Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 37 (1995)
Heft: 199

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.– 2 '95

N.J.

Ein Schachspiel als Schlüsselszene: Werkstattgespräch mit Norman Jewison

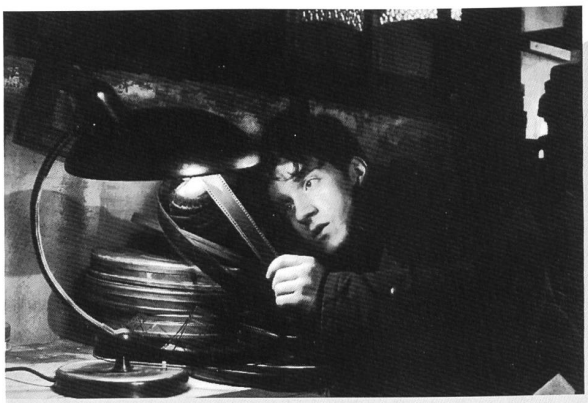
VANYA ON 42ND STREET von Louis Malle

DOLLAR MAMBO von Paul Leduc · THE SHAWSHANK REDEMPTION von F. Darabont

Gespräch mit dem *Direct Cinema* Veteranen D. A. Pennebaker

FF filmfoyer winterthur

100 Hundert Jahre Kino



Einladung

100 Jahre Film international – 25 Jahre Filmfoyer Winterthur – Travelling avant...

Einladung zu
«TRAVELLING AVANT»
von Jean Charles Tacchella

Gerne laden wir Euch, Sie – Freundinnen und Freunde, Cinéphile, Filmfoyer-Mitglieder und Nichtmitglieder – zum speziellen Ereignis in die Alte Kaserne, sei es zum Apéro oder zum Film oder zum ganzen Abend.

Dienstag, 25. April '95
19.30 Film-ApéroBar
20.30 «TRAVELLING AVANT»
Filmfoyer Winterthur
Kulturzentrum Alte Kaserne, Technikumstr. 8, Winterthur

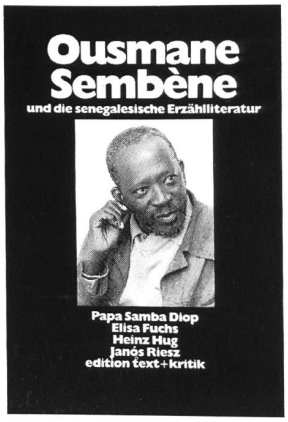
Vorschau
Im Mai:
Retro Spike Lee

Film in der edition text+kritik

Helga Belach / Hans-Michael Bock (Hg.)

Das Cabinet des Dr. Caligari Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/1920

Mit einem einführenden Essay und Materialien
etwa 180 Seiten, zahlr. Abb.
ca. DM 30,-- / öS 234,--
ca. sfr 31,--
ISBN 3-88377-484-7



Papa Samba Diop / Elisa Fuchs / Heinz Hug / János Riesz

Ousmane Sembène und die senegalesische Erzählliteratur

231 Seiten, DM 29,50
öS 230,-- / sfr 30,50
ISBN 3-88377-488-X

Manfred Behn (Hg.)

Schwarzer Traum und weiße Sklavin Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910 – 1930

167 S., 29 Abb., DM 32,--
öS 250,-- / sfr 33,--
ISBN 3-88377-483-9

Verlag
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München

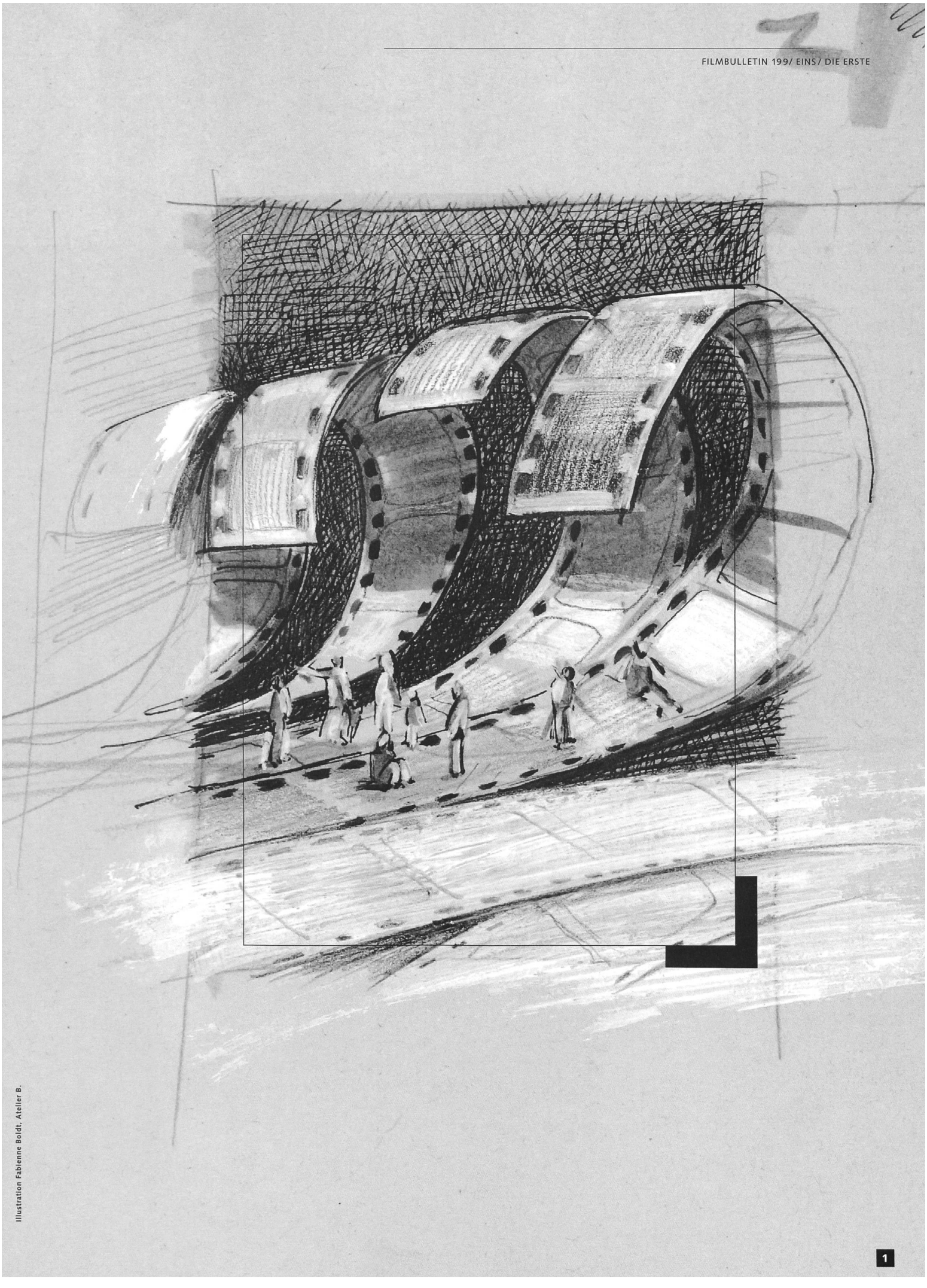


Illustration Fabienne Boldt, Atelier B.

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
Jürgen Kasten, Dahlia Kohn, Pierre Lachat, Lars-Olav Beier, Ines Anselmi, Gerhard Midding, Irene Genhart, Peter Hossli

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
Hans-Rudolf Bodenmann, Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Cinetell, 20th Century Fox, Genève; Cinematograph, Ibach; Filmcooperative, Peter Hossli, Monopole Pathé Films, Museum für Gestaltung, Neue Zürcher Zeitung, Xenix, ZOOM Filmdokumentation, Zürich; Lars-Olav Beier, Yvonne Schleicher, Berlin

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

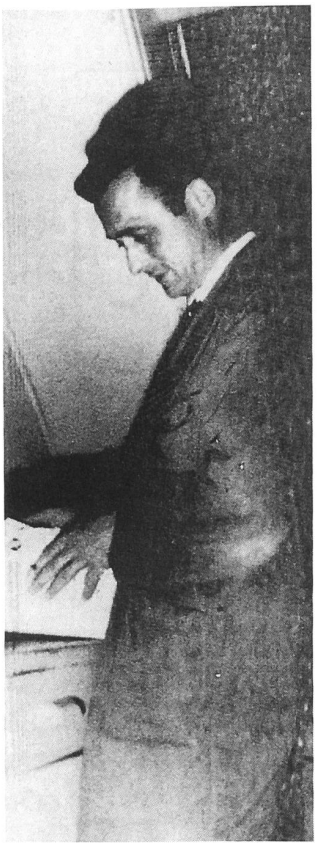
Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 – 49249 – 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 – 805
Bank: Zürcher Kantonalbank Filiale 8400 Winterthur, Konto Nr.: 3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint sechsmal jährlich. Jahresabonne-ment: 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



Eugen 1968

In der Nacht zum 14. Februar 1995 ist Eugen Waldner nach kurzer, intensiver Krankheit friedlich eingeschlafen.

Eugen hat, aus meiner Sicht, vor allem anderen eines ausgezeichnet: er hatte *Möglichkeitssinn*.

Er hat, immer mal wieder, schlicht und einfach, Voraussetzungen geschaffen, damit Dinge entstehen und wachsen konnten, hat Räume eröffnet, anderen den Rücken freigehalten, fallweise auch ermutigt, ermuntert ... gehegt und gepflegt – aber vor allem eben doch eines: Möglichkeiten eröffnet.

Er liess gewähren, wirkte oft in aller Stille, meist eher im Hintergrund und war dennoch – vielleicht aber auch gerade deshalb – sehr wirksam.

Bei «Filmbulletin», um das es hier geht, stellte er sich beispielsweise bis zur Nummer 128 im Jahre 1982 hinter eine Druckmaschine und druckte. Obwohl das nicht das Wesentliche war, ist es dennoch ein sehr bezeichnendes Detail.

Eugen hat Filmbulletin *möglich* gemacht. Ohne Eugen würden Sie auch diese Ausgabe heute nicht in Händen halten – so einfach und zugleich so umfassend ist das.

Uns Möglichkeitssinn zu erhalten, auch die Möglichkeiten für «Filmbulletin» offen zu halten, bleibt uns in Erinnerung an Eugen Waldner eine Verpflichtung, die wir sehr ernst nehmen.

Walt R. Vian

FILM
BULLETIN

2.95
37. Jahrgang
Heft Nummer 199
März 1995

Kino in Augenhöhe

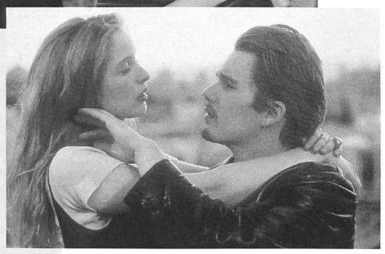
KURZ BELICHTET 4
Das Filmplakat
Ansichten zu aktuellen Frauenfilmen
Anspruchsvolle Filmliteratur

KINO IN AUGENHÖHE 12
Der sichtbar gemachte Text
VANYA ON 42ND STREET ..... *von Louis Malle*

WERKSTATTGESPRÄCHE 16
«Das gelbe Taxi ist mir bis heute ein Dorn im Auge»
Gespräch mit Norman Jewison

23
«Dann gibt es eine blitzschnelle Schärfenverlagerung»
Gespräch mit Kameramann Haskell Wexler

32
Kleine Filmographie Norman Jewison



FILMFORUM 34
DOLLAR MAMBO ..... *von Paul Leduc*

37
THE SHAWSHANK REDEMPTION ... *von Frank Darabont*

38
«Szenen, deren Bedeutung das Publikum instinktiv begreift»
Gespräch mit Frank Darabont

41
THE LAST SEDUCTION ..... *von John Dahl*

43
BEFORE SUNRISE ..... *von Richard Linklater*

45
ONLY YOU ..... *von Norman Jewison*

DIRECT CINEMA 47
«Das Denken überlassen wir den Zuschauenden»
Gespräch mit D. A. Pennebaker und Chris Hegedus

50
THE WAR ROOM ..... *von D. A. Pennebaker und Chris Hegedus*

54
Kleine Filmographie
D. A. Pennebaker

100 JAHRE KINO 56
Erste Kinoerlebnisse

Titelblatt:
VANYA ON 42ND STREET
von Louis Malle

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.

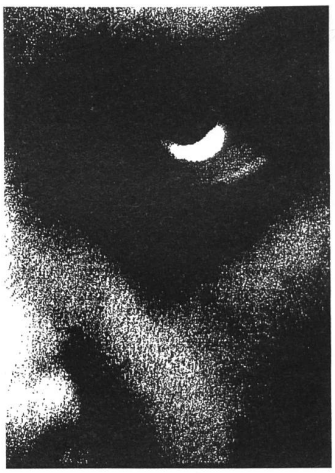
Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1995 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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.

Bild über Bilder: Das Filmplakat

Der hundertste Geburtstag des Films ist gleichzeitig auch der des Filmplakates. Die Ausstellung, welche seit dem 8. März im Museum für Gestaltung Zürich zu sehen ist, will jedoch keinen chronologischen Überblick über die Geschichte des Filmplakates bieten. Viel mehr geht es



darum, in verschiedenen Themenblöcken die Stellung dieser Plakate zwischen Kunst und Kommerz, zwischen Avantgarde und Massenkonsum zu situieren.

Expressiv kontra konstruktivistisch

Eine Herausforderung an das Filmplakat ist es, bewegte Bilder in statische zu übersetzen. Ein Vergleich von expressiven Plakaten zum deutschen Stummfilm der zwanziger Jahre mit den gleichzeitigen konstruktivistischen Plakaten aus der Sowjetunion macht deutlich, wie unterschiedlich diese Übersetzung geleistet wird. In Deutschland wird in einem gewissermassen vortechnischen Bildstil, dem Expressionismus der zwanziger Jahre, für das hochtechnisierte Medium Film geworben. Die modisch gewordene expressionistische Ästhetik diente als kommerzieller Aufhänger für eine Filmgattung, die sich vor allem durch Stilmerkmale wie Dekor, Lichteffekte und so weiter definierte. Ganz im Gegensatz dazu versuchten die Plakatkünstler des Russischen Konstruktivismus, die technischen Errungenschaften des Films, allen voran die Montage, in ihren Plakaten entsprechend zu verarbeiten. Ver-

schiedene Kameraeinstellungen werden miteinander kombiniert, Bewegungsabläufe in Bildelemente aufgefächert.

Starkult und andere Mythen

Das Filmplakat kann auch zum Träger von Leitbildern werden; so manifestiert sich der Starkult der klassischen Hollywood-Ära besonders auch in den Plakaten. Diese haben selten einen künstlerischen Anspruch, sondern werben für das Kunstprodukt *Star*, das konsumiert werden soll. Nicht eine

BELLA DONNA *Regie: George Fitzmaurice, 1923*
Plakat: Aleksandr I. Naumov

fiktionale Filmfigur steht im Zentrum der Werbebotschaft, sondern das Leinwandidol, wie zum Beispiel Marilyn Monroe, das einer Figur seinen Stempel aufdrückt. Die Stars wurden zu Mythen der Gegenwart.

Ganz andere Mythen beschwor bis in die sechziger Jahre das Plakat des "alten Schweizer Films". Insbesondere während der Zeit der "geistigen Landesverteidigung" erhielt die Filmproduktion und deren Werbung die nationale Aufgabe, den "Mythos Schweiz" als wehrhaftes und kulturell einheitliches Land zu illustrieren. Es erstaunt nicht, dass die Filmplakate den Tourismusplakaten jener Zeit ausgesprochen ähnlich sind. Monumentale Bergwelten, liebliche Seelandschaften, Schnee, Sonne und Volkshelden bilden das Repertoire nationaler Zeichen, aus denen diese Filmplakate bestehen.

Genutzte Freiräume

Eine im Vergleich mit westlichen Filmplakaten ungewohnte Bildsprache sprechen die tschechoslowakischen Filmplakate der sechziger und siebziger Jahre. Sie sicherten vielen bildenden Künstlern, die in ihrem freien Ausdruck durch die staatlich geforderte Ästhetik des sozialistischen Realismus stark eingeschränkt waren, eine Existenz in der angewandten Kunst. Trotz der Zensur bot sich in diesem, scheinbar minderwertigen Bereich, die Möglichkeit einer weniger kontrollierten künstlerischen Entfaltung, die vom Staat finanziert wurde. So entstanden erstaunliche Kunstwerke zu tschechoslowakischen, wie auch internationalen Filmen, die keinerlei marktwirtschaftlichen Kriterien der Filmindustrie unterworfen waren, wie zum Beispiel in dem ganz anderen Umgang mit Starporträts zu erkennen ist.

Aktuelle Vermarktungsvariante

Weniger eigenständig zeigt sich das zeitgenössisch-kommerzielle Filmplakat. Es bildet nur noch einen kleinen Bestandteil einer immer grösser werdenden Werbemaschinerie. Die Plakatgestalter sehen sich mit dicken juristischen Broschüren der Filmagenten konfrontiert, welche Schriftgrössen und Bildmaterial genau festlegen. Es geht in erster Linie darum, mit

VOULEZ-VOUS DANSER AVEC MOI? *Regie: Michel Boisrond, 1959 Plakat: Hurel*

Hilfe von Trailern, Plakaten und weiteren Werbematerialien für die zu verkaufenden Filme ein jeweils klar definiertes Image zu kreieren. Logos als Markenzeichen eines Films, wie

WILHELM TELL
Regie: Michel Dickoff, 1961
Plakat: Bert Wuest

etwa für JURASSIC PARK und BATMAN, lassen sich ebenso gut auf die Plakate, wie auch auf T-Shirts, CD's und Happymeals applizieren. Aber wie der ehemalige Produzent von United Artists, Paramount und Columbia, David Picker, treffend formulierte: «We practice the art of the film business, not the business of the film art.»

Daliah Kohn

●

Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich, Tel. 01-446 22 11

Geöffnet vom 8. März bis 30 April jeweils Dienstag bis Freitag von 10 bis 18 Uhr, Samstag und Sonntag von 10 bis 17 Uhr; Führungen jeweils Mittwoch um 18.15 Uhr und Sonntag um 11 Uhr

Zur Ausstellung erscheint ein wissenschaftlich fundierter Katalog in Zusammenarbeit von Museum für Gestaltung und Scalo Verlag, herausgegeben von Martin Heller (Museum für Gestaltung) und Prof. Wolfgang Beilenhoff (Universität Bochum), 272 Seiten, circa 100 schwarzweiss- und circa 150 Farbabbildungen, gebunden mit Schutzumschlag, Fr. 68.- (im Buchhandel Fr. 78.-)

Eine Herausforderung an das Filmplakat ist es, bewegte Bilder in statische zu übersetzen.

Die heute gängigen Logos als Markenzeichen eines Films lassen sich ebenso gut auf die Plakate, wie auch auf T-Shirts, CD's und Happymeals applizieren.

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

HANDSCHLAG

Wir liefern Ihnen die Muster. Sie adaptieren auf Ihre Bedürfnisse. Damit Sie's leichter haben und an alles denken: Musterverträge.

Schweizerische Gesellschaft für die Urheberrechte an audiovisuellen Werken

SUISSIMAGE

Wir wahren Ihre Filmrechte

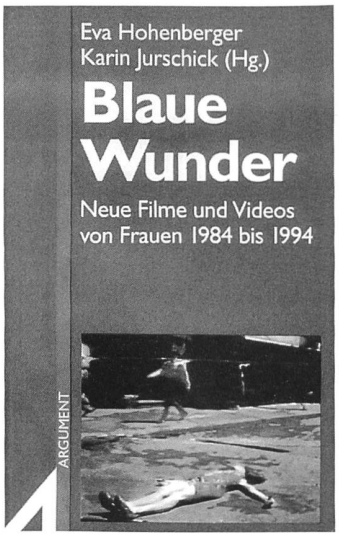
Neuengasse 23
Postfach 2190
CH - 3001 Bern
Tel. 031 312 11 06
Fax 031 311 21 04

KURZ BELICHTET

«Blaue Wunder»

Ansichten zu aktuellen Frauenfilmen

In den siebziger Jahren kam er auf: der Begriff des "Frauenfilms"; in den neunziger Jahren wurde er abgelöst vom Begriff "Feministischer Film". Zumindest die Veranstalterinnen des Festivals «Feminale» erklärten 1992: «Wir begreifen uns als feministisches Festival.» Mittlerweile ist die Feminale in die Jahre gekommen: Im letzten Herbst konnte sie zum zehnten Mal durchgeführt werden; Gastort war Köln. Das Buch «Blaue Wunder», herausgegeben von Eva Hohenberger und Karin Jurschick, zeigt einen Querschnitt: Frauenfilme von 1984 bis 1994.



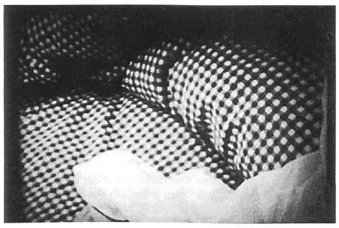
"Männliche" Kritik

Die Vielfalt der Dokumentar-, Avantgarde-, Experimental- und Spielfilme lassen die Frage aufkommen, was einen Frauenfilm beziehungsweise einen feministischen Film auszeichnet. "Frauenfilme" seien nicht ein "Genre", wie sie bisher von einer männlich dominierten Filmkritik klassifiziert wurden, halten die Autorinnen in ihrer Einleitung fest: «Einmal jedoch mit diesem Etikett versehen, fiel es umso leichter, Differenzen nicht mehr wahrzunehmen. Ausschlaggebend für die Zuordnung zu jenem Phantom des "Frauenfilms" war allein das sogenannte "Frauenthema" und die weibliche Sicht, die durch das Geschlecht der Regisseurin garantiert schien.» Dies habe dazu geführt, dass männliche Kritik gegen Filme argumentierte, die nicht diesem "Genre"

entsprachen, führen die Autorinnen weiter aus. In einer Fussnote wird sogar vermerkt, dass ein Filmkritiker der ZEIT in einer Kritik des Films THE PIANO den Begriff des "Frauenfilms" als Waffe gegen unliebsame Regisseurinnen benutzte und behauptete: «Ein Kino, das nur noch für die Frauen dasein will, hat den Kampf um das Kino schon aufgegeben.»

Bandbreite

Dass sogenannte Frauenfilme sich nicht in ein Schema pressen lassen, sondern sich durch die gesamte Bandbreite von Filmtypen ziehen, zeigt das vorliegende Buch. Fünfzehn Autorinnen analysieren einen oder mehrere Filme, die während der letzten zehn Jahre anlässlich der Feminale gezeigt wurden. Die Autorinnen beleuchten die jüngste Filmgeschichte mit Filmbeschreibungen, Analysen und Regisseurinnenporträts der neuen Generation von Filmemacherinnen wie Mara Mattuschka, Claudia Schillinger, Pipilotti Rist und Cléo Uebelmann. Es wird beispielsweise eingegangen auf feministische Kurzfilme der achtziger Jahre, auf die Videokünstlerinnen Ilse Gassinger und Anna Steininger sowie auf das Thema der lesbischen Pornographie. Das letztgenannte Kapitel befasst sich mit der Frage, was einen richtigen Pornofilm von Lesben für Lesben ausmacht, einen Film also, in dem Frauen nicht nur "Beigemüse" eines männlichen Pornofilmes darstellen.



Bett und Hermes

Unter dem Titel «Der Biss ins Praliné» beleuchtet Dorothee Wenner DIE URSZENE und GRÜNSPAN, zwei Kurzfilme der Regisseurin Christine Noll Brinckmann, die seit 1989 Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich ist. URSZENE thematisiert einen Ort, dem wir täglich in unserer Wohnung begegnen: das Bett. Es geht in dem sechsminütigen Experimentalfilm um gemachte, ungemachte, nüchterne und einladende Betten. Das Auffallende ist, dass die Kamera – gleich einem voyeuristischen Auge – sich unruhig verhält und eine Komplizenschaft zwischen ZuschauerIn und Kamera erzeugt: Der Blick ins Schlafzimmer ist intim und (vielleicht) verboten. Noll Brinckmanns GRÜNSPAN lässt einen Mann aus Metall mit einer Frau aus Fleisch und Blut zusammentreffen. Die rothaarige Darstellerin kokettiert mit einer fleckig hellgrünen – von Grünspan befallenen – Hermes-Statue. Das Grün taucht in diesem Film an verschiedenen Stellen auf; das Farbenspiel erscheint gleichsam als zentraler Handlungsstrang.

Farben

In ihrem Aufsatz «Zur Sexualität der Farbe» (1990) schreibt Noll Brinckmann, dass die Gesellschaft die Beschäftigung mit Farbe traditionell der Frau zuschiebt. Frauen gehen täglich bewusst mit Farbe um. Noll Brinckmann: «Für Frauen besitzt Farbe eine wesentlich vitalere und kreative Bedeutung. (...) Im selben Masse, indem der weibliche Alltag nicht ernstgenommen wird, dürfen Frauen sich ernsthaft mit Dingen beschäftigen, die Männer trivial finden sollen. All dies ist natürlich im Wandel begriffen, aber der kulturelle Wandel vollzieht sich langsam. Noch immer gilt die Farbe als spezifisch weibliche Domäne.»

«Blaue Wunder» gibt einen spannenden Einblick in das weibliche Film- und Videoschaffen der letzten zehn Jahre und dient ausserdem als Dokumentation des FrauenFilmFestival Feminale.

Susanne Wagner

●

Eva Hohenberger/ Karin Jurschick (Hg.): Blaue Wunder. Neun Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994. Argument Sonderband 225, Hamburg, Argument, 1994, 288 Seiten

PLEA FOR HELP

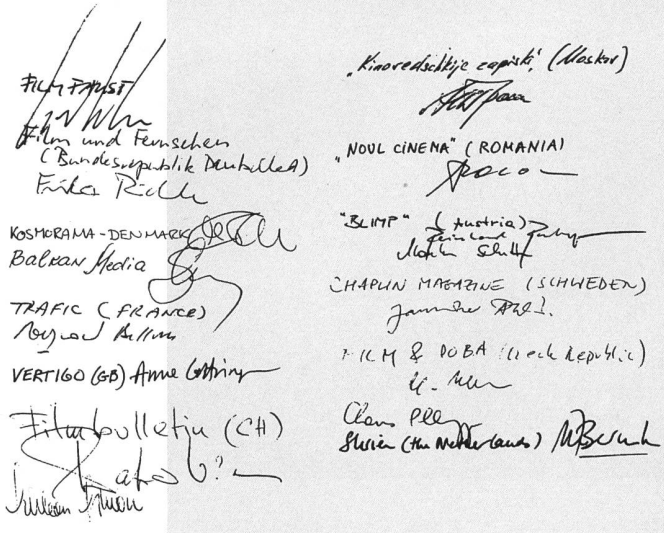
We, editors of European film journals, are meeting in Salzburg, Austria, at present to discuss possibilities for international cooperation.

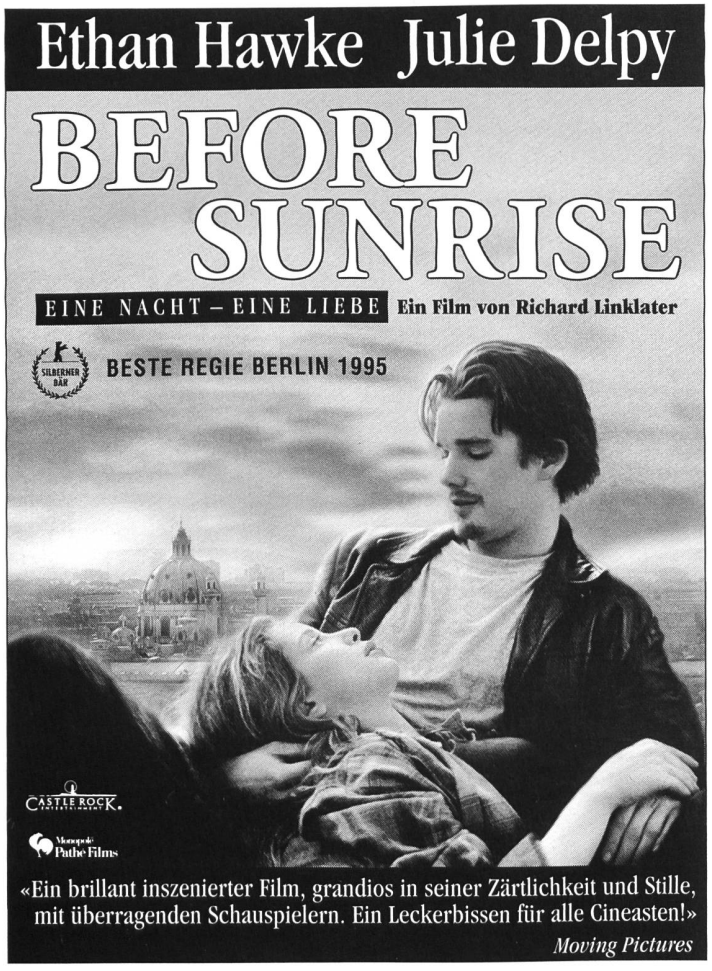
One editor, unfortunately, is missing: the editor of the journal Sineast – a journal made in the former Yugoslavian city of Sarajevo. It is on behalf of that journal that we write you this letter.

Producing a journal in wartime would seem impossible. However, even with the city under siege, the editors of Sineast managed to publish a few issues. But the problems they are facing in continuing their much appreciated social and cultural task are immense. Everything is scarce – goods, materials, services and money. In order for the journal to survive these difficult times, it needs all the help it can get. From us and from others.

In heartfelt solidarity with Sineast, we, the editors of European film journals, ask you to respond sympathetically to Sineast's accompanying plea for help; we would of course be happy to acknowledge your help in the next edition of our journals.

«Blimp» (Österreich), «Chaplin Magazin» (Schweden), «Filmbulletin» (Schweiz), «Filmfaust» (Bundesrepublik Deutschland), «Film & Doba» (Tschechien), «Film und Fernsehen» (Bundesrepublik Deutschland), «Kinowedscheskije sapiski» (Russland), «Kosmorama» (Dänemark), «Noul Cinema» (Rumänien), «Skrien» (Niederlande), «Trafic» (Frankreich), «Vertigo» (Grossbritannien)

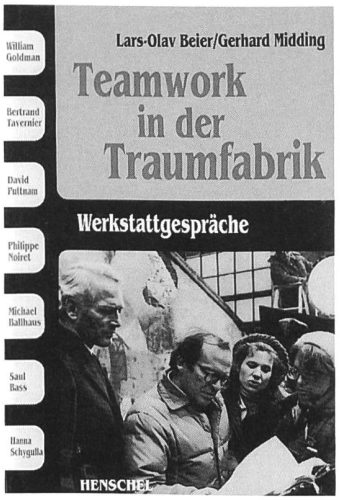


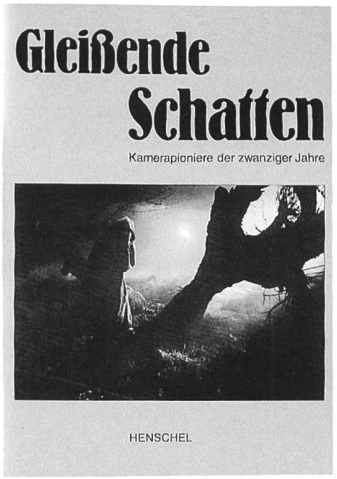


KURZ BELICHTET

Anspruchsvolle Filmliteratur

Neuere Bücher





Drehbuch: Texte und Theorie

Wenn überhaupt "Drehbuch-Texte" veröffentlicht werden, so verstecken sich dahinter zumeist Filmprotokolle oder novellisierte Lesefassungen des Films beziehungsweise des zugrundeliegenden Drehbuchs. Der Leser erfährt selbst in gängigen Reihen nur selten, welche Textsorte ihm angeboten wird. So kommt es vor, dass ein Filmprotokoll als das «endgültige Drehbuch» (Fellini: «Orchesterprobe») verkauft wird. Eine Auseinandersetzung mit Drehbüchern, die wirklich für die Filmrealisation benutzt wurden, erscheint sowohl für die filmhistorische Einschätzung als auch für die aktuellen Debatten, etwa zur Aus- und Weiterbildung von Autoren, überfällig.

Deshalb ist es sehr zu begrüssen, dass jetzt eine lange geplante Reihe mit Originaldrehbüchern klassischer deutscher Filme aufgelegt worden ist. Als erster Band der Reihe *FILMtext* kam bei der *edition text + kritik* (München) *Henrik Galeens Drehbuch zu «Das Wachsfigurenkabinett»* heraus, das von Paul Leni 1923 inszeniert wurde. Als nächster Band ist bereits das legendenumwobene Drehbuch zu dem expressionistischen Filmklassiker DAS CABINET DES DR. CALIGARI angekündigt.

Die Geschichte des Drehbuchs stellt sich in Europa erst in Ansätzen dar. Theoretische Überlegungen fehlen fast völlig. Einen gewichtigen Beitrag zu beiden Bereichen hat *Alexander Schwarz* in seiner Münchner Dissertation «*Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*» geleistet. Erschienen ist das Buch im Münchner Verlag *diskurs film*. Der Verlag, der durch eine sorgfältig edierte und ausgestattete wissenschaftliche Jahrbuchreihe hervorgetreten ist, bringt in der *Reihe BIBLIOTHEK* bisher ausschliesslich Dissertationen heraus.

Alexander Schwarz will nicht mehr und nicht weniger als einen Grundstein für eine künftige Drehbuchphilologie legen. Zwar erscheint sein Rückgriff auf die Textsorten- und Diskurstheorie nicht immer geeignet, das überwiegend historisch zu analysierende Material seiner Untersuchung vollständig in den Griff zu bekommen. Doch aus subtiler Kenntnis einer Fülle von Originaldrehbüchern (besonders die Präsentation der vom Autor exzellent übersetzten russischen Texte dürfte ein Novum im

westeuropäischen Raum darstellen) entwickelt er eine Periodisierung der Drehbuchentwicklung des Stummfilms und arbeitet die formalen wie die erzählerischen Standardisierungstendenzen heraus. Unter Rückgriff auf semiotische Bildtheorien versucht er, das grundlegende Darstellungsproblem des Drehbuchautors, nämlich die sprachliche Evokation und Strukturierung von Bildern, die erst in einem anderen medialen System Gestalt annehmen, zu erörtern. Vor allem aber überzeugt, wie Schwarz sich auf die Texte selbst einlässt und die Analysen – bei allem theoretischen Synthetisierungsbestreben – in die film- und drehbuchtheoretischen Debatten der Zeit einbettet. Schwarz hat nicht nur eine überwältigende Menge an Drehbüchern der Zeit gesichtet (sein im Anhang beigegebenes Verzeichnis publizierter Scripte ist überaus hilfreich). Sondern er hat auch die wohl zu allen Zeiten geführten Diskussionen um eine "Krise des Drehbuchs" systematisch ausgewertet und für theoretische und poetologische Einordnungsversuche genutzt.

Neorealismo

Thomas Meder unterzieht in *«Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische "Neorealismus". Rossellinis PAISA und Klaus Mann»* (*Trickster*, München) den vielfach überstrapazierten Stilbegriff "Neorealismus" einer überaus gründlichen Inventur, indem er – ungewöhnlich für deutsche Filmwissenschaftler – der zeit- und rezeptionshistorischen Genese des Begriffs anhand von Primärquellen nachgeht. Vor allem die Polemiken und Debatten in der Zeitschrift «Cinema» (bei der 1938 der Duce-Sohn Vittorio Mussolini Direktor wurde) bestimmen diese kritische Analyse des Stilbegriffs. Deutlich wird, dass der Neorealismus kein paradigmatischer Stil der "Befreiung" war, sondern bereits in der Ära des italienischen Faschismus diskutiert und vorstrukturiert wurde. In einer exemplarischen Analyse des Films PAISA (Regie: Roberto Rossellini) wird der Stilbegriff dann weiter differenziert. Besonderen Wert legt der Autor auf die Produktionsgeschichte dieses Films. Die gestaltete sich überaus arbeitsteilig, um nicht zu sagen kollektiv. Besonders deutlich wird dies im Bereich der Stoffentwicklung, an der neben Rossellini, Fellini, Amidei und Pagliero auch der deutsche Schriftsteller Klaus Mann beteiligt war. Meder wirft innerhalb seiner subtilen, manchmal fast peniblen Ausbreitung des Materials und dessen Analyse eine Reihe weitreichender Fragen auf: etwa dazu, ob es gerechtfertigt ist, Filme, ihre Geschichten genauso wie ihren Stil, als Gelenkstellen der Geschichte zu begreifen.

Melodrama

Seit Jahren wird beklagt, dass im deutschsprachigen Bereich kaum etwas zu Genres oder zur Genretheorie veröffentlicht wird. Eine ausgesprochene Blankstelle ist hier das Melodrama, das sich in der amerikanischen und auch in der englischen Literatur besonderer Aufmerksamkeit erfreut. Um zumindest Grundlagentexte verfügbar zu machen, haben die Wiener *PVS-Verleger* den gediegen ausgestatteten Sammelband *«Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film»* herausgebracht. Er wurde von *Christian Cargnelli* und *Michael Palm* ediert.

Vorbild dieses Buches war sicherlich der schöne BFI-Band «Home is where your heart is», den Christine Gledhill 1987 zusammenstellte und mit einer kenntnisreichen «Investigation in the melodramatic field» versah. Gledhill ist in dem Wiener Band vertreten mit einer Untersuchung zum Melodrama als rhetorischem System, in dem die Stars als Zeichen funktionieren. Christian Cargnelli hat in seinen einleitenden Überlegungen Gledhills «Investigation» auf deutschsprachige Verhältnisse hin fort- und umgeschrieben und gelangt so zu einem informativen Literatur- und Theorieüberblick.

Der zentrale theoretische Text (und ein legendäres, aber in Deutschland kaum gelesenes Buch) befasst sich vor allem mit der melodramatischen Roman- und Novellenliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Er stammt von Peter Brooks und trägt den Titel: «The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess» (1976). Besonders der letztgenannte Begriff stellt einen Schlüssel für die ästhetischen Strategien auch des Filmmelodrams dar. Das erste Kapitel der Untersuchung von Brooks wurde deutsch übersetzt in den Sammelband aufgenommen.

Überaus interessant ist der Beitrag von Tom Gunning, der in gewisser Weise Brooks Thesen erweitert, wenn er den Thrill und die Sensation als Kennzeichen des literarischen wie des filmischen Melodramas erinnert.

Auch ein zweiter zentraler Aufsatz zum Melodram, Thomas Elsaessers 1972 veröffentlichter Text «Tales of sound and fury. Observations of the family melodrama» wurde aufgenommen. Auf einer (bewusst) schmalen Materialbasis versucht Elsaesser grundsätzliche stilistische und strukturelle Befunde zu erheben, die er dann in einen kulturellen und psychologischen Kontext stellt. Diesen bevorzugt auch Karl Sierek in seinem Aufsatz «Süsse Ohnmacht», der die Konstruktion so zentraler Melodrama-Kategorien wie Schicksal und Gesellschaft in Douglas Sirks WRITTEN ON THE WIND mit Freudschen Begriffen durchleuchtet.

Ein recht bekannter deutscher Text zum Thema waren Ulrich Kurowskis «39 Abschnitte über das Melodrama und das Melodramatische» (1981). Die Assoziationsfetzen, die hier versammelt sind, gewinnen durch die Anfügung eines neu geschriebenen vierzigsten Abschnitts keineswegs an Diskursivität, so dass nicht so recht einsehbar ist, warum dieser eher privat anmutende Text hier aufgenommen wurde.

Politique des collaborateurs

Noch immer gehen selbst filmwissenschaftliche Untersuchungen recht naiv davon aus, Filme hätten einen "Schöpfer". Der arbeitsteilige Aspekt der Filmherstellung wird noch fast durchgehend vernachlässigt. *Filmbulletin* ist eine der wenigen Filmzeitschriften, die sich konsequent zu einer solchen Betrachtungsweise, zu einer *politique des collaborateurs* bekennt. Bausteine dazu liefern unter anderem Aussagen der Beteiligten der Filmherstellung, die wichtige Informationen über die Produktionsgeschichte vermitteln. Und natürlich erfährt man darin etwas von der Arbeitssituation und vom Stil von Drehbuchautoren, Kameraleuten, Architekten, Komponisten oder von den Überlegungen des Produzenten oder Produktionsleiters.

Der Berliner Henschel-Verlag, der übrigens versucht, sowohl das grosse Sortiment (unter anderem mit einer Taschenbuchreihe oder mit Büchern zu Filmstars wie Romy Schneider und Jack Nicholson) und das anspruchsvolle Fachbuch zu bedienen, trägt gleich mit zwei Bänden dazu bei, das Verständnis für die Arbeitsteiligkeit bei der Filmherstellung zu stärken. Einen Sammelband mit aufschlussreichen Interviews haben *Lars-Olav Beier* und *Gerhard Midding* unter dem Titel *«Teamwork in der Traumfabrik»* herausgebracht. In Werkstattgesprächen werden etwa Jean Gruault, Budd Schulberg, William Goldman und Rob Reiner, Margaret Menegoz, Robert Greenhut, David Puttnam, Helen Mirren, Henry Bumstead, Tony Walton, Andrea Crisanti, Albert Whitlock, Vilmos Zsigmond, Michael Ballhaus, Thelma Schoonmaker, Roberto Perpignani, David Raksin, Philippe Sarde und Saul Bass (nicht als Regisseur von PHASE IV, sondern in seiner main profession als Vorspanngestalter) vorgestellt. Nicht verschwiegen werden soll, dass ein Teil der Interviews bereits in dieser Zeitschrift veröffentlicht worden ist.

«Gleissende Schatten» (Redaktion: *Michael Esser*) widmet sich den *«Kamerapionieren der zwanziger Jahre»*. Zwar hätte man diesem wichtigen Bereich des klassischen deutschen Stummfilms eine etwas umfangreichere Würdigung gewünscht, doch da eine Periode der deutschen Filmgeschichte noch nie im Hinblick auf Kameraleute untersucht wurde, sieht man dies auch angesichts der vorzüglichen Illustration nach. Mit einigen Legenden räumt Robert Müller in seiner Darstellung der tatsächlichen Arbeit des Stummfilm-Kameramanns auf. Er erinnert an eine wesentliche technische Voraussetzung, nämlich die Lichtmöglichkeiten, und versucht besonders den «Mythos vom expressionistischen Licht» zu differenzieren. Wichtige ergänzende Informationen dazu liefern Jochen Hergersberger und Martin Koerber, wenn sie die verwandten Kameras vorstellen, und Gert Koshofer, wenn er das Filmmaterial beschreibt. Etwas enttäuschend ist dagegen der Beitrag von Klaus Kreimeier, der eher einen allgemeinen Abriss ästhetischer Entwicklungen des deutschen Stummfilms gibt und den Stellenwert der Kamera daran nicht konsequent genug in den Mittelpunkt rückt. Auch der spezifische Kamera-Stil von Karl Freund wird nach der Lektüre von Frieda Grafes Essay noch nicht völlig einsichtig.

Jürgen Kasten

Michel Simon

Michel Simon, dieser begnadete Schauspieler, hätte dieses Jahr wie das Kino seinen hundertsten Geburtstag feiern können. Am 9. April 1895 als Sohn von Kaufleuten in Genève geboren, zeigt sich bereits in frühester Jugend sein unbändiger Freiheitsdrang, aber auch sein ausgeprägter Widerwille gegen Ungerechtigkeiten und die Verachtung bürgerlicher Heuchelei. Er schwänzt des öftern die Schule und treibt sich rum. Mit sechzehn Bohemien in Paris zwingt ihn der Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach Hause zurück, wo er sich der experimentierfreudigen Theatertruppe der Pitoeffs anschliesst.

Rasch wird er dank seinem intelligenten Spiel und seiner körperlichen Präsenz von Filmern entdeckt: 1924 spielt er in LA VOCATION D'ANDRÉ CAREL von Jean Choux, dann ruft ihn Marcel L'Herbier für FEU MATHIAS PASCAL. Drei Jahre später macht er auf dem Theater Furore in der Hauptrolle von «Jean de la lune» von Marcel Achard und gleichzeitig beginnt seine Zusammenarbeit mit Jean Renoir (TIR AU FLANC). Es folgt eine Karriere mit mehr als hundert Filmen, darunter unvergessliche Meisterwerke von Jean Vigo (L'ATALANTE), Marcel Carné (DRÔLE DE DRAME), Jean Renoir (BOUDU SAUVÉ DES EAUX) oder Ettore Scola (LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA) und Claude Berri (LE VIEIL HOMME ET L'ENFANT). Erfolg und Reichtum können seine in der Kindheit erworbene rebellische und freie Geisteshaltung nicht beeinflussen. Michel Simon stirbt am 30. Mai 1975.

Ausstellung

Die in Sachen «Hundert Jahre Kino» auch sonst sehr rührige Stadt Genève eröffnet Ende April eine grosszügig angelegte Ausstellung über ihren grossen Sohn. In Zusammenarbeit von Cinémathèque Suisse und Festival de Genève entstanden, präsentiert die Ausstellung Originalplakate, Fotos, Zeichnungen, Film- und Ton-Dokumente aus den überaus reichen Schätzen der Cinémathèque. Die szenographisch konzipierte Ausstellung inspiriert sich an der Atmosphäre eines Kinosaals beziehungsweise eines Drehortes und erlaubt in den von LA BEAUTÉ DU DIABLE von René Clément inspirierten Kulissen eine angeregte "Lektüre" der ausgestellten Dokumente.
Die Ausstellung wird am 26. April im Rahmen der Internationalen Messe für Buch und Presse in den Hallen der Palexpo Genève eröffnet und dauert bis zum 28. Mai. Sie wird auch im Rahmen des Festival von Locarno zu sehen sein.

Retro und Biographie

Das Filmpodium der Stadt Zürich plant im übrigen auf September eine Retrospektive der Werke von Michel Simon.

Bereits vor zwei Jahren ist eine informative und vor allem schwelgerisch ausgestattete Biographie zu Michel Simon erschienen. Sie zeugt in ihren abgedruckten Beispielen unter anderem auch von der hochentwickelten Filmplakatkunst früherer Jahre.
André Klopman: Michel Simon. Genève, Editions Slatkine, 1993, 159 Seiten

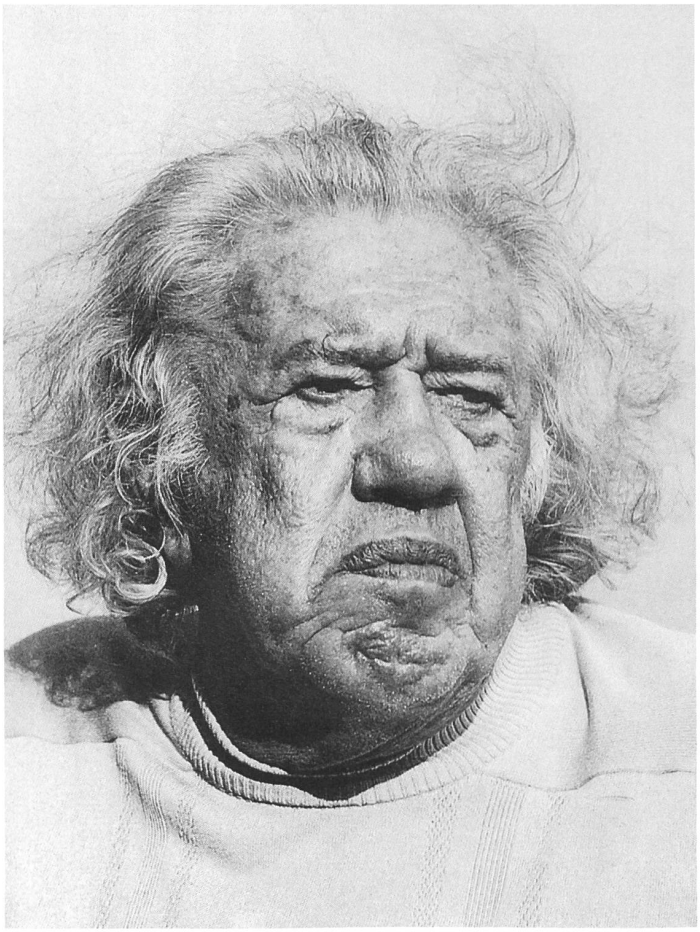
Kurzfilme in Aargauer Kinos

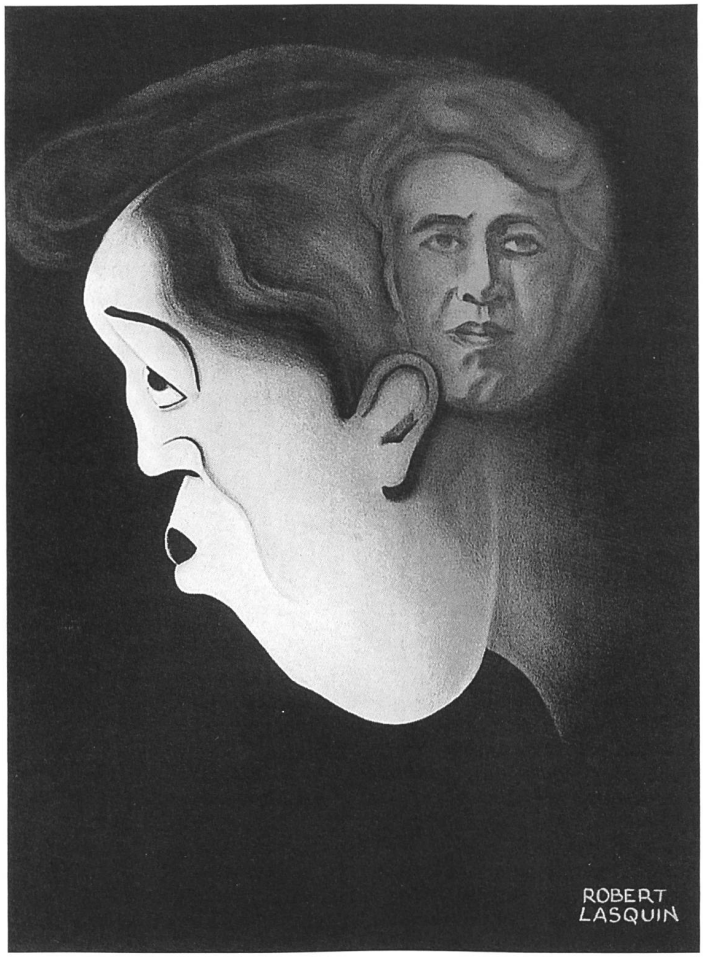
Erfolgreich angelaufen ist die Kurzfilmaktion des *Aargauer Kuratoriums für die Förderung des kulturellen Lebens*. Das Kuratorium stellt den Aargauer Kinobetreibern unentgeltlich Kurzfilme von aargauischen Filmschaffenden fürs Vorprogramm zur Verfügung. In Zusammenarbeit mit dem Aargauischen Lichtspieltheaterverband wurden für die Aktion vier Filme ausgewählt: UND TSCHÜSS von Walter Feistle, DER KREATOR von Josy Meier, NULL 8 NULL 7 von Rämsi und GESICHTER I + II von Erich Busslinger.

Die Kurzfilmaktion hat zum Ziel, die mit staatlichen Geldern geförderten Filme dem Publikum zugänglich zu machen, zudem soll die Zusammenarbeit mit den Aargauer Kinos verstärkt werden. Die Aktion läuft noch bis Ende Mai.

Studien zum amerikanischen Dokumentarfilm

Das *Deutsche Filmarchiv für Nordamerikastudien* am Göttinger «Institut für den Wissenschaftlichen Film» versammelt weit über hundert amerikanische Dokumentarfilme von den zwanziger Jahren bis zur Gegenwart. Die repräsentative Sammlung konnte im Rahmen eines von der Volkswagenstif-





tung finanzierten Projekts zur Geschichte des amerikanischen Dokumentarfilms angekauft werden.

Aus diesem Projekt ist die Reihe *Studien zum amerikanischen Dokumentarfilm* hervorgegangen. Sie ist ausgewählten Filmen aus dieser Sammlung gewidmet und erscheint in loser Folge. Jeder Band soll ein Transkript des jeweiligen Films mit seiner Produktionsgeschichte enthalten, des weiteren eine Analyse der Struktur des Films sowie eine Interpretation seiner Aussage im Zusammenhang mit einer historischen und sozialwissenschaftlichen Kommentierung der im Film dokumentierten Ereignisse, Institutionen und Personen.

Die ersten beiden Bände sind soeben erschienen und befassen sich mit zwei klassischen Dokumentarfilmen der sechziger Jahre, hergestellt von David Loeb Weiss und der Drew Associates:
Beate Karch: «No Vietnamese Ever Called Me Nigger» (1968). Eine Analyse. 100 Seiten
Caroline Ehlers: «Crisis. Behind A Presidential Commitment» (1963). Eine Analyse. 102 Seiten
Die Reihe gibt der WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier heraus.

Zürcher Kunstpreis für Fredi M. Murer

Im Februar hat der Zürcher Stadtrat beschlossen, den Kunstpreis der Stadt Zürich für das Jahr 1995 dem Filmemacher Fredi M. Murer (WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND, GRAUZONE, HÖHENFEUER) zu verleihen. Den mit 40 000 Franken dotierten Preis erhält er als Würdigung für sein Gesamtwerk.

100 Jahre Kino zum ...

Das *Zürcher Filmpodium* feiert den hundertsten Geburtstag des Kinos während des ganzen Jahres mit ein paar ausführlichen Filmreihen. Im Mai sind Filme aus den Anfangsjahren des Kinos zu sehen, einen Schwerpunkt bildet dabei der Filmpionier *D.W. Griffith*. Für den Sommer ist eine *Jean Renoir* Retrospektive mit der Reedition von LA RÈGLE DU JEU vorgesehen. Im Oktober stehen *Restaurationen* aus der Cinémathèque Suisse auf dem Programm, der Filmwissenschaftler *William K. Everson* zeigt im November Raritäten. Im Dezember wird mit einer Filmreihe die moralische, politische und ökonomische *Zensur*, der das Kino auch immer ausgesetzt (gewesen) ist, thematisiert.

Filmische Landschaften – Landschaften im Film

Die diesjährige Lehrveranstaltung von *Viktor Sidler* an der ETH Zürich beschäftigt sich auf dem Hintergrund der Filme von Peter Greenaway – er inszeniert ja nicht nur Filme, sondern mit Installationen wie «Stairs» letztes Jahr in Genève ganze Städte – mit der Frage, wie aus filmischen Landschaften die Landschaft eines Films entsteht, wie aus visuellen und akustischen Materialien sich die Aura des einzelnen Films entfaltet. Diese Verwandlungs- und Gestaltungsprozesse kommen in thematischen Feldern wie «Stadt und Architektur», «Wüste und Urwald» und «Indochina» zur Darstellung. Die in die Vorlesung integrierten Filmbeispiele reichen von den Gebrüdern Lumière, über Murnau und Erich von Stroheim bis zu den Videogestaltern Bill Viola und Gary Hill. Die Vorlesungsreihe beginnt am Mittwoch, 19. April und ist öffentlich.
ETH Zentrum, Rämistrasse 101, 8000 Zürich, Hörsaal F7, jeweils mittwochs von 17.15 bis 19 Uhr

Louis-Malle-Retro

«Der Wechsel, die Veränderung haben Methode. Das Motto dieses Werks, das wie ein unendliches Gespräch angelegt ist und sich nicht runden und abrunden will, scheint zu sein: Nichts soll sich wiederholen. Nichts darf stehen bleiben, wo es scheinbar schon festgefügt steht.» So charakterisiert Peter W. Jansen 1985 das Werk Louis Malles.

Überprüfen kann man diese These ab Mitte April im Sofakino Xenix in Zürich, das auf diesen Zeitpunkt eine grossangelegte Louis-Malle-Retrospektive plant.

100 Jahre Kino zum ...

Zum hundertsten Geburtstag des Kinos lanciert das Kultusministerium Nordrhein-Westfalen das Projekt *Nordrhein-Westfalen feiert hundert Jahre Kino*. Im Auftrag des Kultusministeriums haben Filmfachleute hundert für die Filmgeschichte wichtige Filme aus den verschiedensten Genren zusammengestellt. Spielt ein Programmkino oder ein kommunales Kino mindestens fünf Filme aus dieser Zusammenstellung, stellt ihm das Projektbüro unentgeltlich ein Werbekonzept zur Verfügung. Neben Werbematerial wie Plakaten gibt es fürs Vorprogramm einen Jubiläumstrailer des Stuttgarter Trickfilmspezialisten Jochen Ehmann und einen reich bebilderten Katalog, der die Filme vorstellt. Er kann an der Kinokasse für 18 DM angeboten werden, den Verkaufserlös dürfen die Kinobetreiber für sich behalten, gewissermassen als Belohnung für ihre Beteiligung am Projekt. Wie Jürgen Hillmer vom Projektbüro mitteilt, sei der Rücklauf gut. Bereits hätten sich dreissig Kinos für das Angebot interessiert.

Film und Architektur

Vom 22. bis 26. November 1995 findet in Graz zum zweiten Mal «*film+arc.graz*» statt, die Internationale Biennale Film und Architektur. Die Veranstaltung ist ein Forum für Filmschaffende, Architekten, Künstler, Theoretiker und Interessierte. Im Mittelpunkt steht die Diskussion der Beziehungen von Bildmedien und Architektur. Im Rahmen eines internationalen Wettbewerbprogrammes werden Filme prämiert, die sich mit Architektur, Grossstadt, Landschaftsgestaltung, Kunst oder Design im öffentlichen Raum auseinandersetzen, also der sinnlichen Faszination und gedanklichen Dimension von Architektur Ausdruck geben. Zugelassen sind Filme und Videos aus den Bereichen Fiktion, Dokumentarfilm, Animationsfilm oder Experimentalfilm. Anmeldeschluss ist der 31. Juli 1995.
Weitere Informationen bei:
film+arc.graz, Rechbauerstr. 38, A-8010 Graz
Tel. 0043-316-84 24 87
Fax 0043-316-82 95 11

Die Welt dreht

Marlon Brando wird voraussichtlich die Hauptrolle in THE ISLAND OF DR. MOREAU übernehmen, für dessen Regie *Richard Stanley* (HARDWARE, DUSTDEVIL) vorgesehen ist.

Der Schluss von *Stephen Frears* neustem Film MARY REILLY – in den Hauptrollen *Julia Roberts* und *John Malkovich* – muss geändert und neu gedreht werden, da die Produktionsfirma mit dem Ende unzufrieden ist. Drehbuchautor ist *Christopher Hampton*, der bereits für DANGEROUS LIAISONS mit *Frears* zusammenarbeitete.

Am 16. Januar begannen in Japan die Dreharbeiten zu *Peter Greenaways* THE PILLOW BOOK. Es soll auch in Hongkong und Luxemburg gedreht werden. *Viviane Wu* spielt das erfolgreiche Model Nagiko, das durch unübliche Liebespraktiken eine Katastrophe auslöst.

Jodie Foster spielt in IN CONTACT eine Astronomin, die Funksignale von Ausserirdischen empfängt. Für HOME FOR THE HOLIDAYS wechselt sie hinter die Kamera. Unter ihrer Regie werden *Holly Hunter* und *Anne Bancroft* spielen.

Curt Linda bereitet den Zeichentrickfilm DIE KLEINE ZAUBERFLÖTE vor. Er verzichtet auf Computeranimation und arbeitet nach klassischer Methode mit Folien und aufwendigen Hintergrundzeichnungen.

Ebenfalls in Vorbereitung steht der abendfüllende Animationsfilm LA FRECCIA AZZURRA von *Enzo d'Alò* nach einer Vorlage von *Gianni Rodari* und mit Musik von *Paolo Conte*. Co-Produzentin ist die *Fama-Film*.

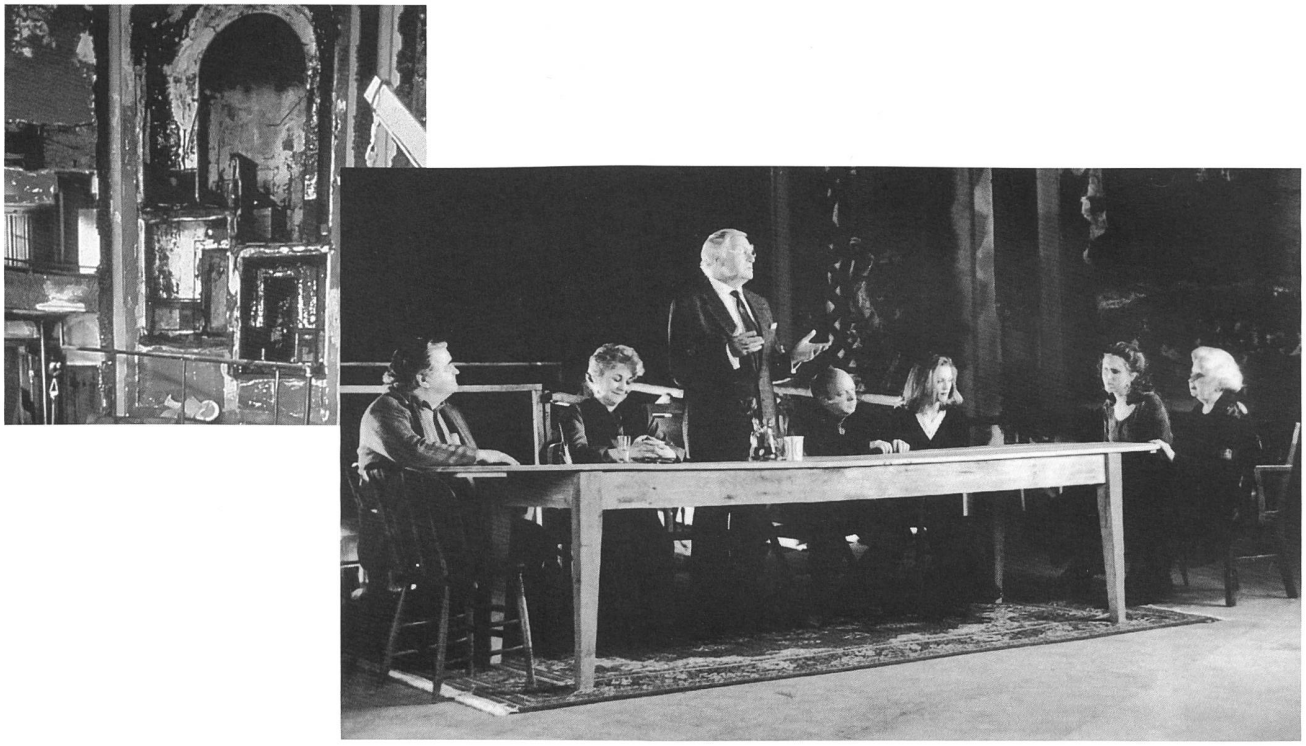
John Cleese will an den Erfolg von A FISH CALLED WANDA anknüpfen. Erneut hat er *Jamie Lee Curtis*, *Kevin Kline* und *Michael Palin* um sich versammelt, um unter der Regie von *Robert Young* eine Fortsetzung zu drehen.

Michael Keaton hat genug vom Fledermauskostüm. Jetzt spielt er in der romantischen Komödie SPEECHLESS mit. Dann soll er für den Regisseur *Harold Ramis* auf dem Set von MULTIPLICITY stehen. Auf September angesetzt ist der Drehbeginn von KINGPIN, einem Film im Bowling-Milieu, Regie führt *Peter Farrelly*.

Kurz vor Uraufführung steht *Wim Wenders* neuster Film LISBON STORY. Entstanden ist die in Lissabon angesiedelte Krimikomödie aus der Mitarbeit an einem Dokumentarfilmprojekt. Einmal mehr schlüpft *Rüdiger Vogler* in die Haut des altbekannten Wender-Charakters Phillip Winter.

Der sichtbar gemachte Text

VANYA ON 42ND STREET
von Louis Malle



Die Vorkämpfer der Neuen Welle, die sich als Bilderstürmer verstehen, erheben Louis Malle zum Renommier-Traditionalisten.

Seit Jahrzehnten hat Louis Malle kein ausserordentliches Aufsehen mehr erregt. Kaum zu glauben, dass ganz am Anfang seiner Laufbahn einzelne seiner Filme als provokativ empfunden und leidenschaftlich diskutiert wurden. Wenn er sich nämlich, im Verlauf von nächstens vierzig Jahren, zu einer eigentlichen Ausnahme-Erscheinung unter den Filmautoren entwickelt hat, dann hat er's auf ausgesprochen diskrete Weise getan. Richtungen hat er nie befolgt und sich auch keiner Schule zurechnen lassen. Höchstens während der allerersten Jahre duldet er, dass man ihn für eine Weile mit der *nouvelle vague* assoziiert. Doch tut er es offensichtlich nur darum, weil sowieso niemand von der Richtigkeit dieser Zuordnung ganz überzeugt ist.

Die Vorkämpfer der Neuen Welle, die sich als Bilderstürmer verstehen, erheben ihn zum Renommier-Traditionalisten von der leidlichen Sorte. Doch hält er sich von der eigentlichen Kerntruppe der Innovatoren fern. Das Handwerk erlernen sie auf den Redaktionsstuben, er als Assistent. ASCENCEUR POUR L'ÉCHAFAUD und LES AMANTS sind 1957 und 1958 pionierhafte und weiterweisende Filme. Sie werden der Bewegung nachträglich als Vorläufer zugeschlagen. Sowie dann aber die Neue Welle wenig später voll aufschwappt, weicht Malle bereits in weitere Gefilde aus. Zwischen 1960 und 1963 wirken ZAZIE DANS LE MÉTRO, VIE PRIVÉE und LE FEU FOLLET neben den impulsiven frühen Werken Godards und Truffauts doch ziemlich verhalten. VIVA MARIA, LE VOLEUR und LE SOUFFLE AU CŒUR (die bis 1971 entstehen) sind dann vollends intelligente Produktionen landläufigen Typs.

So, wie er damals schon war – nämlich ein Autor von ganz und gar unklassierbarer Art –, so ist er bis heute geblieben. In seinem Verhältnis zur Aktualität hält er sich meistens ausser Tritt und liebt es, unauffällig, doch öfter sehr wirksam das Unerwartete zu tun. Er dreht Dokumentarfilme und TV-Serien wie CALCUTTA, GOD'S COUNTRY oder AND THE PURSUIT OF HAPPINESS; er arbeitet in Indien und in den USA, wo er auch zehn Jahre lang lebt (*à cause d'une femme*, wen wundert's). Schliesslich kehrt er nach Frankreich zurück. In jüngster Zeit führt sein unberechenbarer, experimentierfreudiger Eigensinn zu dem arg verkannten DAMAGE und neuesterdings zu dem wieder rundum geschätzten VANYA ON 42ND STREET.

Das habe er angestrebt: eine Regie, die sich im Idealfall als praktisch inexistent erweisen sollte.

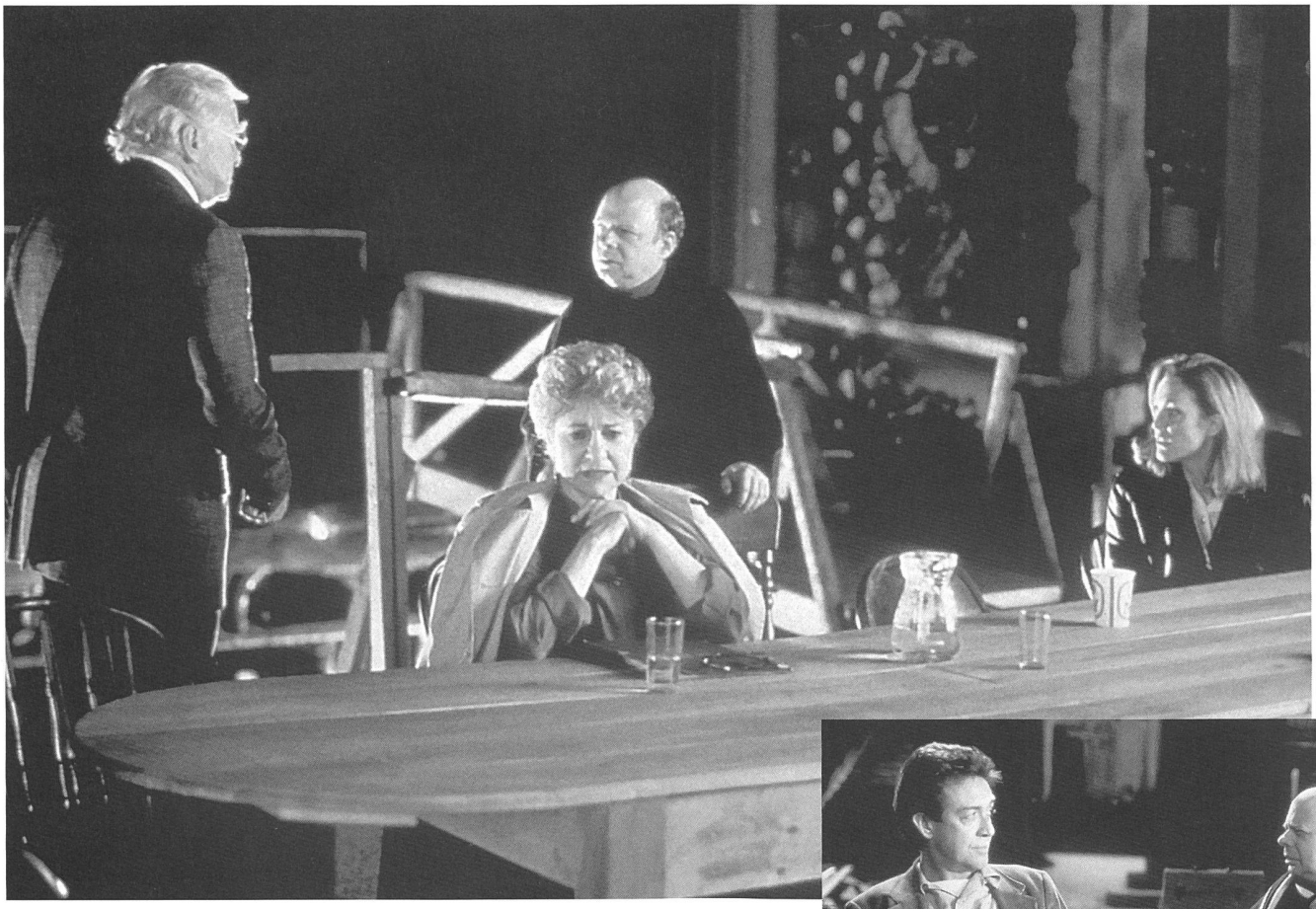
Eine Tranche Dichtung

All das zusammen (und einiges mehr) macht ihn heute zum vermutlich vielseitigsten aktiven Filmautor der Welt. Nur vereinzelte Themen und stilistische Eigenheiten lassen sich bei ihm ausmachen, die jeweils nur wenige seiner Filme miteinander verbinden. In selten deutlichem Mass steht jeder der gut zwei Dutzend Titel für sich. Diese ungezwungene Reihung lässt unbedenkliche Produktionen wie MILOU EN MAI, AU REVOIR, LES ENFANTS oder ATLANTIC CITY ganz von allein zu, aber ebenso viel heiklere Unternehmungen. Wegen seines Stoffes musste etwa DAMAGE von Anfang an höchst diskutabel erscheinen. Erst recht hatte wohl VANYA ON 42ND STREET als ausserordentlich riskantes Projekt zu gelten.

Dabei fusst gerade diese jüngste Version des Tschechowschen Bühnenklassikers von 1897 (unerwarteterweise) auf einer der seltenen relativ festen Verankerungen in der Filmographie Malles. Die Vorgeschichte führt auf einen Versuch zurück, den er 1981 mit einem zeitgenössischen Zweipersonenstück unternimmt und der mit dem späteren "Vanya"-Abenteuer einige Ähnlichkeit hat. Die New Yorker Theatermacher Wallace Shawn und André Gregory verfassen jenen Text fürs Kino, doch kommt MY DINNER WITH ANDRÉ, entgegen dem ursprünglichen Plan, erst auf die Bühne und dann, in einem zweiten Schritt, vor die Kamera. Gedreht wird in einem verlassenen, geschlossenen Hotel von Richmond, Virginia.

Die beiden Autoren, die sich selbst darstellen, reden gut hundert Minuten lang über einem vorzüglichen Nachtessen miteinander. Weiter geschieht nichts. Die Erfahrungen, die Malle bei dieser Aussenseiterproduktion macht, kommentiert er anhand einer Anekdote. Nach der Premiere wird er von einem Besucher angesprochen: *«Sie sind im Vorspann als Regisseur genannt. Doch was gab es bei diesem Film überhaupt für Sie zu tun?»* Die Frage sei das schönste Kompliment gewesen, versichert Malle, das ihm jemand habe machen können. Denn nichts anderes habe er angestrebt als eben eine Regie, die sich im Idealfall als praktisch inexistent erweisen sollte.

Es ging darum, heisst das, ein Schauspiel mit unsichtbaren, im weitesten Sinn des Wortes dokumentarischen Mitteln sichtbar zu machen;



Bilder beginnen aufzuleben, die gar nicht wirklich da sind.

und zwar eines, das zunächst einmal wenig mehr darstellt als einen Text, eine Tranche Dichtung und das nur bedingt auch eine Aufführung im vollen Sinn des Wortes anstrebt (wohl eher nur den Entwurf zu einer solchen). Nach dieser nämlichen Methode verfährt nun Malle beim «Onkel Wanja». Wieder leisten Shawn und Gregory die entscheidende Vorarbeit. Sie inszenieren 1991 in der historischen 42. Strasse von Manhattan eine von David Mamet verfasste Version von Tschechows Stück. Im Victory Theater, einem verfallenen früheren Kinopalast, finden jeweils höchstens dreissig Besucher Zulass.

Das Proben spielen

Von Anfang an erweist sich das Filmen im ursprünglichen Dekor als nicht machbar. Doch findet sich für Malles Zwecke unweit davon, in derselben Strasse, das halbzerfallene *New Amsterdam*. Vor Zeiten schwangen hier die «Ziegfeld Follies» ihre eleganten Fesseln. An (sage und schreibe) vierzehn Tagen im Mai 1994 entsteht in der beziehungsreichen Ruine VANYA ON 42ND STREET. Der gnomenhafte Shawn spielt den Titelhelden, der gestylte Rotschopf *Julianne Moore* die schöne Yelena und die unansehnliche, aber erdige *Brooke Smith* die Sonya. Bis dahin hat die ganze Truppe den Text so oft rezitiert, dass er ihnen in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Wohl nur mit einem kecken Kniff lässt sich bei so ausgeprägter Übervorbereitung eine gewisse Frische wiederherstellen. Malle und sein Spiessgeselle Gregory, der im Film als der Regisseur (des Stücks) auftritt, täuschen geschickt vor, der «Onkel Wanja» wolle am neuen Ort erst wieder eingeübt werden. Das solide Prinzip, gute Akteure müssten imstand sein, alles zu mimen, findet eine paradoxe Anwendung. Nicht das Spielen wird geprobt, sondern das Proben wird gespielt – in der Geschichte des Schauspiels ein möglicherweise erstmaliger Vorgang.

Was dann die Aufzeichnung überhaupt erst zu einem Film gedeihen lässt, ist der überraschende Umstand, dass schon nach wenigen Szenen aus dem zögerlichen Einüben ein premierenreifes Ensemblespiel hervorgeht. Was zunächst (unvermeidlicherweise) gebrochen scheint, nimmt schon bald ein Fliessen an und geht auf Reisen, befreit sich aus der Gebundenheit an die

Die wichtigsten Daten zu VANYA ON 42ND STREET:

Regie: Louis Malle; Buch: David Mamet nach dem Theaterstück «Onkel Wanja» von Anton Tschechow; Theaterregie: André Gregory; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: Nancy Baker; Ausstattung: Eugene Lee; Kostüme: Gary Jones; Maske: Sharon Ilson; Musik: Joshua Redman;Tomischung: Tod A. Maitland, C.A.S. Darsteller (Rolle): Phoebe Brand (Nanny), Lynn Cohen (Mutter), George Gaynes (Serebryakov), Jerry Mayer (Waffles), Julianne Moore (Yelena), Larry Pine (Dr. Astrov), Brooke Smith (Sonya), Wallace Shawn (Vanya), André Gregory (sich selbst), Madhur Jaffrey (Mrs. Chao). Produzent: Fred Berner; Co-Produzentin: Alysse Bezahler. USA 1994. Format: 35mm, 1:1,33; Farbe; Dolby Stereo; Dauer: 115 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

42. Strasse. Bar aller Kostüme, behelfsmässig geschminkt, minimal ausgeleuchtet, vor leeren Rängen und einem kaum umrissenen Hintergrund, ohne die Beihilfe jedweder Theatereffekte, auf Brettern, die im wahrsten Sinn des Wortes die Welt zu bedeuten beginnen, vergegenwärtigt die Truppe das Abwesende.

Bilder beginnen aufzuleben, die gar nicht wirklich da sind – eine Urfunktion von Kino und Theater. Das zaristische Russland feiert Urständ, und zwar nicht etwa, *obwohl* statt Russisch (oder wenigstens britisches Englisch) Amerikanisch gesprochen wird, sondern gerade *deswegen*. Die Universalität von Tschechows Text, der eine Lebensart von äusserst hinterwäldlerischem Charakter beschreibt, wird verständlich wie wohl kaum je zuvor. Sprache kann mit Film genauso zusammenfallen, wie sie es mit physischem Schauspiel tut.

Oft genügt die Lektüre, das Kino im Kopf.

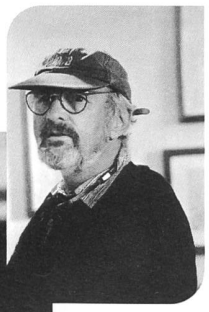
Aus der Dürre eine Fülle

Man sieht, wie ein Text, wenn er in Bildern gedacht und aufgesetzt ist, nur eine Wirkung haben kann, nämlich die, Bilder zu beschwören, die man dann gar nicht mehr eigens auf eine Bühne zu bringen oder auf eine Leinwand zu projizieren braucht. Und man sieht, wieviel das Kino vom Theater zu lernen hätte, wie leicht es sich auch mit einem Minimum auskommen lässt. Oft genügt die Lektüre, das Kino im Kopf. Nicht alles, was Entwurf ist, drängt selbstverständlich nach einer Realisation. Die immer so laut bekräftigte Notwendigkeit, Filme müssten reich an Bildern sein, erweist sich als eine höchst relative Sache. Die Fülle gedeiht je nachdem aus der Dürre, ja geradezu aus dem blanken Nichts. Auf einer Ruine Schauspiel halten ist vielleicht ein erster Schritt zur Wiederaufrichtung.

Pierre Lachat

«Das *gelbe* Taxi ist mir bis heute ein Dorn im Auge»

Gespräch mit Norman Jewison



IN THE HEAT OF THE NIGHT

FILMBULLETIN Mr. Jewison, Sie gehören wie *Sidney Lumet*, *John Frankenheimer*, *Martin Ritt*, *George Roy Hill* und einige andere zu jener Generation von Regisseuren, die im sogenannten Golden Age of Live Television beim Fernsehen anfingen und dann später zum Kino gewechselt sind. Von all jenen haben Sie die meisten Fernseh-Erfahrungen gesammelt.

NORMAN JEWISON Die Erfahrungen, die ich in dieser Zeit gemacht habe, waren einschneidend und prägend. Das Fernsehen war ein ganz neuartiges Medium, und viele von uns hatten schon damals das Gefühl, es würde die Welt verändern – was es dann ja auch getan hat. Ob zum Guten oder zum Schlechten, sei dahingestellt. Ich bin nach London gegangen, weil dort bereits Fernsehsender existierten. In Kanada gab es sie noch nicht, und auch in den USA waren sie erst im Aufbau begriffen. Bei der BBC habe ich bei einer Late Night Show als eine Art Mädchen für alles gearbeitet. Ich schrieb an den Drehbüchern mit und sprang auch mal als Double ein, wenn Not am Mann war. In dieser Zeit habe ich sehr viel gelernt. Ich schrieb Drehbücher für «Starlight Hour», Beiträge für das Radio und sammelte auch immer wieder Erfahrungen als Schauspieler. Wenn die Rolle eines Amerikaners besetzt werden musste, rief man mich an.

1952 bin ich nach Kanada zurückgekehrt. Ich habe mir zunächst als Theaterschauspieler meinen Lebensunterhalt verdient und wurde dann zusammen mit *Arthur Hiller*, *David Greene* und anderen in ein Ausbildungsprogramm für Fernsehschaffende aufgenommen. Weil wir noch recht unerfahren waren, holten sie Fachleute wie *Pat Weaver* (der legendäre Präsident von NBC und Vater von Sigourney Weaver) aus New York, die uns mit dem neuen Medium vertraut machen sollten. Als wir dann auf Sendung gingen, war ich Inspizient bei einer grossen Comedy- und Musikshow. Ich habe auch viele kleine Sketche inszeniert. Die ganze Woche probten wir rund um die Uhr,

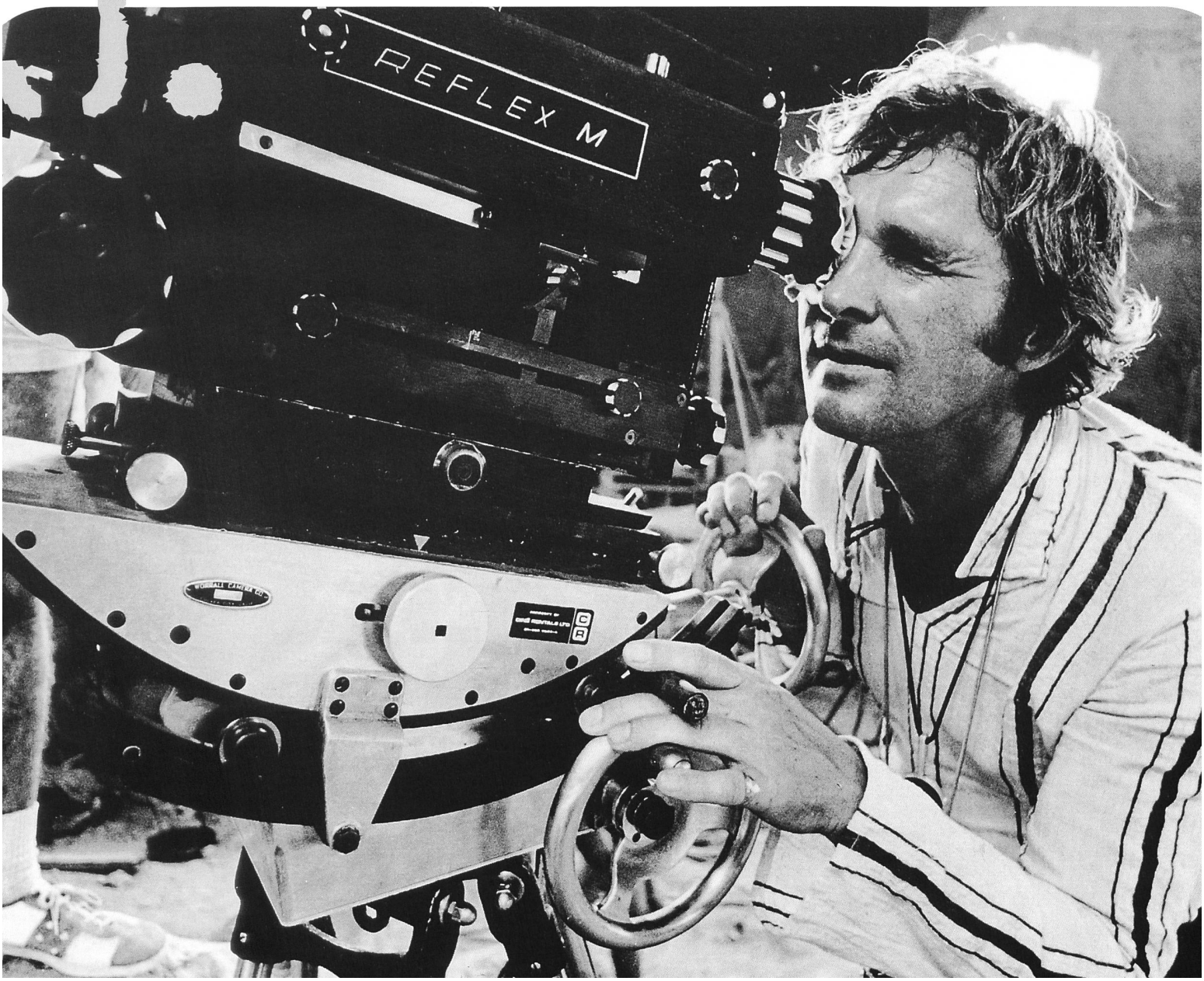
bis dann am Abend der Ausstrahlung der Moment der Wahrheit kam. Das war eine unglaublich anstrengende Arbeit. Alle sieben Tage mussten wir eine einstündige Show aus dem Boden stampfen, mit Musikeinlagen, Tanznummern, mit allem Drum und Dran. Es war so, als hätte man jede Woche mit einem neuen Stück am Broadway Premiere. Und da alles live gesendet wurde, passierten schlimme Pannen: Die Kameras gerieten ausser Kontrolle, die Schauspieler sprachen in die falsche Richtung, und die Bühnenarbeiter stolperten ins Bild.

Wenig später habe ich dann bei einer Puppenshow Regie geführt, die im Anschluss an die Abendnachrichten gesendet wurde und Personen des öffentlichen Lebens karikierte. Sie war ein überwältigender Erfolg, zum einen wegen des hervorragenden Sendeplatzes, zum anderen machte niemand weit und breit etwas Ähnliches. Aber wir mussten jeden Tag fünfzehn Minuten füllen, und das war kein Zuckerschlecken. Wir waren gezwungen, pausenlos zu arbeiten, und hatten einen chronisch erhöhten Adrenalinspiegel. Zeit zum Nachdenken blieb nicht.

FILMBULLETIN Sidney Lumet hat erzählt, er habe immer acht Shows gleichzeitig im Kopf gehabt. Zwei pro Woche musste er inszenieren, die Schauspieler für die nächste Woche besetzen, die Arbeit an den Kostümen und Dekorationen für die übernächste Woche betreuen und dann noch zwei neue Drehbücher entwickeln.

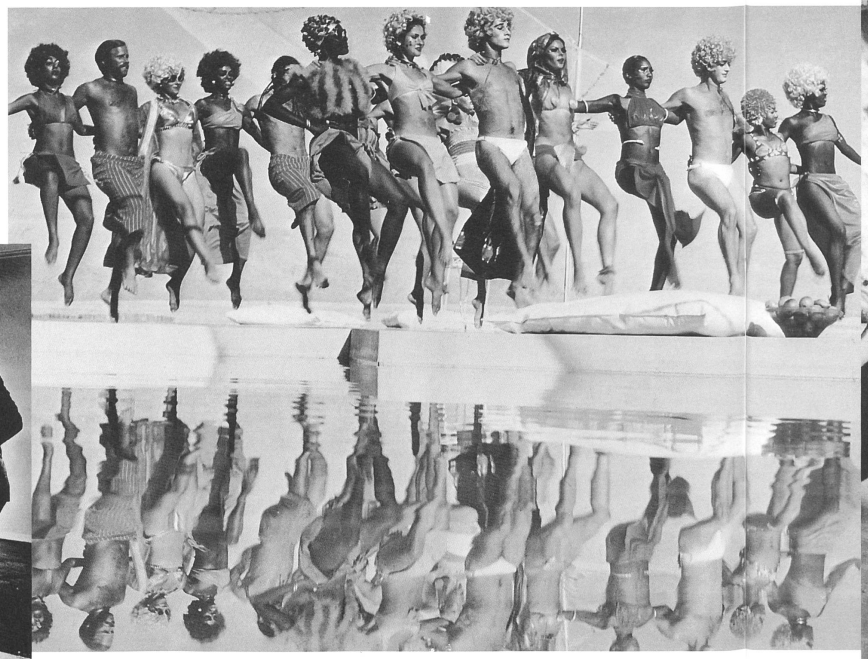
NORMAN JEWISON Wir führten ein Leben am Rande der Erschöpfung. Sechzig- oder gar Siebzig-Stunden-Wochen waren die Regel! Nach der Puppenshow ging es ein klein wenig ruhiger zu, denn man vertraute mir eine wöchentliche, halbstündige Jazz-Sendung an. Sie war einzigartig im gesamten nordamerikanischen Raum, und so pilgerten die besten Musiker der damaligen Zeit zu uns nach Toronto. Als ich dann zu «Showtime», einer anderen Musikshow, wechselte, blies mir der Wind schon etwas stärker ins Gesicht, denn mit General Electric stand ein mächtiger Sponsor im Hintergrund. Wir hatten fünf Autoren, eine Menge talentierter Leute kamen zu uns und lernten ihr Hand-

Norman Jewison bei Dreharbeiten zu JESUS CHRIST SUPERSTAR



N. J.

THE THRILL OF IT ALL



JESUS CHRIST SUPERSTAR

ROLLERBALL

werk. Ein Autor, den die Vereinigten Staaten aus dem Land vertrieben hatten, weil er Kommunist war, fand bei uns Arbeit. Dann kam ihm ein Mitglied des kanadischen Parlamentes auf die Spur, und J. Edgar Hoover nahm sogar mit den Mounties Kontakt auf, um zu verhindern, dass wir den Mann weiterbeschäftigten. Doch wir änderten bloss seinen Namen im Vorspann, und danach herrschte Ruhe. Später ist er nach England gegangen, zur BBC.

«Das war die Zeit der Unschuld, bevor sie herausfanden, dass man im Fernsehen Seife und Autos verkaufen kann»

Es war eine faszinierende Zeit. Der Qualitätsstandard der Sendungen war sehr, sehr hoch, weil die kommerziellen Interessen noch nicht die Oberhand gewonnen hatten. Das war die Zeit der Unschuld, bevor sie herausfanden, dass man im Fernsehen Seife und Autos verkaufen kann.

FILMBULLETIN In einem Ihrer frühen Kinofilme, THE THRILL OF IT ALL (1963), parodieren Sie das Live-Fernsehen. *Doris Day* avanciert über Nacht von einer einfachen Hausfrau zum hochdotierten Werbestar und preist Seife und Waschpulver an.

NORMAN JEWISON *Carl Reiner*, der Drehbuchautor, kam auch vom Fernsehen, und so hatten wir beide einen Heidenspass, uns über die Werbung lustig zu machen. Eine schöne Satire. Aber in den Fünfzigern war das Fernsehen noch in seiner Blütezeit. Zudem ähnelte CBC in vieler Hinsicht der BBC, und da hatte es keine Werbung gegeben. So konnte ich mir enorme Freiheiten herausnehmen, was ich auch weidlich tat, als ich für CBC an einer Late Night Show arbeitete. Dort waren der Phantasie und dem schlechten Geschmack keine Grenzen gesetzt: je verrückter, desto besser! In einer der Folgen trat eine junge amerikanische Sängerin auf, die kinescopes – 16mm-Filme – von ihren Sendungen anfertigen liess, denn MAZ-Aufzeichnungen gab es ja noch nicht. Mit diesen Filmen ging sie nach New York und führte sie einem Agenten vor. Der schaute sie sich in aller Ruhe an und fragte dann: «Wer war denn der Regisseur?» – «Nein, nein, das haben Sie falsch verstanden. Es geht nicht um den Regisseur, es geht um mich!» Doch der Mann hatte schon richtig verstanden, und so erhielt ich eines Tages einen Anruf von der William Morris Agency und bekam einen Job bei CBS angeboten. Sie glaubten, was ich in Kanada gemacht hätte, wäre vergleichbaren amerikanischen Sendungen in mancher Hinsicht überlegen. So ging ich 1958 nach New York.

Bill Paley, *Hubbell Robinson jr.* und *Frank Stanton* hatten damals bei CBS das Sagen. Man bot mir an, «Your Hit Parade» auf Schwung zu bringen. Ich erwiderte: «Die Hitparade hat mich schon in Kanada nicht interessiert, warum sollte ich mich hier darauf einlassen?» – «Weil du hier machen kannst, was du willst.» – «Ich kann alles mögliche ausprobieren?» – «Klar. Tu dir keinen Zwang an.» Ich nahm ihn beim Wort und stellte fest, dass man mir weitaus mehr kreative Freiheit zugestand, als ich erwartet hatte.

«Wenn die New York Times davon Wind bekommt, dass ihr diesen Mann wegen seiner Hautfarbe nicht in der Show auftreten lasst, seid ihr erledigt.»

Doch dann gab es einen schweren Zwischenfall. Ich hatte ein Lied gehört, das – wenn ich mich recht entsinne – «It's all in the Game» hiess. Es erschien mir sehr hitverdächtig, und so schlug ich vor, dass wir den Sänger schon zu einem Zeitpunkt für unsere Show verpflichteten, als es noch völlig unbekannt war. Ich wollte nämlich vermeiden, dass Ed Sullivan ihn uns wegschnappte, falls das Lied die Hitparade stürmen sollte. Zwischen beiden Shows herrschte ein harter Konkurrenzkampf. Wir machten mit dem Sänger einen Vertrag, und es dauerte nicht lange, da stieg das Lied Platz um Platz nach oben. Als es in die Top ten vordrang, luden wir ihn ein.

Der Sponsor der Show war Lucky Strike. Obwohl die Werbung, die in den Pausen gezeigt wurde, nur wenige Meter weiter live ins Bild gesetzt wurde, habe ich mich strikt geweigert, dabei Regie zu führen. Das erschien mir – sicher nicht zuletzt wegen meiner früheren Arbeit für BBC und CBC – geradezu entwürdigend, und ich fühlte mich in meiner künstlerischen Freiheit bedroht! (lacht) Dann kam der Tag, an dem der Mann in unserer Sendung auftrat. Es lief wunderbar, er war brillant, das Publikum begeistert. Alle waren zufrieden, mit einer Ausnahme: Lucky Strike. Das Lied war zwar gut, doch der Sänger war – schwarz! Das hatten sie vorher nicht gewusst, und so riefen sie nach der Show an und gaben mir unmissverständlich zu verstehen, dass ich ihn bloss nicht noch einmal einladen sollte. Ich war schockiert, dass es im Fernsehen diese Art von Rassismus gab!

Ich ging sofort zu CBS. «Was soll ich tun?» fragte ich. Sie erwiderten nur: «Du hast dich ja schon geweigert, die Werbung zu inszenieren.» – «Ich möchte mit diesen Leuten nicht mal reden. Ich bin für die Show verantwortlich, die Werbung geht mich nichts an. Und jetzt sagen sie mir, dass ich schwarze Sänger nicht mehr einladen darf.» Ich solle in die Madison Avenue gehen und mit den Leuten von Lucky Strike selber reden, hiess es. Das tat ich, und als ich merkte, dass sie dort nicht von ihrer Position abrücken wollten, dachte ich eine Weile nach und sagte dann: «Wenn die New York Times davon Wind bekommt, dass ihr diesen Mann wegen seiner Hautfarbe nicht in der Show auftreten lasst, seid ihr erledigt. Dann könnt ihr einpacken.» – «Wollen Sie uns etwa drohen?» – «Keineswegs. Ich sage nur: Auf die eine oder andere Weise wird es an die Öffentlichkeit kommen.» Daraufhin gingen sie noch einmal in sich und gaben mir schliesslich grünes Licht. Von nun an hatte ich keine Probleme mehr. Ich verpflichtete Cab Calloway, lud ein, wen ich wollte. Aber das war meine erste Begegnung mit dem Rassismus in den Vereinigten Staaten. Das habe ich seitdem immer im Hinterkopf behalten.

FILMBULLETIN Danach haben Sie, glaube ich, bei einstündigen Specials einzelner Künstler Regie geführt.

«Ich kann überhaupt nicht verstehen, wie man in Schwarzweiss drehen kann.»

NORMAN JEWISON *Judy Garland, Harry Belafonte, Andy Williams.* Als ich an der Judy-Garland-Show arbeitete, tauchte eines Tages *Tony Curtis* im Studio auf und bot mir ein Filmprojekt an. Er hatte zuvor mit *Robert Mulligan* gearbeitet (bei THE GREAT IMPOSTER, 1961), der ebenfalls vom Fernsehen kam und sich offenbar bewährt hatte. Ausserdem waren wir ja alle billig zu haben! Wir hatten damals die Nase voll vom Fernsehen, weil die Werbung das Programm immer stärker bestimmte. Nebenbei: Ich habe bis heute keinen einzigen Werbespot gedreht! So kam mir Tonys Angebot, FORTY POUNDS OF TROUBLE (1963) zu drehen, gerade recht. Aber dennoch habe ich nie gedacht, dass ich ein Filmregisseur werden würde.

FILMBULLETIN Da eine längere Sequenz in Disneyland spielt, nehme ich an, dass dieser Film in Farbe ist.

NORMAN JEWISON Ja, das stimmt.

FILMBULLETIN Damit sind Sie, soweit ich weiss, der einzige Regisseur der TV-Generation, der mit einem Farbfilm auf der Leinwand debütiert hat.

NORMAN JEWISON Richtig. Doch da ich fürs Fernsehen ja nur in Schwarzweiss gearbeitet hatte, war ich richtig heiss darauf, in Farbe zu drehen. Seit ich sechs Tage alt bin, kann ich Farben wahrnehmen, und ich kenne nicht allzu viele Maler, die in Schwarzweiss arbeiten.

FILMBULLETIN Mir ist aufgefallen, dass Sie das Farbspektrum in vielen Filmen reduzieren, um dann mit Primärfarben gezielt Akzente zu setzen. Als Doris Day und *James Garner* in THE THRILL OF IT ALL zum Diner geladen sind, tragen alle Gäste Smokings und Abendkleider. Der ganze Raum ist fast schwarzweiss, doch darin finden sich drei, vier Inseln von Gelb und Rot.

NORMAN JEWISON Daran kann ich mich jetzt nicht mehr so genau erinnern, aber prinzipiell haben Sie recht. Dafür habe ich eine Vorliebe.

FILMBULLETIN Gleiches gilt für THE CINCINNATI KID (1965). Ich denke vor allem an die Sequenz, in der Ann-Margret beim Hahnenkampf auf der Tribüne sitzt und ihr knallrotes Kleid inmitten der grauen, erdfarben gekleideten Menge richtig ins Auge sticht.

NORMAN JEWISON Bei THE CINCINNATI KID habe ich alle Primärfarben entfernen lassen – bis auf das Rot des Kleides von Ann-Margret, das Rot des Blutes der Hähne und das Rot der Karten. Der Film spielt ja in den Dreissigern, und für diese Zeit schienen mir nur gedämpfte Farben angemessen. Manchmal gibt es aber auch andere Gründe für ein reduziertes Farbspektrum. Bei AGNES OF GOD (1986) haben wir uns an den holländischen Meistern orientiert, mit Schwarz und Weiss, verschiedenen Grauabstufungen und schweren, dunklen Purpurtönen gearbeitet. Farben besitzen in meinen Augen eine starke sinnliche Qualität, und ihre Wirkung variiert auch, je nach meiner Stimmungslage. Ich kann überhaupt nicht verstehen, wie man in Schwarzweiss drehen kann. Die alten Filme haben

MOONSTRUCK

AGNES OF GOD

natürlich andere Stärken, sie sind visuell oft viel härter und schärfer. Das Licht, die Schatten – alles ist dramatischer, aber auch artifizieller.

Für THE CINCINNATI KID war zunächst ein anderer Regisseur, *Sam Peckinpah*, verpflichtet worden. Dann haben sie ihn gefeuert und mich engagiert. Als ich mir das Material anschaute, stellte ich fest, dass Peckinpah in Schwarzweiss gedreht hatte. Das erschien mir recht abwegig, denn so hätte der Zuschauer die roten und schwarzen Karten niemals auf den ersten Blick unterscheiden können. Es hätte Ewigkeiten gedauert. Also haben wir noch einmal von vorne angefangen.

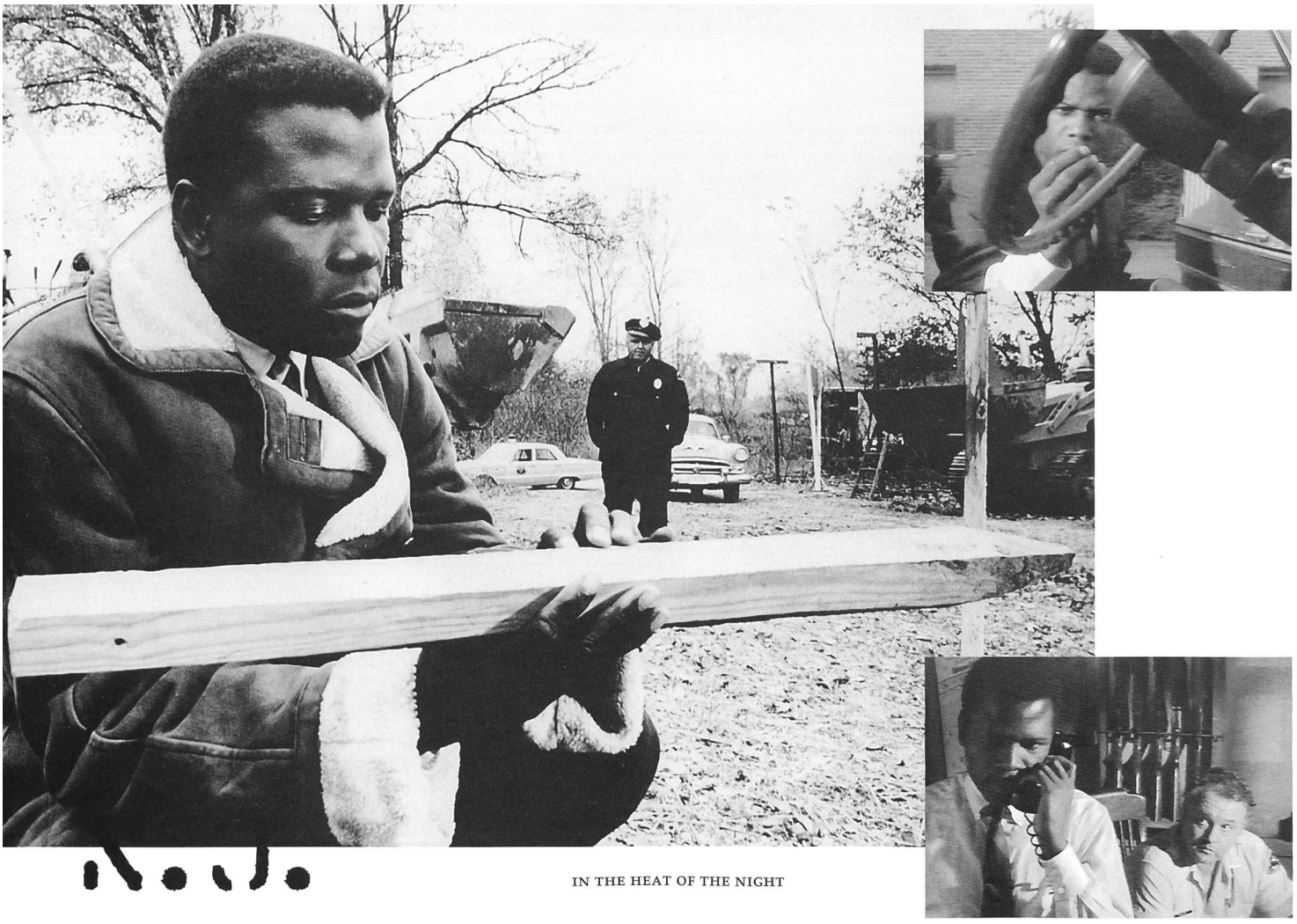
«Wenn man einen Film dreht, dann nimmt man sich ein Stück Leben vor und studiert es unter kontrollierten Bedingungen.»

FILMBULLETIN Was die Farbgebung angeht, ist THE THOMAS CROWN AFFAIR (1968) einer Ihrer komplexesten Filme. Wenn wir *Steve McQueen*, der einen raffinierten Raub organisiert hat, als ehrbaren Geschäftsmann sehen, trägt er meist graue oder beige Anzüge. Jede seiner Freizeitaktivitäten ist dagegen mit einer Primärfarbe verbunden: Anfangs spielt er Golf und trägt dabei ein grünes T-Shirt, kurze Zeit später sehen wir ihn in einem gelben Segelflugzeug, und schliesslich spielt er Polo in einem blauen Hemd. Dann dringt *Faye Dunaway* in sein Leben ein, und nun rasen die beiden zusammen in einem roten Wagen über den Strand.

NORMAN JEWISON Wenn man einen Film dreht, dann nimmt man sich ein Stück Leben vor und studiert es unter kontrollierten Bedingungen. Jedes Requisit, jedes Dekorationsteil, jedes Kostüm wird sehr sorgfältig ausgewählt – nicht immer von mir, sondern meist von anderen Leuten. Doch manchmal kann man eben nicht auswählen, manchmal kann man die Bedingungen nicht kontrollieren, manchmal hat das Stück Leben seinen eigenen, unnachgiebigen Willen. Bei THE CINCINNATI KID führte in einer Szene an einem gelben Taxi kein Weg vorbei. Doch ich bekam einen Schock, als ich es sah. «Los, schafft mir das verfluchte Ding weg», schrie ich. «Das nehmen wir auf keinen Fall. Ich will ein anderes. Spritzt es von mir aus um!» – «Geht nicht», gaben sie zurück, «dann wäre es nicht authentisch.» Klar, sie hatten recht, es heisst ja nicht umsonst *yellow cab*. Am Ende gab ich dann klein bei, aber es störte die gesamte Farbdramaturgie. Das gelbe Taxi ist mir bis heute ein Dorn im Auge.

FILMBULLETIN Warum fahren eigentlich so viele Frauen in Ihren Filmen rote Autos? Faye Dunaway in THE THOMAS CROWN AFFAIR, die jugendliche Heldin sowie deren Mutter in IN COUNTRY (1989) und nun die beiden Frauen in ONLY YOU (1994).

NORMAN JEWISON Rot ist die Farbe der Frauen. Haben Sie schon mal eine Frau gesehen, die in einem schwarzen Auto durch die Gegend fährt? Das tun nur Männer, weil sie mächtig und düster zugleich wirken wollen. Wenn Sie mit einer Frau zusammen einen



IN THE HEAT OF THE NIGHT

Wagen kaufen, können Sie darauf wetten, dass sie nicht zuletzt nach der Farbe entscheidet.

FILMBULLETIN Als Steve McQueen in THE THOMAS CROWN AFFAIR mit einem anderen Mann an Faye Dunaways Wagen vorbeigeht, sagt einer von den beiden: «One of those red italian things.» Daran musste ich denken, als ich ONLY YOU sah: Je weiter *Marisa Tomei* nach Italien vordringt, desto mehr wird die Farbe Rot in ihrer Kleidung vorherrschend. Erst trägt sie nur ein rotes Halstuch, später dann rote Schuhe und ein rotes Kleid.

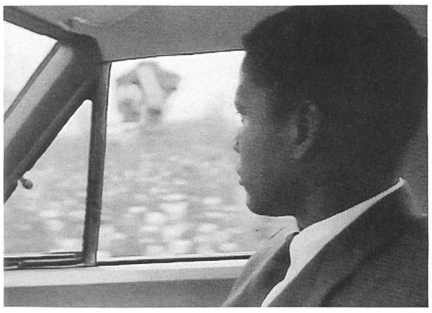
«William Wyler ist für mich einer der grössten Erzähler des amerikanischen Kinos.»

NORMAN JEWISON Der Film beginnt in Pittsburgh, einer Stadt, der die Lebensfreude nicht unbedingt auf die Fahne geschrieben steht. Dann steigt Marisa in ein Flugzeug und begibt sich auf eine Liebesreise durch ein wunderschönes Land. Ich verstehe den Film als Hommage an *William Wyler*. ROMAN HOLIDAY (1953) ist einer meiner Lieblingsfilme. Deshalb habe ich auch die Szene nachgestellt, in der *Gregory Peck* und *Audrey Hepburn* den «Bocca de la verità» besuchen. Marisa hat einen Nacken und Schultern, die Audrey Hepburn unglaublich ähneln, und so habe ich sie gebeten, sich ebenfalls einen Kurzhaarschnitt zuzulegen.

William Wyler ist für mich einer der grössten Erzähler des amerikanischen Kinos. Bevor ich meinen ersten Film drehte, besuchte ich ihn auf dem Set von THE CHILDREN'S HOUR (1961). Ich hatte das Privileg, ihm einige Tage bei der Arbeit zusehen zu dürfen. Mir war klar, dass ich mit dem Wechsel vom Fernsehen zum Kino einen grossen Schritt tat. Ich durfte zu Mr. Wylers Füssen sitzen und hatte so die Möglichkeit, alles aus nächster Nähe zu verfolgen. Eines Tages sagte er zu mir: «Mein Junge, wenn deine Beine nicht mehr wollen, wenn du nicht mehr auf den Kamerakran klettern kannst, dann ist alles vorbei.» Seitdem zolle ich dem Zustand meiner Beine gesteigerte Aufmerksamkeit.

FILMBULLETIN Am Ende von IN THE HEAT OF THE NIGHT (1967) gibt es eine Szene, in der *Sidney Poitier*, *Rod Steiger* und *Warren Oates* vor einem Diner stehen. Sie sprechen miteinander, und wir sehen ihre Atemfahnen. Der Film wurde also in der Kälte der Nacht gedreht.

NORMAN JEWISON Wir haben den Film in Sparta, Illinois, gedreht. Das ist im Süden des Staates, nahe des Mississippi, an der Grenze zu Missouri – der Mason-Dixon-Line (eine geographische Grenze, die im 18. Jahrhundert von zwei Landvermessern zwischen den Staaten Pennsylvania und Maryland gezogen worden war; später wurde sie zum Synonym für die Grenze zwischen den Sklavenhalter- und den freien Staaten). Sidney sagte zu mir: «Ich gehe niemals wieder über die Mason-Dixon-Line. Die wollten mir und Belafonte einmal in Georgia ans Leder, haben uns mit ihren Wagen attackiert und versucht, uns von der Strasse abzudrängen. Das hat



«Dann gibt es eine blitzschnelle Schärfenverlagerung»

Gespräch mit Kameramann Haskell Wexler

mir gereicht.» Dieses Erlebnis habe ich natürlich aufgegriffen und – wenn Sie sich erinnern – sofort in den Film eingebaut. Es gab jedoch eine Sequenz, die in den Baumwollfeldern spielt und deshalb nur im Süden gedreht werden konnte. Ich habe Sidney angefleht: «Komm, nur für drei Tage! Da wird schon nichts passieren.» Schliesslich liess er sich darauf ein, wir drehten drei Tage und dann nichts wie rüber über die Mason-Dixon-Line.

FILMBULLETIN Die Sequenz hat mir immer gut gefallen, weil sie eine dokumentarische Unmittelbarkeit hat und Poitier wirkt, als würde ein Schwarzer aus dem Norden hier tatsächlich zum ersten Mal sehen, unter welchen Bedingungen die Schwarzen im Süden arbeiten.

NORMAN JEWISON Genau darum geht es.

FILMBULLETIN Es gibt viele Sequenzen in diesem Film, die mit extremen Detailaufnahmen beginnen. Erst nach einiger Zeit folgt dann schliesslich eine Totale. Ich habe mir überlegt, ob das nicht eine Art filmisches Pendant zu Poitiers Ermittlungsmethode ist: Es sind sehr kleine – oft geradezu absurd winzige – Spuren und Indizien, die er zielsicher findet und die sich allmählich zu einem Gesamtbild zusammenfügen.

NORMAN JEWISON Das verdanken wir vor allem dem Genie von *Hal Ashby*, meinem damaligen Cutter! Mit Hal habe ich an vielen Filmen gearbeitet, zum ersten

FILMBULLETIN Für Norman Jewison haben Sie drei Filme fotografiert: IN THE HEAT OF THE NIGHT (1967), THE THOMAS CROWN AFFAIR (1968) und dann später OTHER PEOPLE'S MONEY (1991). Können Sie mir etwas über diese Arbeitsbeziehung erzählen?

HASKELL WEXLER IN THE HEAT OF THE NIGHT galt damals als sehr fortschrittlicher, radikaler Film über Rassismus. Dieses Bewusstsein, an etwas "Wichtigem" zu arbeiten, hat uns alle sehr stark zusammengeschweisst: Rod Steiger, Norman Jewison und nicht zuletzt Hal Ashby, der als Cutter zu all diesen Filmen enorm viel beigetragen hat. Als wir eine erste Testvorführung von IN THE HEAT OF THE NIGHT veranstalteten, waren wir völlig verdattert, dass die Zuschauer an einigen Stellen laut lachten. Diesen Humor hatten wir bei der ungeheuren Ernsthaftigkeit, mit der wir zu Werke gegangen waren, völlig aus den Augen verloren. Aber er hat sicher nicht zuletzt zum grossen Erfolg des Films beigetragen.

Danach wollte Norman dann eher einen stilistisch avancierten Film machen. Wir besuchten die Expo '67 in Kanada, und als Norman dort die multi-screen-Technik sah, wusste er, dass er fündig geworden war. Er suchte nach einer besonders clever konstruierten Geschichte und bekam dieses Drehbuch in die Hände, das damals – glaube ich – den Titel «The Crown Caper» trug und

ziemlich miserabel war. Das haben wir genommen und versucht, das Maximum an stilistischer Raffinesse herauszuholen. Der Film kam dann auch sehr gut an.

FILMBULLETIN Waren die multi-screen-Sequenzen, in denen das Bild in sehr viele Einzelbilder zerlegt wird, eine besondere Herausforderung für Sie?

HASKELL WEXLER Ich hatte eine besondere Abneigung gegen sie! Um das legendäre Polospiel zu fotografieren, hatte ich nämlich einen ungeheuren Aufwand betrieben: Ich liess Kameras im Boden vergraben, ritt mit der Handkamera mitten durchs Geschehen, versuchte die Perspektive eines Poloschlägers zu simulieren, arbeitete mit langen Brennweiten – man macht sich keine Vorstellungen, wieviel Material ich insgesamt belichtet habe, und es waren wunderbare Sachen dabei. Dann entschied sich Norman, mit Hilfe der multi-screen-Technik den Eindruck zu erzeugen, das Ganze würde durch das Facettenauge eines Insektes gesehen. Meine tollen Aufnahmen waren auf der Leinwand nun so winzig klein, dass man sie überhaupt nicht mehr richtig würdigen konnte! Damals habe ich mich sehr darüber geärgert.

FILMBULLETIN Am Ende von IN THE HEAT OF THE NIGHT gibt es eine Szene, in der Sidney Poitier, Rod Steiger und Warren Oates vor einem Diner stehen. Sie sprechen miteinander, und wir sehen ihre Atemfahnen. Der Film wurde also in der *Kälte* der Nacht gedreht.

HASKELL WEXLER Oh, ja, die Nächte waren bitterkalt. Wir konnten nicht im tiefen Süden drehen, weil Sidney Poitier zuviel Angst hatte, dort zu arbeiten. Wir sind statt dessen in den Süden von Illinois gegangen, und Illinois gehört zu den Nordstaaten. Die Stadt war im Grunde tot, da war überhaupt nichts los – bis wir kamen. Die Mädchen gerieten völlig aus dem Häuschen: endlich mal ein paar interessante Männer! Einige Mitglieder der Crew haben ihre neuen Freundinnen dann auch gleich mit nach Hollywood genommen. Es gab Hochzeiten, Scheidungen, alles, was das Herz begehrt.

FILMBULLETIN Eine der stärksten Szenen des Films spielt auf dem Bahnsteig: Sidney Poitier will abreisen, doch Rod Steiger überredet ihn zum Bleiben. Obwohl sie recht lang dauert, sind Sie mit drei, vier Kamerapositionen ausgekommen. Gibt es Fälle, in denen Sie sich sagen: Die Szene ist exzellent geschrieben, die Schauspieler sind so gut in Form, dass eine kompliziertere visuelle Auflösung nur ablenken würde?

HASKELL WEXLER Da stimme ich unbedingt zu. Die Szene auf dem Bahnsteig wollte ich so schnell wie möglich in den Kasten bekommen – wie bei einem Dokumentarfilm, wo man die Unmittelbarkeit des Momentes einzufangen versucht. Auch wenn Schauspieler es gewohnt sind, eine Szene endlos oft zu wiederholen, gibt es doch sehr häufig Fälle, in denen man weiss: Jetzt oder nie! Und dann reichen unter Umständen auch zwei Kamerastandpunkte. Wenn man zu lange herumfummelt, mit den Scheinwerfern und den Reflektoren, beraubt man die Schauspieler der Möglichkeit, genau in dem Augenblick zu spielen, wenn sie heiss sind. Gute Regisseure haben dafür ein Gespür und sind in der Lage, die Schauspieler und die Technik zeitlich exakt aufeinander abzustimmen. Doch es kann selbst den besten Leuten passieren, dass sie nicht gleichzeitig voll da sind.

FILMBULLETIN Sehr eindrucksvoll und ungewöhnlich geschnitten ist die Szene, in der Warren Oates zu Beginn des Films die Leiche entdeckt.

HASKELL WEXLER Das war sicher Hal Ashbys Entscheidung, damit hatte ich nichts zu tun. Hal war ein unheimlich harter Arbeiter, er hat immer die ganze Nacht hindurch geschnitten, und wenn er nicht mehr konnte, dann hat er eben im Schneideraum geschlafen. Auch als er dann später Regisseur war und mehr Geld verdient hat als die meisten anderen, hat er immer enorm viel Zeit im Schneideraum verbracht.

FILMBULLETIN Es gibt viele Sequenzen in IN THE HEAT OF THE NIGHT, die mit extremen Detailaufnahmen beginnen. Und erst nach einiger Zeit folgt schliesslich eine Totale.

HASKELL WEXLER Ich habe eine *kinoptic lens*, ein 50mm-Makro-Objektiv, verwendet. Das haben Norman und ich auch bei OTHER PEOPLE'S MONEY verwendet. Als ich eine der Einstellungen vorbereitete, fiel es mir wieder ein: «Du, Norman», rief ich: «Das ist genau das gleiche verfluchte Objektiv, das wir damals bei IN THE HEAT OF THE NIGHT benutzt haben!» Wir haben damit zum Beispiel die Einstellung gedreht, in der Sidney Poitier die Leiche untersucht, und auch die, in der er das winzige Stück einer Pflanze betrachtet. Wir sehen Sidneys Gesicht, und dann gibt es eine blitzschnelle Schärfenverlagerung auf das Fitzchen, das er zwischen zwei Fingern dreht.

FILMBULLETIN An OTHER PEOPLE'S MONEY gefällt mir gerade, wie die beiden Antipoden Gregory Peck und Danny De Vito durch ihre Büros charakterisiert werden.

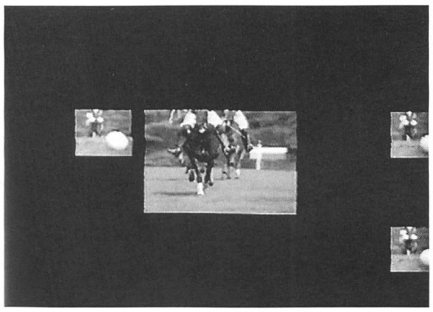
HASKELL WEXLER Dem Film hätte es sicher genutzt, wenn am Anfang die Zeit, in der er eigentlich spielt, eingeblendet worden wäre. Dieser Trend, Fabriken aufzukaufen, um sie anschliessend zu liquidieren, ist vorbei. Aber in den Achtzigern war das teilweise erschreckend. Da fielen Tausende von menschlichen Existenzen blossen Zahlenspielereien zum Opfer.

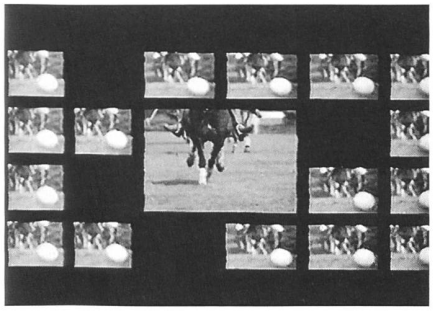
Wo, glauben Sie, haben wir die Szenen gedreht, die in Danny De Vitos Büro spielen? In New York, Los Angeles, Vancouver?

FILMBULLETIN Ich habe keine Ahnung.

HASKELL WEXLER Im Studio. Ich denke, das haben wir sehr gut hinbekommen, denn kaum jemand ist bisher darauf gekommen.

Das Gespräch mit Haskell Wexler wurde im Juni 1992 von Lars-Olav Beier geführt





THE THOMAS CROWN AFFAIR

ONLY YOU

Mal an THE CINCINNATI KID. Hal war der Assistent von William Wylers Cutter *Robert Swink* gewesen und hatte in dieser Zeit eine umfassende Ausbildung genossen. So vertraute ich ihm mit THE CINCINNATI KID den ersten Film an, den er alleinverantwortlich schneiden durfte. Wir haben uns gut verstanden und wussten immer intuitiv, was im Kopf des anderen vorging. Unser letzter gemeinsamer Film war THE THOMAS CROWN AFFAIR, dann bereitete ich THE LANDLORD (1970) vor, konnte ihn aber nicht selbst inszenieren und überzeugte die Leute von United Artists, statt dessen Hal zu nehmen. Ich habe den Film dann produziert und Hal ein wenig bei der Besetzung und später beim Schnitt zur Seite gestanden. Hal war einer der kreativsten Menschen, die ich je kennengelernt habe.

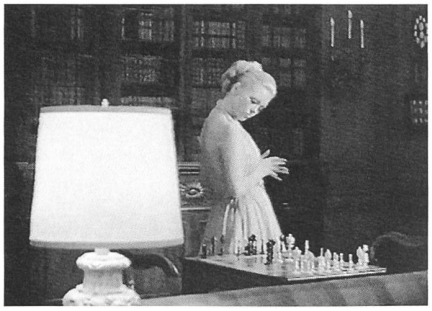
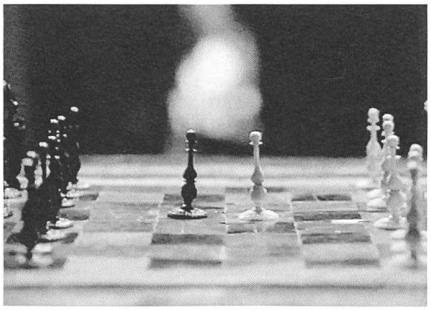
«Manchmal ist es sinnvoller, den Blicken der Zuschauer etwas vorzuenthalten, statt es ihnen in die Augen zu reiben.»

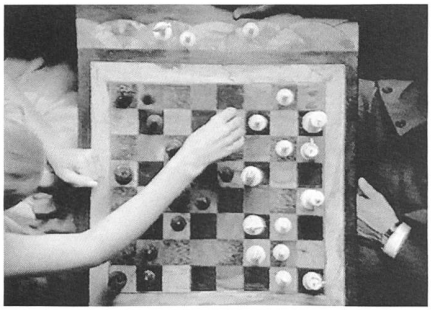
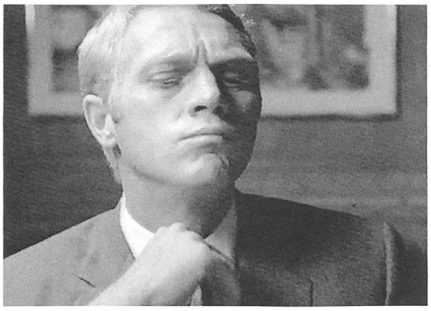
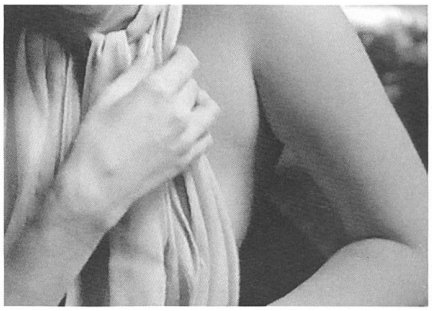
FILMBULLETIN Sehr eindrucksvoll und ungewöhnlich geschnitten ist die Szene, in der Warren Oates zu Beginn des Films die Leiche entdeckt. Er hält an, springt aus dem Wagen, läuft ein Stück, bleibt stehen, wir sehen sein Gesicht in Grossaufnahme, und dann folgt ein Schnitt in die Totale! Keine subjektive Einstellung, wie man es erwarten würde. Nur Oates am Ende der Strasse und vor ihm etwas, was wir aus der Ferne mit Mühe als menschlichen Körper identifizieren können.

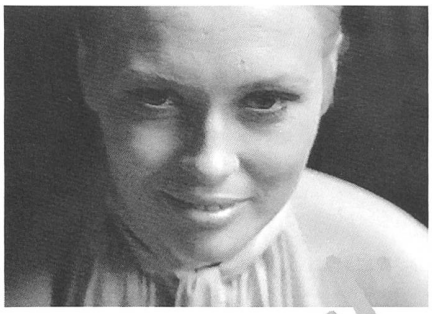
NORMAN JEWISON Manchmal ist es sinnvoller, den Blicken der Zuschauer etwas vorzuenthalten, sie es entdecken zu lassen, statt es ihnen in die Augen zu reiben. Ich entsinne mich daran, die Szene schon so inszeniert zu haben. Häufig jedoch ist dies das Ergebnis eines mühseligen Arbeitsprozesses im Schneideraum. Man arbeitet, arbeitet und arbeitet, kürzt, kürzt und kürzt noch einmal, bis man zur Essenz der Szene gelangt. So weit wie möglich zu reduzieren ist oft die beste Lösung. In anderen Fällen geht das nicht, zum Beispiel bei einem Pokerspiel. Da müssen Sie schneiden, zwischen den Einstellungen wechseln, sonst kommt keine Spannung auf. Das muss inszeniert werden wie eine Oper, wie ein Ballett!

Der Schnitt ist für einen Regisseur womöglich der interessanteste Teil der Arbeit. Der Film ist im Kasten, die Geschichte ist da, jetzt müssen wir sie dem Zuschauer erzählen. Wie tun wir das? Langsam oder schnell? Wie weit können wir reduzieren, damit der Zuschauer noch folgen kann, wie weit müssen wir reduzieren, damit er dem Geschehen auf keinen Fall voraus ist und ahnt, was passieren wird. Vorhersehbarkeit ist nämlich der schlimmste Albtraum eines Regisseurs.

FILMBULLETIN THE THOMAS CROWN AFFAIR ist sicher jener Film, bei dem der Schnitt am stärksten ins Auge fällt. Die berühmteste Szene ist das Schachspiel zwischen Faye Dunaway und Steve McQueen. Die beiden messen sich und verführen einander zugleich.



NORMAN JEWISON Im Drehbuch war das nur ein ganz kurzer Absatz mit ein paar Dialogsätzen. Ungefähr so: Sie sieht ihn an. Er sieht sie an. Sie blickt sich um. Er beobachtet sie. Sie entdeckt das Schachbrett. Seine Augen folgen ihrem Blick. Er: «Do you play?» – Sie sieht wieder zu ihm hoch: «Try me.» Schnitt. – Drei Tage haben wir daran gearbeitet, von jedem erdenklichen Kamerastandpunkt aus gedreht. *Haskell Wexler* hat alles mögliche ausprobiert, zum Beispiel ein Makro-Objektiv – das gleiche, das er in IN THE HEAT OF THE NIGHT bei den extremen Detailaufnahmen verwendet hatte. Bei Steves Einstellungen war Faye Dunaway übrigens gar nicht im Studio, und so habe ich ihre Rolle übernommen. Ich guckte ihn mit einem schmelzenden Blick an und gab Regieanweisungen wie: «Und nun spielt sie mit ihrem Zeigefinger an der rechten Brustwarze herum.»

«Wir mussten aus einem verfluchten Schachspiel, bei dem es nicht gerade viel äussere Aktion gibt, die Schlüsselszene des Films machen.»

Die eigentliche Arbeit wartete dann jedoch im Schneideraum auf uns. Es geht ja nicht bloss um eine Partie Schach, hier verführt ein Mann eine Frau und umgekehrt. Für mich war deshalb von Beginn an klar, dass die Musik eine zentrale Rolle spielen würde. Der Beitrag des Komponisten *Michel Legrand* zu dieser Sequenz kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, denn nach seiner Musik haben wir geschnitten. Diese Sequenz ist eine reine filmische Stilübung, und am Ende kulminiert alles in einem Kuss. McQueen merkt, dass er schachmatt ist, und er mag es gar nicht, wenn er verliert. Doch sie blickt zu ihm auf und sagt: «Check.» Er starrt das Brett an, kann den Blick nicht von den Figuren lassen, weil es für ihn bisher undenkbar war, gegen eine Frau zu verlieren. Er weiss auch, dass er nicht zuletzt deshalb den kürzeren gezogen hat, weil sie ihn ständig abgelenkt hat, indem sie an sich herumfummelte, den Mund öffnete und die Lippen befeuchtete. Er steht auf, zieht seine Weste gerade und sagt: «Let's play something else.» Wumm: Er reisst Faye Dunaway an sich, und der Kuss beginnt.

Dieser Kuss sollte der wichtigste erotische Moment des Films werden. Die beiden im Bett zu zeigen wäre völlig langweilig gewesen. Also sagte ich mir: Wenn der Kuss so wichtig ist, dann müssen wir ihn auch auf eine ganz besondere Art und Weise ins Bild setzen. Und da kamen wir auf die Idee, die beiden mit der Kamera zu umkreisen. Das dauerte Ewigkeiten, denn es war eine Handkamera-Einstellung, und als sie endlich im Kasten war, hatten sich Faye und Steve fast wundgeküsst. Eine Meisterleistung von Haskell, und er hat die gleiche Idee später in einem Werbespot verwandt. Aber die Idee selbst geht auf die Teamarbeit zwischen Michel Legrand, Hal Ashby, mir und Haskell zurück. Wir mussten aus einem verfluchten Schachspiel, bei dem es nicht gerade viel äussere Aktion gibt, die Schlüsselszene des Films machen.

FILMBULLETIN Wenn man sich die beiden Filme anschaut, die Sie mit McQueen gemacht haben, merkt

THE THOMAS CROWN AFFAIR

man sofort, dass er das seltene Talent besass, seine Figuren durch wenige prägnante Gesten genau zu charakterisieren.

NORMAN JEWISON Ja, unbedingt. Der Umgang mit den Requisiten war seine grosse Stärke.

«Bei Steves Einstellungen war Faye Dunaway übrigens gar nicht im Studio, und so habe ich ihre Rolle übernommen.

FILMBULLETIN Die Art, wie er in THE CINCINNATI KID sein Geld zählt, sagt ebenso viel über diesen Pokerspieler aus, wie das Auflegen des Telefonhörers über den Gentleman-Verbrecher in THE THOMAS CROWN AFFAIR: Er dreht den Hörer stets so, dass das Kabel immer auf der gleichen Seite liegt.

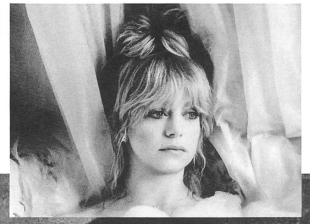
NORMAN JEWISON Bei THE THOMAS CROWN AFFAIR habe ich ihm gesagt: «Dieser Mann ist ein menschliches Präzisionsinstrument. Alles hat er organisiert, kalkuliert und mit der denkbar grössten Sorgfalt geplant. Der Hörer muss immer genau in dieser Position liegen. Seine Weste zieht er immer wieder gerade, damit sie stets wie angegossen sitzt. Er hat den Bankraub akribisch durchdacht, nicht das kleinste Detail ist ihm entgangen. Das ist sein Charakter.»

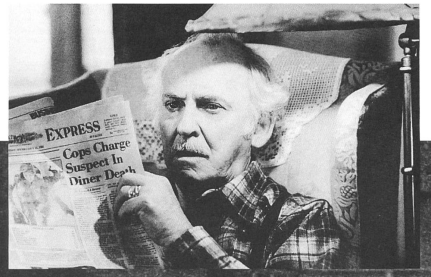
Bei THE CINCINNATI KID, unserer ersten Zusammenarbeit, habe ich eine ganz erstaunliche Erfahrung mit Steve gemacht. Es störte ihn nicht im geringsten, wenn ich ihm Dialogsätze wegstrich. Er hat niemals protestiert. Die meisten Schauspieler – wenn ich da nur an *Edward G. Robinson* im gleichen Film denke – kämpfen um jedes Wort. Nicht so Steve. Er wusste, dass er sich auf seine Blicke und seine Körpersprache verlassen konnte. Ich glaube auch, dass er mir vertraut hat. Vielleicht war ich so etwas wie ein älterer Bruder für ihn. Für einen Ersatzvater – den er immer gesucht hat – war ich zu jung. Aber als Steve mit *Henry Hathaway* arbeitete (bei NEVADA SMITH, 1966), tat er alles, was Henry von ihm verlangte. Steve hasste Pferde, doch wenn Henry donnerte: «McQueen, herkommen! Rauf auf den Gaul!» – dann sass er schneller im Sattel, als das Auge blicken konnte.

Wenn er dagegen bei mir merkte, dass ich einer Sache nicht ganz sicher war, fing er schnell an, sich zu langweilen, und liess es mich spüren. Das war nicht immer einfach. Ich habe ihn "böser Junge" genannt, "Spanky" hiess er bei mir. Er fuhr sündhaft teure Autos, Jaguar oder Porsche. Dennoch ging er andauernd auf dem Set herum und pumpte jeden an: «Ah, hm, sag mal, ich brauch' etwas Benzin, hast du 'n paar Dollar für mich?» Ich habe ihm dann immer fünf oder zehn Dollar gegeben – nicht einen Cent hat er je zurückgezahlt! In der Hinsicht war er furchtbar.

FILMBULLETIN Aber in anderer Hinsicht wunderbar: ein geborener Filmschauspieler.

NORMAN JEWISON Absolut. Was den Umgang mit den Requisiten anging, konnte ihm niemand das Wasser reichen. Er hatte auch ein grossartiges Gefühl für Rhythmus. Und er wusste, dass er so lange wiederholen musste, bis alles hundertprozentig sass.





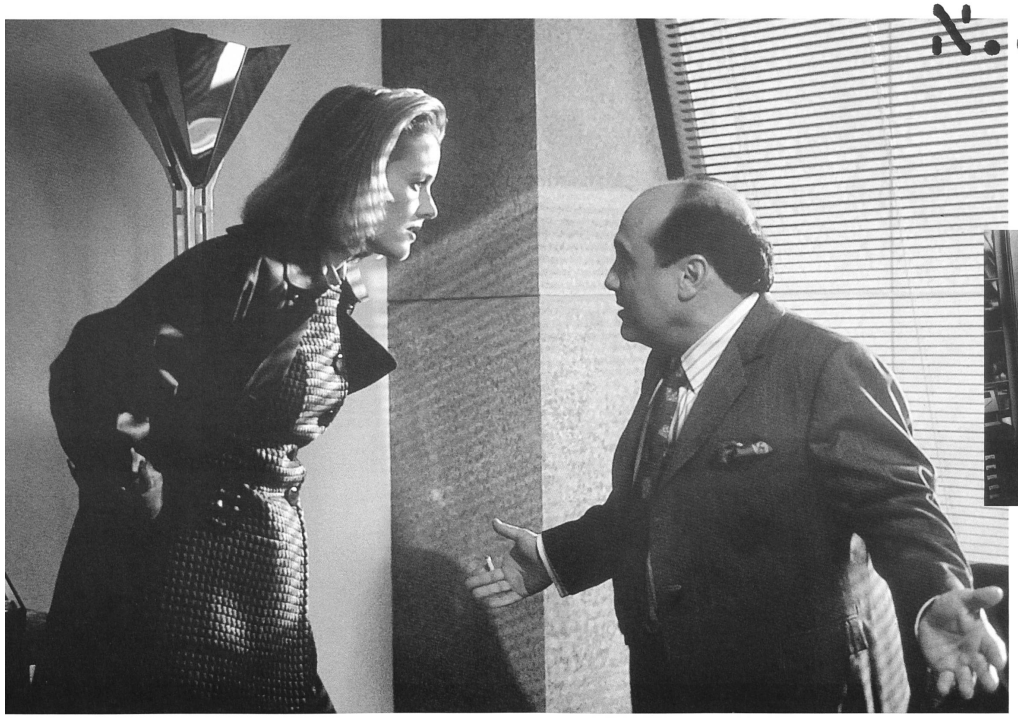
1
BEST FRIENDS

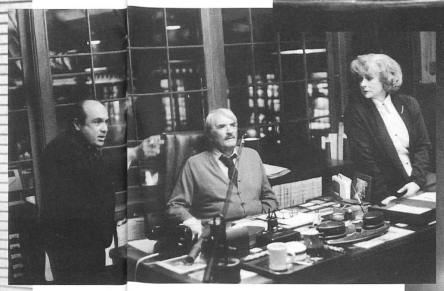
2
THE THOMAS CROWN AFFAIR

3
OTHER PEOPLE'S MONEY

4
THE CINCINNATI KID

5
AND JUSTICE FOR ALL





OTHER PEOPLE'S MONEY

«In jedem meiner Filme kommt entweder eine Beerdigung oder ein Friedhof vor! Das ist mein Markenzeichen.»

FILMBULLETIN THE CINCINNATI KID beginnt mit einer Beerdigung. Doch da der Film in New Orleans spielt, schlägt die Trauerfeier – in dem Moment, als der Vorspann einsetzt – in ein Strassenfest um. In THE THOMAS CROWN AFFAIR wird die Beute vorübergehend auf einem Friedhof versteckt, in …

NORMAN JEWISON In jedem meiner Filme kommt entweder eine Beerdigung oder ein Friedhof vor! Das ist mein Markenzeichen. Die meisten finden das ziemlich krankhaft, aber ich habe dafür nun mal eine Vorliebe. MOONSTRUCK (1987) beginnt ebenfalls mit einer Beerdigung.

FILMBULLETIN In MOONSTRUCK liegen Liebe und Tod sehr dicht beieinander.

NORMAN JEWISON Oh, ja. Das ist ein sehr poetischer Film, ich habe das Drehbuch wirklich geliebt.

FILMBULLETIN Der Autor, *John Patrick Shanley*, hat ein ganz eigenes Talent.

NORMAN JEWISON Er ist einzigartig.

FILMBULLETIN Was mir an MOONSTRUCK besonders gefällt, ist das sehr weiche, warme Licht von *David Watkin*. Ich glaube, es ist nicht ganz einfach, mit ihm zu arbeiten. Sind Sie miteinander zurechtgekommen?

NORMAN JEWISON Wir haben uns gut verstanden, aber David ist schon recht exzentrisch. Es gibt nämlich ein Problem: Licht ist das einzige, was ihn interessiert. Die Bewegungen der Kamera, die Schauspieler, all das ist ihm mehr oder weniger egal. Er leuchtet eine Szene aus, dann geht er weg, sagt noch zum Abschied: «Damit könnt ihr auch eine 360-Grad-Fahrt drehen!» – und legt sich schlafen. Wenn ich eine Grossaufnahme drehen will, muss ich jemanden losschicken: «Weck David auf, ich glaub', wir brauchen etwas mehr Licht.» Eine Viertelstunde später kommt er angeschlurft und murmelt: «Ach, ja …» – schiebt einen Reflektor in die richtige Position und zieht wieder von dannen. David arbeitet gerade an der Grenze. Aber er ist verdammt gut.

FILMBULLETIN An OTHER PEOPLE'S MONEY (1991) gefällt mir vor allem, wie Sie die beiden Antipoden – *Gregory Peck* und *Danny De Vito* – durch ihre Büros charakterisiert haben: Pecks Büro ist sehr dunkel, aber warm, denn das Interieur besteht aus Holz; im Hintergrund kann man durch ein Fenster in die Werkhalle blicken. Das spärliche Licht, das durch die Fenster in den Raum fällt, ist herbstlich. Man merkt: Hier geht etwas zu Ende. De Vito dagegen residiert in einem Wolkenkratzer, umgeben von Metall und Glas. Wenn man aus dem Fenster blickt, sieht man den Himmel und hat den Eindruck, dass dieser Mann sogar über den Jahreszeiten schwebt.

NORMAN JEWISON Ganz genau, darauf haben wir sehr viel Mühe verwandt. Nur: Dem Wandel der Zeiten, von dem der Film handelt, ist er dann letztlich selbst zum Opfer gefallen. In OTHER PEOPLE'S MONEY geht es um die Gier der Achtziger, über den Ausverkauf der alten Werte. Er kam einfach zu spät, zwei, drei Jahre früher hätten wir ihn drehen müssen. Die Szene in dem japanischen Restaurant, in der Danny De Vito und *Penelope Ann Miller* auf dem Boden essen, gefällt mir aber immer noch sehr.

«Es ist unglaublich schwierig, eine Telefon-Szene interessant zu machen.»

FILMBULLETIN Oder die Szene, in der die beiden miteinander telefonieren.

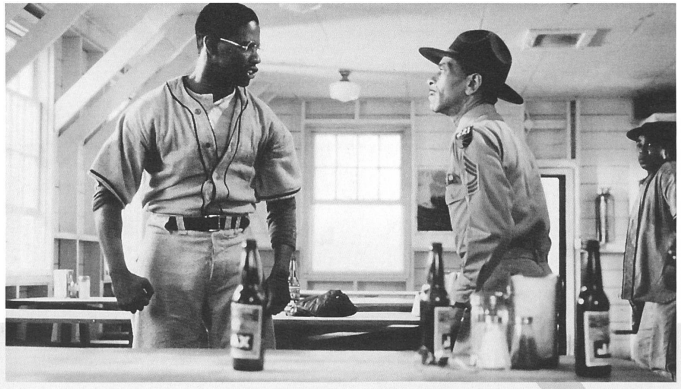
NORMAN JEWISON Wenn De Vito Violine ins Telefon spielt, das ist witzig.

FILMBULLETIN Die Telefon-Szenen in Ihren Filmen sind ohnehin interessant. Ich denke da an James Garners verzweifelte Versuche in THE THRILL OF IT ALL, seinem kleinen Sohn verständlich zu machen, dass er Doris Day sprechen will, oder die Raffinesse, mit der McQueen in THE THOMAS CROWN AFFAIR seine Leute instruiert. In IN THE HEAT OF THE NIGHT gibt es ein wichtiges Telefongespräch, in dem Poitier von seinem Chef gezwungen wird, in Sparta zu bleiben und bei den Ermittlungen zu helfen. Dieser Anruf ändert den Lauf der Dinge völlig, und dennoch zeigen Sie den Mann am anderen Ende der Leitung nicht. Genau das gleiche gilt für *Chers* Anruf bei *Nicholas Cage*, den sie zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kennt, in MOONSTRUCK und Marisa Tomeis Gespräch mit *Robert Downey jr.*, dem sie noch nie begegnet ist, in ONLY YOU – wir sehen nur die Frauen. Ich habe den Eindruck, Sie sagen sich jedesmal: Telefon-Szenen sind per se so langweilig, dass sie entweder ganz besonders originell oder so einfach wie möglich sein sollten.

NORMAN JEWISON Beides ist richtig! Es ist unglaublich schwierig, eine Telefon-Szene interessant zu machen, und ich muss gestehen, dass ich immer ein wenig Angst habe, wenn wieder eine auf mich zukommt. Auch wenn der Telefon-Partner beim Drehen der Szene tatsächlich anwesend ist, hat es der Schauspieler sehr schwer. Jeder Mensch verhält sich anders, wenn er telefoniert, und er verhält sich auf eine besondere Weise, weil er sich unbeobachtet fühlt. Es kommt hinzu, dass man selbst gar nicht sagen kann, was man so alles anstellt, wenn man telefoniert. Die Augen wandern, die Haltung verändert sich – irgendwie macht sich der Körper selbständig. Deshalb ist es so schwierig.

FILMBULLETIN MOONSTRUCK und ONLY YOU sind insofern Ausnahmen in Ihrem Werk, als sie wirkliche Ensemble-Filme sind. In den meisten Ihrer Filme gibt es dagegen eine Art Duell zwischen zwei Personen.

NORMAN JEWISON Dramatische Konzentration, richtig. Doch bei MOONSTRUCK lag der Ensemble-Charakter sozusagen in der Natur der Sache. Wir erzählen viele verschiedene Geschichten zur gleichen Zeit, wechseln ständig von einem Strang zum anderen. Für ONLY YOU gilt das auch. Wir haben die Geschichte von Marisa Tomei, die von *Bonnie Hunt* und die der verschiedenen Männer.



A SOLDIER'S STORY

Norman Jewison

Geboren am 21. Juli 1926 in Toronto, Kanada; Bachelor of Art der University of Toronto; von 1950 bis 52 bei der BBC, London; bis 1958 beim kanadischen Fernsehen CBC, dann bis 1961 beim amerikanischen Network CBS

1963 **FORTY POUNDS OF TROUBLE**
Buch: Marion Hargrove; Kamera: Joseph MacDonald; Schnitt: Marjorie Fowles; Darsteller: Tony Curtis, Phil Silvers, Suzanne Pleshette
THE THRILL OF IT ALL
Buch: Carl Reiner; Kamera: Russell Metty; Schnitt: Milton Carruth; Darsteller: Doris Day, James Garner

1964 **SEND ME NO FLOWERS**
Buch: Julius J. Epstein; Kamera: Daniel L Fapp; Schnitt: J. Terry Williams; Darsteller: Rock Hudson, Doris Day

1965 **THE ART OF LOVE**
Buch: Carl Reiner; Kamera: Russell Metty; Schnitt: Milton Carruth; Darsteller: James Garner, Elke Sommer, Dick van Dyke
THE CINCINNATI KID
Buch: Ring Lardner, Terry Southern, nach einem Roman von Richard Jessupp; Kamera: Philip H. Lathrop; Schnitt: Hal Ashby; Darsteller: Steve McQueen, Edward G. Robinson, Karl Malden, Ann-Margret

1966 **THE RUSSIANS ARE COMING, THE RUSSIANS ARE COMING**
Buch: William Rose, nach einem Roman von Nathaniel Benchley; Kamera: Joseph Biroc; Schnitt: Hal Ashby; Darsteller: Carl Reiner, Eva Marie Saint, Alan Arkin

1967 **IN THE HEAT OF THE NIGHT**
Buch: Stirling Silliphant, nach einem Roman von John Ball; Kamera: Haskell Wexler; Schnitt: Hal Ashby; Darsteller: Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates

1968 **THE THOMAS CROWN AFFAIR**
Buch: Alan R. Trustman; Kamera: Haskell Wexler; Schnitt: Hal Ashby, Ralph Winters, Byron Brandt; Darsteller: Steve McQueen, Faye Dunaway, Paul Burke, Jack Weston

1969 **GAILY, GAILY**
Buch: Abram S. Ginnes, nach einem Roman von Ben Hecht; Kamera: Richard Kline; Schnitt: Ralph Winters; Darsteller: Beau Bridges, Brian Keith, Melina Mercouri

1971 **FIDDLER ON THE ROOF**
Buch: Joseph Stein, nach Erzählungen und dem Bühnenstück von Sholem Alejchem; Kamera: Oswald Morris; Schnitt: Anthony Gibbs, Robert Lawrence; Darsteller: Chaim Topol, Norma Crane, Molly Picon

1973 **JESUS CHRIST SUPERSTAR**
Buch: nach der Rockoper von Tim Rice und Andrew Lloyd Webber; Kamera: Douglas Slocombe; Schnitt: Anthony Gibbs; Darsteller: Ted Neeley, Carl Anderson, Yvonne Elliman

1975 **ROLLERBALL**
Buch: William Harrison; Kamera: Douglas Slocombe; Schnitt: Anthony Gibbs; Darsteller: James Caan, John Houseman, Maud Adams

1978 **F.I.S.T.**
Buch: Joe Eszterhas, Sylvester Stallone; Kamera: Laszlo Kovacs; Schnitt: Graeme Clifford, Anthony Gibbs; Darsteller: Sylvester Stallone, Rod Steiger, Peter Boyle, Melinda Dillon

1979 **AND JUSTICE FOR ALL**
Buch: Valerie Curin, Barry Levinson; Kamera: Victor J. Kemper; Schnitt: John F. Burnett; Darsteller: Al Pacino, John Forsythe, Jack Warden

1982 **BEST FRIENDS**
Buch: Valerie Curin, Barry Levinson; Kamera: Jordan Cronenweth; Schnitt: Don Zimmerman; Darsteller: Burt Reynolds, Goldie Hawn, Jessica Tandy

1984 **A SOLDIER'S STORY**
Buch: Charles Fuller; Kamera: Russell Boyd; Schnitt: Mark Warner, Caroline Biggerstaff; Darsteller: Howard E. Rollins, Adolph Caesar, Dennis Lipscomb

1986 **AGNES OF GOD**
Buch: John Pielmeier; Kamera: Sven Nykvist; Schnitt: Anthony Gibbs; Darsteller: Jane Fonda, Anne Bancroft, Meg Tilly

1987 **MOONSTRUCK**
Buch: John Patrick Shanley; Kamera: David Watkin; Schnitt: Lou Lombardo; Darsteller: Cher, Nicholas Cage, Vincent Gardenia

1989 **IN COUNTRY**
Buch: Frank Pierson, Cynthia Cidre, nach einem Roman von Bobbie Ann Mason; Kamera: Russell Boyd; Schnitt: Anthony Gibbs, Lou Lombardo; Darsteller: Bruce Willis, Emily Lloyd, Joan Allen

1991 **OTHER PEOPLE'S MONEY**
Buch: Alvin Sargent; Kamera: Haskell Wexler; Schnitt: Lou Lombardo; Darsteller: Danny De Vito, Gregory Peck, Penelope Ann Miller, Piper Laurie

1994 **ONLY YOU**
Buch: Diane Drake; Kamera: Sven Nykvist; Schnitt: Stephen Rivkin; Darsteller: Marisa Tomei, Robert Downey jr., Bonnie Hunt, Joaquim de Almeida

FILMBULLETIN Beide Filme haben – auch im Detail – grosse Ähnlichkeiten und beschäftigen sich mit der italienischen Kultur. Vielleicht hängt der Ensemble-Charakter auch damit zusammen.

NORMAN JEWISON Das könnte sein. Ich mag die italienische Lebenslust und Geselligkeit sehr. Italien ist der ideale Schauplatz für eine Oper oder eine romantische Komödie wie ONLY YOU. Die zwei wichtigsten Dinge im Leben der Italiener sind Essen und Sex. E forse la terza … dopo cena: la politica. Es war eine wunderbare Erfahrung, mit einer italienischen Crew zu arbeiten, tutti italiani – mit Ausnahme von *Sven Nykvist*, aber der hat sich, als er im Alter von siebzehn einmal in Rom war, über beide Ohren verliebt. Mein Sohn ist übrigens Svens *operator*, und mein anderer Sohn war *associate producer* und Regisseur des zweiten Teams.

FILMBULLETIN Ein halbes Familienunternehmen.

NORMAN JEWISON Ja. Was die Dreharbeiten angeht, war das eine der angenehmsten Erfahrungen, die ich je gemacht habe. Es war zwar alles immer etwas durcheinander, die Organisation dort ist chaotisch, und wer sich von der Polizei Unterstützung erhofft, der kann lange warten. Den Hintergrund einer Szene unter Kontrolle zu behalten ist nahezu unmöglich, weil jeder drauflosredet, aber da die Italiener geborene Schauspieler sind, stört das gar nicht. Im Gegenteil. Man kann die Leute von der Strasse weg verpflichten und wird immer einen Glücksgriff tun. Ich weiss nicht, vielleicht beginnt jetzt meine italienische Periode.

FILMBULLETIN Vor kurzem haben Sie wieder für das Fernsehen gearbeitet.

NORMAN JEWISON Richtig, ich habe einen halbstündigen Film gemacht. Er entstand komplett in Kanada, und *Alan Arkin*, mit dem ich seit dreissig Jahren nicht gearbeitet hatte, kam dafür zu uns hoch. Das ist ein Projekt des amerikanischen Senders Showtime. Verschiedene Regisseure – so zum Beispiel auch *Peter Bogdanovich*, *John Boorman*, *Joe Dante* oder *Jonathan Kaplan* – suchen sich ein Gemälde aus und erzählen die Geschichte hinter dem Bild. Der Titel lautet «The Painted World». Mein Bild ist «Soir Bleu» von Edward Hopper aus dem Jahre 1914. In dem Bild kommt ein Clown vor, der in meinem Film zu einer Art Pagliacci wird. Eine kleine Oper, wenn Sie so wollen. Ich habe zum ersten Mal seit 1961 wieder für das Fernsehen gearbeitet, mit nur fünf Drehtagen, und dennoch bin ich sehr zufrieden. Das Leben verläuft offenbar wirklich im Kreis: Man kommt wieder da an, wo man begonnen hat.

Das Gespräch mit Norman Jewison wurde im Januar 1995 von Lars-Olav Beier geführt

F.I.S.T.

Magie des Mambo, Macht des Dollars

DOLLAR MAMBO von Paul Leduc

In Panama stationierte Soldaten werden verhaftet, nachdem sie in einem Nachtclub eine Tänzerin umgebracht hatten.

Paul Leduc liebt es nicht, Erklärungen über seine Filme abzugeben. Ein Film müsse für sich selber sprechen, sagt der dreiundfünfzigjährige publikumsscheue Cineast aus Mexiko. Obwohl in seinen letzten drei Filmen überhaupt nicht mehr gesprochen wird. Zumindest nicht mit Worten.

«Viele Jahre hindurch wurde in Mexiko und Lateinamerika ein demagogischer Missbrauch mit dem Dialog betrieben, vor allem im Dokumentarfilm», begründet Leduc sein radikales Misstrauen gegenüber dem gesprochenen Wort. Ihm gefallen Dialogszenen nicht, die «alles um jeden Preis erklären» wollen. In BARROCO (1989), einem phantastischen Fresko der fünfhundertjährigen Geschichte der Eroberung Amerikas, und in LATINO BAR (1991), einer expressiven Umsetzung der Novelle «Santa», verzichtet er genauso auf Dialoge wie in DOLLAR MAMBO (1993), einer mexikanisch-spanischen Co-Produktion mit englischer, französischer und schweizerischer Beteiligung, der die wortlose Trilogie vervollständigt. Leduc möchte die Zuschauerinnen und Zuschauer dazu bringen, sich eigene Fragen zu stellen und selber nach möglichen Bedeutungen zu suchen: «Ich habe entdeckt, dass die Stille den Zuschauer zum Nachdenken zwingt.»

Zwei Welten prallen aufeinander im neuen Spielfilm DOLLAR MAMBO, zu dem ihn eine kurze Pressemeldung inspirierte: In Panama stationierte US-Soldaten wurden verhaftet, nachdem sie in einem Nachtclub eine Tänzerin umgebracht hatten. Die Soldaten, die an der Invasion Panamas durch die US-Streitmacht beteiligt waren, wurden ausserdem beschuldigt, Waffen unerlaubt eingesetzt, übermässig Alkohol konsumiert und das Verbot sexueller Beziehungen mit Einheimischen missachtet zu haben. Nach sechs Tagen wurden sie aus der Haft entlassen und zu ihrer Einheit zurückgeschickt. Ende der Zeitungsnotiz (erschienen am 5. April 1990). Leduc «interessierte die Idee, aus einer schrecklichen Nachricht eine Art von Musical zu machen; aber nicht ein Musical in der Tradition der Liebesgeschichte, wie die West-Side-Story, sondern ein lateinamerikanisches Musical.» Nachdem die USA vergeblich versucht hatten, den in Waffen- und Drogengeschäfte verwickelten panamaischen Präsidenten und ehemaligen General Noriega zum Rücktritt zu zwingen und auch die unterdessen verhängten Wirtschafts- und Handelssanktionen nicht zum Abdanken des Diktators führten, intervenierten die USA am 20. Dezember 1989 militärisch und nahmen Noriega gefangen. Die Invasion, die zwischen 600 und 7 000 Toten vorwiegend unter Panamas Zivilbevölkerung gefordert haben soll (die genaue

Zahl der Opfer wurde nie offiziell bekannt, auf seiten der US-Truppen wurden die Verluste mit 25 Mann beziffert), stiess vor allem in Lateinamerika auf heftige Kritik.

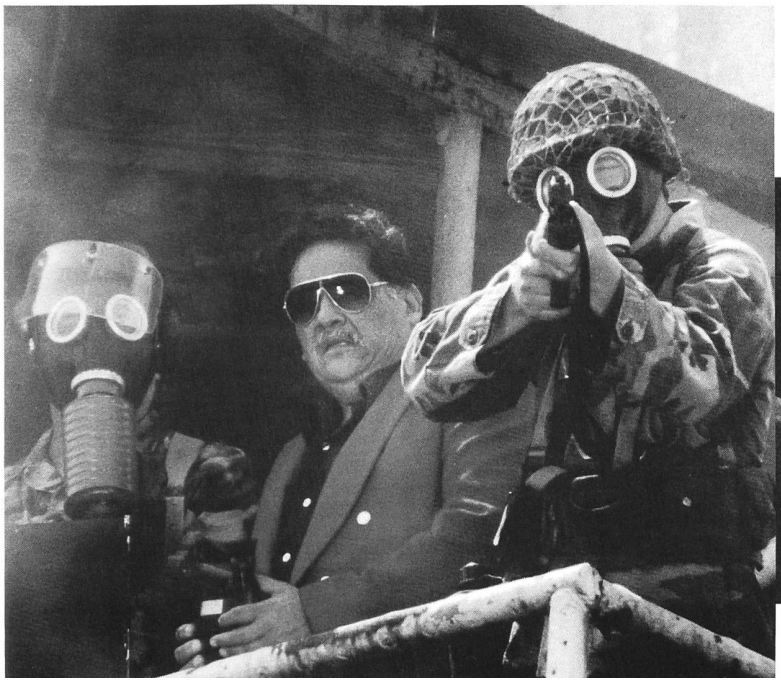
«Ich will nicht Noriega verteidigen, aber keine Nation hat das Recht, in eine andere einzudringen, und dass das dann die Norm würde, missfällt mir erst recht», erklärt Leduc. Er löst die politische Tragödie der Panama-Invasion aus der abstrakten Ebene journalistischer News heraus, versetzt sie auf die Bühne eines Cabarets. Ein tödliches Drama spielt sich ab. Der Schauplatz, ein Variété in einer verlassenen Hafengegend, ein von Artistinnen und Artisten bewohntes Schiffswrack im Panama-Kanal, erinnert an LATINO BAR, wo in einer Bretterbude über dem Fluss ebenfalls ein Melodrama aus Erotik und Gewalt seinen unheilvollen Lauf nimmt. In der gleichen Besetzung der Hauptrollen – mit der brillanten *Dolores Pedro* und mit *Roberto Sosa*, dem die Figur des Desperado auf den Leib geschrieben scheint – inszeniert Leduc in DOLLAR MAMBO erneut eine Gratwanderung zwischen Sinnlichkeit, Leidenschaft, Verzweiflung und Gewalt.

Schwerbewaffnete Fallschirmjäger landen in schwarzer Nacht, dringen in den Nightclub ein, verlangen mit Schuhen und Gewehrkolben stampfend Shows, zwingen verschüchterte Mädchen zum Tanzen. Die Stimmung ist gespenstisch. Die Gesichter hinter monströsen Gasmasken verborgen, treiben die Soldaten die Erste Tänzerin immer mehr in die Enge, bis ihr nur noch der Tod als letzter Ausweg bleibt. Der wortlose Film entwickelt einerseits eine eigene Magie, spielt mit dem ganzen Repertoire der menschlichen Körpersprache, mit Blicken, Gesten, Mimik, Tanz. Auch Musik, Rhythmus, Töne, Geräusche – und das Schweigen – steigern die Intensität der Bilder. Indem er seine Akteure des Dialogs beraubt, setzt Leduc sie andererseits aber auch der Gefahr aus, zu schemenhaften, übertrieben theatralischen Figuren reduziert zu werden.

Ging es in FRIDA – NATURALEZA VIVA (1984) noch um den Stolz der mexikanischen Malerin Frida Kahlo auf die eigenständige Kultur ihres Landes, und in BARROCO um einen Pluralismus der Kulturen, wie er nirgendwo üppiger als in der Karibik gedeiht, so präsentiert Leduc in DOLLAR MAMBO eine düstere Vision der Auslöschung jeglicher Individualität und kulturellen Identität. Gleichzeitig macht er aber eine sinnliche Welt erfahrbar, die in Form afrikanischer und afro-amerikanischer Musik, Tänze, Rhythmen, Gesänge, Trommeln einen starken Gegenpol zum pessimistischen, bisweilen zynischen Grundton bildet. Etwas vom Eindrücklichsten des ganzen Filmes ist die Szene am Anfang, in der schwarze Männer und die virtuose Hauptdarstellerin mit geschmeidigen Bewegungen auf einem Holzsteg am Kanal einen nur von rhythmischem Gesang begleiteten Tanz improvisieren. Karibik pur. Die non-verbalen Traditionen der über den Atlantik in die Sklaverei verschleppten Yoruba, Kongo und Menschen aus anderen Teilen Afrikas haben in der Karibik bis in die heutige Zeit nichts von ihrer Vitalität eingebüsst. Der Begriff «Mambo» geht auf die Kongo-Religion zurück, die mit den schwarzen Sklaven über den Atlantik nach Lateinamerika gelangte. Er bezeichnet ursprünglich einen Gesang zur Anrufung mächtiger Geister. Kubanische Kongo-Priester aktivieren mit solchen Gesängen und mit heiligen, auf den Boden gezeichneten Kosmogrammen uralte Zauberkräfte. Im allgemeinen versteht man unter Mambo einen tanzbaren Musikstil mit Gesangseinlagen, der sich – mit Jazz-Elementen angereichert – in den fünfziger Jahren von Kuba aus nach Nord-, Süd- und Zentralamerika ausbreitete und immer mehr trivialisierte. «Just like in Vegas», preist in Leducs Film ein schwarzer Ansager der «Panama Bar» die Revue der Mambo-Tänzerinnen an.

Leducs Filme drehen sich alle um das eine Thema: die kulturelle Identität, beziehungsweise ihre Zerstörung, den Verlust der kulturellen Vielfalt, die drohende Uniformierung und globale Einebnung der Kulturen. Ein Paradebeispiel dieser Entwicklung stellt für den Mexikaner das Kino dar, «denn auf den Leinwänden

Schwerbewaffnete Fallschirmjäger dringen in den Nightclub ein und zwingen verschüchterte Mädchen zum Tanzen.

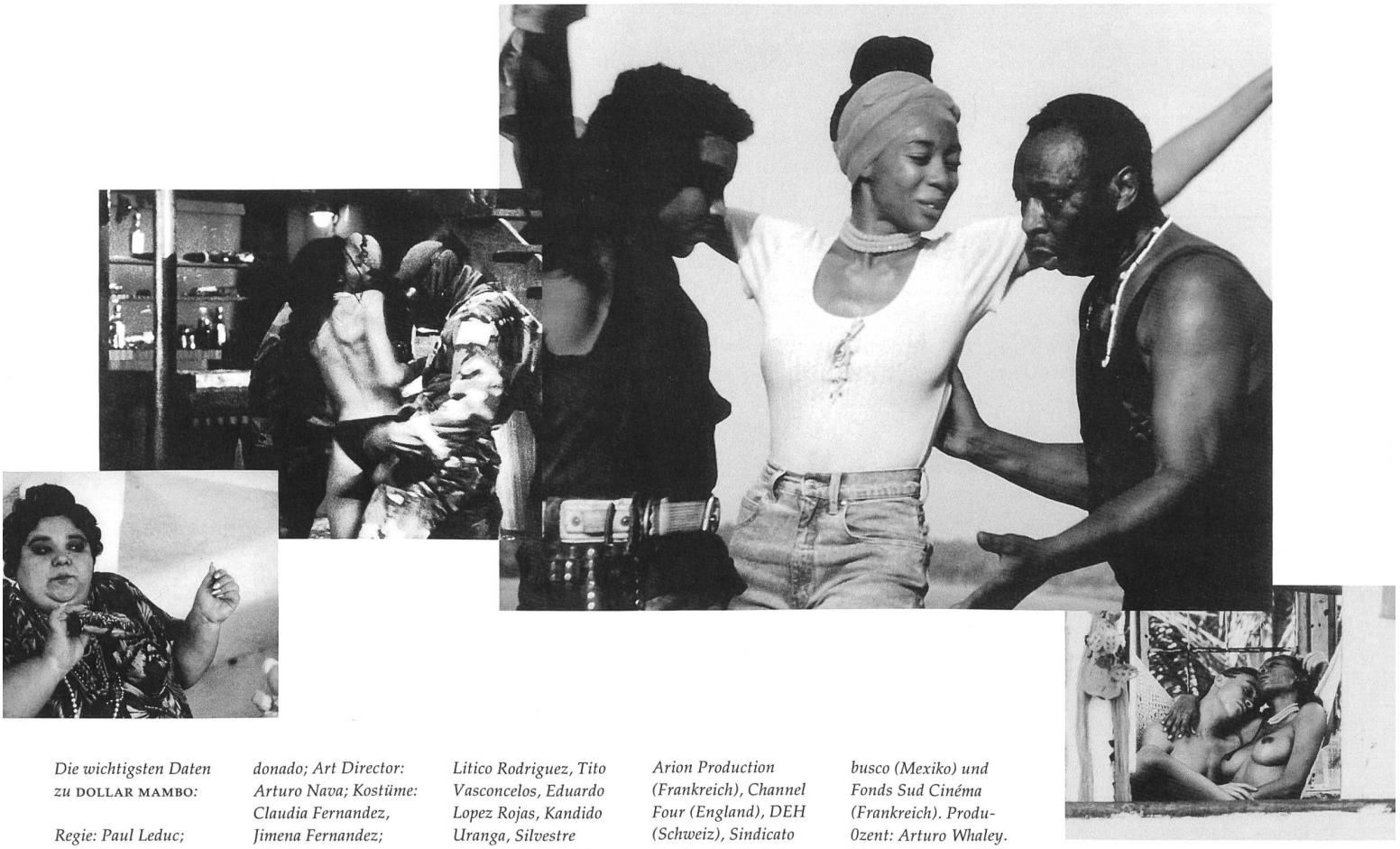


der Welt sieht man immer weniger Filme, die einzelne Kulturen repräsentieren, dafür immer mehr Filme, die nicht einmal mehr in Hollywood gemacht sein müssen: sie entstehen bereits überall nach dem Muster der Hollywood-Produktionen. Das gilt für die Geschichten, die sie erzählen, wie für die Sprachen, in denen sie sprechen, die Formen, die sie anwenden» (Leduc in einem Interview mit dem Zürcher Tages-Anzeiger vom 8. Februar 92). Schon 1987 konstatierte er im Zusammenhang mit den neuen Technologien im Elektronikbereich: «Innerhalb dieser neuen internationalen Arbeitsteilung bei der Produktion von Bildern ... ist unsere Rolle die von Konsumenten, nicht von Produzenten. Das betrifft nicht nur die Lateinamerikaner, sondern alle Nicht-Nordamerikaner, wie die kinematographischen Verzeichnisse der Welt und die lautstarken Bankrotterklärungen fast aller nationalen Filmindustrien zeigen.» Er legte dar, dass die von Dollars abhängige mexikanische Filmindustrie praktisch nur noch damit beschäftigt sei, für geringe Kosten Hollywoodfilme oder «schreckliche Filme» für mexikanische Emigranten in den USA zu produzieren.

In Leducs jüngster Produktion – seiner letzten? (es wird behauptet, er wolle seinen Beruf als Filmemacher an den Nagel hängen) – ist schon der Titel Metapher: der genuinen Magie des Mambo steht die Allmacht des Dollars gegenüber. DOLLAR MAMBO demonstriert nicht zuletzt die kulturelle Vereinnahmung durch die Unterhaltungsindustrie. Zum Beispiel wird neben der Invasion der US-Truppen – in der Sequenz des Einbruchs im Warenlager des Hafens – auch die Invasion von Elektronik-Geräten «made in Japan» illustriert. In einer anderen bizarren Szene sitzt eine übergewichtige, ständig Kuchen in sich hineinstopfende Frau mit Lockenwicklern vor laufendem Fernseher in einer Villa und wiegt den fetten Kopf im Takt einer TV-Ärobic-Show. Dieselbe Figur taucht am Ende des Films nochmals auf, in einem politischen Propagandazug marschiert sie vor Transparenten mit der Aufschrift «Welcome U.S.A.».

Es gibt in DOLLAR MAMBO nur einen – äusserst ironischen – Dialog, der eigentlich ein Monolog ist. Ein Bauchredner unterhält sich mit einer Puppe, fragt sie, worüber sie sprechen sollen. «Über nichts», antwortet die Puppe. «Es ist nicht Zeit, über nichts zu sprechen.» – «Wenn wir nichts sagen, so ist es, als sei nichts passiert.» – «Nichts geschah hier, nichts. Was kann ich also sagen?» – «Ich sagte Dir doch, Du sollest nichts sagen.» – «Dann sage ich nichts.» – «Endlich verstehen wir einander.» – «Nichts ist hier passiert, gar nichts.»

Ines Anselmi



Die wichtigsten Daten zu DOLLAR MAMBO*:*

Regie: Paul Leduc; Buch: Jaime Aviles, José Joaquin Blanco, Paul Leduc, Hector Ortega, Juan Tovar; Kamera: Guillermo Navarro; Schnitt: Guillermo S. Maldonado; Art Director: Arturo Nava; Kostüme: Claudia Fernandez, Jimena Fernandez; Musik: Eugenio Toussaint; Choreographie: Marco Antonio Silva, Tito Vasconcelos. DarstellerInnen: Dolores Pedro, Roberto Sosa, Raul Medina, Litico Rodriguez, Tito Vasconcelos, Eduardo Lopez Rojas, Kandido Uranga, Silvestre Mendez, Gabino Diego, Monica Castillo. Produktion: Programa Doble (Mexico), Igeldo Zine Produkzioak (Spanien), in Zusammenarbeit mit Arion Production (Frankreich), Channel Four (England), DEH (Schweiz), Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, Instituto Mexicano del Seguro Social, Tabasco Films, Gecisa, Universidad de Guadalajara, Estudios Churubusco (Mexiko) und Fonds Sud Cinéma (Frankreich). Produzent: Arturo Whaley. Mexiko, Spanien 1993. 35mm, Farbe, Ultra Stereo; Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Cinematograph Filmverleih, Dominik Schuler, 6438 Ibach.

Gesetze der Geologie

THE SHAWSHANK REDEMPTION
von Frank Darabont

Figuren, die im Gefängnis eine Art von Zuhause gefunden haben.

Es liegt schon etwas höchst Widersprüchliches in den Reaktionen, die ein guter Gefängnisfilm bei seinen Zuschauern auslösen kann. Er lässt sie eindringen in eine in sich geschlossene Welt, in der ganz eigene Regeln herrschen, eine Welt, die kein Abbild derjenigen ist, die der Zuschauer kennt, und doch womöglich Metaphern für das Leben draussen birgt. Gleichsam wie ein Neuankömmling erfährt er um die Brutalität der Initiationsriten und Machtkämpfe, erkennt ihre Unausweichlichkeit, spürt aber auch, wie aus Zweckgemeinschaften echte Partnerschaften werden können (der Gefängnisfilm ist eines der wenigen Genres, in dem sich immer noch vorbehaltlos und unverfänglich von Männerfreundschaften erzählen lässt). In kaum einer anderen Filmgattung bekommt der Zuschauer ein Gefühl dafür, wieviel filmische Zeit das Verstreichen eines Lebensjahres eigentlich verlangen kann; er lernt Figuren kennen, die im Gefängnis eine Art von Zuhause gefunden haben, und dort dennoch nur vergeblich altern. Und doch: je mehr er sich in dieses Milieu einfühlt, je stärker er sich in das erzählte Drama verstricken lässt, desto weniger ist er bereit, diesen Schauplatz zu verlassen.

Da ergeht es ihm, natürlich, ganz anders als den Filmfiguren. THE SHAWSHANK REDEMPTION spielt gleich auf mehreren Ebenen mit diesem Paradoxon. Andy Dufresne, die Hauptfigur, vergleicht das Gefängnisleben einmal mit den Gesetzen der Geologie: Zeit und Druck sind die entscheidenden, unerbittlichen Faktoren. Zu zweimal lebenslänglich ist er verurteilt worden; jeweils ein Leben für eines, das er kaltblütig beendet haben soll: Seine Frau und deren Liebhaber sind ermordet worden in jener Nacht, in der Andy ihnen mit einem Revolver und einer Whiskyflasche auflauerte. Zuzutrauen wäre es ihm, dem verschlossenen Bankier, dessen jungenhaftes Gesicht ebenso harmlos wie hintergründig ausschauen kann, und hinter dessen Reserviertheit vielleicht nur Kaltblütigkeit steckt. Und doch erteilt er seinen Schicksalsgenossen im Shawshank-Staatsgefängnis schon beim ersten Essen – sie hatten gewettet, wer von den Neulingen die erste Nacht nicht überstehen würde – eine Lektion in Menschlichkeit, in dem er eine Frage stellt, die keinem von ihnen je in den Sinn gekommen wäre: Wie war der Name des Neulings, der kurz zuvor unter Tränen und den brutalen Schlägen der Wärter sein Leben aushauchte?

Auch Andy räumt man keine grossen Überlebenschancen ein, als er 1947 eingeliefert wird: ein Rebell und Wachträumer, der auf dem Gefängnishof Steine sammelt, ein willkommenes Opfer der Lust seiner Mithäftlinge und der Willkür des Wachpersonals. Dennoch wird er fast zwei Jahrzehnte dort zubringen: Während draussen Rita Hayworth zunächst von Marilyn Monroe und dann von Raquel Welch als aktuelles Sexsymbol abgelöst wird, schliesst er Freundschaft mit dem findigen und lebensklugen Red und gewinnt in dem korrupten und bibelfesten Gefängnisdirektor einen gefährlichen Gönner. Bald macht sich Andy als Finanzberater des Wachpersonals be-

liebt und als Buchhalter des Direktors unentbehrlich. Und auch die Gesetze der Geologie weiss er sich zunutze zu machen ...

Autor und Regisseur *Frank Darabont* verbeugt sich tief vor den Konventionen des Gefängnisfilms. Er bedient sich gar des zermürbenden Regelmasses des Gefängnisalltags, bedient sich der Monotonie und Routine, um überaus spannend zu schildern, wie Menschen und ihre Beziehungen zueinander sich entwickeln. Behutsam kehrt er die Genretraditionen jedoch um in eine vorbehaltlos sentimentale Hymne an Menschenwürde und Beharrlichkeit. Emphatisch schildert er die kleinen und grossen Fluchten der Sträflinge, ihre Versuche, ihrem Dasein ein wenig Menschlichkeit abzutrotzen. Rasch rückt er freilich die langwährende, aufmerksame Freundschaft zwischen Andy und Red ins Zentrum, ihre tiefe innere Verwandtschaft, ihre Freude darüber, jemanden gefunden zu haben, der ganz den eigenen Wertmassstäben entspricht.

Darabont hat, und das ist nicht die letzte Überraschung, welche sein Film bereithält, die Novelle eines Autors adaptiert, der dem Kino sonst nur als Garant billigen Schreckens gilt: Stephen King. Er hat ihn beim Wort genommen, hat nicht nur den Titel in jeder seiner Bedeutungen ausgelotet: «Redemption» meint nicht nur das Abbüssen einer Schuld, sondern auch die Auslösung von Wertpapieren und schliesslich das Einlösen eines Versprechens. Die Dialoge zeugen von einer atemberaubend poetischen Nähe zu Milieu und Charakteren, in jeder Szene spürt man die Lust, hervorragende Schauspieler hervorragende Repliken sprechen zu lassen. Darabont hat ein glänzendes Ensemble verwitterter Charaktergesichter um seine brillanten Hauptdarsteller geschart; man spielt mit heroischer Zuverlässigkeit. Bislang hat Darabont vor allem sein Geschick als Autor ironischer Genrevariationen bewiesen, hat mit seinem Regiedebüt THE WOMAN IN THE ROOM immerhin bereits eine aussergewöhnlich kammerspielhafte King-Adaption vorgelegt. Bislang gab es in seiner Karriere indes wenig, das vorbereitet hat auf die Präzision des Erzählens in THE SHAWSHANK REDEMPTION, bei welcher der Schnitt auf eine ausgetretene Zigarette oder der Klang eines Wortes allein schon über das Schicksal der Figuren bestimmen können.

Gerhard Midding

«Es gibt Szenen, deren Bedeutung das Publikum instinktiv begreift»

Gespräch mit Frank Darabont

FILMBULLETIN THE SHAWSHANK REDEMPTION ist bereits Ihre zweite Stephen-King-Adaption; eine dritte soll bald folgen. Worin lag für Sie die Anziehungskraft seiner Novelle?

FRANK DARABONT Die Novelle funktioniert auf vielen Ebenen. Zunächst einmal schreibt er Geschichten, die den Leser vereinnahmen und packen; ich glaube, er ist ein so überaus erfolgreicher Autor, weil er das grosse Geschick besitzt, seine Leser in die Welt, die er beschreibt, zu entführen. Mich hat aber noch viel stärker bewegt, dass er diese Geschichte als Rahmen gewählt hat, um von Dingen zu erzählen, die in der menschlichen Natur verborgen, aber auch ungeheuer wichtig und schön sind: Würde, Hoffnung, Freundschaft. Ich finde es wichtig, sich gerade in einer zunehmend nihilistischen Welt an diese Werte zu erinnern.

FILMBULLETIN Was mich am Film fasziniert, war der Respekt für die gesprochene und geschriebene Sprache. Ist das ein Indiz für Ihre Treue gegenüber der Vorlage, oder für Ihre eigenen Vorlieben?

FRANK DARABONT Sicher für beides. Ich hege tatsächlich einen grossen Respekt für unsere literarischen Traditionen, die Stephen King in seinen Büchern ja auch fortführt. Ich bin mit Büchern ebenso wie mit Filmen und dem Fernsehen aufgewachsen. Alles, was ich gelesen habe, hat mich auf eine Art geprägt. Eine solche Haltung ist im Kino selten geworden, denn sie verlangt vom Zuschauer Geduld und

Aufmerksamkeit – Eigenschaften, denen die Sehgewohnheiten der MTW-Generation konträr gegenüberstehen. Dennoch finde ich, dass man sich für seine Figuren Zeit nehmen sollte. Deshalb schätze ich auch die Arbeit von Quentin Tarantino so sehr. Auch wenn sich unsere Haltung und der Rhythmus unserer Filme sehr unterscheiden, verbindet uns doch eine Liebe zur Sprache, zur Schönheit und zu den Besonderheiten der Sprache. Ich lasse mich gern von der Stimme eines Autors in eine andere Welt entführen.

«Mich bewegt, dass Stephen King diese Geschichte als Rahmen gewählt hat, um von Dingen zu erzählen, die ungeheuer wichtig und schön sind: Würde, Hoffnung, Freundschaft.»

FILMBULLETIN Das gelingt Ihnen im Film vor allem Dank des Kommentars. Stand es für Sie von Anfang an fest, dass Red die Geschichte erzählen sollte?

FRANK DARABONT Ja, denn diese Erzählerstimme prägt die Novelle; sie ist immer gegenwärtig. Den Film hätte ich mir nie ohne den Erzähler vorstellen können. Und wenn man das Glück hat, einen Schauspieler wie *Morgan Freeman* zu finden, der eine sehr reiche und schöne Stimme besitzt, führt man den Zuschauer ganz unmittelbar in die Handlung ein. Man spricht ihn direkt an. Ein Voice-over-Kommentar ist freilich auch eine zweischneidige Sache: In einem Film wie FORREST GUMP funktioniert er gut, wenn er jedoch schlecht geschrieben ist, aus den falschen Gründen eingesetzt wird, kann er sich auch zu einem sehr verwirrenden Stilprinzip entwickeln, wie zum Beispiel in BLADE RUNNER.

«Es ist auch rätselhaft: man weiss im voraus nie, ob der Funke zwischen zwei Schauspielern überspringt.»

FILMBULLETIN Reds Perspektive ist in Ihrem Film sehr wichtig, da Andy Dufresne ein sehr verschlossener Charakter ist.

FRANK DARABONT Red ist zweifellos weniger rätselhaft als Andy, aber gleichzeitig nicht weniger interessant als dieser. Er ist ein zugänglicherer Charakter, und das Publikum kann die gleiche Erfahrung machen wie er: Es lernt Andy mit seinen Augen kennen; dadurch ist es in der Lage, allmählich jene Schichten abzutragen, unter denen dieser sich verbirgt. Als Personen scheinen sie so unterschiedlich zu sein – es ist auf den ersten Blick eine etwas unwahrscheinliche Freundschaft. Was beide jedoch miteinander verbindet, ist die Fähigkeit zur genauen Beobachtung, die Bereitschaft zu reflektieren, zu analysieren. Und darin unterscheiden sie sich von den anderen Häftlingen.

FILMBULLETIN Beide Hauptdarsteller sind sehr unterschiedliche Temperamente, ihre Herangehensweise folgt ganz offensichtlich einem unterschiedlichen Rhythmus. Wie verlief Ihre Zusammenarbeit mit den beiden?

FRANK DARABONT Tim geht mehr vom Verstand aus, Morgan arbeitet eher aus dem Bauch heraus. Tim legt sich sehr genau Rechenschaft ab über seine Rolle und deren Stellung in der Geschichte, Morgan vertraut demgegenüber seinem Instinkt. Das sind gegensätzliche, aber auch absolut gleichwertige Techniken, die sich gut ergänzen können. Die Chemie funktionierte zwischen den beiden von Anfang an. Darüber war ich natürlich sehr glücklich, es ist mir gleichzeitig aber auch rätselhaft; man weiss im voraus nie, ob der Funke zwischen zwei Schauspielern überspringt.

FILMBULLETIN Sie haben beide mit einem hervorragenden Ensemble umgeben: lauter Charakterdarsteller, die absolut zeitgenössisch wirken und zugleich ein starkes Gefühl für die Gemeinschaft vermitteln, die sie im Gefängnis bilden.

FRANK DARABONT Auch im Gefängnis brauchen die Leute einander; eine Art von Gemeinschaft wird sich überall etablieren. Aber ich mag diese Männer besonders gern, ich mag die Art, wie sie versuchen, ihr Leben unter diesen Umständen auf die bestmögliche Weise zu bewältigen. Deshalb halte ich mich auch nicht lange mit den Verbrechen auf, wegen denen sie im Gefängnis gelandet sind. Letztlich ist nur wichtig, dass wir sie unter diesen Lebensumständen kennenlernen.

FILMBULLETIN Reds Fähigkeit zur Analyse, seine Selbsterkenntnis, das Bewusstsein, dass er ausserhalb der Gefängnismauern mittlerweile vielleicht hilflos sein wird, erinnert mich an eine Passage in dem Gefängnisfilm BRUBAKER von Stuart Rosenberg.

FRANK DARABONT Richtig, das ist auch einer der Gefängnisfilme, die ich am meisten schätze, neben BIRDMAN OF ALCATRAZ von John Frankenheimer oder auch Don Siegels ESCAPE FROM ALCATRAZ. Das ist ein sehr interessantes Dilemma, in dem sich Robert Redford in BRUBAKER befindet: So sympathisch und verständnisvoll seine Figur auch gezeichnet ist, es fehlt ihr völlig die Erfahrung, und demzufolge auch das Verständnis dafür, dass man nach jahrzehntelanger Haft draussen nicht mehr lebensfähig ist. Genau das hat mich interessiert, deshalb verlässt der Film auch für eine kurze Zeit das Gefängnis, um der Figur zu folgen, die *James Whitmore* spielt. Als er ins Zuchthaus kam, gab es kaum Automobile auf den Strassen, und nun wird er plötzlich in die Welt der fünfziger Jahre entlassen!

FILMBULLETIN Das Gefängnis selbst ist eine atemberaubende Kulisse. Es wirkt wie eine Kathedrale, was natürlich sehr schön mit den religiösen Motiven der Erzählung korrespondiert. Wie haben Sie den Realschauplatz gefunden?

FRANK DARABONT Wir haben einfach die gesamten Filmkommissionen in den einzelnen Bundesstaaten angeschrieben, und auch einige in Kanada. Natürlich schrieben die alle sofort zurück, denn sie sind daran interessiert, Filmprojekte in ihren Zuständigkeitsbereich zu ziehen. Am Ende standen dann noch zwei Gefängnisse zur Auswahl, eines in Tennessee und eben dieser furchteinflössende Bau in Ohio. Aber im Grunde war die Entscheidung von vornherein klar, ein Gebäude mit dieser Atmosphäre wollten wir uns nicht entgehen lassen.

FILMBULLETIN Ich vermute, Sie haben aber auch einige Innenszenen im Studio nachbauen lassen, denn die Farbdramaturgie erscheint mir doch sehr genau kontrolliert.

FRANK DARABONT Das ist richtig. Ich wollte, dass der Film in monochromen Tönen beginnt, es sollte nur Blau und Grau geben. Später, um das Thema der Hoffnung zu akzentuieren, erscheinen dann die Räume weiter und offener. Es kommen auch kräftigere Farbakzente hinzu. Mein Kameramann *Roger Deakins* und der Szenenbildner *Terence Marsh* stimmten mit mir überein, dass wir auf diese Weise visuell unterstreichen konnten, was mich auch an der Geschichte so tief bewegt hatte. In Terence Marsh habe ich überdies einen wirklich genialen Production Designer gefunden: Die Dekors, die er gebaut hat, verblüffen mich noch heute. Er hat einen ganzen Zellenblock in einer Lagerhalle in Ohio

«Man muss auch immer aufpassen, dass man einem Publikum nicht etwas erklärt, was es wahrscheinlich schon vorher begriffen hat.»

nachbauen lassen, denn es war fast unmöglich, den realen Drehort richtig auszuleuchten und die Kamera frei zu bewegen. Ich schwöre Ihnen, wenn ich Ihnen die Augen verbunden hätte und Sie in diese Halle gebracht hätte, es wäre Ihnen nicht aufgefallen, dass die Zellenwände nicht aus Stein, sondern aus Fiberglas waren.

FILMBULLETIN Ich habe einmal versucht, thematische Querverbindungen zwischen THE SHAWSHANK REDEMPTION und Ihren vorherigen Arbeiten herzustellen, und bin dabei häufig auf das Motiv der Konfrontation mit einer anderen Seite des eigenen Ich gestossen.

FRANK DARABONT Ja, das ist ein Thema, das ich ungeheuer faszinierend finde. Das hatte ich auch sehr deutlich in meinem Drehbuch zu FRANKENSTEIN herausgearbeitet, stärker, als es im endgültigen Film von Branagh dann auftaucht. Auf die gleiche Weise bin ich auch an THE WOMAN IN THE ROOM herangegangen, meine erste Stephen-King-Verfilmung. Da interessierte mich das moralische Dilemma des Anwalts, der einen professionellen Killer verteidigt und dabei sehr viel über sich selbst erfährt, denn er muss sich zur gleichen Zeit Rechenschaft darüber ablegen, ob es nicht gnädiger wäre, seine todkranke Mutter zu vergiften. Mich fasziniert diese Idee des Spiegels, aus dem etwas Unbekanntes zurückblickt, wenn man nur genau genug hinschaut. In THE SHAWSHANK REDEMPTION gibt es diese Konfrontation auf mehreren Ebenen: in der Beziehung zwischen Andy und dem bigotten Gefängnisdirektor, aber auch in seiner Beziehung zu Red. Da ist es mir zum ersten Mal gelungen zu erzählen, dass aus dem Spiegel etwas Positives zurückblickt.

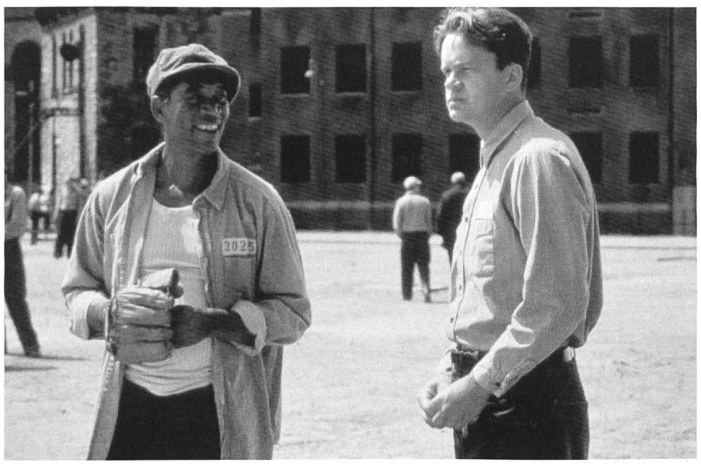
FILMBULLETIN Ja, Sie ziehen von Anfang an Parallelen zwischen den beiden, etwa wenn sich nach Andys Verurteilung eine Gittertür beiseite schiebt, man aber nicht wie erwartet ihn sieht, sondern Red. War das ein Prinzip, das Sie schon im Drehbuch festgelegt hatten?

FRANK DARABONT Ja, das war im Drehbuch schon präzise vorgegeben, bis hin zu dieser Bewegung der Gittertür, die beiseite geschoben wird. Der Film kommt dem Drehbuch sehr nahe; das ist einer der Vorteile, wenn man sein eigenes Buch verfilmt. Viele Schnittfolgen waren mir schon beim Schreiben klar. Dennoch ist ein Film natürlich etwas anderes als ein Drehbuch; eine ganze Reihe von Szenen, die mir beim Schreiben unverzichtbar erschienen, habe ich schliesslich kürzen können. Denn es gibt Szenen, deren Bedeutung das Publikum instinktiv begreift, da muss ich es ihm nicht deutlich vorbuchstabieren. Man muss auch immer aufpassen, dass einem das Publikum nicht zu sehr voraus ist und ungeduldig wird, weil es wissen will, wie die Geschichte weitergeht, und nicht etwas erklärt bekommen will, was es wahrscheinlich schon vorher begriffen hat.

FILMBULLETIN Hängt das auch manchmal mit der Tatsache zusammen, dass ein Schauspieler einer Rolle mehr Klarheit geben kann, als sie vielleicht auf dem Papier hatte?

FRANK DARABONT Ganz sicher. Es kann eine Alchemie geben zwischen einem Schauspieler und seiner Rolle, die es dem Zuschauer ermöglicht, instinktiv zu verstehen, was zwischen den Zeilen steht. Und wenn man Schauspieler wie *Tim Robbins* und Morgan Freeman hat, dann kann man sicher sein, dass sie dem Zuschauer einen ganz unmittelbaren Zugang zu einer Figur und ihren Motiven geben können.

Das Gespräch mit Frank Darabont führte Gerhard Midding



Die wichtigsten Daten zu THE SHAWSHANK REDEMPTION (DIE VERURTEILTEN)*:*

Regie: Frank Darabont; Buch: Frank Darabont, nach dem Kurzroman «Rita Hayworth and the Shawshank Redemption» von Stephen King; Kamera: Roger Deakins, B.S.C.; Schnitt: Richard Francis-Bruce; Production Design: Terence Marsh; Ausstattung: Michael Sierton; Bauten: Peter Smith; Kostüme: Elizabeth McBride; Musik: Thomas Newman; Tonmischung: Willie Burton. Darsteller (Rolle): Tim Robbins (Andy Dufresne), Morgan Freeman (Ellis Boyd "Red" Redding), Bob Gunton (Gefängnisdirektor Norton), William Sadler (Heywood), Clancy Brown (Captain Hadley), Gil Bellows (Tommy Williams), Mark Rolston (Bogs Diamond), James Whitmore (Brooks Hatlen), Jeffrey De Munn (Staatsanwalt), Larry Brandenburg (Skeet), Neil Giuntoli (Jigger), Brian Libby (Floyd), David Proval (Snooze), Joseph Ragno (Ernie). Produktion: Castle Rock; Produzentin: Niki Marvin; ausführende Produzenten: Liz Glotzer, David Lester. USA 1994. Format: 1:1,66; Farbe: Technicolor; Dauer: 142 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Schwarze Witwe

THE LAST SEDUCTION
von John Dahl

Bei jedem einzelnen Mann holt sie sich jeweils das, was sie gerade braucht.

Sie macht es morgens, mittags und abends. Im Liegen, im Stehen und in der Hocke. Aus Leidenschaft, aus Langeweile und aus Berechnung. Beim Essen, bei der Arbeit und sogar beim Sex. Weil die Welt für sie am Draht hängt, hängt Bridget am Telefon wie ein Junkie an der Nadel. Der Zufall hat sie in ein Nest namens Beston verschlagen. Dort kann man – Beston-falls – existieren, leben dagegen kann man ihrer Ansicht nach nur in einer Stadt: New York. Vor einiger Zeit musste sie von dort flüchten und braucht seither regelmässig ihre tägliche Dosis metropolitanen Fluidums. Jeder ihrer unzähligen Anrufe hat nur ein einziges Ziel: sie so schnell wie möglich in ihren natürlichen Lebensraum zurückzubringen.

Mit den Taschen voller Geld kommt Bridgets Ehemann Clay zu Beginn des Films von einem Drogendeal zurück. Er knöpft sich das Hemd auf und will mit ihr schlafen; sie bringt ihn dazu, vorher zu duschen, und knöpft ihm das Geld ab. Sie steigt in den Wagen und fährt, bis in Beston der Tank leer ist. Mehrere hundert Kilometer vom Big Apple entfernt, hat sie bereits erste Entzugserscheinungen, geht in eine Bar und bestellt – was sonst? – einen Manhattan. Würde der Barkeeper auch die Buchstaben von «New York» im Cocktailshaker mixen, käme vielleicht genau jenes Pseudonym heraus, das sie sich bald zulegen wird: Wen(dy) Kroy. Aber der Barkeeper tut nichts dergleichen. In Beston ist man es nämlich nicht gewohnt, dass Frauen allein in eine Bar gehen und ihre Getränke selbst bestellen.

Bridget dagegen ist es gewohnt, sich zu nehmen, was sie haben will, und nicht darauf zu warten, dass man es ihr gibt. Sie bittet nie um Einlass, sie verschafft sich Zutritt. Als Mike für sie bestellt und ihr den Drink bringt, nimmt sie zwar das Glas, ihn jedoch weist sie ab. Weil ihm nichts Besseres einfällt, prahlt er mit der Grösse seines Geschlechtsorgans. Daraufhin greift sie durch seinen Hosenschlitz, überlegt kurz und macht bei ihm zu Hause die Probe aufs Sexempel. Mike fühlt sich wie im Himmel, doch schon bald beginnt für ihn die Hölle auf Erden. Denn ein Mann, der viel in der Hose und wenig im Kopf hat, ist für Bridget ein gefundenes Fressen.

Bridget ist eine Weiterentwicklung der klassischen Femme fatale des Film noir, und deshalb hat Regisseur *John Dahl* sie auch ausnahmslos in schwarzweisse Kleidungsstücke gesteckt. So wirkt sie wie eine schwarze Witwe, die schon immer vorsorglich Trauer trägt für die Männer, denen sie demnächst auf den Leib rückt. Bei jedem einzelnen holt sie sich jeweils das, was sie gerade braucht: bei ihrem Ehemann Geld, bei ihrem Liebhaber Sex, bei ihrem Anwalt Rat. Während sie die Männer benutzt, fädelt sie einen raffinierten Plan ein, der ihr einen Triumphzug

durch New York bescheren soll. Mike, der schwächste von allen, spielt dabei die wichtigste Rolle. Weil er sich nach ihr verzehrt, kann sie ihn um so leichter mit Haut und Haaren verschlingen.

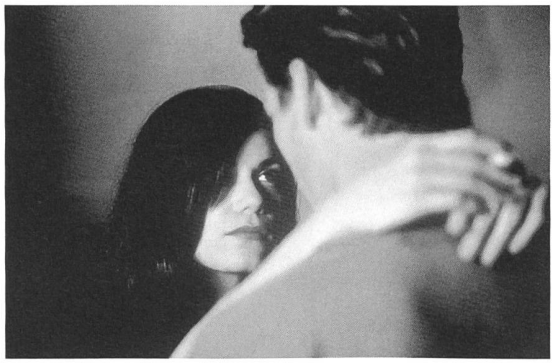
Während des Schlüsseldialogs, in dem Mike – ohne es zu ahnen – Bridget auf die Idee für ihre mörderische Intrige bringt, sind die beiden nie in einer Einstellung zu sehen. Richtet die Kamera den Blick auf Bridget, sehen wir im Hintergrund stets ein gelbes und ein blaues Licht in der Tiefe der ansonsten dunklen, rauchgeschwängerten Bar. Folgt der Umschnitt auf Mike, bestimmen rote und grüne Neonleuchtschriften das Bild. Dahl benutzt in der gesamten Sequenz im wesentlichen nur diese vier Farben und setzt sie so ein, dass in jeder Einstellung ein Komplementärkontrast herrscht. Die Figuren werden visuell voneinander getrennt, doch die Farben lassen bereits das Gefühl spannungsvoller Einheit entstehen.

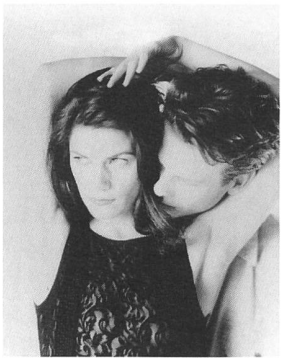
Der eine hat die Idee, der andere führt sie aus; der eine denkt, der andere handelt. Mike, der Versicherungsagent ist, erzählt Bridget von einer Frau, die froh über den Tod ihres Mannes gewesen sei, denn nach seinem Ableben war herausgekommen, dass er eine seiner Kreditkarten auf den Namen einer fremden Frau ausgestellt hatte – seiner Geliebten. Da Mike Informationen über die Kreditkarten seiner Kunden einholen kann, überlegt sich Bridget, untreue Männer per Computer ausfindig zu machen, mit den Ehefrauen Kontakt aufzunehmen, ihnen die Ermordung des Gatten anzubieten und sich dafür an der ausgezahlten Lebensversicherung beteiligen zu lassen. Als sie Mike diesen Vorschlag unterbreitet, erklärt er sie für verrückt. Kurz darauf sehen wir die beiden zusammen in einer Einstellung, in der am rechten Bildrand eine grüne Lampe leuchtet, während der Hintergrund gelb ist. Mike stellt eine blaue Sporttasche auf den Tisch, dann geht er nach links aus dem Bild und kommt einige Sekunden später mit einem roten Eishockeyschläger zurück. Auch wenn er Bridgets Plan hier noch weit von sich weist, die Farben machen ihn bereits zum Komplizen.

Das farbige Licht, das durch übermässigen und wahllosen Gebrauch zum Klischee des modernen Film noir geworden ist, setzen Dahl und sein Kameramann *Jeffrey Jur* meist äusserst zielgerichtet ein. Auch kommen sie im Gegensatz zu vielen ihrer Kollegen mit erstaunlich wenig Dunkelheit aus; fast drei Viertel aller Szenen spielen am hellichten Tag. Sie brauchen das Zwielicht und die Finsternis nicht, weil sie eine Heldin haben, deren Seele schwärzer ist als die Nacht. Mit Dialogsätzen ausgestattet, die so schmutzig sind, dass man sich danach die Ohren waschen möchte, und flankiert von einer Kamera, die ihre raumgreifenden Bewegungen durch schnelle Fahrten noch unterstreicht, gibt *Linda Fiorentino* der Figur genau die richtige Mischung aus Bösartigkeit, Scharfsinn und Erotik.

Wie seine Heldin macht auch der Film nichts ohne Hintergedanken, Ökonomie und Zweckmässigkeit bestimmen von der ersten bis zur letzten Minute seinen Duktus. Geschickt wird mit überlappendem Ton gearbeitet, keine Sekunde Erzählzeit verstreicht ungenutzt – THE LAST SEDUCTION gleicht einem Teppich mit grösster Webdichte. Nur am Ende, als beim Showdown in New York ein überraschendes Geheimnis aus Mikes Vergangenheit gelüftet wird und Bridget erst Clay und dann ihn über die Klinge springen lässt, treiben es Drehbuchautor *Steve Barancik* und Regisseur Dahl eindeutig zu weit. Dennoch ist der Film eine der ersten Verführungen dieses Kinojahres, und man braucht keine Angst davor zu haben, sich ihr hinzugeben.

Lars-Olav Beier



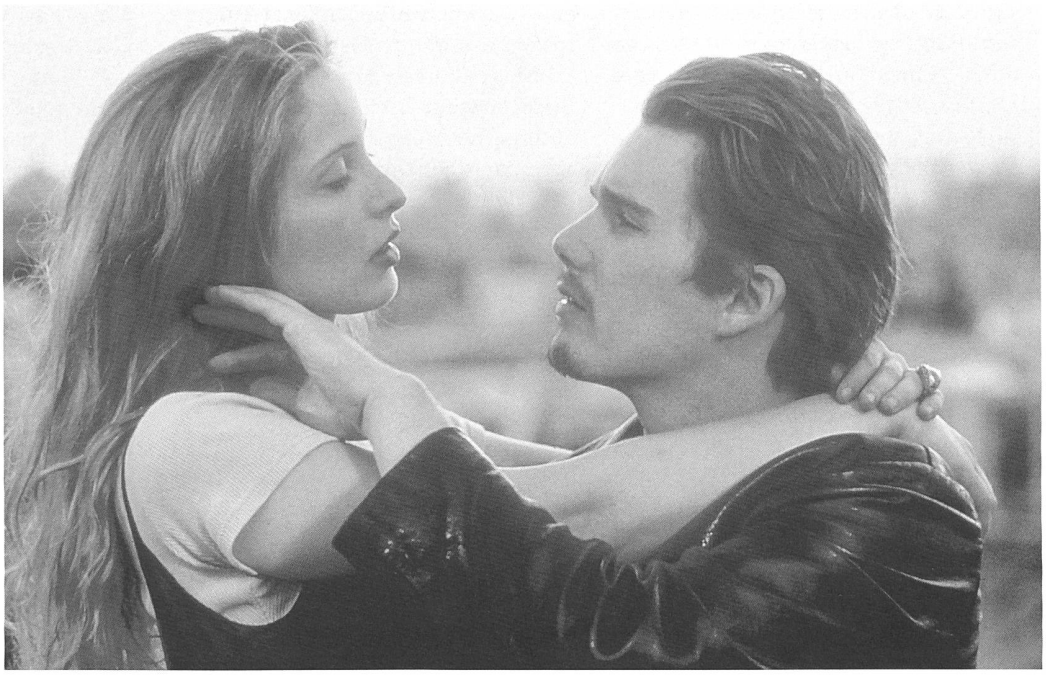


Die wichtigsten Daten zu THE LAST SEDUCTION (DIE LETZTE VERFÜHRUNG):

Regie: John Dahl; Buch: Steve Barancik; Kamera: Jeffrey Jur; Kamera-Assistenz: Brian Sullivan, Beth-Jena Friedberg; Schnitt: Eric L. Beason; Ausstattung: Linda Pearl; Art Direction: Dina Lipton; Kostüme: Terry Dresbach; Make-up: Camille Henderson; Musik: Joseph Vitarelli; Ton-Schnitt: Jon Johnson. Darsteller (Rolle): Linda Fiorentino (Bridget Gregory), Peter Berg (Mike Swale), Bill Pullman (Clay Gregory), J. T. Walsh (Frank Griffith), Bill Nun (Harlan), Herb Mitchell (Bob Trotter), Brien Varady (Chris), Dean Norris (Shep), Donna Wilson (Stacy), Mik Scriba (Ray), Walter Addison (Detektiv), Mike Lisenco (Bert). Produktion: ITC Entertainment; Produzent: Jonathan Shestack; Co-Produzentin: Nancy Rae Stone; ausführender Produzent: Guy J. Louthan. USA 1993. Dauer 110 Min. CH-Verleih: Cinetell, Genève.

Dialektik der Annäherung

BEFORE SUNRISE von Richard Linklater



Der Reigen der Annäherungen, Stimmungen und Schwingungen, die zwischen den beiden entstehen.

«Aus einem Blick
kann die Liebe entstehen»
Louis Malle, LES AMANTS

Ein Mann sieht eine Frau und sie gefällt ihm. Die Frau schaut zurück, entdeckt den Mann und er gefällt ihr auch. Sie lächeln sich an, beginnen zu reden, finden Tricks und Wege, ihre Hemmungen, Gewohnheiten und Pläne für einige Stunden über Bord zu werfen und sich auf das Abenteuer des Sich-Kennenlernens einzulassen: was Richard Linklater in BEFORE SUNRISE auf Leinwand bringt, ist der "Idealfall" einer – in der Kunst so oft besungenen – dem Leben und der Zeit stibitzten Begegnung zweier Menschen – unspektakulär und gewöhnlich einerseits, gleichzeitig aber auch einmalig und wunderbar.

Im Zug von Budapest nach Paris lernen sich Linklaters Protagonisten kennen. Obwohl der Film in der Folge fast ausschliesslich seine zwei Hauptdarsteller ins Bild rückt, setzt er zu Beginn deren Sich-Verliebens das Schema einer routinierten, gar totgelaufenen Beziehung: es ist ein lautstark in Deutsch sich zankendes Ehepaar, das Céline aufstehen und entfernt von den beiden neben Jesse wieder Platz nehmen lässt. Ein Blick, ein Brauenrunzeln wegen der sich Streitenden, «ob sie Englisch, er Französisch spreche», und «was er/sie da lese» stehen dann am Anfang von Célines und Jesses Konversation; einer Konversation, die zum Gespräch erweitert beinahe ununterbrochen durch Linklaters ganzen Film führt.

Woher er komme und wohin sie gehe, ob man Geschwister, Freund, Freundin habe, ob sie das Kind reicher Eltern und er der Sohn geschiedener Leute sei, welche Fernsehsendung man drehen würde, wenn man selber ein Programm auf die Beine stellen dürfte: Céline und Jesse fragen mit der unbekümmerten Unverblümtheit der Jugend, und der Inhalt ihrer Reden scheint reichlich beliebig. Wichtiger ist die non- und averbale Ebene ihres Gesprächs, ist der Reigen der Annäherungen, den sie durchlaufen, sind Stimmungen und Schwingungen, die zwischen den beiden entstehen.

Linklater lässt seinen Film in der Jetztzeit spielen und verpasst ihm damit den Anstrich von Authentizität. Er blendet nicht vor, nicht zurück, packt die Ereignisse einer Nacht auf Leinwand und erfasst das ungeheure flüchtige Moment des Sich-Verliebens; des «falling in love», wie es das Englische so viel treffender und schöner beschreibt.

Er müsse jetzt aussteigen, meint Jesse, als der Zug in Wien hält. Er ist Amerikaner, sein Flugzeug fliegt morgen in die Staaten zurück, und Céline, die Französin, ist auf dem Heimweg nach Paris. Jesses flüchtiger Abschiedsgruss hängt noch in der Luft, als er nochmals im Speisewagen auftaucht. Ob sie nicht aussteigen, die Nacht mit ihm in Wien verbringen und morgen weiterfahren wolle, es könnte ja sein, dass dies ihre einzige Begegnung, die einzige Chance ihres Lebens sei, die verpasst zu haben sie sich später, wenn sie verheiratet und Mutter dreier Kinder sei, ewig vorwerfen würde.

Atemlos, überstürzt und offensichtlich den ganzen Mut in die Schale werfend bringt Jesse – *Ethan Hawke*, der nur schon in dieser einen so rührend und verletzlichen Szene seinen Ruf als begnadeten Jungschauspieler bestätigt – seinen Vorschlag vor: es ist eine der schönsten «carpe

diem!»-Aufforderungen der Leinwand, und Céline folgt ihr, nach kurzem Zögern, mit einem Lächeln.

Ein wenig überrumpelt von der eigenen Spontaneität stehen die beiden dann auf dem Bahnsteig von Wien, haben fast kein Geld im Sack, doch einige sich geschenkte Stunden vor sich. MOUVEMENTS DU DÉSIR hat Léa Pool vor zwei Jahren treffend einen Film überschrieben, der eine ähnliche Geschichte beschrieb; tatsächlich sind es kleine Bewegungen und gemeinsam zurückgelegte Wege, welche Menschen zusammenführen. Hat Léa Pool die Begegnung ihrer Protagonisten in den flüchtigen Sog der Zugfahrt geschrieben, und löste sich ihr Film mit der Umarmung der beiden im fahrenden Zug schlussendlich selber auf, so beginnt für Linklaters Protagonisten das Abenteuer der Begegnung erst jetzt, im Moment des Stillstandes.

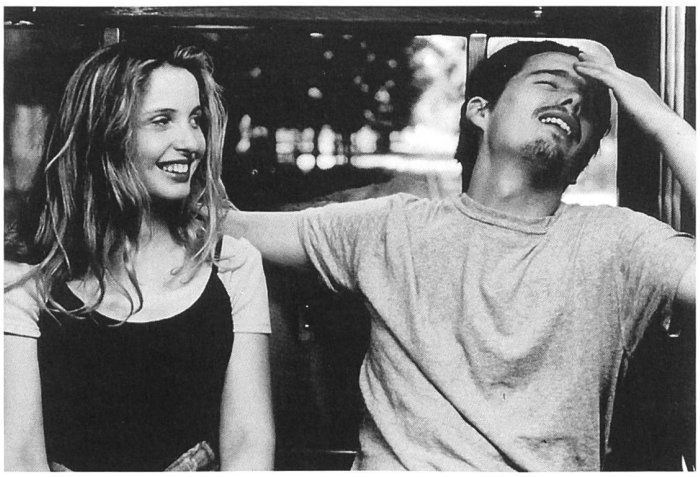
Wie er denn heisse, will Céline von ihrem bis anhin anonymen Gesprächspartner wissen, und wie er ihr «Jesse, eigentlich James» antwortet, meint sie schlagfertig «Jesse James, also?» Es sind diese kleinen Gesten, Célines spitzbübisches Lächeln, der lockende Tonfall leichter Neckerei ihrer Bemerkungen und Jesses leise Fürsorglichkeit, die das Eis schmelzen lassen und die Linklaters Film einige unvergessliche Szenen und eine reizvolle Liebenswertigkeit verleihen.

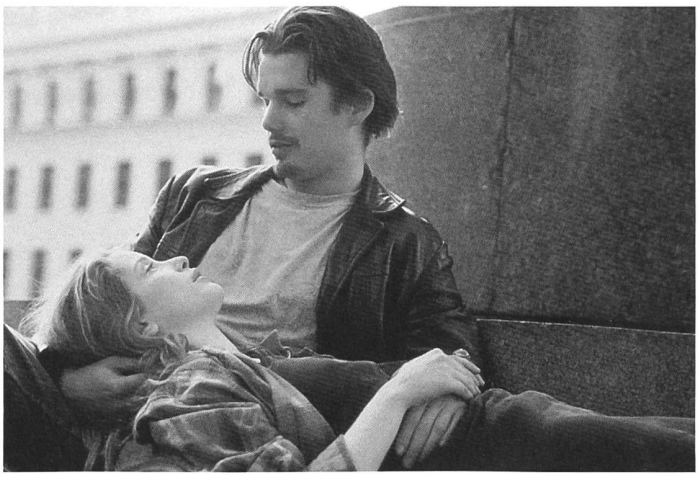
Denn Richard Linklater, der schon in seinen früheren Filmen SLACKER und DAZED AND CONFUSED eine ungeheure Sensibilität für die Inszenierung von Gefühlslagen und Stimmungen von Jungen an den Tag legte, erweist sich auch in BEFORE SUNRISE als Meister inszenierter Zwischenmenschlichkeit.

Célines und Jesses Nacht in Wien entwickelt sich denn auch nicht zu einem Ferien-Sex-Abenteuer, sondern zu einer Wanderung der Gefühle. Quer durch Wien, durch Strassen, Gassen, Kaffeehäuser, Bars und Parks führen ihre Spaziergänge, und sie machen aus Linklaters Film einen Stadtplan der Gefühle, der – und auch dies ist typischer Teil eines Films, der in österreichisch-amerikanischer Co-Produktion entstanden, mit einem American-Independent-Regisseur, einer Französin und einem Texaner in den Hauptrollen und der Stadt Wien als Ort des Geschehens ein eigentliches Kuriosum darstellt – von einem österreichischen Touristenbüro zusammengestellt sein könnte. In der ehrwürdigen Strassenbahn spielen Céline und Jesse ein harmloses Frage- und Antwortspiel, in einem putzigen Plattengeschäft hören sie, zum ersten Mal eng zusammengerückt, gemeinsam Musik, auf dem Friedhof der Namenlosen werden sie kurz melancholisch, in einer Gondel des Riesenrades im Prater, vor dem Hintergrund eines rotglühend romantischen Sonnenuntergangs, küssen sie sich zum ersten Mal, unterm sternenklaren Himmel liegen sie später eng umschlungen im Park und tanzen gegen Ende des Films zu den aus einem Fenster quellenden Klängen eines Cembalos in den anbrechenden Morgen hinein.

Kitschig könnte dies sein, doch Linklater meistert solche Fallen, indem er dicht an seinen Protagonisten dranbleibt, diese ihre Situation mal altklug, mal kindlich reflektieren lässt und sich nebenbei ganz auf die ungeheure Sache der Liebe verlässt.

Irene Genhart





Die wichtigsten Daten zu BEFORE SUNRISE:

Regie: Richard Linklater; Buch: Richard Linklater, Kim Krizan; Kamera: Lee Daniel; Schnitt: Sandra Adair; Produktionsdesign: Florian Reichmann; Kostüme: Florentina Welley; Make-up: Karen Dunst; Ton: Paul Koronkjewiez. Darsteller (Rolle): Ethan Hawke (Jesse), Julie Delpy (Céline), Andrea Eckert, Hanno Pöschl (Ehepaar im Zug), Karl Bruckschwaiger, Tex Rubinowitz (Jungs auf der Brücke), Erni Mangold (Handleserin), Dominik Castell (Strassenpoet), Haymon Maria Buttinger (Barkeeper), Harold Waiglein (Gitarrist im Club), Bilge Jeschim (Bauchtänzerin), Hans Weingartner, Liese Lyon, Peter Ily Huemer, Otto Reiter, Hubert Fabian Kulterer, Branko Andric, Constanze Schweiger, John Sloss, Alexandra Seibel, Georg Schöllhammer, Christian Ankowitsch, Wilbirg Reiter (Cafébesucher), Barbara Klebel, Wolfgang Staribacher (Musiker auf dem Boot), Wolfgang Glüxam (Cembalospieler). Produktion: Detour Filmproduktion, in Zusammenarbeit mit Filmhaus, Wien; Produzentin: Anne Walker-McBay; Co-Produzenten: Ellen Winn Wendl, Gernot Schaffler, Wolfgang Ramml. USA, Österreich 1994. Dauer: 101 Min; CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Aus heiterem Himmel

ONLY YOU von Norman Jewison

Die Kamera fährt nach unten, doch es dauert, bis wir erfahren, dass sie sich nun auf einer Hotelterrasse befinden.

Als sie sich in Rom zum ersten Mal küssen, teilt die Kamera ihr Hochgefühl und schwebt nach oben, immer weiter, mitten hinein ins dichte Laub eines Baumes. Es folgt ein Schnitt auf Äste und Blätter, die von unten zu sehen sind und vor unserem Auge vorüberziehen. Die nächste Einstellung klärt uns auf: Die Liebenden fahren in einer Kutsche durch die ewige Stadt. Einige Szenen später unterziehen sie sich der Prüfung durch die «Bocca della verità», und als sie feststellen, dass ihre Hände noch dran sind, fassen sie zärtlich ineinander. Wieder folgt ein Schnitt, wir sehen die beiden Hände, die sich liebkosen, vor dem römischen Nachthimmel. Die Kamera fährt nach unten, doch es dauert noch einige Minuten, bis wir erfahren, dass sie sich nun auf einer Hotelterrasse befinden. Wenn der Himmel seine Finger im Spiel hat, werden Raum und Zeit im Handumdrehen überwunden.

Am Ende des Films, als sich die Liebenden, wie es scheint, endgültig zerstritten haben, geht sie durch die Gassen von Positano, während er auf einem Boot liegt und sich betrinkt. Sie bleibt stehen und sieht nach oben. Nun ist die Sicht zum Himmel nicht mehr durch Blätter oder Hände verstellt, und die Sterne funkeln um die Wette. Schnitt auf ihn, der wie gebannt hinaufschaut. In jenem Augenblick, als die beiden so weit wie noch nie voneinander entfernt sind, könnte Jewison den Film beenden, und die Zuschauer würden dennoch beruhigt nach Hause gehen. Sie hätten nicht den geringsten Zweifel, dass die zwei wieder zusammenkommen, denn obwohl sie einander den Rücken gekehrt haben, scheinen sich ihre Blicke gerade in jener Einstellung zu treffen, die sie trennt: dem Stern-Bild. «Wanderer, Weg und Ziel werden in der Liebesreise wie eines», schreibt Ernst Bloch. «Weshalb auch dem Liebhaber und der Liebhaberin, wenn sie getrennt sind, nichts Schönes erscheint, von dem sie nicht wünschen, dass es der andere zugleich sehe, dass es gemeinsam gesehen werde.»

Jewison macht sich hier zum Erfüllungsgehilfen der Wünsche seiner beiden Hauptfiguren; dabei hatte er ihnen von Beginn an viele Steine in den Weg gelegt. Faith hat keine Ahnung, wie ihr Traummann aussieht oder welche Charaktereigenschaften er besitzt, aber wie er heisst, das weiss sie, seit sie elf ist: Damon Bradley – diese Buchstabenkombination ergab damals das Ouija-Brett, mit dem man angeblich die Zukunft voraussagen kann. Drei Jahre später nannte ihr eine Hellseherin auf dem Jahrmarkt denselben Namen. Nun ist Faith vierundzwanzig und dabei, jemanden zu heiraten, der völlig anders heisst. Da ruft plötzlich ein Mann an, wünscht ihnen zur Hochzeit alles Gute und sagt, er sei auf dem Weg nach Venedig. Sie notiert seinen Namen: Damon Bradley. Bevor sie begreift, legt er auf – und sie legt los: Im Brautkleid, das sie gerade anprobiert, rast sie zum Flughafen. Mit Schleppe und ihrer besten Freundin Kate im Schlepptau geht es aus dem tristen Pittsburgh ins sonnige Italien.

Diese sehr konstruierte und psychologisch wenig glaubwürdige Prämisse – eine Frau ist auf einen bestimmten Namen fixiert und setzt alles daran, den dazugehörigen Mann zu finden und zu heiraten – ist eine bittere Pille, die man notgedrungen schlucken muss, um sich überhaupt auf den Film einzulassen, deren

Nachgeschmack man aber bis zum Ende nicht mehr los wird. Faith reist Bradley von Venedig nach Rom hinterher und läuft dort dem amerikanischen Schuhhändler Peter Wright über den Weg, der sich Hals über Kopf in sie verliebt und – da sie für ihn keine Augen hat – behauptet, der Gesuchte zu sein. Sie ist überglücklich und nach einem bezaubernden Abend auch schon bereit, sich ihm hinzugeben. Er kann es aber nicht übers Herz bringen, sie unter Vorspiegelung falscher Tatsachen zu verführen, und gesteht ihr die Wahrheit. Doch damit klärt sich nichts, die wahren Verwicklungen beginnen erst jetzt.

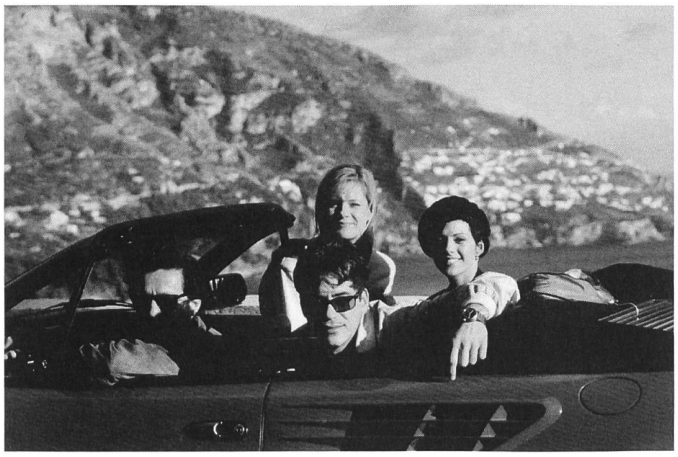
Wenn die Kamera anfangs an den Fassaden Venedigs entlanggleitet und sich kaum sattsehen kann, dann gibt es nicht das geringste Bemühen, jenseits der touristischen Schauwerte auf Entdeckung zu gehen. Wer in einigen der schönsten Städte und Gegenden Italiens dreht, wird mit einem paradoxen Problem konfrontiert: Er muss sich anstrengen, um keine Postkarten-Ansichten auf Zelluloid zu bannen. ONLY YOU erliegt den visuellen Verführungen des Landes im Nu, und man wünscht sich, es wäre statt dessen eine Liebe auf den zweiten oder dritten Blick gewesen. (Nur in den Rom-Sequenzen gelingen Jewison und seinem Kameramann *Sven Nykvist* ein paar ungewöhnliche Bilder.) Doch die Schönheit des Landes ist so gross, dass sie gar auf die Heimat überzugreifen scheint: Auch wenn es dort in Strömen regnet, geben Jewison und seine Ausstatterin *Luciana Arrighi* selbst einem Industriegelände durch bunte Fässer und Autos einen südländischen Anstrich. Und wenn Kates Ehemann Larry, der Dachdecker von Beruf ist, wenig später bei mildem Sonnenlicht zwischen Antennen und frisch gestrichenen Schornsteinen herumklettert, dann ist Pittsburgh nur einen Dachziegelsteinwurf von Positano entfernt. Oder einen Schnitt. Kate blickt über die Dächer von Positano und sagt, Larry würden sie sicher gefallen.

«Eine der Neuerungen der Reise mag sogar sein, dass sie auch das *Gewohnte zu Hause* verfremdet», meint Bloch. «Wird doch Heimweh nicht nur durch die Unlust erregt, die das Nichtvorhandensein gewohnter Gegenstände hervorruft, sondern ausser dem Heimweh aus Verlust der gewohnten Merkwelt gibt es das produktive, das die verlassene, längst abgestumpft erfahrene Umgebung selber farbig, ja utopisch macht und ihr neue Seiten abgewinnt.» Neue Seiten hat Jewison der begrenzt originellen Geschichte nach einem Drehbuch von *Diane Drake* leider kaum abgewinnen können, und leider verfremdet der Film weniger, als dass er fremdbestimmt wirkt: ONLY YOU bekennt sich zwar zu seinem Vorbild ROMAN HOLIDAY, aber das macht die zahllosen Zitate auch nicht amüsanter. Weniger offensichtlich sind die Anleihen, die Jewison bei seinem letzten grossen Erfolg MOONSTRUCK gemacht hat: Wenn Faith in der Schule, in der sie arbeitet, einen von Kindern gemalten Mond betrachtet und sich später von Peter halbmondförmige Ohrringe reichen lässt, dann sind das noch charmante Anspielungen. Aber wenn Jewison in den Szenen am Flughafen eine Einstellung aus MOONSTRUCK bis ins kleinste kopiert und an anderen Stellen die gleiche Musik verwendet, dann sind dies Selbstplagiate, die mangelndes inszenatorisches Selbstvertrauen verraten.

Während *Marisa Tomei* ihrer Figur genau die richtige Mischung aus Schicksalsergebenheit, Abenteuerlust und Lebensfreude gibt (sie ist ohnehin die einzige amerikanische Schauspielerin ihrer Generation, der man es verzeiht, dass sie fortwährend den Mund offen lässt, weil dies bei ihr Ausdruck echten, meist berechtigten Erstaunens und nicht der Dummheit ist), steht *Robert Downey jr.* – wie so oft – neben seiner Rolle. Zu lässig, zu ungerührt tritt er auf, zu grossspurig sind die Gesten. Seine Schuhe würde man ihm jederzeit abkaufen, seine Gefühle niemals. Alles, was Marisa Tomei macht, scheint von ganzem Herzen zu kommen. Alles, was Robert Downey jr. macht, wirkt halbherzig. Damit diese beiden zusammenkommen, muss sich schon der Himmel einmischen.

Lars-Olav Beier

●



Die wichtigsten Daten zu ONLY YOU (NUR FÜR DICH):

Regie: Norman Jewison; Buch: Diane Drake; Kamera: Sven Nykvist; Schnitt: Stephen Rivkin; Ausstattung: Luciana Arrighi; Kostüme: Milena Canonero; Musik: Rachel Portman. Darsteller (Rolle): Marisa Tomei (Faith), Robert Downey, jr. (Peter Wright), Bonnie Hunt (Kate), Joaquim de Almeida (Giovanni), Fisher Stevens (Larry), Billy Zane (der falsche Damon Bradley), Adam LeFevre (Damon Bradley), John Benjamin Hickey (Dwayne). Produktion: TriStar Pictures; Produzenten: Norman Jewison, Cary Woods, Robert N. Fired, Charles Mulvehill; assoziierter Produzent: Michael Jewison. USA 1994. Farbe, Format: 1:1,85; Dolby Stereo A; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia TriStar, München.

«Das Denken überlassen wir den Zuschauenden»

Gespräch mit D. A. Pennebaker und Chris Hegedus

John F. Kennedy in PRIMARY

FILMBULLETIN 1992, während des Wahlkampfes um die amerikanische Präsidentschaft, hielten Sie sich mit einer 16mm-Kamera und einem Tonbandgerät fast pausenlos in der Kommandozentrale, «War Room» genannt, des Wahlkampagne-Teams von Bill Clinton auf. Dabei verfolgten Sie vor allem die beiden Leiter dieser Kampagne: James Carville und George Stephanopoulos, die den bis anhin wohl professionellsten Wahlkampf in der Geschichte der USA geführt haben.

Warum sind Sie nur den Leuten von Bill Clinton gefolgt und haben weder Bush noch Perot beachtet? In PRIMARY, einem Projekt über die Vorwahlen der Demokraten im Jahre 1960, verfolgten Sie mit Richard Leacock sowohl John F. Kennedy wie auch Hubert Humphrey.

D. A. PENNEBAKER THE WAR ROOM ist ein anderer Film. Bei PRIMARY begleiteten wir ja zwei Kandidaten derselben Partei, nämlich Hubert Humphrey und John F. Kennedy, beides Demokraten. Bei PRIMARY ging es nicht um die eigentliche Wahl des Präsidenten, sondern nur um die Wahl des Kandidaten. Als wir damit begannen, THE WAR ROOM zu drehen, stand Clinton schon beinahe als Kandidat fest.

«Dennoch, glaube ich, dass diese Art von Filmen in den Köpfen der Menschen entstehen und nicht von technischen Apparaten erzeugt werden.»

CHRIS HEGEDUS Zu Beginn unseres Projektes war es durchaus unsere Absicht, alle drei Lager, also dasjenige von Bush, jenes von Perot und natürlich die Clinton-Leute mit unseren Kameras zu verfolgen. Wir wollten einen vergleichenden Film drehen, der mit der Wahl des Präsidenten enden sollte. Wir beantragten sodann in allen drei Lagern eine Drehbewilligung ...

FILMBULLETIN ... die Leute von Bush haben dies abgelehnt ...

CHRIS HEGEDUS ... ja, und Perot hat sich zu diesem Zeitpunkt erstmals aus dem Rennen um die Präsidentschaft zurückgezogen.

Nur Clintons Team gewährte uns Zugang. George Stephanopoulos, der Leiter für Öffentlichkeitsarbeit, willigte ein, dass wir beim demokratischen Konvent, bei dem Clinton zum Kandidaten nominiert wurde, filmten.

FILMBULLETIN Warum haben Sie sich dann entschieden, einen Film über die Kommandozentrale der Clinton-Kampagne, den «War Room» also, zu drehen und vom eigentlichen Kandidaten abzulassen?

CHRIS HEGEDUS Während des Konvents der Demokraten im Sommer 1992 in New York haben wir James Carville, den Hauptkoordinator der Clinton-Kampagne, kennengelernt. Er hat uns von Anfang an durch seine Strategie, seine Intelligenz, seinen Witz auch, begeistert.

D. A. PENNEBAKER James Carville und George Stephanopoulos waren die beiden Charaktere, die wir gesucht hatten. Wir spürten, dass es sehr viel interessanter sein könnte, einen Film über die beiden, über ihre Beziehung untereinander und über die Art, wie sie die Kampagne von Clinton leiten, zu drehen, als einfach dem Präsidentschaftskandidaten zu folgen.

FILMBULLETIN Warum waren eigentlich die Bush-Leute nicht an Ihrem Filmprojekt interessiert?

CHRIS HEGEDUS Genau weiss ich das bis heute nicht. George Bush war damals noch Präsident der Vereinigten Staaten, sein Stab identisch mit den Leuten vom Weissen Haus. Jeder Journalist und jede Journalistin weiss, dass es unheimlich schwierig ist, Zugang zum Sitz des Präsidenten zu erhalten. Wir wollten ja täglich verfolgen, was sich im Kampagnenzentrum von Bush abspielt. Die Leute waren aber nicht bereit, uns diesen Zugang zu verschaffen.

FILMBULLETIN Unter welchen Bedingungen war es Ihnen denn erlaubt, im «War Room» zu drehen?

D. A. PENNEBAKER Carville und Stephanopoulos untersagten uns einzig, Bilder *vor* der Wahl zu veröffentlichen. Sowohl das Ton- wie auch das Bildmaterial musste von uns bis nach dem 3. November 1992 unter Verschluss gehalten werden. Die Wahlkampfstrategen der Demokraten hätten uns wohl auch schnellstens hinausgeworfen, wenn wir Informationen weitergegeben hätten. Wie bei fast allen unseren Projekten, haben wir den Porträtierten, also George und James, den fertig geschnittenen Film gezeigt, bevor wir ihn der Öffentlichkeit vorstellten. Ansonsten konnten wir uns so frei bewegen, wie wir wollten.

FILMBULLETIN Wie haben die beiden denn auf den fertigen Film reagiert?

D. A. PENNEBAKER Ich glaube nicht, dass James und George sich darüber im klaren waren, dass der Film eine derart grosse Resonanz haben würde. Wir haben zwar von Anfang an geplant, dass wir einen abendfüllenden Film drehen werden, wussten aber nicht, dass er wirklich ins Kino kommen und nicht nur von einem Fernsehkanal im Spätabendprogramm ausgestrahlt wird. Der Umstand, dass dieser Film in den USA derart erfolgreich angelaufen ist, hat sowohl uns wie auch die beiden Protagonisten des Films überrascht. Ich bin überzeugt, dass es sehr viel schwieriger gewesen wäre, ihre Zustimmung zum Projekt zu erhalten, wenn James und George gewusst hätten, welche Verbreitung der Film finden wird.

FILMBULLETIN Wie haben die beiden Profi-Politiker auf die Kamera reagiert?

D. A. PENNEBAKER Während der ersten paar Tage gab es so etwas wie Lampenfieber. Die beiden sind ja keine Schauspieler. Sie mussten ihre Hemmungen vor der Kamera abbauen. Anweisungen haben wir ihnen aber keine geben können und wollen. Wir haben einfach versucht, eine Atmosphäre zu erzeugen, in welcher meine und Chris' Präsenz so wenig wie möglich zu spüren ist. Sie haben uns dann auch vergessen, ja sie mussten uns ja vergessen, denn sonst hätten sie ihre Arbeit nicht machen können.

FILMBULLETIN Sie haben jetzt einen ganz wichtigen Aspekt angesprochen: Die Präsenz der Kamera, die Präsenz eines Filmteams. Die ursprüngliche Absicht von *direct cinema* war es, möglichst so zu arbeiten, dass die Kamera von den gefilmten Personen mit der Zeit nicht mehr wahrgenommen wird. Ist das in einer Zeit, in der Kameras fast überall präsent sind, in der wir ständig unter dem Einfluss der Medien leben, überhaupt noch möglich? War das bei den beiden Medienprofis James Carville und George Stephanopolous überhaupt durchführbar?

D. A. PENNEBAKER Ich stimme mit Ihnen nicht ganz überein. Wir wollen die Präsenz der Kamera nicht herunterspielen; das ist angesichts der Medienpräsenz, wie Sie gesagt haben, heute wohl gar nicht mehr möglich. Die Leute, mit denen wir es bei THE WAR ROOM zu tun hatten, sind viel zu gescheit, um nicht zu wissen, dass die Kamera ständig präsent ist und das Tonbandgerät alles aufnimmt, was die Tonmeisterin für relevant hält. Carville und Stephanopolous wussten jederzeit, dass sie gefilmt werden. Was wir aber erreichen wollten, ist, dass die Kamera nicht penetrant wirkt. Wir wollten keinesfalls das Gefühl vermitteln, die Kamera filme durch ein Schlüsselloch, nehme also etwas Verbotenes auf oder verberge ihre Wirkung vor den gefilmten Leuten. Wir wollten ein Art Beziehung zwischen uns und den Leuten aufbauen, wollten ihnen klar machen, dass wir keine Ausserirdischen sind, keine Bedrohung. Die Kamera diente dabei als Verbindungsinstrument. Ignorieren konnten sie uns aber nicht. Wir waren da, haben mit ihnen diskutiert.

FILMBULLETIN Wie hat sich denn die Beziehung zwischen Ihnen und den Leuten des «War Room» entwickelt?

D. A. PENNEBAKER Es war eine ganz normale Entwicklung: Zu Beginn waren wir Fremde, denen man nicht auf Anhieb die intimsten Geheimnisse erzählt. Um wichtige Dinge zu besprechen, gingen James und George oft in einen anderen Raum, zu dem wir keinen Zugang hatten. Erst im Lauf der Zeit, in der wir eine vertrauensvolle Atmosphäre schaf-

fen konnten, hat sich dies gelöst. Die Leute haben uns akzeptiert. Wir waren plötzlich ein Teil ihres Stabes, ohne dass wir uns in irgendeine Diskussion eingemischt hätten. Sie haben uns auch nicht mehr als Presseleute gesehen, sondern als Menschen, die ihre Kampagne begleiten.

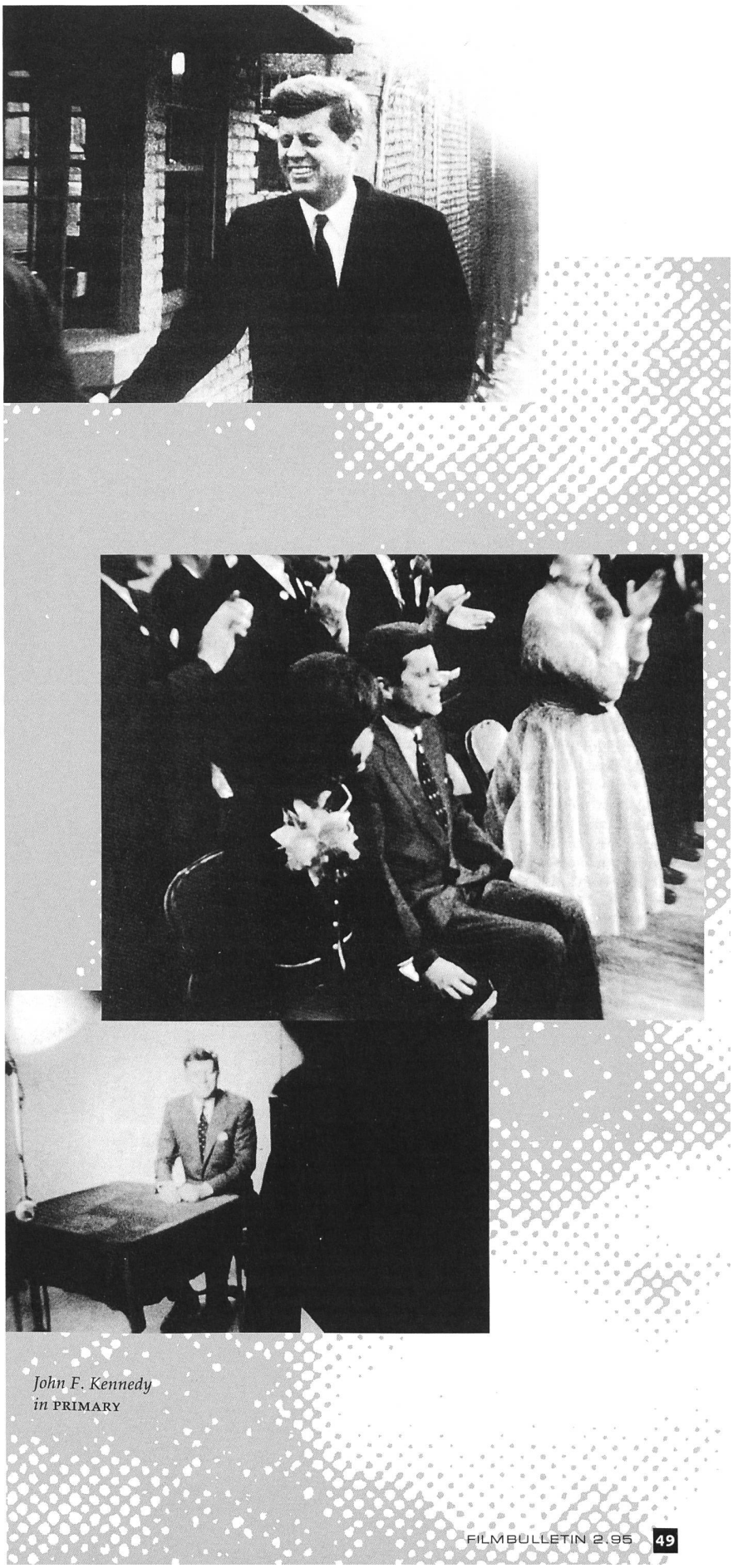
CHRIS HEGEDUS Was die Ursprünge des *direct cinema* betreffen, so sind wir nicht derart strikt, wir befolgen die Regeln, welche von der Filmwissenschaft aufgestellt wurden, nicht blind.

FILMBULLETIN Was mich überraschte, war die Frische Eures Filmes. Es war erstaunlich zu beobachten, dass die Stilmittel des *direct cinema*, das schon bald vierzig Jahre alt ist, anscheinend nichts von dieser Frische eingebüsst haben. Hat denn die allgegenwärtige Präsenz von Fernseh-Kameras Ihren Ansatz nicht verändert?

D. A. PENNEBAKER Ich glaube schon, dass der Umstand, dass heute sehr viel mehr Kameras präsent sind, unsere Arbeit verändert hat. Als wir in den späten fünfziger Jahren damit begonnen hatten, *direct-cinema*-Filme zu drehen, hatten viele Menschen noch keine grosse Ahnung davon, was eine Kamera ist. Es gab höchstens ein paar wenige 16mm-Handkameras, mit denen man anfing, Bilder für die Nachrichtensendungen des Fernsehens zu drehen. Die wahren Auswirkungen dieser Kameras waren aber unbekannt. Hubert Humphrey beispielsweise dachte, wir seien Zeitungsredakteure. Er konnte sich anfänglich einfach nicht vorstellen, was eine Kamera bewirken kann. Jetzt wissen alle, was eine Kamera ist. Dennoch, und das ist mir sehr wichtig, glaube ich, dass diese Art von Filmen in den Köpfen der Menschen entstehen und nicht von technischen Apparaten erzeugt werden.

FILMBULLETIN Wie würden Sie den Unterschied zwischen Ihrem Ansatz und herkömmlicher Fernsehberichterstattung beschreiben?

D. A. PENNEBAKER Fernsehberichterstattung lässt es nicht zu, jemanden während Monate zu begleiten, ihn zu beobachten, seine Ideen aufzunehmen. Alles muss hier und jetzt passieren. Was heute Morgen geschehen ist, muss unbedingt noch heute Abend in den Nachrichten ge-



John F. Kennedy in PRIMARY

Wahlkampfprofis aus der Nähe betrachtet

THE WAR ROOM von D. A. Pennebaker und Chris Hegedus

James Carville ist ein ungehobelter, energischer Mann mit Witz. Trotz seiner Glatze wirkt er jugendlich, er spricht schnell, laut und impulsiv. Der hübsche George Stephanopoulos strahlt hingegen Ruhe und Sanftheit aus, wenn er spricht, wirkt er ruhig und beherrscht.

1992, Präsidentschaftswahlen in den USA. James Carville und George Stephanopoulos leiten Bill Clintons Wahlkampagne. In ihrem Hauptquartier, «War Room» genannt, werden sie von D. A. Pennebaker und seiner Frau Chris Hegedus bei der Arbeit gefilmt. Das Filmer-Ehepaar beobachtet die beiden Wahlkampfprofis während neun Monaten, von den Vorwahlen bis zum grossen Wahltag im November. Der Ablauf des Films ist dabei streng chronologisch, er zeigt zunächst das Gerangel in den Vorwahlen um Clintons angebliche eheliche Untreue und die Kontroverse um seine Einberufung nach Vietnam. Clinton setzt sich in den Vorwahlen trotzdem als demokratischer Kandidat durch. Perot steigt aus dem Wahlkampf aus, später wieder ein. Bush greift Clinton immer wieder auf primitivste Weise an, doch je länger desto mehr manövriert er sich damit in die Defensive und verliert am Ende.

Im «War Room» überprüfen Carville und Stephanopoulos die Wahlkampfstrategie dauernd und reagieren auf die Schachzüge der Gegner. So versucht Carville einmal erfolglos, einer Fernsehstation Informationen über Bushs undurchsichtige Wahlkampffinanzierung zuzuspielen. Mehr Erfolg haben Carville und Stephanopoulos mit der Strategie, sich nicht auf Diskussionen um Clintons Vergangenheit einzulassen, sondern immer wieder die Schlagwörter Gesundheitswesen, Arbeitsplätze und Steuern zu wiederholen. Die ganze Kampagne soll darauf hinauslaufen, den Leuten weiszumachen, dass es Zeit ist für eine Veränderung.

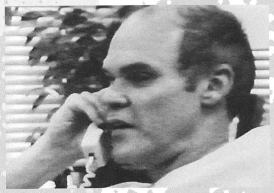
Carville ist ein alter Wahlkampfprofi, das ist ihm anzumerken. Je nach Situation zeigt er sich im Anzug oder in lockerer Freizeitbekleidung, an einer Pressekonferenz spielt er den Sprücheklopfer und lässt so kritische Fragen abprallen. Wie ein Kind freut er sich über Schnitzer der Gegner, wenn etwas nicht nach seinem Kopf geht, flucht er tüchtig, und im richtigen Moment lässt er die Tränen fliessen. Stephanopoulos bleibt fast den ganzen Film hindurch im Hintergrund, das liegt wohl vor allem an seinem introvertierten Wesen.

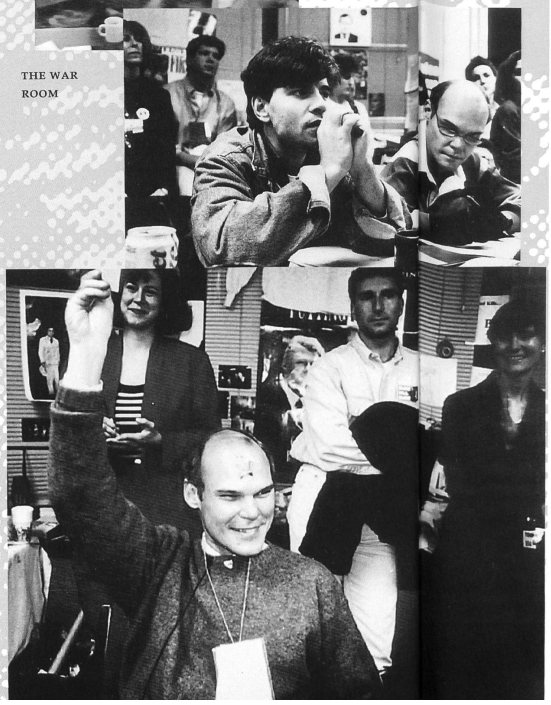
Pennebaker und Hegedus kommentieren ihren Film nicht und stellen keine Fragen, sie fühlen sich der Devise des *direct cinema* verpflichtet, möglichst objektiv zu bleiben. Leider fehlt es dem Film im grossen Bogen an Spannung, immer wieder sehen wir Carville oder Stephanopoulos am Telefon oder an Sitzungen mit Wahlkampfstrategen, Fernsehbilder werden direkt vom Bildschirm abgefilmt, Schlagzeilen aus Zeitungen einmontiert. Die versuchte Objektivität führt hier eher zu einer unüberwindbaren Distanz zu den beiden Hauptprotagonisten, die ja Medienprofis erster Klasse sind und wissen, was sie der Kamera zeigen wollen und was nicht. Vor allem bei Stephanopoulos entsteht manchmal der Eindruck, dass er bewusst für die Kamera agiert.

In den sechziger Jahren mögen die Stilmittel des *direct cinema* frisch und revolutionär gewesen sein, doch auch für den Dokumentarfilm gilt: The Times They Are A-Changin'.

Jan Christian Derrer

Die wichtigsten Daten zu THE WAR ROOM: *Regie: D. A. Pennebaker, Chris Hegedus; Kamera: D. A. Pennebaker, Nick Doob, Kevin Rafferty; Schnitt: Chris Hegedus, Erez Laufer, D.A. Pennebaker; Ton: Chris Hegedus, Charles Arnot, David Dawkins, Judy Karp. Produktion: Pennebaker Associates Production; Produzenten: R. J. Cutler, Wendy Ettinger, Frazer Pennebaker. USA 1993. Farbe, Dolby; Dauer: 94 Min.*





THE WAR ROOM

«Das grosse Problem bei jedem Film ist es aber, gute Charaktere zu finden, die nicht langweilig sind und genügend hergeben.»

zeigt werden, sonst hat es seinen Aktualitätsgrad verloren. Und es war seit den späten fünfziger Jahren unsere Absicht, dem Druck der Aktualität die Langzeitstudie entgegenzuhalten. Dies hat sich, zumindest für mich, trotz der ständigen Präsenz von filmenden Kameras, nicht verändert.

FILMBULLETIN Ist es denn nicht schwieriger geworden, derart unschuldige Charaktere zu finden, wie etwa Hubert Humphrey einer war?

D. A. PENNEBAKER Einen passenden Charakter zu finden, ist in der Tat immer der schwierigste Teil unserer Arbeit. Es gibt einfach nicht mehr genug davon. Wir hatten immer Probleme, wirklich spannende Leute zu finden. Bei unseren ersten paar Filmen waren wir sehr glücklich. Ich meine, Hubert Humphrey war wirklich ein Glücksfall. Kennedy war sicher auch spannend, aber Humphrey war ein einmaliger Charakter. Wir haben bereits nach PRIMARY und weiteren frühen Filmen gemerkt, dass die Persönlichkeit der von uns porträtierten Menschen das wohl Wichtigste für einen *direct-cinema*-Film sind.

FILMBULLETIN Wie seid Ihr denn auf George Stephanopoulos und James Carville gestossen?

CHRIS HEGEDUS Wir haben am demokratischen Konvent Tage damit verbracht, spannende Charaktere zu suchen, die wir schliesslich in THE WAR ROOM beobachten wollten. Wir kannten zu Beginn ja niemanden, wussten nicht, wer wichtig für die Kampagne war und wer nicht. Grosse Namen versprechen noch keine spannenden Figuren. Anfänglich waren wir auch sehr verunsichert. Als wir beispielsweise erstmals an einem War-Room-Treffen teilnahmen, diskutierten sie dort gerade, ob es wohl besser sei, handgemalte oder gedruckte Tafeln für den Konvent herzustellen. Wir dachten: «Sind das langweilige Leute. Wollen wir darüber wirklich einen Film machen? Alle werden dabei einschlafen.» Weitere Treffen verliefen ähnlich enttäuschend. Bevor wir James Carville trafen, haben wir sicher ein Woche damit verbracht, Leute zu studieren, um dann entscheiden zu können, um wen sich dieser Film drehen sollte.

D. A. PENNEBAKER Es ist nicht schwierig, Leute zu finden, die einen unterstützen. Das grosse Problem bei jedem Film ist es aber, gute Charaktere zu finden. Ich habe einige Filme zu drehen begonnen, und erst später stellte sich dann heraus, dass die Leute, die ich porträtieren wollte, sehr langweilig sind, nicht genügend hergeben.

FILMBULLETIN Wie gross war Ihr Team? Mit welchen technischen Hilfsmitteln habt Ihr gearbeitet?

CHRIS HEGEDUS Auf dem Set waren nur "Penny" und ich. Wir drehten mit einer 16mm-Kamera, welche Penny bediente, und einem «Delwax»-Aufnahmegerät …

D. A. PENNEBAKER … das ja ursprünglich ein Schweizer Tonbandgerät war …

CHRIS HEGEDUS … , das ich bediente. Nur gerade während grösserer Ereignisse, wie dem Konvent oder dem Ende der Kampagne, unterstützten uns zwei andere Filmemacher, ebenfalls mit einer Kamera und einem Tonbandgerät ausgerüstet. Ansonsten wurde zumindest die Arbeit auf dem Set von Penny und mir geleistet.

FILMBULLETIN Sie hatten keinen Techniker, der die Beleuchtung besorgte?

CHRIS HEGEDUS Wir benutzten überhaupt keine zusätzlichen Lichtquellen.

D. A. PENNEBAKER Wir wechselten höchstens bei schon vorhandenen Lichtquellen mal eine 40-Watt- gegen eine 100-Watt-Glühbirne aus. Meistens hatten wir aber gar keine Zeit dafür und mussten uns den Umständen, die wir vorfanden, anpassen. Glücklicherweise hat sich die Technologie der Filmlabors in den letzten Jahren extrem verbessert. Heute können bei der Entwicklung noch Lichtkorrekturen vorgenommen werden, die der Qualität des Bildes nichts anhaben können. Gerade deshalb ist es auch sehr viel einfacher, mit Film als mit Video zu arbeiten.

CHRIS HEGEDUS Um einen solchen Film zu machen, braucht es viel Geduld. Penny und ich haben da ein System entwickelt, wie wir die Zeit mit den Leuten verbringen, sie beobachten, Teil von ihnen werden. Nicht selten bedienen wir uns auch technischer Hilfsmittel.

FILMBULLETIN Können Sie das anhand von THE WAR ROOM konkretisieren?

CHRIS HEGEDUS Bei THE WAR ROOM waren wir mit kleinen Funkgeräten ausgerüstet, über die Penny und ich uns jederzeit verständigen konnten. Wenn er etwas Spannendes sah, hat er mich gerufen und umgekehrt. Zudem haben wir in der gesamten Kommandozentrale Mikrophone aufgestellt, die mit unseren Funkgeräten verbunden waren. Wir konnten also mithören, über was gerade gesprochen, welche Telefongespräche geführt wurden. Die Arbeit war für uns vor allem deshalb sehr anstrengend, weil wir dauernd aufmerksam verfolgen mussten, was gerade geschieht. Da Filmmaterial ja etwas sehr teures ist, war es uns nicht möglich, andauernd zu drehen.

FILMBULLETIN Wie lange war das gedrehte Material?

CHRIS HEGEDUS Wir haben insgesamt dreissig Stunden Material aufgenommen, was für ein solches Projekt nicht sehr viel ist. Zusätzlich habe ich noch etwa vierzig Stunden fremdes Material gesichtet, von dem wir zu Beginn des Filmes einige Ausschnitte verarbeitet haben.

FILMBULLETIN Haben Sie jeweils an Ort entschieden, was gedreht wird, oder wurden Sie von James Carville und George Stephanopoulos informiert, was gerade passiert?

CHRIS HEGEDUS Es war uns ja nur erlaubt zu beobachten. Informiert wurden wir zu keiner Zeit. Penny und ich verstehen es aber sehr gut, Situationen zu antizipieren. Wir waren auch dauernd am Zeitungslesen und konnten uns so vorstellen, was passieren würde. (lacht)

FILMBULLETIN Die Qualität des Tones hat mich angesichts Ihres niedrigen Budgets überrascht.

CHRIS HEGEDUS Das freut mich sehr. Ich fand den Ton abscheulich.

FILMBULLETIN Wie war es möglich, eine derart hohe Tonqualität zu erreichen?

CHRIS HEGEDUS Die Aufnahme des Tons war sehr schwierig. Die Kommandozentrale der Demokraten befand sich in einem sehr grossen Raum, in welchem allerhand Töne widerhallen. Es gab Fernsehapparate, die ständig liefen. Dazu kommt, dass Computergeräusche, die das menschliche Ohr zu unterdrücken versteht, von den empfindlichen Mikrophonen sehr genau wahrgenommen werden und man auf dem Magnetband immer ein dumpfes Surren hört.

Ich habe deshalb versucht, möglichst nahe an die Leute heranzugehen. Im Film sieht man auch, dass James Carville und George Stephanopolous in einzelnen Sequenzen angesteckte Mikrophone tragen, was meine Arbeit natürlich erleichterte.

D. A. PENNEBAKER Wenn sich in den letzten zwanzig Jahren beim Filmpublikum etwas verändert hat, so ist es seine Sensibilität für den Ton. Früher hat sich kaum jemand beschwert, wenn der Film interessant genug, der Ton aber nur mittelmässig war. Wir haben damals noch sowohl den Dialog als auch die Musik und andere Geräusche auf 16mm-Magnettonband überspielt. Später, als wir Musikfilme drehten, nahmen wir die Musik auf 35mm-Magnetband auf. Die Dialoge befanden sich aber noch immer auf 16mm. Heute wird alles gleich auf 35mm-Magnetband überspielt. Das Publikum ist viel wählerischer geworden. Die Tonsysteme in den Kinos sind ausgereifter als früher, und jeder hat heute eine Hi-Fi-Stereo-Anlage zu Hause. Wenn ein Film bezüglich des Tones diesen hohen Anforderungen nicht entsprechen kann, so hat er es sehr schwer, ein Publikum zu finden.

«Video ist ganz einfach ein limitiertes Aufnahmemedium. Hinzu kommt, dass die Videoausrüstung sehr viel umfangreicher und schwerer ist als unsere 16mm-Kamera und unser Tonbandgerät.»

CHRIS HEGEDUS Ich arbeite nicht gern mit einem Boom-Mikrophon, denn ein derart auffälliges Instrument stört den Prozess der diskreten Filmarbeit stark. Wer mich kennt, kann feststellen, dass ich bei THE WAR ROOM sehr häufig im Bild zu sehen bin und das Mikrophon unauffällig halte. Ich habe auch versucht, so zu wirken, als ob ich Teil der Kommandozentrale sei.

FILMBULLETIN Mit welcher Art von Kamera haben Sie den Film gedreht?

D. A. PENNEBAKER Mit einer ganz einfachen 16mm-Handkamera. Wenn man einen solchen Film drehen will, so darf einen kein grosser technischer Aufwand behindern. Ich versuche immer, mit so wenig Instrumenten wie möglich zu arbeiten.

FILMBULLETIN Haben Sie sich nie überlegt, den Film auf Video zu drehen?

D. A. PENNEBAKER THE WAR ROOM auf Video zu drehen und ihn dann auf Film umzukopieren, war nur eine sehr kurzlebige Idee. Video ist ganz einfach ein *limitiertes* Aufnahmemedium. Nur gerade das Medium Film ermöglicht es beispielsweise, den Farbparameter eines Bildes aufrecht zu erhalten. Video, auch wenn man es auf Film transferiert, sieht nicht gut aus. Bei dunklen Aufnahmen wirkt Video oft komisch, in solchen mit grossen Lichtkontrasten versagt Video meistens. Zudem fehlt es dem Medium oft an Focus. Vor allem Weitwinkel-Video-Bilder sind an den Rändern unscharf und genügen nicht den Anforderungen, die ich an ein Bild stelle. Die Qualität des Videobildes ist aber nur eine Seite. Hinzu kommt, dass die Videoausrüstung sehr viel umfangreicher und schwerer ist als unsere 16mm-Kamera und unser Tonbandgerät. Für die Art, wie Chris und ich Filme machen, ist Video kein taugliches Medium.

CHRIS HEGEDUS Es ist zudem sehr teuer, professionelle Videoausrüstungen zu mieten. Wir besitzen glücklicherweise unsere eigene Filmausrüstung. Ich kann mir vorstellen, dass Leute, die zusätzlich zum Filmmaterial auch noch die Kosten für die Kameramiete aufbringen müssen, zu Video greifen, weil dabei zumindest die Bänder billiger sind. Ein Aspekt, der mir sehr wichtig ist, ist derjenige der Erhaltung der Bilder. Bis jetzt ist Film das einzige Medium, welches bewegte Bilder zu konservieren vermag. Wir verfolgen mit unseren Kameras ja meistens historische Ereignisse und machen dabei Bilder, bei denen es sich lohnt, sie der Nachwelt zu erhalten. Für uns ist die Auswertung des nicht in den Filmen verwendeten Materials zudem lebenswichtig. Wir verkaufen an andere Filmemacher Footage und können so neue Filmprojekte finanzieren.

FILMBULLETIN Sie finanzieren Ihre Filme völlig unabhängig von den grossen Hollywood-Studios. War es sehr schwierig, für THE WAR ROOM die nötigen Mittel aufzutreiben?

CHRIS HEGEDUS Es war sehr schwierig. (lacht) Wir stehen noch immer vor einem grossen Schuldenberg. In den USA sind wir es uns aber – im Gegensatz zu Europa – gewohnt, keine Unterstützung für diese Art von Filmen zu bekommen.

Wir wollten THE WAR ROOM aber von Anfang an einfach drehen, ob wir nun das Geld bis zum Drehbeginn zusammen hatten oder nicht, spielte keine zentrale Rolle. Wir haben gesagt: You just do it!

FILMBULLETIN Nicht einmal das Fernsehen unterstützt solche Filme?

CHRIS HEGEDUS Die Leute, welche in den USA für Fernsehanstalten tätig sind, scheren sich meistens einen Deut um Filmkultur oder Kunst.

FILMBULLETIN Früher wurden Ihre Filme aber von den Fernsehanstalten finanziert. Viele Ihrer Filme waren auch Auftragsarbeiten für Nachrichtensendungen.

D. A. PENNEBAKER Nachrichtensendungen kann man nicht sagen. Wir, das heisst *Drew Associates*, drehten Filme, die als stündige journalistische Reportagen, zusammen mit Werbespots, ausgestrahlt wurden. Die Begrenzung auf nur gerade eine Stunde erwies sich aber sehr bald als Problem. Eine Persönlichkeit – oder wie in manchen Fällen mehrere – in einer Stunde zu porträtieren, ist fast unmöglich. Oft kann man nicht genügend auf sie eingehen. Wir merkten schon früh, dass unsere Art Filme dem Fernsehen voraus war. Das Zielpublikum orteten wir immer eher im Avantgarde-Umfeld. Und dieses traf sich vornehmlich in Kinos. Dadurch wurden unsere Filme auch länger und konnten vertiefend auf die Personen eingehen.

FILMBULLETIN Wirkte sich dies auch auf die Qualität der Filme aus?

D. A. PENNEBAKER Es gibt diese magische Zahl der neunzig Minuten. Fast jeder Film, der im Kino ausgewertet wird, ist anderthalb Stunden lang. Wenn ich einen Film schneide, so habe ich diese Länge im Hinterkopf. Wir haben auch die Erfahrung gemacht, dass neunzig Minuten die Länge ist, welche wir unserem Publikum zumuten können. Interessant ist ja, dass man es zwar sehr spannend findet, kommentarlos einer Person zu folgen. Aber plötzlich hat man genug und kann nicht mehr hinsehen. Wir haben beispielsweise einen Film über eine Konzerttournee der Depeche Mode gedreht und ihn auf eine Länge von zwei Stunden geschnitten. Der Film war zu lange ...

CHRIS HEGEDUS ... da stimme ich Dir nicht ganz zu ...

D. A. PENNEBAKER ... jedenfalls für das junge Publikum, welches wir mit DEPECHE MODE anpeilen wollten. Wenn wir bei THE WAR ROOM auch noch Perots und Bushs Team gefolgt wären, so wäre es wohl ein zwei-

ständiger Film geworden, und ich glaube aber nicht, dass er derart spannend geworden wäre. Irgendwann hat der Zuschauer oder die Zuschauerin ganz einfach genug. Das Publikum mag es, wenn ein Film kurz und einfach ist und man schnell auf den Punkt kommt.

CHRIS HEGEDUS Um auf Ihre Frage nach der Finanzierung zurückzukommen: Das Projekt wurde von aussen, von Theaterleuten an uns herangetragen, die ein wenig Geld hatten und gerne einen Film produzieren wollten. Wir hatten also genug Geld, um den Konvent der demokratischen Partei mit der Kamera zu beobachten. Da wir unsere eigene Ausrüstung besitzen und selber während der ganzen Zeit nichts verdienten, konnten wir mit der finanziellen Hilfe von Einzelpersonen das Projekt zu Ende drehen. Während der Dreharbeiten war es uns aber nicht möglich, Geld zu beschaffen. Erst nach den Wahlen hatten wir Zeit, uns darum zu kümmern. Zu diesem Zeitpunkt war auch kein einziger Dollar mehr vorhanden, mit dem wir die Postproduktion hätten finanzieren können.

«Wir merkten schon früh, dass unsere Art Filme dem Fernsehen voraus war. Das Zielpublikum orteten wir immer eher im Avantgarde-Umfeld. Und dieses traf sich vornehmlich in Kinos.»

FILMBULLETIN Wie finanzierten Sie denn die Fertigstellung und den Vertrieb des Filmes?

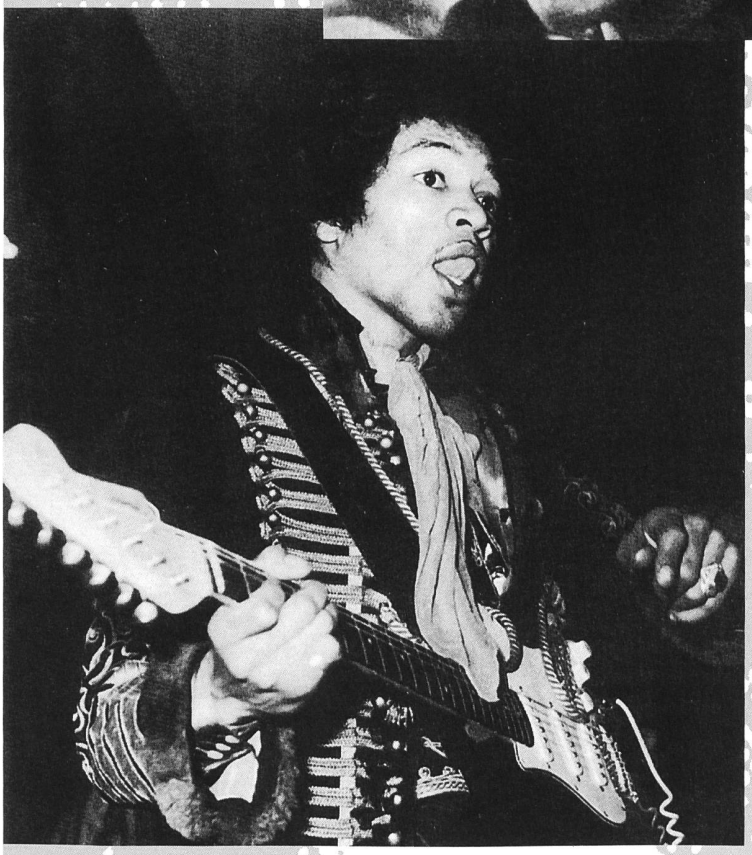
CHRIS HEGEDUS Nach den Wahlen haben wir etwa vierzig Stiftungen in den USA angeschrieben, die alle negativ reagiert haben. Dann gingen wir zur englischen BBC, die schliesslich einen grossen Teil des Geldes aufbrachte, worauf andere Geldgeber ebenfalls einstiegen. Die amerikanische Verleihfirma finanzierte den Blow-Up von 16mm auf 35mm. Schulden haben wir aber noch immer.

FILMBULLETIN Was hat der Film denn gekostet?

CHRIS HEGEDUS 600 000 Dollar. Bis jetzt haben wir 260 000 Dollar zusammen. Der wirklich kostspielige Teil unseres Filmes waren übrigens die zugekauften Ausschnitte von den New Hampshire-Primaries. Für das Footage haben wir etwa 3 000 Dollar pro Minute bezahlt. Es war überhaupt das erste Mal, dass wir fremdes Material in einem unserer Filme verarbeitet haben.

FILMBULLETIN Wie würdet Ihr Euch als Filmschaffende definieren? Seid Ihr politische FilmemacherInnen?

Bob Dylan
in DON'T LOOK BACK



Jimmy Hendrix
in JIMMY PLAYS MONTEREY

D. A. Pennebaker

D. A. (Donn Alan) Pennebaker geboren 1925 in Evanston, Illinois, Studium am Massachusetts Institute of Technology und an der Yale University, graduierter Ingenieur, entwickelte computergesteuertes Buchungssystem für Fluglinien, Autor von Technikbüchern, ab 1953 Filmemacher

1953 **DAYBREAK EXPRESS**
Fünfminütige impressionistische Zugfahrt durch New York

1957 **YOUR SHARE IN TOMORROW**
Spezialeffekte und Co-Regie mit Francis Thompson

1958 **LOOP FILMS FOR BRUSSELS WORLD'S FAIR**

Gründung von «Drew Associates» mit Richard Leacock, Albert Maysles und Robert Drew; Times Inc. finanzierte dieses Reportagefilmprojekt für das Fernsehen, in dem das Konzept von «direct cinema» dank leichtem 16mm-Kamerasystem und besserer Tonsynchronisation entwickelt wurde; Pennebaker arbeitet als Kameramann und Cutter an rund 15 Filmen mit. Darunter:

1959 **OPENING IN MOSCOW**
Berühmt für die Debatte zwischen Nixon und Chruschtschow in einer Küche

1960 **CHRISTOPHER AND ME**
Titelsong von Pennebaker
BREAKING IT UP AT THE MUSEUM
Über den Tinguely-Brunnen des Museum of Modern Art
ON THE POLE
Eddie Sachs, Autorennfahrer
PRIMARY
Wahlkampf zwischen John F. Kennedy und Hubert Humphrey um die Nominierung zum demokratischen Präsidentschaftskanditaten
YANKI, NO!
Kuba nach Castros Machtergreifung

1961 **DAVID**
Über einen drogenabhängigen Jazzmusiker auf Entzug
BLACKIE

1962 **THE CHAIR**
Paul Crup, zum Tod Verurteilter, und sein Anwalt auf der Suche nach Begnadigung
SUSAN STARR
Ein Mädchen bereitet sich auf einen Musikwettbewerb vor
JANE
Jane Fondas Broadway-Debüt

1963 **EDDIE**
Eddie Sachs, Autorennfahrer, ein Jahr später
CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT
Auseinandersetzung um die Aufhebung der Rassentrennung an der University of Alabama

Pennebaker verlässt «Drew Associates» und gründet bald darauf mit Leacock eine eigene Firma, die auch nicht selbst produzierte Filme verleiht. Leacock verlässt später die Firma, beide arbeiten aber weiterhin sporadisch zusammen.

1964 **LAMBERT & COMPANY**
Kurzer Musikfilm
YOU'RE NOBODY TILL SOMEBODY LOVES YOU
Hochzeit von Timothy Leary

1965 **ELIZABETH AND MARY**
Tagesablauf eines geistig behinderten Mädchens und seiner gesunden Schwester

1966 **RICHARD AVEDON**
Unvollendet
CASALS AT 88
Pablo Casals Konzertreise nach Budapest
HERR STRAUSS
Franz Josef Strauss auf Wahlkampftournee
DON'T LOOK BACK
Bob Dylans England-Tournee

1967 **VAN CLIBURN**
DYLAN ABC COLOR SPECIAL

1968 **MONTEREY POP**
Konzertfilm mit unter anderen Janis Joplin und Jimi Hendrix
RAINFOREST
Performance mit Merce Cunningham, John Cage u. a.

Kamera für Norman Mailer bei seinen Filmen **WILD 90, BEYOND THE LAW, MAIDSTONE**

TWO AMERICAN AUDIENCES
Jean-Luc Godard spricht mit New Yorker Filmstudenten über **LA CHINOISE**

Mitarbeit an Godards nicht abgeschlossenem Projekt **ONE A.M.** *mit u.a. «Jefferson Airplane»*

1969 **AWAKE AT GENERATION**
Gedenkveranstaltung für Martin Luther King mit Janis Joplin, Jimi Hendrix, Richie Havens, B. B. King u.a.
MOSCOW – TEN YEARS AFTER
Mit Henri Langlois, dem Gründer der Cinémathèque Française
RAMBLIN'
Session mit Kris Kristofferson und anderen Musikern
SWEET TORONTO (KEEP ON ROCKIN')
Über das Toronto Musikfestival, mit Chuck Berry, Little Richard, John Lennon, Yoko Ono, Eric Clapton u. a.

1970 **ORIGINAL CAST ALBUM: COMPANY!**
Albumproduktion einer Broadway-Show

1971 **TOWN BLOODY HALL**
Über die amerikanische «Women's Lib'»
PENTAGON
Der militärisch-industrielle Komplex der USA
THE CHILDREN'S THEATRE OF JOHN DONAHUE

1972 **AGNEW IN CHEYENNE**

1973 **ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS**
David Bowie im Londoner «Hammersmith Odeon»

1974 **JULE STYNE TRIBUTE**

Seit 1975 Zusammenarbeit mit Chris Hegedus, die auch als Kamerafrau, etwa bei Lizzie Bordens **BORN IN FLAMES**, *arbeitet, verschiedene Musikclips produzierte und ein Jazzfilmprogramm leitet; 1982 heiraten sie sich*

1976 **IVES REHEARSAL**

1978 **JINGLE BELLS**
Weihnachten mit Sammy Davis Jr. und Robert Kennedy

1979 **BALI**
THE ENERGY WAR
5stündige TV-Dokumentation

1980 **ELLIOT CARTER AT BUFFALO**
BALTIMORE
Über Randy Newman

1981 **DE LOREAN**

1982 **ROCKABY**
Nach einem Theaterstück von Samuel Beckett

1983 **HAITI, A VISIT TO KATHERYN DUNHAM**
DANCE BLACK AMERICA
Amerikanisches schwarzes Tanztruppenfestival

1986 **JIMI PLAYS MONTEREY**
Jimi Hendrix am Monterey Musikfestival
SHAKE – OTIS REDDING AT MONTEREY
Soul-Sänger Redding am Monterey-Musikfestival

1989 **DEPECHE MODE**
Tourneedokumentation und Videoclip

1991 **COMIN' HOME JANIS JOPLIN**

1993 **THE WAR ROOM**

«Wir haben keine Drehbuchautoren, keine Schauspieler, die eine Figur bestimmen können. Wir müssen die Persönlichkeiten selber finden.»

D. A. PENNEBAKER Nein, nein. Wir sind sicher keine politischen Filmschaffenden.

CHRIS HEGEDUS Ich würde sogar meinen, dass unsere Filme im herkömmlichen Sinn nicht politisch sind. Unsere Filme behandeln politische Themen, sind aber nicht politisch. Wir beobachten, halten fest, aber das Denken überlassen wir den Zuschauenden.

D. A. PENNEBAKER Das Spannende bei THE WAR ROOM ist ja, dass man beim Zuschauen vergisst, wie wichtig die Sache eigentlich ist, an welcher James Carville und George Stephanopoulos arbeiten. Die "machen" gerade den mächtigsten Mann der Welt!

FILMBULLETIN Weshalb stehen dann immer wieder Politiker im Zentrum Ihrer Filme?

D. A. PENNEBAKER Wir haben nicht nur solche Filme gedreht. Man darf aber nicht vergessen, dass es nur eine sehr begrenzte Anzahl wirklich spannender Situationen gibt. Meistens sind das Wahlkampagnen, und da hat's halt Politiker. Wir haben keine Drehbuchautoren, keine Schauspieler, die eine Figur bestimmen könnten. Wir müssen die Persönlichkeiten selber finden. Mit Menschen, die in der Politik tätig sind, habe ich bis anhin gute Erfahrungen gemacht. Aber, wie gesagt, wir drehen auch Filme über Musiker, vor allem deshalb, weil in der Musikindustrie Geld für solche Filme da ist.

CHRIS HEGEDUS Ich glaube, wir machen einfach Filme. Ich möchte diese nicht einmal explizit als Dokumentarfilme sehen.Wir erfinden immer neue Genres für unsere Filme. Letzthin sprachen wir von *lived reality*, also gelebter Realität.

D. A. PENNEBAKER Es ist nicht unsere Aufgabe, Kategorien für unsere Filme zu finden. Jean Rouch macht das gerne, wir können darauf verzichten.

CHRIS HEGEDUS Wir interessieren uns in erster Linie für Drama und Charakter und wollen die Leute unterhalten. Für hartgesottene Dokumentaristen mag das schon fast einer Sünde nahe kommen, doch wir lassen uns nicht kategorisieren.

FILMBULLETIN Was mich bei THE WAR ROOM sehr überrascht hat, war, dass die Leute, George und James, im Vergleich zu den Bush-Männern und -Frauen überhaupt nicht zynisch sind. War dies ein Aspekt, der Sie dazu bewogen hat, diesen Film zu machen?

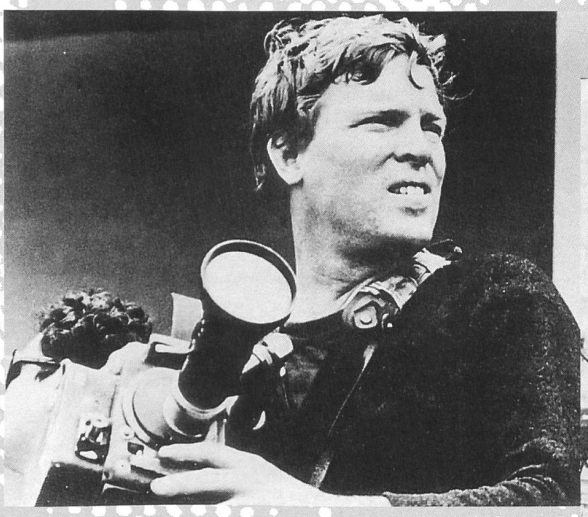
D. A. PENNEBAKER Ich bin in der Tat kein zynischer Mensch, obwohl ich Leute, die zynisch sein können, wie etwa Tom Wolfe, sehr bewundere. Was mich beim Geschichtenerzählen interessiert, sind Situationen, die für sich betrachtet funktionieren, die dir sagen, wie es ist, und nicht unbedingt solche, die dir sagen, wie es nicht ist.

FILMBULLETIN Glauben Sie denn, dass mit Clinton so etwas wie ein neuer politischer und gesellschaftlicher Stil in Amerika Einzug gehalten hat, weg vom korrupten Zynismus der Bush-Reagan-Jahre?

D. A. PENNEBAKER Ich weiss es nicht. Persönlich muss ich sagen, dass ich den Typen gerne mag, es gut finde, dass er hinter dem Steuer steht. Clinton ist gescheit, ehrgeizig, und er spricht die Probleme an. Man darf aber nicht vergessen, dass er in Tat und Wahrheit gar nicht über so viel Macht verfügt. Ich wünsche ihm viel Glück und hoffe, dass er genügend Kaffee trinken kann, um wachsam zu bleiben. Lieber Clinton mit all seinen negativen Seiten als George Bush, der kein einziges Problem anschneiden wollte. Aber wie gesagt: Ich bin kein Experte der Politik.

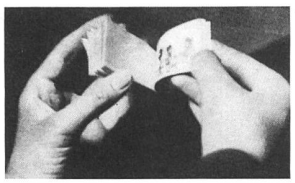
Das Gespräch mit D. A. Pennebaker und Chris Hegedus führte Peter Hossli

●



Erste Kinoerlebnisse

100 Hundert Jahre Kino



Mein erster Kontakt mit dem Kino ergab sich im Jahr 1897. Ich war gerade zwei Jahre alt. ... Das Kaufhaus Dufayel gehörte zur Avantgarde des Fortschritts. Es hatte als erstes die Ratenzahlung eingeführt. Das Gebäude aus echten Bruchsteinen, mit einem riesigen Glasdach, durch das Licht auf Buffets in imitiertem Henri-II-Stil fiel, vermittelte denen, die das Glück hatten, in diesen Tempel der Serienmöbel eintreten zu dürfen, einen Eindruck von unerschütterlicher Solidität. Das Kino mit freiem Eintritt war eine weitere gewagte Neuerung von Dufayel.

Wir sassen kaum, da wurde es schon dunkel. Eine furchterregende Maschine sandte einen Lichtstrahl aus, der die Dunkelheit gefährlich durchdrang. Auf der Leinwand erschienen mir unverständliche Bilder. Das Ganze wurde begleitet von Klavierspiel und ausserdem von einer Art Hämmern, das von der Teufelsmaschine kam. Ich stiess mein obligatorisches Gebrüll aus und musste hinausgeschafft werden. Ich ahnte nicht, dass dieses rhythmische Geräusch des Malteserkreuzes für mich später die lieblichste Musik der Welt werden sollte.

Jean Renoir
Mein Leben und meine Filme, 1974

Es begann mit Chaplin, ich war sieben, acht Jahre alt. Wir wohnten in Solothurn an der Tscharandistrasse; dort standen fünf gleich gebaute Häuser, ein jedes hatte seine Farbe. Das graue war unser erstes Kino. An kalten Winterabenden versammelte sich die ganze "Strasse" und sah sich Charlot-Burlesken an. Fritz besass einen kleinen Projektor und gab Vorstellungen. Seine Leinwand war ein Blatt aus einem grossen Zeichenblock, das hatte er an die Stubenwand geheftet. Sitzplätze nahm man ein auf dem Tisch, am Boden, auf Schemeln und Stühlen. Film bedeutete Charlot und Charlot ein schreiendes Gelächter, das durch die geschlossenen Fensterläden auf die Strasse drang.

Herbert Meier
Gesehenes und Ansichten
Neue Zürcher Zeitung, 5. Januar 1968

Mit acht, neun, zehn ging ich regelmässiger ins Kino als jemals später. Shirley Temple war mein Star. Es regnete, und sie nahm ihr tropfnasses Pony mit ins Bett, im Schlafsaal eines Internats. Sie hatte süsse hellblonde Locken. Ich habe ein Bild von ihr gefunden, unter «Motion Picture», in der Encyclopaedia Britannica Band 15. Sie muss zwei, drei Jahre jünger als ich selbst sein, und ich fühlte mich brüderlich, als Beschützer ihr gegenüber. Ich weinte mit ihr und lachte mit ihr, und nachts, nehme ich an, flüsterte ich ihren Namen in die Kopfkissen; denn ich wohnte nicht im Internat. Als ihr die Milchzähne ausfielen, drehte sie nicht mehr. Das habe ich nie ganz verstanden. Und einmal sollte sie ihre Kaninchen hergeben für einen Film. Sie, oder eher ihre Eltern, die Ausbeuter des kleinen Genies, verlangten ein derartiges Honorar dafür, dass selbst Hollywood mit Bedauern auf die Temple-Kaninchen verzichtete. Das waren eben Starkaninchen mit Stargagen, obgleich man vermutlich den Kaninchen des Stars nicht ansah, dass sie eines Stars Kaninchen waren. Laut auf den Gassen diskutierten wir die Verhältnisse und die offensichtlichen Missstände im amerikanischen Filmwesen, mit acht, neun, zehn ...

Walter Vogt
Mein äusserst naives Verhältnis zum Film
Neue Zürcher Zeitung, 1. Dezember 1967

Das Schauspiel hatte bereits begonnen. Tappend folgten wir der Platzanweiserin. Ich fühlte mich wie ein Illegaler; über unseren Köpfen durchquerte ein weisses Lichtbündel den Saal, man sah tanzenden Staub und Rauch. Ein Klavier wieherte, violette Glühbirnen leuchteten an der Wand, der durchdringende Geruch eines Desinfektionsmittels presste mir die Kehle zusammen. Der Geruch und die Früchte dieser bewohnten Nacht verschmolzen in mir: ich ass die Notlampen, ihr säuerlicher Geschmack erfüllte mich. Mein Rücken strich vorbei an Knien, ich setzte mich auf einen quietschenden Sitz, meine Mutter legte mir eine zusammengefaltete Decke unter das Gesäss, damit ich höher sass; endlich schaute ich auf die Leinwand, entdeckte eine fluoreszierende Kreide, zwinkernde Landschaften, die von Unwettern gestreift wurden; es regnete immer, sogar wenn hell die Sonne schien, sogar in den Wohnungen. Manchmal zog eine flammende Sternschnuppe durch den Salon einer Baronin, ohne dass sich die Dame darüber zu wundern schien. Ich liebte diesen Regen und diese unablässige Unruhe auf der Wand. Der Klavierspieler begann mit der Ouvertüre zur «Fingalshöhe», und jedermann begriff, dass nun der Verbrecher erscheinen würde. Die Baronin war in Todesängsten. Aber ihr schönes kohlschwarzes Gesicht verschwand, und eine lila Inschrift erschien: «Ende des ersten Teils».

Jean-Paul Sartre
Die Wörter, 1965

filmland presse

EUROPAS GRÖSSTE BUCHHANDLUNG FÜR FILMLITERATUR

Filmland Presse Buch- und Verlags-GmbH
Verlagsbuchhandlung für Filmliteratur

Kino zum Lesen

auf 300 Quadratmetern

Monatlicher Versand von Angebotslisten gegen Rückporto!

AVENTINSTRASSE 4 · 80469 MÜNCHEN · TEL. 22 01 09 · FAX 22 23 64
NEUE ÖFFNUNGSZEITEN: MO - FR 10.00 - 18.00 UHR · SA 10.00 - 14.00 UHR

Vous inscrivez votre projet de scénario chez nous. Vous déposez votre manuscrit. Pour que vous gardiez ce qui vous appartient: le registre des scénarios.

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

Schauspieler - Regisseure - Filmgeschichte in neuen Büchern aus dem
Henschel Verlag

Die Filmstars:

Patrick McGilligan
Jack's Life
Jack Nicholson - Eine Biographie
570 Seiten, 61 Abbildungen
DM 49,80 öS 389,- sFr 50,80
ISBN 3-89487-205-5
„Höchst aufschlußreich: zum einen wegen seiner klugen Miniaturen aus der bizarren Welt des 'alten' Hollywood, zum anderen wegen seiner gescheiten Analyse des Stars."
(The Daily Telegraph)

Sophia Loren
Hommage
Herausgegeben von der Stiftung Deutsche Kinemathek
108 S., 68 Abb., DM 22,- öS 172,- sFr 23.-
ISBN 3-89487-203-9
„... in ihrer bestechenden Sachlichkeit und ihrem Informationswert überaus wichtige Dokumentation ... sicher ... unter die ersten zehn zu zählen ..."
(Die neue Bücherei, München)

Alain Delon
Hommage
Herausgegeben von der Stiftung Deutsche Kinemathek
104 Seiten, 61 Abbildungen
DM 24,80 öS 184,- sFr 24,80
ISBN 3-89487-221-7
Ein Essay, 22 ausführliche Kommentare zu Filmen und zahlreiche seltene Fotos.

Die Filmgeschichte – der Regisseur:

Rot für Gefahr, Feuer und Liebe
Filme der zehner Jahre
Herausgegeben von der Stiftung Deutsche Kinemathek in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut
64 Seiten, 50 Abbildungen, zweispr. (dt./engl.)
DM 19,80 öS 147,- sFr 19,80
ISBN 3-89487-228-4
17 verschollene, nun wiederentdeckte und rekonstruierte Filme der wilhelminischen Ära.

Zwischen Bluejeans und Blauhemden
Jugendfilm in Ost und West
224 Seiten, 50 Abbildungen
DM 29,80 öS 221,- sFr 29.80
ISBN 3-89487-220-9
Vierzig Jahre geteilter deutscher Filmgeschichte im Vergleich: Stars, Idole und Regisseure der deutschen Nachkriegs-Filmgeschichte - Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

Das ganz normale Chaos
Gespräche über Rainer Werner Fassbinder
Hrsg. v. Juliane Lorenz
u. Mitarb. v. H. Gehr und M. Schmidt
400 Seiten, Register
DM 49,80 öS 369,- sFr 49.80
ISBN 3-89487-227-6
Gesprächspartner waren Mario Adorf - Margit Carstensen - Günter Lamprecht - Xaver Schwarzenberger - Hanna Schygulla - Margarete von Trotta u.v.a.

Henschel Verlag GmbH Berlin
Ein Verlag der Dornier Verlagsgruppe

Diese Bücher gibt es überall im Buchhandel!

Hundert Jahre Kino

100

Nr. 200

Freuen Sie sich jetzt schon mit uns auf das Filmbulletin Heft Nr. 200 im Mai.
Unser ständiger Beitrag zur internationalen Filmkultur.
Wir sind längst dabei.

«Film ist ein äusserst gefährliches Medium. Man kann von Filmen infiziert werden.» Lars von Trier

Kino in Augenhöhe