

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 37 (1995)  
**Heft:** 200

## 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

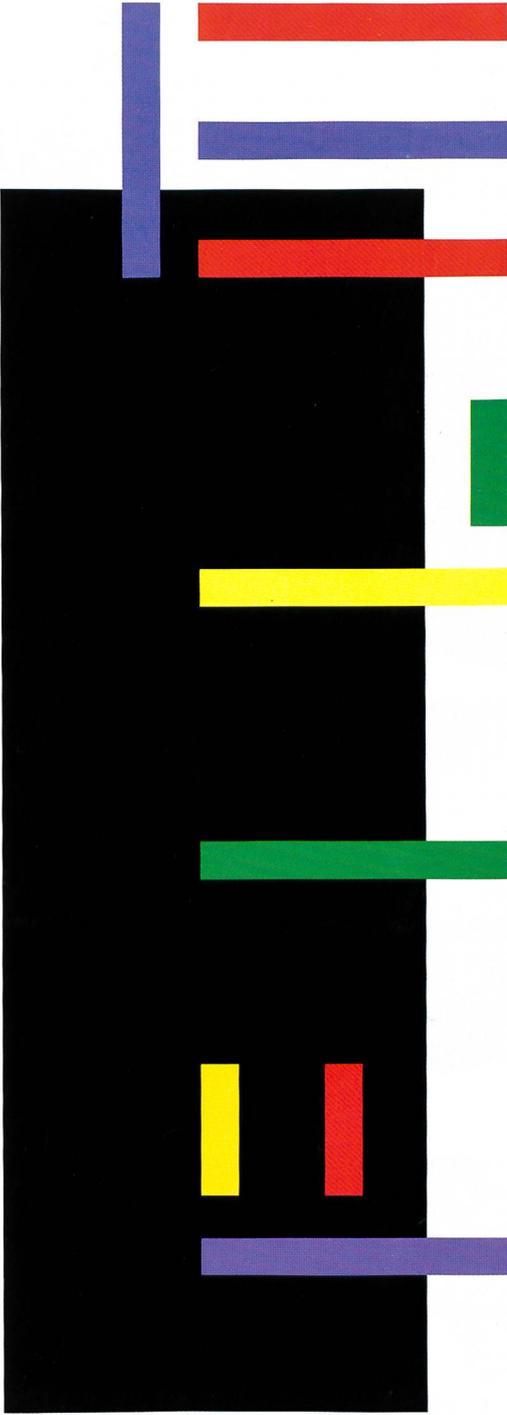
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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>**



B U L L E T I N



*Kino in Augenhöhe*



**Nr. 200**



.....

**Wir sind stolz darauf,  
auch diese,  
die 200. Ausgabe von  
«Filmbulletin –  
Kino in Augenhöhe»,  
drucken zu dürfen.**

**Die KDW gratuliert  
ihrem Kunden  
zur Nummer 200.**



**LITHO SATZ DRUCK**

**KDW Konkordia  
Druck- und Verlags-AG  
Aspstrasse 8  
8472 Seuzach/Winterthur**

**Toni Peditto .....**  
**Kurt Frauenfelder .....**  
**Walter Becker .....**

**Litho  
Satz  
Druck**  
**Telefon 052 53 12 24  
Telefax 052 53 31 34**

«Rue du Premier Film»  
19 Mars 1995 – Lyon:  
Naissance du Cinématographe



Auguste et Louis Lumière  
Inventeurs du Cinématographe

## Impressum

### Filmbulletin

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

### Redaktion

Walt R. Vian  
Volontariat:  
Brigitta Koch

### Mitarbeiter dieser Nummer

Anton Holzer,  
Gerhard Midding, Michael Sennhauser,  
Pierre Lachat,  
Bernhard Uhlmann,  
Peter Kremski, Lars-Olav Beier, Martin Schlappner

### 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; Buena Vista International, Monopole Pathé Films, Xenix, ZOOM Filmdokumentation, Zürich; Gerhard Midding, Berlin; CI, Hamburg; Filmbild Fundus Robert Fischer, Kinowelt, München

### 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.  
Jahresabonnment:  
sFr. 54.-/DM 54.-  
öS 450.-, übrige Länder  
zuzüglich Porto  
ermässigt Abonnement für Arbeitslose, Lehrlinge, Schüler, Studenten: sFr. 35.-/DM 35.-/öS 400.-

© 1995 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

Nr. 130, 1983



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...



Über den Film "Die Schindler'sche Liste" von Steven Spielberg...

# In eigener Sache

## «So geht es nicht weiter. So nicht!»

Das war wohl vor, während und nach der Fertigstellung einer jeweils neuen Ausgabe von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» einer der am regelmässigsten wiederkehrenden Gedanken, eine der häufigsten Aussichten und Einsichten.

## Und: So ging es dann auch nicht weiter.

«Du hast keine Chance, aber nutze sie.»  
Herbert Achternbusch in DIE ATLANTIKSCHWIMMER

«Soyez réaliste, demandez l'impossible»  
Anonyme Wandschrift in Paris im Mai 68  
zitiert von Charles Dé in CHARLES MORT OU VIF  
von Alain Tanner

## Aber es ging dennoch weiter.

Freuen Sie sich deshalb heute mit uns über die 200. Ausgabe. Nichts weiter.

Walt R. Vian

Hundert  
Jahre  
Kino

100

Nr. 200

3.95

37. Jahrgang  
Heft Nummer 200  
Juni 1995



KURZ BELICHTET

4

*Bild Bauten  
Institut Lumière*

KINO IN AUGENHÖHE

13

**Vom Schrecken der Komik**  
**FUNNY BONES** ..... von Peter Chelsom



RÜCKBLENDE '83

18

**«Nicht die Perfektion  
entwickelt das Kino weiter»**  
Gespräch mit François Truffaut

100  
Nr. 200

31

**«Der erste Blick hat  
für unsere Arbeit Bedeutung»**  
Gespräch mit Kameramann  
Nestor Almendros



FILMFORUM

40

**Auf Liebe und Tod**  
**LA ARDILLA ROJA** ..... von Julio Medem

45

**Die Musketiere sind müde**  
**LA FILLE DE D'ARTAGNAN** ..... von Bertrand Tavernier

51

**LITTLE ODESSA** ..... von James Gray

53

**DEATH AND THE MAIDEN** ..... von Roman Polanski



SCHWEIZER FILM

56

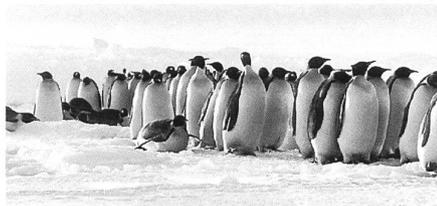
**Hundert Jahre Schweizer Film**  
*Wandlungen des schweizerischen  
Selbstbildes im Schweizer Film  
1895 bis 1995*

Hundert  
Jahre  
Kino  
100

100 JAHRE KINO

72

**Die bitteren Tränen ...**



# Pro Filmbulletin

Bundesamt für Kultur  
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion  
des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und  
Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission  
des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung  
Winterthur

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

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

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

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Leo Rinderer, Walt R. Vian oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

# Zuschriften



Ich möchte Ihnen heute zu Ihrem ausgezeichneten «Filmbulletin» gratulieren. Ich habe es vor kurzer Zeit abonniert und mich bislang über jede neue Ausgabe gefreut. Es gibt nicht viele Magazine, die sich derart anspruchsvoll und liebevoll mit dem Film auseinandersetzen – dazu in einer so wunderbaren Optik. Jedes Heft enthält über informative Artikel hinaus auch wirklich augenöffnende Ansichten, und so manche Ausgabe habe ich mir an der Kinokasse nochmal gekauft, weil ich mir einerseits einige schöne Fotos ausschneiden und aufhängen, andererseits jedoch das schöne Heft nicht kaputtschnippeln wollte.

Besonders dankbar war ich für das Interview mit D. A. Pennebaker und Chris Hegedus in der aktuellen Ausgabe. Vor kurzem habe ich mir *THE WAR ROOM* auf «arte» angeschaut und war schlichtweg fasziniert. Aus verschiedenen Gründen, beruflichen (Studium Politikwissenschaften, geplante Magisterarbeit über «Inszenierte Politik») wie privaten (selbst mal Wahlkampfleiter gewesen, allerdings nur auf lokaler Ebene), hatte ich ein grosses Interesse an dem Film.

Ich bin Ihnen auch dankbar für jede neue Ausgabe von Filmbulletin.

Jan-Peter Hinrichs  
Wunstorf

Ich möchte es nicht versäumen, Dir zum Jubiläum der Zeitschrift «Filmbulletin» auch aus meinem (hierzulande heisst das wohl) Winkel des Filmhistorikers noch recht herzlich zu gratulieren und Dir heute Abend einen gelungenen Anlass in der Alten Kaserne zu wünschen.

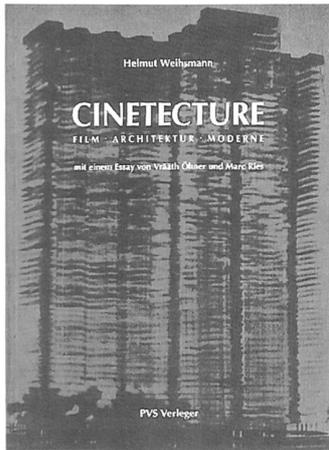
Bei den in der Eidgenossenschaft gegebenen filmkulturellen Unzuständen sind 200 Nummern als Wegstrecke nur noch mit der Ausdauer eines Marathonläufers zu vergleichen.

Und weil Du also weisst, was es heisst, die Kräfte einzuteilen, ist meine Frage teilstreckenbezogen: Was hast Du im nächsten Dutzend vor?

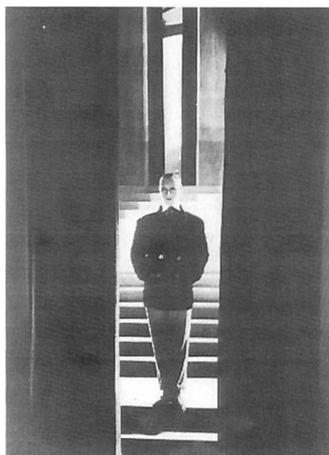
Fritz Hirzel  
Zürich

LESERBRIEFE

# Bild Bauten Film und Architektur. Wahlver- wandtschaft der Moderne



Wenn der russische Regisseur und Filmtheoretiker *Sergej Eisenstein* die Architektur der Akropolis mit einem prähistorischen Film vergleicht, bedarf das einer Erläuterung. Die Parallele hatte er durch eine unorthodoxe Lektüre des um die Jahrhundertwende bahnbrechenden Lehrbuchs zur



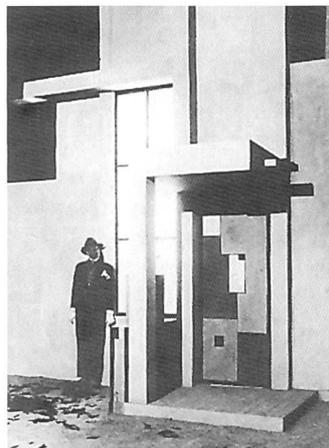
*L'INHUMAINE* von Marcel L'Herbier, Dekor von Rob Mallet-Stevens (1923)

Geschichte der Architektur von *Auguste Choisy* gewonnen. Eisenstein rückte in seiner Überlegung nicht das Bauwerk selbst, sondern die Inszenie-

rung des Raums im Blick der Besucher in den Mittelpunkt seiner Überlegung und verglich sie mit der "Bauweise" der filmischen Bilder. «Wenn wir nun die Serie von Tableaus in Erinnerung rufen, die uns die Akropolis vermittelt hat, dann werden wir uns bewusst, dass alle Bilder, ohne Ausnahme, auf den ersten Eindruck hin, den sie hinterlassen, konzipiert worden sind.» (Eisenstein)

Schon vor Eisenstein war der junge *Le Corbusier*, ebenfalls angeregt durch die Lektüre *Choisy's*, auf etwas anderem Wege zu erstaunlicherweise ähnlichen Einsichten gelangt.

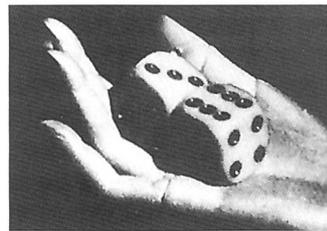
Wie wären nun, so könnte man fragen, diese Verbindungslinien zwischen Architektur und Film zu zeichnen? Sich aus unterschiedlichen Richtungen diesem Feld an Fragen zu nähern, ist das Anliegen des Bandes «*Cinetecture. Film – Architektur – Moderne*». Die Autoren *Helmut Weihsmann*, *Vrääth Öhner* und *Marc Ries* gehen aber keineswegs, wie vielleicht zu erwarten wäre, auf bloße Spurensuche der einen in der jeweils anderen Kunstgattung. Es ist ihnen nicht darum zu tun, Filmisches in der Archi-



*L'INHUMAINE* von Marcel L'Herbier, Dekor von Rob Mallet-Stevens (1923)

tektur zu lokalisieren oder, was vielleicht näher läge, Architektur im Film vom Hintergrund in den Vordergrund zu rücken. Vielmehr geht es den Autoren, und das macht ihre Analysen zu höchst spannenden Kreuzfahrten zwischen etlichen der avantgardistischen Strömungen der Moderne, um eine ganz andere Frage: Könnte es sein, dass das diagnostizierte Verschwinden der intimen Bilder

aus den modernen städtischen Wohnräumen und das Auftauchen ganz neuer nach aussen verlegter Bildräume der Intimität (etwa im Kino), kurz, die Verlagerung der Bilder in der



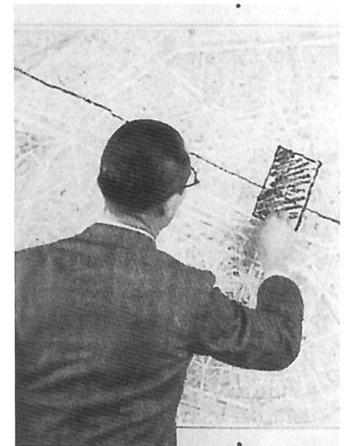
LES MYSTÈRES DU CHATEAU DE DÉ von Man Ray (1929)

modernen Welt, in engster Weise verbunden sind? «Man kann sich fragen, warum die Bilder (an den Wänden und in den Seelen) gerade zu einer Zeit verschwinden sollen, wo sie an anderer Stelle massenhaft auftreten (auf Postkarten und Reklameflächen, in Zeitschriften, im Kino).» Zwischen dem Verräumen der Bilder in und an den modernen Häusern und dem Entrollen der Bilder in neuen heimeligen *Aussen*-Räumen, etwa des Kinos, besteht, so vermuten die Autoren, ein enger Zusammenhang. «Ist nicht das Kino selbst, als Haus der (bewegten) Bilder, ein wohnlicher, einladender, gastlicher Raum des Aussen? erinnert die Dunkelheit des Saales nicht an die Heimeligkeit des eigenen Winkels der Welt?»

Wo aber verlaufen nun im Detail diese Verbindungen zwischen Architektur und Film? Gibt es womöglich über die diagnostizierte Veränderung der modernen Wahrnehmung hinaus noch engere Verschachtelungen und Verwandtschaften zwischen Bauen und Filmen? Filmische und architektonische Beispiele aus dem Umfeld der französischen Avantgarde der zwanziger und dreissiger Jahre – Filme unter anderen von *Man Ray*, Bauten von *Rob Mallet-Stevens* und vor allem die wenig bekannten Architekturfilme *Le Corbusiers* – zeigen, dass es (unter anderem) der *Schnitt* ist, der sowohl in der modernen Architektur wie auch im modernen Film die «traditionelle Herrschaft der sich voneinander abgrenzenden Identitäten des Raumes, der Zeit und der Körper (beendet) – damit die von der Bildregie um ihre Ein-

heit gebrachten Elemente nunmehr ohne Übergänge sich aneinander reiben. *Hier und dort, oben und unten, nah und fern, hell und dunkel, wenig und viel, vorwärts und zurück ...* folgen unmittelbar aufeinander – ohne Übergänge, ohne Längen, Strecken, Ausdehnungen dazwischen. Kein zusammenhängender Diskurs, vielmehr werden die über Entitäten, Identitäten sich definierenden Zusammenhänge abgehängt, aufgelöst. Dem entgegengesetzt ist die Verflüssigung der Sinnorientierung, die forcierte Anerkennung von zwei Bedeutungsrichtungen, die gleichzeitig sich ereignen. Jeder Schnittvorgang vermag einem "reinen Werden" zuzusprechen: *KINOWERDEN, "Verrückt-Werden"* im Kino.»

Dass das Hollywoodkino zur gleichen Zeit ganz andere Wege gegangen ist, und, so



*Le Corbusier in ARCHITECTURES D'AUJOUR'HUI* von Pierre Chenal (1931)

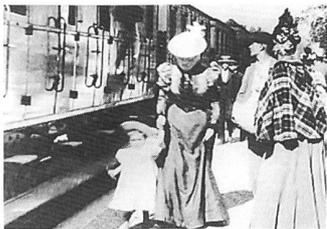
steht zu vermuten, nicht nur das Kino, sondern auch die Räume der Stadt tiefgreifender beeinflusst hat als die französische Avantgarde, mag stimmen. Aber das wäre wieder eine andere Geschichte. Eine derartige Untersuchung, ebenso materialreich, ebenso neugierig und zugleich theoretisch versiert, ebenso gut illustriert und gestaltet, scheint noch auszustehen.

Anton Holzer

*Helmut Weihsmann: Cinetecture. Film – Architektur – Moderne. Mit einem Essay von Vrääth Öhner und Marc Ries. Wien, PVS Verleger, 1995. 163 Seiten, zahlreiche Abbildungen*

# Institut Lumière

## Lebendiges Museum des Kinos



L'ARRIVÉE D'UN  
TRAIN EN GARE DE  
LA CIOTAT  
Louis Lumière

Der hundertste Jahrestag war ein voller Erfolg. Gut drei Dutzend Regisseure – unter ihnen Carlos Diegues, Stephen Frears, Aki Kaurismäki, Claude Sautet, Mrinal Sen und André de Toth – waren aus aller Welt angereist, um in der Mittagszeit des 19. März zu feiern, dass genau hier vor einem Jahrhundert Louis Lumière zum ersten Mal Hand an die Kurbel des «Cinématographe» legte und filmte, wie seine Arbeiter die Optischen Werke Lumière verliessen. Der Fabrikschuppen, gegenüber dem er sich postierte, hat das letzte Jahrhundert nur als Ruine überdauert. Als erstes Filmdekor der Geschichte wurde er nunmehr unter Denkmalschutz gestellt. Gleichzeitig wird er die Gallionsfigur eines Kinos sein, das Pierre Colboc, der Architekt des Pariser Musée d'Orsay, hier baut. Jeder der eingeladenen Regisseure legte dem Grundstein ein persönliches Erinnerungsstück bei: ein Dreharbeitenfoto, ein Filmplakat, einen Brief.

Das Lyoner Publikum kam in Massen. Das Quartier Monplaisir auf der linken Rhône-seite stand ganz im Zeichen des Kinos. Die Strassen hallten wider vom Klang berühmter Filmmusiken und -dialoge; die Schaufenster des Viertels waren mit Filmplakaten und Bildschirmen, auf denen frühe Lumière-Filme zu sehen waren, dekoriert. Geduldig standen die Lyoner zu Hunderten Schlange, um eine Ausstellung über die (Vor-)Geschichte des Kinos und die Chronik der Familie Lumière zu sehen, und nicht zuletzt auch, um das Interieur des «Château Lumière» zu besichtigen, in dem sich Neoklassizismus und Art Nouveau auf elegante Weise mischen. In einer Marathonvorführung konnte man sich in die Zeit um die Jahrhundertwende entführen lassen durch die Filme, die die Brüder und ihre Operateure weltweit gedreht hatten. Auf einer Sammlerbörse konnte man Kameras, Plakate und Zeitschriften erwerben. Autoren und Regisseure signierten Bücher. Die Post gab Karten und Briefe mit historischem Tagesstempel heraus. Kinder konnten gar Ballons mit den Titeln ihrer Lieblingsfilme in die Luft steigen lassen: Das Jubiläum der ersten Filmdreharbeiten als Volksfest – ein Beweis dafür,

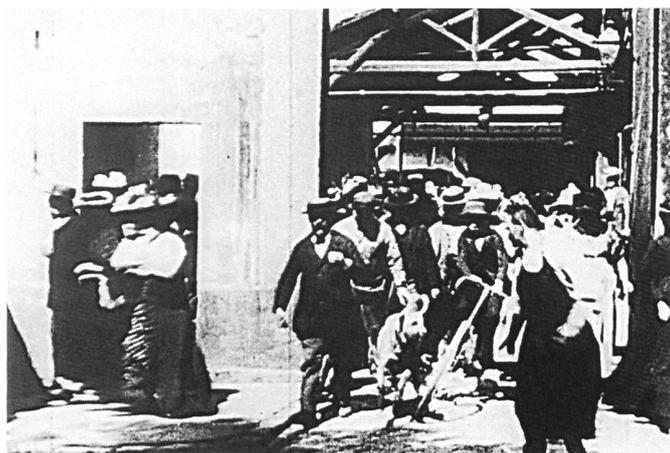
dass die Cinéphilie in Frankreich keineswegs vor der Volkstümlichkeit zurückschreckt.

Der Gastgeber, das Institut Lumière, rühmt sich zurecht, ein «Musée vivant du Cinéma» zu sein. Und die Feier des hundertsten Geburtstags ist eine historische Verpflichtung, auf die auch die letzten vier Ziffern der Telefonnummer stolz hinweisen: 1895. Die Feiern vollziehen sich in vier Akten. Im Dezember begann ein Zyklus mit dem Titel «Déjà un siècle!», der dokumentiert, wie das Kino sein erstes Jahrhundert erzählt hat. Der 19. März, eingerahmt in achtzig weitere Veranstaltungen, bildete den zweiten Akt. «Le cinéma est une fête!» lautet die Parole des Sommers, da wird es unter anderem ein CinemaScope-Festival geben. Im Dezember schliesslich wagt das Institut einen Ausblick auf das zweite Jahrhundert und die neuen Medien. Die Feiern zum 19. März waren der Höhe-, sicher aber noch kein Endpunkt eines jahrelang beharrlich geführten Kampfes, den Gebrüder Lumière in ihrer Heimatstadt die ihnen gebührende Anerkennung zu verschaffen.

Die «Fondation du Musée du Cinéma» legte 1966 den Grundstein für das spätere Institut. Es bestand aus der Sammlung eines Arztes aus dem nahegelegenen Villeurbanne, Paul Génard, der über sechshundert Kameras, Vorführgeräte aufbewahrt hatte, sowie Hunderten von Lumière-Filmen. Die Stadt Lyon erwarb Mitte der siebziger Jahre die Villa des Vaters, Antoine Lumière, welche bis dahin die Betriebsleitung der Optischen Werke beherbergt hatte. Unter der Leitung des Filmpublizisten Bernard Chardères installierte sich dort die «Fondation Nationale de la Photographie». Chardère organisierte mehr als ein Dutzend bedeutender Ausstellungen, unter anderem der «Autochromes», der ersten Farbfotos der Lumières, aber auch «Jacques Prévert et ses amis photographes», welche unter dem Patronat des Institut Français weit über die Landesgrenzen hinaus gezeigt wurde. Als die «Fondation» 1982 jedoch im Pariser «Centre Nationale de la Photographie» aufging, konnte Chardère sein langgehegtes Projekt lancieren: Einen Ort zu

schaffen, der die Bedeutung und das Andenken der Gebrüder Lumière nachhaltig im Bewusstsein der Lyoner Bevölkerung verankert. Zwar war die Rue Saint-Victor, in der Louis sich seinerzeit mit der Kamera postierte, bereits 1925 in die «Rue du Premier Film» umbenannt und den Brüdern 1962 gegenüber der Villa ein Monument gewidmet worden. Ihr Wohnhaus hingegen hatte Anfang der siebziger Jahre seinen Platz einer Bank räumen müssen. Chardères Beweggründe waren nicht nur die Bewahrung und Ehrenrettung des Lumière-Erbes. Er wollte auch eine Kinemathek schaffen, ein Haus, gewidmet der Erforschung von Geschichte und Ästhetik des Kinos, ganz bewusst auch fernab von Paris: Bereits Anfang der fünfziger Jahre hatte er sich gegen den Kulturzentrismus gewandt, indem er hier die Zeitschrift «Positif» gründete. Bertrand Tavernier war augenblicklich bereit, die Präsidentschaft des Instituts zu übernehmen, durchaus auch «aus Geschmack an donquijotesken Kämpfen». Anfangs standen nur wenige Mittel zur Verfügung, Filmvorführungen mussten in provisorisch bestuhlten Salons in der Villa stattfinden. Später wurde im Keller ein Kino mit circa hundert Plätzen eingerichtet; für publikumswirksamere Veranstaltungen musste man in andere Auditorien in der Stadt ausweichen. Erste Ausstellungen und Retrospektiven waren Michel Simon und Claude Autant-Lara gewidmet, als erste Publikation des Instituts erschien eine Studie des französischen Zeichentrickfilms. Die Sammlung des Filmhistorikers Raymond Chirat, eines Freundes Chardères, bildete den Grundstock des «Centre de Documentation». Chirat steht mittlerweile einem Archiv vor, das über mehr als fünfzigtausend Pressedossiers, viertausend Bücher, vierhundert Zeitschriften und fünftausend Filmplakate verfügt.

Das Budget des Instituts wird nicht nur von der Stadt Lyon, sondern auch von der Region Rhône-Alpes und dem Kulturministerium subventioniert. Vor vier Jahren wurde der Etat erheblich aufgestockt und die Leitung auf eine Verwaltungsdirektorin (Sylvie Burgat)



*Institut Lumière*

*Bernard Chardère und  
Bertrand Tavernier*

*LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE  
Louis Lumière*

und einen künstlerischen Direktor (Thierry Frémaux) verteilt. Chardère ist nunmehr hauptsächlich mit der Konservierung des Lumière-Erbes betraut. Zwar hat das Institut nicht den staatlichen Auftrag – wie etwa die Cinémathèques in Paris und Toulouse –, ein Filmarchiv aufzubauen. 1986 wurden ihm indes von den Lumière-Erben die Verwertungsrechte an den Filmen übertragen. Depots der regionalen Kinos und Verleiher lassen das Archiv zusätzlich anwachsen; man hofft, Ende nächsten Jahres in die Föderation der Filmarchive, FIAF, aufgenommen zu werden. Seit Anfang der neunziger Jahre wurde weiterhin der Bereich der pädagogischen Aktivitäten – das Institut bietet Schulklassen in der Region Besichtigungen und 16mm-Vorführungen an – ausgebaut. Seit drei Jahren profiliert sich das Institut zudem durch eine Buchreihe, die in Zusammenarbeit mit dem in Arles ansässigen Verlag «Actes Sud» entsteht. Die gemeinschaftlich von Frémaux und Tavernier redigierte Edition versteht sich als Forum für Filmemacher, bislang sind im wesentlichen Interviewbände erschienen, die vielfach im Zusammenhang mit Retrospektiven stehen. Anfangs führte das Institut nur Filmzyklen vor, mittlerweile hat der Publikumszuspruch jedoch dazu geführt, dass man täglich drei Vorführungen programmiert. Frémaux ist für die Gestaltung des Programms verantwortlich, Taverniers Einfluss ist jedoch deutlich erkennbar.

Es werden nicht nur Autoren wie Resnais, Akerman oder Rosi vorgestellt, sondern auch filmhistorische Lücken geschlossen (etwa die Übergangsphase vom Stumm zum Tonfilm), Versäumnisse nachgeholt (und verkannte, bislang unterschätzte Regisseure wie de Toth oder Freda rehabilitiert) und Aussenseiter (wie Paradschanow, Gréville oder der Dokumentarist Cozarinski) in den Mittelpunkt gerückt. Weitere Programme beschäftigen sich mit den Songschreibern Porter und Gershwin, den "Alterssünden" von Regisseuren. Es gibt Hommagen an Festivals (mit einer Monta-Bell-Retrospektive wurden kürzlich die Stummfilmtage in Pordenone gewür-

digt) und an Cinémathèques. 1993 wurde, nachdem die Fernsehreihe «Cinéma, Cinémas» abgesetzt worden war, jede einzelne Folge des legendären Magazins gezeigt. Auf Anregung Chardères und Frémaux' findet ausserdem jährlich ein Kolloquium der SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) statt, das den Beitrag der Drehbuchautoren und Dialogisten im französischen Kino untersucht.

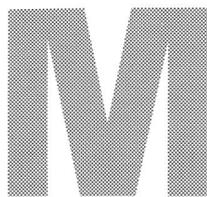
Seit einigen Jahren wissen auch Filmemacher aus aller Welt die Gastfreundschaft des Instituts zu schätzen. «Es ist für mich selbstverständlich,» formuliert Bertrand Tavernier die Einladungspolitik, «dass ich Leuten wie Joseph L. Mankiewicz oder Stanley Donen, deren Filme mir soviel Freude bereitet haben, in ihrem Alter noch einmal die Genugtuung verschaffen möchte, vor einem vollbesetzten Auditorium zu stehen, das ihnen stehende Ovationen bereitet.» Besonders Donen schloss das Lyoner Publikum in sein Herz, nachdem er auf der Bühne einen Steptanz vorführte, als ihm bei einer Ansprache die Worte ausgingen. Zu Anfang waren es sicher Taverniers Renommée und seine internationalen Kontakte, die die Gäste nach Lyon führten. Mittlerweile wissen die Eingeladenen die Ruhe zu schätzen: hier müssen sie nicht mit dem gleichen Andrang von Journalisten und Fotografen rechnen wie in Paris, sich andererseits aber auch nicht in der Provinz fühlen. Vor allem aber ist es die «mythische Aura» des Ortes, die Thierry Frémaux zufolge Lyon so attraktiv macht: «Besonders die Amerikaner verspüren eine ungeheure Neugier, den Ort zu sehen, wo das Kino geboren wurde. Es ist bei uns zu einer Tradition geworden, unseren Gästen die Filme der Lumières zu zeigen. Da müssen wir gar nicht viele Worte verlieren, wir müssen sie einfach nur zeigen. Jeder Regisseur sieht augenblicklich, wie bedeutend ihr Beitrag war und wieviel er selbst ihnen verdankt.»

Gerhard Midding

*Institut Lumière, Rue du Premier  
Film 25, F-69008 Lyon  
Ausstellung offen  
jeweils Di bis So 14 bis 19 Uhr*

# **Nur Kultur- banausen kennen die Migros nicht.**

Wer sich in der Schweiz für Kultur interessiert, hat bestimmt schon etwas von der Migros gehört. Oder gesehen. Oder erlebt. Denn für jede Form von Kultur gilt: Die Migros fördert's. Die Migros macht Theater. Die Migros geht zum Film. Die Migros sorgt dafür, dass der Rock mehr Leute anzieht. Und die Migros Klubschulen



bilden Erwachsene weiter. Wo die öffentliche Hand geschlossen bleibt, geben wir oft und gerne etwas her. Die Mittel dazu stammen aus dem sogenannten Kulturprozent: unserer ehrenvollen Verpflichtung, ein Prozent unseres Umsatzes für die Kultur einzusetzen. Und das tun wir so lange, bis der letzte Kulturbanause keiner mehr ist.

**Robert Frank: Moving out**

Vom 12. Mai bis 30. Juli findet im Kunsthaus Zürich eine Ausstellung statt, die von der National Gallery of Art in Washington organisiert wurde. Die grossangelegte Retrospektive zeigt das fotografische Lebenswerk von Robert Frank, der, 1924 in Zürich geboren, mit 23 Jahren nach New York auswanderte. Verschiedene Reisen führten ihn immer wieder zurück nach Europa (Paris, Spanien, London, Wales). 1955/56 unternahm er dank Guggenheim-Stipendien eine zweijährige Reise quer durch die USA; 84 Fotos, aus über 20 000 Negativen ausgewählt, ergaben den Band «*The Americans*», mit dem Frank den Durchbruch schaffte. Seine sehr subjektive Art, vor allem Menschen abzulichten, wirkte stilbildend auf die nachfolgende Fotografengeneration. 1959 legte Frank seine Leica zur Seite und realisierte mit Alfred Leslie seinen ersten Film PULL MY DAISY, einen dreissig Minuten kurzen Schwarzweiss-Film. Dieser Film handelt vom Künstleralltag im Milieu der Beatniks, deren Hauptvertreter Jack Kerouac mit seinem Buch «*The Beat Generation*» den Filmstoff lieferte. Kerouac selber legte einen poetischen Kommentar über den ganzen Film.

Frank fühlte sich dem *New American Cinema* verpflichtet, dessen «Erste Erklärung der Gruppe Neuer Amerikanischer Film» er im September 1960 unterzeichnet hat, neben Jonas Mekas, John Cassavetes und anderen. Diese Gruppe verlangte neue Formen der Filmfinanzierung, low-budget-Filme, neue Verleih- und Vorführpolitik, ein eigenes Filmfestival, Abschaffung der Zensur, aber auch ästhetische Grundsätze wurden aufgestellt: Aus den Studios hinaus in die Strassen, Improvisation und Spontaneität waren die Forderungen. Die Erklärung endete denn auch mit den Worten gegen die grosse Lüge im Leben und in den Künsten: «We don't want false, polished, slick films – we prefer them rough, unpolished, but alive. We don't want rosy films – we want them the color of blood.»

Franks Filme sind nie an ein breites Publikum gelangt, noch heute ist er in erster Linie als Fotograf bekannt.



Aus «*The Americans*»  
von Robert Frank

Nun zeigt das Filmpodium Zürich vom 9. Juni bis zum 28. Juni eine Auswahl seiner wichtigsten Filme, die zwischen 1959 und 1992 realisiert wurden.

Ausstellung «*Robert Frank: Moving out*» bis 30. Juli 1995, Kunsthaus Zürich, Heimplatz 1, 8001 Zürich, Di bis Do 10-21 Uhr, Fr bis So 10-17 Uhr

Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Tel. 01-211 66 66

**Im Spiegelkabinett der Illusionen**

In Filmen über die Produktion von Filmen hat das Kino immer wieder seine Geschichte und damit sich selbst reflektiert. Es hat dabei seine ästhetischen und technischen Möglichkeiten wie seine sozialen, ökonomischen und psychischen Bedingungen zum Thema gemacht. Der Film über den Film bedient sich dabei zweier unterschiedlicher Strategien: Während die Moderne die gesellschaftlichen und ästhetischen Voraussetzungen der Kinoillusion offenlegt, zielt das postmodernistische Kino auf die Potenzierung der Illusion, welche die Zuschauenden unauf löslich in die Scheinhaftigkeit unterschiedlicher Bilderwelten verstrickt.

Eine Tagung, an welcher Filme dieses Genres vorgestellt und ihre ästhetischen Konzepte diskutiert werden, findet im Rahmen der *Arnoldsheimer Filmgespräche* vom 9. bis 11. Juni an der Evangelischen Akademie in Arnoldshain bei Frankfurt statt. Informationen bei: *Evangelische Akademie Arnoldshain*, D-61389 Schmitten/Taunus

**Training für Filmkritiker**

Filmkritikerinnen und Filmkritiker sowie Filmjournalisten, die sich der Kritik ihrer Texte und der Auseinandersetzung mit Texten von Kollegen stellen wollen, haben jetzt Gelegenheit dazu. FOCAL bietet für den Spätsommer ein Seminar «*Text-re-view*» an, in dem die Voraussetzungen und das Umfeld geschaffen sind, genau diese Auseinandersetzung mit den eigenen Texten und den Texten von Kolleginnen und Kollegen voranzutreiben. Informationen bei: FOCAL, 33 rue St. Laurent, 1003 Lausanne, Tel. 021-312 68 17

**femme totale**

Mehr als fünfzig Teilnehmerinnen aus acht Ländern waren auf Einladung des Frauenfilmfestivals «*femme totale*» nach Dortmund gekommen. Das Symposium «*Europäische Medienförderung und Frauen in der Filmproduktion*» bot Frauen aus den unterschiedlichsten Berufssparten ein Forum zum Informationsaustausch und für Debatten über Perspektiven von Frauen in der europäischen Medienindustrie.

Zahlreiche Hinweise auf Studien, Initiativen und Projekte wurden ausgetauscht. Notorische Benachteiligungen von Frauen wurden benannt und ins Verhältnis gesetzt zur allgemeinen wirtschaftlichen und kulturpolitischen Entwicklung.

Unter anderem wurde eine allgemeine Krise des Feminismus konstatiert, die zusammen mit gesellschaftlichen Restriktionen, sowie dem härteren Überlebenskampf im Mediengeschäft zu einem Auseinanderfallen der feministischen Filmbewegung geführt habe.

Ein weiterer Beitrag befasste sich mit den Arbeitsverhältnissen österreichischer Frauen aus Film, Musik, Rundfunk/Fernsehen und Kulturmanagement. Dann stellten drei Expertinnen aus der Distribution ihre Arbeit vor. In diesem Zusammenhang wurde an das seit drei Jahren bestehende Frauen-Netzwerk zur Förderung des Abspiels von Frauenfilmen aus Europa erinnert.

Neu präsentierte sich WOMEN, ein West-Ost-Netzwerk für europäische Frauen im Medienbetrieb, gemeinsam mit dem Europäischen Institut für Frauen und Film (EIFF) als Initiative, die das Ziel haben, der Ausgrenzung von Frauen in den Medien, mit Schwerpunkt Film, entgegenzuwirken. Geplant ist ein Medienforschungszentrum für Frauen, das sowohl Forschungsaufgaben und Projektwerkstatt, als auch professionelle Dienstleistungen und ein Multimedia-Archiv anbieten will.

Die Resonanz auf das Symposium war erfreulich positiv, bot es doch den Teilnehmerinnen nicht nur neue Anregungen für die eigene Arbeit, sondern auch die Möglichkeit, weltweite Kontakte zu knüpfen. Gegen Spartendenken, Zersplitterung, Vereinzelung und Rückzug hat

**Die Gemeinschaft Hard AG  
und das Gewerbehaus Hard AG  
freuen sich, dass in ihrem  
kreativen Umfeld eine  
einzigartige Filmzeitschrift  
redigiert, gestaltet und  
produziert wird.**

**Wir gratulieren dem  
Filmbulletin zu seiner  
200. Ausgabe.**

. G e H a .

. G e W e H a .



Hard, ein Ort des Wohnens,  
der Arbeit und der *Kultur*  
in Winterthur.

das Symposium ein Forum gesetzt, das die Chance bot, konkrete Kooperationen und Zusammenarbeit zu entwickeln. *Weitere Informationen – auch zu den einzelnen Projekten – bei: Gudrun Schäfer*  
Tel: 0049-231 5025734  
oder: *femme totale e.V., c/o Kulturbüro der Stadt Dortmund, Kleppingstrasse 21-23, D-44122 Dortmund*  
Tel. 0049-231 50 25 162  
Fax 0049-231 50 22 497



Josef von Sternberg und Marlene Dietrich



John Travolta und Uma Thurman in PULP FICTION von Quentin Tarantino

### Pulp-Wirklichkeit

Unter dem Titel «PULP FICTION und Wirklichkeit – vom Kult zum Genre?» findet am 7. Juli 1995 in Hildesheim eine Diskussion statt. Veranstaltet wird diese vom Kellerkino Hildesheim, moderiert von Johannes von Moltke vom Institut für Audiovisuelle Medien der Universität Hildesheim.

Quentin Tarantinos PULP FICTION wird vorgeführt und anschliessend daran die Frage nach der Dimension eines möglichen Genres diskutiert. Als Diskutanten nehmen teil: Jan Berg, Hans-Otto Hügel, Andreas Kilb, Daniel Kothenschulte und Georg Seeßlen. *Weitere Informationen bei: Thomas Kaestle, Katharinenstrasse 5, D-31135 Hildesheim*  
Tel: 0043 5121 31 663

### Documentary Box

Diese halbjährlich erscheinende Zeitschrift, die mit dem alle zwei Jahre stattfindenden internationalen Dokumentarfilmfestival in Yamagata, Japan, verbunden ist, behandelt aktuelle Überlegungen zum Dokumentarfilmschaffen. Die nun erschienene sechste Ausgabe beinhaltet folgende Themen: «Documentary and the Coming of Sound», dies ist der zweite Teil des Textes «Transformations in Film as Reality» von Bill Nichols, Professor für Filmwissenschaft in San Francisco.

Im weiteren wird die Serie über für das aktuelle Dokumentarfilmschaffen in Japan wichtigen Persönlichkeiten fortgesetzt mit einem Porträt von Kamei Fumio und einem Gespräch, das Makino Mamoru, selber japanischer Dokumentarfilmer und Filmgeschichtsforscher, Mitte der siebziger Jahre geführt hat. Peter Hughes, Dozent und Filmer aus Ballarat in Australien, schreibt über

«Documentary Film in the Creative Nation, Australia in the 1990s». Der letzte Beitrag ist dem Dokumentarfilmschaffen in Brasilien gewidmet. Die Film-, Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Anne-Marie Gill wertet in ihrem Bericht «Listening to the Serenade From the Streets» Gespräche aus, die sie mit Literaten und Filmemachern in Brasilien geführt hat.

### Kino\*Movie\*Cinéma

Dem Anlass des 100. Geburtstages des Films widmet die Stiftung Deutsche Kinemathek eine Ausstellung, die noch bis zum 2. Juli im Martin-Gropius-Bau in Berlin zu besichtigen ist. 24 Räume wurden nach relativ beliebigen Gesichtspunkten aufwendig gestaltet. Film, das heisst 24 Bilder pro Sekunde, soll so eine geeignete Form der Abbildung erhalten.

Ein Raum dieser Ausstellung wurde vom italienischen Star-Modedesigner Giorgio Armani unter dem Thema «Marlene Dietrich und die Mode» gestaltet. Armani, einer der gefragtesten Star-Filmausstatter in Hollywood, beteiligte sich mit einem wesentlichen finanziellen Beitrag an der Restaurierung dieses wertvollen Fundus der Modegeschichte.

Weitere Räume widmen sich den Themen NS-Film und Exilfilm. Teile der Ausstellung erheben historischen Anspruch; den Brüdern Lumière ist da ein Raum zugeordnet, wie auch Filme zum Kalten Krieg ihre Darstellung finden. Film und Material bilden ein weiteres Thema. «Dynamik des Raumes» soll hier als letzter erwähnt werden. Architekturskizzen von expressionistischen Filmen, aber auch von BLADE RUNNER sind ausgestellt. Sie geben eindrücklich wieder, wie gross der Aufwand ist, von einer Skizze zum tatsächlichen Film zu gelangen. *Ausstellung: Martin-Gropius-Bau, Stresemannstrasse 110, Berlin bis 2.7.95; Di-So von 10-20 Uhr*

### Die Welt dreht

Der französische Filmproduzent Jean-Pierre Ramsay steht kurz vor Abschluss der Dreharbeiten zu TOTAL ECLIPSE, in dem Agnieszka Holland Regie führt. Es ist die stürmische Liebesbeziehung zwischen Arthur Rimbaud und Paul Verlaine.

Leonardo Di Capri und David Thewlis übernehmen die Hauptrollen, Romane Bohringer verkörpert die Frau von Verlaine. Der Film ist in englischer Sprache gehalten, was einige stören mag.

Hachette Premiere, die Company, welche CYRANO DE BERGERAC und Jean-Paul Rappeneau's HORSEMAN ON THE ROOF produziert hat, wagt den Schritt in die Vereinigten Staaten. Dort wird ihr erstes Projekt, UNHOOK THE STARS, zugleich das Regiedebüt von Nick Cassavetes sein. Unter den DarstellerInnen finden sich Gena Rowlands, Gérard Depardieu und Marisa Tomei.

Emma Thompson ist in SENSE AND SENSIBILITY zu sehen, dessen Drehbuch sie geschrieben hat. Es handelt sich um die Verfilmung des Jane-Austen-Klassikers, einer romantischen Satire über die Moral der englischen Gesellschaft des frühen neunzehnten Jahrhunderts. Hugh Grant und Kate Winslet wirken mit. Regie führt Ang Lee, der mit THE WEDDING BANQUET und EAT DRINK MAN WOMAN bekannt wurde.

Michelle Pfeiffer und Robert Redford werden in der Journalisten-Liebesgeschichte UP CLOSE AND PERSONAL zu sehen sein.

Der mit PULP FICTION wieder entdeckte John Travolta spielt in GET SHORTY einen Punk, der in Hollywood zum Star aufsteigt.

Im Sommer soll DIE HARD III in die amerikanischen Kinos kommen. Bruce Willis muss seinen Widersacher Jeremy Irons bekämpfen, um New York retten zu können.

Michelangelo Antonioni hat seine Dreharbeiten, die ersten seit vierzehn Jahren, zu PARDELA DES NUAGES abgeschlossen. Wim Wenders unternimmt es nun, die vier zentralen Episoden zu edieren. Die Fertigstellung ist auf den Spätsommer geplant.

Im Januar 1995 haben die Dreharbeiten zu LA CÉRÉMONIE begonnen. Claude Chabrol führt Regie in diesem in Frankreich und England spielenden Film, in dem Sandrine Bonnaire, Isabelle Huppert und Jacqueline Bisset ihr Können zeigen.

Pedro Almodovar führt Regie in LA FLOR DE MI SECRETO, zu dem er auch das Drehbuch verfasst hat.

Im Januar haben auch die Dreharbeiten von *Dani Levys* *SILENT NIGHT* begonnen. *Maria Schrader* ist die Hauptdarstellerin in einer Geschichte, die sich in Paris und Berlin abspielt.

#### Emders Filmpreis

Am diesjährigen internationalen Emders Filmfestival erhielt der britische Regisseur *Peter Chelsom* den mit 15 000 Mark dotierten ersten Preis für seinen Film *FUNNY BONES*. An diesem Wettbewerb nahmen acht Regisseure aus fünf verschiedenen Ländern teil.



*FUNNY BONES*  
von Peter Chelsom

#### Neue Spanische Filme

Im Xenix werden vom 9. Juni bis 5. Juli 1995 Filme von spanischen Regisseuren gezeigt, die zwischen 1990 und 1994 realisiert wurden. Es handelt sich bei den Filmschaffenden sowohl um bereits etablierte, wie der seit 1951 regieführende *Luis Garcia Berlanga*, als auch um noch weniger bekannte, wie *Rosa Verges* und *Julio Medem*.

Die Reihe beginnt mit *Imanol Urbes* *DIAS CONTADOS*, der in San Sebastian die Goldene Muschel für den besten Film gewonnen hat. Er gehört zum Genre des in letzter Zeit so beliebten erotischen Thrillers. Hervorragend besetzt und temporeich inszeniert, wird die Geschichte eines ETA-Terroristen und der verführerischen Carmen erzählt. Er legt Bomben für eine Sache, an die er kaum noch glaubt, sie ist dabei, sich zu Tode zu fixen. Ihre Tage sind gezählt, doch gerade dieses Leben am Rande des Abgrundes macht ihre Liebe so aufregend. *DIAS CONTADOS* ist ein Beispiel dafür, dass spanisches Kino international konkurrenzfähig sein kann.

Von den insgesamt elf vertretenen Regisseuren wird *Julio Medem* bei der Präsentation seiner beiden Filme *VACAS* und *LA ARDILLA ROJA* vom 16. Juni bis 21. Juni im Xenix anwesend sein. *Julio Medem* wurde 1958 im baskischen San Sebastian geboren und realisierte ab 1976, neben seinem Medizinstudium, erste Kurzfilme, die an Filmfestivals in seiner Heimatstadt und in Bilbao ausgezeichnet wurden. 1991 drehte Medem mit *VACAS* seinen ersten Spielfilm, für den er in Tokio und Turin den Preis des Besten Nachwuchsregisseurs erhielt.

*VACAS* erzählt vom tragischen Konflikt zwischen zwei baskischen Familien, der über drei Generationen hinweg anhält, um in zyklisch wiederkehrender Eruption von Gewalt und Leidenschaft zu eskalieren. Das kleine Tal, wo beide Familien leben, nur durch einen kleinen Hügel und ein Stück Wald getrennt, wird zum Brennpunkt menschlicher Emotionen, die von den Pupillen der immer anwesenden Kühe (*vacas*) gelassen und unbestechlich aufgezeichnet werden. *VACAS* ist in der Originalfassung mit englischen Untertiteln zu sehen.

Medems zweiter Spielfilm *LA ARDILLA ROJA* (*DAS ROTE EICHHÖRNCHEN*) wurde 1993 fertiggestellt und lief mit grossem Erfolg sowohl in Cannes, wo er mit dem Prix de la Jeunesse ausgezeichnet wurde, als auch beim Festival des fantastischen Kinos in Gerardmer 1994, wo er den grossen Preis der Jury und den Grossen Preis der Filmkritik erhielt. Der Film wird in der Originalfassung mit deutschen Untertiteln versehen, gezeigt. *Informationen bei: Filmclub Xenix, Kanzleistrasse 56, 8026 Zürich, Tel. 01-242 73 10*

#### Drehbuchseminare

In Wien unternimmt es die Drehbuchberaterin *Inga Karetnikov*, ihr unterbreitete Drehbuchprojekte zu analysieren und zu besprechen. Dieses «Script-Doctoring» findet vom 6. bis 13. September statt und im Dezember/Januar wird die Diskussion, die in Englisch stattfindet, mit überarbeiteten Versionen weitergeführt. *Weitere Informationen bei: Schweiz: FOCAL, Lausanne Tel: 021-312 68 17 Österreich: Drehbuchforum Wien 0043 1-526 85 03-500 Deutschland: Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf Tel: 0049 211-930 500*

In Berlin finden drei Veranstaltungen zum Thema Drehbuch statt. Die erste dauert vom 15. bis 18. Juni 1995; es ist dies ein viertägiges Seminar mit dem Titel «Die Kunst des Drehbuchlesens», in dem *Oliver Schütte* zur Analyse und Bewertung von Drehbüchern spricht.

Vom 18. bis 22. September geben *Keith Cunningham* und *Tom Schlesinger* einen Workshop in englischer Sprache zum

Thema «The Screenwriter as Storyteller».

In der «Master Class on Script Development» beginnt *Linda Seger*, auch in englisch, vom 6. bis 11. November die erste Phase der Ausbildung zum Drehbuchberater, welcher im Frühjahr ein dreiwöchiges Intensivseminar folgen wird. *Weitere Informationen und Anmeldungen zu allen drei Veranstaltungen bei: Metropolis Film, Rose-Marie Couture, Bergmannstrasse 91, D-10961 Berlin*

#### Geschichte Sehen

Vom 8. bis 10. Juni veranstaltet das Stadtarchiv Dornbirn zum Dritten mal die Dornbirner Geschichtstage; diesmal mit dem Schwerpunkt «visuelle Geschichte». In Vorträgen und Arbeitsgruppen wird aufgezeigt, wie Geschichte anhand von Bildern bewahrt, überliefert, erforscht und vermittelt werden kann. Die internationale Tagung «Geschichte sehen» deckt all jene Bereiche ab, die eine visuelle Quelle – Bild, Fotografie, Film, Video – von ihrer Archivierung über die Erforschung bis hin zu ihrer Präsentation beschreiben kann.

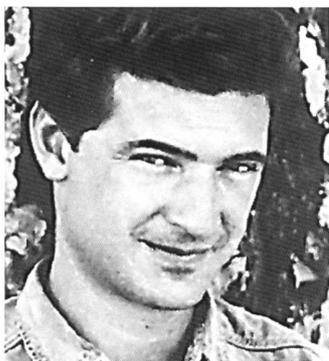
Das Angebot reicht von der Einführung in historische Foto-techniken, der Erkennung und Einordnung historischer Fotografien, einer Einführung in die Praxis der Fotoarchivierung bis zur theoretischen Reflexion über das Sammeln von Bildern.

Für die Tagung konnten die Veranstalter renommierte WissenschaftlerInnen als ReferentInnen gewinnen. Hier sei vor allem *Rudolf Herz* genannt, dessen Ausstellung «Hoffmann und Hitler» im Fotomuseum Winterthur noch bis zum 5. Juni zu sehen ist.

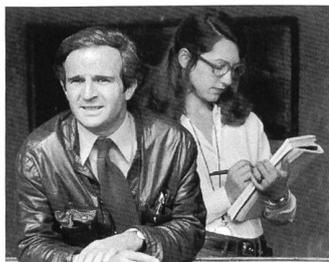
*Informationen bei: Stadtarchiv Dornbirn, Marktplatz 11, A-6850 Dornbirn, Tel: 0043 5572 3307721*

#### Hommage an Francois Truffaut

Das *Filmfoyer Winterthur* zeigt aus Anlass der 200. Ausgabe von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» in seinem Sommerprogramm zwei Filme von François Truffaut. Zu sehen sind am 4. Juli *LA NUIT AMÉRICAINE* und am 11. Juli *LES 400 COUPS*. Spielort ist wie üblich Kino Loge am Oberen Graben in Winterthur.



*Julio Medem*



*François Truffaut und Nathalie Baye in LA NUIT AMÉRICAINE von François Truffaut*

.....

# Vom Schrecken der Komik

FUNNY BONES von Peter Chelsom



Wer Peter Chelsoms *HEAR MY SONG* von 1991 kennt, jene romantische Komödie mit dem irischen Charme und dem britischen Witz, wird von *FUNNY BONES* garantiert überrascht, wenn nicht gar ein wenig erschreckt werden. Aber niemand darf sagen, er oder sie sei nicht gewarnt worden: Schon in der unerwartet dramatischen Titelsequenz findet ein nicht unsympathischer Franzose durch britischen Verrat den Seemannstod – unter Verlust seiner beiden Füße.

## Dunkles Lachen

*FUNNY BONES* ist eine Komödie, aber eine dunkle, dramatisch brütende. Chelsom bleibt dem Milieu treu, das *HEAR MY SONG* färbte:

Showbiz im Kleinen, Comedy, Variété, Clownerie. Aber diesmal geht er der Sache auf den Grund und will seinem Publikum nichts weniger verkaufen, als die Antwort auf die von der Industrie wohlweislich selten gestellte Frage, wozu denn unser so heftig gesuchtes Lachen überhaupt gut sein soll.

Der Antiheld des Films ist der unglückliche Standup-Comedian Tommy Fawkes, der in Las Vegas schmachlich scheitert beim Versuch, in die allzu grossen Fussstapfen seines Vaters George zu treten. Deshalb fliegt er inkognito nach Blackpool, um dort «wirklich komisches» Material zu kaufen. Er hat die Nase voll von «Jokes», er sucht Nummern, Sketches, «physical comedy» – und die Spuren seiner Kindheit, wie sich bald herausstellt.

Dem Zauber und Charme von HEAR MY SONG fügt nun FUNNY BONES die Ansprüche wahrer Komik und den Schrecken des unwillkürlichen Lachens hinzu.

### Act Up!

In Blackpool, jenem abgetakelten Unterhaltungsmekka der britischen «working class» mit seinem unvergleichlichen Charme zwischen Rummelplatz und Vaudeville, lässt er durch einen Anwalt alle verfügbaren lokalen Unterhalter und ihre Acts zum Vorspielen anbieten, in der Hoffnung, jene Nummer zu finden, die "es" in sich hat.

Die Serie dieser teils grotesken, teils absurden, aber stets sehr britisch-individuellen Nummern in ihrer Präsentation für den potentiellen amerikanischen Käufer gibt eines der erinnerungsfixierenden Kernstücke des Films ab. Chelsom schneidet die einzelnen Acts gnadenlos ineinander. Der Steptänzer in Biscuitdosen, die Dame mit dem singenden Pudel, die One-Man-Army-Band, der Mann, der rückwärts spricht – sie alle ergeben zusammen die Essenz jenes «Showbusiness», aus dem unsere und Chelsoms Träume wohl bestehen: Es ist die abgenutzte Poesie des Traumes. Diese ausnahmslos älteren bis alten Performer treten auf, lächerlich bis zur Groteske, urkomisch, erwecken höchstens eine Ahnung von ihrer eigentlichen Absicht, sind unendlich rührend und letztlich geädelt durch die Würde ihres absoluten Anspruchs.



### Kunst zu verschenken

Es ist die Magie der Unterhaltung als Kunst, als Geschenk des Einzelnen an sein Publikum. Das ist der Zauber, der über HEAR MY SONG lag, zusammen mit der Unberechenbarkeit der irischen Elfen und der britischen Polizei. Aber dem Charme der Absichtserklärung fügt nun FUNNY BONES die Ansprüche der wahren Komik und den Schrecken des unwillkürlichen Lachens hinzu. Denn Tommy Fawkes trifft nicht nur auf das Blackpool seiner Kindheit, in dem seiner Erinnerung gemäss «jeden Tag die Sonne schien», sondern auch auf die Parker-Brothers, die resolute Katie Parker und ihren Sohn Jack. Bruno und Thomas Parker gelten als die komischsten Männer, die Blackpool je gesehen hat. Aber sie sind seit sechzehn Jahren nicht mehr aufgetreten. Und der junge Jack ist offensichtlich der geborene Unterhalter. Tommy ist hingerissen von Jacks clownischer Radio-Pantomime, die dieser – anonym – in einem kleinen Lokal zum Besten gibt, und er lädt die Parkers zum Vorspielen ein, mit dem Versprechen, ihnen ihre Nummern für viel Geld abzukaufen, sollten sie ihm zusagen.

Zu Tommys Entsetzen erkennt er aber die Sketche der Parkers nach wenigen Sekunden. Es sind genau jene Nummern, mit denen sein Vater George in den USA gross geworden ist. Und nun fügen sich die Elemente zusammen: Der grosse George Fawkes hat nicht nur die Parker-Nummern geklaut, er ist auch der Vater von Jack, der damit zu Tommys Halbbruder wird. George



Jack ist komisch von Natur aus. Er spricht, denkt, handelt und bewegt sich komisch. Jack ist aber auch gefährlich, unberechenbar, verblüffend. Jack ist kindlich, verloren, rührend und von absoluter Präzision.

Fawkes und die Parkers waren einst die gefeiertste Truppe von Blackpool. Nach einer kurzen Affäre von George Fawkes mit Bruno Parkers Frau Katie wanderte Fawkes mit seiner Familie nach den USA aus, um nicht noch mehr Schaden anzurichten.

#### Zum Totlachen

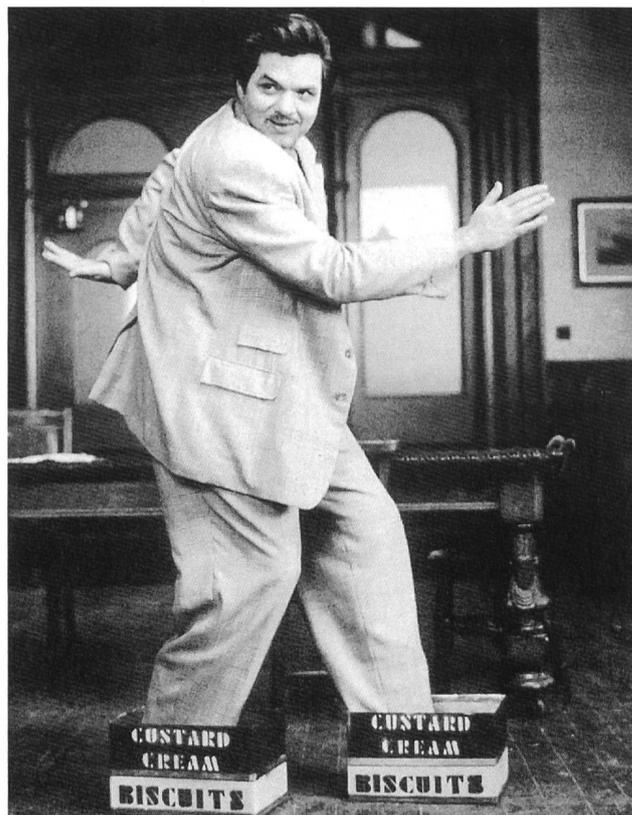
Nun ist Tommy Fawkes also nicht nur auf die wenig ruhmvolle Vergangenheit seines übermächtig präsenten Vaters gestossen, sondern auch auf einen Halbbruder, der all das in sich vereinigt, was Tommy stets sein zu wollen glaubte. Jack ist komisch von Natur aus. Er spricht, denkt, handelt und bewegt sich komisch. Jack ist aber auch gefährlich, unberechenbar, verblüffend. Jack darf nicht mehr auftreten, seit er in der Manege einen Mann totgeschlagen hat. Jack ist kindlich, verloren, rührend und von absoluter Präzision.

Das wäre bloss ein kleines Familienmelodrama, das uns Peter Chelsom und sein Drehbuchautor Peter Flannery hier vorsetzen, zusätzlich beschwert durch die phantastische Rahmenhandlung um sechs chinesische Wachseier mit einem geheimnisvollen Verjüngungspulver, korrupte Polizisten und trottelig-sympathische französische Gauner. Aber der Film schwingt sich weit über das Niveau seines Plots hinaus dank seiner Inszenierung, der Besetzung und dem heimlichen Tiefgang in seiner Analyse der Komik.

#### Unbeschränkt verschränkt

FUNNY BONES ist erst der zweite Langspiel-film des in Blackpool aufgewachsenen Bühnenschaupielers Peter Chelsom, und im Vergleich zu HEAR MY SONG ist er komplexer aufgebaut. HEAR MY SONG war eine kompakte lineare Erzählung mit wenigen schwarzweissen Rückblenden. FUNNY BONES beginnt auf dem Meer zwischen England und Frankreich, leitet clever verschränkt über zu einer Show in Las Vegas, fliegt flach über den Meeresspiegel zurück nach Blackpool und ergeht sich dann zunehmend in Rückblenden auf zwei Wahrnehmungsebenen. Das alles wird aber von Chelsom sehr unkompliziert gehandhabt. Der Übergang von der Titelsequenz auf dem Kanal zur Showbühne in Las Vegas erfolgt über die Musik. Titelsong ist ein sentimentales französisches Schifferlied «La mer, la mer ... a bercé mon cœur pour la vie», dessen amerikanische Swingversion mit «Somewhere beyond the Sea ...» auf der Bühne zum besten gegeben wird.

Der spätere Kameraanflug an den Strand von Blackpool sowie die mit Jeans-Spot-Ästhetik (Chelsom blickt auf eine beachtliche Karriere als Werberégisseur zurück) überhöhte Präsentation von Blackpool als einer magischen Stadt des abgeschabten Plüschs und der windigen Strandpromenaden sind dagegen mit amerikanischem Blues unterlegt und mit New Orleans' Cajun-Music. So entsteht der Eindruck einer universalen Welt des Showbusiness, das in seiner schä-



bigsten oder geschmacklosesten Ausformung noch seine Magie des Anspruchs zu transportieren vermag.

Die Rückblenden sind die jeweiligen Erinnerungen von Tommy Fawkes (in knallbunter Super-Acht Farbgebung) an die sonnige Kindheit in Blackpool mit den Parkers und den Fawkes im Familien- und Arbeitsidyll, sowie jene des unruhigen Jack und der unglücklichen Brüder Bruno und Thomas an die folgende Zeit der Katastrophen und des Abstiegs – konsequent in schwarzweiss. Auch hier fügen sich die unwirklichen Bilder einer idealisierten Erinnerung mit den schwarzweiss-unwirklichen Erinnerungen an das katastrophale Drama in der Manege zu einer numinosen Wahrheit des Anspruchs und der Gemeinsamkeit. Denn wiewohl alles auf Schein beruht, was dieses «Show-Folk» auf die Bühne bringt, kommt doch über die reale Artistik und die universelle Wahrhaftigkeit des Schmerzlich-Komischen ein Element ins Spiel, das viel absoluter berührt als die durchschnittlich sentimentale Kinogeschichte.

#### Jerry Lewis als Mythos

Aber darüber hinaus ist auch das Kino als Mythenmaschine anwesend. Der stärkste Coup dürfte dabei die Besetzung der Rolle von George Fawkes mit *Jerry Lewis* sein. In der Tat wirkt der Film ein wenig wie die Erklärung für das Phänomen des Blödel-Komikers mit dem ihm immer wieder unterstellten versteckten Talent. Jerry Lewis wirkt absolut glaubhaft, wenn er in Las

Vegas durch die reine Anwesenheit im Publikum seinem Sohn die Show stiehlt. Und er wirkt noch viel glaubhafter, wenn er diesem Wochen später in Blackpool bedauernd erklärt, es gebe zwei Sorten von Komikern, «those who are funny and those who tell funnies». Die einen, welche Witze erzählen, fremdes und eigenes Material präsentieren, können genauso komisch wirken wie die anderen. Aber sie behalten eine Distanz zu sich und zum Publikum, welche die Gefahr des Tragischen weitgehend bannt. Die anderen hingegen, jene mit den «funny bones», den komischen Knochen, die sind von Natur und Naturell aus komisch, sie leben den Widerspruch zwischen Schmerz und Glück und machen ihn auf die tröstlichste Art sichtbar.

Der «Funny Bones» Komödiant ist Jack, der Unberechenbare. Er, der uneheliche Sohn von George Fawkes, wird von seinem Stiefvater Bruno Parker als «Laugh-Child» bezeichnet, im Gegensatz zu einem «Love-Child». Und sein Onkel Thomas fasst die Begabung und die Tragödie des Clowns, als er nach vielen Jahren zum ersten Mal überhaupt wieder spricht, so zusammen: «The pain we feel is worse than anyone else's. And the sunrise we see is more beautiful than anyone else's». Jack ist genau diese Clown-Figur, der Ungeschützte, der die Leiden trägt und auf sie überraschend reagiert. Beim Interview mit dem Polizeipsychiater wird er von diesem gefragt, wo er geboren sei: «In Blackpool» – «Why here?» – «Because I wanted to be with my mother.» – «Have you lived here all your life?» – «Not yet.»



Es wird sichtbar, dass das Lachen das ureigenste Mittel der Menschheit gegen ihren Schmerz darstellt und umgekehrt, dass das Lachen mit dem Schrecken und dem Schmerz erkauf werden will.

Es ist die überraschende Logik der Konsequenz, über die er die komischen Effekte erzielt – und die Unverhältnismässigkeit der Mittel. Als Jack eines Nachts ins Leichenschauhaus einbrechen muss, um dort die gekühlten Füsse des unglücklichen Franzosen aus der Titelsequenz zu holen, tut er dies in voller Ski-Montur. Ihr Zweck? Während er ungeschickt und zum Schein mit einem Glasschneider hantiert, schlägt er mit einer "zufälligen" Bewegung der geschulterten Skier zuerst die Lampe herunter und dann im gleichen Zug die Scheibe ein. Der Weg ist frei: angewandter Slapstick.

#### Ein Genie des Witzes

Die Besetzung dieser Rolle dürfte für Chelsom und seinen Produzenten Simon Fields die grösste Herausforderung dargestellt haben. Im dreissigjährigen *Lee Evans* haben sie das Genie gefunden, das sprachlichen und physischen Witz in seiner schieren Präsenz zu vereinigen weiss. Evans stammt selber aus dem englischen Clubmilieu und hat sich in seinem Land langsam wachsenden Ruhm erworben. Die zentrale Nummer, jene Radio-Pantomime mit der Jack den suchenden Tommy Fawkes elektrisiert, gehört zum unglaublichsten an akrobatischer und mimischer Präzision, das ich überhaupt je gesehen habe. Jack, respektive Lee Evans, mimt die Rollen aus einem halben Dutzend wild durcheinander montierter Radiosendungen vom Boxkampf bis zum Gesundheitsratgeber und vervielfacht sich auf der Bühne durch reines Hin- und Herspringen.

FUNNY BONES erzählt vom Schmerz des Clowns ohne die Larmoyanz der serialisierten Zirkus-Romantik. Es ist das Miteinander einer ebenso klugen wie einfachen Inszenierung, einer Besetzung, die Charakterdarsteller und Legenden vereinigt (neben Jerry Lewis hat Leslie Caron ein paar starke Auftritte zwischen Melancholie und Furor) und den Highlights solch phantastischer Komödianten wie dem Jack-Darsteller Lee Evans, oder George Carl und Freddie Davis, die zusammen die Parker-Brothers geben.

Chelsoms Liebe zum Showbusiness als persönlichem Kleinhandwerk trägt die ganze wilde Geschichte mit ihrem abstrusen Wachseier-MacGuffin in jene Bereiche, wo einem das zuckende Herz lacht, dorthin, wo sichtbar wird, dass das Lachen das ureigenste Mittel der Menschheit gegen ihren Schmerz darstellt, und wo gleichzeitig die schreckliche Erkenntnis dämmert, dass umgekehrt das Lachen mit dem Schrecken und dem Schmerz erkauf werden will. Das ist zugegebenermassen weit entfernt von der grossen philosophischen Entdeckung zur Rettung des zwanzigsten Jahrhunderts. Aber es ist die Essenz des sentimentalischen Kinos und damit ein berührender Ausdruck unseres zwischen absoluter Unterhaltung und tödlicher Angst zerrissenen Lebens.

Michael Sennhauser



Die wichtigsten Daten zu FUNNY BONES:

Regie: Peter Chelsom; Buch: Peter Chelsom, Peter Flannery; Kamera: Eduardo Serra; Schnitt: Martin Walsh; Ausstattung: Caroline Hanania; Art

Director: Andrew Munro; Kostüme: Lindy Hemmings; Frisuren: Steven Rose; Make-up: Pat Hay; Musik: John Altman; Ton: Bill Daly. Darsteller (Rolle): Oliver Platt (Tommy Fawkes), Lee Evans (Jack Parker), Richard Griffiths (Jim Minty), Oliver

Reed (Dolly Hopkins), Ian McNeice (Stanley Sharkey), Terence Rigby (Billy Man), William Hootkins (Al), Joanna Lumley (Julie Bingham), Ticky Holgand (Battiston), George Carl (Thomas Parker), Freddie Davis (Bruno Parker),

Oliver Pye (Barre), Mous (Poquelin), Ruta Lee (Laura Fawkes), Leslie Caron (Katie Parker), Jerry Lewis (George Fawkes). Produktion: Hollywood Pictures, Produzenten: Peter Chelsom, Simon Fields; Co-Produzentin: Laurie Borg;

ausführender Produzent: Nicholas Flannery. Farbe, Dolby Stereo. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München.

# «Nicht die Perfektion entwickelt das Kino weiter!»

Gespräch mit François Truffaut aus dem Jahre 1983

Fanny Ardant und François Truffaut bei Dreharbeiten zu *VIVEMENT DIMANCHE!*

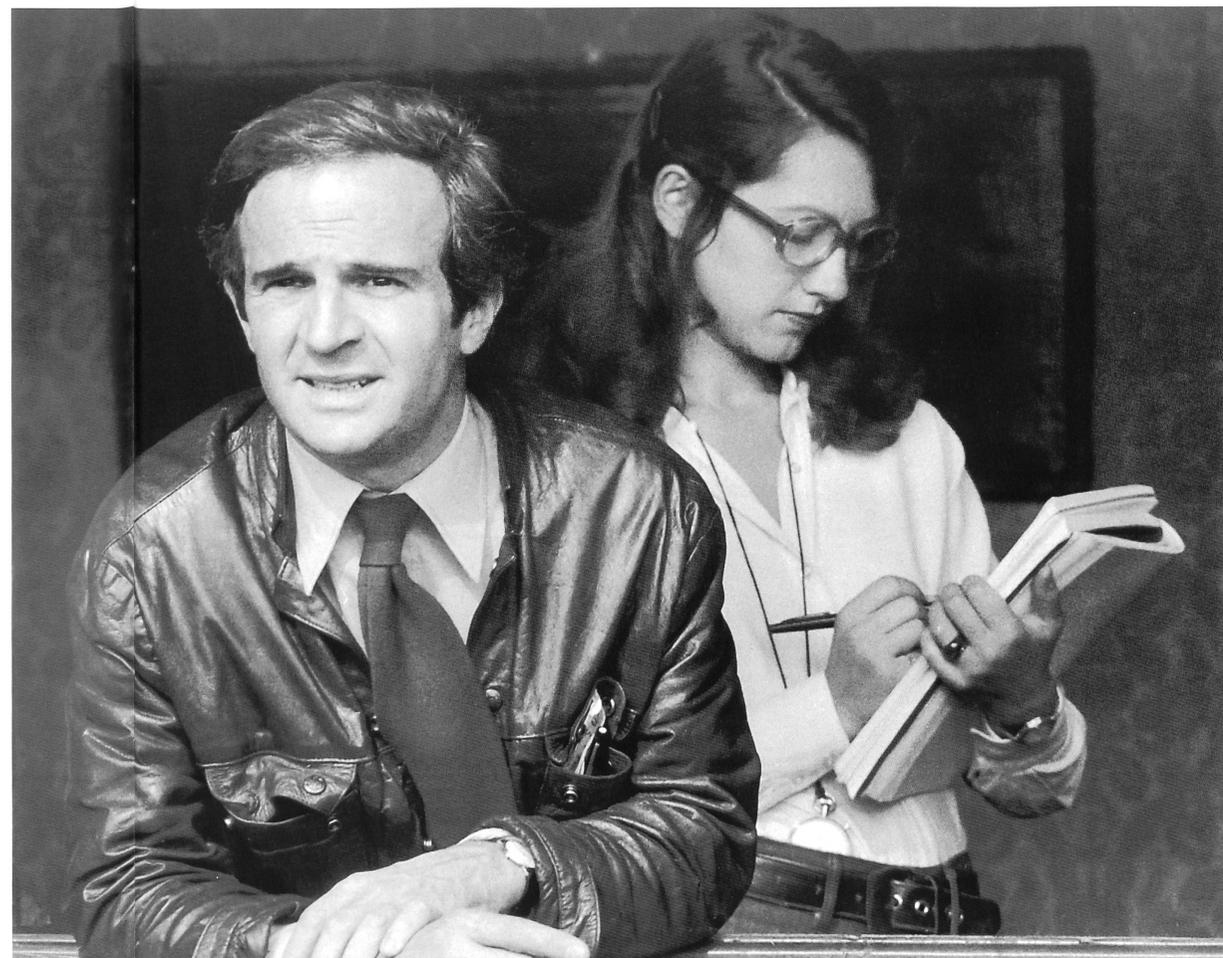


**FILMBULLETIN** Herr Truffaut, Sie haben kürzlich einen neuen Film abgedreht. Würden Sie uns etwas von diesem Projekt erzählen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Die Geschichte spielt in unserer Zeit und ereignet sich in wenigen Tagen in einer kleinen Stadt in der Provence. Julien Vercel, Inhaber einer Immobilien-Gesellschaft, wird des Doppelmordes beschuldigt: er soll seine Frau und seine Geliebte umgebracht haben. Da die Umstände gegen ihn sprechen, beginnt er mit eigenen Untersuchungen, aber bald wird ihm ein weiterer Mord zur Last gelegt. Als Julien das Weite sucht, um sich dem Druck der Anklagen zu entziehen, setzt

Barbara, seine Sekretärin und Amateur-Detektiv, seine Nachforschungen fort, um die Identität des wahren Schuldigen zu entdecken. Die Beziehung zwischen Julien und Barbara bildet gewissermassen die emotionale Ebene hinter der Geschichte dieses "film policier", den wir in Schwarzweiss gedreht haben.

Der Film soll den Titel *VIVEMENT DIMANCHE!* haben, die Hauptrollen spielen Fanny Ardant und Jean-Louis Trintignant, Kameramann war Nestor Almendros, die Musik stammt von Georges Delerue und den "Série-noire"-Roman haben Jean Aurel und Suzanne Schiffman zusammen mit mir adaptiert.



François Truffaut und Nathalie Baye in *LA NUIT AMÉRICAINE*

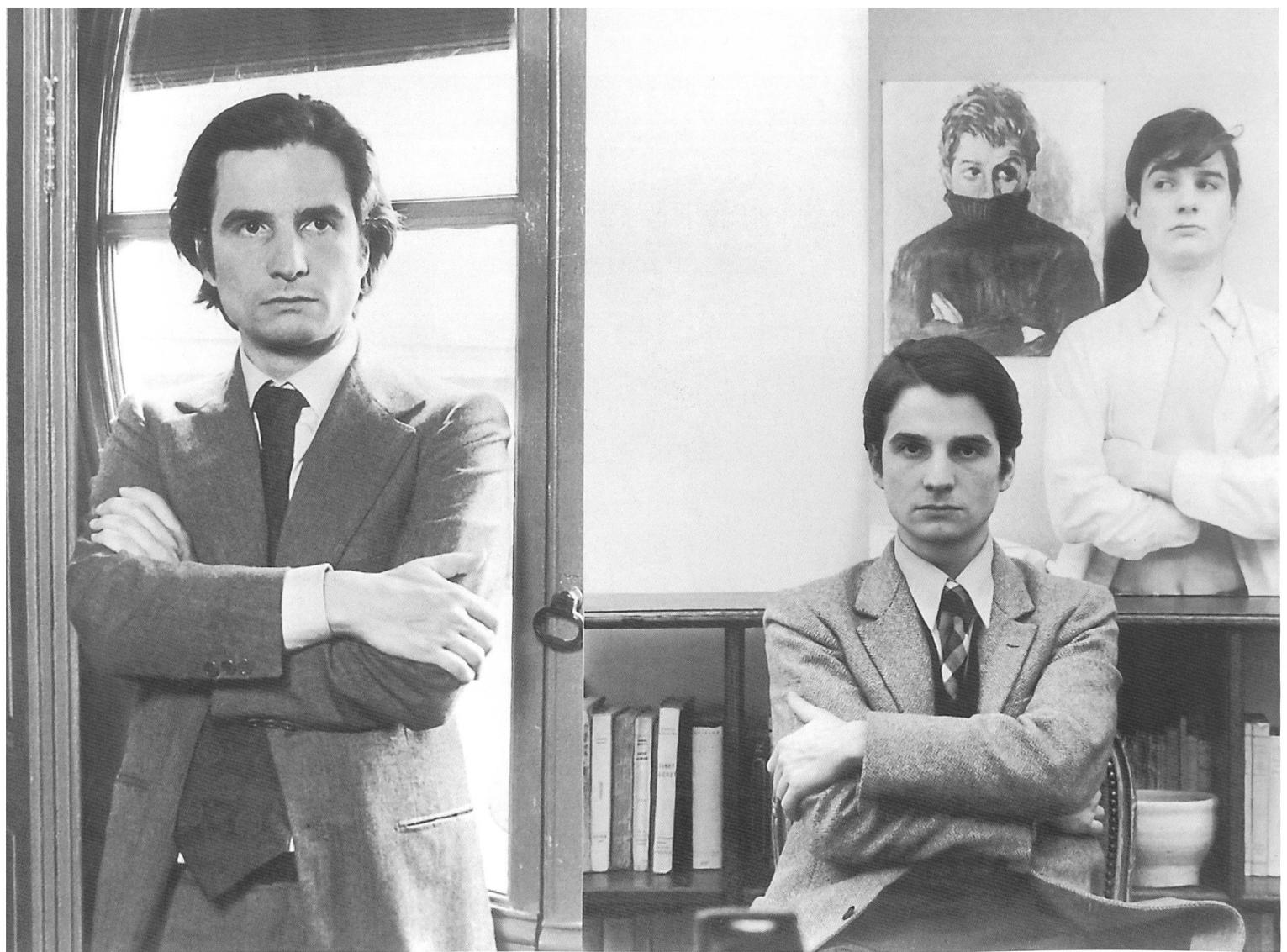
**FILMBULLETIN** Von wem stammt die Romanvorlage, und wo haben Sie den Film gedreht?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** *VIVEMENT DIMANCHE!* entstand nach «The Long Saturday Night», einem Roman von Charles Williams. Gedreht haben wir im November, Dezember des letzten Jahres in Hyères nahe bei Toulon. Der Film ist aber noch nicht fertiggestellt; demnächst wird die Musik aufgezeichnet werden, und im August soll er dann einsatzbereit sein.

Ich weiss nicht, was mir mit diesem Film blüht; vielleicht verweist er darauf, dass die Labors ihre Erfahrung verloren haben, Schwarzweiss-Material zu entwickeln, denn von seiten

der Industrie gibt es keinen grossen Enthusiasmus für Schwarzweiss-Projekte, weil heute praktisch das gesamte Filmmaterial farbig ist – sogar für die Familienfotos.

Das ist zwar keine Diktatur, aber doch eine Art Willkür, gegen die man kämpfen muss. Ich jedenfalls möchte diese Freiheit der Wahl haben und so vielleicht jeden fünften Film in Schwarzweiss drehen. Man sollte zumindest die Freiheit der Wahl haben, ohne dass Druck auf die Entscheidung ausgeübt wird. Mit Nostalgie hat das nichts zu tun. Es scheint mir übrigens auch nicht mehr so zu sein, dass die farbigen Produktionen die "reichen" Filme sind und die



Jean-Pierre Léaut  
in L'AMOUR EN FUITE

«Ich jedenfalls möchte diese Freiheit der Wahl haben und so vielleicht jeden fünften Film in Schwarzweiss drehen, das ist eine Frage des Stils, der Wahl der Ausdrucksmittel.»

schwarzweissen die "armen"; Schwarzweiss-Filme sind seit ein paar Jahren nicht mehr billiger (die Kopien, wenn man sie in grosser Anzahl zieht, mögen etwas günstiger sein, aber die Produktions- und Materialkosten sind dieselben): es ist also auch keine Frage der Ökonomie, sondern wirklich eine des Stils, der Wahl der Ausdrucksmittel – die künstlerisch bedeutsame Fotografie arbeitet ja auch eher selten mit Farbe. In Frankreich war der amerikanische Roman, der Thriller, sehr gut vertreten durch die berühmte Sammlung, die "collection «Série Noire»"; Jacques Prévert hat diese Bezeichnung erfunden, als diese Serie, die einen sehr schönen Einband hatte, nach dem Krieg eingeführt wurde. Die Erinnerung an diese Bücher, die man gelesen hat, ist schwarzweiss – nicht farbig. Und wenn ich einen Film der Série Noire sehe, der farbig ist, stört mich das. Wenn man aber so auf die letzten zehn Jahre zurücksieht, so gab es doch fast jedes Jahr einen Schwarzweiss-Film, der bemerkenswert war – bemerkenswert als einer unter den grossen kommerziellen Filmen, die durch die Kinos der Welt gingen: letztes Jahr THE

ELEPHANT MAN, vorher Woody Allens STARDUST MEMORIES und MANHATTAN, Scorseses RAGING BULL, letztes Jahr in Venedig Wenders' DER STAND DER DINGE.

Wissen Sie, es steht nicht allzu schlecht mit der Filmproduktion in Frankreich, es hat heute viele Produzenten, und die Filme werden sehr oft in Co-Produktion mit dem Fernsehen hergestellt, aber es gibt dennoch mit jedem Projekt finanzielle Schwierigkeiten. Ich war deshalb sehr zufrieden, als das zweite französische Fernsehen bereit war, VIVEMENT DIMANCHE! mitzuproduzieren, obwohl es sich um ein Schwarzweiss-Projekt handelte. Das war ein Präzedenzfall. Zuvor hatten die Produzenten immer argumentiert, dass man nicht schwarzweiss drehen könne, wegen der Auswertung des Films im Fernsehen.

**FILMBULLETIN** Wenn ich Sie richtig verstehe, hatten Sie – nachdem schwarzweiss im Prinzip einmal akzeptiert war – also keine weiteren, insbesondere technischen Schwierigkeiten?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Doch, mein Kameramann, Nestor Almendros, hat das aber weitgehend auf sich genommen. Das heisst: er hat sich darum



Fanny Ardant  
in *VIVEMENT DIMANCHE!*

«Und nun mache ich meine Erfahrung mit einem Film, der in der Nacht spielt, mehrheitlich im Regen, und in Schwarzweiss gedreht wurde, und ich finde, der Film habe jene mysteriöse Qualität, die ich anstrebte.»

gekümmert, dass im Labor ein Mann den Entwicklungsprozess – Spezialbäder und dergleichen – für unser Material übernahm, der das Verfahren kennt, und hat dessen Arbeit überwacht. Unsere technischen Probleme waren solcher Art, und es war wesentlich, die Mitarbeit des Labors mit Technikern sicherzustellen, die nicht zu jung sind, sondern noch genügend Erfahrung mit Schwarzweiss-Material haben.

**FILMBULLETIN** Sind Sie mit den erzielten Resultaten zufrieden?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Die Aufnahmen sind jedenfalls hervorragend, und ich finde, der Film habe jene mysteriöse Qualität, die ich anstrebte. Vor nunmehr zehn Jahren realisierte ich einen Film – *LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR* mit Jeanne Moreau nach einem Roman von William Irish –, mit dem ich nie richtig zufrieden war. Das Drehbuch und die Geschichte waren zwar in Ordnung, aber ich fand den Film zu hell, zu glatt und ausgefeilt – ich denke, wenn ich den Film noch einmal machen könnte, würde ich ihn fast vollständig in die Nacht verlegen.

Und nun mache ich – wenn auch das Sujet im Grunde sehr verschieden ist – meine Erfahrung mit einem Film, der in der Nacht spielt, mehrheitlich im Regen, und in Schwarzweiss gedreht wurde.

**FILMBULLETIN** Sie scheinen es mehr und mehr vorzuziehen, nicht in Paris, sondern in der Provinz zu drehen.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ich habe *LE DERNIER MÉTRO* in Paris gedreht, weil das einfach notwendig war, denn ich hatte Schauspieler, die am Abend im Theater engagiert waren, mit ihrer Filmarbeit um 17 Uhr aufhörten und sich dann ihrem Ensemble anschlossen. Der Film war recht aufwendig, hatte viele Statisten und wurde auch weitgehend in einem Theater gedreht.

Für andere Filme ziehe ich es in der Tat vor, irgendwo in der Provinz zu drehen, an einem einzigen Ort, in einer einzigen Stadt.

**FILMBULLETIN** Spielen Sie selber in Ihrem neuesten Film auch wieder eine Rolle, und nach welchen Kriterien entscheiden Sie, welche Rollen Sie selber übernehmen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Diesmal nicht. Die zweite Frage kann ich Ihnen eigentlich nicht beantwor-



Jean-Pierre Léaud  
und Dani in  
LA NUIT AMÉRICAINÉ



François Truffaut  
bei Dreharbeiten  
zu LES 400 COUPS

«Wenn ich mich in einer fiktiven Geschichte auf dieselbe Stufe wie die Darsteller stelle, scheint mir das unnötige Zusammenstöße mit den Schauspielern geradezu zu begünstigen.»

ten – es geschieht beinahe instinktiv. In einem Film wie *VIVEMENT DIMANCHE!* aber würde eine eigene Rolle wohl eher von meiner Arbeit als Regisseur ablenken und passte auch nicht so richtig in die Geschichte.

**FILMBULLETIN** Und bei *LA NUIT AMÉRICAINÉ*, zum Beispiel?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Da war's naheliegend und logisch. Bei *L'ENFANT SAUVAGE* war ich allein mit dem Kind, und in *LA CHAMBRE VERTE* ruht die Geschichte im wesentlichen auch auf zwei Figuren, Nathalie Baye und mir. Bei *VIVEMENT DIMANCHE!* ist das anders – und wenn ich mich in einer fiktiven Geschichte auf dieselbe Stufe wie die Darsteller stelle, scheint mir das unnötige Zusammenstöße mit den Schauspielern geradezu zu begünstigen. Meine Arbeit und ihre ist nicht von derselben Art, und ich fürchte, dass ich plötzlich nicht mehr voll kontrollieren kann, was wir herstellen.

**FILMBULLETIN** Haben Sie die Filmreihe mit der Figur Antoine Doinel für immer unterbrochen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Für immer; ich glaube nicht, dass ich je auf ihn zurückkommen werde.

**FILMBULLETIN** War aber der Held von *L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES* nicht in gewissem Sinne eine Transposition des Doinel-Charakters?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein. In Doinel steckt Humor, Beherrztheit, er ist einigermaßen sozialisiert, wogegen der andere (Morane, wie er genannt wird) ungezähmt, unnahbar und menschen-scheu ist – der Film wurde wirklich für den Darsteller Charles Denner geschrieben, dessen Persönlichkeit sehr viel verdrossener ist als jene Doinels.

**FILMBULLETIN** Ist es richtig, dass in Amerika jetzt ein Remake des Films gedreht wird?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Vielleicht wurde die Arbeit noch nicht aufgenommen, aber Verträge wurden abgeschlossen: Blake Edwards soll die Regie übernehmen, Julie Andrews eine Rolle; für die männliche Hauptrolle wurde – nachdem Dustin Hoffman den Part abgelehnt hatte – Burt Reynolds engagiert. Der Film wird wohl völlig anders aussehen als meiner.

**FILMBULLETIN** Die Frage, die mir wesentlich scheint und die im Zusammenhang mit Ihrem gesamten Werk steht: Ist die Spontaneität und Frische Ihrer ersten Filme eine Qualität, die



Fanny Ardant in LA FEMME D'À CÔTÉ

zum Verschwinden verurteilt ist? Sollte sie wiedergewonnen werden?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Dies ist nicht leicht zu beantworten. Es mag damit zusammenhängen, dass man mit der Zeit und nach einigen Filmen mehr von der Filmproduktion versteht, und es dürfte einfach Aufgaben geben, bei denen man weniger riskieren will – und Abenteuer, bei denen man die Risiken möglichst klein halten muss.

Nehmen Sie *LE DERNIER MÉTRO*, ein in der Produktion sehr komplizierter Film: alles war sehr genau geschrieben, alles bis ins Detail sehr gut vorbereitet. Das war notwendig, weil sehr viele Leute am Film beschäftigt waren; Mängel in der Vorbereitung und in der Organisation wären folgeschwer gewesen und teuer zu stehen gekommen. Der Film danach, *LA FEMME D'À CÔTÉ*, wurde sehr schnell entworfen. Das Drehbuch von etwa vierzig Seiten wurde in einigen Tagen geschrieben, und die Schauspieler waren einverstanden, dass ich ihnen jeweils am Sonntag die Dialoge der Szenen für die folgende Woche schrieb. Weil ich in den tragenden Rollen zwei Darsteller hatte, die den

Text sehr schnell lernen und keine Angst hatten, so zu arbeiten, war das möglich – daher rührt auch der spontane Eindruck, den der Film macht. Die Konstruktion des Films hingegen ist präzise, zwar sehr einfach, aber sehr streng. Vielleicht hat *LA FEMME D'À CÔTÉ* deshalb nicht jene Frische, die Sie meinten – eine Frische, die an eine bestimmte Erfahrung oder ein Experiment gebunden ist.

Als ich mit den vielen Kindern *L'ARGENT DE POCHE* drehte, hatte ich den Eindruck, dass die Spontaneität sich wie von selbst auf den Film überträgt, weil man nie so genau wusste, was passiert, wenn man eine Szene wiederholt – ob die Kinder das schaffen, oder ob es zu schwierig ist und man eine neue Lösung suchen muss, die sich dann auch noch als die bessere herausstellt.

**FILMBULLETIN** Persönlich meine ich, dass es Ihnen von Zeit zu Zeit durchaus gelingt, die Atmosphäre, die Ihre ersten Filme prägte, wiederzufinden.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Das hängt auch weitgehend mit den Arbeitsbedingungen zusammen. Tatsächlich war Nestor Almendros erstaunt,



Charles Denner und  
Jeanne Moreau  
in LA MARIÉE ÉTAIT  
EN NOIR

«Wenn nun zuviel Zeit zwischen den Aufnahmen der einzelnen Einstellungen vergeht, werden die Schauspieler zu perfekt – und man bekommt einen Film zu sehen, der kalt ist.»

dass wir bei *VIVEMENT DIMANCHE!* so schnell drehten. Er sagte: wir haben doch keine finanziellen Probleme, weshalb arbeiten wir so schnell. Da es sich aber um einen kleinen "film policier" handelt, war ich der Meinung, dass er wie ein amerikanischer B-Film aussehen und immer etwas nervös wirken muss. Wenn nun zuviel Zeit zwischen den Aufnahmen der einzelnen Einstellungen vergeht, werden die Schauspieler zu perfekt – und man bekommt einen Film zu sehen, der kalt ist.

Wissen Sie, es ist mir durchaus bewusst, dass das Kino nicht unbedingt durch die Perfektion weiterkommt; man braucht die Perfektion nicht zu suchen, denn sie tötet immer auch Wesentliches. Es gibt einige Filme, die berühmt sind für die Länge ihrer Drehzeit, neun Monate, ein Jahr. Ich finde diese Filme immer kalt und jenen Filmen unterlegen, die atemlos, wie in einem Fieber entstanden – etwa Orson Welles' *MR. ARKADIN*. Wenn ein Regisseur die Möglichkeit hat, Szenen zu wiederholen – nachdem er die "rushes" gesehen und für schlecht befunden hat –, ist das eigentlich immer gefährlich. Abgesehen von einem Genie

wie Chaplin (der etwa *MODERN TIMES* noch einmal begonnen hat) schafft es mit dieser Methode kaum jemand, Filme zu drehen, die nicht steif sind.

**FILMBULLETIN** Sie folgen in Ihrer Arbeit also nicht unbedingt fixen Prinzipien und ziehen es vor, Ihre Arbeitsmethoden zu ändern?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Man kommt zwangsläufig zu einer gewissen Routine, zu einer Art Manie, in der man arbeitet. Sogar die Equipe weiss mit der Zeit, was man macht und was man will. Das ergibt beinahe schon so etwas wie Gesetzmäßigkeiten, die zwar ein Malheur sind, die uns aber helfen – die uns wirklich die Arbeit erleichtern.

Das ist nicht anders als bei einem, der Bücher schreibt: so nach seinem vierzehnten Buch hat er seine Arbeitsmethode, die ihm hilft, ihn andererseits aber auch beschränkt, sicherlich gefunden.

**FILMBULLETIN** Wie wählen Sie Ihre Themen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Meist sind es alte Ideen, auf die ich zurückgreife. Ich wollte eigentlich immer schon einen Film über die Zeit der Besetzung von Paris im Zweiten Weltkrieg



Serge Rousseau und  
Jeanne Moreau  
in LA MARIÉE ÉTAIT  
EN NOIR

«Man kommt  
zwangsläufig zu  
einer gewissen  
Routine, zu einer  
Art Manie, in  
der man arbei-  
tet. Sogar die  
Equipe weiss mit  
der Zeit, was  
man macht und  
was man will.»

drehen, daher *LE DERNIER MÉTRO. LA FEMME D'À CÔTÉ* war ebenfalls ein altes Projekt, das ich aufgegeben hatte, weil es mir nicht gelungen war, die richtige Struktur für die Geschichte zu finden. Als ich dann auf die Idee mit der fünften Person – die alte Dame, welche die Geschichte erzählt – stiess, hab ich das Projekt wieder aufgegriffen. Den Roman aus der *Série Noire*, der *VIVEMENT DIMANCHE!* zugrunde liegt, habe ich vor langer Zeit gelesen und wieder vergessen. Als bei *LA FEMME D'À CÔTÉ* plötzlich Beziehungen zu Themen eines Film noir festzustellen waren, habe ich den Roman wiedergelesen und umgesetzt. Darüberhinaus habe ich die Dossiers mit meinen Notizen, Ideen, Skizzen. Ich führe sie laufend und kann jederzeit auf sie zurückgreifen.

**FILMBULLETIN** Heisst das, dass Sie stets eine gewisse Zahl von Themen und/oder Serien verfolgen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ja genau. Etwa eine Serie von Filmen über das "spectacle", zu der *LA NUIT AMÉRICAINE* über den Film, *LE DERNIER MÉTRO* über das Theater gehören, und es wird wahrscheinlich noch ein dritter entstehen über die

Music-Hall und die Leute, die singen – aber das muss nicht unbedingt mein nächster Film werden.

Was die Frage nach den Themen betrifft, so hat diese noch den Aspekt der Konkurrenz des Fernsehens. Die Television absorbiert enorme Mengen von Themen und Stoffen. Wie Sie vielleicht wissen, bewunderte ich Balzac bereits bevor ich Filme machte, und ich frage mich oft, warum ich nicht mal einen Stoff nach Balzac bearbeite. Wahrscheinlich liegt das an der Television, die den ganzen Bereich der klassischen Literatur förmlich auspresst, was inzwischen wohl dazu geführt hat, dass die Zuschauer sich daran gewöhnt haben, im Fernsehen Filme mit historischen Stoffen zu sehen, vom Kino aber zeitgenössische Geschichten erwarten. Nichtsdestoweniger fühle ich mich leider zum zeitgeschichtlichen Film hingezogen – *L'HISTOIRE D'ADÈLE H.*, *L'ENFANT SAUVAGE*, *LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT*. Lust, ein Projekt ausschliesslich fürs Fernsehen zu realisieren, habe ich nicht, dazu ist mir das französische Fernsehen nicht attraktiv genug, weil zuviel Geld in die Verwaltung fliesst und



Fanny Ardant und Jean-Louis Trintignant in VIVEMENT DIMANCHE!



L'ARGENT DE POCHE

zuwenig in die Produktion – aber das wird sich sicherlich noch ändern.

**FILMBULLETIN** War Ihre Erfahrung mit Steven Spielberg als Darsteller in einem amerikanischen Film aufschlussreich? Werden Sie so etwas wiederholen?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Das war ganz amüsant, aber wiederholen möchte ich das eigentlich nicht. Es ging ja auch um eine Zusammenarbeit mit Spielberg, der charmant und ein sehr guter Filmemacher ist. Wissen Sie, man kann bei Dreharbeiten nicht zusehen, weil man Angst hat, einen Freund bei der Arbeit zu stören. Aber ich hatte Lust, einmal aus der Nähe zu sehen, wie er arbeitet. Es ging sehr locker und spontan zu. Steven hatte immer kleine Notizzettel, die er aus allen Taschen hervorkramte – und das bei einem Budget von mehr als zwanzig Millionen Dollar. Die Drehzeit zu *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* war sehr lang, und wenn ich nicht benötigt wurde, habe ich mich zurückgezogen, um zu arbeiten. Ich hatte eine Schreibmaschine und machte, gewissermaßen im Zweigbüro der «Les Films du Carosse», Entwürfe und Notizen. Ich glaube, es ging um

das Drehbuch zu *L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES*.

**FILMBULLETIN** Sehen Sie sich oft Filme Ihrer alten Kollegen aus der Zeit der Nouvelle vague an?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ich sehe jede Menge Filme, aber natürlich nicht alle. Ich habe etwa den neuen Film von Eric Rohmer *PAULINE À LA PLAGE* gesehen, der kürzlich in Paris angelaufen ist.

**FILMBULLETIN** Und mögen Sie diese Filme?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ja, doch, *PAULINE À LA PLAGE* ist sehr gut. Ich mag auch *FANNY OCH ALEXANDER*, den neuen Film von Ingmar Bergman – der natürlich keiner meiner alten Kollegen von der Nouvelle vague ist –, ein hervorragender Film, der in einer Art Heirat Film, Theater und Fernsehen miteinander verbindet.

**FILMBULLETIN** Und die Filme von Jean-Luc Godard sehen Sie sich nicht an?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Doch. Ich habe *PASSION* gesehen. Ich mag einige Sequenzen aus dem Film, aber nicht den ganzen Film. *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* habe ich nicht gesehen.

«Damals, als wir unsere ersten Filme machten, war es einfacher zu wissen, was man überhaupt machen will. Wir haben gegen etwas gekämpft, das ziemlich genau bestimmt war und erkennbare Konturen hatte.»

**FILMBULLETIN** Wenn Sie Godard heute zufällig begegneten, würden Sie mit ihm reden oder nicht?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nun ich glaube nicht, nein.

**FILMBULLETIN** Kein Interesse?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein, aber ich unterhalte mich lieber mit ..., nun, ich habe das Vertrauen zu Godard verloren, aber es gibt keine Feindseligkeiten. Ich habe einige seiner Filme auf Video, sah kürzlich *À BOUT DE SOUFFLE* und war wieder hingerissen: ein herrlicher Film. Ich spreche aber mit Rohmer, Chabrol, Rivette ... wenn ich ihnen begegne.

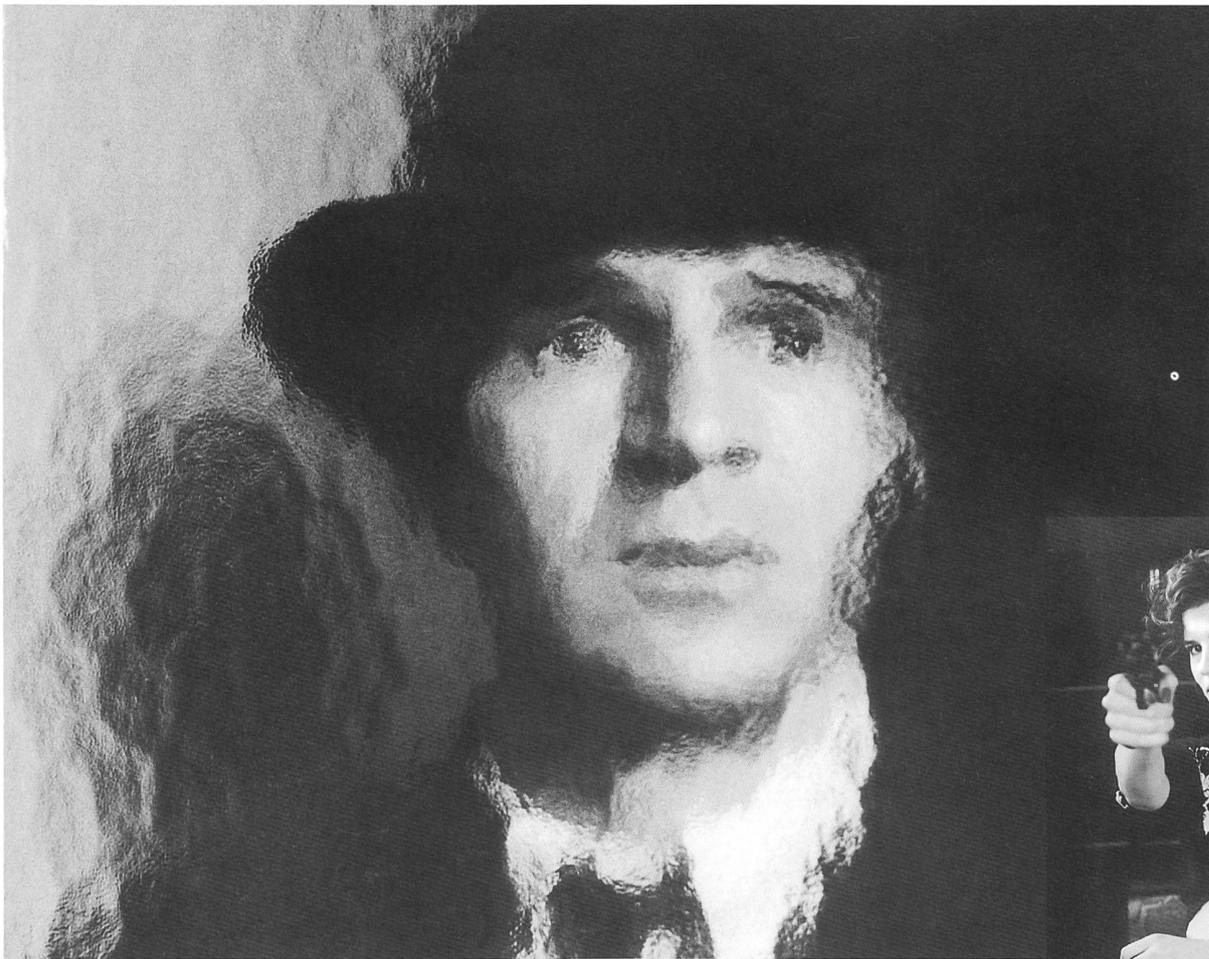
**FILMBULLETIN** Ist es heute einfacher, Filme zu machen, als damals, als Sie Ihren ersten Film drehten?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Ich glaube, dass es heute einfacher ist, was das Materielle, die Finanzierung der Filme betrifft, dass es aber schwieriger geworden ist, was das Künstlerische und das Intellektuelle anbetrifft. Die Finanzierung ist einfacher, weil es die Filmförderung gibt, Hilfen beim Vertrieb der Filme vorhanden sind und die Möglichkeiten der Co-Produktion mit dem Fernsehen bestehen. Aber damals, als wir

unsere ersten Filme machten, war es einfacher zu wissen, was man überhaupt machen will. Es gab den französischen Film, der zynisch und verschwommen war, und einige französische Filme, die zwar künstlerisch, aber sehr akademisch waren. Was wir im Grunde brachten, war eine Erneuerung, eine Frische mit Geschichten, die in der ersten Person erzählt wurden, und zu jenem Zeitpunkt genügte diese engagierte Offenheit, um das Kino umzuwälzen, denn es mangelte ihm die Aufrichtigkeit.

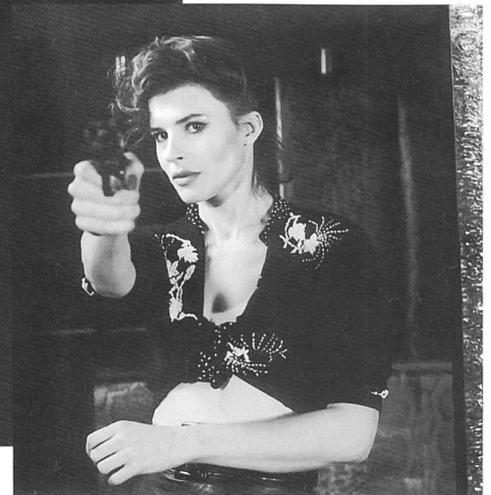
Heute reicht Offenheit, Aufrichtigkeit allein nicht mehr aus. Und ein junger Regisseur muss ziemlich ratlos sein, weil er nichts findet, wogegen er sich richten, gegen das er opponieren kann. Wenn er etwa meine Filme nicht mag, oder die von Rohmer, oder jene von Godard, so sind diese Filme viel zu verschieden, um sie auf einen Nenner zu bringen und sich zu sagen: das Gegenteil davon will ich machen.

Wir haben gegen etwas gekämpft, das ziemlich genau bestimmt war und erkennbare Konturen hatte – gegen Filme wie *LE DIABLE AU CORPS*, *LA SYMPHONIE PASTORALE*, *LE ROUGE ET LE NOIR*, gegen die Romanadaptionen von



*François Truffaut  
in LA CHAMBRE VERTE*

*Fanny Ardant in  
VIVEMENT DIMANCHE!*



«Meiner Meinung nach sollte heute ein junger Filmemacher ein gutes Thema wählen und ernsthaft eine starke Geschichte erzählen.»

Aurenche/Bost, Dinge die irgendwie tot, jedenfalls nicht sehr lebendig waren. Das war eher leicht. Und es gab nicht all die Diskussionen um Themen, um das Drehbuch und so weiter. Meiner Meinung nach sollte heute ein junger Filmemacher ein gutes Thema wählen und ernsthaft eine starke Geschichte erzählen. Leider lassen sich viele durch all das Zeug, das geschrieben wird, zu leicht verwirren und glauben, sie wären Idioten, wenn sie Geschichten erzählten. (Das gilt auch für die Bücher, ist das Problem des "nouveau roman": wer heute einen Roman schreiben will, fragt sich auch, ob seine Personen Namen haben sollen, ob er Satzzeichen einhalten soll und dergleichen.)

**FILMBULLETIN** Man sagt gelegentlich, Sie und Ihre Kollegen hätten als Kritiker absichtlich das schlimmst Mögliche über den französischen Film gesagt, um die Produzenten dazu zu bewegen, Ihnen eine Chance zu geben.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein, nein – das ist zu zynisch und auch nicht wahr. Neben unsern Verrissen haben wir etwa auch Sacha Guitry rehabilitiert, enthusiastisch über Pagnol, Cocteau, Gance geschrieben, die leider

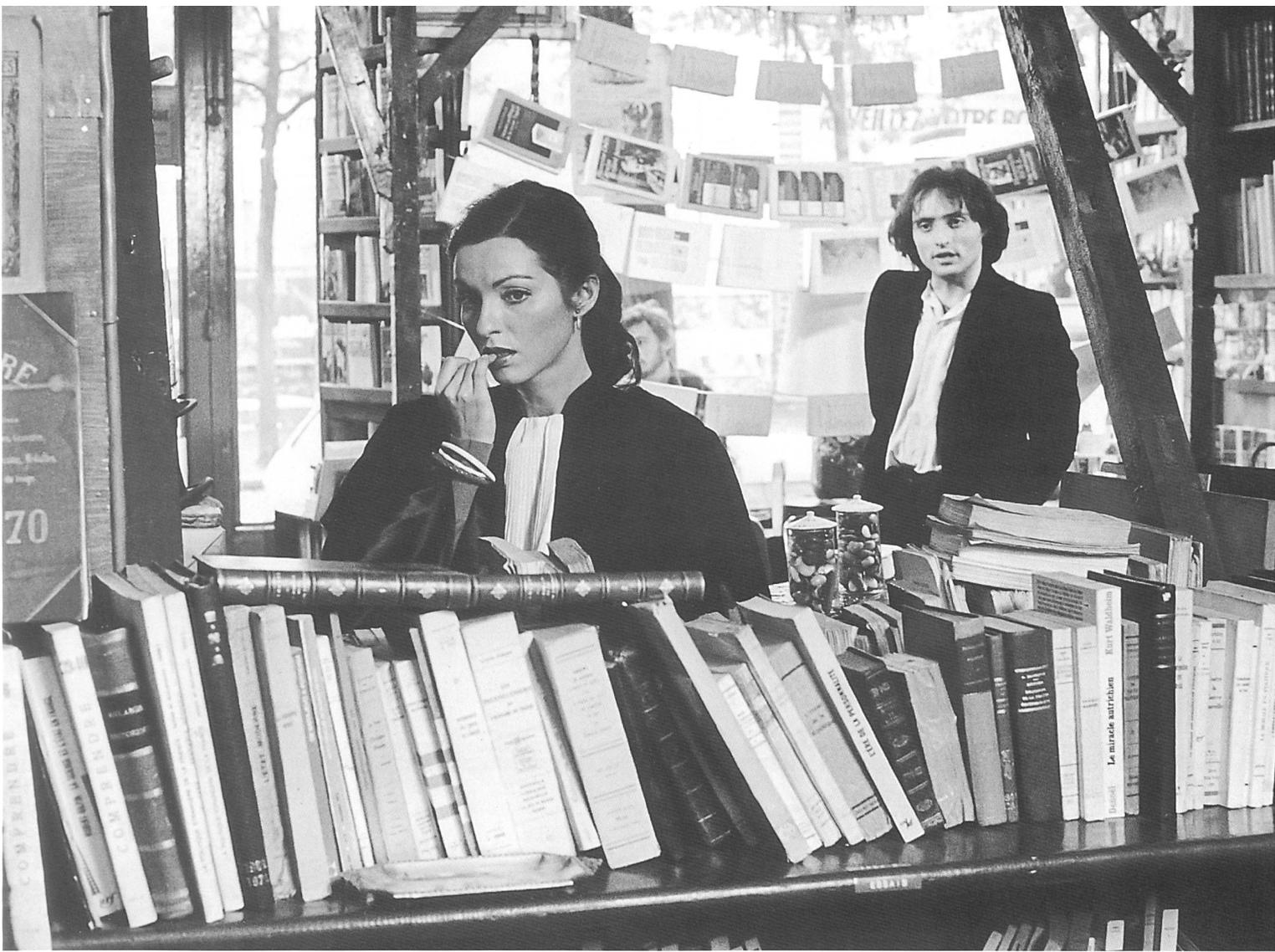
unterschätzt wurden. Nein, nein, im Gegenteil, wir Jungen waren damals beinahe glühende Verehrer jener Männer, welche, wenn nicht die Väter, so eben die Grossväter des französischen Kinos repräsentierten, und wir haben auch viel gutes über Ophüls, Tati, Bresson geschrieben. Attackiert haben wir Leute wie Autant-Lara, Clément – aber nicht, um ihre Plätze einzunehmen. Jene, die stark genug waren, blieben im Geschäft und machen wie Henri Verneuil heute noch Filme; Michel Audiard, ein Drehbuchautor, den wir sehr häufig attackierten, schreibt nach wie vor erfolgreich Drehbücher. Andere waren ohnehin zu schwach oder am Ende ihrer Laufbahn angekommen – und dann war das ohnehin ja auch das "Ende des Kinos", mit dem Aufkommen des Fernsehens und ähnlichem.

**FILMBULLETIN** Als Kritiker haben Sie die «politique des auteurs» mitgeprägt, um nicht zu sagen: miterfunden. Wie stehen Sie heute zum Autorenfilm und dem, was aus dem Begriff geworden ist?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Aus meiner Sicht als Regisseur kann ich das nicht beantworten. Die «politique des auteurs» hat ihre eigene Logik

Hundert  
Jahre  
Kino

100  
Nr. 200



Marie-France Pisier  
und Daniel Mesguich  
in L'AMOUR EN FUITE

«Wir bei den Cahiers du cinéma haben den Regisseur aufgewertet, aber diese Aufwertung wurde dann, als wir schon eigene Filme machten, richtiggehend übertrieben.»

und ist ein System, das nur von seiten der Kritik, nicht aber von seiten der Filmschaffenden angewendet werden kann.

**FILMBULLETIN** Heisst das, dass Sie der Meinung sind, die «politique des auteurs» habe jener Zeit entsprochen und sei inzwischen historisch geworden?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nun, es ist wie gesagt eine Sache, die der Seite der Kritik, der Cinephilen obliegt. Wenn man selber Filme macht, ändert man den Standpunkt, mehr noch, man wechselt die Fronten: man ist mit präzisen Schwierigkeiten bei der Herstellung eines Films konfrontiert, und man weiss sehr genau, dass nicht alle eigenen Filme im selben Mass gelungen sind. Aber man denkt gar nicht mehr daran, den Standpunkt und die Sicht einzunehmen, die für eine »politique des auteurs« notwendige Voraussetzung sind, weil man zuviele handfeste Probleme zu überwinden hat.

**FILMBULLETIN** Was Sie also heute nicht mehr tun, damals aber zusammen mit Ihren Kollegen machten, war doch: Leute zu Autoren zu erklären, die das für sich gar nicht in Anspruch nahmen.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nun ja, es gab Übertreibungen. Wahrscheinlich war das aber notwendig, weil der Regisseur zu jener Zeit stark unterschätzt wurde. André Bazin hat mit seinen ersten Artikeln, sofort nach dem Krieg, die Wichtigkeit der Arbeit der Regisseure wieder betont. Bazin hat Fragen aufgeworfen und begann eine ausführlichere, ernsthaftere Filmkritik zu praktizieren, denn in den französischen Filmbesprechungen stand nie ein Wort über die Kameraarbeit, die Dekors, das Licht – er fand das nicht normal und hatte recht. André Bazin hat die Kritik wesentlich vertieft, und wir bei den «Cahiers du cinéma» waren seine Anhänger und Schüler. Wir haben also den Regisseur aufgewertet, aber diese Aufwertung wurde dann, als wir schon eigene Filme machten, richtiggehend übertrieben.

Rainer Werner Fassbinder war in Deutschland einer der ersten, der sich gegen diese Bewertung des Regisseurs wehrte und sagte: was zählt, sind die Darsteller, denn sie sind auf der Leinwand zu sehen. Fassbinder begann auch eine Art Kino zu machen, das sich mit dem



Fanny Ardant und  
Jean-Louis Trintignant in  
VIVEMENT DIMANCHE!

«Ich denke, dass es eher darum geht, die Angst zu verlieren, in unseren Filmen wieder Geschichten zu erzählen.»

Hundert  
Jahre  
Kino

Nr. 200

Vorkriegskino, der Mythologie der Stars, aussöhnte – und ich meine, dass das sehr gut war.

**FILMBULLETIN** Kann das damit zusammenhängen, dass Fassbinder, wie Sie selber, oft als Darsteller in Erscheinung trat?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein, ich denke, dass es eher darum geht, die Angst zu verlieren, in unseren Filmen wieder Geschichten zu erzählen, dass die Überzeugungen unserer Figuren weltweit verständlich sind, dass Situationen und Gehalt in den Filmen am wichtigsten sind – dass es zwar nicht darum geht, eine Botschaft zu verbreiten, aber darum, Figuren mit Persönlichkeit auf die Leinwand zu bringen, und dazu muss den Darstellern Aufmerksamkeit entgegengebracht werden.

**FILMBULLETIN** Aufmerksamkeit, wie Hitchcock sie hatte? – obwohl ich den Eindruck habe, dass er sie nicht hatte.

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Alfred Hitchcock hatte die Schauspieler zwar nötig, aber er hatte Angst vor möglichen Initiativen der Darsteller, die ihm und seiner Vorstellung vom Film in die Quere kommen könnten. Er brauchte Darsteller, die

beinahe ebenso diszipliniert waren wie gezeichnete Trickfilm-Figuren.

**FILMBULLETIN** Mangelt es dabei ebenfalls an Respekt gegenüber dem Darsteller?

**FRANÇOIS TRUFFAUT** Nein. Es ist eine andere Konzeption der Arbeit und des Films – eines auch in den Details der Einstellungen, der Kamerapositionen und des Bildaufbaus durch "story boards" präzise vorbereiteten Films. Nein, denn gerade das macht die Schönheit der Hitchcockfilme aus – ein Darsteller, der sich am Ohr kratzt, ist bei Hitchcock schlicht undenkbar.

Das Gespräch mit François Truffaut führten im März 1983 in Zürich Pierre Lachat, Bernhard Uhlmann und Walt R. Vian

Nachdruck aus Filmbulletin Nummer 130,  
Mai 1983

*François Truffaut*

5. Februar 1932 – 21. Oktober 1984

# «Der erste Blick, wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen, hat für unsere Arbeit Bedeutung»

Gespräch mit Kameramann Nestor Almendros  
aus dem Jahre 1983



*François Truffaut  
und Nestor  
Almendros bei  
Dreharbeiten  
zu L'HOMME QUI  
AIMAIT  
LES FEMMES*

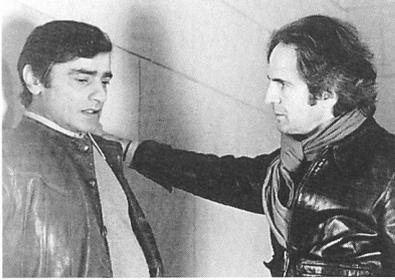
**FILMBULLETIN** Arbeiten Sie vorzugsweise mit denselben Mitarbeitern, haben Sie immer dieselbe Kameracrew?

**NESTOR ALMENDROS** Wie Sie wissen, arbeite ich vor allem in zwei Ländern. Und da es die Bestimmungen der Gewerkschaften nicht zulassen, dass ich meine Leute von einem Land ins andere mitbringe, habe ich gewissermaßen zwei Mitarbeiterstäbe, einen in Paris und einen in den USA. Mit dieser Einschränkung also: ja, üblicherweise mit den gleichen Mitarbeitern.

**FILMBULLETIN** Arbeiten Sie gewöhnlich "on location", oder ziehen Sie es vor, in einem Studio zu drehen?

**NESTOR ALMENDROS** Da gibt es keine Regeln. Manchmal arbeite ich lieber an einem Originalschauplatz und manchmal lieber "on the set" im Studio. Das ist auch abhängig von der Sache, die aufgenommen wird: Wenn eine lange und komplizierte Einstellung aufgenommen werden soll, ist es von Vorteil, sie in einem Studio zu drehen, weil man da die bessere Kontrolle hat; für Szenen mit kurzen Einstellungen kann es aber sehr stimulierend sein, wenn man in einer natürlichen Umgebung arbeitet.

Charles Denner  
in L'HOMME  
QUI AIMAIT LES  
FEMMES



Charles Denner und  
François Truffaut  
bei Dreharbeiten zu  
L'HOMME QUI  
AIMAIT LES FEMMES

**FILMBULLETIN** Setzen Sie auch künstliches Licht ein, wenn Sie in natürlicher Umgebung arbeiten?

**NESTOR ALMENDROS** Ich versuche, wenn immer möglich, mit dem natürlichen Licht auszukommen. LA COLLECTIONNEUSE von Eric Rohmer etwa haben wir beinahe ausschliesslich mit natürlichem Licht gedreht. Manchmal muss ich allerdings mit elektrischem Licht nachhelfen, aber dann versuche ich, dieses Licht so einzurichten, dass es wie natürliches Licht aussieht – ganz natürlich wirkt.

**FILMBULLETIN** Und wovon ist dieses "Nachhelfenmüssen" abhängig – nur von den Umständen am Drehort?

**NESTOR ALMENDROS** Genau. Wenn man etwa an einem bedeckten Tag arbeitet, das Drehbuch aber einen sonnigen vorsieht, muss der Sonnenschein imitiert werden. In solchen Situationen versuche ich allerdings, zuerst den Regisseur und den Produzenten dazu zu überreden, die Szene doch an einem günstigeren Tag zu drehen – denn es gibt nichts, was natürlichem Licht gleichkommt.

**FILMBULLETIN** Ist es schwieriger, eine Grossaufnahme auszuleuchten als eine Totale?

**NESTOR ALMENDROS** Beides ist gleich einfach oder gleich schwierig. Es gibt auch hier wieder keine fixe Regel. Selbstverständlich kommt man bei einer Grossaufnahme mit weniger Lampen aus – aber die Anzahl der eingesetzten Lampen ist nie das Problem.

Ein Gesicht kann einem manchmal ganz schön viele Probleme aufgeben.

**FILMBULLETIN** Halten Sie den Unterschied zwischen 16mm- und 35mm-Material für sehr bedeutend?

**NESTOR ALMENDROS** Ja, der Unterschied fällt ins Gewicht. 16mm ist – wie jeder weiss – nicht so scharf wie 35mm-Film, auch ist 35mm farbgetreuer. 16mm-Geräte dagegen sind leichter und beweglicher, also sehr nützlich für Reportagen und filmischen Journalismus – aber ich würde 16mm niemandem empfehlen, der einen Spielfilm machen will.

Hundert  
Jahre  
Kino

Nr. 200



Jean Dasté, François Truffaut  
und Jean-Pierre Cargol  
in L'ENFANT SAUVAGE

«Orson Welles hat einmal gesagt, schwarzweiss liebe die Schauspieler – und es ist leicht zu verstehen, was er damit meint.»

**FILMBULLETIN** Und was die Ausleuchtung betrifft?

**NESTOR ALMENDROS** Für 16mm braucht man mehr Licht, weil es die Tendenz gibt, sie später auf 35mm "aufzublasen". Wenn man aber mit weit offener Blende arbeitet – weniger als 5.6 oder 8 – erhält man keine sehr weitreichende Tiefenschärfe, und wenn dann also der Film noch aufgeblasen wird, ist das Bild nicht mehr scharf genug. Es empfiehlt sich deshalb, bei 16mm mit mehr Licht zu arbeiten, weil man schärfere Bilder braucht.

**FILMBULLETIN** Drehen Sie lieber in Farbe oder schwarzweiss?

**NESTOR ALMENDROS** Das hängt wiederum vom Gegenstand, vom Thema des Films ab. Ich war sehr glücklich, dass Truffauts *VIVEMENT DIMANCHE!* in schwarzweiss gedreht wurde – für einen Thriller gibt es nichts Besseres. Einen Film wie *DAYS OF HEAVEN* von Terence Malick dagegen kann ich mir nur in Farbe vorstellen.

Orson Welles hat einmal gesagt, schwarzweiss liebe die Schauspieler – und es ist leicht zu verstehen, was er damit meinte: schwarzweiss "kümmert" sich weniger ums Dekor, die

fehlende Farbe macht den Hintergrund weniger störend, und die Schauspieler kommen besser zur Geltung, die Ausstattung wird stilisiert, nur das Wesentliche wird mit dem Licht hervorgehoben und nimmt dadurch schon einen symbolischen Wert an.

**FILMBULLETIN** Welche Erfahrung haben Sie jetzt mit dem Truffaut-Film gemacht?

**NESTOR ALMENDROS** Schwierig ist für einen Kameramann, der heute mit schwarzweiss arbeitet, wieder in schwarzweiss zu "denken", für die Farben blind zu werden und sich jedes Bild, das auf die Leinwand kommen wird, ohne sie vorzustellen. Glücklicherweise hat mir der grossartige Ausstatter Hilton McConnico diese Aufgabe mit seinen Skizzen und Zeichnungen in schwarzweiss sehr erleichtert; auch die Kostüme und Accessoires wurden nur in den Farbtönen Schwarz, Grau und Weiss entworfen.

**FILMBULLETIN** Und wie war das mit dem Licht?

**NESTOR ALMENDROS** Die visuelle Information, die Schwarzweiss-Material von sich aus transportiert, ist spärlicher, und deshalb ist man gezwungen, stärker mit dem Licht zu arbeiten



Nestor Almendros bei  
Dreharbeiten zu  
VIVEMENT DIMANCHE!



Fanny Ardant und Jean-Louis  
Trintignant in  
VIVEMENT DIMANCHE!

«Ausserdem ist schlechter Geschmack bei Schwarzweiss-Fotografie beinahe ausgeschlossen: es wird ohne weiteres eine Eleganz erreicht, die dem Smoking für einen grossen Empfang entspricht.»

als beim Farbfilm. Man muss die Personen und Objekte, denen man Gewicht beimisst, buchstäblich mit dem Licht "nachzeichnen". Etwas Gegenlicht – ob es nun gerechtfertigt erscheint oder nicht – wird einem förmlich aufgezwungen, wenn man nicht riskieren will, dass die Konturen zwischen den Figuren im Vordergrund und denjenigen in der Tiefe der Einstellung zu stark verwischen – beim Farbfilm ergibt sich diese Trennung eigentlich automatisch. Deshalb habe ich, entgegen meiner üblichen Neigung zu einem weichen Licht, auch Fresnel-Lampen eingesetzt, die ein viel härteres Licht ergeben: mit ihnen kann man bestimmte Details ohne weiteres unterstreichen, optisch hervorheben und andere Bereiche völlig im Dunkeln belassen.

Der Vorteil von schwarzweiss ist, dass man ohne Korrekturen mit Filtern Licht von unterschiedlicher Temperatur – etwa Tageslicht (blau) mit elektrischem (gelb) – mischen kann. Ausserdem ist schlechter Geschmack bei Schwarzweiss-Fotografie beinahe ausgeschlossen: durch das Wegfallen der "vulgären" Farben der Alltagsrealität wird ohne weiteres eine

Eleganz erreicht, die dem Smoking für einen grossen Empfang entspricht.

**FILMBULLETIN** Zu welchem Zeitpunkt werden Sie in ein Projekt einbezogen?

**NESTOR ALMENDROS** Auch da gibt's keine Regeln. Bei manchen Filmen beginnt man am ersten Drehtag, wie wenn man eben vom Planeten Mars gefallen wäre, weil zur Vorbereitung überhaupt keine Zeit zur Verfügung stand. Bei Filmen, die über ein komfortables Budget verfügen, wird man drei, vier Wochen vor Drehbeginn zugezogen und bezahlt, damit man die Arbeit gründlich vorbereiten kann: mit dem Kostümzeichner, dem "set-designer", dem Regisseur durchsprechen, die Drehorte aufsuchen, Kamerastandpunkte auswählen und eventuell sogar Testaufnahmen machen. Bei amerikanischen Filmen ist das meistens möglich.

Andererseits ist der Zeitpunkt, in welchem ein Kameramann in ein Projekt einsteigen kann, natürlich auch von seinem Arbeitsprogramm abhängig. Wenn er einen Film nach dem andern dreht, so bleibt *ihm* keine Zeit, sich an den Vorbereitungen zu beteiligen.

Hundert  
Jahre  
Kino



Nr.200



Bruce Robinson  
und Isabelle  
Adjani in L'HISTOIRE  
D'ADÈLE H.

«Es ist der Film eines Regisseurs, der gemacht wird, und nicht der Film des Kameramanns. Ich realisiere seinen Film, nicht meinen, und versuche deshalb auf seiner Linie zu arbeiten.»

**FILMBULLETIN** Ziehen Sie gründlich vorbereitete Projekte vor?

**NESTOR ALMENDROS** In der Regel schon. Aber wenn man erst in der letzten Minute zu einem Projekt stösst, hat man manchmal in einer Art instinktiven Reaktion einen glasklaren Blick, während es andererseits vorkommen kann, dass man eine Sache, die man lange betrachtet und an die man sich irgendwie gewöhnt hat, gar nicht mehr richtig sieht. Der erste Blick, dieser "flash", dieses Aufleuchten – wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen! – hat für unsere Arbeit grosse Bedeutung. Mit der Zeit verliert sich aber diese Idee, dieses Gefühl dafür, wie die Dinge aussehen. Wenn ich's mir überlege, gibt es auch hier wiederum keine Regel.

Bei GENERAL IDI AMIN DADA, dem Dokumentarfilm, den ich mit Barbet Schroeder machte, blieb nicht nur keinerlei Zeit zur Vorbereitung, sondern ich wusste noch nicht einmal, wer Idi Amin war, als ich nach Uganda ging. Vermutlich wäre ich auch gar nicht hingegangen, wenn ich gewusst hätte, was das für ein Mann war. Während der Arbeit am Film

fand ich es heraus – und das war sehr aufregend, weil ich eine Person entdeckte, sie urplötzlich sah, wie sie war.

**FILMBULLETIN** Arbeiten Sie eng mit dem Regisseur zusammen, wenn Sie eine Szene in einzelne Einstellungen auflösen?

**NESTOR ALMENDROS** Das ist nicht meine Arbeit, es ist die Aufgabe des Regisseurs, diese Entscheidungen zu treffen. Ich versuche, mich da rauszuhalten, aber manchmal haben die Regisseure keine Ideen und kommen zum Kameramann gelaufen – dann muss ich ihnen etwas vorschlagen. Manchmal schlagen die Regisseure etwas vor, das falsch ist. Dann versucht man, sie zu etwas anderem zu überreden – allerdings ohne grossen Nachdruck, denn es ist *ihr* Film, der gemacht wird, und nicht der Film des Kameramanns. Ich realisiere *seinen* Film, nicht meinen, und versuche deshalb auf *seiner* Linie zu arbeiten.

**FILMBULLETIN** Entscheiden Sie, welches Objektiv eingesetzt wird, ob etwa eine Einstellung mit einem Weitwinkel aufgenommen wird?



Jean-Pierre L aud,  
Jacqueline Bisset und  
François Truffaut  
in LA NUIT AM ERICAINE

Hundert  
Jahre  
Kino  
**101**  
**Nr. 200**



Jean-Louis Trintignant  
und Fanny Ardant in  
VIVEMENT DIMANCHE!

**NESTOR ALMENDROS** Auch das ist eine Entscheidung, die der Regisseur zu treffen hat. Ein *guter* Regisseur weiss, welches Objektiv und welche Brennweite er einzusetzen hat – das unterscheidet ihn vom durchschnittlichen. In diesen Fragen springe ich zwar wenn nötig helfend ein, mit Vorschlägen und Korrekturen – aber die Basis muss von ihm kommen: wenn ein Regisseur in diesen Fragen überhaupt nicht Bescheid weiss, hat sein Film keine Handschrift – keinen Stil.

**FILMBULLETIN** Sie drehen oft mit Eric Rohmer.

**NESTOR ALMENDROS** Rohmer hat mich für Europa entdeckt. Ich habe, als ich noch sehr jung war, in Kuba Dokumentarfilme gemacht, aber als ausgewiesener "cinematographer", als Kameramann hat mich Eric Rohmer entdeckt und etabliert.

**FILMBULLETIN** Würden Sie bitte etwas beschreiben, wie Rohmer arbeitet.

**NESTOR ALMENDROS** Rohmer arbeitet sehr sehr ökonomisch – man könnte ihn beinahe als Ökologen bezeichnen, weil es bei ihm fast keinen Abfall gibt. Er überlegt sehr viel und produziert sehr wenig Ausschuss. Rohmer

macht nur eine Aufnahme von einer Einstellung – nicht zwei und nicht drei: *eine* genügt ihm. Es gibt bei ihm auch keinerlei "coverage". Sie wissen, was coverage bedeutet: eine Szene wird aus verschiedenen Positionen mit unterschiedlichen Kamerawinkeln und Objektiven aufgenommen, und erst am Schneidetisch entscheidet man sich definitiv für eine Lösung; Rohmer legt sich vor der Aufnahme auf einen Kamerawinkel fest. Rohmers Filme entstehen sehr schnell, weil wenig Material aufgenommen werden muss, die "rushes" sind sehr kurz, und die Montage ist ebenfalls sehr schnell erledigt, weil er eigentlich nur die gemachten Aufnahmen aneinanderreihen muss.

**FILMBULLETIN** Er arbeitet auch sehr stark mit dem Dekor, legt sehr viel Wert auf den Hintergrund, auf die Umgebung, in die er seine Darsteller plazierte.

**NESTOR ALMENDROS** Es freut mich, dass Ihnen das aufgefallen ist. Rohmer ist tatsächlich sehr daran interessiert, dass die Zuschauer wissen, wo man sich befindet – er will nicht "schummeln", die Handlungsorte sollen erkannt werden. Er hasst es, wenn das Publikum



L'ARGENT DE POCHE

«Ein guter Regisseur weiss, welches Objektiv und welche Brennweite er einzusetzen hat – das unterscheidet ihn vom durchschnittlichen. Wenn ein Regisseur in diesen Fragen überhaupt nicht Bescheid weiss, hat sein Film keine Handschrift – keinen Stil.»

desorientiert wird. Wenn etwa im Innern eines Hauses gedreht wird, soll der Zuschauer wissen, wo sich die Tür befindet, wo die Küche liegt – jede Szene muss sehr präzise aufgebaut werden. Die "Geographie einer Szene" ist ihm so wichtig, dass es an Besessenheit grenzt.

Für mich gilt das nicht im selben Mass, und manchmal streiten wir darüber, weil er von mir her gesehen zuviel Zeit verschwendet, wenn er einmal denkt, dass die Zuschauer die Situation noch nicht ganz genau begreifen – aber vielleicht hat *er* recht, weil die Leute seine Filme ja mögen.

**FILMBULLETIN** Wodurch unterscheidet sich etwa die Arbeitsweise Truffauts von derjenigen Rohmers?

**NESTOR ALMENDROS** Truffauts Technik ist in dem Sinne ausgeklügelter, als seine Kamera immer auf Rädern, immer in Bewegung ist. Truffauts Kamera folgt der *action*, während bei Rohmer die Kamera zur statischen Beobachtung neigt. Bei Rohmer bewegen sich die Darsteller innerhalb des Bildes – *PAULINE À LA PLAGE*, das ist ein Ballett, da gibt es eine Choreographie der Schauspieler! –, während bei Truffaut die

Gérard Depardieu und  
Catherine Deneuve  
in LE DERNIER MÉTRO



Kamera den Bewegungen der Schauspieler folgt: das dürfte der wesentliche Unterschied sein. Truffaut dreht auch mehr coverage, mehr Grossaufnahmen und Naheinstellungen aus verschiedenen Aufnahmewinkeln, die er später dazwischenschneiden kann.

**FILMBULLETIN** Truffaut kann also sein Material bei der Montage noch stärker beeinflussen.

**NESTOR ALMENDROS** Genau. Er kann eine Szene, den Film noch auf verschiedene Arten montieren, während Rohmer das Material eigentlich gar nicht mehr montieren kann, sondern auf die vorausbestimmte Weise zusammenfügen muss.

Das Gespräch mit Nestor Almendros führte Walt R. Vian 1983 in Locarno

Nachdruck aus Filmbulletin Nummer 133,  
Dezember 1983

*Nestor Almendros*

30. Oktober 1930 – 4. März 1992

# Auf Liebe und Tod

LA ARDILLA ROJA von Julio Medem



Aussen. Nacht. Ein Blick hinab von der Höhe eines Steilufers (oder einer Brücke) auf die Brandung des Meeres. An einem Geländer – Grenze zwischen Leben und Tod – steht ein Mann, bereit, sich hinunterzustürzen, und zugleich unfähig dazu. Da braust wie aus dem Nichts ein Motorrad heran und tut es für ihn. Aber an anderer Stelle, an der hinter ihm gelegenen Strandmauer, gegen deren Brüstung es stösst. Es wirbelt durch die Luft und prallt auf den Strand. Zunächst nur die Maschine, wie ein mythisches Halbwesen. Einen Augenblick später fällt dann auch ein Fahrer herab, irgendwo von oben, aus der Tiefe der Nacht, wie von einem anderen Stern, schlägt hart auf, bleibt liegen, aber bewegt sich noch. Der Mann, der sich eben noch das Leben nehmen wollte, rennt los, um den anderen zu retten. Der Motorradfahrer, zeigt sich, ist eine Frau, behelmt wie

ein Astronaut, wie vom Himmel gefallen für den Mann am Abgrund und wundersamerweise ohne die Spur einer Verletzung. Was wie ein Ende schien, wird zum Anfang einer bizarren Liebesgeschichte.

Indem Jota ein anderes Leben zu retten versucht, rettet er sein eigenes. Er gibt der Frau, die scheinbar das Gedächtnis verloren hat, den Namen Lisa und erfindet ihr eine Identität – als seine Freundin. Er macht Lisa, die Frau, die er gefunden hat, zum Substitut für Eli, die Frau, die er verloren hat. Eli hat ihn verlassen, einen Monat zuvor. Später erfährt man, dass auch Lisa, die eigentlich Sofia heisst, ihren Mann verlassen hat, auch das: vor einem Monat. Alle Figuren, Handlungen, symbolischen Zeichen spiegeln sich ineinander in diesem Traumspiel, in dem sich das Reale und das Surreale unauflöslich miteinander verbinden.

*Eli und Lisa*: zusammengezogen ergibt das *Elisa*. Das ist der Titel eines Liedes, das Jota geschrieben hat. Elisa, das ist eine poetische Kunstfigur, eine Traum-Frau, eine Projektion der Sehnsucht, eine schöne Vorstellung. Und die Hommage an eine reale Person, deren Identität durch die romantische Verklärung imaginär wird. «Elisa, ich träume» sind auch passenderweise die Anfangszeilen des Liedes, das sich leitmotivisch durch den Film zieht.

## Eine geheimnisvolle Verbindung

In einer subjektiven Einstellung sieht man Lisa mit ihrem Motorrad auf die Brüstung der Strandmauer zurasen. Aber man sieht nicht, dass sie sie durchbricht. Das Geräusch des Anschlagens jedoch hallt nach, setzt sich fort, zieht sich durch die Stangen der Balustrade bis zu Jota hin. Und

**Elisa, das ist eine poetische Kunstfigur, eine Traum-Frau, eine Projektion der Sehnsucht, eine schöne Vorstellung.**

auch die schnelle Kamerafahrt auf Jotas Rücken wirkt, als wolle sie die subjektive Motorrad-Bewegung weiterführen. Eine Bewegung, die auf Jotas Ohr endet. Die Signale, die, wie es sich für eine surreale Konstruktion gehört, ganz zeichenhaft nur für ihn persönlich bestimmt sind, erreichen sein Gehör. Er nimmt sie wahr und dreht sich um. Unter seinen Händen – bei ihm also, nicht bei Lisa – bricht die Balustrade. Wenig später zeigt er den Sanitätern, die Lisa abtransportieren, die Stelle, wo sie die Brüstung durchbrochen haben soll. Man hat gesehen, dass Lisa auf ein Geländer aus vier Stangen zusauste. Das durchbrochene Geländer aber, auf das Jota zeigt, hat bloss drei – genau wie das, an dem er selber stand. Und er behauptet, er habe selbst auch auf dem Motorrad gesessen, sei aber noch rechtzeitig abgesprungen.

Die Exposition des Films konstruiert eine existentialistische Metapher. Schauplatz der Handlung ist Jotas Bewusstsein. Die surreale Landschaft, in die Jota gestellt ist, ist eine Projektion seines Bewusstseinszustands. Das *Aussen* wird zur Spiegelung des *Innen*. Dass die Exposition auf Jotas Rücken beginnt, mit Zufahrt auf seinen Hinterkopf, ist bezeichnend. Wenn die Kamera danach hochkrant, präsentiert sie semi-subjektiv (über Jota hinweg), schnell darauf dann subjektiv seinen Blick auf die Brandung. Eine Projektion, eine

Spiegelung, eine Wendung von innen nach aussen. Ein Gegenschuss zeigt Jota isoliert, frei schwebend in einer weiten Totale, hinter dem wie aus sich selbst leuchtenden Geländer, das wie eine sonderbare Linie aus Licht den schwarzen, leeren, kontur- und grenzenlosen Raum mitten durchschneidet. Ein Bild äusserster Abstraktion, das in Komposition und Lichtsetzung die Handlung von vorn herein ins Unwirkliche transponiert.

In dieser surrealen Konstruktion ist Lisa eine romantische Traum-Projektion. So verwirrend geheimnisvoll, wie Nat King Cole seine *Mona Lisa* besingt. Ein Song, der im Film nicht vorkommt und doch im Hintergrund durchschimmert. Schon allein dadurch, dass mit «Let There Be Love» ein anderes Lied von Nat King Cole dem Film ein zweites musikalisches Leitmotiv liefert, in Ergänzung zu «Elisa».

#### Are you real, Elisa?

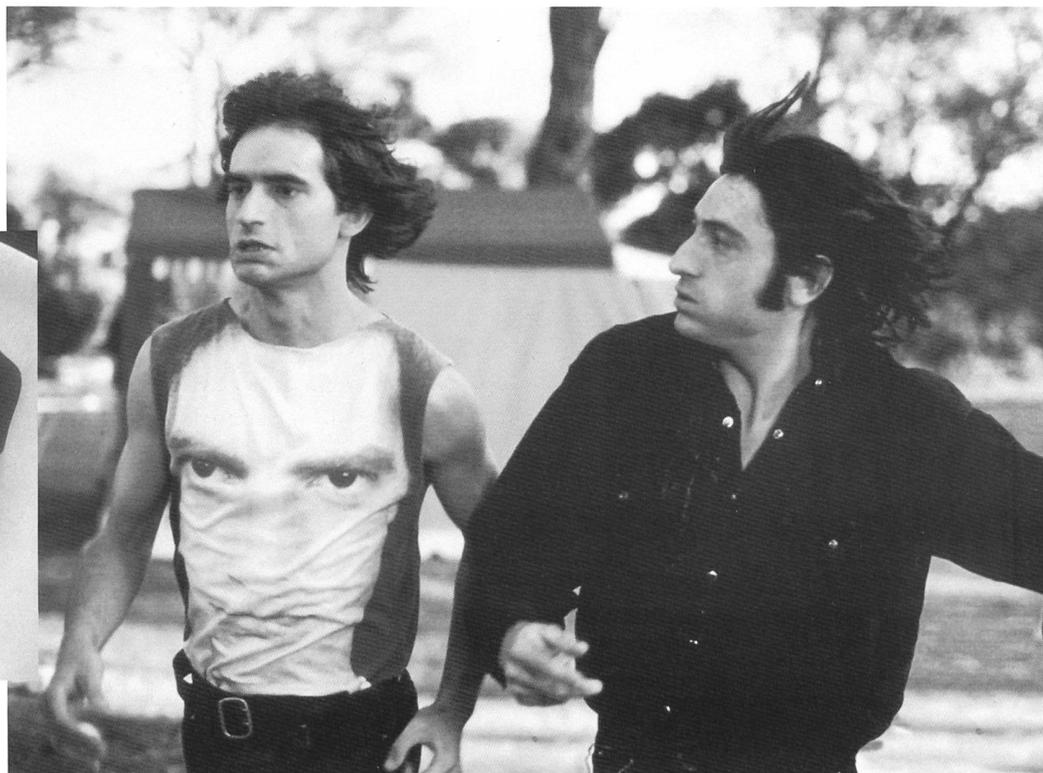
Jota ist der Protagonist des Films. Es ist seine Geschichte, es ist sein Schicksal, das der Film erzählt. Aber Lisa ist der Star, der den Protagonisten vom Zentrum an die Peripherie versetzt. Lisa wird zum Mittelpunkt für Jota. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als sie zu umkreisen, sich um sie herumzubewegen. Und sich dabei vorzumachen, es verhalte sich genau anders herum.

Jota gibt sich der Illusion hin, sich eine Frau nach seiner Vorstellung schaffen zu können. Er versucht, Lisa in seine Abhängigkeit zu bringen, indem er für sie eine Identität kreiert. In Wahrheit ist er selber längst schon abhängig von ihr geworden. Während er noch das Spiel zu spielen meint, hat sie sein Spiel schon längst durchschaut und insgeheim die Regie übernommen. Wenn die beiden irgendwann fast beiläufig die Motorradhelme wechseln, symbolisiert das diesen Rollentausch.

Am Ende muss Jota erkennen, dass Lisa nicht sein Geschöpf ist, sie ihm die *Frau ohne Gedächtnis* nur vorgespielt hat. Er selbst ist in Wirklichkeit der *Mann ohne Gedächtnis*, der die eigene verdrängte Vergangenheit aufarbeiten, mit sich selbst ins reine kommen und handlungsfähig werden muss.

#### Am Rande des Abgrunds

Ein Mann, in seiner Handlungsfähigkeit beschränkt, psychisch lädiert, von Obsessionen getrieben, kreiert eine Frau (Lisa) nach dem Vorbild einer anderen (Eli), deren Identität er ihr gibt. Ein Akt des Fetischismus, eine *VERTIGO*-Geschichte. Auch der schwindelerregende Blick in die Tiefe und der (mögliche) Sturz in den Abgrund stehen in diesem Hitchcock-Kontext. Ein Motiv, das in *LA ARDILLA ROJA* beharrlich präsent



bleibt: als Blick aus einem Flugzeug oder einer Baumkrone oder in der permanenten Wiederholung einer rasch gleitenden, subjektiven Bewegung, die von einem Baum hinab, am Stamm entlang zum Boden führt. Alles nur: visuelle Paraphrasen der Exposition. Die Situation ist unverändert, ein Standort am Rande des Abgrunds.

Gegen Ende des Films wird Lisa ein zweites Mal wie aus dem Nichts Jota vor die Füße fallen, hart auf den Boden aufschlagen, diesmal offenbar nach einem Sturz vom Baum. Und Jota wird den Sprung von der Klippe endlich vollziehen müssen, wird untergehen, um wieder aufzutauchen. Beim ersten Mal war er noch zurückgescheut, sass auch nicht, wie er angibt, auf dem Motorrad. Diesmal macht er die befreiende "Todeserfahrung" (wie er selbst sagt), bei einem Absturz im Auto, zusammen mit einem Nebenbuhler, der aus der Vergangenheit gekommen ist, um Lisa ihre richtige Identität zurückzugeben und der als Jotas finstere *alter ego* den Sturz nicht überleben wird.

Auch das mehrdeutige Symbol des Wassers (Symbol sowohl des Unterbewusstseins als auch des Todes und der Wiedergeburt) bleibt permanent präsent, von Beginn an. Eine gleitende, subjektive Unterwasser-Bewegung ist das erste Bild des Films – als emblematischer Prolog vor der Exposition.

Am Anfang steht Jota auf einem mit einem Geländer abgesicherten Steilufer am Meer, um sich hinein-zustürzen. Am Ende saust er dann mit dem Auto aus der Kurve, über eine nicht abgesicherte Höhenstrasse hinaus, natürlich auch in einer subjektiven Bewegung wie Lisa mit dem Motorrad, aber angeschnallt, also immer noch hinreichend abgesichert. Er stürzt hinab in den Abgrund und in einen See – in den Bergen, nahe dem Camp «La ardilla roja», einem vordergründig ganz konkreten und sogar banalen, auf einer zweiten Ebene aber mythischen Ort der Auseinandersetzung mit sich selbst, dem Ort der Befreiung, an den er mit Lisa geist ist. Eine Reise, die nichts anderes ist als eine Kreisbewegung, die ihn an den Anfang zurückführt. Jota kann sich nicht entkommen. So wie Lisas Stoss gegen die Balustrade ein Durchbrechen des Geländers an anderer Stelle bewirkt, so vollzieht sich auch Jotas Sturz nicht schon in der Exposition, sondern erst später und anderenorts – wie ein Nachhall, wie eine Spiegelung. Ein Ort in Verwandlungen.

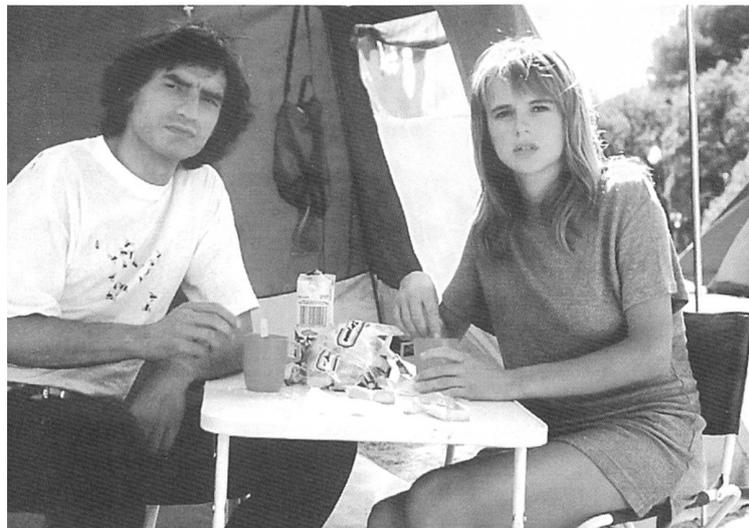
#### Der subjektive Blick

Lisa hat etwas von der Ambiguität einer Hitchcock-Heroine. Sie hat ihre Abgründe, ihr Geheimnis, ihre Vergangenheit. Ihre Identität ist verdeckt. Jota will sie gar nicht wis-

sen, tut vielmehr alles, um ihre Aufdeckung zu verhindern. Aber der Zuschauer beginnt zu spekulieren, nimmt Lisa als Rätsel, das es zu lösen gilt, begibt sich auf Spurensuche, folgt merkwürdigen Andeutungen, Suggestionen, falschen Fährten.

Eine geheimnisvolle Verbindung scheint zwischen Lisa und dem *roten Eichhörnchen* zu bestehen, das als zentrales visuelles Leitmotiv immer wieder auftaucht: in Traum-Visionen; in einer Fernseh-Reportage, während Jota schläft; als Titelbild eines schmalen Buches, das Lisa gehört und wie ein Identitätspapier erscheint; als riesiges Emblem an dem Campingplatz «La ardilla roja», der zum mythischen Ort der finalen Auseinandersetzung wird. Das geheimnisvolle Eichhörnchen zeigt sich nicht, bleibt vage und unwirklich wie ein Phantom. Aber es ist die Titelfigur des Films. Und es ist da: Die Kamera nimmt die subjektive Perspektive des Eichhörnchens ein, wenn es die Personen vom Baum herab beobachtet oder wenn es die Bäume hinunterhuscht.

Der subjektive Blick ist der Schlüssel. Gleich am Anfang: der Blick Jotas hinab in den Abgrund. Kurz darauf: der Blick Lisas, die mit ihrem Motorrad auf die Brüstung zusaust und dann in die Tiefe stürzen wird. Und dann: der Blick des Eichhörnchens von der Höhe des Baumes herab und während es in die Tiefe saust. Eine subjektive Perspektive in



multiplizierter Projektion, eine Identität in Spiegelungen. Eine surreale Konstruktion.

Lisa trägt häufig Rot und stellt sich vor, oben im Baum zu schlafen, was sie dann offenbar auch tut; von einem Baum fällt sie ganz unvermittelt herab.

In einer Traum-Vision nimmt die Kamera die Eichhörnchen-Perspektive ein, saust durchs Gestrüpp und einen Baum hinauf, um von oben auf das Paar Jota und Eli herabzublicken. Dann beginnt Eli, sich von Jota abzulösen. Die Kamera befindet sich jetzt im Rücken der beiden. Und aus derselben Richtung, in die Eli traumhaft langsam entgleitet, rückt, in direktem Anschluss, mit der gleichen gleitenden Gegenbewegung Lisa ins Bild, an die Seite Jotas, substituiert Eli, trägt ihre Kleidung.

Lisa wird mit dem Eichhörnchen assoziiert. Aber es ist Jotas Traum und deshalb letztendlich seine Perspektive. Alle Perspektiven sind nur Extensionen seiner eigenen. In seinem Bewusstsein liegt der Ursprung der ganzen Geschichte. In allen Figuren begegnet er sich selbst.

#### Identifikation eines Mannes

Lisas Traum-Vision später wirkt wie ein Gegenstück zu dem Traum Jotas. In seinem Traum sieht sich Jota zwischen zwei Frauen, von denen die eine die andere substituiert. In ihrem

Traum sieht sich Lisa zwischen zwei Männern: Félix, der aus der Vergangenheit gekommen ist, um Lisa für sich zu reklamieren, und Jota, der unfähig scheint, ihn zu substituieren. Aber Lisas Vision ist nur eine Replikation in der Verlängerung von Jotas Perspektive. So wie es zwischen Eli und Lisa eine mysteriöse Identität gibt (*beide* sind sie Elisa beziehungsweise sind sie es beide *zusammen*), so begegnet der passive, scheinbar zur Handlungsunfähigkeit paralytierte, weiblich-romantische Jota in dem betont männlich auftretenden, vor Aktionskraft berstenden, brutalen Félix seinem anderen, dunklen Ich.

Félix ist schon früh eingeführt im Film, schon in der Exposition, ohne dass es dem Zuschauer *bewusst* ist. Im Auto, als Person nicht sichtbar, verborgen im Hintergrund, fährt er einmal kurz durchs Bild, als Lisa, die er verfolgt, mit ihrem Motorrad in den Abgrund rast. Kurze Zeit später sieht man das Auto (mythisches Halbwesen wie das Motorrad Lisas), jetzt ganz nah, aber wieder nicht den Fahrer, an einer Tankstelle. Dann sieht man ihn auf einem Foto, aber gesichtslos, in einer Serie von Fotos, die nur Rückenfiguren zeigen. In einer anderen dieser Rückenfiguren glaubt Lisa, Jota zu erkennen. Beide sind, so gesehen, austauschbar, Teil-Identitäten einer Persönlichkeit.

Jota wird überhaupt so eingeführt: als Rückenfigur, im ersten Bild

der Exposition. Aus einer Rückenfigur entwickelt sich die ganze Geschichte. Und wenn dann auch Félix zunächst als Rückenfigur in Erscheinung tritt, repliziert das den ersten Auftritt von Jota.

In paralleler Strukturierung dazu vollzieht sich auch der Austausch Elis durch Lisa in Jotas Vision. Beide Frauen erscheinen als Rückenfiguren.

Mythische Konstellationen nach psychoanalytischem Muster. Selbst in den scheinbar banalen Nebenfiguren spiegelt sich Jota. Ein dreizehnjähriger Junge auf dem Campingplatz, der sich betont männlich gibt, verachtet Jota, als dieser nach einer kleinen Verletzung beim Anblick seines eigenen Blutes in Ohnmacht fällt. Aber der Junge fällt dann selbst in Ohnmacht, als sich Jotas *alter ego* Félix ein Ohr abschneidet, um zu demonstrieren, dass er nicht blutet. Wenn der Junge zu Boden fällt, repliziert das nicht nur den Ohnmachtsfall Jotas, sondern auch den zweifachen Sturz Lisas und darüber hinaus Jotas beabsichtigten Sprung in die Tiefe in der Exposition des Films.

Der Junge heisst Alberto. Aber das ist auch der eigentliche Name von Jota. *Jota* (= J.) wirkt wie eine weibliche Form und ist bloss eine Abkürzung, wofür auch immer: Zeichen für eine reduzierte Persönlichkeit, für eine Teil-Identität?

Das geheimnisvolle Eichhörnchen zeigt sich nicht, bleibt vage und unwirklich wie ein Phantom. Aber es ist die Titelfigur des Films und es ist da ...



### Projektionen

Die Traum-Vision Jotas hat ihren Ausgangspunkt in einem Foto von Jota und Eli, das auf dem Nachttisch steht (neben dem schlafenden Jota) und die beiden so zeigt, wie sie auch im Traum zu sehen sind. Ein weiterer Ausgangspunkt ist eine Reportage über Eichhörnchen, die gerade im Fernsehen läuft. Die Traumlandschaft erscheint insofern als Extrapolation der Zimmerlandschaft.

In der Wohnung Jotas hängt an einer Wand ein Gemälde. Es zeigt ein Rückenfiguren-Paar in einer Landschaft, mit Blick auf einen See. So ähnlich sitzen auch Jota und Lisa später oberhalb des Sees in den Bergen, bei «La ardilla roja». Der See, in den Jota stürzen wird: eine Projektion des Gemäldes in seinem Zimmer.

In diesem Zimmer hängt auch ein kleines Foto, ganz im Hintergrund, kaum sichtbar, also verborgen. Der Zuschauer wird es erst am Ende des Films bewusst wahrnehmen. Es ist ein weiteres Porträtfoto von Jota und Eli, aufgenommen auf der Strasse. Gegen Ende des Films gibt es eine Kamerafahrt auf dieses Foto an der Wand. Man erkennt, dass da noch eine dritte Person ist, klein im Hintergrund, im Rücken der beiden, an ihnen vorübergehend, dabei in die Kamera blickend: eine Frau.

Diese entscheidende Sequenz beginnt auf Jota als Rückenfigur. Er sitzt dem Foto gegenüber. Während das Lied «Elisa» einsetzt, steht Jota auf, nähert sich dem Foto, um es genauer zu betrachten. Jotas Blick isoliert die Frau im Hintergrund, identifiziert sie als Lisa. Jota bittet um ein Zeichen. Ein Wunder geschieht: Das Bild setzt sich in Bewegung. Lisa geht an Jota und Eli vorbei, in Begleitung von Félix, der vorher verdeckt war. Beide Paare passieren einander, aber Lisa und Jota lösen sich heraus, werden grösser, erscheinen im Vordergrund, berühren sich im Vorübergehen.

Diese Szene der *Magie und romantischen Determiniertheit* korrespondiert zum einen mit der Szene, in der sich Lisa die Serie mit Rückenfiguren-Fotos ansieht und das Foto, das Félix zeigt, plötzlich lebendig wird. Und zum anderen mit einer Szene, in der ein Schwarzweiss-Foto der Musikgruppe «Las Moscas», zu der Jota und Eli vor Jahren gehörten, mit einem Mal farbig und ebenfalls lebendig wird.

Die Gruppe, angeordnet in offener Landschaft, in Szene gesetzt wie für einen Videoclip, singt «Elisa». Aber das ist nur Teil einer subtilen Parallel-Montage, die zwei Zeitebenen miteinander verbindet. Während

Jota mit den «Moscas» das Lied singt, das für Eli bestimmt ist (Erinnerungsfragment der Vergangenheit), sitzt er mit Lisa (Gegenwart) im Camp «La ardilla roja» bei einem Dialog über Erotik. In der «Las Moscas»-Rückblende (oder Imagination) fliegt ein Flugzeug über der Gruppe, das bei den Aufnahmen nicht vorgesehen war. Jota ruft Eli zu, er wolle mit ihr eine Reise machen. Im Flugzeug aber sitzt Lisa und beantwortet die Fragen, die Jota ihr im Camp «La ardilla roja» stellt, dabei einem Mann zugewandt, der verdeckt ist. Jotas Fragen sind auch die Fragen von Félix. Und die Antworten, die Lisa Félix im Flugzeug gibt, setzen sich in den Antworten, die sie Jota im Camp gibt, ungebrochen fort, sind mit ihnen identisch.

Die Reise, die Jota mit Eli machen will, macht er dann mit Lisa, die schon in der Vergangenheit im Hintergrund präsent ist (oder in seiner Imagination der Vergangenheit). Der an Eli gerichtete Zuruf geht über Eli hinaus, erreicht Lisa (im Flugzeug). Am Schluss der Sequenz überfliegt ein Flugzeug (das Flugzeug?) das Camp «La ardilla roja»: Vergangenheit oder Gegenwart? Real oder imaginär?

Peter Kremiski



Die wichtigsten Daten zu LA  
ARDILLA ROJA (DAS ROTE  
EICHHÖRNCHEN):

Regie und Buch: Julio  
Medem; Kamera: Gonzalo  
Fernandez Berridi; Schnitt:  
Elena Sainz de Rozas;  
Ausstattung: Alvaro  
Machimbarrena; Kostüme:  
Maria Isabel Gutierrez;

Choreographie: Ana Medem;  
Spezialeffekte: Reyes Abades;  
Musik: Alberto Iglesias;  
Lieder: «Elisa» und «La  
ardilla roja» von Julio  
Medem (Text), gesungen von  
Txetxo Bengoetxea; Ton:  
Julio Recuero.  
Darsteller (Rolle): Emma  
Suarez (Lisa/Sofia), Nancho  
Novo (Jota), Maria Barranco

(Carmen), Karra Elejalde  
(Antón), Carmelo Gómez  
(Félix), Cristina Marcos  
(blauhaariges Mädchen),  
Mónica Molina (rothaariges  
Mädchen), Ana Gracia  
(Psychiaterin), Elena Irureta  
(Begoña), Susana Garcia  
(Eli), Ane Sánchez  
(Cristina), Eneko Irizar  
(Alberto), Sarai Noceda

(Ana), Maite Yerro (Nicola),  
Txema Blasco (Neurologe),  
Chete Lera (Salvador  
Fuentes), Gustavo Salmerón  
(Luis Alfonso), Susana  
Hernandez (Ärztin), José  
Maria Sacristan (Arzt),  
Andreas Prittwitz (Otto),  
Roberto Cairo (Michel).  
Produktion: Sogetel;  
Produzent: Ricardo Garcia

Arrojo; ausführender  
Produzent: Fernando de  
Garcillan. Spanien 1992/93.  
35mm, Farbe. Format:  
1:1,85. Dauer: 110 Min. D-  
Verleih: Kinowelt, München.



# Die Musketiere sind müde

LA FILLE DE D'ARTAGNAN von Bertrand Tavernier



**Denn so energisch und ungestüm die Titelheldin die Geschichte auch vorantreibt, ist es vor allem doch ein Film über das Altern geworden.**

Schon Alexandre Dumas wollte seinen berühmtesten Helden keine Ruhe gönnen. In «Vingt ans après», und etwas später in «Le Vicomte de Bragelonne» nahm er die Pensionäre noch einmal für König und Vaterland in die Pflicht. Nicht allein um nachzusehen, ob Athos, Porthos, Aramis und d'Artagnan noch ebenso geschickt mit Faust und Degen umzugehen verstanden wie in ihren heroischen Tagen, sondern vielleicht auch nachzuprüfen, ob ihr damaliger Treueschwur auch Jahre später noch Gültigkeit besitzt. Das Kino hat sich schon immer gern diesem Schaffenszug Dumas' angeschlossen, entsprach er doch ganz seinem eigenen Kalkül mit Fortsetzungsgeschäften und der Lust an der Wiederbesichtigung von

Vertrautem: Wie haben sich die Wege der Musketiere getrennt, und wie werden sie sich nun wieder kreuzen? Damit nicht genug, Riccardo Freda bescherte 1949 mit *IL FIGLIO DI D'ARTAGNAN* d'Artagnan einen Sohn (eine Nachkommenschaft, so merkte der Regisseur später selbstkritisch an, auf die Dumas allerdings nicht stolz gewesen wäre), kurz darauf verkörperten in Hollywood *Maureen O'Hara* und *Cornel Wilde* in *AT SWORD'S POINT* von *Lewis Allen* zwei Nachfahren der Musketiere.

Bertrand Tavernier ist seit langem ein Bewunderer Dumas'. *LA FILLE DE D'ARTAGNAN* ist eine Hommage an «Le Vicomte de Bragelonne», einen Roman, den er schon lange verfilmen wollte, da in ihm auf unver-

gleichliche Weise Altersweisheit und Scharfblick, Tollkühnheit und Jugend des Herzens miteinander wetteifern. Bereits zu Beginn seiner Regiekarriere spielte er mit dem Gedanken, ein Dumas-Werk zu adaptieren («La fille du régent»), entschied sich dann jedoch für ein Originaldrehbuch, *QUE LA FÊTE COMMENCE*, weil, wie sein damaliger Szenarist *Jean Aurenche* anmerkt, «die *jeunes premiers* bei Dumas oft ein wenig fad und farblos sind». Ein Urteil, das ein wenig auch für diesen neuen Film im Schatten des Romanciers gilt, denn so energisch und ungestüm die Titelheldin die Geschichte auch vorantreibt, ist es vor allem doch ein Film über das Altern geworden – drollig zwar, wenn sich die Recken gegenseitig ihre Gebre-



**Film magazines like Filmbulletin are  
the memory of cinema.**

Who reads Filmbulletin? An audience who wants to know more about cinema, its history, its esthetics, its originality. Film magazines help to better understand the art of cinema. They are an integral part of a film culture.

And who edits and designs Filmbulletin? Colleagues who have a lot of enthusiasm for films. To do this work bimonthly, since two hundred issues, one must be terribly in love with cinema. No doubt: the team of Filmbulletin has a deep (and infectious) love affair with movies.

To edit (and to read) this lively magazine  
is a good beginning  
of another hundred years of cinema.

*f* **FIPRESCI**

Klaus Eder  
*Fédération Internationale  
de La Presse  
Cinématographique  
(FIPRESCI)*

**Der Plan sah vor, dass Freda ein inoffizielles Remake von IL FIGLIO DI D'ARTAGNAN, bei kurzer Drehzeit in Portugal und mit einem Budget von fünfzehn Millionen Francs, realisieren sollte.**

chen klagen und Trost darin finden, dass das Gute an den Hämorrhoiden sei, dass man über sie ganz sein Rheuma vergässe, leichtfüßig zwar, wenn sie sich wieder ins Schlachtgetümmel stürzen, aber eben auch melancholisch; ein ferner Nachklang, ein Wiederauflebenlassen früheren Ruhms und früherer Heldentaten, ganz entsprechend einer wehmütigen Passage in der Partitur, die der Komponist *Philippe Sarde* «Les mousquetaires sont fatigués» betitelt hat.

Ein Comeback hätte *LA FILLE DE D'ARTAGNAN* eigentlich auch für den Regisseur Riccardo Freda sein sollen: Für Tavernier war es «un rêve de l'ami et du cinéma», den 1909 geborenen Veteranen noch einmal drehen zu sehen. Ihre Freundschaft reicht schon mehr als dreissig Jahre zurück. Als junger Filmjournalist war Tavernier – neben *Henri Langlois* und *Jacques Lourcelles* – einer der glühendsten Bewunderer und Verteidiger des Regisseurs, dessen Melodramen und Sandalfilme von der traditionellen französischen Kritik gering geschätzt wurden. In seinen Genrefilmen entdeckte er das anspruchsvolle Auge eines Malers, der Szenerien überaus kunstvoll drapieren, der Kompositionen überaus ornamentenreich und dynamisch gestalten kann und dessen Licht- und Farbdramaturgie kraftvoll und ausdrucksstark ist. 1966, inzwischen freier Presseagent, betreute Tavernier Fredas französische Produktion *ROGER LA HONTE* und schrieb das Drehbuch für dessen Spionagefilm *COPLAN*

*OUVRE LE FEU À MEXICO*. Seit Ende der sechziger Jahre erhielt Freda nur noch sporadisch Regieangebote, seine früheren Verträge liessen ihn auch nicht Autorenrechte wahrnehmen und Tantiemen aus ihnen beziehen. In den achtziger Jahren gelang es Tavernier bei der SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) durchzusetzen, dass dem Regisseur zumindest die Einnahmen aus den Fernsehausstrahlungen seiner französischen Co-Produktionen zufließen konnten. Einige Jahre darauf bat er Freda, für ihn ein Remake seines Films *BEATRICE CENCI* (1956) zu schreiben. Aus dieser Idee wurde 1987 *LA PASSION BÉATRICE*. Zwar bezeichnet Freda Taverniers Angebot als reine Freundschaftsgeste und spielt seinen eigenen Beitrag herunter; das mittelalterliche Inzestdrama lehnt sich indes stark an das Vorbild an, Personenkonstellationen und visuelle Motive (wie etwa die Bedeutung des Schlossturmes) aus *BEATRICE CENCI* haben deutliche Spuren hinterlassen. Freda wurde darüberhinaus als Regisseur des zweiten Stabes engagiert und als Berater zu den Reit- und Kampfszenen zugezogen. Der Film ist ihm darüberhinaus gewidmet. 1990 machten Gerüchte über ein gemeinsames Projekt mit dem Titel «Animal's Gang» die Runde, eine kuriose Geschichte um sprechende Tiere und eine Kindesentführung, die der Italiener inszenieren und der Franzose produzieren wollte.

Ironischerweise war es jedoch nicht Tavernier, der das nächste Pro-

jekt bei dem Geldgeber Ciby 2000 lancieren konnte, sondern sein Freund und ehemaliger Partner als Presseagent, *Pierre Rissient*. Der Plan sah vor, dass Freda ein inoffizielles Remake von *IL FIGLIO DI D'ARTAGNAN*, bei kurzer Drehzeit in Portugal und mit einem Budget von fünfzehn Millionen Francs, realisieren sollte. Ein erster Drehbuchentwurf Fredas und *Eric Poindrons* mit dem Titel «Eloïse d'Artagnan» wurde jedoch abgelehnt. Tavernier schaltete sich ein. Durch seine Firma *Little Bear* fungierte er als Co-Produzent und engagierte einen weiteren Drehbuchautor, *Michel Lévi*ant. Gemeinsam spinnen sie Fredas Idee weiter: Eloïse lebt in einem Kloster im Périgord. Als eines Nachts dort ein Sklave Unterschlupf sucht und von seinen Verfolgern getötet wird, glaubt sie einer Verschwörung gegen den jungen Ludwig XIV auf die Spur gekommen zu sein. Sie eilt nach Paris, um ihren Vater – der seine bescheidene Existenz als Fechtlehrer bestreitet und ansonsten bei seinem Wirt *Planchet* schnorrt – und die anderen Musketiere um Hilfe zu bitten. Sie verschafft sich auch bei Hofe Zutritt, um den Kardinal *Mazarin* vor dem Komplott zu warnen, schöpft aber rasch den Verdacht, dass dieser selbst an der Verschwörung beteiligt ist.

Tavernier zog nach einigen Wochen *Jean Cosmos* (seinen Drehbuchautoren bei *LA VIE ET RIEN D'AUTRE*) hinzu. Ursprünglich war er nur als Berater für eine Woche engagiert,



schrieb dann aber in den folgenden Monaten acht neue Entwürfe, in denen er besonders an den Dialogen feilte und Figuren wie den Duc de Crassac stärker herausarbeitete. Er ersann auch die hübsche Idee des Kaffeemonopols als MacGuffin der Geschichte.

Das Buch verrät deutlich Taverniers Abneigung gegen klassisch durchkonstruierte Plots («Je déteste l'intrigue!»), der Weigerung, ebendieser in ihrer doppelten Bedeutung irgendeine Ernsthaftigkeit zu verleihen. Es sind lauter Missverständnisse und Irrtümer, falsch gedeutete Schriftstücke und Launen des Augenblicks, die die Handlung vorantreiben; lauter falsche Voraussetzungen, die zum richtigen Schluss führen. In dieser Exzentrik ist das Buch den ersten Szenarien der Powell&Pressburger-Filme nicht unähnlich.

Auch die Hauptrollen wurden mit einem Blick für das Ausgefallene, Unkonventionelle besetzt. *Claude Rich* und *Sami Frey* spielen gegen ihre typischen Kinorollen an; *Charlotte Kady*, die mutige Polizistin aus *L.627*, übernahm den Part der Dame in Rot, einer Art geistigen Tochter der *Milady de Winter*; *Freda* hatte die treffliche Idee, mit *Luigi Proietti* aus dem finsternen Ränkeschmied *Mazarin* einen versponnen-paranoiden, gleichwohl durchtriebenen *Mazarino* zu machen. *Philippe Noiret*, dem zunächst eine andere Rolle angeboten worden war

(und der zuvor für *Richard Lester* in *THE RETURN OF THE MUSKETEERS* den *Mazarin* verkörpert hatte), fragte an, ob er nicht den *d'Artagnan* spielen könne, wenn er fünfzehn Kilo dafür abnehme. Und mit *Sophie Marceau* war ein zugkräftiger Star für die Titelrolle gefunden, sie ergriff begeistert die Gelegenheit, ein Rollenfach zu erobern, das bislang nur Stars wie *Delon*, *Belmondo* oder *Marais* vorbehalten gewesen war.

Das Budget war mittlerweile auf vierzig Millionen Francs angestiegen, Tavernier musste sich vertraglich verpflichten, für den Notfall als Ersatzregisseur einzuspringen. Die Proben sollten Mitte Oktober 1993 in Portugal beginnen, die Dreharbeiten waren im Anschluss daran bis Ende Dezember angesetzt. *Freda*s ursprünglicher Plan, den Film rasch und ohne Direktton abzdrehen und die Dialoge dann später all'italiano nachzusynchronisieren, waren frühzeitig abgelehnt worden, da sich die Schauspieler weigerten, später für solch zeitaufwendige Nachaufnahmen zur Verfügung zu stehen. Als Tavernier eine Woche vor Drehbeginn in Portugal eintraf, musste er feststellen, dass *Freda* weder mit seinen Schauspielern geprobt noch sämtliche Drehorte ausgewählt hatte. *Sophie Marceau* irritierte das hohe Alter des Regisseurs ebenso sehr wie sein Ruf, bei den Dreharbeiten mehr Sorgfalt auf die Bildkomposition und die Insze-

nierung von Action-Szenen zu verwenden als auf die Schauspielereführung. Es hatte Streit zwischen den beiden gegeben. Als Star war sie ihm gegenüber in einer doppelten Machtposition, denn zu diesem Zeitpunkt waren alle Verträge bis auf den ihren unterzeichnet worden. Wäre sie in diesem Moment ausgestiegen, hätte dies den Produzenten Tavernier möglicherweise bis an sein Lebensende ruiniert. Ein Kompromiss musste gefunden werden. Tavernier entschloss sich, die anstehenden Dreharbeiten seines nächsten Films *L'APPÂT* (der in der Weihnachtszeit spielt) auf den März zu verschieben und als Co-Regisseur die Arbeit mit den Schauspielern zu übernehmen, während *Freda* für die spektakulären Actionszenen verantwortlich zeichnen würde. Eine solche Arbeitsteilung war *Freda* durchaus vertraut, hatte er doch schon Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre als Second-Unit-Regisseur Filme von *André de Toth* (*I MONGOLI*) und *Jacques Tourneur* (*ORO PER I CESARI*) massgeblich mitgestaltet. Doch sein Stolz war zu tief verletzt; nach der ersten Drehwoche reiste er heim nach Rom. Tavernier beschwor ihn vergeblich, zurückzukommen. Indes, ihm sass der kurze Drehplan im Nacken; in den Wintermonaten standen ihm nur wenige Stunden Tageslicht zur Verfügung, Unwetter und Überschwemmung behinderten zusätzlich die Dreharbei-



**Tavernier hatte das Historische immer im Alltäglichen zu rekonstruieren versucht, hat sich ihm ganz zeitgenössisch genähert, mit einer Kameraführung, wie er sie auch in der Inszenierung eines Gegenwartstoffes bevorzugt.**

ten. An den freien Wochenenden musste er nach Südfrankreich fliegen, um die fehlenden Schauplätze – das Kloster, das Schloss de Crassacs, einen Palast, der als Louvre durchgehen könnte – zu finden.

Das Gefühl, enttäuscht und vielleicht gar verraten worden zu sein, war sicher gegenseitig. Fredas Vertrag wurde zwar vollständig von Ciby 2000 honoriert (angeblich soll er die Summe selbst nicht angerührt haben, sondern stattdessen ein Reitpferd für seine Frau gekauft haben). Und eine vom Institut Lumière ausgesprochene Einladung an Freda zu einer Hommage (sowie die Veröffentlichung eines von Tavernier mitredigierten Interviewbandes) war sicher nicht nur eine Selbstverständlichkeit der Programmplanung der Lyoner Cinémathèque, sondern auch ein Versöhnungsangebot. Taverniers ursprünglicher Traum blieb jedoch, als «rêve de l'ami» und «rêve du cinéma», unerfüllt.

Die Zwangslage, quasi aus dem Stegreif die Regie zu übernehmen, veranlasste Tavernier indes nicht, einen Film in der Manier Fredas zu drehen – schliesslich hatte er ja auch jede Vorbereitungsphase des Films aufmerksam überwacht. Zwar erinnert der Topos der bedrohten, aber keineswegs hilflosen Heldin an etliche Freda-Szenarien. Auch die nächtliche Erforschung des menschenleeren Klosters durch ein zersplittertes

Glasfenster ist lesbar als direktes Zitat aus AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO. Andererseits steckt der Film aber voller Anspielungen und Hommagen: Die Eröffnungsszene erinnert an *Raoul Walshs* Sklavenhändlerdrama *BAND OF ANGELS*, es gibt einen Monolog am Grabstein wie bei *John Ford*. Mazarins Versicherung, er habe «seinen besten Einäugigen» zum Spionieren ausgesandt, lässt an einen dritten legendären, von Tavernier hochgeschätzten Einäugigen Hollywoods, *André de Toth*, denken. Leider wird auch eine überaus zynische Szene aus *RAIDERS OF THE LOST ARK* zitiert.

Dieses System der genrefremden Verweise gibt Aufschluss darüber, vermittels welcher Strategie Tavernier sich dem Mantel-und-Degen-Film nähert. Er hat keine Parodie inszeniert, die sich dem Genre überlegen fühlt, freilich auch kein kommodos Pasticcio. Auf ironische Weise entschärft er vielmehr das Heroische und setzt Codes und Selbstverständlichkeiten ausser Kraft. Üblicherweise finden Reisende immer eine gastfreie Herberge, Taverniers Musketiere geraten jedoch an eine, in der ausgerechnet Ruhetag ist. Auf der Suche nach dem Schloss des Schurken Herzog de Crassac speist sie ein phlegmatischer Bauer mit der Antwort ab: «Hier in der Gegend gehören alle Schlösser dem Herzog». Auch in seinen früheren Kostümfilmern zielte Tavernier nicht darauf

ab, historisch anmutende Tableaux zu inszenieren oder die zeitgenössischen Sitten nachdrücklich und mit Befremden darzustellen, wie es unlängst in *LA REINE MARGOT* getan wurde. Er hatte das Historische immer im Alltäglichen zu rekonstruieren versucht, hat sich ihm ganz zeitgenössisch genähert, mit einer Kameraführung (hastige Handkamera, ausdauernde Steadycam-Fahrten, komplexe, bisweilen lyrisch anmutende Plansequenzen), wie er sie auch in der Inszenierung eines Gegenwartstoffes bevorzugt. In *LA FILLE DE D'ARTAGNAN* hat er dieses Paradoxon noch weiter getrieben. Die Dialoge sind von einer ganz modernen Sensibilität und Ironie geführt; er treibt ein witziges Spiel mit Anachronismen (etwa die Safekombination, mit der Planchet seine Ersparnisse verbirgt und die durch das Abzählen von Konfitüretöpfen zu knacken ist), das an Richard Lester erinnert. Die Glaubwürdigkeit des Zeitalters kompromittiert dieses Spiel jedoch nicht, zu fest hat Tavernier sie in der Epoche verwurzelt. Keiner Epoche hat er sich allerdings mit soviel Esprit bemächtigt wie dieser, in der sich die Musketiere und ihr Nachwuchs noch einmal Einer für Alle, Alle für Einen ins Kampfgetümmel stürzen.

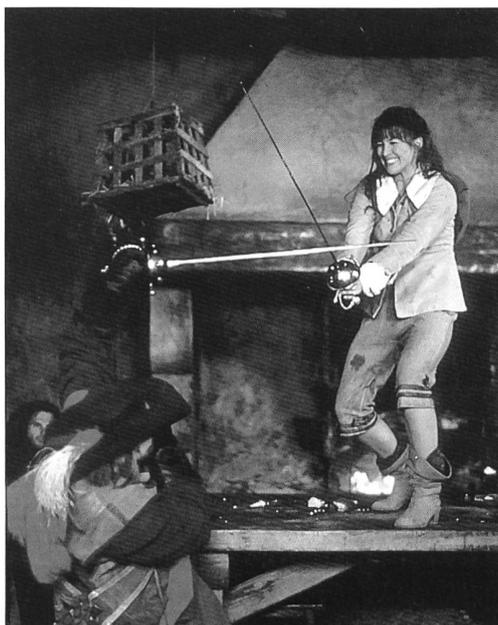
Gerhard Midding



Die wichtigsten Daten zu *LA FILLE DE D'ARTAGNAN*:

Regie: Bertrand Tavernier; Buch: Michel Léviat nach einer Idee von Riccardo Freda und Eric Poindron; Adaptation: Michel Léviat, Bertrand Tavernier und Jean Cosmos; Kamera: Patrick Blossier; Schnitt: Ariane Boeglin; Dekor: Geoffroy Larcher; Musik: Philippe Sarde; Tonmischung: Michel Desrois, Gérard Lamps. Darsteller (Rolle): So-

phie Marceau (Eloïse), Nils Tavernier (Quentin), Philippe Noiret (d'Artagnan), Jean-Luc Bideau (Athos), Raoul Billerey (Porthos), Sami Frey (Aramis), Charlotte Kady (die Frau in Rot), Luigi Proietti (Mazarin), Claude Rich (Herzog de Crassac); Jean-Paul Roussillon (Planchet). Produktion: Ciby 2000, Little Bear, TF 1 Filmproduction; Produzent: Frédéric Bourboulon; Frankreich 1994. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



Die Hintergrundinformationen zu den Wechselfällen der Produktionsgeschichte von *LA FILLE DE D'ARTAGNAN* habe ich folgenden Quellen zu verdanken: Jean-Jacques Bernards Artikel «La belle et douloureuse histoire de *LA FILLE DE D'ARTAGNAN*» (Première, August 1994), Eric Poindrons Interviews, die er unter dem Titel «Riccardo Freda – Un pirate à la caméra» im Verlag Institut Lumière/Actes Sud veröffentlichte, sowie zwei Gesprächen, die ich im September 1993 und 1994 mit dem Komponisten Philippe Sarde führte.

# TANK GIRL

Who says girls  
don't like  
big guns?



UNITED ARTISTS

COMING SOON



# TOPE LA!

**Nous vous fournissons un modèle. Vous l'adaptez à vos besoins. Pour vous faciliter la tâche et vous éviter de mauvaises surprises: nos contrats-types.**

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

PETER W. PHILL

Liam  
NEESON

Jessica  
LANGE



Ein bedeutender Mann.

Eine aussergewöhnliche Legende.

Demnächst im Kino

UNITED ARTISTS PICTURES PRESENTS A TALISMAN PRODUCTION A MICHAEL CATON-JONES FILM LIAM NEESON JESSICA LANGE "ROB ROY" JOHN HURT TIM ROTH ERIC STOLTZ BRIAN COX MUSIC BY CARTER BURWELL PRODUCED BY LARRY DE WAAY COSTUME DESIGNER CANDY POWELL EDITOR PETER HONESS, A.C.E.  
PRODUCTION DESIGNER ASSHETON GORTON DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY KARL WALTER LINDENLAUB EXECUTIVE PRODUCERS MICHAEL CATON-JONES SCREENPLAY BY ALAN SHARP PRODUCED BY PETER BROUGHAN AND RICHARD JACKSON DIRECTED BY MICHAEL CATON-JONES  
SOUNDTRACK AVAILABLE ON CD, AND CASSETTES  
© 1995 UNITED ARTISTS PICTURES INC. ALL RIGHTS RESERVED.

# Die Liebe, die Kälte und der Tod

LITTLE ODESSA von James Gray

**Joshua Shapira ist ein eiskalter Engel, dessen Herz keine andere Jahreszeit als den Winter kennt. Er verdient seinen Lebensunterhalt damit, anderen Menschen den Tod zu bringen.**



Meterhoch türmt sich der Schnee auf den Strassen. Wenn die Menschen den Mund öffnen, werden sie von ihren Atemfahnen wie von Nebelchwaden eingehüllt, und wer sich nicht ständig in Bewegung hält, stirbt innerhalb kürzester Zeit den Kälte-tod. *LITTLE ODESSA*, angeblich im härtesten New Yorker Winter seit hundertfünfzig Jahren entstanden, macht den Zuschauer frieren. Selbst wenn der Film in Grossaufnahmen die Nähe zu seinen Figuren sucht, scheint uns eine Eisschicht von ihnen zu trennen. «Dead of winter» nennen die Amerikaner diese Zeit, wenn die Temperaturen ihren absoluten Tiefpunkt erreichen. Dann ist es so kalt, dass auch die Gefühle es nicht wagen, sich offen zu zeigen. Wenn die Menschen trauern, dann weinen sie nicht. Denn die Tränen würden bereits gefrieren, noch während sie über das Gesicht laufen.

Joshua Shapira ist ein eiskalter Engel, dessen Herz keine andere Jahreszeit als den Winter kennt. Er verdient seinen Lebensunterhalt damit, anderen Menschen den Tod zu bringen. Er ist ein Killer, der schneller tötet, als das Auge sehen kann. Je näher er seinem Opfer kommt, desto mehr beschleunigt er den Gang, kaum steht er vor ihm, schnellt der Arm hervor, streckt sich ganz gerade durch – dann drückt Joshua ab. Sein Körper ist die Waffe, die Pistole ist nur das ausführende Organ.

Zu Hause liegt seine Mutter Irina im Sterben. Sie hat einen Gehirntumor. Der Tod, für Joshua eine Angelegenheit von Sekunden, zieht sich hier qualvoll hin. Tage, Wochen, Monate. Doch davon ahnt er nichts, weil ihn sein Vater Arkady schon vor Jahren verstossen hat. Zudem wäre es für Joshua lebensgefährlich, das russische Viertel aufzusuchen. Dies ist

das Reich der Toten, hier könnte ihn, ehe er sich versieht, die Rache ereilen. Doch dann erhält er einen Auftrag, der ihn genau dorthin zurückführt: nach Little Odessa, Muttererde und Feindesland.

Wer ihn sieht, wechselt die Strassenseite, wer ihn hört, sucht das Wei-te. Wie der schwarze Tod, von dem sich jeder möglichst fern hält, weil er bei Berührung ansteckt, zieht Joshua durch das Viertel. So sind gerade jene, die ihm am nächsten stehen, am stärksten gefährdet: sein jüngerer Bruder Reuben und seine Geliebte Alla. Reuben erlebt eines Abends unbemerkt mit, wie Joshua auf einem stillgelegten Fabrikgelände einen Mann erschießt. Nur in Umrissen zeichnet sich diese Exekution vor dem nächtlichen Himmel ab. Den Revolver, den Joshua am Tatort zurücklässt, nimmt Reuben mit nach Hause.

Als Silhouette sehen wir ihn in der darauffolgenden Einstellung, wie er – unseren Blicken durch eine Tür entzogen – die Trommel dreht und die Waffe durchlädt. Seit jeher liebt und verehrt er seinen Bruder über alles. Nun, da er endlich zurückgekehrt ist, folgt ihm Reuben wie ein Schatten. Am Ende will er Joshua, der nun seinerseits von Killern verfolgt wird, das Leben retten. Doch im entscheidenden Augenblick verhartet er einen Moment zu lange hinter einem weissen Laken, das an einer Wäscheleine hängt und hinter dem Freunde und Feinde, Killer und Kinder gleich aussehen.

Regisseur James Gray und sein Kameramann Tom Richmond haben *LITTLE ODESSA* in Panavision gedreht. In einem Format, in dem man viel zeigen, aber auch viel verbergen kann. So verstellen – vor allem in den überaus engen Innenräumen – immer wieder Türen und Wände für kurze Augenblicke die Sicht auf die Figuren und gönnen ihnen Momente des Alleinseins. Dieses inszenatorische Feingefühl ist der Grund, weshalb dieser Film, in dem so viele Menschen so schnell ihr Leben lassen, zugleich zeigen kann, was es bedeutet, Respekt vor einem Sterbenden zu empfinden. Zweimal macht die Kamera vor dem Zimmer der Mutter halt, zweimal wird vor unseren Augen die Tür verschlossen, so dass das

Bild im Schwarz versinkt. Erst beim dritten Mal dürfen wir diese Schschwelle überschreiten, zusammen mit Reuben, dessen Zuwendung die Mutter in dem Moment dringender braucht als jede Infusion.

In einer späteren Szene ruft Arkady von ihrem Bett aus seine Freundin an und sagt ihr für den Abend ab. Vier oder fünf Anrufe gibt es im Verlauf des Films, und allesamt haben sie mit der Liebe oder mit dem Tod zu tun. Auch Joshua telefoniert nur, um mit den wenigen Menschen, die er liebt, zu sprechen oder neue Aufträge anzunehmen. Telefonate verbinden Menschen, die sich fern sind, und so lässt James Gray das Klingeln stets in die vorangehenden oder nachfolgenden Szenen überlappen. Andererseits arbeitet er auffallend häufig mit extremen Totalen, in denen er jedoch den Ton aus der Nahdistanz verwendet. So sind die Figuren manchmal mit blossen Auge kaum noch auszumachen, aber wir hören sie klar und deutlich. Sie sind unendlich weit weg und zugleich zum Greifen nah. Auf verschiedenen formalen Ebenen nimmt Gray den Zwiespalt seiner Figuren wieder auf: Sie suchen die Nähe zueinander, doch nur in der Distanz sind sie sicher.

*LITTLE ODESSA* ist das Regiedebüt eines Vierundzwanzigjährigen, der sein Gesellenstück machen wollte und dabei ein kleines Meisterwerk

zustande gebracht hat. Die wenigen Schwachpunkte (wie zum Beispiel die Musik) sind kaum der Rede wert angesichts eines Films, der so komplex ist, dass man ihn nur in 15-Minuten-Einheiten sehen und hören möchte, um nichts zu verpassen. Gray zeigt, was man auch bei vergleichsweise bescheidenen finanziellen Mitteln aus Bildern und Tönen herausholen kann, wenn man über genug Phantasie, Disziplin und ein in allen Bereichen hochklassig besetztes Team verfügt.

In der letzten Einstellung des Films sitzt Joshua wie erstarrt im Auto. Jeder Wimpernschlag ist ein Kraftakt, seine schweren Augenlider heben und senken sich, als hätten sie die Last des Vergangenen zu tragen. Die beiden Menschen, die Joshua am meisten geliebt hat, wurden durch Kugeln getötet, die für ihn bestimmt waren. Weinen kann er darüber nicht. Doch er wird weiterleben müssen. Immer wieder werden sich diese schweren Lider heben und senken, und die Augen werden aussehen wie zwei Wunden, die sich nie mehr schliessen.

Lars-Olav Beier



Die wichtigsten Daten zu *LITTLE ODESSA*:  
Regie und Buch: James Gray; Kamera: Tom Richmond; Schnitt: Dorian Harris; Ausstattung: Kevin Thompson; Art Director: Judy Rhee; Kostüme: Michael

Clancy; Make-up und Frisuren: Karen Nichols.  
Darsteller (Rolle): Tim Roth (Joshua Shapira), Edward Furlong (Reuben Shapira), Vanessa Redgrave (Irina Shapira), Maximilian Schell

(Arkady Shapira), Moira Kelly (Alla Shustervich), Natasha Andrichenko-Schell (Natasha), Paul Guilfoyle (Boris Volkoff), David Yadim (Sasha), Mina Bern (Grandma Tsilya), Mohammed Chaffari

(Pahlevi), David Ross (Anatoly), Marianna Lead (Clara), Dmitry Preyers (Victor).  
Produktion: New Line Cinema; Produzent: Paul Webster; Co-Produzent: Kerry Orent; ausführende Produzenten: Nick

Wechsler, Claudia Lewis, Rolf Mittweg.  
USA 1994. Farbe  
Technicolor; Dolby Stereo; Dauer: 98 Min.  
D-Verleih: CI, Hamburg.

•••••

# In Frage gestelltes Vertrauen

DEATH AND THE MAIDEN von Roman Polanski



**Polanski hat die Klaustrophobie, das huis clos des Stücks sogar noch weiter verdichtet.**

Auch nach dem Ende der Diktatur ist der Schlaf ein bedrohtes Gut. Eine fiebrige Atmosphäre herrscht im Haus der Escobars, unablässig prasselt der nächtliche Regen und rauscht die Brandung des Meeres an der nahegelegenen Felsküste. Auch im flackernden Licht der Kerzen will sich keine Idylle einstellen: während des Sturms ist der Strom ausgefallen. Ungeduldig erwartet Paulina die Rückkehr Gerardos, der in der Stadt aufgehalten wurde, hastig folgt die Kamera ihren nervösen, fahrigten Schritten und Gesten. Man ahnt, dass sie ihre Tage und Nächte in Anspannung und latenter Hysterie zubringt. Paulina, eine ehemalige Widerstands-

kämpferin, und Gerardo, ein verfolgter Oppositionspolitiker, haben sich nach dem Machtwechsel hierhin, fernab der Hauptstadt zurückgezogen. Ruhe finden sie jedoch beide nicht. Er bekleidet auf persönlichen Wunsch des neuen Präsidenten ein verantwortungsvolles politisches Amt und steht einem Ausschuss vor, der die Greueltaten der früheren Machthaber untersuchen soll. Sie war das Opfer von Verhören, Vergewaltigung und Folter, mit der Normalität kann sie sich nicht mehr abfinden. Und schliesslich hat der Terror mit dem Fall des Regimes noch längst nicht aufgehört: Jeden Tag besteht die Möglichkeit, dass ein Opfer einem

Täter wiederbegegnet. Gerade in dieser Nacht wird Paulina keinen Schlaf finden, denn im freundlichen Nachbarn Dr. Miranda, der ihrem Mann bei einer Reifenpanne behilflich war, glaubt sie den Arzt wiederzuerkennen, der sie in der Gefangenschaft gefoltert und missbraucht hat.

Polanski hat Ariel Dorfmans Bühnenstück adaptiert, ohne vor Theatralität zurückzuschrecken: mit provozierendem Geschmack an Schauspielermotiven und Theatercoups (von denen der flagranteste, die schockartige Rückkehr des Stroms, sogar eine Drehbucharfindung ist!). Er hat die Klaustrophobie, das *huis clos* des Stücks sogar noch

# Text-re-view



Text-review schafft die Voraussetzungen und das Umfeld für die fachkritische Auseinandersetzung mit den eigenen filmkritischen Texten und den Texten von Kolleginnen und Kollegen.

Seminarunterlagen:

FOCAL  
Stiftung Weiterbildung  
Film und Audiovision  
33 rue St. Laurent  
1003 Lausanne

Tel 021 312 68 17  
Fax 021 323 59 45



Spiez 95

Lötschbergzentrum  
24.-30. Mai

Schweizerisches

6.

Film- und Videofestival

Nobudget- und Lowbudget-Produktionen

Die Schweizerische Filmwochenschau  
1940-1947  
Sonderprogramm „Jan Baca“ Spanien

ab 28. bis 30. Mai  
Auftragsfilmforum

für den  
professionellen Film

Programme:  
Tel/Fax 033/54 49 54



## UNGESTÖRT

Sie haben mit Filmschaffenden etwas zu besprechen. Wir machen Ihnen Platz. Gratis. Damit Sie in Bern gut zu treffen sind: Unser Sitzungszimmer für 10 Personen.

Schweizerische  
Gesellschaft für  
die Urheberrechte  
an audiovisuellen  
Werken



Wir wahren Ihre Filmrechte

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

Die wichtigsten  
Daten zu *DEATH  
AND THE MAIDEN*  
(*DER TOD UND DAS  
MÄDCHEN*):

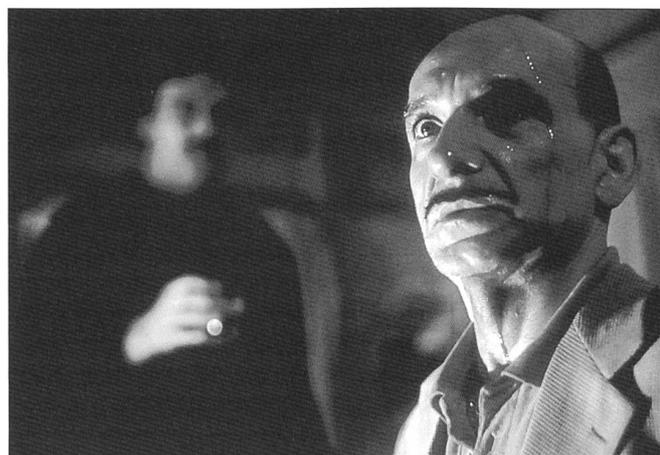
Regie: Roman  
Polanski; Buch:  
Rafael Yglesias, Ariel  
Dorfman nach seinem  
gleichnamigen  
Theaterstück;  
Kamera: Tonino Delli  
Colli; Schnitt: Hervé  
De Luze; Ausstattung:  
Pierre Guffroy;  
Musik: Wojciech  
Kilar. Darsteller  
(Rolle): Sigourney  
Weaver (Paulina  
Escobar), Stuart  
Wilson (Gerardo  
Escobar), Ben Kings-  
ley (Dr. Roberto  
Miranda). Produk-  
tion: Capitol Films,  
in Zusammenarbeit  
mit Channel Four,  
Flach Films und  
Canal Plus und TF 1;  
Produzenten: Tom  
Mount, Josh Kramer;  
Co-Produzenten:  
Bonnie Timmermann,  
Ariel Dorfman. USA  
1994. Farbe, Dauer:  
103 Min. CH-  
Verleih: Monopole  
Pathé Films, Zürich;  
D-Verleih: Concorde,  
München.

weiter verdichtet. Die Drehbuchauto-  
ren Dorfman und Rafael Yglesias (der  
als Autor von *FEARLESS* im letzten  
Jahr unter Beweis stellte, wie genau  
er um die Widersprüchlichkeit des  
Verhaltens nach durchlebten Extrem-  
situationen weiss) haben die klassi-  
schen Einheiten von Zeit, Raum und  
Handlung noch enger zusammenge-  
schnürt: ein fiebriges Kammerstück  
(ganz wie das Schubertquartett, dem  
Film und Drama ihren Titel verdan-  
ken) darüber, wie sich die Machtver-  
hältnisse zwischen Opfern und Tä-  
tern verschieben können. Paulina hält  
in dieser Nacht ihr eigenes, privates  
Tribunal über Miranda, Gerardo sieht  
sich hilflos in die Rolle des Verteidig-  
ers gedrängt. Seine Liberalität hat  
der Konsequenz ihrer Rache wenig  
entgegenzusetzen: er muss erfahren,  
wie in ihrem Argwohn gegen die kor-  
umpierende Kraft von Bürokratie  
und politischen Ämtern auch eine  
eindeutige persönliche Verachtung  
mitschwingt.

Der Chilene Dorfman und der  
polnische Jude Polanski stellen dem  
Zuschauer frei, ob er genau bestim-  
men will, um welches Terrorregime  
es sich handelt; sie haben die Ge-  
schichte in einem «lateinamerikani-  
schen Land in den achtziger Jahren»  
angesiedelt. Natürlich besitzen  
Sigourney Weavers Züge allzuviel  
nordamerikanische Härte und Ent-  
schlossenheit und ist nicht einmal  
Kingsley Chamäleon genug, um  
glaubwürdig zu sein; sie sollen es  
auch gar nicht. (Manchmal träumt  
man sich allerdings, vor allem ange-  
sichts des blassen Stuart Wilson, die  
Broadwaybesetzung herbei, die Mike  
Nichols zur Verfügung stand: Glenn  
Close, Richard Dreyfuss und vor al-  
lem Gene Hackman, der der monst-  
rösen Biederkeit Mirandas noch eine  
verstörend selbstverständlichere No-  
te gegeben hätte.) All dies entfernt  
den Film weit davon, ein Ideendrama  
zu sein, in dem über die politische Le-  
gitimation von Vergeltung und über  
moralische Grenzziehungen disku-

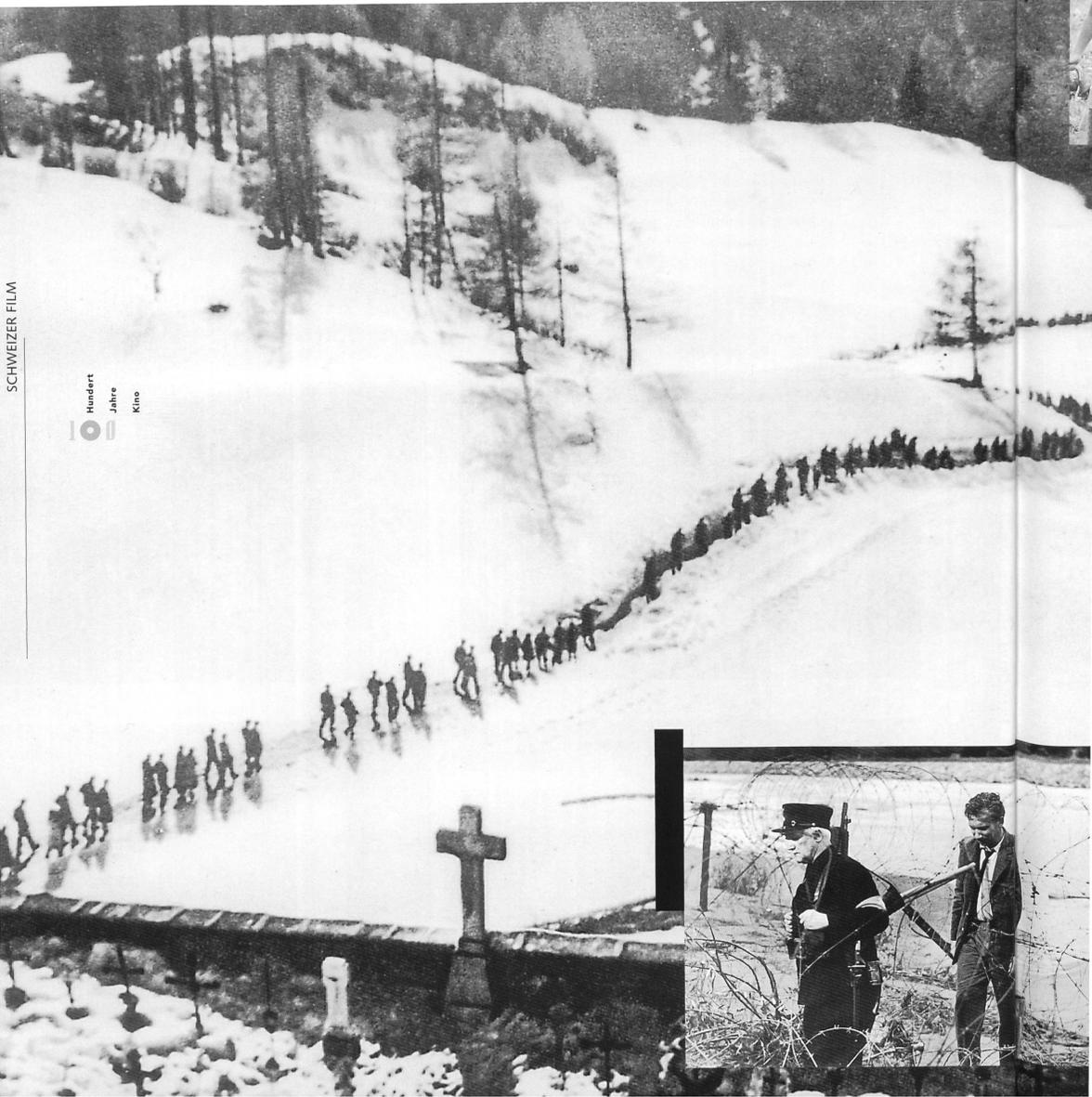
tiert wird. Dorfman und Polanski be-  
dienen sich der Erzählkonventionen  
des Psychothrillers, der Überraschun-  
gen und Perspektivwechsel, die den  
Spannungsbogen straffen, der Ablen-  
kungsmanöver, die die Klärung der  
Frage nach Mirandas Schuld oder Un-  
schuld hinauszögern. Die (Wieder-)  
Begegnung von Opfer und mögli-  
chem Täter gewinnt eine so ersch-  
reckende körperliche Intimität  
(welche niemanden so sehr geniert  
wie den Ehemann), dass darüber alle  
Gewissheiten verloren gehen. Und da  
findet Polanski zu einer Ebene  
zurück, die ihn seit den Dreiecksdra-  
men der sechziger Jahre intrigiert  
und zuletzt, vergrößert, in *BITTER  
MOON* beschäftigt, ein geheimes The-  
ma seines gesamten Werks: der Pro-  
zess, in dem Vertrauen und Zusam-  
menhalt eines Paares durch einen  
Dritten in Frage gestellt werden.

Gerhard Midding



# Hundert Jahre Schweizer Film

Wandlungen des schweizerischen  
Selbstbildes im Schweizer Film  
1895 bis 1995



SCHWEIZER FILM

Hundert  
Jahre  
Kino



In der zeitlichen Mitte der hundert Jahre, die es auch in der Schweiz das Kino, den Film und den Berufsstand des Filmmachens gibt, hält unverrückbar ein einzelner Film, obwohl nicht ungeschoren von Auseinandersetzungen, seinen Platz: DIE LETZTE CHANCE (1945) von Leopold Lindtberg, herausgekommen im Frühling, als der Zweite Weltkrieg in Europa zu Ende ging.

Als in den sechziger Jahren eine kritische Jugend zur Schweiz auf Distanz ging, erhob sie gegen DIE LETZTE CHANCE den Vorwurf, auch er habe an dem Mythos mitgebaut, es sei dieses kleine Land, die Schweiz, in der Zeit der Verdunkelung Deutschlands und Europas durch den Totalitarismus und die Schreckensherrschaft Hitlers tatsächlich ein Ort der rettenden Zuflucht, der Neutralität und der Solidarität gewesen.

### Vom Selbstbild des Asyllandes

Lindtbergs Film ist in der Tat ein Werk, an Hand dessen sich Fragen stellen lassen. Eine Frage ergibt sich zunächst an den Film selbst, den in Machart und moralischem Gestus nämlich nicht wirklich wahrgenommen hat, wer ihn als eine – künstlerisch zwar zu respektierende – Äusserung bloss der Selbstfeier interpretiert, in der sich ein in seinem Egoismus verstocktes Land gefällt.

Solidarität ist gewiss ein Thema des Films: doch diese dargestellte Solidarität spielt hier in Wahrheit vor allem zwischen den Flüchtlingen, den alliierten Soldaten, die ihrerseits einem Gefangenenlager entkommen sind, und den vor der Verfolgung durch Europa irrenden Juden; zwischen den Gejagten, die ins Asylland Schweiz unterwegs sind, und den italienischen Fluchthelfern. Die Schweiz

selbst aber, als sie nach einem langen Marsch ins Blickfeld der Flüchtlinge gerät, erweist sich als ein hinter Stacheldraht und Bürokratie verschanztes Land. Wenn die Hoffnung der Flüchtlinge fürs erste nicht enttäuscht wird, wohin ihr Weg sie noch führen wird, bleibt jedoch offen. Sie stapfen weiter, ein armseliger Haufen, misstrauisch beobachtet, durch eine endlos scheinende Schneewüste – an deren Horizont sich ein Kreuz erhebt. So hat Lindtberg ans Ende seines Films ein Symbol gesetzt, das sinnhaft die geistige, die ungebrochen humanitäre Spur ahnen lässt, auf welcher er sich das Land wünschte.

Die offene Konfrontation zur offiziellen Politik in Sachen Asyl, deren Fehlen die Wortführer der Kritik dem Film Lindtbergs verargten – wie sie dann, dreieinhalb Jahrzehnte danach, mit DAS BOOT IST VOLL

(1980) *Markus Imhoof* sich unbeschadet leisten konnte –, war zur Zeit, als im Oktober 1944 die Dreharbeiten zu *DIE LETZTE CHANCE* aufgenommen wurden, noch nicht möglich; wurde sogar weiterhin behindert, als der Film das Wohlwollen des Dritten Reiches längst nicht mehr hätte verschmerzen können, um welches Politik und Militär in Bern besorgt waren.

Zwar herrschte auch und schon damals Einigkeit darüber, dass sich die Schweiz durch Anpassung und Leisetreterei, getrieben zumal von ihrer Angst um den Verlust von Arbeitsplätzen, geblendet aber auch durch die Erklärung, dass das Boot voll und für weitere Flüchtlinge kein Raum mehr sei, in die Schuld jener mörderischen Macht verstrickt hatte, die sich 1933 zur Eroberung Europas und der Weltherrschaft in Marsch gesetzt hatte. Weder die zivilen noch die militärischen Behörden waren von dem Vorhaben *DIE LETZTE CHANCE* angetan; denn allzu klar war selbst ihnen, dass bei aller Beschwichtigung der Mythos des Asyllandes hier am realen Verhalten gemessen würde.

Und in der Tat, in keiner Weise entsprach die politisch-moralische Zweideutigkeit, als die sich dieses reale Verhalten charakterisieren lässt, der Idealgesinnung einer Humanität und eines humanitären Dienstes, an die das Kreuz im Schlussbild des Films appelliert. Erst mit diesem Schlussbild tut sich die Perspektive auf, in welcher der Film *Lindtbergs* den Massstab setzte für eine individuelle ebenso wie kollektive, eine nationale ebenso wie philosophische Prüfung des Gewissens, das Schaden ja auf alle Fälle genommen hatte. So wurde denn *DIE LETZTE CHANCE*, als der Film im Jahr 1945 herauskam, durchaus, wiewohl gewiss nicht von jedermann, verstanden als eine Herausforderung eines nicht schonungsbegeisterten Gewissens.

### Gehversuche nationaler Selbstdarstellung

Zu der eingangs gestellten Frage, ob es auf die reale Schweiz einen kritischen Blick auch im Film (im Kino) damals schon gegeben habe, drängt sich deshalb eine weitere Frage auf. In welchem Mass, und ob überhaupt, war im Schweizer Film der ersten Hälfte der hundert Jahre, die es ihn gibt, ein Bewusstsein dafür da, dass

mit dem Medium – wenn nicht, wie dann später gefordert wurde, in die eigenen Angelegenheiten, in den politischen Disput also, eingegriffen werden kann und soll, so doch mit seiner Hilfe – der Existenz einer Schweiz Ausdruck gegeben werden kann, die als sich das Land einer durch Geschichte und Staatswillen geprägten Kultur für wert hält.

Eine wenn auch skizzenhafte Rückschau bestätigt, dass ein Bewusstsein lebendig war, mit dem Medium – dessen gestalterische Mittel sich allerdings nicht auf Anhub erschlossen – dem Publikum im eigenen Land und gegenüber dem Ausland das Bild einer vielgestaltigen Schweiz vermitteln zu können. Mit welchen Themen, mit welchen Stoffen und Geschichten, mit welchen Traditionen der regionalistischen Kulturerfahrung in einem politisch und kulturell föderativen Land die Vermittlung dieses Bildes geschehen ist, bleibt im einzelnen zu untersuchen. Eines, ein wichtiges dieser Themen ist bis heute die Erfahrung der Schweiz als Vaterland; das Vaterland zum einen verstanden als Mythos seiner Gründung, zum anderen aber und vor allem begriffen als geschichtliche Wirklichkeit. In der einen wie der anderen Spielart hat das Thema im Schweizer Film seine Geschichte.

So führt *DIE LETZTE CHANCE*, vom Asylland Schweiz handelnd, auf bestimmte Art die Linie fort, welcher der Schweizer Film in den Jahren des nationalen Zusammenrückens gefolgt war, als die Aggressionspolitik der Nationalsozialisten Energien der Abwehr und des Widerstandes auslöste. Von der öffentlichen Besinnung auf schweizerische Eigenständigkeit und vom Willen zur nationalen Selbstbewahrung wurde auch der Film in die Pflicht genommen. Indem *DIE LETZTE CHANCE* jedoch die Perspektive eines wenn auch verdeckten kritischen Umgangs mit dem real existierenden Asylland öffnet, gehört dieser Film nur noch lose zur Gruppe jener Spiel- und Dokumentarfilme, die auf dem Hintergrund des politischen Spannungsfeldes in Europa das Bild der Schweiz begründeterweise auf die Bedrohung ihrer nationalen Existenz und ebenso selbstverständlich auf die militärisch organisierte Abwehr dieser Bedrohung fixierten. *FÜSILIER WIPF* (1936), von *Lindtberg* noch gemeinsam mit *Hermann Haller*

inszeniert – der seinerseits wenig später für den Dokumentarfilm *WEHRHAFT SCHWEIZ* (1939) verantwortlich zeichnete –, erzählt eine Soldatengeschichte aus dem Ersten Weltkrieg, das Wunschziel entwerfend, es möchte über alle sozialen Gegensätze hinweg in der Gefahr immer wieder ein einzig Volk von Brüdern seiner Freiheit sich würdig erweisen. Doch *rüsli-er WIFE*, so stärkend der Film auf die Wehrgesinnung zwar eingewirkt hat, war – wie dann fünf Jahre danach *LANDAMMANN STAUFFACHER* (1941), der den Freiheitskampf der alten Eidgenossen am Morgarten beschrieb und den Mythos der Freiheit berief – in keiner Weise das Fanal für militaristische Soldatengesinnung. Weit genauer waren beide Filme Appelle an den zivilen Mut: für einen Künstler wie *Lindtberg* gehörte der zivile Mut zur Grundhaltung der Humanität, deren Ideale der Freiheit, der Menschenwürde, der Toleranz mit dem bösen Tage, der arglistigen Gegenwart, konfrontiert werden.

### Die Legende vom Wilhelm Tell

*LANDAMMANN STAUFFACHER*, mit dem *Lindtberg* das Prinzip des Widerstandes festigte, griff nicht zurück auf die Feier des Mythos, wie das knapp zwanzig Jahre zuvor, 1924, *Emil Harder* mit seinem Historienfilm *DIE ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT* getan hatte: hier nun sollte die Besinnung auf die legendären vaterländischen Ursprünge tatsächlich geweckt werden. *Emil Harder*, Amerikaschweizer, wollte dem Land seiner Herkunft mit der Mahnung huldigen, dass soziale und politische Zerwürfnisse, wie sie der Landesstreik 1918 zum Ausbruch gebracht hatte, die Einigkeit untergraben, die in jeder inneren Not und äusseren Gefahr oben an zu stehen habe. In einer politischen Landschaft, wo als ein Bollwerk gegen die von innen wie aussen drohende bolschewistische Gefahr vaterländische Harmonie beschworen wurde, war *Harders* folkloristisch historisierender Film für einige empfängliche tatsächlich zum Denkmal der Gesinnung bestellt.

Auffällig ist, dass der Gründungsmythos der Eidgenossenschaft und mit ihm die Legende von Wilhelm Tell nach *Harders* fast monumentalem Epos ein einziges Mal nur noch in einem schweizerischen Film

1  
DAS BOOT IST  
VOLL  
Regie: Markus  
Imhoof (1980)

2  
DIE LETZTE  
CHANCE  
Regie: Leopold  
Lindtberg (1945)

3  
Emil Heget-  
schweiler und  
Max Reincke in  
DER 10. MAI  
Regie: Franz  
Schnyder (1957)

4  
DIE ENTSTEHUNG  
DER EIDGENOS-  
SENSCHAFT  
Regie: Emil  
Harder (1924)

5  
Max Haufler in  
DER 10. MAI  
Regie: Franz  
Schnyder (1957)

6  
Heinrich Gretler  
in LANDAMMANN  
STAUFFACHER  
Regie: Leopold  
Lindtberg (1941)

zur Darstellung kommen – in *Michel Dickoffs* WILHELM TELL – BURGEN IN FLAMMEN (1960). Tell-Filme gibt es zwar einige, und das in der Frühzeit des Kinos in der Schweiz, zwischen 1912 und 1921 insgesamt vier, alle nach Schillers Freilichtspiel eingerichtet und darstellerisch mit den Laienspielern der Festspielgemeinden von Interlaken und Altdorf besetzt, ein jeder mit dem Anliegen dekoriert, es möge sich auf Grund des literarischen Stoffes die Kulturfähigkeit des Kinos beweisen.

*Heinz Pauls* WILHELM TELL (1933/34) ist zwar, was die Produzenten angeht, von Schweizern mitverantwortet, repräsentiert indessen die Ideologie der im Dritten Reiche ausgerufenen Volksgemeinschaft. Aus der Figur des Freiheitshelden macht dieser Film die nationale Figur eines Führers. *Michel Dickoff*, dem Zeitgeist des Kalten Krieges gehorchend, stellte dann seinerseits Tell in den Dienst einer Freiheit, deren Widersacher die Tyrannen des kommunistischen Ostens sind. Seinem Film widerfuhr allerdings ironischerweise die Unbill, dass Moskau ihm eine Auszeichnung verlieh – eine Geldsammlung unter Schweizern sollte den Verkauf dieses WILHELM TELL in die Sowjetunion verhindern. Die Grotteske war so vaterländisch wie unwiderstehlich.

#### Hadern mit der Heimat

Hadern mit der Schweiz gab es bis in die sechziger Jahre hinein im Schweizer Film nicht, gewiss aber ein kritisches Bedenken der Selbsteinschätzung, der sich das Land in der Stimmung der Mehrheit seiner Bewohner hingab. Es war ein Mann der älteren Generation, *Franz Schnyder*, ringsum populär geworden mit seinen Filmen nach Erzählungen von *Jeremias Gotthelf*, der sich als erster auf die Spur der Schuldbefragung, die das Land sich auch weiterhin wird gefallen lassen müssen, gesetzt hat. DER 10. MAI (1957) schildert, protagonistisch auf private Erlebnisse abgestellt, die Ereignisse der Kriegsmobilmachung, die im Frühling 1940 nach dem Überfall der Deutschen auf Holland und Belgien angeordnet worden war. Gegen die damals weitverbreitete Meinung, der Film beschmutzte das eigene Nest, konnte bedauerlicherweise DER 10. MAI nicht aufkommen. Es behagte den vielen

nicht, dass hier das Verhalten der Schweizer nicht geschönt, dass die Kläglichkeit eines Teiles der Bevölkerung denunziert, die Flucht derer gerügt wurde, die es sich hatten leisten können, sich aus den Zonen der vordersten Gefahr wegzustehlen. Wiewohl dem Film eine letzte historisch-analytische Stringenz zwar abgeht, unterschlägt er weder die Verstrickung der Schweiz in politische wie moralische Schuld noch mythisiert er die Einigkeit oder die Entschlossenheit zum Widerstand.

Den Hader, die tiefe Skepsis, die ihren Wurzelgrund in der moralischen Verletztheit hat, trifft man erst in den Filmen einer Generation an, die von sich erklärte, sie sei zum Gericht über die Väter angetreten. Das Gericht über die Väter ist auch Gericht über die Mythen, in denen sich jene – angeblich und meist tatsächlich – so eingerichtet hatten, dass Transparenz bequem abgewehrt und der Appell an die Aufarbeitung der Vergangenheit abgewimmelt werden konnten. DAS BOOT IST VOLL von *Markus Imhoof* – den nämlichen Stoff wie DIE LETZTE CHANCE aufgreifend – leuchtet die geschichtliche Situation hell und konkret in aller Schrecklichkeit aus. Der Film charakterisiert das politisch-moralische Verhalten der offiziellen Schweiz als zumindest ambivalent; er benennt ohne Scheu die Deutschfreundlichkeit der Behörden, die ihre durch Zensur und Anpassung praktizierte Gesinnungsneutralität dem ganzen Volk hatten einimpfen wollen. Er klagt den in den Ämtern wie in weiten Teilen der Bevölkerung latent vorhandenen Antisemitismus – nicht nur den brutalen der Fröntler – und damit die mittelbare Verstrickung in die sogenannte Endlösung der "Judenfrage" an. Und er zeigt den Einzelnen schliesslich nicht untadelig als Helden, macht ihn menschlich in seiner Widersprüchlichkeit.

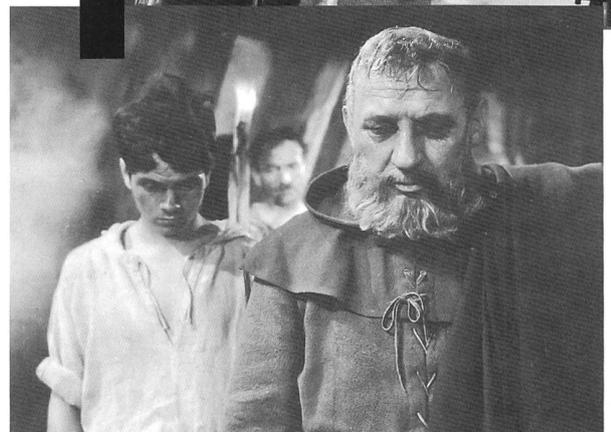
Abschiebung, Auslieferung – in der Epoche des Nationalsozialismus gerechtfertigt als ein Bollwerk gegen die "Verjudung" des Landes, sobald die Grenzen für die rassistisch Verfolgten geöffnet würden – sind nicht erst in dieser dunklen Zeit, gegen alle Asyltradition, in den Dienst der Staatsräson gestellt worden. Es war *Peter von Gunten*, der mit seinem Drama DIE AUSLIEFERUNG (1974) an den Fall des russischen Anarchisten Njet-



4



5



6

schajew erinnerte, der um eines Handelsvertrags willen geopfert wurde. Neben DIE AUSLIEFERUNG ist auch *Rolf Lyssys KONFRONTATION* (1974), vom Attentat des jüdischen Studenten David Frankfurter auf Hitlers Statthalter in Davos handelnd, einer der wenigen Spielfilme, die die Vergangenheit am Muster eines aktenkundigen, im Fall von Frankfurter strafrechtlich gesühnten Geschehens aufarbeiten. Historisch unwiderlegbar wird im einen wie im anderen Film vorgeführt, dass die Moral ein Gut geringerer Verpflichtung ist, wenn die Staatsräson die höheren Interessen ins Feld führt – das Attentat, damals von vielen als ein Akt der befreienden Notwendigkeit gewürdigt, wurde zur Strafsache, weil der mächtige Nachbar es forderte.

Noch heftiger als *Imhoof* dreht den Stachel, der das Bewusstsein unserer nationalen Schuld und unserer individuellen Trägheit wachhalten soll, *Thomas Koerfer* in *GLUT* (1983) um. Der Film erzählt, die Ebenen von Wirklichkeit und Traum ineinander verbindend, die Geschichte einer Kindheit in den Kriegsjahren, des Knaben Andreas. Er ist der Sohn eines Maschinen- und Waffenindustriellen und wird bis in die privatesten Bereiche von den politischen Verhältnissen, vom Benehmen seines Vaters als Unternehmer, von der Doppelmoral des offiziellen politischen Tuns und Entscheidens geprägt. Als Mann begegnet Andreas ein erneutes Mal jener Jüdin aus Polen, die als Mädchen während des Krieges zeitweise in der Schweiz Aufnahme gefunden hatte. «Es heisst, im Zentrum des Wirbelsturmes herrscht tiefe Stille», macht die reife Frau ihrem im Zwiespalt zerrissenen Jugendfreund deutlich; und bezeichnet so mit Schärfe die Existenz der Schweiz während des zu Ende gegangenen Krieges.

### Verlust der wehrpolitischen Harmonie

Jeder dieser Filme besichtigt, in historischer Rückschau den Befund kritisch reflektierend, einen Zustand der Schweiz, deren Kennzeichen ist, dass Volk und Armee wehrpolitisch integriert waren. Mit der Analyse dieses historischen Befundes wird jedoch spürbar, dass diese Harmonie der Situation, dass das Volk sich in der

Armee, die Armee sich im Volk wiedererkennt, von einer jüngeren Generation seither nicht mehr nachvollzogen werden konnte. In welchem Mass die Einstimmigkeit auseinandergebrochen ist, machte der Kampf um die Volksabstimmung über die Abschaffung der Armee im Herbst 1989 klar: In Verknüpfung mit dem Bühnenstück «Jonas und der Veteran» von *Max Frisch* hat *Alexander J. Seiler* in seinem grossen Dokumentarfilm *PALAUVER, PALAUVER* (1990) – im Untertitel: eine SCHWEIZER HERBST-CHRONIK (1989) – dieses Auseinanderbrechen als Paradigma genutzt, um eine Schweiz darzustellen, die sich in zwei Lager gespalten hat, ein jedes dem anderen fremd geworden.

Der Utopie, welche DIE LETZTE CHANCE von einer Schweiz der Solidarität einst symbolhaft in das Zeichen des Kreuzes gefasst hatte, begegnet *Seiler* – der seine Thematik keineswegs linear angelegt, sondern vielschichtig und dialogisch verknüpft hat – mit der Utopie, dass die Sicherheitspolitik eines kleinen Landes nur Sinn mache, wenn die Schweiz innen- wie aussenpolitisch Friedenspolitik betreibe, wofür es eine Armee dann nicht mehr brauche. In einem Augenblick der Zeitgeschichte, da mit dem Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus die Ära der Utopien unwiderruflich zu Ende zu gehen schien, hielt *PALAUVER, PALAUVER* an der in seiner Dialektik gegenständlich gemachten Utopie dennoch fest.

LA SUISSE S'INTERROGE lautete an der Schweizerischen Landesausstellung 1964 in Lausanne der Titel jener Kürzestfilme von *Henry Brandt*, mit denen sich Besucher und Besucherin auf dem «Weg der Schweiz» auseinanderzusetzen aufgerufen waren. Diese filmischen Skizzen, eine jede zur Sentenz verdichtet, die Mahnung und Aufmunterung zugleich enthielt, zeigten – ganz in Übereinstimmung mit der Haltung der Ausstellung als Ganzem – eine andere Schweiz als jene, an die sich die vielen klammernten, die Sicherheit und Beruhigung in der Tradition zu finden meinen. Die Schweiz hat sich mit der Vielfalt ihrer politischen und gesellschaftlichen, ihren wirtschaftlichen und wissenschaftlichen, ihren kulturellen und humanitären Leistungen in Europa und weltweit Gewicht verschafft und ist wirtschaftlich ohnehin in weltumfassenden Verknüpfungen gehalten.

Deshalb sollte sie jeden Anlass meiden – auf ihre Kleinheit pochend und um ihre Selbständigkeit fundamentalistisch besorgt –, sich weiterhin in der pessimistischen Rolle des auf angebliche Selbstgenügsamkeit ausgerichteten Sonderfalls zu üben. Das Land zu zeigen, wie es wirklich ist, hatte sich die Expo '64 vorgenommen. Vor welchen Problemen, so es sie nicht bis zur Bedrohlichkeit anwachsen lassen will, das Land sich deshalb nicht drücken kann, entwarfen in diesem Sinn denn auch prägnant die Filme *Henry Brandts*: und wie die Ausstellung entwarfen auch sie die Vision einer Schweiz von morgen.

### Konservatives Gegenbild

In diesem Jahr 1964 trat *Franz Schnyder* – mit dem Jahrgang 1910 zur älteren Generation zählend – den Jungen, mit denen er in Fehde lebte und die sich damals ihrerseits polemisch gegen ihn kehrten, mit dem Film *GELD UND GEIST*, nach dem Roman von *Jeremias Gotthelf*, entgegen. War denn, wie die jüngere Generation das forderte, dem Kino der Auftrag aufgegeben, an die brennenden Probleme von Gesellschaft und Staat, von Schule und Haus, von Kultur und Wirtschaft, von Wohlstandsgesellschaft und Konsumgläubigkeit, von Technisierung, Naturausbeutung und Forcierung des Wachstums heranzuführen: dann sollte sich, so die Überzeugung *Franz Schnyders*, das Thema vom Zerfall einer Familie, deren gegenseitige Achtung und Liebe am Geld zerbrechen, als Thema durchaus eignen, um die Perspektive auch auf die eigene, gegenwärtige Zeit zu öffnen.

*Schnyder* hatte sich seit seinem *ULI DER KNECHT* (1954) – entstanden aus Anlass des hundertsten Geburtstages des Lützelflühers – den künstlerischen Auftrag gestellt, im Werk von *Gotthelf* eine noch längst nicht überholte und nie auch überholbare Aktualität herauszuarbeiten. Eine Aktualität, durch welche sich die kritische Haltung gegenüber der ohne Bedenken vorangetriebenen Entwicklung unseres Landes in eine Gesellschaft der Industrialisierung, der Dienstleistung und der Kommerzialisierung, der Entfremdung des Menschen durch dessen Funktionalisierung und Vermassung beharrlich imperativ ausdrücken lassen würde.

1  
*Michel Simon* in  
*LA VOCATION  
D'ANDRÉ CAREL*  
Regie: *Jean Choux*  
(1924/25)

2  
*Jean-Louis Bar-  
rault* und *André  
Alerme* in  
*FARINET OU L'OR  
DANS LA MON-  
TAGNE*  
Regie: *Max  
Hauffer* (1939)

3  
*François Simon* in  
*LE FOU*  
Regie: *Claude  
Goretta* (1970)

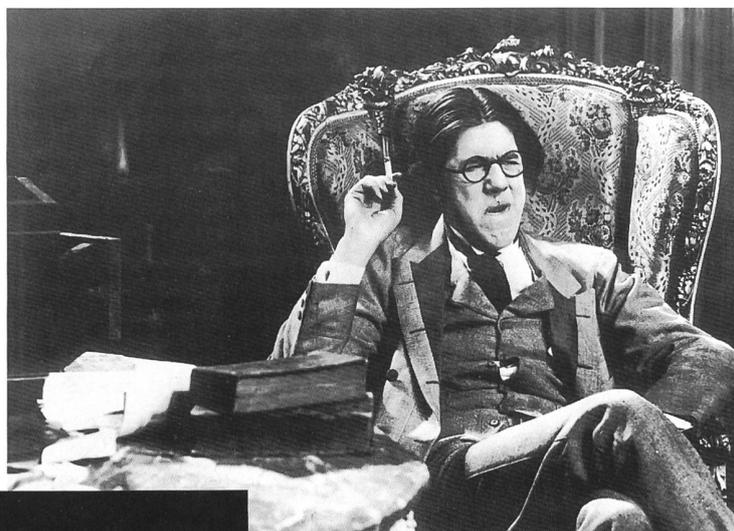
Ohne Zweifel fügten sich die Gotthelf-Filme *Schnyders* – ULI DER PÄCHTER (1956), KÄSEREI IN DER VEHFREUDE (1957), ANNE-BÄBI JOWÄGER (1960) und JACOBLI UND MEYELI (1961) – ein in eine seit dem Zweiten Weltkrieg erneut sich ausbreitende Grundströmung, es benötige die Schweiz, um in einer Welt der politischen Arglist bestehen zu können, die zum einen nach wie vor von den Linken drohe, aber vor allem im übernationalen Zusammenwachsen Europas zu orten sei, Besinnung auf das Ländliche, das Bäuerliche; das Heimatliche einzig gebe die Gewähr einer gesicherten Existenz. Auf dieser restaurativen Grundströmung schwammen allgemein die Heimatfilme; deren Zahl ist, seit es in der Schweiz ein namhaftes Filmschaffen gibt, fast unüberblickbar geworden.

Sowohl in der alemannischen wie in der romanischen Schweiz ist das Genre, das seinen Schauplatz gegebenenfalls meist in den Bergen angesiedelt hat, von früh an bis hinein in die fünfziger Jahre mit mehr und weniger Erfolg gehätschelt worden. DER BERGFÜHRER (1917) von *Eduard Bienz* eröffnete in der deutschen, LE PAUVRE VILLAGE (1921) von *Jean Hervé* in der welschen Schweiz die Reihe, die sich hier mit LA CROIX DU CERVIN (1922) von *Jacques Béranger* und L'APPEL DE LA MONTAGE (1923) von *Arthur Adrien Porchet*, dort mit PETRONELLA (1927) von *Hanns Schwarz* und DER KAMPF UMS MATTERHORN (1928) von *Luis Trenker* – der eine Deutscher, der andere Südtiroler – fortsetzt und schliesslich mit s.o.s. GLETSCHERPILOT (1958) von *Victor Vicas* zu Ende geht.

Diffus verhangen in einem pathetischen Heimatgefühl – nur selten ein Bewusstsein von Heimat wirklich ausformend als die Einsicht in die Verbundenheit, die bei Angehörigen derselben Gruppe zu gleichen oder ähnlichen Handlungen und Verhaltensweisen führt – versuchte und versucht noch immer der Heimatfilm mit seinen Geschichten und Dramen im Zeitalter der spätindustriellen Gesellschaft der Bevölkerungsmobilität und der Massenkultur unentwegt ein Bild von Heimat zu entwerfen, die sich als ein Gegenbild zu der beschriebenen Zeitgenössigkeit gibt, indem sie als die Idylle einer noch in sich geschlossenen Welt verlockt.

Zwar hat *Franz Schnyder* mit einzelnen seiner Filmerzählungen – so

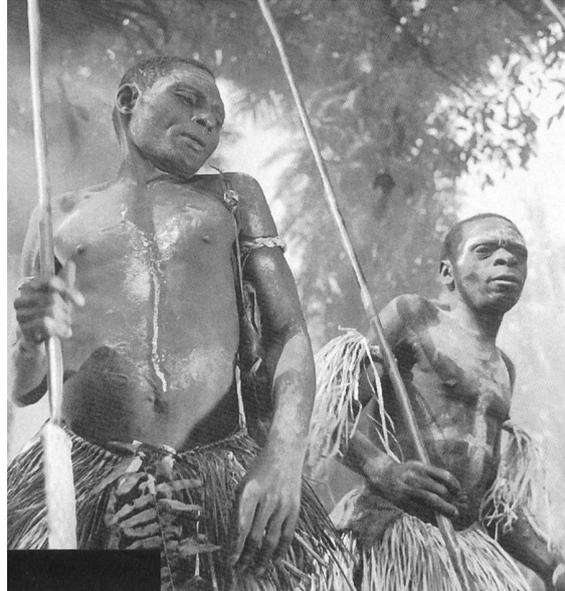
1



2



3



1

mit *ZWISCHEN UNS DIE BERGE* (1956), auch mit *HEIDI UND PETER* (1954) – dem Genre des Heimatfilms ungeeignet zugeeignet. Die Filme jedoch, die erzählerisch der grossen Kunst Gotthelfs folgen, stilisieren das Bäuerliche und das Dörflich-Heimatliche nicht auf das irrierte Wunschbild idyllischen Heils hin. Zwar sind die Filme nach Gotthelf Bauernfilme, doch gelten sie einem qualitativ anderen Bauerntum als der Heimatfilm es sentimental zum Thema machte. Die Filme nach Gotthelf sind diesem Genre schon darum nicht zuzuordnen, weil das Heimatliche, das sie enthalten, weder räumlich noch zeitlich bloss akzidentiell aufscheint. Vielmehr orientieren sie sich an den Realitäten bestimmter Landschaften, einer bestimmten Epoche, eines bestimmten Milieus von Familie und Arbeit.



2

### Die ethnographische Entdeckung der Heimat

Den alten Heimatfilm gibt es nicht mehr, oder nur bei Gelegenheit spekulativer Nostalgie; wenn auch, unverkennbar, in Teilen der Bevölkerung nach ihm Sehnsucht und offenkundig Bedürfnis bestehen. Dennoch ist – paradoxerweise – der Heimatfilm seit den mittleren sechziger Jahren, als sich der sogenannte Neue Schweizer Film im Widerspruch zum älteren Kino zu definieren begann, stofflich weiterhin als existent zu beobachten. Ob im Spielfilm, ob im Dokumentarfilm stellt er jetzt den Menschen und seine Heimat zwar richtigerweise in ihrer Fixierung auf das in einer Landschaft geprägte Herkommen, auf deren Traditionen und Normen, auf Sitte und Brauchtum, Ethik und Lebensverhalten dar. Doch entwirft er nun nicht mehr missbräuchlich und sentimental das Gegenbild zu einer mit Verunsicherung, Ängsten und Heilswünschen wahrgenommenen modernen Welt. Paradigma des so verstandenen kritischen Heimatfilms ist Kurt Gloor's *DIE LANDSCHAFTSGÄRTNER* (1969) geworden – ein mittellanger Dokumentarfilm, der – hohnvoll (und auch ungerecht) *Schnyder* gewidmet – ein erstes Mal im Kino unseres Landes den Bauern, den Bauern im Gebirge, in seiner Wirklichkeit darstellte. Diese Wirklichkeit war bisher – freilich nicht nur im Film, sondern in der allgemeinen politischen Deklamation – zum My-

thos vom Landschaftsgärtner vernebelt worden. Entbindet ein solcher Mythos doch davon, die Wirklichkeit auf Dauer lebbar zu machen.

Es gibt im Schweizer Kinoschaffen eine Tradition des Dokumentarfilms. Älter als der Spielfilm jedenfalls ist der Dokumentarfilm, besteht doch kein Grund, etwa die kurzen Reportagen, die von der Schweizerischen Landesausstellung 1896 in Genf gedreht worden sind, nicht als den Beginn des Filmschaffens in unserem Land zu bezeichnen. In welchem Mass durch den Auftragsfilm wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Inhalts der Dokumentarfilm von diesem Beginn an zudem gefördert worden ist, kann hier nicht abgehandelt werden. Im frei geschaffenen Dokumentarfilm, sofern es diesen in den frühen Jahren überhaupt gab, war doch jede Reportagearbeit etwa zumindest als ein publizistischer Auftrag zu verstehen. Die Berichterstattung, die Beschreibung von Orten, von Menschen und Landschaften, die Aufklärung aus Bildungsabsicht, natürlich auch die Poetisierung eines Erlebnisses herrschten vor. Auf die Umwelt des Sozialen fiel die Aufmerksamkeit erst spät. *DIE GEHEIMNISSE DER KALMÜCKENSTEPPE* (1923) von August Kern, gedreht während einer Mission des Schweizerischen Kinderhilfswerkes in der Sowjetunion (1921/22), ist ein Film, der, insofern er es unternimmt, den Alltag des Reitervolkes der Kalmücken visuell zu erfassen, ein soziales Umfeld wahrnimmt, wiewohl in einem fernen Land. Zugleich ist dieser Film ein Pionierwerk des ethnographischen Films.

Der ethnographische Dokumentarfilm – im deutschsprachigen Kulturbereich in der Frühzeit als Kulturfilm gehandelt – hat nie aufgehört, seine Gegenstände in jenen Gegenden und Ländern aufzuspüren, die im allgemeinen Sprachgebrauch als die Länder der Dritten (und heute auch der Vierten) Welt gelten. In der Schweiz nun kann eine Zeitlinie festgemacht werden, an welcher sich ethnographische Aufmerksamkeit und Forscherlust nicht länger mehr damit begnügten, in die Ferne und Fremde auszuschwärmen; an das eigene Land, das eigene Volk, an eine Gruppe zumindest dieses Volkes, deren Ort heimatlich fixiert ist, sollte nun die ethnographische Neugierde her-



3



4

anführen. *Henry Brandts* QUAND NOUS ÉTIONS PETITS ENFANTS (1961) ist die Chronik eines Dorfes im Neuenburger Jura, einer Gesamtschule, eines Lehrers und seiner Schülerinnen und Schüler. *Brandt* war von Reisen, die er im Auftrag des Musée d'Ethnographie in Neuenburg unternommen hatte, mit Filmen wie LES NOMADES DU SOLEIL (1953), LES HOMMES DES CHÂTEAUX (1954) und LES SEIGNEURS DE LA FORÊT (1958) in die Schweiz heimgekehrt. Seine Leidenschaft, wie sie beispielhaft in MADAGASCAR AU BOUT DU MONDE (1960) zu erkennen ist, ist die Leidenschaft eines idealistischen Humanismus, dessen Argumente nicht so sehr politisch sind, als eben Appelle an die Vernunft, die aus dem Herzen stammt.

### Soziale Feldforschung

Die Machart dieses chronikalen Berichtes über eine Schul- und Dorfgemeinschaft abseits der grossen Strassen weist trotz einem literarisch getönten Kommentar, der heute befremdend wirkt, auf die den Dokumentarfilm künftig prägende Entwicklung einer thematisch weitgefächerten ethnographischen und soziologischen Wahrnehmung der Schweiz hin. Es sind zwei Filme, beide im Expo-Jahr in Lausanne vorgestellt, LES APPRENTIS (1963) von *Alain Tanner* und SIAMO ITALIANI (1964) von *Alexander J. Seiler*, die dem, der zu jener Zeit das Neue sehen und hören wollte, unmissverständlich klar machten, dass dem Schweizer Film neue Inhalte, neue Formen, neue Augen zugewachsen sind.

Land- und Talschaften – diese begriffen als geschlossene Lebensgemeinschaften – Arbeit, Berufe und Arbeitswelt, ob in Industrie, im Gewerbe oder auf dem Acker, Schule, Erziehung, Familie und Sippe, zeitgeschichtliche Ereignisse, ob aus der Erinnerung wieder heraufgerufen oder aktuell erlebt, die gesellschaftlichen Veränderungen und Entgegensetzungen wie Mobilität, Zersiedlung der Landschaften, Agglomisierung der Städte, Verflachung der Urbanität, Zustrom von Ausländern, die als Arbeitskräfte ins Land gerufen wurden, und dank ihnen Verunsicherung und Durchsäuerung des einheimischen Volkes, Ausbeutung von Natur und Umwelt, Kämpfe, Triumphe und Niederlagen (da wie dort) in

der Politik, Auseinandersetzung mit einer Heimat, die sich entfremdet hat, und mit dem Fremden, dem Heimat verwehrt wird: es sind zuhauf die Themen der Dokumentarfilme, die seit der Mitte der sechziger Jahre entstanden sind.

### Der Mensch nicht

#### Objekt im Dokumentarfilm

Gross ist die Zahl der in einem Zeitraum von knapp mehr als dreissig Jahren produzierten Dokumentarfilme; die Zahl wächst weiter. Ein Wachstum, das zunächst den quantitativen Beweis erbringt, dass zum einen das Dokumentarfilmschaffen generell Erfolg hat; dass zum anderen vor allem in der Filmszene ungeschmälerert das Befürfnis lebendig ist, mit Dokumentarfilmen den sich verändernden oder auch erstarrten Zuständen der Zeit auf die Spur zu kommen. In nie nachlassendem Umfang, wiewohl was die Sprachregionen betrifft zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlicher Intensität, hat der Dokumentarfilm seinen Platz behauptet, und das am Bildschirm nicht nur, sondern immer auch im Kino, das sich allerdings vorwiegend als Spielort für Spielfilme versteht. Dieser Erfolg von Dokumentarfilmen im kulturell geeigneten Kino ist in sich schon ein Ausweis der Qualität – mit einem Publikum, das natürlich eine Minderheit darstellt, das sich indes das Verständnis für die im Dokumentarfilm erfolgende Analyse und Interpretation spezifisch gesellschaftlicher Zustände und die Darstellung kultureller Befunde zutraut. Die Qualität muss freilich in jedem Fall durch Überprüfung und Bewertung der Inhalte sowie durch die formale Analyse bestimmt werden. Insgesamt allerdings lässt sich wohl ein hoher Durchschnitt der gestalterischen Leistungen ausmachen.

Qualität ist, dass der neue Dokumentarfilm in der Regel seiner Darstellung eines Geschehens keinen Kommentar beifügt. Kommentarlose Dokumentarfilme hat es zwar schon vorher gegeben; dann etwa, wenn sie einen Auftrag, so zum Beispiel touristische Werbung, sei's in einem Städteporträt, sei's als Landschaftspoem, ohne verbalen Zusatz am eindrücklichsten erfüllen konnten. Das war jeweils – von *Hans Trommers* CANTILENA HELVETICA bis zu *Alexan-*

*der J. Seilers* IN WECHSELNDEM GEFÄLLE – mit dem Entscheid zu einer ästhetischen Gratwanderung verbunden; verzichtete ein solcher Film auf das Wort, so allerdings nicht auf die Musik, die in fast jedem Fall die visuelle Struktur festlegte.

Die Absenz des Kommentars in den Dokumentarfilmen seit LES APPRENTIS und SIAMO ITALIANI – wiewohl natürlich längst nicht in allen – ist ein Merkzeichen für die revolutionäre Erneuerung der Filmästhetik, nicht einzig in der Schweiz, überall in Europa. Es entwickelte sich – und hat im Lauf von dreissig Jahren verschiedene Spielarten hervorgebracht – ein Dokumentarfilm eben, der auf die bisher übliche verbal kommentierenden Beobachtung der Menschen als Objekten verzichtet. Ein Dokumentarfilm, der schöpferisch vielmehr den Menschen das Recht einräumte, vor der Kamera Subjekte zu sein, reden zu dürfen, von sich selber also erzählen zu können. So wurde die älteste Form der Kommunikation unter Menschen, das Gespräch, zur Grundlage einer filmischen Dramaturgie. Es ist die Struktur einer Dramaturgie, die allerdings nur dann wirklich funktioniert, wenn es auch gelingt, in die Struktur des in solchen Reden sich vollziehenden Erinnerens, das ja stets ausführlich ausfällt und sprunghaft vor sich geht, Elemente der inszenatorischen Ergänzung einzuschmelzen. Es muss dem dokumentarischen Material also fiktional zur Verdeutlichung verholfen werden. Kein Wunder, dass dank diesem erneuerten Stil des Dokumentarfilms die Montage einen neuen Rang erlangte. Die Montage ist das Ordnungsprinzip für die Kreativität des Machers.

### Spielarten des Dokumentarfilms

In jeder der Spielarten, die sich im Dokumentarfilm ausgebildet haben, sind in der Schweiz Filme von überlegener Qualität gedreht worden. Verhältnismässig selten trifft man allerdings auf die Spielart des Kompilationsfilms, der, ein bestimmtes Thema behandelnd, mit bekanntem und unbekanntem, in den Archiven ausgekundschafteten Material arbeitet; der eindrücklichste Film dieser Art ist zweifellos *Jürg Hasslers* KRAWALL (1970), eines der ernsthaftesten Dokumente über die Zeit der Jugend-

1  
LES SEIGNEURS DE  
LA FORÊT  
Regie: *Henry  
Brandt* (1958)

2  
DIE LAND-  
SCHAFTSGÄRTNER  
Regie: *Kurt Gloor*  
(1969)

3  
*Olimpia Carlisi  
und Philippe  
Léotard* in LE  
MILIEU DU  
MONDE  
Regie: *Alain  
Tanner* (1974)

4  
*Margrit Winter  
und Erwin  
Kohlund* in  
ROMEO UND  
JULIA AUF DEM  
DORFE  
Regie: *Hans  
Trommer* (1941)

unruhen 1968, ein Meisterstück der Agitation gegen die bürgerliche Eindimensionalität im Menschlichen wie im Politischen, die Vision aber auch eines utopisch anders erträumten Menschen. In *WELCHE BILDER, KLEINER ENGEL, WANDERN DURCH DEIN ANGESICHT* (1988), einem Film, der – einer Dramaturgie der Assoziationen verpflichtet – das Spiel von Kindern, den Spielgrund dieser Kinder, den Ferienalltag, beobachtet und der so der Wirklichkeit unseres auf den rationalen Zweck fixierten Alltags die Utopie entgegensetzt, hat der nämliche Autor einen Filmessay von intensivster Poesie gestaltet; in die Tiefe der Psyche lotet nur die Poesie.

Es sind die besten dieser Filme Beispiele dafür, wie der Film, wenn er abläuft, gleichsam erst entsteht vor den Augen des Zuschauers. Es werden diesem also weder Erläuterung noch Moral vorgetragen. Nichts über Menschen erfährt er, sondern was er erfährt, sind Menschen, die sich reflektieren. Indem er dabei ist, wenn Menschen über sich, über ihre Lage, ihre Nöte, ihre Augenblicke des Glücks nachdenken, gerät der Zuschauer seinerseits auf den Weg, dass er sich zu reflektieren beginnt. Er wird durch das Geschehen, das vor seinen Augen entsteht, in den Film integriert. Es kann dieses Geschehen unterschiedlich sein, und vielfältig ist es denn auch in der Tat.

Es sind, wie *Seilers FRÜCHTE DER ARBEIT* (1977), durchkonstruierte Denkspiele, die in gleichem Mass verschiedene Gegenstände haben – hier die Geschichte der Arbeiterschaft, deren Weg über drei Generationen hin nachgespürt wird, und die Geschichte der eigenen Herkunft aus bürgerlichem Haus, die der Autor, sich selber gegenüber so skeptisch wie radikal, in die Auseinandersetzung um die Früchte der Arbeit und derer einbringt, die diese eigentlich geniessen müssten.

Es sind Themen der Sozialpädagogik, nähme dieser Begriff sich nicht zu bürokratisch aus, menschlich zu wenig konkret, die immer wieder zur Darstellung kommen. Oft in Langzeitbeobachtungen von Menschen, die am Rande der Gesellschaft stehen, die, mehr noch, von der Gesellschaft aus Normendünkel ausgesondert sind. *Walter Marti* und *Reni Mertens* haben ihrer Zusammenarbeit eine erste Krone aufgesetzt, als sie in

URSULA ODER DAS UNWERTE LEBEN (1966) die Bildungsfähigkeit eines blinden und taubstummen Mädchens dokumentierten und so dem Widerspruch gegen die Ideologie vom unwerten Leben Zeugnis gaben. Eine zweite Langzeitbeobachtung, *Marlies Grafs BEHINDERTE LIEBE* (1979), ist kein Film über die Sexualität Behinderter, ist ein Film vielmehr, in dem die Behinderten ihre Schwierigkeiten vor der Kamera leben; ist kein Film, der von aussen zusieht, ist ein Film vielmehr, in dem mit der Autorin auch der Zuschauer seine eigenen Erfahrungen einbringt.

Es sind Themen der Arbeitswelt, wie in *Yves Yersins DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER* (1973) oder in *Hans-Ulrich Schlumpfs GUBER - ARBEIT IM STEIN* (1979). Es sind Themen der Existenz, der Lebenssituation einzelner und von Kollektiven, der Bauern etwa, der Bergbauern wie in *Fredi M. Murers WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND* (1974). Die Trilogie *GOSLIWIL* (1985) von *Béatrice Leuthold* und *Hans Stürm* ist ein grossangelegter Essay über die bäuerliche Existenz im Mittelland, doch nicht einfach von aussen beobachtet. Obwohl über Bauernschaft und Landwirtschaft berichtet wird, überprüft an Hand der bäuerlichen Arbeit dieser Essay zugleich tagebuchartig das aus der Stadt mitgebrachte Verhalten der Autoren und spürt den Veränderungen nach, die sie miterleben.

*EX VOTO* (1987) von *Erich Langjahr* belegt, dass die ethnographischen Entdeckungsfahrten im eigenen Land, hier in den Hügeln, Tälern und Agglomerationen des Kantons Zug, noch immer ergiebig sind. Und als eine Ethnographin von einfühlsamster Beobachtungskraft zeigt sich die Waadtländerin *Jacqueline Veuve*, eine Frau, die zwar entschlossen ans Werk geht, eine Frau, die solid in der Landschaft verwurzelt ist, die jedoch eine Sensibilität besitzt, wie sie in der Begegnung mit den Menschen, an deren Leben sie teilhat, wohl demütiger nicht sein könnte. *CHRONIQUE PAYSANNE EN GRUYÈRE* (1990) ist ein Zeugnis dieser Sensibilität.

Eine besondere Position innerhalb des schweizerischen Dokumentarfilms nimmt das Werk von *Richard Dindo* ein. Von *SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG* (1973) über *DIE ERSCHIESSUNG DES LANDEVERRÄTERS*

*ERNST S.* (1976) bis zu *DANI, MICHI, RENATO UND MAX* (1987) und *CHE GUEVARA – DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH* (1994) hat *Richard Dindo* für die Darstellung zeitgeschichtlicher Themen eine Ästhetik des Nacherzählens von vergangenen Ereignissen an bestimmten Orten zur Meisterschaft entwickelt. Eine Spielart des Dokumentarfilms, sind diese Filme der Form nach Enquêtes, die bei aller Sachlichkeit der Wiedergabe bestimmter Geschehnisse zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten ins Fiktionale, also ins Erzählen, ausgreifen. Das Erzählerische verringert die Authentizität nicht, immer sind die Menschen und die Ereignisse authentisch. In hohem Mass halten gerade diese Filme für den Zuschauer einen Raum des eigenen Beobachtens und des eigenen Ermessens frei.

Der einzige Dokumentarist allerdings ist *Richard Dindo* nicht, der sich dem Fiktionsfilm nähert – die Grenze zu diesem sogar überschreitet. Wie *Dindo* das in *EL SUIZO, UN AMOUR EN ESPAGNE* (1988) getan hat, haben sich *Bruno Moll* in *DAS GANZE LEBEN* und *Hans-Ulrich Schlumpf* in *TRANSATLANTIQUE*, (beide 1982), für die Umformung des Dokumentaren in das Fiktionale entschieden. In *Schlumpfs* jüngstem Dokumentarfilm, *DER KONGRESS DER PINGUINE* (1993), dem erfolgreichsten Schweizer Film der letzten Jahre, einem Plädoyer für die Umwelt, ist das Element des Spielszenischen wieder zurückgenommen, freilich in einem Monolog literarisch ausgeweitet – ein Wegzeichen vielleicht, dass der grosse, der epische, der komplex in die Probleme der Gegenwart vernetzte Dokumentarfilm noch keineswegs an seinem Ende angelangt ist.

#### Der alte Film im Schmelztiegel

War, als eine neue Sicht auf das, was Film kann, was er zu sein hat, wie er sich, Neuem erschliessend, neue Formen auch entwickeln sollte, in der Mitte der sechziger Jahre so eruptiv sich öffnete, der "alte" Schweizer Film tatsächlich – wie angekündigt – im Schmelztiegel der Geschichte verschwunden? Gab es nicht, selbst für die einsichtigen unter den Rebellen damals, zwei Filme wenigstens, die vom Bann verschont blieben? Nur richtig und gerecht war es, dass man vom Vorwurf der Sonntäg-

1

DERBORENE  
Regie: Francis  
Reusser (1985)

2

Clémentine  
Amoureux und  
Catherine Rétoré  
in MESSIDOR  
Regie: Alain  
Tanner (1979)

3

Nelly Borgeaud  
und Hannes  
Schmidhauser in  
ZWISCHEN UNS  
DIE BERGE  
Regie: Franz  
Schnyder (1956)

4

Ernette Tamm in  
L'APPEL DE LA  
MONTAGNE  
Regie: Arthur  
Adrien Porchet  
(1923)

lichkeit *Max Hauflers FARINET OU L'OR DANS LA MONTAGNE* (1939) und *Hans Trommers ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE* (1941) ausnahm. Weder der eine noch der andere passte ins Bild der Selbstberuhigung, das man zum Muster des Spielfilms während des Zweiten Weltkrieges und danach erkürt zu haben schien. Wären die historischen Kenntnisse so vertieft gewesen, wie sie von den Vigilanten des Neuen Films radikal verlautbart wurden, wäre vor ihren Augen wohl ein dritter Film noch aufgetaucht, *WILDER URLAUB* (1943). Doch der Blick auf *Franz Schnyder*, dessen Werk vor allen den Verruf des alten Schweizer Films besiegelte, wurde erst Jahrzehnte später wieder offen – nachdem ihm *Christoph Kühn* unter dem Titel *FS – DAS KINO DER NATION* ein die Kontroversität dieses Kinoautors auslotendes Porträt gewidmet hatte. *WILDER URLAUB* wagte es, ganz gegen die kollektiv akzeptierte Behauptung, der Grenzdienst habe 1939 bis 1945 das Bewusstsein der Soldaten mit einhelliger Gemeinschaftlichkeit durchdrungen, die Themen der Dienstmüdigkeit und der Frustration durch den Dienstatlag mit seiner hierarchisch festgelegten Verächtlichkeit aufzugreifen.

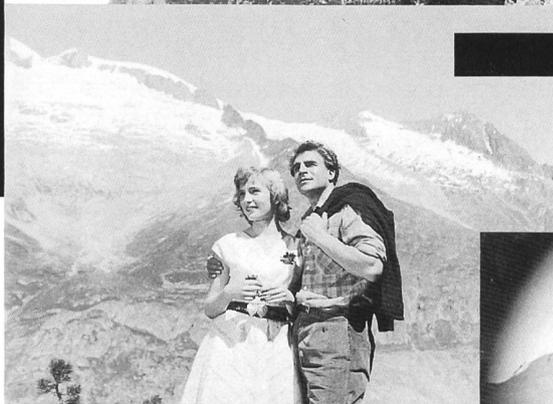
Das reizte die Hüter der zivil wie militärisch durchgewalkten Volksgemeinschaft ebenso auf, wie sie *Trommers* tapfere Menschlichkeit als Widerspruch gegen sie empfunden hatten. *ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE* – authentisch wie kein anderer Film vorher und seither, nach einer Erzählung von *Gottfried Keller* in der alemannischen Landschaft spielend – ist ein Meisterwerk des in der Schweiz nur selten anzutreffenden poetischen Realismus. Der Film fand mit seiner Tragik, dem Freitod der Liebenden, keine Gnade vor dem Optimismus der Zeit, der Sinn und Ziel der geistigen Landesverteidigung missverstehend, ideologisch angeordnet worden war. *Hauflers FARINET OU L'OR DANS LA MONTAGNE* – den Roman «*La fausse monnaie*» von *Charles Ferdinand Ramuz* frei adaptierend – war andererseits in keiner Art eine Huldigung an den durch die Alpen geschützten Sozialdarwinismus, der die Stärkeren siegen lässt; vielmehr ein Protest gegen die Repression, ein Appell an den Widerstand gegen Normen, die die Individualität zerstören, ein hohes Lied auf den «*homme*



1



2



3



4

1



2

3



4

révolté» gegen die im schroffen Fels-  
gestein der Schweizer Berge einge-  
mauerte Gesellschaft eines sozial un-  
gerechten, menschlich trägen Landes.

### Die vertrackte Kleinbürgerlichkeit

Nun gibt es aus der Hand von  
*Kurt Früh*, der – um Jahre zwar jünger  
als die in den dreissiger Jahren ange-  
tretene Generation – von den damals  
so genannten Jungfilmern dem ältere-  
ren Schweizer Film zugewiesen wurde,  
einen Film, der wie keiner in seiner  
Funktion der Vermittlung zwischen  
den Generationen, ihren Themen  
und gesellschaftspolitischen Perspek-  
tiven bedeutsam ist. *DER FALL*  
(1972) ortete einen anderen Schau-  
platz als die früheren Filme *Kurt  
Frühs* mit ihren Milieus der Altstadt  
oder Randständigkeit – das Aussen-  
quartier Oerlikon erschien ihm für  
einmal als der augenfälligste Schau-  
platz, mit dem sich die wuchernde  
Urbanität der Grossstadt Zürich ding-  
fest machen liess. Und die Geschichte  
des Privatdetektivs Grendelmeier,  
der sich in ein Luder vergafft, war  
eine Geschichte anderer Art als bis-  
her. Obwohl die Geschichten seiner  
früheren Filme aus dem kleinbürger-  
lichen Milieu (*BÄCKEREI ZÜRER*,  
1957) oder aus dem Milieu der  
Clochards, in dem die Kleinbürger-  
lichkeit sich antipodisch spiegeln  
konnte (*HINTER DEN SIEBEN GLEISEN*,  
1959), sich kaum je mit dem Selbst-  
verständnis dieses Kleinbürgers iden-  
tifizieren.

*Kurt Früh* ging es vielmehr dar-  
um, das Kleinbürgertum, in dessen  
Milieu der städtische Schweizer sich  
heimatlich geborgen fühlt, kritisch zu  
reflektieren, und zwar besonders dort  
auch, wo, im Masse der sozialen Ver-  
änderung, nun auch der einst proletari-  
sche Arbeiter diese Kleinbürgerwelt  
bewohnt. Selbstgerechtigkeit und  
Mief der Kleinbürgerlichkeit, ihre  
Verachtung für den Menschen, der  
anders ist, für den Fremden, und ihre  
auch tödlich wirkende Bösartigkeit  
hat *Früh* schliesslich in *DÄLLEBACH  
KARI* (1970) denunziert.

*Kurt Früh* war zwischen den  
Generationen also ein Vermittler, da-  
durch, dass er – in Filmkursen – die  
Kenntnisse des Handwerks an Jünge-  
re weitergab; dadurch vor allem aber,  
dass er, ohne aus der Kontinuität  
seiner Themen und seiner sozialmo-

ralischen Engagiertheit wegzutreten  
und sich anzupassen, Teilhaber an  
den Anstrengungen der Jüngeren  
wurde, mit ihnen den Boden eines  
unabhängigen, die Vormachtstellung  
eines traditionellen Produzenten aus-  
schliessenden, einzig von den Auto-  
ren selbst bestimmten Filmmachens  
befestigte. An seinen beiden letzten  
Filmen, *DÄLLEBACH KARI* und *DER  
FALL*, ist abzulesen, dass und wie *Kurt  
Früh* auf diesem mühsamen Weg jene  
innere und künstlerische Befreiung  
erlebte, um die er lange Zeit hindurch  
in immer neuen Anläufen gekämpft  
hatte.

### Kleinbürger im Bann der Utopie

Umgekehrt bewies *Kurt Früh* – in  
dem Masse, in welchem er sich von  
den Klischees einer vermeintlich pu-  
blikumsgefälligen dramaturgischen  
Tradition loslöste – den seiner Gene-  
ration nun nachdrängenden jungen  
Filmern, dass es künstlerisch durch-  
aus fruchtbar sein konnte, das Milieu  
des Kleinbürgers in seiner Wider-  
sprüchlichkeit von Biederkeit und  
Unduldsamkeit, von Arbeitssinn und  
Phantasielosigkeit, aber auch in sei-  
ner oft fast an Abgründigkeit heran-  
reichenden Vertracktheit darzustel-  
len. So anders, nämlich aus der  
Perspektive der utopischen Aufmüp-  
figkeit den in den kleinbürgerlichen  
Verhaltensweisen festgeschriebenen  
Normenzwang beschimpfend, weni-  
ge Jahre später *Kurt Gloors* *DIE PLÖTZ-  
LICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEI-  
NER* (1976) ausgefallen ist, es besitzt  
dieser Film seinen Zusammenhang  
mit dem späten Werk *Kurt Frühs*  
durchaus. Auch wenn natürlich das  
Thema des Wegtretens aus dem Ge-  
wohnten, dem Lästigen, dem Zwin-  
genden, des Aufbrechens ins Irgend-  
wohin, sei's auf Fahrten in die Ferne,  
sei's auf Fahrten im eigenen Kopf, ein  
Thema ist, das im Schweizer Film neu  
ist.

Auch der stille Held von *Yves  
Yersins* Meisterwerk *LES PETITES FU-  
GUES* (1979), der alte Knecht Pipe,  
der sich selber entdeckt und dabei ent-  
deckt, wie sehr er durch seine Le-  
bensfron auf dem Bauernhof um sei-  
nen Sinn gebracht worden ist, ist  
einer, der aus dem Zwang ausbricht –  
auf dem Sattel eines Velocipeds, auf  
einem Helikopterflug um das Matter-  
horn, mit dem Vertrauen in seine  
eigenen Augen, die er mit Hilfe eines

Fotoapparates in der Freiheit übt, seine engste Umgebung, ihre Beschwerden nicht alleine, ihre Schönheit auch wahrzunehmen. Ausbrüche nicht einzig von alten Männern allerdings, auch von Jungen, und von diesen immer aufs neue, und das vor allem in den Filmen der Romands, die – was den Spielfilm betrifft – die ersten waren, die den Ruf eines neuen Schweizer Films begründeten. Das Werk *Alain Tanners*, und keineswegs einzig sein frühes, das Werk von *Claude Goretta*, aber auch das Werk des um Jahre jüngeren *Michel Soutter*, lebt von der thematischen Wiederkehr des Weggehens, des Aussteigens, des Rückzugs.

### Pioniere in der Westschweiz

Sieht man ab von den allgemeinen Verhältnissen einer politischen und gesellschaftlichen Stabilität, die, statt dass die Phantasie die Beengnis hätte aufsprengen können, dem Land gesamthaft verordnet wurde, ist in der Romandie die Ausgangslage, die zu einer Erneuerung des Films inspirierte, eine andere als in der deutschen Schweiz. Zwar wandten sich die Insurgenten auch im Welschland gegen eine Beschönigung der helvetischen Wirklichkeit, doch diese trafen sie nicht ausschliesslich in den Filmen aus der alemannischen Sprachregion an, auch im eigenen Landesteil war sie gepflegt worden.

L'ŒSIS DANS LA TOURMENTE (1941) von *Arthur Porchert* ist eine Huldigung an das Rote Kreuz, nimmt in melodramatischer Spielart sogar den Stoff vorweg, aus dem dann Filme wie *MARIE-LOUISE* (1944) und *DIE LETZTE CHANCE*, beide von *Lindtberg*, beschaffen sind. Die Geschichte einer Frau, die, als Schauspielerin berühmt, aus dem calvinistischen Milieu Genfs, wo sie zwar Zuflucht gefunden hat, in den Tod geht und deren vermeintlich letzter Lebensspur in drei Episoden gefolgt wird, ist *Jacques Feyders* Beitrag zum welschen Film während seiner Emigration: *UNE FEMME DISPARAIT* (1942) ist eine nicht mehr ganz konzise Arbeit des alternden Meisters, holte den Charakter eines Vorbildes nicht mehr ein, das des gleichen Autors zur Stummfilmzeit im Wallis gedrehter Spielfilm *VISAGES D'ENFANTS* (1923) erlangt hatte. Das ist ein Werk, das harmonisch und ebenmässig die Geschichte eines

Mannes erzählt, der, als er nach dem Tod seiner Frau eine zweite Ehe schliessen will, seinen kleinen Sohn zu Eifersucht und Widerspenstigkeit aufscheucht; ein Drama in den Bergen ohne die melodramatische Pathetik des Genres.

Dass es in der Romandie eine Filmproduktion von Kontinuität nicht gab, hat seinen Grund vor allem aber darin, dass eine Infrastruktur fehlte, die von ferne auch nur mit der in Zürich aufgebauten vergleichbar gewesen wäre. Das wiederum hatte eine Ursache darin, dass die französischsprachige Schweiz, anders als die alemannische, die sich vom deutschsprachigen Kulturraum abzuheben anstrebte, nachdem seit 1933 sich Hitlers schwerer Schatten auf ihn gelegt hatte, eine gleichartige Abgrenzung gegenüber Frankreich sich nicht zumuten musste. Eine ausreichende Infrastruktur entwickelte sich in Genf mit der Einrichtung und dem Aufkommen des Fernsehens. Dass die *Télévision de la Suisse Romande* damals den Entscheid fällte, Filme nicht ausschliesslich für den Bildschirm, sondern gleichzeitig für das Kino herzustellen und dabei dem Kino die Priorität der Aufführung zuzugestehen, ist eine Pioniertat, die, was die Entfaltung des westschweizerischen Spielfilms (insbesondere) betrifft, noch heute nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

### Tradition des Anarchismus

In der «*Groupe des cinq*», wie sich der Kreis jener nannte, die einen neuen Beginn im Kino sich vorgenommen hatten – *Alain Tanner*, *Claude Goretta*, *Jean-Louis Roy*, *Jean-Jacques Lagrange* und *Michel Soutter* –, setzten sich als erste *Goretta* und *Tanner* mit Filmen durch, denen es auch keinerlei Schwierigkeiten bereitete, über die Sprachgrenze hinaus – die in früherer Zeit kaum je zu überwinden möglich war –, ja sogar vor allem in der deutschen Schweiz wahrgenommen zu werden. Mit *CHARLES MORT OU VIF* (1969) von *Tanner* und *LE FOU* (1970) von *Claude Goretta* – der Geschichte des Unternehmers, der aussteigt, und die Geschichte des Arbeiters, der, weil die Arbeit ihn krank gemacht hat, Rache nimmt – findet, bei aller Zeitgeistigkeit der Stoffe, eine Rückkehr statt in eine im welschen Film seither kaum mehr sichtbar gewordene Tradition des Anarchismus.

Von *Jean Choux*, auch er ein Genfer und damit ein Gefangener der die Gesellschaft prägenden calvinistischen Rechtschaffenheiten, stammt der Film *LA VOCATION D'ANDRÉ CAREL* (1924/25). Der ist insofern zwar ein gesellschaftspolitisches Lehrstück, als er den Helden, den Sohn des reichen Akademikers, *André* eben, auf den Weg der Erkenntnis weist, dass Arbeit ein Verdienst, dass das einfache arbeitende Volk es ist, das einer Gesellschaft zur Würde verhilft. Indem er so seinen Helden die Würde der Arbeit entdecken lässt, verbeugt sich *Jean Choux* zwar durchaus vor den Tugenden, die den Calvinisten wert sind, zugleich aber denunziert er, etwas populistisch, die soziale Unverbindlichkeit der höheren Klasse.

Zu messen indessen ist all das zuletzt an einer Figur, an *Doret*, dem Erzieher *Andrés*. Der ist gewiss ein Gemütsmensch und ein Tolpatsch, lässig und generös seinem Zögling gegenüber, dieses jedoch nicht aus pädagogischer Verantwortung heraus, sondern um in Freiheit ausleben zu können, was er eigentlich ist: ein Lüstling und Trunkenbold. Langhaarig, einen Strohhut auf dem Kopf, in die hellen Hosen eines gierigen Herzensbrechers gekleidet, ist dieser *Doret* in seinem Habitus eine anarchische Spielfigur, die so harmlos eines Tages vielleicht nicht mehr sein wird. Noch setzt sich gegen die calvinistische Rechtschaffenheit, gegen das mit dieser dem Leben auferlegte Lästig-Zwingende, der Humor.

### Alain Tanners Widerständigkeit

Grosse Künstler haben stets das gleiche Thema, das sie in immer anderen Spielarten darstellen: In den Filmen von *Tanner* sind es die Männer, die Frauen, die aus dem Gewohnten, das in die Verkümmerng treibt, ausbrechen, die Rebellen allesamt und immer. Der Unternehmer, der in *CHARLES MORT OU VIF* aus der geregelten Arbeit aussteigt, die junge Frau, die sich in *LA SALAMANDRE* (1971) von vorneherein der Eingliederung ins Leistungsgebot entzieht, das Ehepaar, das in *LE RETOUR D'AFRIQUE* (1972/73) seine Abreise ankündigt, indessen in seiner Wohnung sich einschliesst, denn auch so lässt sich der Trotz gegen die Integrierung leben – diese frühen Filme haben in

1  
*Margrit Rainer, Ruedi Walter, Kathrin Schmid und Fred Tanner in JAKOBLI UND MEYELI*  
Regie: Franz Schnyder (1961)

2  
*Serena Wey in DAS GANZE LEBEN*  
Regie: Bruno Moll (1982)

3  
*Heinrich Gretler, Liselotte Pulver und Hannes Schmidhauser in ULI DER KNECHT*  
Regie: Franz Schnyder (1954)

4  
*Bulle Ogier und Jacques Denis in LA SALAMANDRE*  
Regie: Alain Tanner (1971)

den späteren und nun altersreifen Filmen des Genfers ihre Nachfahren: VON DANS LA VILLE BLANCHE (1983) über NO MAN'S LAND (1985) bis zu LA VALLÉE FANTÔME (1987) und UNE FLAMME DANS MON CŒUR (1987); von LE MILIEU DU MONDE (1974) über MESSIDOR (1979) bis zu L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE (1991). Der Eigensinn der Schweiz, eine Idylle sein zu wollen, die zu sein die Herrschenden freilich nur vorgeben, reizt dazu, tabula rasa zu machen, weniger aus wildem Entschluss, der dann zwar hinstösst, als weil der Zufall es so arrangiert. Oder die Einsicht nahe legt, dass die Kräfte der Beharrung sich nicht aufbrechen lassen, die Abkehr von der Heimat, die man dennoch empfindet, also wagen muss; von einer Heimat, die man freilich nirgends wirklich anfassen kann. Und dann doch die Heimkehr des Ausreisers, zunächst freilich nur halben Wegs; anarchisch die Freiheit zu leben ist jedenfalls der stärkere Wunsch als die Versöhnung. Und dann doch die Utopie der Familie, die für das tägliche Leben einzig taugliche Gemeinschaft, so in JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 (1976). Sie wird der Ort sein, von dem ein Mann den Kampf aufnehmen kann gegen die verwaltete Welt; der Ort, an dem sich die Sicht auftut auf die "neuen Städte", Städte frei von aller regelstarr verwalteten Ordnung. Von diesen Städten hat schon Charles Dé, der Protagonist von CHARLES MORT OU VIF, geträumt.

#### Signé Michel Soutter

Auch Michel Soutter – zu früh (1991) im Alter von fünfzig Jahren gestorben – wollte mit seinen Zähnen den Mond vom Himmel beißen (LA LUNE AVEC LES DENTS, 1966). Mit seinen Filmen – von JAMES OU PAS (1970) zu LES ARPENTEURS (1972), von L'ESCAPADE (1973) zu REPÉRAGES (1974), L'AMOUR DES FEMMES (1976) und SIGNÉ RENART (1986) – vertrat Soutter eine Ästhetik des Widerparts zum Kino und der darstellenden Kunst überhaupt. Die diskursive Erzählform des Films und des Romans (natürlich) verwerfend, war er ein Liebhaber der Poesie, ein Widerspenstiger gegen die Prosa, die sich – nach Pier Paolo Pasolini – mit der psychologischen Diskursivität für Menschen und Situationen begnügt.

Wer in der Kunst, also auch im Film, Psychologie betreibt, so sagte Soutter, gibt vor, er sei imstande, eine Person, ihre Verhaltensweisen und ihre Empfindungen, ihre Veränderungen und gar ihre Geheimnisse mit einleuchtender Präzision beschreiben zu können. Wird nicht umgekehrt, fragte Soutter und versuchte, mit jedem seiner Filme darauf eine Antwort zu geben, eine Person, je besser man sie kennt, desto geheimnisvoller, desto rätselhafter? Menschen sind, als künstlerische Figuren insbesondere, von Interesse nur dann, wenn sie nicht nach sozialen Kriterien, nicht nach psychologisch erklärbaren Verhaltensweisen funktionieren. Interessant sind sie dann, wenn sie ausschliesslich sie selber sind, jederzeit und vollständig offen, bereit, die Erfindung ihrer selbst fortwährend einzugestehen, ihre Kreativität des eigenen Imaginierens vor aller Augen zu bekennen.

Dieser künstlerische Entwurf der Menschendarstellung ist der poetische. Poesie ist mehr als Anreiz zur Stimmungsmalerei oder zur Neigung, Schönheit, Wohlklang und Gefühl lyrisch ausschwingen zu lassen. Poesie ist der Weg, auf dem der Künstler der Wirklichkeit nahekommen kann, weil er diese Wirklichkeit unterwandert, sie aus der Selbsterklärung, dass sie genauen Mechanismen folge, loszulösen versucht. Poesie ist alles andere als Flucht vor der Wirklichkeit, sie ist vielmehr deren Subversion, vor allem dann und dort, wo sie sich in ihren Normen, sei's moralischen, sei's politischen, als tatsächlich benenn- und darum beschreibbar vorkommt. Poesie ist der einzige Zugang zu Körper und Herz der Menschen – Soutter zeigt nie fertige Personen, fixiert sie keinen Augenblick in ihrem Alltagsleben, macht sie sogar sichtbar in oft marginalen Aspekten, nutzt diese scheinbare Marginalität zur Darstellung des Spielerischen ihrer Existenz.

Zwar hat Soutter in keinem seiner Filme explizit die Schweiz erklären wollen, doch die Art, wie er deren Selbstverständnis unterwandert, ist einzigartig, nicht nur im Kino. Ist einzigartig unter den schweizerischen Verhältnissen, unter den calvinistischen insbesondere Genfs, wo seine Filme fast alle angesiedelt sind oder von wo sie doch ausgehen. Das wäre etwas Unerhörtes, nähme man nicht wahr, in welch

bestimmender Tradition dieses Werk ebendoch steht – in der Tradition des «examen de conscience», wie Rousseau es, ins Gesellschaftliche wie ins Individuelle ausgreifend, literarisch vorgelebt hat. Diese Neigung, mit jedem Film ein «journal intime» zu schreiben, verband Soutter denn auch in Freundschaft mit Tanner. Denn dessen Poesie ist ihrerseits stets Element der dialektischen Methode, der Methode der lustvollen Pflicht des Prüfens und Wägens, der Methode des didaktischen Aufzeigens, die, von der Wirklichkeit abrückend, diese mit den Mitteln der Verfremdung wieder einholt – mit der zielgenau komponierten Einrichtung der kinematographischen Bilder.

#### Schauplätze abseits der Schweiz

Einzelgänger so ausgeprägter künstlerischer Natur sind auch auf der Szene des alemannischen Films auszumachen. Eine solche Einzelerrscheinung ist ohne jeden Zweifel Daniel Schmid. Welches immer die Geschichte seiner Filme – der Spielfilme wie HEUTE NACHT ODER NIE (1972), LA PALOMA (1974), VIOLANTA (1977), HÉCATE (1982), JENATSCH (1987) und ZWISCHENSAISON (1992) und der Dokumentarfilme wie IL BACIO DI TOSCA – sein mögen, es sind Geschichten für Filme, die ihren Zusammenhalt in der Stimmung gewinnen, in einer Stimmung der verbotenen Leidenschaften. Der leidenschaftlichen Sehnsucht nach Erfüllung in der Liebe, die doch immer auch als eine Wahnidee, zerstörerisch und tödlich, erfahren wird. Es sind Filme, in denen Gefühle, Leidenschaften, Begegnungen ritualisiert werden. Aus den Sehnsüchten, die sie zelebrieren, bricht ein Lebensgefühl zwar des konstitutionellen Pessimismus hervor. Und doch weichen Schmid's Helden, Frauen wie Männer, diesem Lebensgefühl nicht aus; ist es doch Ausdruck des verzehrenden Rausches, in dem sich das einsame Ich erleben kann – erhaben, erhoben, geschlagen und vernichtet. So erfährt die Stärke, die Kraft des Leuchtens, ein jeder Mann, eine jede Frau.

Daniel Schmid's Filme haben, in der Regel, schweizerische Milieus zum Schauplatz: in HEUTE NACHT ODER NIE ein Hotel im Luxuskurort, in LA PALOMA die Panoramasicht von der Rigi, in VIOLANTA – einer Adaption von Carl Ferdinand Meyers «Die

1  
Walo Lüönd und  
Lukas Ammann in  
DÄLEBACH KARI  
Regie: Kurt Früh  
(1970)

2  
Rainer Werner  
Fassbinder und  
Ingrid Caven in  
SCHATTEN DER  
ENGEL  
Regie: Daniel  
Schmid (1977)

3  
François Simon in  
CHARLES MORT  
OU VIF  
Regie: Alain  
Tanner (1969)

4  
Tom Novembre in  
SIGNÉ RENART  
Regie: Michel  
Soutter (1986)

Richterin» – das Bergell. Und doch sind sie, ihrem Gehalt nach, nicht Filme, in denen es eine Rolle spielt, ob ihr Milieu historisch oder aktuell schweizerisch ist. Eine Rolle dieses Zuschnitts wäre höchstens, dass zum unablässigen Ernst des Landes phantastische Spiellust gesetzt werden könnte. Lange bevor *Alain Tanner* das Losungswort ausgegeben hat, die Schweiz sei für ihn kein Thema mehr, hatte *Schmid* im Grunde die Schweiz ausgetauscht. Zwar ist für *Schmid* die schweizerische Landschaft filmisch keineswegs verbraucht, doch den fremden Ort – so in *HÉCATE* Marokko, so in *SCHATTEN DER ENGEL* (1977) Wien – hat er früh aufgesucht.

Man kann in diesem Zusammenhang das Dokumentarfilmschaffen auch erwähnen, wo seit den späteren achtziger Jahren die Macher ihre Aufmerksamkeit fernen, fremden Ländern, fremden Ethnien, fremden Kulturen zuwenden und die Methode der Ermunterung zur Kommunikation in eine Situation übertragen, die ihnen nicht vertraut ist, schwieriger also zu bestehen. *Clemens Klopfenstein* hat mit den poetischen Essays *GESCHICHTE DER NACHT* (1979) und *TRANSES* (1982) einen Anfang gemacht. Zur nämlichen Zeit wird die Absage an die Schweiz erkennbar auch im Spielfilm ganz deutlich. Diese Abreise thematisiert hatte als erster *Tanner* – in *LE RETOUR D'AFRIQUE* –, und konsequent war es dann für ihn, dass er in *DANS LA VILLE BLANCHE* etwa und in *LA VALLÉE FANTÔME* und in anderen Filmen (nicht zu vergessen in *LES ANNÉES LUMIÈRE*, 1981) mit dem Weggehen vom Schauplatz Schweiz wirklich ernst machte.

Doch nicht ausschliesslich als Wechsel des Schauplatzes wird man die Absage an die Schweiz verstehen dürfen. Vorab ist diese thematische Veränderung im Spielfilm als ein Paradigmawechsel beim Erzählen auszumachen. Wiewohl es umgekehrt unzutreffend wäre, überhaupt das Verschwinden der jeweils gegenwärtigen Probleme von Politik und Gesellschaft aus diesen Erzählungen zu konstatieren. Gegen eine solche Behauptung stehen jedenfalls *Rolf Lyssys* *SCHWEIZERMACHER* (1977), wo die hässliche Praxis der Einbürgerung von Ausländern komödiantisch dramatisiert wird – als Komödie durchaus ein Einzelfall, im Kino allerdings auch der erfolgreichste. Mit *DER GE-*

*MEINDEPRÄSIDENT* (1983) charakterisierte *Bernhard Giger* einen Mann, der im politischen Amt stolpert, mit *DER PENDLER* (1988) beschrieb er Situationen der Drogenszene, mit *SCHATTEN DES ZWEIFELS* (1992) – den Mordfall Zwahlen paraphrasierend – unterzog er Mechanismen der Justiz kritischem Zweifel. Während *Kurt Gloor* in *MANN OHNE GEDÄCHTNIS* (1983) einerseits die Funktionsweisen der psychiatrischen Kliniken freilegte, entwarf er auf der anderen Seite das Porträt eines Mannes, der aus der Gesellschaft und ihrer Technikgläubigkeit ausgestiegen ist.

Im gleichen Jahr 1983 erschien *Heinz Bütlers* *MELZER*, die Geschichte eines Mannes, der sich, der Leistungswelt überdrüssig, selber in die psychiatrische Anstalt einliefert. Das Thema solchen Überdresses ist eines der Themen, die, wenn sie auch in einem lokal schweizerischen Umfeld angesiedelt sind, von so allgemeiner Gültigkeit sind, dass für sie jederzeit der Schauplatz ausgetauscht werden kann. Die Vereinzelung, die Einsamkeit, die Verzweiflung über den Verlust der Zugehörigkeit hat *Beat Kuert* in *SCHILTEN* (1979), die Aufbegehr im Konflikt der Generationen in *NESTBRUCH* (1980) beschrieben. Die Angst vor dem Übertritt ins Erwachsenen-sein hat *Christoph Schaub* in *DREISSIG JAHRE* (1990), die Entdeckung der Väterlichkeit *Felix Tissi* in *TILL* (1988) dargestellt. Bezeichnend für die Austauschbarkeit ist, dass *Markus Imboden*s *AUSGERECHNET ZOË* (1994), die Geschichte einer Aids-infizierten jungen Frau, in Hamburg spielt.

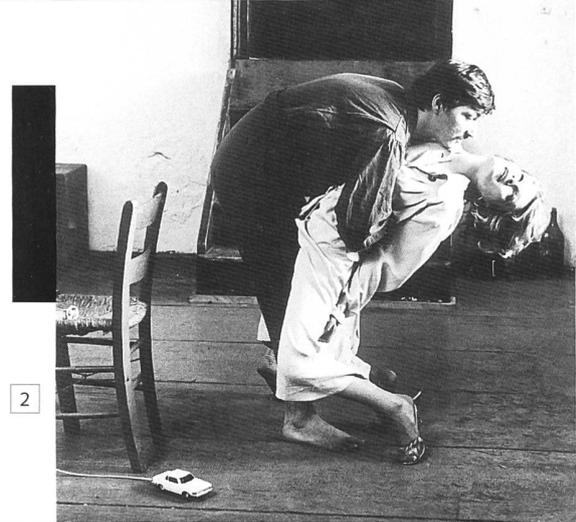
#### Rückkehr in die Berge

Mitte der achtziger Jahre überraschten *Claude Goretta* und *Francis Reusser* mit je einem Film aus der Welt der Berge, den schweizerischen Alpen, der eine wie der andere nach einem Roman von Charles Ferdinand Ramuz gedreht, *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* (1984) und *DERBORENCE* (1985). Es ist ein weiter und oft winkelter Weg, den *Goretta* seit *LE FOU* gegangen ist, als er noch Weggefährte *Tanners* war. Sein Abschied von der Ideologisierung der Politik, seit 1968 betrieben, hatte sich allerdings schon bald abgezeichnet. *LA DENTELLIÈRE* (1977), die Geschichte einer unglücklichen Spitzenmacherin, setzte deutlich ein Merkzeichen. *LA*

1



2



3



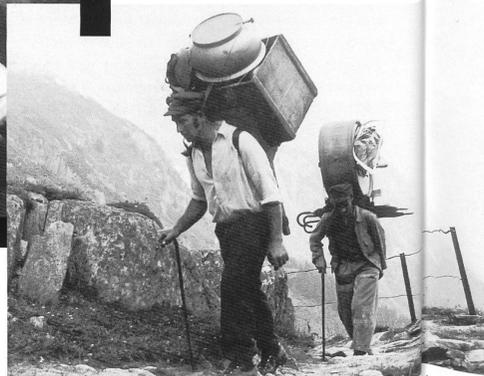
4



1



1



2

MORT DE MARIO RICCI (1983), die Geschichte eines Journalisten, der in einem jurassischen Dorf zum Katalysator des Geschehens wird, ist das Psychogramm – gleichgültig, wo das Dorf liegt – einer Gemeinschaft, die sich im Schweigen eingenistet hat; über Mario Riccis, des italienischen Arbeiters, Tod – Unfall, Mord? – redet niemand.

LA MORT DE MARIO RICCI liefert das Bild einer Stagnation, der Lethargie einer – stellvertretend für die westliche Menschheit stehenden – Dorfgemeinschaft, die nicht mehr aktiv handeln kann, die nur noch reagiert, mit Hass, aber auch mit Hinwendung. Zwar ist eine sozialpsychologische Dimension dieses pessimistischen Verzweifels durchaus auch als schweizerisch zu benennen, wäre dieser Weltschmerz nicht überall anzutreffen, wäre er nicht subjektiv auch der Lebensschmerz von *Goretta* selbst. So war es denn nur konsequent, dass dieser mit Ramuz' Roman explizit das Katastrophengefühl unserer zeitgenössischen Umweltangst dramatisiert hat – ein Film der Endzeitstimmung.

Für *Reusser* war, als er sich für den Stoff von DERBORENCE entschied, wohl ein anderer Antrieb lebendig. Zwar handelt auch dieser Stoff von einer – dieses Mal nicht nur angstvoll vermuteten, sondern wirklichen – Katastrophe im Gebirge, von einem Fels- und Gletscherbruch. Kann die Geschichte – von *Reusser* im Stil einer Grossen Oper aufbereitet, was Distanz spürbar macht – für diesen Künstler, der bisher in seinen Filmen mit seiner schwierigen Innerlichkeit zu Rande zu kommen trachtete, nicht objektiv ein Standort der Selbstberuhigung gewählt worden sein? Insofern wäre DERBORENCE, so fremd der Film in der filmischen Szene dieses Waadtländers steht, eine logische Konsequenz auch seiner Biographie. Hatte *Reusser* in VIVE LA MORT (1968) nicht dazu aufgerufen, die Väter, auch die Mütter totzuschlagen? Hatte er, schon damals für eine Überraschung gut, in LE GRAND SOIR (1976) nicht zum einen den Vitalismus des Anarchisten gefeiert, zum anderen von den Genossen ein Gruppenbild der Betörung durch die Gewalt gezeichnet? SEULS (1981) ist dann ein Drama der Innerlichkeit, einer Innerlichkeit in Aufruhr, Selbstzweifel und Verwirrung. Der Held setzt sich auf

die Spur seiner eigenen Biographie, deren Entdeckung zugleich der Zuschauer unter vielschichtigen visuellen Verschlüsselungen wahrzunehmen aufgefordert ist.

#### Der magische Ruf

Rückkehr in die Berge – das gewiss, doch ohne eine Rückkehr zum alten Schweizer Film. Es ist die vertraute Gebirgswelt, doch auf ihren Gipfeln gibt es die Mentalität der naturburschenhaften Hemdsärmeligkeit nicht mehr; nicht mehr die Selbstbeweihräucherung des Alpinisten, des virilen Mannes; nicht mehr die Mythisierung von Gipfeln und Gletschern als der Orte der Unbeflecktheit, der Orte, wo schicksalhaft Läuterung Drama ist. Dass dieser Geist wiedergekehrt sei in Filmen wie DAS GEFRORENE HERZ (1979) und DER SCHWARZE TANNER (1983) von *Xavier Koller*, ist freilich Unterstellung. Die Vorlagen alleine schon, Erzählungen des politisch widerborstigen und keineswegs heimatlichen Schriftstellers *Meinrad Inglin*, sicherten gegen ein erneutes Versinken in die mythisierenden Schablonen ab. Und als Bergdrama ist *Markus Imhoofs DER BERG* (1991) eine Parabel von elementarer Kraft.

Gewiss, es wird die Existenz der Bergbevölkerung nicht kritisch hinterfragt, wie das *Fredi M. Murer* in WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND getan hat. Aber es werden Geschichten erzählt, die einzig eben auf dem Hintergrund einer konkreten Landschaft, der schweizerischen Berglandschaft, erzählt werden können. Gerade *Murers* HÖHENFEUER (1985), ein schöner, weil tiefgründiger, ein erschütternder, weil erschreckender Film – die Geschichte einer Liebe unter Geschwistern, einem taubstummen Buben und seiner älteren Schwester – ist aus dieser konkreten Bindung nicht zu lösen. Auch wenn *Murer*, der hier ein Meisterwerk in der Tat geschaffen hat, erklärt, die Geschichte könne überall in der Welt, in Island oder in Japan, spielen.

Die Landschaft von HÖHENFEUER ist die Bergwelt der Innerschweiz, auch sie eben eine autochthone, ein archaische Landschaft noch. Eine Landschaft, die ihre Menschen in magische Lebensgefühle einbindet, in welcher die Wahrheiten der Sagen

und der Märchen noch lebendig sind. HÖHENFEUER beschwört, und das ist unablässbar von der Tragik der erzählten Geschichte, das Unheimliche und Unnennbare, das "Es", wie es in diesen Sagen aufgezeichnet ist; und das zerstörerisch noch immer ist, auch in unsere moderne Welt mit Schrecken eindringt. Erst diese Bindung menschlichen Daseins an eine metaphysische Wirklichkeit macht *Murers* Vision der Innigkeit von Liebe und Tod so stark. Es verwandelt sich die Beobachtung einer Kultur, aus deren altem, überliefertem, unbewussten Besitz diese Menschen handeln, ohne jede symbolistische Verkrampfung in ein organisches Bild des Lebens. Eines Lebens, einer Liebe, die sich so, ohne dass der Tabubruch als Makel verfermt würde, so und nicht anders hier und überall in der Welt, wo das Dasein in Formen noch geprägt ist, zutragen könnte.

Martin Schlappner



3



4



5

1  
*Johanna Lier und  
Thomas Nock in  
HÖHENFEUER*  
Regie: *Fredi M.  
Murer* (1985)

2  
WIR BERGLER IN  
DEN BERGEN SIND  
NICHT SCHULD,  
DASS WIR DA  
SIND  
Regie: *Fredi M.  
Murer* (1974)

3  
*Robert Freitag in  
WILHELM TELL –  
BURGEN IN  
FLAMMEN*  
Regie: *Michel  
Dickoff* (1960)

4  
GOSSLIWIL  
Regie: *Béatrice  
Leuthold, Hans  
Stürm* (1985)

5  
DER KONGRESS  
DER PINGUINE  
Regie: *Hans-  
Ulrich Schlumpf*  
(1993)

# Die bitteren Tränen ...



Hundert  
Jahre  
Kino

---

Meine älteste Schwester hatte mich mit nach Asakusa genommen, wo wir uns einen Film über eine Südpolexpedition ansehen wollten.

Der Anführer der Schlittenhunde wird krank; die Forschergruppe muss ihn zurücklassen und mit dem Rest der Meute weiterziehen. Doch taumelnd und dem Tode nahe folgt ihnen der Hund und nimmt seinen Platz an der Spitze der Meute wieder ein. Beim Anblick dieses Tieres, das sich nur noch mühsam und schwankend auf den Beinen halten konnte, wollte mir schier das Herz brechen. Seine Augenlider waren vom Eiter ganz verklebt; seine Zunge hing ihm weit aus dem Maul, und es schnappte mühsam nach Luft. Sein Gesicht bot einen pathetischen, schauerlichen und edlen Anblick. Meine Augen flossen von Tränen über, so dass ich kaum noch etwas sehen konnte.

Auf der verschwommenen Leinwand führte einer der Expeditionsteilnehmer den Hund beiseite, ein Hügel entzog ihm dem Blick. Schliesslich muss er das Tier wohl getötet haben, denn ein Gewehrschuss war zu hören, der die übrigen Hunde erschreckte und sie aus der Reihe springen liess. Ich brach in heftiges Weinen aus. Meine Schwester versuchte mich nach Kräften zu trösten, doch es war vergebens. Sie gab auf und führte mich aus dem Kino. Doch ich weinte weiter. Ich weinte in der Strassenbahn den ganzen Weg nach Hause; ich weinte, als wir dann zu Hause waren. Selbst als meine Schwester mir drohte, sie würde mich nie mehr mit ins Kino nehmen, weinte ich weiter. Bis heute kann ich das Gesicht dieses Hundes nicht vergessen, und wann immer ich daran denke, empfinde ich Hochachtung vor diesem Tier.

Akira Kurosawa

Aus: So etwas wie eine Autobiographie,  
Diogenes, 1982

---

Ja, ja, ja: Ich weine im Kino, und ich schäme mich meiner Tränen nicht. Gar nicht wahr. Ich schäme mich meiner Tränen. Deshalb fand ich IMAGINE: JOHN LENNON so einen angenehmen Film: Nach der letzten grossen pitschnassen Flenn-Sequenz geht es noch etwa zehn Minuten lang weiter, zum Abtropfen. Dann tritt man gefestigt ins Freie, macht je einen zynischen («Ich glaub, es gibt mehr

Yoko-Ono-Hass-als Pippi-Langstrumpf-Fan-Clubs») und einen mitmenschlichen («Komm, wir gehen noch einen zischen») Spruch, und die Sache ist ausgestanden.

Nicht bei den FALKEN. Da hilft nur: Nachspann aussitzen (immer gut; wirkt wie Interesse) und Schdupfed vortäusched.

Was für ein Film! Bis in die winzigsten Nebenrollen ist er mit Genies besetzt (Casting: Mary Selway). Eine von den Zeitläuften schon etwas eingedellte Hure z. B., die wunderbar Fritten isst und dazu weinend (Weinend? Ich darf gar nicht dran denken) im von ihr vorher reparierten Fernseher eine Vierziger-Jahre-Schnulze betrachtet, wird von der berühmten Regisseurin Sheila Hancock gespielt.

Harry Rowohlt

Aus: «Die Falken» von Robert Ellis Miller  
in «Pooh's Corner. Meinungen und Deinungen  
eines Bären von geringem Verstand»,  
Haffmans, 1993

---

Der Tränenwärmer geht täglich ins Kino. Es muss nicht immer etwas Neues sein, ihn zieht es auch zu alten Programmen, Hauptsache ist, dass sie ihren Zweck erfüllen und ihm reichlich Tränen entlocken. Da sitzt man von anderen ungesehen im Dunkel und wartet auf Erfüllung. Es ist eine kalte, herzlose Welt und ohne das warme Nass auf den Wangen zu fühlen, möchte man nicht leben. Sobald die Tränen zu strömen beginnen, wird einem wohl zumute, man ist sehr still und man rührt kein Glied, man hütet sich davor, mit dem Taschentuch etwas wegzuwischen, jede Träne soll ihre Wärme bis zur Neige spenden und ob sie nun bis zum Mund gelangt oder bis zum Kinn, ob es ihr gar gelingt, über'n Hals und bis auf die Brust zu fließen, – er nimmt es mit dankbarer Zurückhaltung an und erhebt sich erst wieder nach einem ausgiebigen Bade.

Elisas Canetti

Aus: Der Tränenwärmer  
in «Der Ohrenzeuge: Fünfzig Charaktere»,  
Carl Hanser, 1974

La

Cinémathèque suisse

salue pour son 200<sup>me</sup>  
numéro le «Filmbulletin»,  
revue de cinéma attentive et  
sympathique, et lui présente  
ses félicitations et tous ses  
vœux pour un avenir lumi-  
neux qui débute avec le deu-  
xième siècle du cinéma!

CINÉMATHÈQUE SUISSE  
CINETECA SVIZZERA  
SCHWEIZER FILMARCHIV  
FILMOTECA SVIZRA



*Freddy Buache*

Freddy Buache

*Bernard Uhlmann*

Bernard Uhlmann

a film by DENYS ARCAND

UN

AND

written by BRAD FRASER

NE

HUMAN

produced by ROGER FRAPPIER

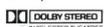
IS

REMAINS

IS

THOMAS GIBSON - RUTH MARSHALL - MIR HIRSHNER - RICH ROBERTS  
CAMERON BANCROFT - JOANNE VANNICOLA - MATTHEW FERGUSON

Produced by MAX FILMS INC. in co-production with ATLANTIS FILMS LTD. co-producer PETER SUSSMAN director of photography PAUL SAROSSY C.S.C. production designer FRANÇOIS SEGUIN music JOHN MCCARTHY editor ALAIN BARIL sound DOMINIQUE CHARTRAND MARCEL POTHIER costumes DENIS SPERDOUHLIS screenplay by BRAD FRASER based on his play « UNIDENTIFIED HUMAN REMAINS AND THE TRUE NATURE OF LOVE » directed by DENYS ARCAND executive producers ROGER FRAPPIER and PIERRE LATOUR line producer RICHARD LALONE produced with the financial participation of TELEFILM CANADA LA SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DES INDUSTRIES CULTURELLES-QUEBEC ONTARIO FILM DEVELOPMENT CORPORATION THE MOVIE NETWORK-FIRST CHOICE FOUNDATION TO UNDERWRITE NEW DRAMA FOR PAY TELEVISION SUPER ÉCRAN



Design: IRENE SAUTIER