksgefühl und die Möglichkeit einer sich ankündigenden neuen Katastrophe sind unauflösbar miteinander verknüpft.

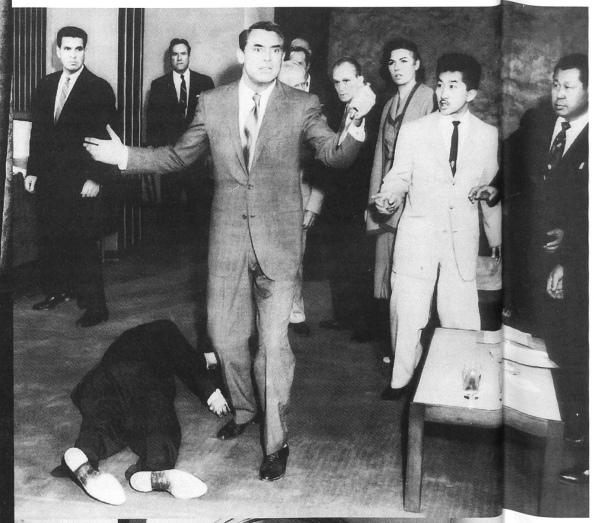
TO CATCH A THIEF: Frances ist eine "Schwester im Geiste" von Mark Rutland. Wie sie einen Dieb begehrt, liebt er eine Diebin. TO CATCH A THIEF – das könnte auch ein Titel für MARNIE sein. Der Kuss in TO CATCH A THIEF ist ein Test: Wen liebt Frances; den Dieb, die "Katze" – oder Robie, den Mann? Und was liebt er: ihre Juwelen oder die Frau?

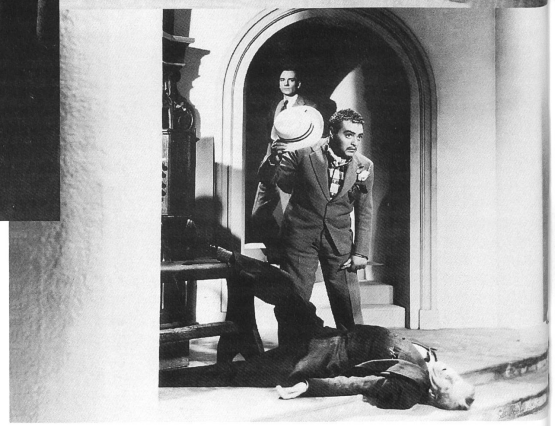
THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

BLACKMAIL

NORTH BY NORTHWEST

THE SECRET AGENT





Sie zeigt ihm ihr Collier, und er urteilt mit Kennerblick: eine Imitation. «Ich bin keine», antwortet sie. Und die funkelnden Garben des Feuerwerks sprühen auf und illuminieren den Kuss.

Marnie wird beim Gewitter in Marks Haus für einen Moment ihre Distanz gegenüber dem Mann verlieren und sich instinktiv in seine Arme flüchten: Ein Kuss, den sie angstvoll über sich ergehen lässt, und zugleich eine Geste wie ein Hilferuf.

Eine vollkommene Bildmetapher für den Kuss als Befreiung formuliert Hitchcock in SPELLBOUND, wenn sich beim ersten Kuss zwischen Constance und John sieben hintereinanderliegende Türen öffnen.

Als «längster Kuss der Filmgeschichte» galt seinerzeit – laut François Truffaut – der Kuss zwischen Alicia und Devlin am Telefon: Beide bewegen sich im Raum, indem sie, sich umeinander drehend, nicht voneinanderlassen. Und eine ganz ähnliche Szene hat Cary Grant noch einmal in der Rolle des Roger O. Thornhill mit Eva Marie Saint als Eve Kendall im Schlafwagenabteil in NORTH BY NORTHWEST. Beide Male handelt es sich um Frauen, die – ihrem Auftrag entsprechend – sich einem anderen Mann hingeben und zunächst auf ihre Liebe zu der von Grant verkörperten Person verzichten müssen. Beide Szenen werden bestimmt durch die Geste des Nicht-Loslassen-Könnens.

Die exponierte Bedeutung der Küsse spiegelt sich oft im exponierten Ort, an dem sie sich ereignen. In SUSPICION erweckt der Kuss auf der Anhöhe unter den Bäumen das Mauerblümchen Lina wie der Kuss des Prinzen das Dornröschen. John löst ihr festgestecktes Haar, und es ist, als sei das der Beginn einer Befreiung, die allerdings erst noch die Talsohle abgrundtiefen Verdachtes überwinden muss.

In TORN CURTAIN ist der Kuss auf dem Hügel unter dem Blütenbaum die Erlösung aus der Vertrauenskrise, in die Michaels Spionageauftrag die nicht informierte Sarah stürzen musste.

Mütter

Eine zentrale Rolle in Hitchcocks poetischen Horror-Visionen spielen die Mütter. Eifersüchtig sind sie auf ihre Kinder – meistens die Söhne – fixiert, dominieren deren Gefühlswelten, versuchen misstrauisch deren Beziehungen zu Partnern zu kontrollieren, zu sabotieren, zu verhindern. Zuweilen haben sie recht, wenn sie das Verhängnis ahnen, das ihren Kindern droht, wie Mrs. Sebastian, die in der Bindung ihres Sohnes an Alicia von Anbeginn das Unheil erkennt, das Alexander erwartet. Oder sie sprechen schamlos aus, was ihre Kinder noch mit Diskretion behandeln, wie Mrs. Stevens, der die Tochter mit ihrem ewigen «Oh Mutter» auf die Nerven geht, wenn sie in Robie sofort die attraktive und lohnende Partie anspricht. Mrs. Thornhill behandelt ihren Sohn sein Leben lang als kleinen, unmündigen Jungen und stellt ihn gnadenlos bloss, wenn er in Lebensgefahr schwebt. Ist er so, weil sie ihn so behandelt, oder behandelt sie ihn so, weil er so ist?

Noch dominierender beherrscht die mit ihrem Mann heillos zerstrittene Mrs. Anthony ihren Sohn Bruno, der seine Deformationen mit schreiender Vulgarität zu überspielen, sie im auffälligen Outfit zu ersticken versucht.

Für Mrs. Brenner in THE BIRDS ist Mitch der Ersatz für den zu früh verstorbenen Mann. Sie lebt in ständiger Furcht vor der Einsamkeit und beobachtet eifersüchtig jede sich anbahnende Beziehung zu einer anderen Frau. Das bezahlt ihrerseits die Lehrerin Annie Hayworth mit ihrer Einsamkeit und schliesslich mit ihrem Leben. Und auch Melanies verkorkste Beziehung zu ihrer Mutter ist die Quelle ihrer inneren Kälte und ihrer Angst vor verantwortlicher Bindung, die sie mit Ironie zu überspielen versucht. Alle diese Einsamen sind prädestinierte Ziele für die Angriffe der Vögel.

Marnie hat die als Kind für ihre Mutter begangene Tat verdrängt und versucht, die aus der Schuld geborene Hassliebe der Mutter durch ihren Hass auf die Männer und durch das ihnen geraubte Geld zu sublimieren. Sie ist eine Schwester Melanies in ihrer Abschottung gegen bindende Gefühle.

Schärfsten Ausdruck findet die Thematik der Mutter-Kind-Beziehung zweifelsfrei in PSYCHO. Norman hat seine Mutter vor Jahren ermordet, mumifiziert wie seine ausgestopften Vögel und sie in den Keller verbannt. Seitdem schlüpft der Schizophrene immer dann, wenn er eine Frau kennenlernt und als lüsterner Voyeur beobachtet, in die Rolle der Mutter, um in ihrer Gestalt die mögliche Konkurrentin zu ermorden und die Leiche im Sumpf zu versenken. Mutter und Sohn sind eine Person geworden, oder – vice versa – der Sohn ist zugleich seine Mutter geworden, um an ihrer Stelle zu töten, wenn er sie mit anderen Frauen "betrügt". Kein anderer Film hat damit zugleich die Verwüstungen durch das Chaos der Persönlichkeitsspaltung, der Auflösung des Individuums so erschreckend und verstörend erfahrbar gemacht.

Familienbilder

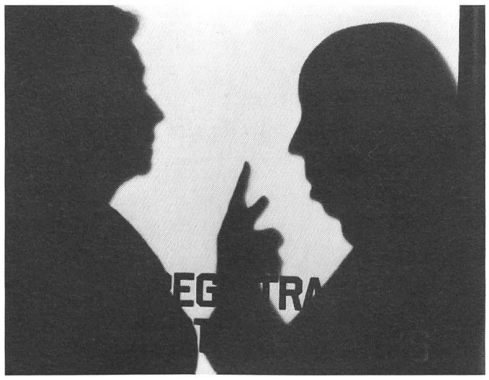
Zu Beginn von PSYCHO sprechen Marion und Sam in ihrem Liebesnest während der Mittagspause, einer billigen Absteige, davon, wie schön es wäre, könnte man sich am Abend in Marions Wohnung treffen. Allerdings müsse man dann die Schwester ins Kino schicken und das Bild der Eltern zur Wand drehen. Das Bild der Eltern als beobachtendes Über-Ich, als Kontrollinstanz, als Ausdruck von Schuldgefühlen und anderer psychischer Geheimnisse im Innern.

Solche Bilder als Mahnmale sind ein weiteres Lei(d)tmotiv im Werk Hitchcocks. Schon im LODGER mussten im Zimmer des Mieters alle Bilder blondgelockter Mädchen, die den Raum beherrschen, entfernt werden, weil sie düstere Assoziationen im Kopf des Lodgers auslösten – was ihn natürlich als möglichen Täter verdächtig machte.

In BLACKMAIL ist der Vergewaltiger, den Alice in ihrer Not tötet, ein Maler, und man wird den Verdacht nicht los, dass der Ermordete nur deshalb ein Maler ist, weil das Hitchcock Gelegenheit gibt, das Gemälde eines Clowns zum zynischen Zeugen der Gewalttaten zu machen.

Die Empfangshalle in Manderley wird beherrscht von einem Bild einer Ahnfrau der de Winters in grosser Ballrobe. Dieses Gemälde diente einst als Vorbild für ein Festkostüm Rebeccas. Schlecht beraten von ihrer Feindin, Mrs. Danver, will die neue Herrin in die Rolle der Vorgängerin schlüpfen, um die vermeintliche Liebe Maxims zu seiner ersten Frau auf sich zu übertragen. Sie zieht noch einmal das gleiche Kleid für einen festlichen Ball an. Der Versuch der Verwandlung mündet in eine Katastrophe. Hier ist das Motiv des Gemäldes als Vorbild für eine Imitation, das wir aus VERTIGO kennen, schon vorformuliert.

In SUSPICION ist es wieder Joan Fontaine, die als verklemmtes Geschöpf Lina vom Bild des Vaters eingeschüchtert wird. Umso leichter muss ihr der Leichtfuss John als Mordverdächtiger erscheinen.



FAMILY PLOT

PSYCHO

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH

Ein Porträt von Maddalena Paradine im Betthaupt ihrer opulenten Schlafstatt beherrscht ihr riesiges neugotisches Zimmer im Landhaus in Cumberland. Der ironische Blick des Gemäldes verfolgt jeden, der das Zimmer betritt. Gleich zu Beginn des Films schaut das Porträt des von ihr ermordeten blinden Gatten auf ihren Flügel und ihre Verhaftung herab.

Stolz führt Mutter Bruno vor das Bild, das sie ihrer Absicht nach vom Heiligen Franziskus gemalt hat. Zu ihrer Verwunderung wird die gemalte Schreckensfratze mit den verkrampften Würgerhänden vom Sohn spontan als Bildnis des Vaters interpretiert.

Das Bild des Vaters dominiert auch das Wohnzimmer der Familie Brenner, von der Mutter als Warnung vor der ihr drohenden Vereinsamung wahrgenommen. Der grosse Vogelangriff auf das Haus bringt auch das Bild ins Wanken.

Blicke

Das Auge ist das Instrument des Sehens. Die Kamera ist der Stellvertreter des Auges. Wir sehen, was die Kamera uns zeigt. «Kino-Glas» – das Kino-Auge – nannte Dsiga Wertow das. Vom Camera-Eye spricht Stan Brakhage. Jeder Film, der das Medium reflektiert, spricht vom Sehen. Wer je einen Hitchcock-Film sah, wird die Blicke nicht vergessen. Wer je einen Hitchcock-Film sah, fühlt sich als Voyeur ertappt. Ein Schwindel ergreift uns, wenn wir mit der Kamera stellvertretend für die Akteure in die Abgründe schauen. Und die Kälte erschreckt uns, wenn wir die sehenden, prüfenden, fragenden Blicke sehen, die uns auf der Leinwand begegnen oder unseren Blicken ausweichen. Wir fühlen uns ertappt, wenn die dunklen Augen-Gläser des verfolgenden Polizisten in Marions Auto schauen. Wir sehen in den Blicken von Mrs. Brenner das eisige Grauen voraus, das sie befürchtet. Wir sehen Marions Blicke und versuchen mit ihren Augen das Wasser und das Dunkel zu durchdringen, dem sie entgegenfährt. Wir sehen Norman Bates das Bild zur Seite schieben und sehen, wie er für uns in Marions Appartment späht. Und wir sind es, die mit sensationslüsternen Blicken durch Jeffries' Teleobjektiv in fremde Wohnungen starren. Wir sind alle Voyeure, wenn wir ins Kino gehen, und fühlen uns erwischt, wenn wir Menschen sehen sehen. Es sind die Augen der Darsteller, die uns die Welt verdächtig scheinen lassen.

Im Vorspann von VERTIGO wandern die Blicke des Auges, in dessen Tiefen uns die Spiralen saugen, unruhig hin und her: Angst und Misstrauen befallen auch uns, werden sofort als Leitmotive des Films suggeriert.

Zeichen

Eine Bildsprache wie die Alfred Hitchcocks, die nach dem sinnfälligsten Bildkürzel sucht, nach der möglichst eindeutigen visuellen Metapher – auch für Vieldeutiges –, nach dem knappsten Ausdruck einer Grundsituation strebt, tendiert zum Piktogramm, zum Logo, zum Signet. Seine Top-Shots werden zum abstrakten Muster. Ortsangaben werden auf ein Symbol reduziert: das Capitol steht für Washington, das British Museum oder die Tower Bridge für London, die Freiheitsstatue für New York, die Golden Gate Bridge für San Francisco, die Präsidentenköpfe charakterisieren den Mount Rushmore, Windmühlen signalisieren Holland, die Nationalgalerie (Ost-)Berlin, die Schokoladenfabrik die Schweiz und die Königliche Porzellan-Manufaktur Kopenhagen.

Hitchcocks Vorliebe für Karten, Pläne, zeichenhafte Kürzel verbindet ihn mit Fritz Lang: Ein Dreieck mit dem Begriff «The Avenger» ist die Signatur des Mörders in THE LODGER, ein Stadtplan verzeichnet seinen Aktionsradius, Landkarten und der fehlende Finger einer Hand sind "Wegweiser" in 39 STEPS.

Und an Langs Kreidemarkierung «M» als Stempel für den Verbrecher denkt man unweigerlich bei Hitchs Vorliebe für diesen Buchstaben: «Dial M for Murder»! Es ist bemerkenswert, wieviele Namen seit diesem Film mit M beginnen: Margot und Mark, Manny – Rufname für Christopher Emmanuel Balestrero in THE WRONG MAN –, Madeleine und Midge, Marion und Milton, Mitch und Melanie, Michael, Mark und Marnie, deren andere Pseudonyme im Vornamen alle mit M beginnen: Marion, Mary, Margaret und Martha.

Das Spiel mit Namen und Initialen ist natürlich auch ein Spiel mit Identitäten: Christopher Emmanuel Balestrero wird "Manny" genannt, John Ferguson beharrlich von Midge "Scottie" gerufen, so dass seine Initialen zu S. F. werden, die als Kürzel für San Francisco auch auf dem Nummernschild seines Autos auftauchen. A propos Nummernschild: Beim Autotausch wechselt Marion Crane auf ihrer Fahrt in den Tod natürlich mit den Wagen auch das Nummernschild: aus dem weissen mit schwarzen Ziffern wird ein schwarzes mit weissen Buchstaben und Zahlen.

Das O. zwischen Roger Thornhills Vor- und Nachnamen weist auf seine schwache Persönlichkeit hin, die erst durch die totalen Erniedrigungen, die er erleiden muss, in der verantwortlichen Beziehung zu einem anderen Menschen sich festigen kann.

Und Zeichencharakter hat auch die "Über-Kreuz"-Metapher in STRANGERS ON A TRAIN: Dem Cross-Cutting der ersten Sequenz folgen die Einstellungen auf die Weichen der sich kreuzenden Eisenbahngleise. Und die gekreuzten Tennisschläger auf Guy Haines' Feuerzeug inspirieren Bruno zu den Morden "überkreuz".

Tiere
(und andere Mitspieler)

Das kinematographische Universum Alfred Hitchcocks ist radikal subjektiv. Er zeigt uns nicht *die* Welt, er zeigt uns nicht *eine* Welt – er zeigt uns *seine* Welt.

Und alles, was er für diese Welt brauchte, aus verschiedenen Gründen jedoch nicht vorfand, liess er sich bauen: Vom UN-Gebäude bis zur Nationalgalerie in Ost-Berlin, vom British Museum bis zum Mount Rushmore, von Albert Whitlocks gemaltem Turm der spanischen Mission und dem Modell seiner Treppe im Innern bis zum Gerichtssaal des Old Bailey.

Und mit den Mitteln der Montage schaffte Hitchcock es sogar, den "echten" Fidel Castro zum Mitspieler von Karin Dor zu machen. Alles unterwarf er seinem Willen. Die schnöde Realität hatte keine Chance, ihr gemeines Haupt zu erheben.

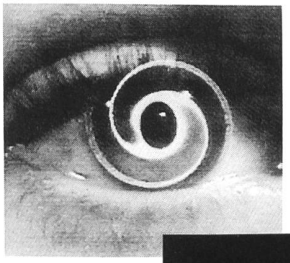
Ein Gradmesser für den Umgang mit Realität im Film sind immer Tiere, die so unberechenbar sind. Wieviel Raum lässt ihnen die Inszenierung, sie selbst zu sein? Hitchcock unterwirft sie rigoros seinem Gestaltungswillen. Sie werden getrimmt, dressiert, manipuliert und haben den Vorteil, nicht widersprechen zu können. Immer wieder begegnen wir Tieren in seinen Filmen, und er macht sie zu idealen Film-Darstellern. Truffaut zeigt uns in LA NUIT AMÉRICAINE, wie schwierig es sein kann, die Szene einer frühstückenden Katze in LA PEAU DOUCE zu inszenieren. Hat ihn Hitchcocks Katze aus MR. AND MRS. SMITH dazu inspiriert, die durch ihr Desinteresse am Mahl der beiden den Verdacht weckt, die Suppe könnte vergiftet sein? Eine schwarze Katze schleicht sich lautlos aus ihrem Sessel davon, wenn Robie auf seine Rolle als Katze angesprochen wird. Und ein Dackel kündigt in SECRET AGENT durch sein unruhiges Kratzen an der Tür an, dass irgendwo weit draussen im Gebirge ein Mord vorbereitet wird. Als die Tat vollbracht ist, gibt der Dackel Ruhe: Die Menschen haben seine Warnung nicht verstanden.

Sein Meisterstück in der Inszenierung von Tieren vollbrachte Hitchcock natürlich in THE BIRDS. Hier liess er Krähen dressieren, nähte Tippi Hedren lebende Möven ans Kleid, kopierte Vögel über Masken ein, liess sie zwischen Glasscheiben flattern, mischte ausgestopfte mit lebendigen Tieren, liess Vogelgeflatter und -kreischen elektronisch wie Musik komponieren, und er brachte zwei Love-Birds dazu, im Rhythmus der Kurven im Auto hin und her zu schaukeln, wie er es zuvor mit Grace Kelly und Cary Grant und ihren zwei Verfolgern in TO CATCH A THIEF getan hatte.

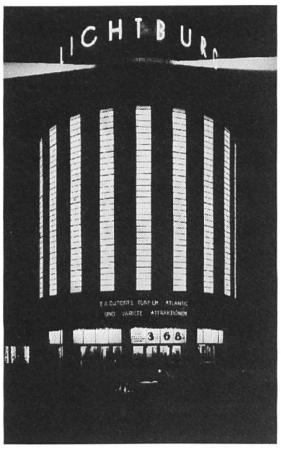
Ob Carol Lombard sich des vollen Ausmasses ihrer Anspielungen bewusst war , als sie Hitch als Antwort auf seine Meinung, Schauspieler seien Vieh, Kühe als die idealen Stars ins Studio stellen liess?

Alles und jeder waren für Hitchcock Material, geschaffen nur zu dem einen Zweck, seine total synthetische Welt auf die Leinwand zu projizieren.

Hartmut W. Redotté



Schriftsteller im Kino



Hundert Jahre Kino

Nun sitze ich manchen Abend vor der weissen Leinwand und, nachdem es mich schon beim Eintritt jedesmal belustigt hat, dass es hier eine Kassa, eine Garderobe, Musik, Programme, Saaldiener, Sitzreihen gibt, all dies pedantisch genau so wie in einem wirklichen Theater mit lebendigen Spielern, nach dieser, wie mir scheint, witzreichen Beobachtung macht mich das leise Sausen des Apparats siedend vor Erwarten. Ich habe die Liste studiert, ich weiss, welche Nummer «belehrend», welche «urkomisch», «sensationell» oder «rührende Szene aus dem wirklichen Leben» sein wird. Und bald verfinstert sich der Saal zu einer «Reise nach Australien».

Max Brod
Kinematographentheater, 1909

Grelle Lampen locken über die Strasse; in ihrem Licht sieht man meterhohe bunte Plakate vor der Türe hängen, eine Riesenorgel tobt: «Eine Mordtat ist geschehen.» Den Korridor zum Saale füllen ausgestopfte Untiere hinter Glas. Vergnügungsautomaten. Drin in dem stockdunklen, niedrigen Raum glänzt ein mannshohes Leinwandviereck über ein Monstrum von Publikum, über eine Masse, welche dieses weisse Auge mit seinem stieren Blick zusammenbannt. In den Ecken drükken sich Pärchen und lassen entrückt mit den unzüchtigen Fingern von einander. Phthisische Kinder atmen flach und schütteln sich leise in ihrem Abendfieber; den übelriechenden Arbeitern treten die Augen fast aus den Höhlen; die Frauen mit den muffigen Kleidern, die bemalten Strassendirnen beugen sich vornüber und vergessen ihr Kopftuch hochzuziehen.

Alfred Döblin
Das Theater der kleinen Leute, 1909

Wie eine Insel liegt nur das Kinotheater da, fröhlich und unbekümmert und alles überschreiend mit seiner Lichtreklame, seinen riesengrossen, grellfarbenen Plakaten. Der Eingang ist eine einzige bunte Plakattafel, ein Gewirr von unerträglichen Farben, von aufdringlicher, geschmackloser, aber sieghafter Reklame. Denn diese Bilder springen in die Augen und setzen sich im Gehirn fest, diese wahnsinnigen Filmtitel sind von suggestiver Frechheit, sie hämmern sich in die Köpfe ein, sie foltern, beleidigen, verführen. Wie ein Karusell drehen sich diese Worte: DER GIFTRING – DIE VAMPYRTÄNZERIN – MAX ALS OPFER DES BORDEAUXWEINS – AGATHES OSTEREI – MISS SAHARET, DIE UNVERGLEICHLICHE WIRBELTÄNZERIN – DIE BRAUT DES TODES – WIE FRAU BETTY IHREN MANN KURIERT – RUSSISCHE RACHE. Und Untertitel gibt es: «Sensationsschlager – wunderbar klassischer Kunstfilm – vornehmes Offiziersdrama – American Standart-Film – Pariser Nachtszene – ein Blick in den Abgrund der Sünde.»

Wilhelm Cremer
Parsifal, Uraufführung im
Kino des Ostens, 1913

Da war ein Kientopp, ganz beim Alexanderplatz. Ein langer Riemen, gesteckt voll, eine schaudervolle Luft, ein atemloses Publikum. Arbeiter, Strassendirnen, Zuhälter, über allem klang die schmalzige, gefühlvolle, in jedem Wort verlogene Begleitrede des Erklärers. Der Film war eigentlich fürchterlich langweilig, die banale Geschichte eines «Mädchens aus dem Volk», genannt die Frau ohne Herz, die mit einem vornehmen jungen Mann verlobt ist, in ihrer Verderbtheit entlarvt wird, zu dem Geliebten ihrer Jugend, einem Arbeiter, zurückflieht und von diesem verachtet und verstossen wird. Langweilig, nicht? Aber was wurde daraus! Der Erklärer dampfte vor reinem sittlichen Empfinden, er brachte die Worte vom Abschaum der Grossstadt wie eine grosse Delikatesse langsam und geschmalzt über die Lippen, er erläuterte das Seelenleben dieser Personen, er nahm selbst mich, oder meine Gedankentätigkeit, ganz gefangen.

Siegfried Jacobsohn
Schaubühne, 1912

Die Wand wurde weiss. Ein an vielen Stellen brüchiges, fahriges Silberweiss leuchtete zittrig auf. Es begann.

Kurt Tucholsky,
Erotische Films, 1913

Wir waren neulich alle bei der Erstaufführung der GROSSEN PARADE, auch Olaf Gulbransson, dem wir am Ausgang begegneten. Der lustige, muskulöse Eskimo war tränenüberschwemmt. «Ich habe mich noch nicht abgetrocknet», sagte er entschuldigend, und wir standen noch lange mit feuchten Augen in einfältiger Gelöstheit zusammen.

Thomas Mann
1928

FOCAL

Fondation de
fomation continue
pour le cinéma et
l'audiovisuel

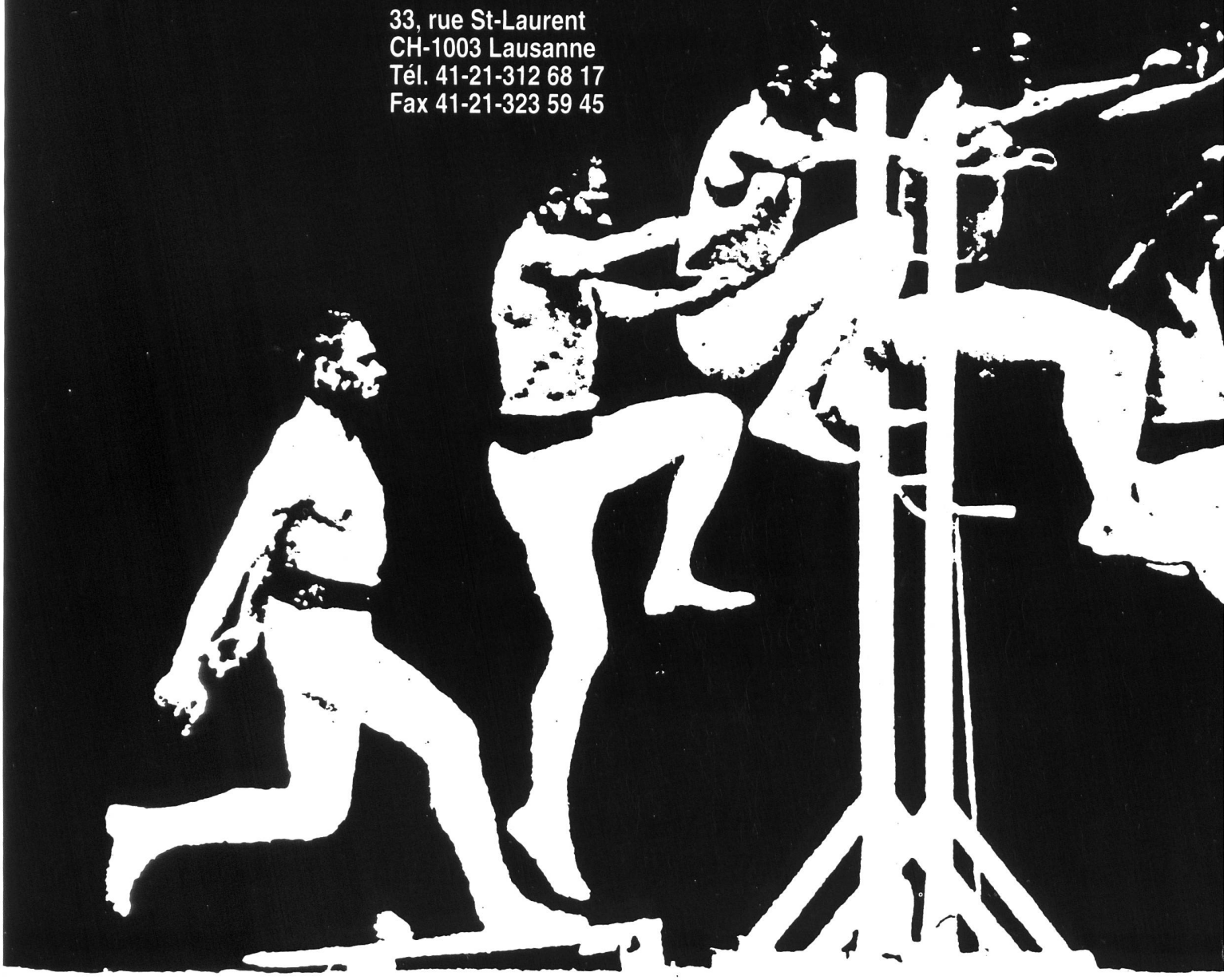
Stiftung
Weiterbildung
Film und
Audiovision

Fondazione di
formazione continua
per il cinema e
l'audiovisivo

Foundation
for further training
in cinematic and
audiovisual art

33, rue St-Laurent
CH-1003 Lausanne
Tél. 41-21-312 68 17
Fax 41-21-323 59 45

Suso Cecchi d'Amico
Klaus Doldinger
Klaus Emmerich
Tonino Guerra
Bob Godfrey
Slawomir Idziak
Markus Imhoof
Fredi M. Murer
Inga Karetnikova
Krzysztof Kieslowski
Xavier Koller
Peter Krieg
Wojciech Marczewski
Michael Radford
Dick Ross
Pietro Scalia
James Schamus
Paul Schrader
Edward Zebrowski



Chronophotographie - Etienne-Jules Marey 1882

VEGA FILM zeigt

Ein klarer Fall

Ein Film von Rolf Lyssy

Drehbuch: WALTER BRETSCHER Mitarbeit: CHRISTINE MADSEN und ROLF LYSSY nach dem Buch «MORD IN KEHRSATZ» von HANSPETER BORN mit DANIEL BILL WOLF HOFER HANSJÖRG BETSCHART ALICE BRÜNGGER MANFRED STUDER WALTER RUCH ELISABETH NIEDERER PETER ARENS HANSPETER MÜLLER Kamera: MATTHIAS KÄLIN Ausstattung: KATHRIN BRUNNER Ton: JÜRG VON ALLMEN Schnitt: DANIEL GIBEL Musik: MARIO BERETTA Produktion: RUTH WALDBURGER Eine VEGA FILM PRODUKTION in Coproduktion mit dem Schweizer Fernsehen DRS; ZDF, ORF

FILM COOPI ZÜRICH

Grafik Hanna Keller, Zürich