Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 205

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

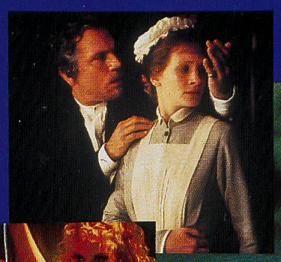
Download PDF: 16.08.2025

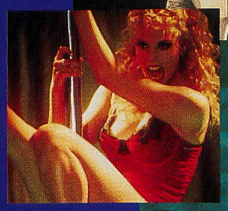
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

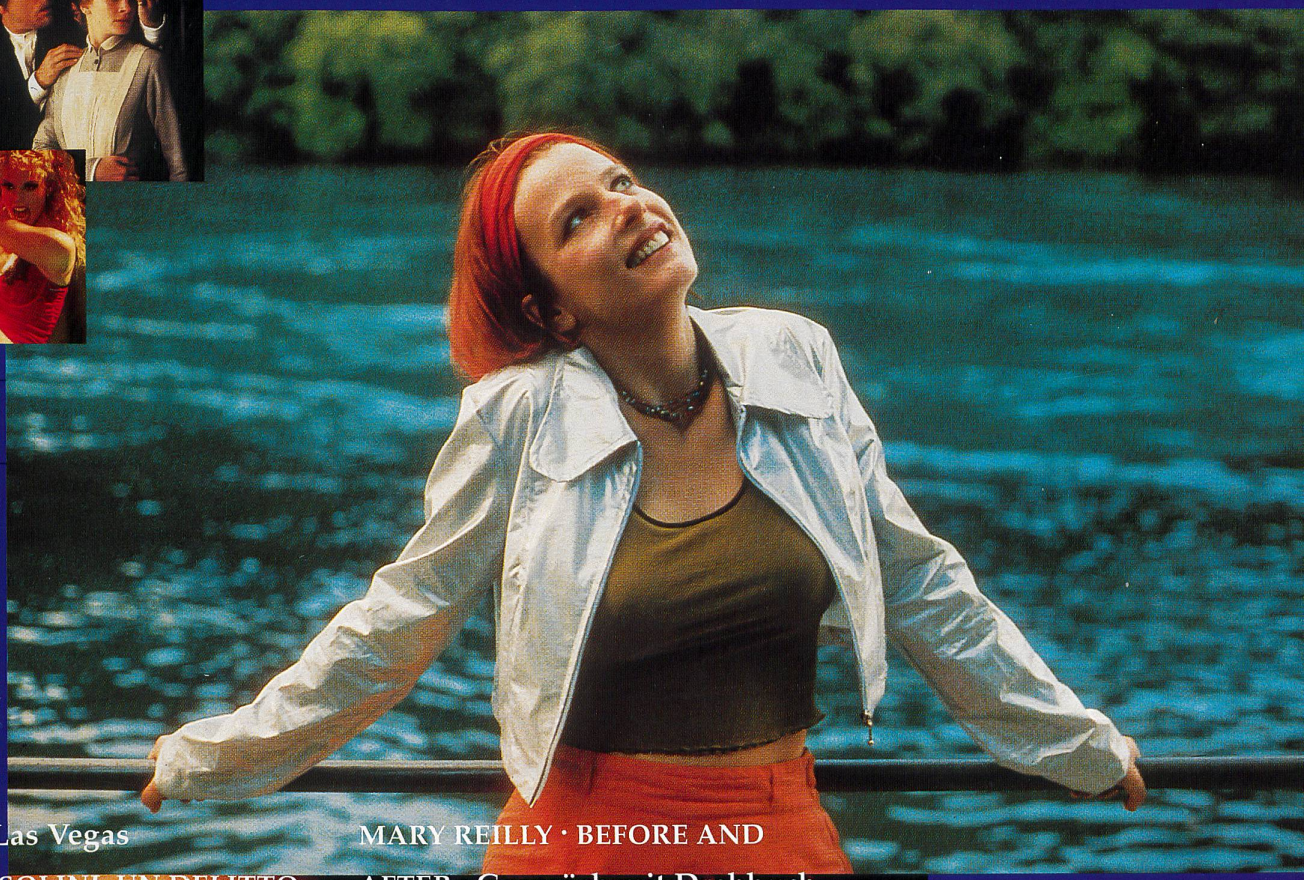
FILM BULLETIN

2 · 96
Fr. 12.– DM 12.– öS 100.–

Kino in Augenhöhe



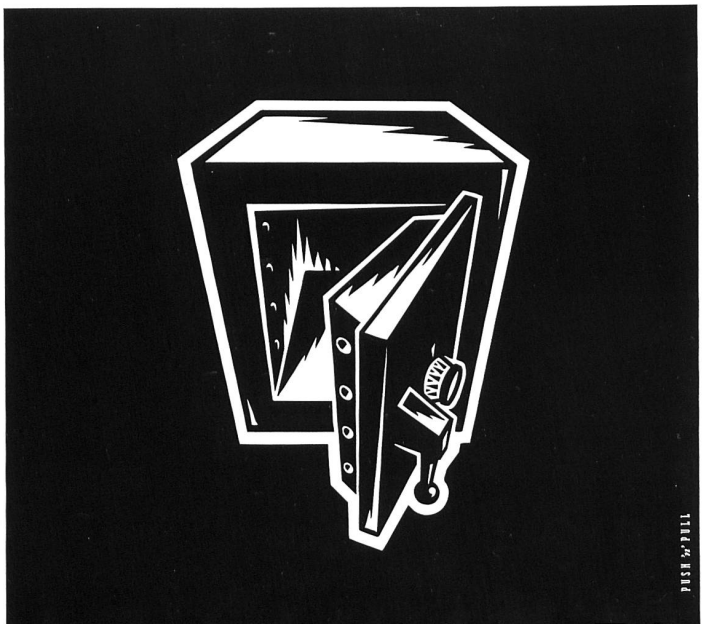




Schauplatz Las Vegas

FOURBI · PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO · TWELVE MONKEYS

MARY REILLY · BEFORE AND AFTER · Gespräch mit Drehbuchautor David Rayfiel



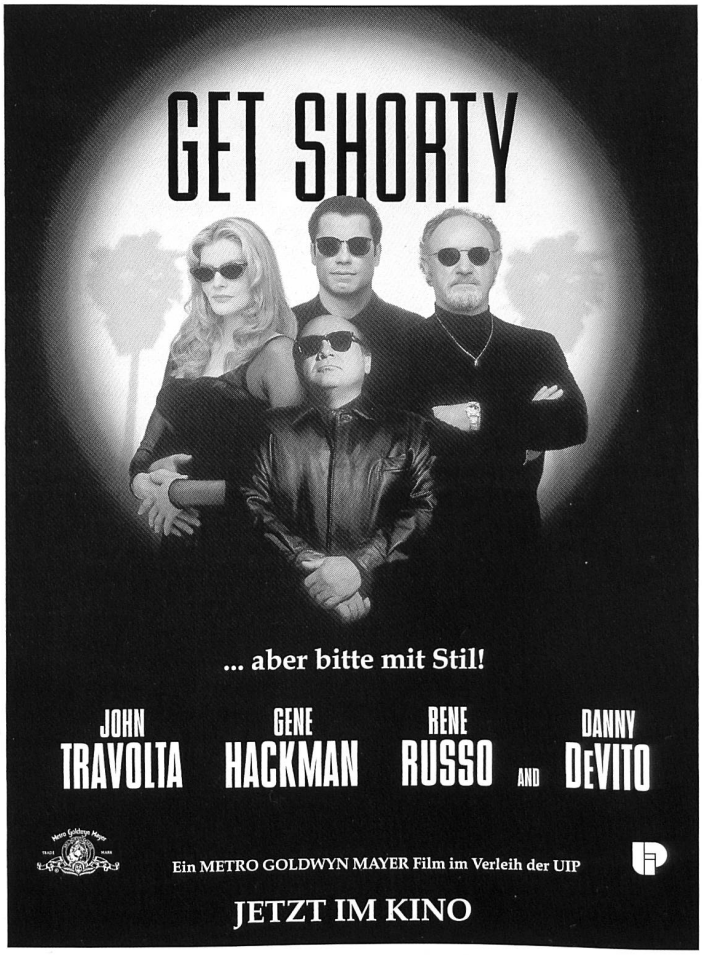
IDEENKLAU

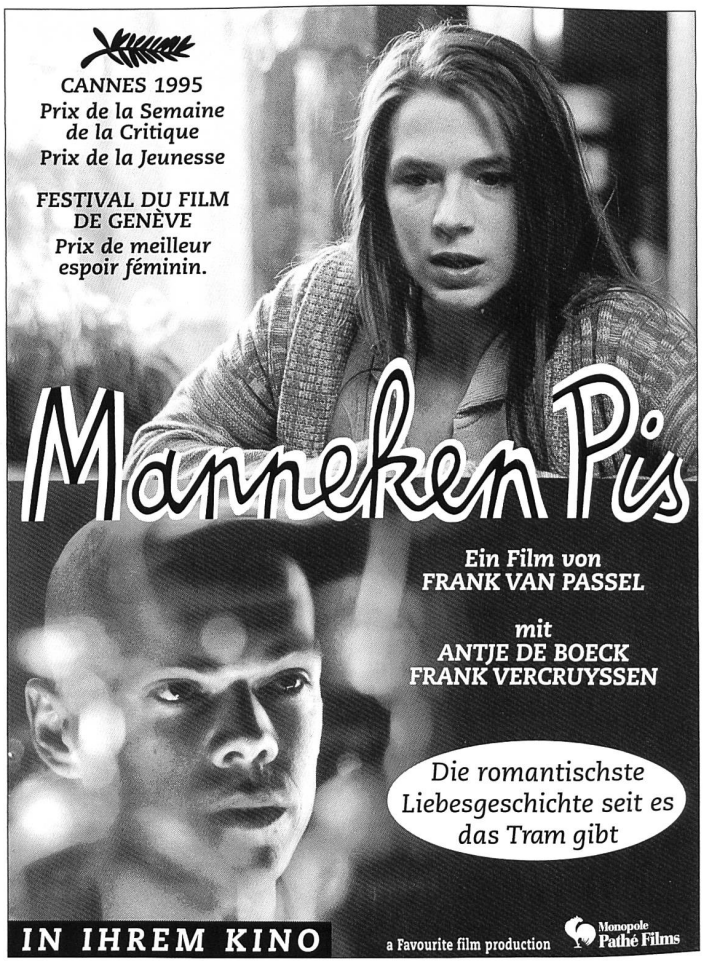
Sie lassen Ihre Drehbuchidee bei uns eintragen. Sie hinterlegen Ihr Drehbuch. Damit Ihnen bleibt, was Ihnen gehört: Script-Register.

Schweizerische Gesellschaft für die Urheberrechte an audiovisuellen Werken

suissimage
Wir wahren Ihre Filmrechte

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



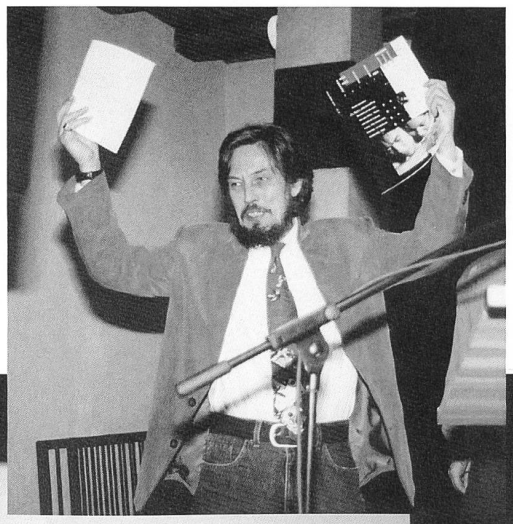


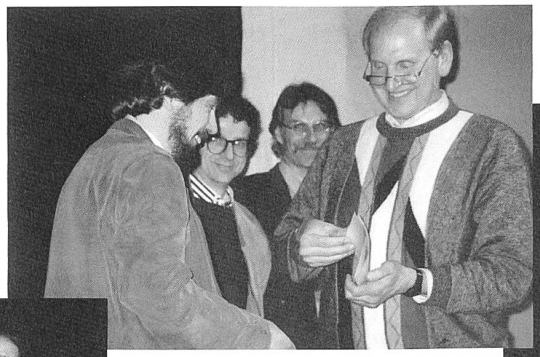
«Es ist ein irrationales, widersinniges Gefühl: Ich glaube an den Menschen.»

Krzysztof Kieslowski
27. Juni 1941–13. März 1996

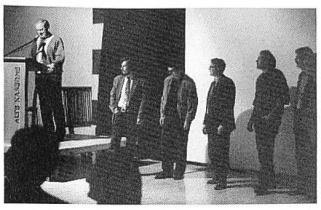
• • •

In eigener Sache





Huldreich Schildknecht, Präsident der Kulturstiftung Winterthur, bei der Preisübergabe
Klaus Eder, Generalsekretär der FIPRESCI bei der Laudatio



Filmbulletin 1995 dreifach ausgezeichnet:

- **Kulturpreis der Kulturstiftung Winterthur**
- **Auszeichnung der Cassinelli-Vogel-Stiftung Zürich**
- **A4-Award Swiss Graphic Designers**

Das Fest ist vorbei. Die Feier und die Feierlichkeiten liegen hinter uns. Der Alltag hat uns wieder.

Alltag heisst auch: Kampf ums Überleben. Obwohl wir in diesem Überlebenskampf schon reichlich Erfahrung gesammelt und eine – wie uns immer wieder bestätigt wird – respektable Ausdauer entwickelt haben, ausgestanden ist er, nüchtern betrachtet, noch nicht. Im Gegenteil, statt Silberstreifen zeichnen sich eher dunkle Wolken ab, am Horizont.

Alleine auf uns gestellt, wären wir nie zu den Auszeichnungen und der öffentlich manifestierten Anerkennung gekommen, aber *allein* schaffen wir auch die Zukunft nicht. Wir sind auf jede Unterstützung, die wir kriegen können, im grossen wie im kleinen, angewiesen. Solidarität ist weiterhin unabdingbare Voraussetzung für das Gedeihen von «Filmbulletin».

Jede Leserin, jeder Leser zählt – es dürfen, sollten und müssen aber auch noch einige *neue* Leserinnen und Leser dazu kommen.

Walt R. Vian

FILM BULLETIN

2.96
38. Jahrgang
Heft Nummer 205
April 1996

Kino in Augenhöhe

KURZ BELICHTET 4
Kino-Tagebuch
Vorschau: Nyon 96
Rückschau: Berlin 96
Soundtrack

KINO IN AUGENHÖHE

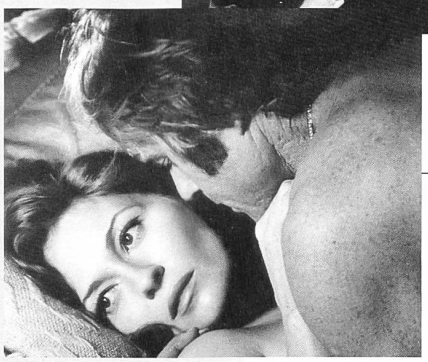
13 **Die Ballade eines Sommers**
FOURBI ..... *von Alain Tanner*

16 **Einer wusste zuviel**
PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO ... *von Marco Tullio Giordana*

19 **Keine Ordnung im Schrecken der Welt**
TWELVE MONKEYS ..... *von Terry Gilliam*

SCHAUPLATZ 23
Schauplatz LAS VEGAS

Ein Ort zum Bleiben?



FILMFORUM
35 MARY REILLY ..... *von Stephen Frears*
43 BEFORE AND AFTER ..... *von Barbet Schroeder*

WERKSTATTGESPRÄCH
45 **«Ich liebe einfach den Prozess des Schreibens»**
Gespräch mit Drehbuchautor David Rayfiel
55 *Kleine Filmographie David Rayfiel*

KOLUMNE 56 **Film im Zeitalter der digitalen (Re-)Produktion**
von Jürgen Kasten

Titelblatt:
John Malkovich und Julia Roberts in MARY REILLY von Stephen Frears
Elizabeth Berkley in SHOWGIRLS von Paul Verhoeven
Karin Viard in FOURBI von Alain Tanner
Elisabeth Shue und Nicolas Cage in LEAVING LAS VEGAS von Mike Figgis

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 222 00 51
e-mail: Filmbulletin
@spectraweb.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Sandra Schweizer

Inserateverwaltung
Paul Ebneter
Ebneter & Partner AG
Höhenstrasse 57, 9500 Wil
Telefon/Fax 071 911 22 76

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

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

Produktion
Litho, Druck und Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten: Brülisauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, 9202 Gossau

Mitarbeiter dieser Nummer
Jeannine Fiedler, Susanne Wagner, Rainer Scheer, Martin Schaub, Pierre Lachat, Michael Sennhauser, Ralph Eue, Peter Kremski, Gerhard Midding

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Michael Sennhauser, Basel; 20th Century Fox, Genève; Visions du réel, Nyon; Walter Hauser, Sonja Schläpfer, Max Schmid, Winterthur; Buena Vista International, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, Martin Schaub, UIP, Zoom Filmdokumentation, Zürich; Ralph Eue, Jeannine Fiedler, Filmarchiv Blunck, Gerhard Midding, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90

Österreich
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
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur, Konto
Nr.: 3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 54.-/DM 54.-
öS 450.-, übrige Länder zuzüglich Porto

© 1996 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

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

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 1996 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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

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

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

Universal Beauty

Über eine imaginative Notwehr und radikale Frauenbilder

Amerika ist noch immer grösster Zulieferer bei der Suche nach Bildern. Die Zornentladungen auf den Invasor und Ikonoklasten europäischer Kulturfesten laufen gegen null; unser Unterbewusstsein ist restlos "kolonialisiert". Hollywood als weltgrösster Folienfabrikant bedient und beherrscht unsere Sucht nach Bildern. Das gleissende und changierende Folienmaterial ist nicht abbaubar, ist irreversibel eingeschweisst in die Synapsen der neuronalen Netze. Ihm eignet gleichwohl die Qualität, für neue Sinncollagen und Traumeinbrüche offen zu sein.

Wozu gegen ein Bilderdepot ankämpfen, das Wunderkammern zu öffnen vermag?

Wenders fragt in seinem letzten Film, ob wir den Bildern noch trauen können. Den Bildern war noch nie zu trauen, denn sie sind stets wahr und falsch zugleich. Doch konnten wir uns früher argloser mit ihnen auseinandersetzen, weil wir der nachfolgenden Auflösung gewiss waren. Bleibende Verunsicherungen gehörten selten zum Kino: eine Männerfreundschaft ging aus fatalen Anfechtungen gestärkt hervor, die Geschlechter waren bei mancher Zweideutigkeit eindeutig gepolt, eine Liebe war durch alle Ranküne in Schmerz und Entzücken als Liebe bestimmbar. Da wir auf schmaler Spur dankbar nach letztlich redundanten Konventionen funktionieren, könnte die Frage lauten, ob wir angesichts der allgegenwärtigen Barbarei heutiger Bilder die Phantasiekraft besitzen, jene imaginative Notwehr zu entfalten, die "zurückzuschiessen" vermag und uns davor bewahrt, reine *remote-control*-Artisten, Konsumfreaks und Meister der Gewalt zu werden. Sich dem Arkanum der Bilder hingeben, ohne ihm zu erliegen.

Die Vermitteltheit der Bilder, die in unzähligen TV- und Medienkanälen gefiltert werden, verunmöglicht die geläufige Standfestigkeit auf den Oberflächen der vormals griffigen Bilderwelten. Selbst der Schein verliert sich im Rauschen endloser Irritationen. Die Auflösung audiovisueller Gewissheiten zwischen den Zeilen des Bildschirms ist längst auch auf der Leinwand manifest geworden. Die Sehnsüchte im Kinosaal, Desiderate unseres Lebens, sind Derivaten bekannter Erzählungen gewichen, aufgeweichten Mythen und flottierenden Chiffren, die mühsam entziffert und neu formatiert werden müssen. Nach hundert Jahren Kino sind wir wie zu seiner Geburtsstunde Analphabeten im Bilderlesen. Deshalb deutet «Der Spiegel» (8/96) die neue Instantunterhaltung als besonders benutzerfreundlich, da sie ohne kulturelle Grundrezepte in der westlichen Hedonistenküche zur alsbaldigen reuelosen Verdauung eingerührt werden kann. Der neue Spass nach Jahrzehnten der "Schluckbeschwerden" bei schlichtem Entertainment?

Neben all diesen Konfusionen bleibt die Tragödie des einfachen Bürgers Kulminationspunkt allgemeinen Interesses – in den Staaten wie auf der ganzen Welt. Der kleinste gemeinsame Nenner, das ist die Fokussierung auf menschliche Schicksale *next door*, hat die stärkste Zugkraft in Medien, Marketing und Volksmeinung. Zurschaustellungen des Abseitigen oder Bizarren dienen den Massen als Regulative der eigenen Konformität: je grausamer die Taten des Serienkillers, desto ruhiger die Gemüter in der Überzeugung, diesseits der sieben Todsünden als brave Amerikaner zu leben. Sie finden einander in gläubiger Gefolgschaft letzter *health crazes* und Heilslehren, sind unisono in der Verteufelung von "zweifelsfrei" identifizierter Unmoral und erkennen ihresgleichen an der olfaktorischen Spur, die Mr. Klein global auf Flughäfen und in Supermärkten auslegt. Man ist sich erneut einig beim unkomplizierten Schwarzweissortieren (wenn es doch nur um Fruchtsaft ginge) und darin, dass die *human interest story* Priorität hat. Kriege geschehen auf fremden Sternen. Hier werden puritanische Schrauben fester gedreht, und das Land funktioniert bis auf weiteres.

1

2

3

Exkurs: Nach Jahrzehnten emanzipatorischer Anstrengungen wirkt die Rolle der Frau in diesem Kontext widersprüchlicher denn je. Prädestiniert als Wahrerin der schönen Scheinwelten in Wille und Vorstellung des anderen Geschlechtes, müht sie sich bis heute redlich um individuelle Anerkennung und hat doch kaum eine Chance im Maelstrom der Medien, die Abgleichung mit gängigen Verkaufsstandards fordern. Hiesige Intellektuelle stellen die Fama vom sozialen Tod der Frau ab vierzig schon gar nicht mehr zur Disposition, will heissen medien- und konsumträchtige Attraktivität über diese Jahre hinaus ist undenkbar. Und so trimmen die Amerikaner – immer ein bisschen schneller – bereits ihre Babygirls im kapitalen Wissen um diese Mechanismen auf den *"Universal Charm"*, der ihren Töchtern zu Ruhm/*fame* und finanzstarkem Anstand verhelfen soll. Diese laufenden und sprechenden Barbies (Akronym für *blonde american retort babe in embellishment*) haben nichts anderes gelernt als das schablonenhafte Lächeln in die Kamera, auf welches mechanisch Zuwendung erfolgt.

Die Zwanghaftigkeit unechter Gefühlsdarstellungen wird öffentlich wie privat zum Karriereleitsystem der amerikanischen *career girls*. Das scheinbare Dasein von Normen, Wünschen oder Bedürfnissen, die die Hyperrealität der Television so augenscheinlich vorführt, läßt das Leben zu einer Farce ihrer Verwirklichung gerinnen. In Gus Van Sants böser Satire auf amerikanische TV-Obsessionen, TO DIE FOR, verschafft sich die Barbie-Heroine Nicole Kidman mit dem unbeugsamen Willen der Maschine ihren persönlichen Platz an der Sonne: als Aktrice auf dem Monitor, denn «Es gibt nichts Gutes, ausser man schaut zu.» Medium und Puppe vereinigen sich schliesslich, die Wirklichkeit verschwindet hinter ihrer eigenen Oberfläche, und der Bildschirm wird zur einzigen Realität des Lebens. Früher einmal waren Puppen aus einem anderen Material, aus Porzellan, und es tönte schrecklich, wenn sie zerbrachen. Amerikanische Fibern sind heute unverwüstlich, sie können nur noch klang- und klaglos untergehen. Ungebrochen in ihrer perfiden Naivität grüsst die Eisprinzessin mit TV-blaugefrorenem Lächeln in Van Sants letzter Einstellung hinüber zu ihrer Fernsehschwester aus «Twin Peaks».

Die erfolgreichere Performerin im Bilderkrieg der Images war Linda Fiorentino als Wendy Kroy in John Dahls THE LAST SEDUCTION. In diesem Film ist die Frau Gott geworden: *«Don't mess with my image.»* Sie beherrscht die Situation, läßt die männlichen Marionetten tanzen und amüsiert sich göttlich dabei. Andere Frauen kommen nicht vor, es sei denn als das Geschehen kommentierende Staffage für den *battle of sexes*. Kroy degradiert die *femme fatale* zur harmlosen Cousine, bedient sich weiblicher Finessen nur, um sie zu persiflieren – das erotische Signal als kalkulierte Ironie. Die Lust dieser Frau ist eindeutig, gerichtet auf elementaren Sex und das duftende Geld. Die Scheine beschnuppert und leckt sie gleich in der ersten Sequenz. Männliche Primärorgane läßt sie sich in blanker Umkehr üblicher weiblicher Fleischbeschau von Weiss wie Schwarz in inquisitorischem Hygieneverhör vorführen. Die Männer fungieren nur noch als "schwache Glieder" im femininen Masterplan. Gehüllt in ein langes braunes Kleid, zeigt die Schlusseinstellung Fiorentino als Madonna mit Mittelscheitel. Sie ist die scheinbar Unberührte, die *Immaculata* geblieben und begibt sich gleichwohl auf neue Beutezüge. Madonna Ciccone, die auch liebt, mit weiblichen Images und den Erwartungen des Publikums zu spielen, wirkt neben dieser Megäre wie ein kleines Strassenmädchen. Fiorentino rächt sich endgültig für die Demütigungen an ihren Leinwandschwestern Barbra Stanwyck, Veronica Lake und vielen anderen. Die fügten sich solange in männliche Klischees von Weiblichkeit bis sie erkannten, dass ihnen die verheissene suburbane Beschaulichkeit nicht ausreicht. Und sie wurden für ihren Traum von Unabhängigkeit stets bestraft. Exkursende.

Allerdings besteht kein Anlass zu Kulturpessimismus – ein Phänomen, das in der amerikanischen Kultur unbekannt ist. Denn auf wunderbare Weise schafft es das Kino in den USA auch nach Durststrecken, sich immer wieder neu zu erfinden. Tot geglaubte Genres feiern ihre Wiederkehr, irrwitzige Tempiwechsel in Moden, sozialen Formierungen, politischen Kursen, selbst subtilste Schwankungen im Moralgefüge bestimmen den Rhythmus Hollywoods. Allein, es vermag noch einen Schritt weiterzugehen. Nach der Anverwandlung des Zeitgeistes folgt die präzise Analyse der Sensibilität des Duchschnittsamerikaners: unter dem Brennglas des Kinoauges werden seine Schwächen, Neurosen und vergnüglich-harmlosen Ticks barmherzig oder grausam seziert.

Dies geschieht so unverkrampft, wie man es im europäischen Kino selten erlebt. Während man bei der x-ten Beziehungskomödie im deutschsprachigen Film, die man spätestens mit Rudolf Thome überwunden glaubte, lieber die Konserve in den Recorder schiebt; Eustache lange fort ist, Godard sich zurückzieht und das Warten auf den neuen Rivette lang wird; die Briten ihre Versprechen der Achtziger selten einlösen und so weiter, bleibt nur der erwartungsfrohe Blick gen Westen. Von dort kommt diese ingeniöse Melange aus Unterhaltung und Kritik, Kitsch und Moral, grenzenloser Naivität=Optimismus und Obszönität. Beharrlich wappnet Hollywood neue Phalanxen von Archetypen, Comicfiguren, HeldInnen und AntiheldInnen und läßt sie genussvoll das Kulturuntergangsgeraune zum Jahrtausendende zelebrieren: verharmlosend, konsequent oder dämonisierend. *As you like it.*

Jeannine Fiedler

●

4

1
Filmische Inkarnation der Barbie-Puppe: Nicole Kidman in TO DIE FOR *von Gus Van Sant*

2
CAREER GIRL 35
Filmplakat, vierziger Jahre

3
"Ungebrochener Mythos, zerbrochene Puppe"
M.M. in Amagansett, 1958
Foto: Sam Shaw

4
Babydolls erproben den "universal charm", Traumgirlwettbewerbe in den USA, 1995

Ego
Elektriker-
Genossenschaft

Elektroanlagen
und Telefon-
Installationen

8408 Winterthur
Gewerbehaus Hard 4
Tel 052 222 18 08

Wir gratulieren
Filmbulletin zu den
Auszeichnungen!

Filmbulletin

griffbereit

aufbewahren:

im *roten*

Für Ihre Bestellung

praktischen

verwenden Sie bitte

Sammel*ordner.*

die eingeheftete Bestellkarte.

Spiez 96

Lötschbergzentrum
15.-18. Mai

Schweizerisches

7.

Film- und Videofestival

Nobudget- und Lowbudget-Produktionen

Der Amateurfilm
Die Autoren-Werkschau
Die Offene Leinwand

Auskunft, Programm:
Schweizerisches Film- und Videofestival
3700 Spiez
Tel 033/54 49 54, Fax 033/54 06 44

8

Vous devez discuter entre gens du cinéma. Nous vous invitons à vous retrouver chez nous. Gratuitement. Pratique pour des réunions à Berne: notre salle de conférence pour 10 personnes.

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

suissimage
Nous protégeons vos droits sur les films

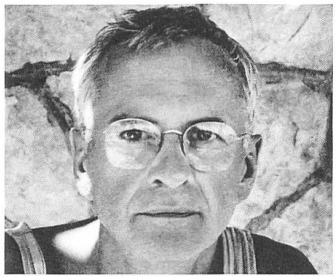
Bureau romand
Rue St.-Laurent 33
CH-1003 Lausanne
Tél. 021 323 59 44
Fax 021 323 59 45

Visions du réel
Internationales Dokumentarfilmfestival Nyon 1996

1

2

3



4

1
PAYSAGES SOUS LES PAUPIERES
Regie: Lucie Lambert

2
Shinsuke Ogawa

3
SUMMER IN NARITA
Regie: Shinsuke Ogawa

4
Johan van der Keuken

In sieben Sektionen zeigt das diesjährige Dokumentarfilmfestival Nyon vom 15. bis 21. April eine aufschlussreiche Übersicht über die wichtigsten Tendenzen im dokumentarischen Filmschaffen.

Dichtes Programm

Dem *internationalen Wettbewerb* stellen sich zweiundzwanzig Filme, darunter Werke von *Volker Koepp* (FREMDE UFER, Deutschland), *Dusan Hanak* (TETES DE PAPIER, Slowakei), *Jay Rosenblatt* (L'ODEUR DES FOURMIS BRULÉES, USA), *Eline Flipse* (LE SILENCE BRISÉ, Niederlande), *Pirjo Honkasala* und *Marja Pensala* (THE CINDERELLA OF TALLINN, Finnland), *Susanne Freund* (VORWÄRTS, Österreich) und *Lucie Lambert* (PAYSAGE SOUS LES PAUPIERES, Kanada). Aus der Schweiz nehmen unter anderen *Werner Schweizer* mit NOËL FIELD – L'ESPION FABRIQUÉ oder *Alfredo Knuchel* und *Norbert Wiedmer* mit BESSER UND BESSER am Wettbewerb teil. Das Spektrum reicht vom neunminütigen ARRIVAL OF THE TRAIN, Russland, von *Andrej Zheleznjakov* bis zum zweieinhalbstündigen THE GREAT POST ROAD des Holländers *Bernie Ijdis*.

Filme, die "man gesehen haben muss", will die Sektion *Les Incontournables* vorstellen: Neben dem Kurzfilm SPIRITUAL VOICES von *Alexander Sokurov* finden sich hier etwa IN THE COMPANY OF MEN von *Molly Dineen* (Grossbritannien), SCAVENGERS (Japan) von *Hiroshi Shinomiya*, DEALERS AMONG DEALERS (USA) von *Gaylen Ross*, TIERLIEBE des Österreichers *Ulrich Seidl* oder JESUS IN RUSSIA: AN AMERICAN HOLY WAR von *Elliott Halpern*, Kanada.

Regards neufs zeigt elf Filme von jungen Autodidakten oder Absolventen einer Filmakademie und *Etat des lieux* stellt das achtteilige Werk des Deutschen *Karl Kels* vor.

Für den aktuellen Schweizer Dokumentarfilm haben die Veranstalter ein *Plateau Suisse* eingerichtet, auf dem sich *Jürg Neuenschwander* mit KRÄUTER&KRÄFTE, *Denise Gilliand* mit FEMMES DU NO FUTURE, Romed Wyder mit SQUATTERS, *Edgar Hagen* mit LE FILS PRODIGUE, Théo Stich mit A PERPÉTUITÉ oder *Markus Baumann* und *Hugo Sigrist* mit IN FREMDEN LANDEN vorstellen.

Séances spéciales

Dem japanischen Dokumentaristen *Shinsuke Ogawa* ist die Retrospektive gewidmet. Ogawa wurde am 25. Juni 1935 in einem kleinen Dorf in der Präfektur Gifu in eine Dorfschulzenfamilie hineingeboren. Sein Grossvater wie sein Vater befassten sich als Autodidakten mit Ethnologie und Botanik. Als Kind begleitete Ogawa oft seinen Grossvater beim Sammeln und Forschen. Er studierte an der privaten Universität Kokugakuin Literaturwissenschaften und hörte Vorlesungen bei berühmten Ethnologen. Er gründete einen Studenten-Filmklub und plante die Herstellung von 16mm-Filmen. 1957 wurde Ogawa aufgrund seiner politischen Aktivitäten von der Universität verwiesen und trat darauf in eine Filmproduktionsgesellschaft ein, wo er aber nur unwichtige Aufgaben zu erfüllen hatte. Ab 1960 arbeitete er für die kleine Produktionsfirma Iwanami Eiga und lernte Noriaki Tsuchimoti und Kazuo Kuroki kennen. Mit ihnen und Susumi Hani diskutierte er in der Gruppe «Ao no Kai» («Gruppe Blau») über Theorien und Methoden des dokumentarischen Films.

Seit 1963 drehte er völlig unabhängig von kommerziellen Institutionen seine politisch engagierten Filme. 1966 gründet er mit Kollegen die «Ogawa Productions». Von 1967 an lebte Ogawa in Narita (Sanrizuka) und drehte eine Reihe von Filmen in der NARITA-(SANRIZUKA)-Serie (1968 bis 1973) über den Kampf der Bauern gegen die Errichtung des neuen Flughafens von Tokyo in Narita. 1975 verlegte die Produktionsgruppe ihren Wohnsitz nach Magino, Kaminoyama, Präfektur von Yamagata, wo sie neben der Filmarbeit gleichzeitig Reis für den eigenen Bedarf anbaute. Der Ort und die Gegend (und die landwirtschaftliche Arbeit) werden zur Inspirationsquelle für viele spätere Filme Ogawas. Eine Bilanz der dreizehnjährigen Anwesenheit und Verbundenheit mit dem Ort und der Bevölkerung zieht MAGINO VILLAGE - A TALE, eine rund 220minütige Dokumentation. Nicht zufällig wurde das zweijährlich stattfindende *Yamagata International Documentary Film Festival* in der Nähe von Ogawas Wohnstätte gegründet; er galt als Inspirationsquelle, Kritiker, Animator sowie als Referenzperson für das Festival wie für das japanische und internationale Dokumentarfilmschaffen.

Shinsuke Ogawa starb am 7. Februar 1992.

Nyon zeigt sechs Filme des «Langstreckenläufers» Ogawa, darunter auch der 210minütige A JAPANESE VILLAGE – FURUYASHIKIMURA, Porträt eines Dorfes, das unter der Landflucht leidet. Der Film erzählt von Reisanbau und Seidenraupenzucht, von Missernten und Kriegserinnerungen, von erinnerter Geschichte in karger Gegenwart. Nagisa Oshima sagte von Ogawa: «Er ist heute der japanischste von allen Filmemachern. Er verfolgt die japanische Kultur bis zu ihren Wurzeln.»

Atelier

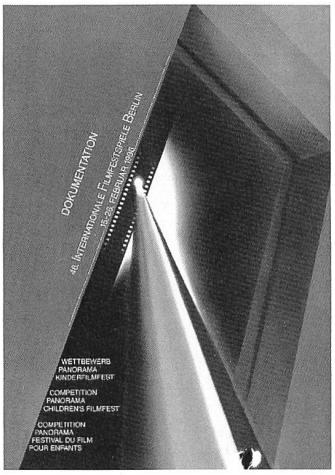
Der niederländische Dokumenarist *Johan van der Keuken* arbeitet aktuell an einem Film über Amsterdam. Er wird im Rahmen des Festivals sein neustes Projekt vorstellen und in diesem Workshop über seine Arbeitsmethoden und Arbeitsphilosophie sprechen. Van der Keuken wurde 1938 in Amsterdam geboren und kam früh mit der Fotografie in Berührung. Nach einer Ausbildung an der Pariser Filmhochschule IDHEC arbeitete er weiter als Fotograf bis er ab 1960 erste Filme machte, darunter etwa LUCEBERT – DICHTER/SCHILDER. Mit dem belgischen Maler und Dichter Lucebert beschäftigt er sich des öftern, Nyon zeigt den rund fünfzigminütigen LUCEBERT, TEMPS ET ADIEUX. Van der Keuken pflegt sowohl den Blick auf die eigene Heimat – DE PLATTE JUNGLE ist ein Porträt des Wattenmeers, DE BEELDENSTORM ein Porträt des Gegenkulturzentrums «de Melkweg» in Amsterdam – als auch den auf die "weite Welt" (immer gesehen in Zusammenhang mit der eigenen Heimat), davon zeugt etwa sein Nord-Süd-Triptychon mit DAGBOEK, HET WITTE KASTEEL und DE NIEUWE IJSTIJD, aber auch der in Nyon zu sehende, in Indien gedrehte HET OOG BOVEN DE PUT.

Das Atelier ermöglicht auch eine Begegnung mit dem Österreicher *Johannes Holzhausen*, Autor von DAS LETZTE UFER.

Das Festival schafft gebührend Platz für Diskussion der Werke und Begegnung mit den Autoren: jeweils täglich von 17.30 bis 19 Uhr ruhen die Projektoren, um genügend Zeit für Fragen und Gedankenaustausch im *Forum* einzuräumen. A propos Platz: Zum Festivalauftakt kann ein dritter Vorführsaal mit professioneller Einrichtung und rund vierhundert Plätzen eingeweiht werden.

Informationen bei: Visions du réel, Festival international du cinéma documentaire, case postale 2320, 1260 Nyon 2
Tel 022-361 60 60
Fax 022-361 70 71

46. Internationale Filmfestspiele Berlin

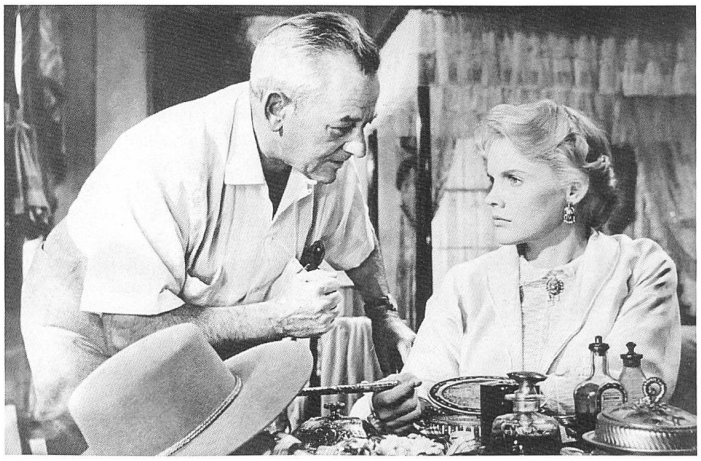


Filmfestivals in einer Kleinstadt werden mit den Jahren fast unausweichlich zum Event. Von der Grossstadt hingegen werden sogar Filmfestspiele aufgesogen, absorbiert. Die Grossstadt bestimmt allein den Rhythmus ihrer Symphonie.

Die Internationalen Filmfestspiele in Berlin haben sich in den letzten Jahren kaum verändert – abgesehen von ein paar aufs Ganze betrachtet unerheblichen, wenn auch dem einzelnen Besucher, dem geplagten Berichterstatter allenfalls nutzbringenden Details. Wer mindestens fünf Jahre nicht mehr auf dem Festival war, entwickelt einen Blick dafür.

Die Bedeutung der Computer, welche sowohl den Gästen als auch den Medienschaffenden die Plätze in den Filmvorführungen zuweisen, ist zurückgestuft worden. Das ist angenehm. Die Pressevorführungen sind in das die Filmfestspiele bestimmende Dreieck zurückgeholt worden. Auch das ist angenehm. So braucht den Besucher des Festivals die Stadt so wenig zu kümmern, wie diese sich um das Ereignis Filmfestspiele schert.

Walt R. Vian

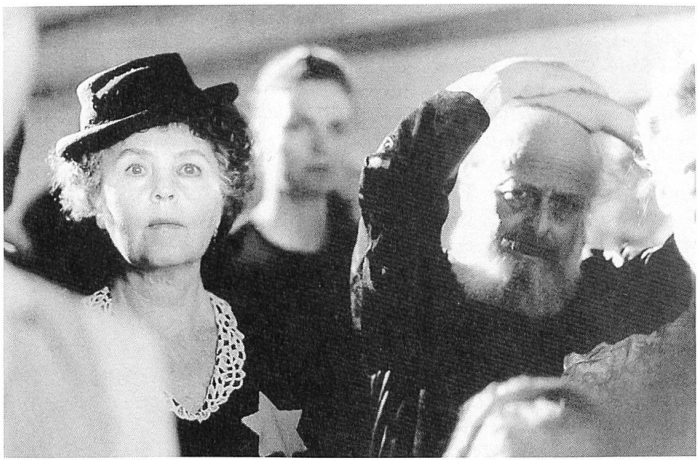


3

4

1

5



2

6

Film hören

Jansens Kino

Peter W. Jansen hat unter dem Titel *«Jansens Kino»* im Januar 1995 in *S2 Kultur* (dem gemeinsamen Hörfunkprogramm des Süddeutschen Rundfunks und des Südwestfunk) mit Radioporträts von filmischen "Meisterwerken" begonnen. Kommunale Kinos in Baden-Württemberg zeigen dazu parallel ein Begleitprogramm. Peter W. Jansen stellt das Sendekonzept mit folgenden Worten vor:

«Sie sind schon oft gemacht worden, die Listen der zehn oder hundert besten, schönsten, interessantesten, bewegendsten, unterhaltsamsten, grausamsten, spannendsten Filme der Filmgeschichte. Wenn immer zwei Filmkritiker, Cineasten, Cinephile aus Moskau und Tel Aviv, Paris und Berkeley, Stockholm und Gernsbach zusammenkommen, gelingt es ihnen leicht, sich mit zwei, drei persönlichen Ausnahmen auf das Dutzend schlechthin zu verständigen. Wenn sie daran überhaupt noch Vergnügen entwickeln können. Erst kürzlich ist wieder einmal eine solche Liste unter deutschen Cineasten abgefragt worden, um, mit Kontrollfragen und Sondervoten, "die" hundert deutschen Filme der Filmgeschichte zu ermitteln. Noch einmal ist dabei eine Aufstellung zustande gekommen, die, mit ein paar lässlichen Ungerechtigkeiten, auch jeder einzelne ganz allein für sich zustande gebracht hätte.

Unser Unternehmen, in zwangloser Reihenfolge, aber hartnäckig, eine ganz und gar unbestimmte Anzahl von Filmen vorzustellen, geht ausdrücklich nicht von einer durch Abstimmung ermittelten Liste aus. Die Auswahl ist vielmehr ganz und gar subjektiv. Wenn sie dabei auf Filme trifft, auf die auch andere oder – Gott behüte – Mehrheiten von anderen gekommen wären, dann ist die Ähnlichkeit rein zufällig und wird billigend in Kauf genommen. Denn man sollte sich seine Freude an einzelnen Filmen nicht dadurch vergällen lassen, dass auch andere ihren Spass daran haben.

Es wird also von einzelnen Filmen erzählt und manchmal auch, warum von ihnen erzählt wird. Vor allem aber sollen diese Filme von sich selbst erzählen, von ihrem Wohl-, aber auch gelegentlich Unbehagen unter den Menschen, die sich Publikum nennen. Sie sollen erzählen dürfen, warum es sie gibt und was alles zu ihnen beigetragen hat. Sie sollen manchmal ihr Geheimnis lüften, aber dann auch wieder geheimnisvoll bleiben dürfen. Dass Filme von sich selbst und den Menschen erzählen können zwischen Tag und Traum, Verzweiflung und Hoffnung, Tod und Utopie, dass sie das Glück der Schönheit in sich tragen und Appetit auf Leben machen – das macht sie nicht nur zu Kunstwerken, sondern zu Gefährten des Menschen.»

Die halbstündigen Sendungen werden jeweils einmal monatlich um 23 Uhr («S2 vor Mitternacht») ausgestrahlt. Zu hören sind in nächster Zeit Porträts von EAST OF EDEN von *Elia Kazan* (1. 5.), A BOUT DE SOUFFLE von *Jean-Luc Godard* (29. 5.), ABSCHIED VON GESTERN von *Alexander Kluge* (26. 6.), THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE von *John Ford* (24. 7.) und MA NUIT CHEZ MAUDE von *Eric Rohmer* (21. 8.). Im Juni (10. bis 14. 6.) werden einzelne Beiträge um 14.05 Uhr («S2 Spielzeit») wiederholt, etwa zu CASABLANCA, LES AMANTS oder SERKALO von *Andrej Tarkowskij*.

Wer ausserhalb des Sendegebietes wohnt oder auf eigene Zeitplanung Wert legt kann sich *«Jansens Kino – Filmklassiker zum Hören»* mit Beiträgen etwa zu CASABLANCA, APOCALYPSE NOW, LA NUIT AMÉRICAINE, EASY RIDER, RASHOMON oder PSYCHO und OTTO E MEZZO in einem Schuber mit fünf Audiokassetten besorgen.
Herausgegeben von: Carl-Auer-Systeme Verlag, Autobahnuniversität, Kussmaulstrasse 10 D-69120 Heidelberg

Lesenswertes

Meteor

«Meteor. Texte zum Laufbild» ist eine neue in Wien herausgegebene Filmzeitschrift. Der Filmkritiker der Tageszeitung «Der Standard», *Claus Philipp*, hatte die Idee zu diesem «Forum für neues Schreiben über Film», das vorerst sechs Mal pro Jahr erscheinen soll. Im Vordergrund soll bei «Meteor» der Dialog stehen, der Dialog zwischen Autoren, Sichtweisen, Philosophen und Theorien. Und es soll genauso um die Zukunft und die Vergangenheit des Kinos gehen wie um herausragende Erscheinungen, leuchtende Theoriegebäude, Kinosprache. Das klingt sehr schön.

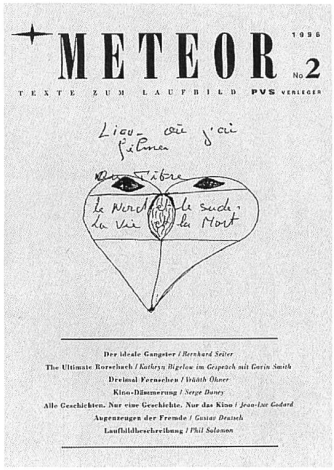
Nun konkreter. Was gibt es in den ersten zwei Heften von «Meteor» wirklich zu lesen?

Nummer eins: Im ersten Beitrag geht es um das *Kino im Iran*. «Von Zeit zu Zeit beginnt der Westen von Persien zu träumen» steht am Anfang des Textes. Über den Künstler *Bill Viola* stossen wir dann zum Kern vor: dem Iran und dem Kino. Mit grosser Sachkenntnis erzählt *Bert Rebhandl* vom Iran, seinem Film, von Gesellschaft und Regisseuren, zieht Vergleiche. Das Heft beinhaltet weiter ein Interview mit dem Regisseur des Films KIDS, *Larry Clark* sowie eine Kritik des Films, Texte mit den Titeln «Arbeiter verlassen die Fabrik», «Photogramme», «Das letzte Bild» (über den Film BARTON FINK von *Joel Coen*). *Birgit Flos* macht sich daran, zwischen den Zeilen der Korrespondenz zu lesen, die die Brüder Lumière geführt haben. *Harun Farocki* erzählt in «Arbeiter verlassen die Fabrik» über dieses Motiv, 1895 aufgenommen und heute sehr bekannt, nennt Wiederholungen, vergleicht.

Nummer zwei: Man schlägt «Meteor» auf. Unter dem Stichwort "Genre" beschreibt *Bernhard Seiter* den "idealen Gangster", respektive das, was uns im Film gemeinhin als Gangster von Idealformat präsentiert wird. Man überfliegt amüsiert die Ausführungen. Über einiges liesse sich streiten, zum Beispiel darüber, ob John Travoltas "Unsterblichkeit" in PULP FICTION wirklich als solche interpretiert werden muss, und wenn, ob die zum Beleg angeführten filmischen Vorgänge nicht eher anderen Zwecken dienen. «Der ideale Gangster» bietet einen Einstieg, der sich spannender liest, als es seine Komplexität an und für sich zuliesse. Er lädt zur zweiten Lektüre ein.

Die Seiten 11 bis 30 widmen sich *Kathryn Bigelow*, derzeit präsent mit ihrem neuesten Film STRANGE DAYS. In der Rubrik Medientheorie arbeitet *Vrääth Öhner* daran, verschiedene Aspekte von "Fernsehen" zu beleuchten. Der Charakter von «Meteor» offenbart sich in einem Beitrag wie «Kino-Dämmerung». Darin werden Auszüge aus *Serge Daneys* Buch «L'exercice a été profitable, Monsieur» nachgedruckt. Dieses 1993 erschienene Buch publiziert Notierungen, die Daney von 1988 bis 1991 auf Diskette hinterlassen hat, in denen er über Film und zum Film nachdenkt. «Meteor» geht also auch Umwege, sucht sich Nebenwege. Irgendwann nähern sie sich aber alle dem Film, Kunstwerk oder Medium, wenn sie nicht gar geradezu auf dieses hinführen.

Ingrid Bergman und Humphrey Bogart in CASABLANCA
Regie Michael Curtiz



1
Anthony Hopkins und Joan Allen in NIXON *Regie: Oliver Stone*

2
Pauline Collins und Buddy Elias in MUTTERS COURAGE
Regie: Michael Verhoeven

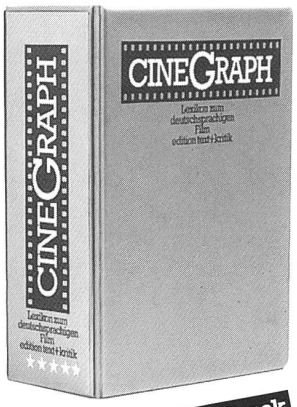
3
William Wyler mit Jean Simmons bei Dreharbeiten zu THE BIG COUNTRY

4
Julia Roberts in MARY REILLY
Regie: Stephen Frears

5
Anouk Grinberg und Gérard Lanvin in MON HOMME
Regie: Betrand Blier

6
Susan Sarandon in DEAD MAN WALKING *Regie: Tim Robbins*

Film in der edition text+kritik



Vergriffen: Nachdruck zum Subskriptionspreis

Hans-Michael Bock (Hg.)

CINEGRAPH
Lexikon zum deutschsprachigen Film

Loseblattwerk, zur Zeit etwa 6.500 Seiten in fünf Ordnern
Subskriptionspreis
bis 30. September 1996
DM/sfr 275,--/öS 2.092,--
ab 1. Oktober 1996
DM/sfr 345,--/öS 2.625,--

Der vollständige Nachdruck des Grundwerks einschließlich der 26. Lieferung erscheint voraussichtlich im Juni 1996: für jeden Filmfreund eine besondere Gelegenheit, dieses Standardwerk jetzt günstig zu erwerben.

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

»CineGraph ist unentbehrlich für jeden, der sich für die Geschichte des deutschsprachigen Films interessiert.«
(Wilhelm Roth, FR)

»CineGraph arbeitet am kulturellen Erbe der Bilderwelten in unseren Köpfen.«
(Gerhard Bechtold, Filmfaust)

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

Gerne senden wir Ihnen unseren Prospekt zu, der alle Titel zum Film, darunter die Drehbuchreihe FILMtext, vorstellt.

Verlag
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München

Der Versuch, etwas dazwischen zu sein, gelingt «Meteor» gut. Die schöne Umschlaggestaltung, die Hefte sind in Büttenpapier gebunden, weckt zwar Erwartungen, sie werden aber auch erfüllt. Meteor liest sich gut, aber nicht zu leicht, es geht vor allem um Kino, aber nicht nur. Bleibt zu hoffen, dass die Zukunft von «Meteor. Texte zum Laufbild» tatsächlich nicht «in den Sternen liegt», sondern von einer Leserschaft gesichert wird, die sich mit dem Thema Kino in verschiedener Hinsicht beschäftigen möchte.

Sandra Schweizer
METEOR c/o PVS Verleger, Friedmanngasse 44, A-1160 Wien

Als der Film noch Beweis genug war

«KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films» widmet seine neueste Nummer den «Anfängen des dokumentarischen Films». Die Brüder Lumière sind zwar in der Welt des Films hinreichend bekannt, auch ihre Aufnahmen der Zugseinfahrt in La Ciotat. Was die frühen Jahre des Films sonst aber an dokumentarischem Material zu bieten haben, damit hat sich die Filmgeschichtsschreibung kaum befasst, obwohl es eine Fülle von ethnographischem Material, Reiseaufnahmen, gefilmten Alltagsszenen und wissenschaftlichen Filmen gibt. In neuester Zeit beginnt die Aufarbeitung des frühen Dokumentarfilms, in deren Dienst nun Heft 4 von «KINtop» steht.

Das Dunkel des Unerforschten bietet natürlich auch seine Reize, und so vermag denn die «KINtop»-Nummer den frühen Dokumentarfilm auch an einigen höchst spannenden Stellen zu beleuchten. Dabei geht es nicht nur um das Filmmaterial selber, welches nach vielen Jahren wieder einmal projiziert wird und sozusagen erneut zu seinem Recht kommt, sondern auch um Dinge wie frühe "Filmrezeption". Zu Wort meldet sich *Maxim Gorkij* (1868-1936), berühmter russischer Dramatiker, der die ersten kinematografischen Vorführungen in Russland anlässlich der Krönung des Zaren Nikolaj II. kommentierte. Gorkij teilte den uneingeschränkten Enthusiasmus vieler westlicher ZuschauerInnen kaum. Vielmehr scheint er ein ziemlich zwiespältiges Gefühl dem neuen Medium gegenüber gehabt zu haben. «Gestern war ich im Reich der Schatten. Wenn Sie nur wüssten, wie merkwürdig es ist, dort zu sein», schreibt er zu Beginn seiner Ausführungen. Und: «Es gibt nicht einen Laut, und keine Farben.» Seine Eindrücke nennt er einzigartig und komplex, was ihn irritiert ist die Lautlosigkeit der Bewegungen.

In den nachfolgenden Beiträgen geht es um ganz unterschiedliche Dinge. *Livio Belloï* unternimmt es zum Beispiel, den Strategien nachzugehen, die der Lumière-Operateur offensichtlich anwenden musste, um das Staunen der gefilmten Menschen, für die die bewegten Bilder immerhin eine "unheimliche" Neuigkeit darstellten, nicht mit auf dem Film zu haben.

Das grosse Problem des Dokumentarfilms, nämlich, dass man ihn in andere Zusammenhänge stellen, mit seiner Hilfe lügen und fälschen kann, weil man seinen Bildern glauben "muss", stellte sich schon "unheimlich" früh. Von einem Beispiel der frühen "Tatsachenfälschung", amüsanterweise in der Schweiz passiert, erzählt *Roland Cosandey*.

Viktor Belyakov schreibt über eine interessante Seite des frühen russischen Dokumentarfilms, nämlich über Filme, die der letzte Zar an seinem Hofe drehen liess (dabei versicherte er sich anscheinend der Dienste eines "Privat-Kameramanns").

Beim Durchgehen der schön zusammengestellten und sehr lesenswerten Beiträge stellt sich das Gefühl ein, als ob man auf einem verlassenen Estrich herumstreiche. Vielleicht erinnert man sich, weshalb der alte Koffer da oben schon seit Jahren steht, vielleicht auch nicht. Man macht sich förmlich daran, den Staub von den vergessenen Filmrollen abzutragen. Der frühe Dokumentarfilm entpuppt sich dabei als genau so anfällig für manipulative und politische, sprich menschliche Zwecke, wie derjenige, den wir kennen.

Sandra Schweizer

KINtop, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt M. 1995

Auf der Spur des Bösen

David Lynch ist so umstritten wie wohl kein zweiter Regisseur der Gegenwart. Er zeigt uns in seinen verstörenden Filmen das Böse und vermag uns trotz allem – oder gerade deswegen – auf das höchste zu faszinieren. Mit seinen Werken bewegt er sich auf der Grenze zwischen Trivialkultur und Filmkunst und ist

damit alles andere als einfach einzuordnen.

David Keith Lynch wurde 1946 als ältestes von drei Kindern in eine amerikanische Mittelklassefamilie hineingeboren. Der Geburtsort Missoula, eine 30 000-Seelen-Stadt am Fuss der Rocky Mountains, erinnert zweifellos an den Ort «Twin Peaks». Aus den schockierenden Familienverhältnissen in seinen Filmen könnte man schliessen, dass David Lynch in seiner Kindheit grauenvolle Erfahrungen mit Gewalt, Inzest, Unterdrückung und Verletzung gemacht habe. Der junge David wuchs jedoch in einer harmonischen Musterfamilie auf: die Eltern tranken und rauchten nicht, und niemals wurde gestritten. David Lynch sagte darüber: «Ich bin in einer Art Ei aufgewachsen.»

Auch in seinen Filmen ist es oft eine oberflächlich perfekte Welt, unter der sich der Abgrund des Grauens und Entsetzens auftut. Man denke beispielsweise an die Eingangssequenz von BLUE VELVET: tiefblauer Himmel, weisser Gartenzaun, rote Rosen, grüne Wiesen, und mitten in dieser Idylle findet Protagonist Jeffrey ein abgeschnittenes menschliches Ohr.

David Lynch litt dennoch unter seinem Elternhaus, das so sehr dem Klischee der Werbefilme aus den fünfziger Jahren entsprach: «Ich sehnte mich nun nicht gerade nach einer Katastrophe, aber nach etwas Ungewöhnlichem. Irgend etwas, dass jeder Mitleid hatte, etwas wie ein Opfer. Wenn etwa ein furchtbarer Unfall geschieht, und man ganz allein zurückgeblieben wäre. Es ist wie ein schöner Traum. Aber alles ging immer seinen ganz normalen Gang.»

Autor *Georg Seesslen* hat in seinem Buch *«David Lynch und seine Filme»* versucht, dem Schrecken und seinem Urheber auf die Spur zu kommen. In einem längeren Essay und der Untersuchung einzelner Filme wie ERASERHEAD, BLUE VELVET, WILD AT HEART oder TWIN PEAKS versucht er, Fragen an die Bilder- und Zeichenwelt Lynchs zu stellen. Dabei gesteht er gleich zu Beginn: «Dieses Buch wurde nicht geschrieben, um die Filme von David Lynch besser zu verstehen.» Vielmehr solle das Buch als Assoziationsmaterial und nicht als Interpretation verstanden werden. Ebenso assoziativ muss das Buch als solches angegangen werden, denn ein roter Faden ist auf weiten Strecken nicht auszumachen. Georg Seesslen drückt sich wohl deshalb so vorsichtig aus, weil Lynchs Filme gar nicht verstanden werden wollen und seine Bilder meist bis zum Schluss unaufgelöst bleiben. In seinen Aufsätzen versucht der Autor, Zusammenhänge und Querbezüge zwischen den einzelnen Werken und mögliche Deutungen der beunruhigenden Bilderwelt Lynchs aufzuzeigen. Damit trägt er seinen nicht unwesentlichen Teil bei, sich dem aussergewöhnlichen Filmemacher Lynch anzunähern.

Susanne Wagner
Georg Seesslen: David Lynch und seine Filme, Berlin, Schüren Presseverlag, 1994, 200 Seiten

Kinoförderung

Kultur-Kinos 1995

Der *Schweizer Studiofilm Verband* möchte die Qualität des Filmangebots in den Schweizer Kinos positiv beeinflussen. Dazu hat er 1995 erstmalig einen Wettbewerb zur Förderung qualitativ hochwertiger Kino-Programmation für alle Schweizer Kinos ausgeschrieben. Die Qualitätsprämien sollen einen Ansporn schaffen, vermehrt auch schweizerische und europäische Filme ins Kinoprogramm aufzunehmen. Ende März erhielten nun 22 Schweizer Kinobetreiber eine Prämie zwischen 5 000 und 25 000 Fr. für ihre Programmation im vergangenen Jahr.

Beworben haben sich insgesamt 37 Kinos. Um die Chancengleichheit zu garantieren wurden drei Kategorien geschaffen. Zu den drei Erstprämierten gehören in der Kategorie Landkinos *Cinélucarne* in Le Noirmont, *Cinématographe* in Tramelan und *Passerelle* in Wattwil; in der Kategorie Mittelstadt *Loge 1* und *Loge 2* in Winterthur und das *Atelier* in Luzern; in der Kategorie Grossstadt das *Kellerkino* in Bern, *Camera 1* in Basel und *Morgental* in Zürich.

Die Aktion wurde möglich mit Geldern des europäischen Fonds des Bundesamtes für Kultur (Ersatzmassnahmen Media Salles); insgesamt standen 270 000 Fr. zur Verfügung. Angestrebt wird eine jährliche Wiederholung des Wettbewerbs durch den SSV.

Innovationshilfen

Eine vierköpfige Jury der *Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH* (MFG) vergab unter der Leitung von Geschäftsführerin Gabriele Röthemeyer für das Jahr 1996 für rund 800 000 DM Kino-Innovationshilfen. Die zinslosen Darlehen kommen nach dieser Gremienentscheidung zwanzig baden-württembergischen Kinos mit einem qualitativ guten Jahresprogramm zu. Die Gelder dieser neugeschaffenen Förderart der MFG werden in Umbaumassnahmen, Technik und Ausstattung von Lichtspielhäusern investiert.

Die *Filmstiftung Nordrhein-Westfalen* bezuschusst Modernisierungen und Umbauten von Kinos mit rund 1 Million DM. Ein Fünftel des Betrags soll an den Umbau einer alten Fabrikhalle in Köln-Ehrenfeld durch die Filmtheaterbetriebe Borck («Filmpalette») gehen. Geplant ist dort ein Kino mit drei Sälen, das sich ganz dem Kunstfilm widmen will.

Das andere Programm

Musik im Film

Das Filmpodium Zürich beginnt im April einen Zyklus zum Thema *Film und Musik*, der sich über drei Monate hinziehen wird und in Zusammenhang mit einer Vorlesungsreihe am Seminar für Filmwissenschaften steht. Jeweils dienstags um 18 oder 20.30 Uhr wird *Günther Buchwald*, einer der Hauspianisten für Stummfilm-Live-Begleitung, kurze Einführungen zu den darauffolgenden Filmen geben. Im April steht mit CITIZEN KANE, JANE EYRE, GARDEN OF EVIL und PSYCHO der Filmkomponist *Bernard Herrmann* im Zentrum der Aufmerksamkeit. Begleitet wird er von *Charles Chaplin* (MODERN TIMES) und *Max Steiner* (CASABLANCA).

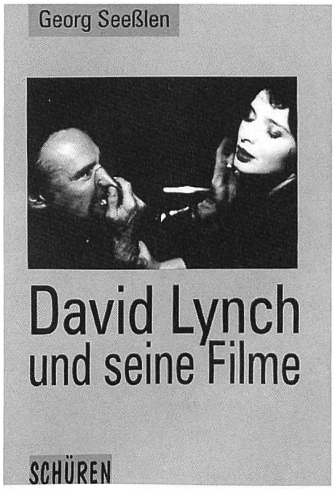
Für alle Bernard Herrmann-Liebhaber nicht zu verpassen: die experimentierfreudige *basler sinfonietta* spielt am 18. April um 19.30 in der Kirche St. Peter in Zürich unter dem Titel *«Kalt den Rücken runter»* Melodien aus seinen Filmen.

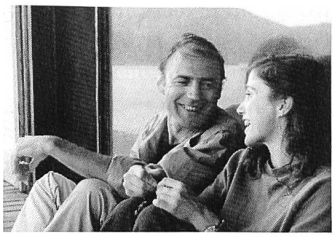
Gratulation

Herzlichste Glückwünsche dem neuen *Iffland-Ring-Träger Bruno Ganz*, Schauspieler und Filmbulletin-Leser.

LOGE

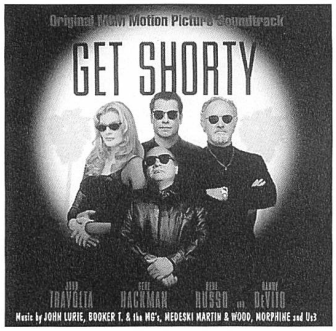
Keller KINO

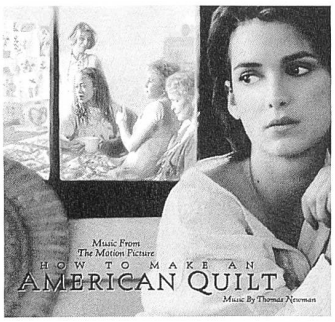




Bruno Ganz in
DANS LA VILLE BLANCHE
Regie: Alain Tanner

Soundtrack
von Rainer Scheer





Patrick Doyle
Musik zu: SENSE AND SENSIBILITY (*Sony*)

Es ist der Schatten der Vergangenheit, der Emma Thompson wieder mit Filmkomponist *Patrick Doyle* zusammenbrachte. Der Komponist, der seinerzeit bevorzugt mit Ex-Thompson Ehemann Kenneth Branagh arbeitete und mit dessen Regiedebüt DEAD AGAIN seine erste fulminante Arbeit schaffte, hat hier wieder alle Stärken seines Könnens ausgespielt. Der Score zu SENSE AND SENSIBILITY ist klassisch angelegt, symphonisch und immer stilgerecht. Keine musikalischen Eskapaden, der Inhalt des Filmsujets diktiert die Musik. Trotz der über zwanzig Einzeltracks bleibt ein symphonischer Gesamteindruck, keine Stückelung, sondern ein durchdachtes Gesamtwerk. Überragend die zwei Gesangsdarbietungen durch die Sopranistin *Jane Eaglen*. Diese Arbeit hätte den Oscar verdient.

Mark Isham
Musik zu: HOME FOR THE HOLIDAYS (*PolyGram*)

Perfekt wie LITTLE MAN TATE: Jodie Foster arbeitete auch für ihren zweiten Spielfilm mit *Mark Isham* zusammen. Gefühlsstark, vor allem in den Klavierpassagen, bluesbetont als fast satirischer Kommentar auf die Handlung, immer durchdringend. Starke Emotionen mit wenig Aufwand, Isham liefert wieder Musik pur. Angereichert ist der Soundtrack mit Songs von *Tom Jones*, *Janis Joplin* und *Nat "King" Cole*, zu dessen «The Very Thought Of You» Isham seine ganz persönliche, eindringliche Variation liefert. Isham in Höchstform.

Eric Serra
Musik zu: GOLDENEYE – JAMES BOND (*Virgin*)

Musikalisch assoziiert selbst der grösste Bond-Ignorant mit dem Geheimagenten Ihrer Majestät die Namen *Shirley Bassey* und *John Barry*. An Basseys Superhit «Goldfinger» soll auch *Tina Turners* «Goldeneye», komponiert von *Bono & The Edge*, erinnern. Und, der Titelsong ist ein Hit, ein Ohrwurm, einer der stärksten Bond-Songs, den die Serie je sah. Wer sich nicht satt hören kann, dem sei die grandiose Maxi-CD (bei EMI) empfohlen, die «Goldeneye» in vier auf regenden Variationen präsentiert.

Von *John Barrys* Streicher-Schmuse-Musik hat man zum Glück Abschied genommen. Das James-Bond-Theme, komponiert von *Monty Norman*, fand aber natürlich wieder Eingang in die Arbeit des neuen Komponisten *Eric Serra*, der vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Regisseur Luc Besson bekannt wurde. Er liefert die ambitionierteste Bearbeitung des Themas. Sein Score ist düster-bedrohlich, nicht leicht eingängig und durch den Einsatz des Synthesizers dominiert. Die vereinzelten Streichersätze stehen nur noch für wenige, sentimentale Passagen. GOLDENEYE ist ein echter "Serra" geworden, wobei ein Bruch mit der bisherigen musikalischen Tradition in Kauf genommen wurde. Aber vielleicht ist auch dies ein Teil des "neuen" Bonds.

Thomas Newman
Musik zu: HOW TO MAKE AN AMERICAN QUILT (*MCA*)

Vergleiche mit seinem Vater *Alfred Newman* musste sich Sohn *Thomas* am Anfang häufig gefallen lassen. Nach über zehn Jahren im Filmgeschäft hat er nun einen eigenen Stil entwickelt, dessen Grundeinstellung aber in der Familie liegt: Filmmusik ist eine durchkomponierte Arbeit, die dem Film einen eigenen Charakter verleiht. Modeerscheinungen berühren Thomas Newman nicht, sorgfältig sucht er seine Aufträge aus. HOW TO MAKE AN AMERICAN QUILT ist ein ruhiger, beschaulicher Streifen, der viel emotionales Innenleben vermittelt. Dezent ist Newmans stark streicherorientierte Arbeit, das «Quilting Theme» ist melodischeingängig ohne den Blick auf Charts-Ehren. Wie heute scheinbar unumgänglich, ist auch dieser Soundtrack mit Songs angereichert, hier geben sich *Bing Crosby*, *Neil Diamond*, *Etta James*, *Patsy Cline* und *The Inkspots* die Ehre.

Danny Elfman
Musik zu: DOLORES CLAIBORNE (*Varèse/Colosseum*)

Ein neuer "Stephen King" im Kino: DOLORES. Wieder mit der für MISERY Oscar-ausgezeichneten Kathy Bates in der Hauptrolle. Das ist mehr als dünnes, sensationserheischendes Video-Entertainment. Hier kommen Charakterdarsteller auf die Leinwand. Und, man glaubt es kaum, ausgerechnet von *Danny Elfman* kommt ein Score, in dem er seine beliebten Bombast-Orgien à la BATMAN oder DARKMAN vergessen hat. Zart, pointiert, überaus gefühlsbetont und in Teilen sehr ansprechend melodisch präsentiert sich Elfman von einer bislang unbekannten Seite. Nicht das Durchdrücken eines eigenen Stils ist prägend, sondern ein Einlassen mit den Gefühlsspannungen im Film. DOLORES CLAIBORNE ist eine der stärksten Arbeiten von Danny Elfman und sie deutet an, wieviel Potential in diesem Komponisten noch steckt.

John Lurie
Musik zu: GET SHORTY (*PolyGram*)

Travolta Superstar. Nach Jahren der Stille ist Saturday-Night-Travolta wieder voll im Geschäft. Nach PULP FICTION brilliert er nun in GET SHORTY. Kein geringerer als der häufig mit Jim Jarmush zusammenarbeitende *John Lurie* liefert, unterstützt von *Booker T. & The MG's*, *Medeski Martin & Wood* und anderen, den groovy-Sound für diese überaus intelligente Kriminalkomödie nach einem Roman von Elmore Leonard. Eingängige Rhythmen und das Cabrio-Feeling – die Musik ist da, fehlt nur noch der Sommer.

Hans Zimmer & Graham Presket
Musik zu: SOMETHING TO TALK ABOUT (*Varèse/Colosseum*)

Kein Monat vergeht ohne einen neuen Score von *Hans Zimmer*. Seit seiner Oscar-Auszeichnung für THE LION KING kommt Filmmusik vom laufenden Band ... in genau dieser Qualität: einheitlicher Synthesizer-Brei. Nun ist plötzlich nicht mehr von *Yamaha*, sondern wieder von einer Band die Rede, die Musik zu SOMETHING TO TALK ABOUT wurde tatsächlich "mit der Hand gemacht". Das klingt, als habe man sich zufällig nachmittags getroffen, um im Freundeskreis ungezwungen zu musizieren. Locker, unbeschwert, mit Banjo und Südstaaten-Flair. Da wirkt die Musik improvisiert, werden Reminiszenzen an *Morricone* spielerisch dargeboten. SOMETHING TO TALK ABOUT ist genau das, was der Titel verspricht: ein Score zum Anhören, Geniessen und anschliessend Weitererzählen, eben "talk about".

Die Ballade eines Sommers

FOURBI von Alain Tanner

FOURBI von Alain Tanner nimmt nicht nur Motive und Figuren von LA SALAMANDRE, fünfundzwanzig Jahre später, wieder auf, sondern kommt ganz gelassen, fast ein bisschen träge, in die Nähe der Vitalität der frühen Filme. Einmal mehr setzt Tanner Hoffnungen in gebrannte Kinder. Natürlich auch, weil er selber eines ist.

Man kann fast alles verkaufen in Alain Tanners neuem Film, sogar – symbolisch zwar – seine Haut: Du meldest dich (mit Bild) als "Wild" bei einem Veranstalter, der mit der Rambodummheit geschäftet, und du wirst dafür bezahlt, dass dir einer eine Platzpatrone auf den Pelz jagt. Oder: Du verschiebst verrostete Autos über die Grenze und fährst mit dem Zug zurück. Oder du verkaufst deine Fähigkeit, ein paar vernünftige Sätze hintereinander zu setzen. Oder du verkaufst dich gleich ganz: deine Geschichte, dein Selbst, tuttiquanti. Die Fernsehanstalten sind scharf auf Lebensgeschichten. (Über eine Million Fernsehzuschauer und -zuschauerinnen haben in diesem Land zugeschaut, wie «Porno-Heidi» ihre Haut doppelt auf den Markt trug.) «Es zählt nur noch die Ökonomie», sagt Tanners neuer Paul, «es gibt nur noch ein ganz klein wenig Kultur und fast keine Natur mehr.» Weil er es aus Erfahrung weiss – er ist schliesslich Verfasser von Büchern mit winzigen Auflagen –, sieht er sich vor. Aber man muss nicht wissen, man kann es auch spüren, falls man noch ein bisschen Natur im Leib hat, wie Rosemonde. Wenn man Natur bewahrt hat, kann man auch lernen. Rosemonde philosophiert, ohne es zu wissen. «Dieser Sartre oder was ist mir zuvorgekommen, genau das denke ich ja auch» sagt sie einmal.

Man müsse die Gegenwart mit den Augen der Zukunft sehen, hat Tanner gesagt, als er noch an eine (bessere) Zukunft glaubte und sie mit sei-

nen Filmen auch gestalten wollte. Jetzt, da nur die Angst vor der Katastrophe die Menschheit zusammenhält, macht er in der Gegenwart bereits die Züge einer verheerenden Zukunft aus. Schon in dieser Vorzukunft kaufen jene, die es können, das Wort. Denn wer das Wort hat, der hat die Macht. Coca Cola zum Beispiel kauft sich in diesem Jahr die Olympischen Spiele.

Der Fabrikant des Dosenhundefutters «Doggybag» will eine "wahre Geschichte" beim Privatfernsehen kaufen. (Jelmoli und Vögele kaufen sich schon heute das Wetter.) Kapitalgeber haben einen Sendeleiter gekauft, der Sendeleiter hat einen Produzenten gekauft, und dieser hat sich ein Auto gekauft. Jetzt will er Rosemonde und Paul kaufen: sie soll ihm ihre Geschichte erzählen, und er soll sie in Dosen abpacken. Die Vorschüsse sind bezahlt. Wenn die Operation stockt, zieht er – er ist ein Spieler – auch noch Marie ins Spiel; er kauft auch sie. Und wenn nichts mehr geht, bleibt nur noch die Drohung. Mit einem Trick befreien sich die drei. Der Flirt mit dem Geld geht besser aus, als der Flirt Maries mit dem Produzenten Kevin.

Denn wer das Wort hat, der hat die Macht. Coca Cola zum Beispiel kauft sich in diesem Jahr die Olympischen Spiele.

FOURBI erzählt die Geschichte eines Sommers voll Verführungen mit einem guten Ende. Rosemonde hat dazugelernt, und sie ist schwanger. Marie ist noch einmal davongekommen, bleibt aber weiterhin arbeitslose Schauspielerin. Paul kann sich seiner eigentlichen Arbeit zuwenden, dem Schreiben erfolgloser Bücher. Pierrot wird einen anderen Job finden. Der Gewinn ist rein innerlich, einerseits natürlich, andererseits kulturell. FOURBI ist eine sommerliche Ballade, die eine Handvoll junge Menschen zusammenführt, die – im gewöhnlichen Leben – kaum in Kontakt kommen: den Schriftsteller Paul, die Serviererin Rosemonde, den Arbeitslosen Pierrot, die Schauspielerin Marie. Gemeinsam finden sie eine Kultur des Widerstands. Eine Klammer hält die Ballade zusammen: zwei Spaziergänge am Ufer der Rhône; beim ersten geht Rosemonde, mit Walkman-Musik im Kopf, allein flussaufwärts; beim zweiten folgen alle vier zusammen dem Flusslauf, der – man weiss es – bis zum Meer geht.

Tanner hätte diese kleine Geschichte verschachtelt und perspektivisch erzählen können, beispielsweise als Rückblick von Paul, vielleicht neun Monate später. Er tut aber etwas ganz Einfaches: inszeniert die Geschichte und schaut ihr mit der Kamera zu; die Montage ist linear, gemächlich. Es ist ein Film mit Hauptsätzen; die Schnitte sagen «und dann, und dann». Manchmal macht sich die Kamera (und damit der Filmemacher) bemerkbar, vor allem mit Travellings und steadycam-Fahrten, mit begleitenden Gesten also, zuweilen mit einem kleinen Bildwitz: wenn die Kamera schon vorher da ankommt, wohin die Bewegung der Figuren zielt. Tanner gestattet sich, im Vertrauen auf die Stimmigkeit der Situationen und der Dialoge, ein gewisses Mass an sommerlicher Trägheit und Einfachheit.

Diese Figuren mit ihren Bedingungen und Optionen sind einfach da, aber sie verkörpern auch die alten Ideen unter den neuen Umständen.

Die Beizenszene beispielsweise, in der Paul den Freundinnen Marie und Rosemonde, sowie zwei Kolleginnen Maries den Preis des Coca Cola mit dem unausgewiesenen Gewinn erklärt, ist weit weniger aufwendig und kalkuliert inszeniert als die berühmten Tischszenen von JONAS, in denen *Renato Bertas* Kamera durch den Raum schwebt. In FOURBI lässt es Tanner bei ein paar günstigen Durchblicken und den notwendigen Schnitten bewenden. Sogar in der Handlungserfindung ist er mit sich selber ziemlich grosszügig: Ihn interessiert gar nicht, wie der jüngere Bruder Maries sich als Hacker in die Buchhaltung des Hundefutterproduzenten schleicht; Hauptsache, er ist drin, Hauptsache, der Geldsack lässt seine Forderungen fahren.

FOURBI ist Tanners erstes Alterswerk. LA VALLÉE FANTÔME und L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE wiesen einen Mann aus, der sein Alter nicht akzeptierte; UNE FLAMME DANS MON CŒUR und LE JOURNAL DE LADY M. einen, der sich, in einer absurden Volte, irgendwie blind, einer ihm fremden Problematik annahm. Die Personen von NO MAN'S LAND und DANS LA VILLE BLANCHE waren, obwohl biologisch jünger, noch seine Altersgenossen gewesen. In dem Dokumentarfilm LES HOMMES DU PORT gelang der Blick zurück, die Darstellung der eigenen Geschichte. Und in FOURBI schaut und hört Tanner gleichzeitig Jüngeren zu, wie er seine eigene Jugend in ihnen spiegelt. Er findet eine neue Frische und eine Aktualität, die er mit der Mitwirkung junger Mitarbeiter absichert. FOURBI zeichnet gleichenteils Offenheit und Erfahrenheit aus, die sich nicht hat desillusionieren lassen. Die Anspannung des Meisterwerkes fehlt. «Je pose ma petite brique», hat Paul in LA SALAMANDRE gesagt, ich trage mein Scherflein bei. Tanner setzt in FOURBI nicht den meisterlichen Schlussstein, formuliert weder Manifest noch Testament; er schaut zu, erfindet – zusammen mit dem dreissig Jahre jüngeren Drehbuchautor *Bernard Comment* – einen heute möglichen Dialog und setzt seine Figuren mit einer gewissen bärenhaften Grazie ins Bild.

Diese Figuren mit ihren Bedingungen und Optionen sind einfach da, aber sie verkörpern auch die alten Ideen unter den neuen Umständen. Vor allem natürlich Rosemonde und Paul: Rosemonde, die junge Frau, die stark, ja patzig auftritt – die Natur –, und Paul, der in dem grossen *fourbi* (Durcheinander) seinen *point de vue* sucht. In LA SALAMANDRE war Paul der Dichter, der Rosemonde intuitiv verstand, mit seiner Fiktion ihrer Geschichte so nahe kam, dass sie ihn in ihr Bett liess, was ihn nicht daran hinderte, ihr ein paar wesentliche freundschaftliche Ratschläge zu geben.

Paul in der Schlussequenz von LA SALAMANDRE – ich ziehe zusammen: «Ich habe dich erfunden von dem Moment an, da du auf den Onkel geschossen hast. Jetzt stehst du da, vor mir. Das ist komisch … Ich sah dich anders. Du warst fester, mehr ein Mädchen vom Land … Schön. Stark.

Bulle Ogier und Jacques Denis in LA SALAMANDRE

Karin Viard und Alain Tanner

Die wichtigsten Daten zu FOURBI:

Regie: Alain Tanner; Buch: Bernard Comment, Alain Tanner; Kamera: Denis Jutzeler; Schnitt: Monica Goux; Musik: Michel Wintsch; Ton: Henri Maïkoff; Ton-Mischung: Alain Garnier.
Darsteller *(Rolle): Karin Viard (Rosemonde), Jean-Quentin Châtelain (Paul), Cécile Tanner (Marie), Antoine Basler (Pierrot), Robert Bouvier (Kevin), Jed Curtis (Sponsor), Maurice Aufair (Pauls Vater), Michèle Gleizer (Pauls Mutter), André Steiger (Theaterregisseur), Claude Thébert, Jacques Michel (Wirte), Teco Celio (Garagist), Frédéric Polier (Jäger), Jacques Roman (Produzent), Jean-Marcel Morel (Betrunkener), Thierry Jorand (Schürzenjäger), Pierre Maulini (Gerichtsvollzieher), Ariane Moret (Verkäuferin), Jacques Probst (Gast), Valentin Rossier (Pierrots Freund), Nathalie Jeannet, Jocelyne Maillard, Emmanuelle Ricci, François Florey (Schauspieler) und die freundliche Mitwirkung von Jean-Luc Bideau und Jacques Denis.*
Produktion: *Filmograph, Genève; Noé Production, Paris; Co-Produktion: Télévision Suisse Romande, Kulturfonds Suissimage; Produzent: Alain Tanner; Co-Produzenten: Frédérique Dumas, Marc Baschet, Michel Mavros; ausführender Produzent: Gérard Ruey. Schweiz, Frankreich 1995. Format: 35mm, 1:1.66; Farbe; Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich.*

Schön. Du warst ziemlich komisch. Jemand, der weiss, was er will ...». Komisch, würde die Salamandre von 1971 (*Bulle Ogier*) sagen, die neue Rosemonde ist aber so, wie sie mein Freund Paul erfunden hatte.

Tanner erzählt die Geschichte dieser Rosemonde heute, da die meisten verkaufen und kaufen. Und er erzählt sie so, wie seine jugendlichen Protagonisten sind und leben. Mit einem kleinen, alles andere als hysterischen Film, der dem Lebensstil, beispielsweise der Wohnung von Rosemonde und Pierrot, gleicht. Letztlich ist FOURBI ein Lob der Armut. Vielleicht, so suggeriert er, können Arme (nicht Notleidende, das wäre etwas anderes) besser sie selber sein als Reiche; wer weniger zu verlieren hat, ist umso freier. Er selber jedenfalls macht sein «armes Kino» frohgemut, mit einer Gelassenheit, die rar geworden ist. «Alain ist jung», haben seine jungen Schauspieler und Schauspielerinnen, und auch die Techniker gesagt. Ich nehme an, sie haben die gelassene Heiterkeit gemeint, das Fehlen von krankmachendem Ehrgeiz.

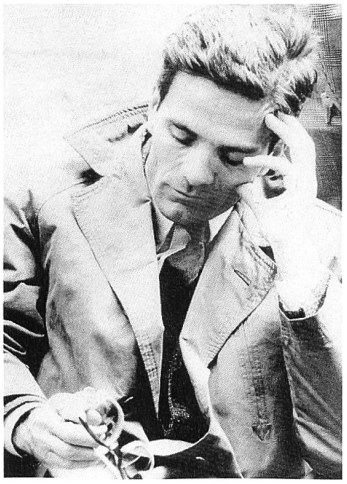
Martin Schaub

●

●●●●●

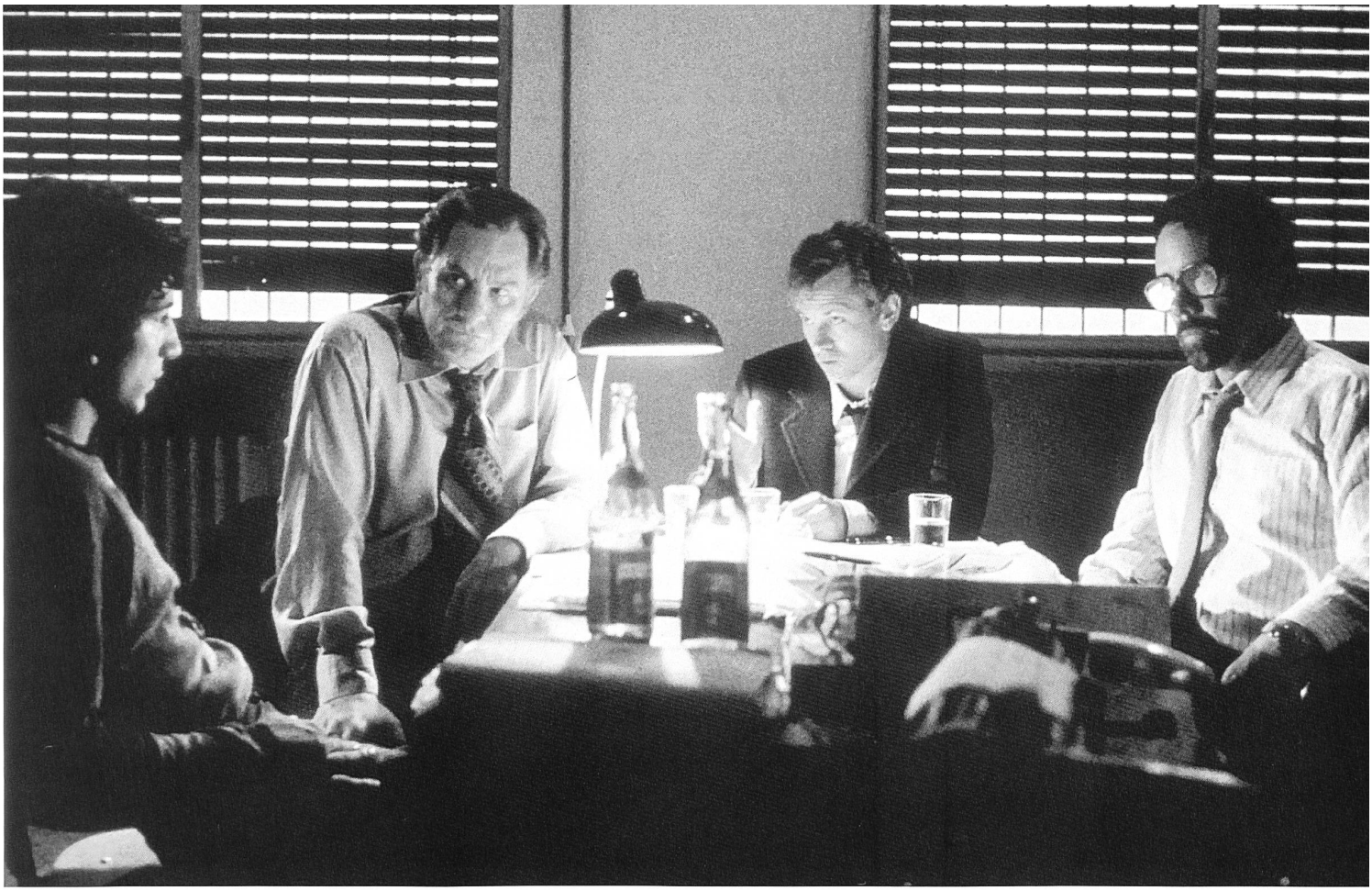
Einer wusste zuviel

PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO
von Marco Tullio Giordana



Immer wieder wird die Strasse zum Flugboothafen der Römer Küstenvorstadt Ostia mit Kameras befahren. Unlängst war *Nanni Moretti* für sein CARO DIARIO dort. Jetzt ist *Marco Tullio Giordana* für PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO zur bewussten Via dell'Idroscalo gegangen, wo am 2. November 1975 *Pier Paolo Pasolini* von dem Gelegenheitsstricher *Pino Pelosi* niedergeschlagen und mit dem Auto (des Opfers) überfahren wurde. Das halboffene Gelände beim Strand wirkt nach zwanzig Jahren unverändert nichtssagend, eine ungeteerte Kreuzung neben einem Fussballplatz. Moretti kreiste den historischen Ort kommentarlos ein, Giordana stellt jetzt die Ereignisse von 1975 mit Schauspielern nach. Bilder aus Reportagen von damals sind dazwischen montiert.

Demonstrativ lässt Giordana eines beiseite. Pasolini wird nicht noch einmal gewürdigt, die Reverenz bleibt gemessen. Ausgerechnet er wird, unter allen Figuren, von keinem Schauspieler verkörpert. Vor aufgelaufener Menge sagt der Romancier *Alberto Moravia*, Poeten seien rar, mehr als ein halbes Dutzend in einem Jahrhundert nicht zu erwarten. «Il poeta dovrebbe essere santo», fordert er. Dichter müssten heilig sein, unantastbar.



Hin- und Beweise

Doch ist das eigentliche Thema des Films weniger: wer war das Opfer, als vielmehr: was war das für ein Delikt? In der unbedingten Wahrheitsliebe fühlt sich der Autor dem Ermordeten restlos verpflichtet. Es wäre zu leicht, bei der Rekonstruktion in die Zwangsvorstellung zu verfallen, alles könnte, ja müsste anders gewesen sein: Pelosi kein Einzeltäter, sondern beauftragt. Aber tapfer widersteht der Film der Versuchung zum Selbernachfahnden und zu einer eigenen kriminalistischen Hypothese. Ungereimtheiten, die sich immer finden (sie werden erwähnt), stimmen nachdenklich, beweisen aber selten etwas. Wahrheitsliebe behält die Summe der Fakten im Auge.

Im November 1974, ein Jahr vor dem Tod, schreibt Pasolini, von Giordana zitiert: «*Io so*. Ich weiss. Ich kenne die Namen der Verantwortlichen für das, was man den "*golpe*" nennt, den Staatsstreich (und was genaugenommen eine Reihe von Teilstaatsstreichen bildet, mit denen sich das System schützt). Ich kenne die Namen der Verantwortlichen für das Mailänder Massaker vom 12. Dezember 1969. Ich kenne die Namen der Verantwortlichen für die Massaker von Brescia und Bologna im Frühjahr 1974.»

Über eine Seite hin zählt er weiter eine dunkle Episode aus neuerer Zeit nach der andern auf. Doch dann heisst es unvermittelt: «*Io so. Ich weiss. Aber ich habe die Beweise nicht. Ich habe nicht einmal die Indizien.*» Dieser klugen Selbstbeschränkung lebt der Film nach. Wahrheitsliebe unterscheidet zwischen Hin- und Beweisen.

Die Bluttat brachte zum Vorschein, wie populär die Motive waren, ein Ende Pasolinis für erwünschenswert zu halten.

Mörder und Opfer

Was immer damals geschah, seine Bedeutung liegt jenseits des Ermittelbaren: im Bereich der Intuition. Es ist einerlei, ob Pelosi spontan oder geplant, allein oder in Absprache handelte. Die kürzliche offizielle Wiederaufnahme der Untersuchungen nährt den Verdacht auf Schlamperei oder Vertuschung, wird aber kaum Neues zutage fördern. Die Bluttat brachte ohnehin zum Vorschein, wie populär die Motive waren, ein Ende Pasolinis für erwünscht zu halten. Zu vielen kleinen und grossen Machthabern war er ein Dorn im Auge.

«Ich weiss, warum ich ein Intellektueller bin», heisst es weiter im Text, «ein Schriftsteller, der alles zu verfolgen trachtet, was vorgeht, und alles zu lesen, was man darüber schreibt, und sich alles vorzustellen, was man nicht weiss oder verschweigt; einer, der auch weit auseinanderliegende Fakten abgleicht und die zergliederten und zersplitterten Teile eines politischen Gesamtbildes kittet; einer, der dort die Logik wiederherstellt, wo nur Wahn, Willkür und Dunkelheit zu herrschen scheinen. Das alles gehört zu meinem Beruf, und es bildet den Instinkt meines Berufs.»

Wahrheitsliebe kommt im allgemeinen zu spät an die Beweise ran. Sie muss ihrer Zeit voraus sein.

Es war diese Fähigkeit, sich im Irrgarten des Wissbaren und Erschliessbaren zu bewegen, die Pasolini so ungewöhnlich beliebt, aber auch so lebhaft verhasst gemacht hat. Und die Verachtung (das Gegenteil der geläufigen Verehrung) belegt nun Giordana sehr wohl, und zwar mit reichstem Material. Pelosi etwa sagt selber fast nichts, sein Anwalt aber spricht von Ausbeutung des Proletariats durch die Intellektuellen, die es zu vertreten vorgeben. Er verspricht, der oppositionellen Kultur gesamthaft den Prozess zu machen. Der Poet hatte ein rassiges Auto, der Täter fuhr mit dem Bus. Der Mörder wird zum Opfer erklärt und umgekehrt.

Damals und heute

Wäre der 2. November 1975 in der italienischen Gegenwartsgeschichte ein Einzeldatum, dann gäbe es in dem Sinn, wie Pasolini sagte: *Io so*, vermutlich nichts zu wissen. Aber der Mord von Ostia ist bloss eine Tat in einer langen Serie von Delikten, die nie glaubwürdig aufgeklärt wurden. Vor zweiundzwanzig Jahren begann Pasolini die Liste zu führen, seither ist sie massiv angewachsen. So gesehen, liesse sich heute sagen, *wir* wüssten, und zwar komfortabel: mit umso grösserer Überzeugung nämlich, als sich die eingefleischte Korruptheit der alten Regierungsparteien Italiens kaum noch bestreiten lässt und wohl ebensowenig ihre Neigung, im eigentlichen Sinn kriminell zu werden.

Pasolini war einer von denen, die davon schon früh "wussten" und die es überzeugend aussprachen, auch als sich die Beweise noch unterdrücken liessen. Wahrheitsliebe kommt im allgemeinen zu spät an die Beweise ran. Sie muss ihrer Zeit voraus sein.

Pierre Lachat

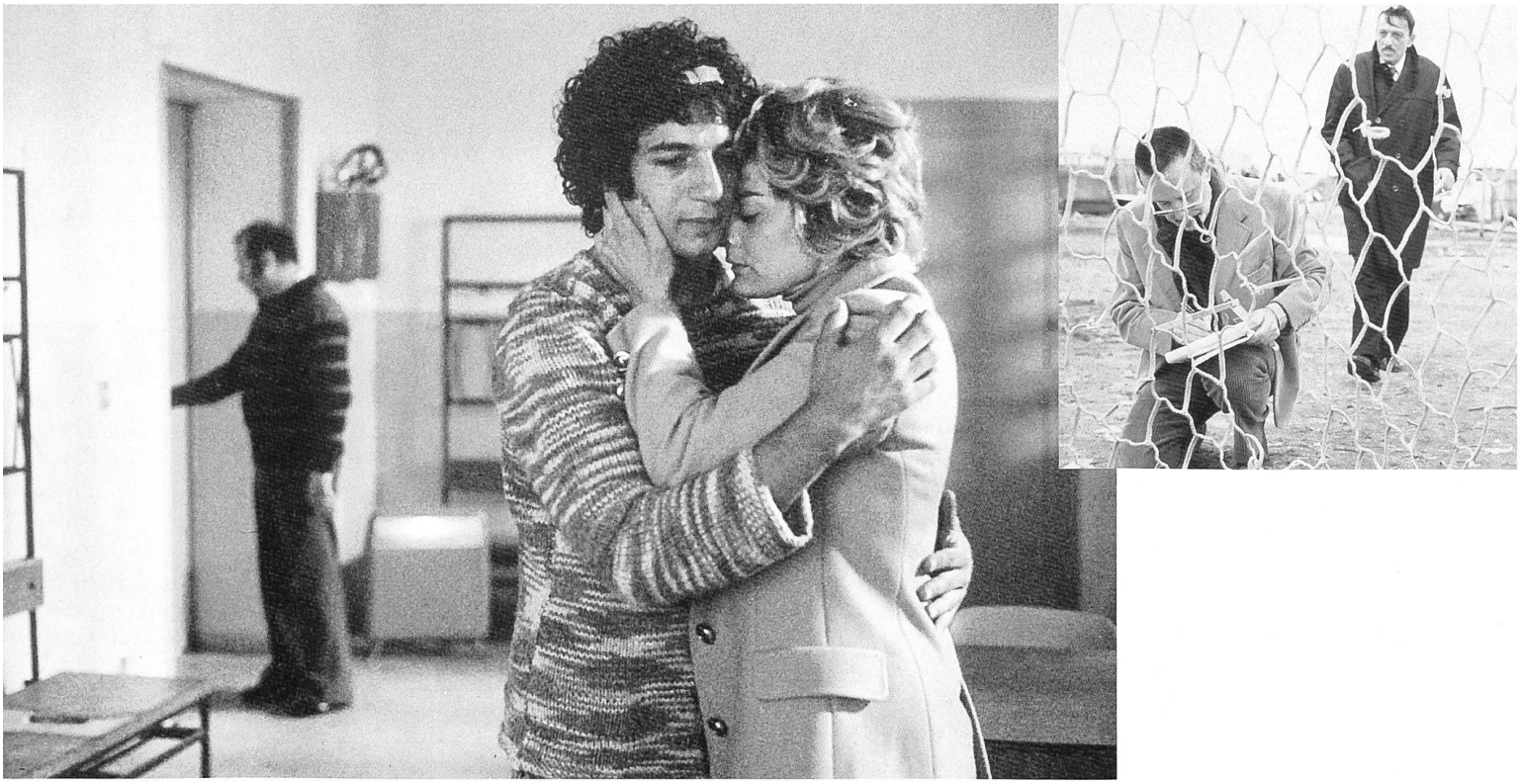
●

Die wichtigsten Daten zu PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO:

Regie: Marco Tullio Giordana; Buch: Marco Tullio Giordana, Stefano Rulli, Sandro Petraglia; Kamera: Franco Lecca; Schnitt: Cecilia Zanuso; Production Design: Elisabetta Montaldo; Musik: Ennio Morricone; Direktton: Gianni Zampagni.

Darsteller *(Rolle): Carlo de Filippi (Pino Pelosi), Nicoletta Braschi (Graziella Chiarcossi), Tony Bertorelli (Inspektor Pigna), Andrea Occhipinti (Furio Colombo), Victor Cavallo (Antonio Pelosi), Rosa Pianeta (Maria Pelosi), Giulio Scarpati (Nino Marazzita), Francesco Siciliano (Lehrling), Biagio Pelligra (Polizist), Umberto Orsini (Richter), Krum de Nicola (Adolfo de Santis), Claudio Amendola (Trepalle), Enzo Marcelli ("Braciola"), Antonio Petrocelli (Tommaso Spaltro), Vittorio de Bisogno (Vincenzo Spaltro), Ivano Marescotti (Spaltros Kunde), Claudio Bisagli (Guido Calvi), Antonello Fassari (Rocco Mangia), Massimo de Francovich (Faustino Durante), Ennio Coltorti (Jugendrichter), Adriana Asti (Lehrerin), Paolo Graziosi (Lugi Cancrini), Giacomo Piperno (Alfredo Carlo Moro), Maurizio di Carmine (Giuseppe Salamé), Claudia Pozzi (Journalistin).*

Produktion: *C. G. G. Tiger Cin., C. G. G. Leopard, Numero Cinque, Flach Film; Produzenten: Vittorio und Rita Cecchi Gori, Claudio Bonivento; Co-Produzent: Jean-François Lepetit. Italien, Frankreich 1995. 35mm, Format: 1.85; Farbe; Dolby SR; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.*



Keine Ordnung im Schrecken der Welt

TWELVE MONKEYS von Terry Gilliam

Gilliam benutzt die Leinwand als Durchstieg in Kehrseiten, in Hinterwelten.

Behaglich sind sie alle nicht, die Filme von Terry Gilliam. Der amerikanische Cartoonist mit Jahrgang 1940 hat schon mit seinen Legetricks bei Monty Python verstörende Bilder jeder gemütlichen Pointe vorgezogen. Und mit seinen Filmen hat er es jedesmal fertiggebracht, sein zentrales Thema vom Grenzgang zwischen Zeiten, Welten oder Mythen auf kindlich erschreckende Weise auszumalen. Ob das nun 1981 die absurd unvollständige Welt der Zeitlöcher von TIME BANDITS war, der düstere Terror einer über-Orwellschen Big-Brother-Gesellschaft in BRAZIL von 1985 oder vier Jahre später THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN: Gilliam benutzt die Leinwand als Durchstieg in Kehrseiten, in Hinterwelten, für gezielt chaotische Systemkollisionen. Seine Figuren verweigern sich der Eindeutigkeit einer Welt, bewegen sich in unsicheren Gebieten – entweder aktiv und mit Vergnügen wie Baron Münchhausen, oder passiv, gehetzt und getrieben wie Sam Lowry in BRAZIL, oder suchend und durchtrieben wie die *Time Bandits*.

Ein Genre-Auteur

1991 hat er allerdings so etwas wie einen Gilliamschen Mainstream-Film fertiggebracht. Nicht zuletzt, um seinem durch das finanzielle Debakel des Münchhausen-Films und den Studiostreit um den "Director's Cut" von BRAZIL angeschlagenen Ruf entgegenzuwirken, hat er den Auftrag angenommen, das seit Jahren herumgereichte THE-FI-

Die überlebenden Menschen haben sich unter der Erde organisiert und werden von einer Gruppe ominöser Wissenschaftler gegängelt.

SHER-KING-Script von *Richard LaGravenese* in einen Film zu verwandeln. Mit seinen Stars *Robin Williams* und *Jeff Bridges*, seiner Rekurrenz auf die von *John Boormans* EXCALIBUR 1981 revitalisierte Artus-Epik und einem ungewohnt hoffnungsvollen Grundton wurde der Film nicht nur zu einem Kassenerfolg, er erntete sogar fünf Oscar-Nominationen und schliesslich den Oscar für *Mercedes Ruehl* als beste Nebendarstellerin. Gilliam ist heute überzeugt, dass auch THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN hätte erfolgreich sein können, wenn das Studio den Mut gehabt hätte, den Film richtig zu lancieren: «Die haben ihn mit 117 Kopien gestartet. Selbst ein Art-House-Film startet mit rund 400 Kopien (in den USA). Der Film wurde nie wirklich herausgebracht.»

Nach THE FISHER KING jedenfalls war Gilliam den Studios wieder genehm, und er konnte sich in ein weiteres seiner waghalsigen Projekte stürzen.

Geworfen

Das Script zu TWELVE MONKEYS stammt von *David Webb Peoples* und seiner Schwester *Janet*. David Peoples (Jahrgang 1940, wie Gilliam) machte sich mit seinen Beiträgen zu den Drehbüchern zu *Ridley Scotts* BLADE RUNNER und *Clint Eastwoods* UNFORGIVEN spät, aber gründlich einen Namen. Ausgangspunkt für die Monkey-Story war ein Film, den *Chris Marker* 1962 herausgebracht hatte, LA JETÉE. In den aktuellen Besprechungen von TWELVE MONKEYS wird diese "Vorlage" immer wieder angesprochen, zumindest von jenen, die das Glück hatten, sie gesehen zu haben. Es ist schwer, sich solch ein neunundzwanzigminütiges, aus Standfotos montiertes Kunstwerk vorzustellen, seine zentrale Szene jedoch, der Tod eines Mannes auf einem Flughafen, festgebannt in der Erinnerung eines Protagonisten, hat Gilliam so packend und suggestiv inszeniert, dass zumindest die retrospektive Wirkung von Markers Vorlage evident wird.

Unerwartet für einen amerikanischen Film mit europäischer Vorlage ist jedenfalls, dass es sich nicht um eine "vereinfachte" oder linearisierte Story-Line-Räuberei handelt, sondern tatsächlich um einen eigenständigen Film mit allerlei Gilliamschen Auszeichnungen und Idiosynkrasien, ein verstörendes und unbehaglich beeindruckendes Bilderpuzzle mit beweglicher Perspektive.

Drunter und drüber

Bruce Willis spielt Cole, einen Sträfling aus der diktatorischen Unterwelt der "ewigen Nacht", einer postapokalyptischen Zukunft. Nach einer Viruskatastrophe im Jahr 1996 ist die Erdoberfläche nur noch von Tieren bevölkert. Die überlebenden Menschen haben sich unter der Erde organisiert und werden von einer Gruppe ominöser Wissenschaftler gegängelt. Auf der Suche nach dem Auslöser der biologischen Katastrophe schicken diese Forscher Zwangsfreiwillige in die Vergangenheit, nicht etwa, um Geschehenes ungeschehen zu machen, sondern, um über ihre Ursache eine Kur für die Virusepidemie zu finden.

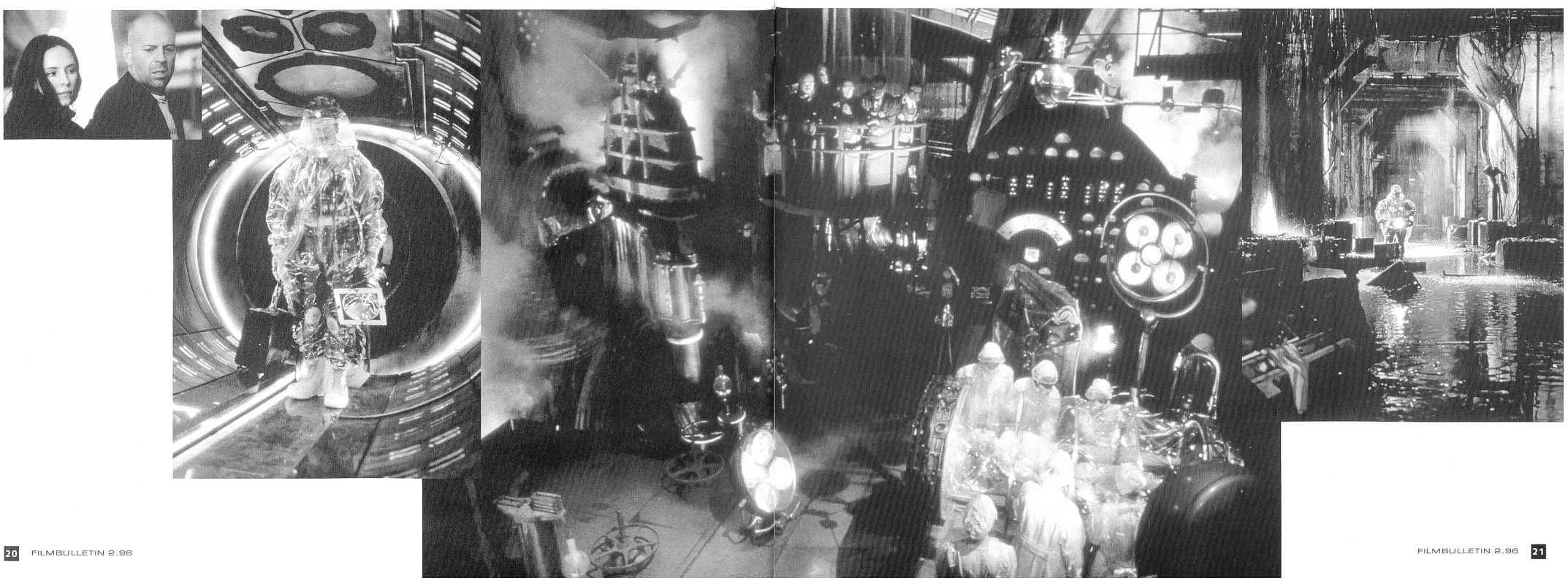
Diese Voraussetzung ist nicht nur für die Story von TWELVE MONKEYS wichtig, sondern auch für die Erzählperspektiven und den überraschenden Schluss des Films. Aus der Tatsache, dass Cole in der Vergangenheit nicht etwa die Zukunft zu verändern hat, sondern zunächst nur für die Zukunft relevante Erkenntnisse sammeln soll, erwachsen die prägenden Eindrücke des ganzen Films. Cole ist als Protagonist so verunsichert und um Perspektive bemüht wie die Zuschauer. Ausgewählt wegen seines wiederkehrenden Traumes (die erwähnte Flughafenszene aus Markers Film) und seiner Fähigkeit, an gesehenen Bildern festzuhalten, beginnt Cole in den verschiedenen Epochen der Vergangenheit an seiner Wahrnehmung zu zweifeln und klammert sich schliesslich verzweifelt an die Hoffnung, verrückt zu sein.

Wahnsinn als Hoffnung

In dieser Vorstellung bestärkt ihn die Begegnung mit der Psychiaterin Dr. Railly, welche seine aus der Zukunft mitgebrachten Horrorvisionen als Zwangsvorstellungen zu rationalisieren versucht. Und auch der junge Jeffrey Goines, der seinerseits tatsächlich zu den Psychotikern der Vergangenheit gehört, weckt in Cole immer wieder die schreckliche Hoffnung, er selber sei auch bloss ein Psychopath und der Horror der apokalyptischen Zukunft entspringe seinem kranken Gehirn.

Gilliam spielt geschickt mit diesen Wahrnehmungsverschiebungen. Der Film lässt lange keine Rückschlüsse darauf zu, ob Cole nun ein gefährlicher Verrückter oder ein verlorener Emissär aus einer anderen Welt sei. Alle Figuren, mit Ausnahme von Cole und Railly, scheinen in ihren Wahrnehmungen gefestigt, in ihrer eigenen Zeit verankert. Doch während Cole langsam auf die wie Hoffnungsschimmer aufblitzenden Paranoia-Theorien der Psychiaterin einsteigt, erkennt sie im Gegenzug immer mehr Indizien für die Wahrheit seiner grauenvollen Schilderungen.

Als katalytische Figur zwischen diesen beiden Gilliamschen Grenzgängern dient *Brad Pitts* Jeffrey Goines. Dieser junge Mann hat es sich in den Kopf gesetzt, mit seiner «Army of the Twelve Monkeys» das Recht der Tiere wider die forschen-



den und experimentierenden Menschen durchzusetzen. In Coles Zukunft hält man denn auch diese ökofundamentalistische «Armee der zwölf Affen» für die Verursacherin der viralen Weltkatastrophe.

Zukunft ist fruchtbar

Die überraschende und schockierende Wendung am Schluss des Films macht sich eines der vielen bekannten Paradoxa von Zeitreise-Geschichten zunutze, ebenso wie der schon früher auftauchende Verdacht Coles, dass er Jeffrey Goines bei seinem ersten Besuch in der Irrenanstalt überhaupt erst auf die Idee der Menschheitsvernichtung gebracht haben könnte. In dieser Hinsicht profitiert TWELVE MONKEYS nicht zuletzt von *James Camerons* TERMINATOR, jener epochemachenden Science-Fiction-Orgie von 1984, die ihren messianischen Protagonisten aus der Zukunft andeutungsweise zu seinem eigenen Erzeuger in der Vergangenheit machte.

Ansonsten hat aber TWELVE MONKEYS mehr von BRAZIL als vom linearen und perspektivisch fixierten Hollywoodkino. Wiederum bemüht Gilliam über die Ausstattung einen stilistisch forcierten Zeitensalat, der die heute seltsam antiquiert wirkenden Dekor-Elemente älterer Science-Fiction-Filme zur Tugend macht und damit die Zukunft optisch im Techno-Ramsch vergangener Zeiten verankert.

Der riesige Monitor-Globus, den die Wissenschaftler zur Befragung von Cole einsetzen, oder die mit viel Plastikfolie ausgelegte, in einem Kondensatorgebäude installierte, höchst unpräzise Zeitmaschine bewirken auf der Dekorebene die gleiche Verunsicherung wie die dramatischen Elemente des Films: Niemand kann sich zuverlässig auf seine Wahrnehmung berufen, Traumbilder werden durch ihre wiederkehrende Insistenz wahrhaftiger als jedes einmalige Ereignis.

Niemand kann sich zuverlässig auf seine Wahrnehmung berufen, Traumbilder werden durch ihre wiederkehrende Insistenz wahrhaftiger als jedes einmalige Ereignis.

Image und Gegenbild

Soviel Unsicherheit verlangt nach Eckpfeilern, und die liefert Gilliam über seine drei hauptsächlichen Akteure. Der von Bruce Willis verkörperte Cole erinnert nicht ohne Grund an eine völlig durchgeknallte Endstufe seines John McClane aus der DIE-HARD-Trilogie. Spielt er dort noch den unzerstörbaren Polizisten, der, von einer ausnehmend gewalttätigen Welt gebeutelt, im Dauerkampf zurückschlägt, hat die geworfene, geschundene, von Angst geschüttelte Kreatur bei Gilliam nur mehr die instinktive Beiss- und Abwehrhaltung eines in die Enge getriebenen Hundes.

Als zweifelnde, aber lernfähige semi-dea ex machina tritt *Madeleine Stowe* auf. Ihre nasenflügelbebende Schönheit, ihre Charakterisierung als unsichere und feinfühlige Psychiaterin und der Wunsch ihrer Figur, Verständnis für Unerklärliches aufzubringen, machen aus Dr. Railly eine Beatrice im filmischen Inferno, die nicht nur Cole, sondern auch den Zuschauern zum emotionalen Durchhängen ein wenig Raum verschafft.

Die dritte Figur schliesslich ist der von Brad Pitt erstaunlich masochistisch verkörperte junge Goines. Wie so oft hat Gilliam auch diesen Star nutzbringend gegen sein Image besetzt. Wenn man Pitt zusieht, wie er ohne Punkt und Komma nervös in die Welt hineinspricht, wird man das Gefühl nicht los, er kämpfe hauptsächlich gegen sein Hollywood-Sexsymbol-Image an. Allerdings erinnert seine tour de force auch deutlich an den psychotischen Killer Early Graice, den er in 1993 in KALIFORNIA zum besten gab.

Die restlichen Gestalten im Film, selbst der von *Christopher Plummer* gespielte Virenforscher Dr. Goines, sind so funktional und beiläufig eingesetzt wie das phantastische Dekor. Sie tauchen auf, tun ihre Schuldigkeit und verschwinden wieder, irgendwo in den Zeitzonen. Gilliam eröffnet seinen Film programmatisch mit der Schlussszene und macht damit klar, dass wir uns in einer Art Zeitschleife befinden. Nicht die Folge der Ereignisse ist relevant, nur die Bilder und all die verzweifelten Versuche, sie irgendwie zu verknüpfen. Das schmuddelig dampfende frühindustrielle Zukunftsdekor schliesst uns optisch kurz mit Erinnerungen an Filme und Zeiten, die uns aus der Vergangenheit anspringen.

Gilliam selbst hat zu dem Unbehagen und dem latenten Horror seiner Filme ein britisch wirkendes, kindliches Verhältnis: «Da ist alles so fucking wonderful, es verbietet sich von selbst, darob den Kopf zu neigen und düstere Töne von sich zu geben. Alles was zu tun bleibt, ist kichern ... Ich möchte das auf meinem Grabstein: "Terry Gilliam – he giggled in awe".»

Michael Sennhauser

●

(Die Zitate stammen aus der Februarnummer des amerikanischen «Cinefantastique», ISSN 0145-6032, Forest Park, Illinois)

Die wichtigsten Daten zu TWELVE MONKEYS:

Regie: Terry Gilliam; Buch: David und Janet Peoples basierend auf dem Film LA JETÉE *von Chris Marker; Kamera: Roger Pratt B.S.C.; Schnitt: Mick Audsley; Ausstattung: Jefrey Beecroft; Art Director: WM Ladd Skinner; Kostüme: Julie Weiss; Musik: Paul Buckmaster.*
Darsteller *(Rolle): Bruce Willis (James Cole), Madeleine Stowe (Dr. Kathryn Railly), Brad Pitt (Jeffrey Goines), Christopher Plummer (Dr. Goines), Joseph Melito (Cole als Junge), Jon Seda (Jose), Michael Chance (Scarface), Vernon Campbell (Tiny), H. Michael Walls (Botaniker), Bob Adrian (Geologe), Simon Jones (Zoologe), Carol Florence (Astrophysikerin), Bill Raymond (Mikrobiologe), Ernest Abuba (Ingenieur), Irma St. Paule (Dichterin), Joey Perillo (Detective Franki), Rozwill Young (Billings).*
Produktion: *Atlas Entertainment; Produzent: Charles Roven; ausführende Produzenten: Robert Cavallo, Gary Levinson, Robert Kosberg. USA 1975. 35mm, Format: 1:1.85; DTS Stereo; Farbe; Dauer: 130 Min. CH-Verleih: Elite-Film, Zürich; D-Verleih: Concorde-Castle Rock, München.*

Schauplatz LAS VEGAS

Ein Ort zum Bleiben?

«Der messingblaue Widerschein des Strip am Nachthimmel, als würde am Boden ständig ein Feuer brennen.» So hatte mir ein amerikanischer Freund den Blick aus der Wüste auf Las Vegas beschrieben, und seit langem hatte sich das Bild einen festen Platz in meinen Träumereien erobert.

Anreise durchs Death Valley. Am tiefsten Punkt der Vereinigten Staaten vorbei, um dann den Aussichtspunkt Zabriskie Point zu passieren, von dem der gleiche amerikanische Freund einmal missbilligend schrieb, er wolle nicht verstehen, warum Europäer ihn unbedingt als emblematisch für irgendeinen menschlichen oder gesellschaftlichen Extremzustand sehen wollten.

Langsam die Route 95 hinunterrollend, an Mercury und dem Atomtestgelände vorbei, wäre diese Fahrt auch eine Art Exorzismus gewesen. Lange fällig. Der endgültige Abschied vom kurzen Brief zum langen Abschied. Am Strip angekommen, den Convertible geparkt, wäre ich so selbstsicher gewesen, wie ein Beamter an der Schwelle zur Hölle ...

1
Wolke eines Atombombentests über der Skyline von Las Vegas

Tatsächlich war aber alles ganz anders.

1
HONEY, I BLEW UP THE KID
Regie: Randal Kleiser

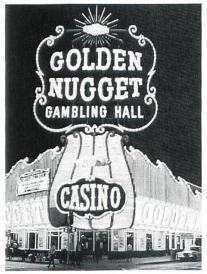
Irgendwann, die Reisevorbereitungen hatten schon konkrete Form angenommen, ein schlimmer Film im Fernsehen: HONEY, I BLEW UP THE KID (Regie: *Randal Kleiser*, 1992): Ein Typ, Marke Verrückter Professor, beschäftigt sich mit der Vergrösserung von Materie und wandelt aus Versehen seinen kleinen Sohn zum Riesen. Fatal: Jede Nähe mit elektrischem Gerät bringt augenblicklich die Wachstumszellen des Kleinen ausser Rand und Band. Noch fataler: Der Bengel setzt sich Richtung Las Vegas in Bewegung. Die Idee und Essenz des Films? Ein blöder Spass, dem zufolge Las Vegas ein elektrisches Kraftfeld ist, welches das mutierte Gör ins Unermessliche weiterwachsen lässt.

Las Vegas als ein Ort, der – wie ein Kraftwerk – Energie abgibt, das ist schon ein dreistes Stück. Las Vegas saugt Energie mit der gleichen Gier – und auf's gleiche Nimmerwiedersehen – wie die 170 Milliarden Dollar, welche die 22 Millionen Besucher jährlich in der Stadt lassen. Las Vegas, so wie es heute existiert, hat drei Voraussetzungen: technischen Pioniergeist, aus dem heraus in den dreissiger Jahren das damals halsbrecherische Experiment eines Staudamms in Angriff genommen wurde, die Legalisierung des Glücksspiels im Staate Nevada, ebenfalls in den dreissiger Jahren und schliesslich die Visionen eines Verbrechers namens Benjamin "Bugsy" Siegel – die Weihnachten 1946 zur Eröffnung des Flamingo, des ersten High Class Casino in Las Vegas, geführt haben. Bugsy Siegel hat das moderne Las Vegas erfunden: «Eine Oase mit Palästen. Ein Ort, wo das Glückspiel erlaubt ist und die Menschen Sex, Romanzen, Mäuse und Abenteuer finden. Wisst Ihr, dass mit dem Hoover Damm so viel Strom zur Verfügung steht, wie man sich das gar nicht vorstellen kann. Unsere Liebesnester werden Teppichböden haben und italienischen Marmor – und: Sie werden klimatisiert sein! Vögeln bei konstant zwanzig Grad! Es wird sogar einen Schnellzug geben, der von Los Angeles nach Las Vegas in einer Stunde fährt.»[1]

Der Gangster als visionärer Regionalpolitiker: Sex, Klimatisierung und Verkehrsplanung als Eckpfeiler künftiger Urbanität in der Mojave-Wüste.

Tatsächlich, ohne den Hoover Damm und ohne schnelle Anbindung wäre Las Vegas immer die verlorene Wüstenansiedlung geblieben, die es war, als Siegel hier das erste Mal, aus Los Angeles kommend, seinen Fuss hinsetzte. Fünfeinhalb Stunden, so geifert ihn seine Geliebte an, mussten sie fahren, um dieses Eiterloch zu sehen.

Es hatte nur ein paar Jahre gedauert, dass Vegas und Hollywood zu Waffenbrüdern geworden waren im Kampf, der Entertainment heisst.



Bugsy Siegel stand deutlich vor Augen, dass Las Vegas nur werden würde, wenn die schnellere Anbindung an die Stadt der Engel gelänge. Bei der Eröffnung des Flamingo glänzte die Hollywood-Crowd jedoch mit Abwesenheit. Gary Cooper und Cary Grant standen zwar auf der Gästeliste; auch Ava Gardner und Lana Turner. Tatsächlich blicken lassen hatte sich aber nur des Gangsters Busenfreund George Raft.

Die Abstinenz der Leinwandstars jedoch war nicht von Dauer. Benjamin Siegel ist zwar an seiner Idee verreckt – stilgerecht im Kugelhagel der gedungenen Killer seiner Kompagnons –, aber Las Vegas wurde!

Bereits zu Beginn der fünfziger Jahre ist es ein "Must" für Leinwandgrössen, einen Las-Vegas-Stützpunkt zu haben. Auftritte in den grossen Casinos wie dem Sands, dem Tropicana oder Sahara – alle 1950 entstanden – wurden für Unterhaltungskünstler zur Feuerprobe eines neuen Films, einer neuen Schallplatte oder einer neuen Show, deren Wirkung so panisch beäugt wurde, wie heutzutage die Resultate der Public-Test-Screenings. Es hatte nur ein paar Jahre gedauert, dass Vegas und Hollywood zu Waffenbrüdern geworden waren im Kampf, der Entertainment heisst. Und die Strategien verliefen über die Jahre hinweg eigenartig parallel: Immer stand Hollywood Gewehr bei Fuss, um die unterschiedlichen Bilder, welche Las Vegas von sich verbreitet sehen mochte, an die Menschen der Welt zu bringen.

So ist der Familienfilm HONEY, I BLEW UP THE KID auch und vor allem eins: Schützenhilfe aus Hollywood bei jener zur Mitte der achtziger Jahre einsetzenden Image-Politur der Stadt. Als «Hyper-ecclectic 24-Hours-A-Day-Fantasy-Themed-Party-Machine-For-the-Whole-Family»[2] möchte sie jetzt dastehen, und die "Disneyfication" des Terrains hält noch an. Die Message, penetrant repetiert, lautet: Jetzt kann man auch mit Kindern kommen.

Wie gesagt, einmal angekommen, war alles ganz anders. Es fing schon damit an, dass ich nicht als Eroberer mit dem Convertible in die Stadt einzog, sondern ganz banal aus dem Flieger stieg. McCarran International Airport. Sechs Meilen vom Strip und Downtown entfernt. 700 Flüge landen hier täglich. Die meisten aus Los Angeles. Der Fahrer des Kleinbusses lässt mich gegenüber vom

Las Vegas ist ein Dorf – gern genommen als Bühne, wo das Wertesystem einer von Metropolen geprägten Weltökonomie zelebriert wird.

Riviera aussteigen. Er kenne sich beim Film aus, sagt er und weiss, dass hier auch Nomi, das Showgirl aus dem Verhoeven Film, abgesetzt worden ist, als sie ankam, aus … ja woher eigentlich. Das sei schon mal das erste, was an SHOWGIRLS ganz verquer sei. Überhaupt würde in Las Vegas niemand mehr mit dem Auto ankommen. Und mit einem Pick-Up und per Autostopp schon gar nicht – auch wenn einer keine Kohle hat. *Clint Eastwood*, als er in THE GAUNTLET (Regie: Clint Eastwood, 1977) Las Vegas erreicht, wird von seinem Taxifahrer ähnlich vollgequatscht. Der hält allerdings die Schnauze, als er Eastwoods missbilligendes Gesicht im Rückspiegel sieht. Bei mir funktioniert's nicht … Ob ich Kohle hätte? Seinem Tonfall entnehme ich, dass er anderes im Sinn hat, als nur die zehn Dollar für den Transfer. Seine Freundin würde manchmal Catering machen, die könnte mir den Parkplatz in der East Sahara Avenue zeigen, wo De Niros Auto in CASINO in die Luft gegangen sei. Sie könnte mir auch zeigen, wo Sharon Stone Joe Pesci einen geblasen hat, und, wenn ich wollte, auch wie sie es tat. Nein? Wenn ich nicht soviel Kohle hätte, wäre da auch noch eine weitere Freundin …

Viva Las Vegas? Nur zu, aber in der Version der Dead Kennedys bitte!

✶ ✪ ✳ ☆ ✷ ✪ ✷

SHOWGIRLS von *Paul Verhoeven* (Regie) und *Joe Eszterhas* (Drehbuch) ist prima, so lange er sich bloss als krachende Belanglosigkeit gibt.

Ein Mädchen, Nomi (*Elizabeth Berkley*), auf der Flucht vor ihrer Vergangenheit sucht ihre Chance am Las Vegas Strip. Nomi glaubt sich als begnadete Tänzerin und gibt in einem schäbigen Striptease-Schuppen die sündige Versuchung. (Sie ist gutgebaut, enorm begehrenswert, aber seltsam unausgewachsen – ohne Mitte. Wie der Film, in den sie hineingestellt ist.) Für besondere Gäste tanzt Nomi im Hinterzimmer auch den individuellen Lap-Dance, was bedeutet, dass der Mann (angezogen) auf einem Stuhl sitzt, das Mädchen, nachdem sie auch die letzten Stoffstückchen abgestreift hat, auf dem Schoss des Mannes mit entschlossenen Bewegungen und unerschrockenem Gesicht eine Kopulation simuliert. Safest Sex. Eine Lust-Darstellungs-Performance. Nachdem Nomi in einer solchen Einzelaufführung dem Entertainmentdirektor eines grossen Hotels Erleichterung und seiner Begleiterin, Diva der Show «Goddess», Vergnügen beim Zuschauen verschafft hat, wird sie auch auf die grosse Bühne gelassen. Des weiteren tanzt, vögelt und schubst sich Nomi nach oben, wobei sie sich aufführt wie eine zu attraktiv geratene Schwester von Tonya Harding. Am Schluss ist sie ein Star, stellt aber fest, dass nicht alles Gold ist, was glänzt, und kehrt Las Vegas den Rücken, Hollywood entgegen.

Das Problem an SHOWGIRLS. Der Film ist mit sich selbst zutiefst uneins: SHOWGIRLS will (und muss) sich als etwas Besonderes verkaufen, bricht aber unter der Beweislast zusammen. SHOWGIRLS muss (und will) die Wahrscheinlichkeit seiner Geschichte behaupten und verschluckt sich daran. SHOWGIRLS will (und muss) sich selbst ernst nehmen und pariert die Vorwürfe, Trash zu sein, mit guten Absichten. SHOWGIRLS verspielt (leider) die Chance, ein unbekümmertes B-Movie zu sein.

Las Vegas ist ein Dorf – gern genommen als Bühne, wo das Wertesystem einer von Metropolen geprägten Weltökonomie zelebriert wird.

Sehr schön thematisiert wird dies in THE ELECTRIC HORSEMAN (1979) von *Sydney Pollack* mit *Robert Redford* in der Titelrolle. Las Vegas ist hier zum Ort eines Showdown geworden: eines Showdown zwischen ländlicher und städtischer Moral.

Der elektrische Reiter ist ein ausgebrannter und mit Lämpchen ausstaffierter Rodeocowboy, der seit Jahren als Cornflakes-Werbeträger durch Arenen, Hallen und Supermärkte tingelt. Der Cowboy ist ein Naturbursche, und er war einmal der beste Reiter weit und breit. Er ist nie zum Städter geworden, aber zu lange und zu häufige Aufenthalte in den grossen Siedlungen haben seinen Blick stumpf und seine Instinkte lahm werden lassen. Bei einer Präsentation des Cornflakes-Konzerns in Las Vegas soll er Rising Star, den rassigsten und teuersten Hengst des Landes über den Parcours dirigieren, um so die 300-Millionen-Dollar-Fusion mit einem anderen Unternehmen zu besiegeln, dessen Wappentier eben jener Rassehengst ist. Das Pferd ist mit einer Unmenge Drogen gefügig gemacht worden. Wirtschaftsjournalisten würden dies und die dem Tier dezent verabreichten Misshandlungen als Menetekel lesen – der Cowboy sieht darin in erster Linie eine frevelhafte Missachtung der Kreatur. Die Hypertrophie der städtischen Manager mobilisiert die Selbstheilungskräfte des Naturmenschen: Er entführt und befreit das Pferd. «Wissen Sie, dass Sie Ihr ganzes Leben versauen werden», wird er später gefragt, als er mit dem Pferd auf der Flucht ist. «Im Gegen-

1
VIVA LAS VEGAS
Regie: George Sidney

2
THE ELECTRIC HORSEMAN
Regie: Sydney Pollack

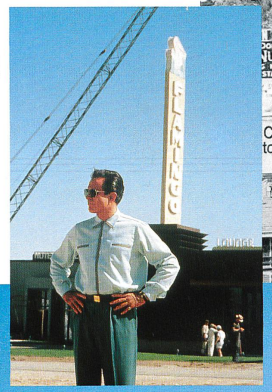
3
MELVIN AND HOWARD
Regie: Jonathan Demme

S VEGAS

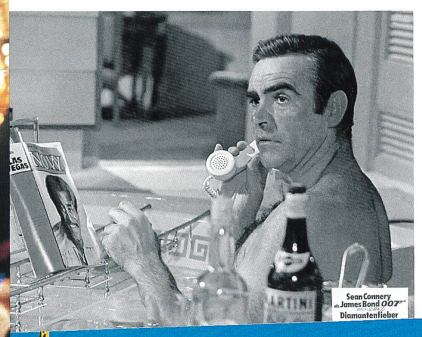
1
BUGSY
Regie: Barry Levinson

2
DIAMONDS ARE FOREVER
Regie: Guy Hamilton

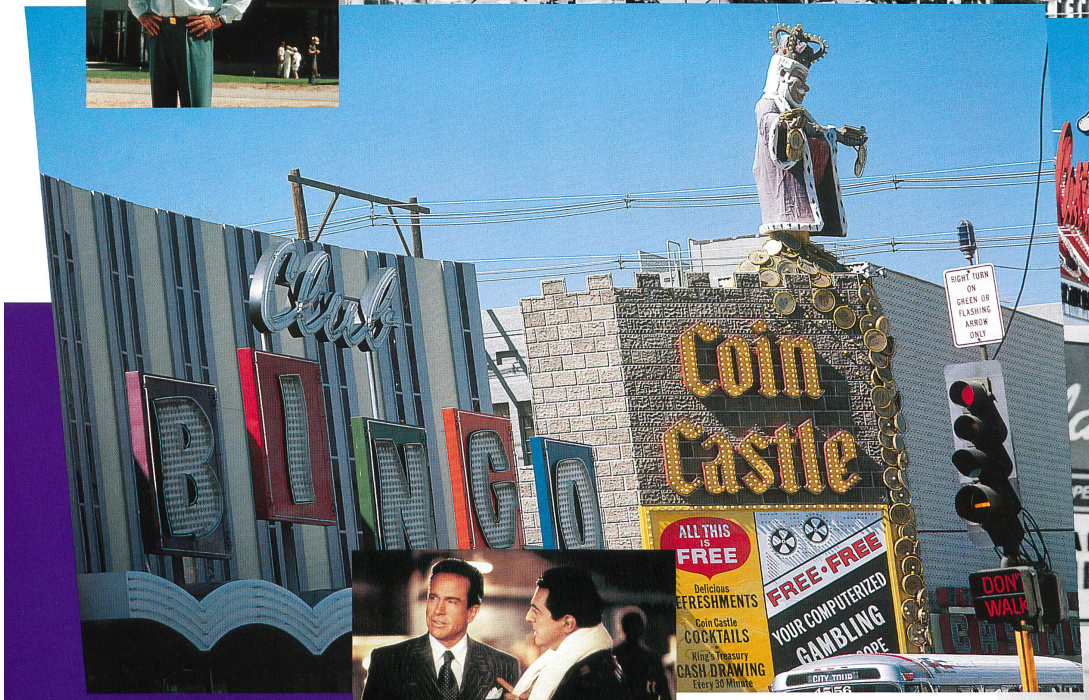
1



B



2



1

1

B

teil, ich versuche gerade, es wieder in Ordnung zu bringen», gibt er zur Antwort.

An jedem anderen Ort wäre wohl die Demonstration von Urban Mentality abgeschwächter ausgefallen – auch die Gegenreaktion. Las Vegas jedoch schien keine Zwischentöne zuzulassen, nur Überspannung, Exzess und scherenschnittartige Deutlichkeit.

Die Stadt ist Babylon, Sodom und Lourdes in einem.

B

♣ ♦ ♠ ♥

Vor sechsunddreissig Jahren ist in Las Vegas OCEAN'S ELEVEN gedreht worden. *Lewis Milestone* hat ihn innerhalb von zweieinhalb Wochen inszeniert. Mitgespielt haben *Frank Sinatra*, *Dean Martin*, *Sammy Davis jr.*, *Angie Dickinson*, *Cesar Romero* und als Gast *George Raft*. Der Film ist eine Ratpack-Comedy um den simultanen Überfall auf die fünf grössten Casinos der Stadt. Nach dem täglichen Drehschluss ist die ganze Truppe noch durch die Bars gezogen und hat einen Stegreif-Auftritt nach dem anderen hingelegt. OCEAN'S ELEVEN ist eskapistisch bis zum Anschlag. Die Geschichte, mindestens ebenso dünn wie die von SHOWGIRLS, ist ein rasantes Routinestück, ein kleines Feuerwerk zum eigenen Spass. Niemand hat den Film sonderlich ernst genommen, weder die, die ihn gemacht haben, noch die, die ihn sich ansahen. Aber der Film hat Glück gehabt: er musste nix beweisen und ist mitgelaufen. Man hat ihn in Ruhe gelassen, und die Leute haben sich über ihn gefreut. *Martin Scorsese* nennt ihn als Inspiration für GOODFELLAS (1990). Er hat ihn seinem Stab und der Besetzung gezeigt, um eine Ahnung zu geben, wie er sich die Leck-mich-Kameraderie seiner Goodfellas vorstellte.

Für CASINO, seinen neuesten Film, hat Scorsese den Mitarbeitern OCEAN'S ELEVEN noch einmal vorgeführt, weil er, so Scorsese, wie ein Dokumentarfilm funktioniere über ein Vegas, das es nicht mehr gibt.

CASINO spielt zwischen 1973 und 1984. In dieser Zeit war Las Vegas das totalitäre Paradies des Verbrechens. Es waren die Jahre der Regentschaft eines Mannes: Frank "Lefty" Rosenthal, ein genialer Buchmacher mit Mafiakontakten. Die Story beruht auf Fakten, die *Nicholas Pileggi*, der auch schon das Drehbuch von GOODFELLAS schrieb, zusammengetragen hat.

Lefty Rosenthal war ein brillanter und charismatischer Mann; ein As, wenn es um Spiele und um Spieler ging; er glaubte an Daten, Statistiken und die Wahrscheinlichkeitsrechnung – wenn irgend etwas belanglos sei beim Spiel, so sagte er, dann Glück. Er war ein Fuchs und in jeder Hinsicht ein Kontrollfreak. Einer, der den untadeligen Geschäftsmann zu geben versuchte und alles hinter sich lassen wollte, was die Grauzone seiner Vorgeschichte anging. CASINO ist die Geschichte dieses Mannes. Das einzige, was in dem Film fiktiv ist, sind einige Namen. Aus Frank Rosenthal ist Ace Rothstein geworden. Ace Rothstein wird gespielt von *Robert De Niro*.

Lefty Rosenthal glaubte an Daten, Statistiken und die Wahrscheinlichkeitsrechnung – wenn irgend etwas belanglos sei beim Spiel, so sagte er, dann Glück.

Ace Rothstein und Nicky Santorro (*Joe Pesci*) sind das perfekte Team für die grösste, effektivste und über ein halbes Jahrzehnt dauernde unauffälligste Mob-Operation der Geschichte Las Vegas'. Zwischen den beiden Männern: Ginger McKenna (*Sharon Stone*), als glamouröses Callgirl und spätere Mrs. Rothstein.

CASINO gewährt einen Blick ins blutige Innenleben einer nach aussen hin sauberen Maschinerie: Der Film ist sehr elegant und sehr brutal. «Gewalt ist hässlich», schreibt Scorsese, «aber sie nicht zu zeigen, macht sie nicht weniger hässlich. Je mehr Gold, desto mehr Blut. Je mehr Gier, desto mehr Blut. Jedes Bild vom Geld muss mit dem Blut aufgewogen werden, auf dem es beruht.»

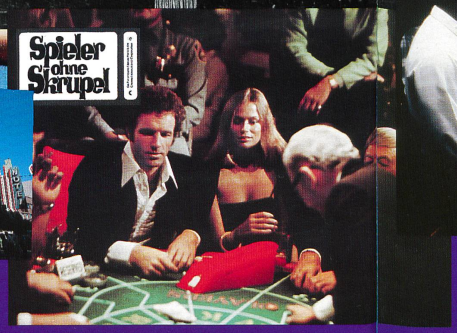
CASINO beginnt mit der Explosion einer Autobombe: ein Attentat auf Rothstein, mit grösster Wahrscheinlichkeit verübt von Nicky Santorro. Das ist das Ende, bevor es überhaupt beginnt. «Es hätte perfekt sein können», ist das erste, was einem die vertraut sanfte Erzählerstimme De Niros in diesem Film wissen lässt, bevor das grotesk keifende Organ Pescis von seiner Parallelmacht auf der Strasse erzählt. Was folgt ist eine dreistündige Rückblende, wie es zu diesem Ende kam.

Scorsese und Pileggi blicken mitleidlos auf die Zwangsläufigkeit, die dem Prozess der Selbstzerstörung innewohnt, und nicht nur die Charaktere aus dem Zentrum trifft, sondern eine ganze Ära unausweichlich ihrem Ende zuführt. «Exzess, das ist die Natur von Vegas», schreibt Scorsese in seinen Arbeitsnotizen zu CASINO. Exakt die Eigenschaften, die sie befähigten, ein verbrecherisches "Paradies" zu erbauen, waren es auch, die sie zielstrebig und effektiv ihren Untergang herbeiführen liessen.

CASINO schildert das Leben im und mit dem Mob zwischen banalem Alltag, kaltem Geschäft, hitzigen Morden und grosser Tragödie – wer Bilder poetisch-romantischen Gangstertums sucht, wird sich möglicherweise nicht sehr wohl fühlen.

1

2

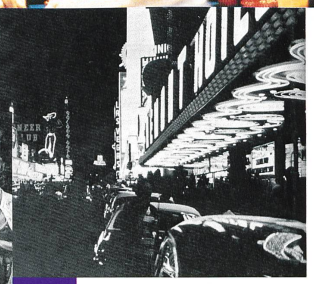


3

4

B

C



1 RAIN MAN
Regie: Barry Levinson

2 OCEAN'S ELEVEN
Regie: Lewis Milestone

3 THE GAMBLER
Regie: Karel Reisz

4 INDECENT PROPOSAL
Regie: Adrian Lyne

CASINO ist auch ein Monument für das Las Vegas vor der Disneyfication, mit Gangstern zwischen ewigem Kunstlicht, den Flammen von Autobomben und vielen Gruben in der Wüste von Nevada. Zu Anfang und Ende: die Matthäuspassion. Eine Klammer, die die Tonart für den Film setzt. Die Stationen der Handlung erhalten als akustische Begleitung und Kommentar Musiken von Lou Prima und Dean Martin, den Stones und Cream, Roxy Music und Devo. Popmusik, roh und grob, mitunter auch manieriert und trivial. Tönende Zeitbilder, gesetzt wie Zwischentitel.

In einem Epilog des Films macht Scorsese keinen Hehl daraus, wie er das heutige Las Vegas sieht: als einen klinisch sauberen Erlebnispark, wo Touristen ihre Kinder bei den Animateuren der Piratenshow lassen, um in «Gaming amenities» (Freizeitcenter mit Spielmöglichkeit) – nicht in Casinos – ihren Tribut an die Wüstenstadt zu entrichten. «Das neue Vegas», so Martin Scorsese, «zielt mit erschreckender Unbeirrbarkeit auf den Durchschnittsbürger und seine Kinder. Las Vegas vor der Transformation, das war: Böse Menschen tun böse Dinge, aber darin steckte eine furchtbare Ehrlichkeit. Preiskämpfe, Lug und Trug, Eldorado für Zocker, die ganze Atmosphäre von "schmaltzy" und "glitzy" – daran finde ich nichts auszusetzen. Entscheide dich dafür oder dagegen! Jedoch die Art, wie sich die Stadt heute als musterhaft und harmlos gibt, erinnert an den Wolf, der Kreide gefressen und sich ein Schaffell übergezogen hat. Das ist unappetitlich.»

❍ ▼ ❖

In Las-Vegas-Filmen, die in den Jahren, die CASINO thematisiert, entstanden sind, waren Kinder tatsächlich aussen vor. Sperrbezirk. Hierhin verschlug es 1977 in THE GAUNTLET Clint Eastwood als den Mann, der niemals aufgibt, dessen Auftrag es war, eine Nutte aus der Stadt zu bringen, die als Zeugin in einem Prozess gegen die Mafia aussagen soll. *Sean Connery* als James Bond war hier in DIAMONDS ARE FOREVER (Regie: *Guy Hamilton*, 1971) dem Diamantenfieber auf der Spur. Und *James Caan* kam 1974 als THE GAMBLER (Regie: *Karel Reisz*), um neunzig Prozent zu gewinnen, aber hundert Prozent zu verlieren.

❤❤

Ach halt, natürlich kamen auch nette Menschen nach Las Vegas, schon seit langem, denn wenn zwei richtig heiratswütig waren und nicht mehr warten wollten, dann waren sie hier genau richtig. Im Jahre 1931 hatten findige Politiker die Schnellheirat (und -scheidung) als Marktlücke entdeckt und gesetzlich fixiert. Carlotte Richards ist die Grande-Old-Dame dieser Abteilung von Vegas. Sie ist die Prinzipalin der Little White Chapel und hat in den sechziger Jahren Mia Farrow und Frank Sinatra unter die Haube gebracht. Ebenso Joan Collins – den Namen ihres Gatten hat sie vergessen – , und Mickey Rooney, dies gleich mehrfach. Der durchschnittliche Aufenthalt der Hochzeiter in der Stadt beträgt – laut Auskunft des Tourist Office – 48 Stunden, und einige sind bei der Abreise auch schon wieder geschieden. Harmlos ironisch umspielt HONEYMOON IN VEGAS (Regie *Andrew Bergman*, 1992) das Hochzeitsthema.

Ach halt, natürlich kamen auch nette Menschen nach Las Vegas, schon seit langem, denn wenn zwei richtig heiratswütig waren und nicht mehr warten wollten, dann waren sie hier genau richtig.

Europäische Intellektuelle mögen Las Vegas. Beispielhaft: Jean Baudrillard, dem die Stadt Anlass für eine ganze Reihe assoziativer Gleichungen ist. Vom k.o. gehen und stehen bleiben ist bei ihm die Rede, von einer Probe aufs Exempel der Identität oder von der Stadt als Rampe für den Vanishing Point: «Jenseits von Las Vegas. Dort verschwinden, mitten in einem Motel, in irgendeiner der Spielstätten Nevadas. Wieviel Zeit würde vergehen, bis sich jemand aufregt, ausser Fassung gerät, bis man sich wiederfindet ... ein Traum. Die Versuchung, für niemanden zu existieren, zu beweisen, dass man für niemanden existiert. (...) Ein kindisches Phantasma: nachzuprüfen, ob man Sie auch liebt, das darf man niemals tun. Diese Probe besteht niemand.»[3]

Mike Figgis ist auch Europäer. Seinen neuesten Film hat er in Las Vegas angesiedelt – ein Tribut an die Vorlage, ein kleiner autobiographischer Roman von *John O'Brien*, der sich, zwei Wochen nachdem Figgis die Filmrechte erworben hat, das letzte Glas gegeben hat – , und für wenige Momente befürchtet man, er würde sich mit LEAVING LAS VEGAS bloss zu ein paar links und rechts des Wegs liegenden Symbolismen oder existenzialistischen Outriertheiten hinreissen lassen.

Aber LEAVING LAS VEGAS ist *ganz anders*: nicht von dieser Welt und doch schmerzhaft wirklich.

Der gescheiterte Drehbuchautor Ben Sanderson, der in Figgis' Film von *Nicolas Cage* gespielt wird, ist Trinker. Er schmeisst alles hin, kratzt sein Geld zusammen und wird reisen. Über die Endstation hat er klare Vorstellungen: Las Vegas. «Weil hier die Bars vierundzwanzig Stunden lang offen haben.» Eine letzte, selbstgestellte Aufgabe vor

1
ONE FROM THE HEART
Regie: Francis Ford Coppola

2
VIVA LAS VEGAS
Regie: George Sidney

C

A

1

C

2

Augen, nämlich sich totzutrinken, trifft er das Call-Girl Sera (*Elisabeth Shue*). Aber Ben ist impotent. Dennoch verbringen die beiden die Nacht zusammen, ebenso die weiteren Tage und Nächte. Einmal, als schon klar ist, dass sie sich lieben, sagt Ben zu Sera, die weiter als Callgirl arbeitet, nie würde sie ihn bitten dürfen, mit Trinken aufzuhören. Ob sie das verstehe? Sera – stark, fragil und überwältigend erotisch in jedem Augenblick – antwortet leise und bestimmt mit ja. Nur ein Wort, aber das aufrichtigste, was seit langer Zeit im Kino zu hören war. Am Ende des Films wird Ben mit seiner letzten Aufgabe Erfolg gehabt haben.

LEAVING LAS VEGAS trifft einen mitten ins Herz. Es ist eine Schönheit, die einfach und unmittelbar ist – und kaum zu fassen. Seinen Charakteren ist der Film ein streunender Kompagnon, und die Zuschauer lädt er ein, ebenfalls mitzustreunen. Keine Fallgeschichte, ein Love Song. Romantic but not blue. Als hätte einer die Filme des New Hollywood mit traumhafter Klarheit vor Augen gehabt. Jene Filme, die, das schrieb wiederum der amerikanische Freund, einen wie ein Messer ins Fleisch schneiden und sich nicht mehr herausziehen lassen – und häufig glaubt man, die Wunde habe man sich selbst zugefügt.[4]

Die Verantwortlichen der Nevada Film Comission wären zufriedener gewesen, die Macher von LEAVING LAS VEGAS hätten bereits vor Drehbeginn getan, was der Titel des Films verheisst. «They should never have come here», heisst es von dort. Eine Feindseligkeit, die vermutlich darin gründet, dass der Film einfach keine Verbindung eingeht mit der Umgebung, in der er spielt. Die Bilder des Films sind nicht nutzbar, in keine Richtung.

So wie die Personen des Films entzieht sich LEAVING LAS VEGAS schulterzuckend dem unablässigen Stoffwechsel des Geschäfts. Mike Figgis zeigt die Stadt als einen banalen Ort, und das ist – so muss man aus den Reaktionen der Einheimischen schliessen – noch sündiger als die Sündigkeit von SHOWGIRLS oder der Verweis auf die Mafia-Vergangenheit der Stadt in CASINO.

Mike Figgis erklärt: «Ich habe nur festgestellt, dass Las Vegas kein Ort zum Bleiben ist. Mir kam schon immer komisch vor, dass viele Abreisende von einer Art Schadenfreude überfallen werden, darüber, dass dort tatsächlich welche ihren Wohnsitz genommen haben und dass man sie ungestraft ihrem Schicksal überlassen darf.»

Ralph Eue

1
ONE FROM THE HEART
Regie: Francis Ford Coppola

[1] So redet *Warren Beatty* als Bugsy Siegel in BUGSY (Regie: *Barry Levinson*, 1991) auf die Investoren aus dem Mob der Ostküste ein.

[2] Dieses Wortungeheuer stammt von Steve Wynn, Generaldirektor von Treasure Island. Zitiert in TIME-Magazine, 10. Januar 1994

[3] Jean Baudrillard: Amerika. München 1995, S. 194

[4] David Thomson: The Getaway. In: Alexander Horwath (Hg.), The Last Great American Picture Show. Wien 1995, S. 43

1

C

A

Die wichtigsten Daten zu SHOWGIRLS:

Regie: Paul Verhoeven; Buch: Joe Eszterhas; Kamera: Jost Vacano; Schnitt: Mark Goldblatt, Mark Helfrich; Ausstattung: Allan Cameron; Musik: David A. Stewart. Darsteller *(Rolle): Elizabeth Berkley (Nomi Malone), Kyle MacLachlan (Zack Carey), Gina Gershon (Cristal Connors), Glenn Plummer (James Smith), Robert Davi (Al Torres).* Produktion: *Carolco/Charles Evans Produktion; Produzenten: Alan Marshall, Charles Evans. USA 1995. Dauer 131 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis, Berlin.*

B

Die wichtigsten Daten zu CASINO:

Regie: Martin Scorsese; Buch: Martin Scorsese, Nicholas Pileggi; Kamera: Robert Richardson; Schnitt: Thelma Schoonmaker Powell; Ausstattung: Dante Ferretti; Musik: Robbie Robertson. Darsteller *(Rolle): Robert De Niro (Sam "Ace" Rothstein), Sharon Stone (Ginger McKenna), Joe Pesci (Nicky Santoro), Don Rickles (Billy Sherbert), Kevin Pollak (Phillip Green), James Woods (Lester Diamond).* Produktion: *Syalis, Legende, Cappa. USA 1995. Dauer: 170 Min. Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt.*

C

Die wichtigsten Daten zu LEAVING LAS VEGAS:

Regie und Buch: Mike Figgis nach dem Roman von John O'Brien; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: John Smith; Ausstattung: Waldemar Kalinowski; Musik: Mike Figgis. Darsteller *(Rolle): Nicolas Cage (Ben), Elisabeth Shue (Sera), Julian Sand (Yuri), Richard Lewis (Peter), Steven Weber (Marc Nussbaum), Valeria Golino (Terri).* Produktion: *Lumiere; Produzentinnen: Lila Cazes, Annie Stewart. USA 1995. Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Filmwelt-Prokino, München.*

Eine Studie in Schwarz

MARY REILLY von Stephen Frears

Nach Coppolas DRACULA und Branaghs FRANKENSTEIN ein weiterer Versuch, sich mit viel Aufwand an die Neuverfilmung eines Klassikers des Horrorfilms und der Horror-Literatur heranzuwagen. Doch während sich die Filme von Coppola und Branagh als werkgetreue Adaptionen der Vorlagen Stokers und Shelleys ausgeben (was ein Etikettenschwindel ist), bezieht sich der Film von Stephen Frears nur indirekt auf die Novelle Robert Louis Stevensons; die Marken-Namen *Jekyll & Hyde* tauchen nicht einmal im Titel auf. Und während der Italo-Amerikaner Coppola und der Ire Branagh ganz katholisch-barock in opulenten Bilderfluten schwelgen, kreiert der Engländer Frears das protestantische Gegenstück dazu. Sein Film entfaltet so etwas wie eine *negative* Opulenz – mit einer Dekoration, die zwar gigantisch, aber leer und karg und finster ist.

Es ist auch ein anderes Team, das für diese geradezu asketische Version der *Jekyll/Hyde*-Legende verantwortlich zeichnet. Waren sowohl DRACULA als auch FRANKENSTEIN Produktionen des Teams Coppola & Hart, so ist MARY REILLY ein Produkt von Norma Heyman, der Produzentin der DANGEROUS LIAISONS. MARY REILLY bringt denn auch auf den wesentlichen Positionen die Erfolgsmannschaft der *Choderlos-de-Laclos*-Verfilmung wieder zusammen: mit *Stephen Frears* als Regisseur, *Christopher Hampton* als Drehbuchautor, *Philippe Rousselot* als Kameramann,

Stuart Craig als Production Designer, *George Fenton* als Komponist und mit *John Malkovich* und *Glenn Close* unter den Akteuren. Das suggeriert schon automatisch einen Zusammenhang zwischen beiden Filmen, zwischen dem erschreckenden Doppelspiel von Jekyll & Hyde und den doppelbödigen Machenschaften so monströser Schurken wie Valmont und der Marquise de Merteuil.

Gefährliche Liaison

Beide Filme sind Reflexionen über Moral und Amoral und beschreiben eine Gesellschaft, die in ihrer Essenz kalt, korrupt und unmenschlich ist. Aber wie schon im Vergleich mit DRACULA und FRANKENSTEIN wirkt MARY REILLY auch in bezug auf DANGEROUS LIAISONS wie ein Gegenstück. Das nachtschwarze Bild vom spätviktorianischen England ist ein dunkler Spiegel der lichthellen, aber kalten aristokratischen Pracht des vorrevolutionären Frankreich. Lässt die puritanische englische Gesellschaft mit ihrer Unterdrückung des Sexuellen die Amoral nur verdeckt im Dunkeln walten (dafür aber dann besonders bestialisch), so sind die Ausschweifungen im katholischen Frankreich immer omnipräsent sichtbar oder spürbar – und nur der ergreifende Naive (das ist die Tragik der Madame de Tourvel) kann die carnevalistische Fleischeslust mit einem Akt frömmelnder Religiosität verwechseln.

In der traditionellen filmischen Darstellung ist Hyde das Make-up-Monster, aber eigentlich ist ja Jekyll der Maskierte und Hyde die Demaskierung.

Wie in DANGEROUS LIAISONS geht es in MARY REILLY ums Spielen. Es gibt die Spieler und die, mit denen gespielt wird. Die Spieler in MARY REILLY, das sind Jekyll & Hyde. Und das unschuldige, naive Opfer ihrer Spielerei ist Jekylls Dienstmädchen Mary in der *Madame-de-Tourvel*-Rolle. Mit grossen, staunenden Augen blickt sie in die Welt und will bis kurz vor Ende nicht wahrnehmen, dass der scheinbar brave Jekyll und der böse Hyde ein und dieselbe Person sind, obwohl Hyde sie fast bei jeder Begegnung ironisch darauf stösst: «Don't you know who I am?»

So wie Madame de Tourvel ihr Heil schliesslich im Kloster sucht, so wandelt auch Mary Reilly durch das asketisch ausgestattete Jekyll-Haus wie hinter Klostermauern, wie durch ein Refugium – mal in Schwarz gekleidet wie eine traurige Nonne und mal in Weiss wie eine barmherzige Krankenschwester. Und die Besetzung von Jekyll & Hyde mit Malkovich funktioniert wie ein Zitat, ist schon ein Akt der Selbstinterpretation, der Jekyll & Hyde bewusst als eine Variante des Vicomte de Valmont in Erscheinung treten lässt.

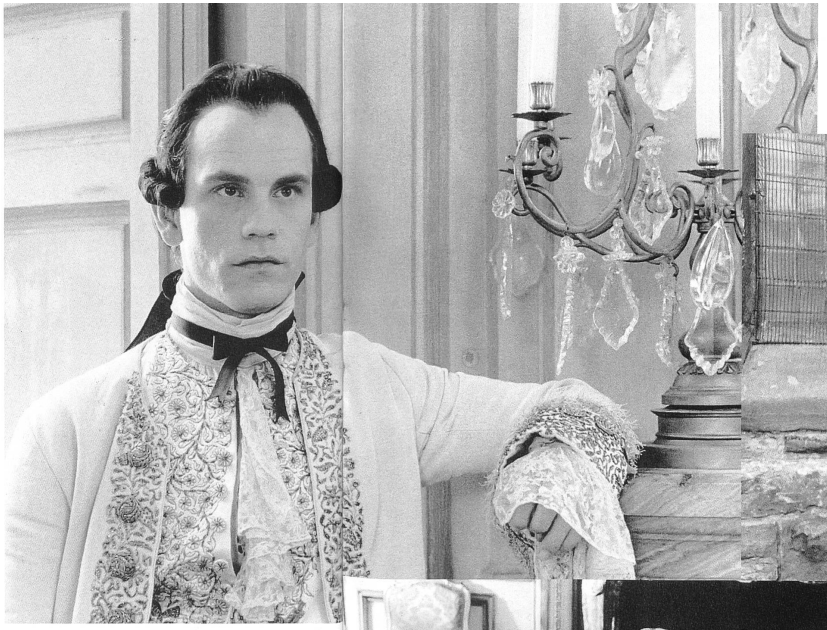
Auch Valmont in DANGEROUS LIAISONS hat bereits rein äusserlich ein Doppelgesicht. Meist tänzelt er mit streng gebändigtem Haar und in gepflegter Kostümierung durch die Dekorationen, aber es gibt Momente, in denen er das Haar sich lang und strähnig entfalten lässt, was den Effekt einer Demaskierung hat. Das sind Momente, in denen der geschniegelte Aristokrat, der das Spiel der Verstellung vollendet beherrscht und sich auch der Sprache wie einer rhetorischen Maske bedient, auf einmal abgeschminkt erscheint und sich als schlampiger, stilloser Libertin entlarvt.

Frears lässt auch Hyde das Haar so offen und langmähnig tragen wie Valmont in jenen Momenten der desillusionierenden Enthüllung und verleiht ihm in weiterer Entsprechung zum dekadenten Valmont den aufdringlichen Charme und die gewandte Rhetorik des erotischen Verführers. Jekyll wiederum stattet er mit einer ordentlich ondulierten Kurzhaar-Frisur aus, so wie auch Valmont bei seinen Auftritten in der Gesellschaft seine ausschweifende Mähne durch eine Perücke unter Kontrolle hält.

In der traditionellen filmischen Darstellung ist Hyde das *make-up*-Monster, aber eigentlich ist ja Jekyll der Maskierte und Hyde die Demaskierung. So ist es ganz plausibel, wenn Jekyll bei Frears etwas Künstliches, Zurechtgemachtes, Verschminktes hat und man seine gepflegte Erscheinung als falsche Aufmachung, als Verkleidung empfindet, während man bei Hyde zu wissen glaubt, woran man ist. Wo andere Darsteller an Hyde häufig das *Tierhafte* herausgestellt haben – John Barrymore spielt ihn als Spinne, Fredric March als Affen, Spencer Tracy als Löwen und Jack Palance als Raubvogel – so interpretiert ihn Malkovich als einen bis in die Grausamkeit wollüstigen *Menschen*, für den auch das Töten eine Form der Erotik ist.

Dr. Jekyll, der Spieler

Dr. Jekyll – der *Mann mit der Maske*, über den sich Mary Reilly Illusionen macht, von denen sie bis zuletzt nicht lassen will, weil sie diese Illusionen braucht. Dr. Jekyll – der *Schauspieler*, der als Hyde in eine Rolle schlüpft und damit eine zweite, künstliche Illusion kreiert, mit der er Marys Illusion von Jekyll entlarvt und zerstört.

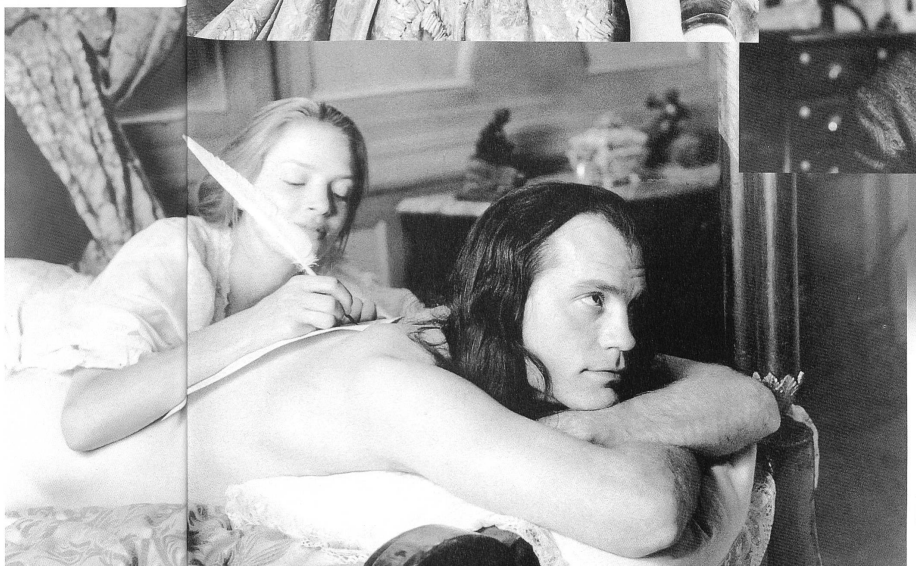


1

4

2

5



3

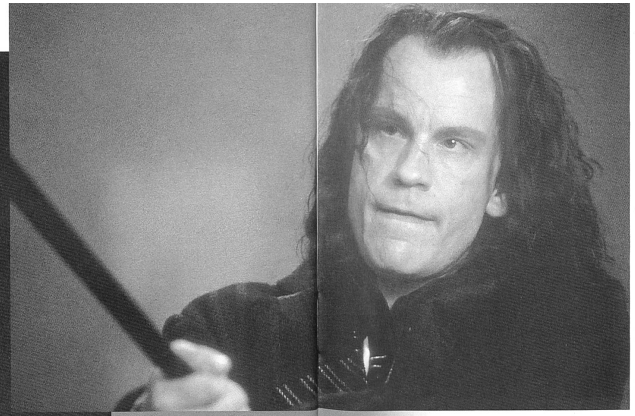
1
John Malkovich als Vicomte de Valmont in DANGEROUS LIAISONS

2
Glenn Close als Marquise de Merteuil und John Malkovich in DANGEROUS LIAISONS

3
Uma Thurman als Christine de Volange und John Malkovich in DANGEROUS LIAISONS

4
Julia Roberts als Mary Reilly und John Malkovich als Mister Hyde in MARY REILLY

5
John Malkovich als Dr. Jekyll in MARY REILLY



MARY REILLY ist im Kern ein Stück für zwei Personen. Für Jekyll, den Schauspieler, und Mary, seine Zuschauerin.

«Don't you know who I am?» fragt er als Hyde Mary, weil er will, dass sie *erkennt*. Er will ihr die Augen öffnen, etwas bewusst machen über die Dinge des Lebens und die *condition humaine*. Hyde war schon immer in Jekyll – als existentieller Bestandteil von Jekylls Natur; jetzt ist er aus ihm herausgetreten – *in persona*. Und nur – so liest sich das in der Dramaturgie des Films – damit Mary, die Naive, das, was in Jekyll steckt (also Hyde), auch *sieht*.

«Now you begin to understand?» fragt er sie später, kurz bevor die Geschichte an ihr Ende kommt. Er hat ihr genug Hilfestellungen gegeben, die von ihr in einen Sinnzusammenhang gebracht werden müssten. So hat er Worte zitiert, die Jekyll zu ihr gesprochen hat, und Zeichen und Spuren hinterlassen, die – so suggeriert es der Film durch seine Struktur – von Mary gefunden werden *sollten*, als Botschaften nur für sie bestimmt waren.

Aber Mary ist keine Analytikerin und keine Interpretin, die Zitate erkennt und auf ihre Funktion überprüft. Zwar reisst sie die Augen immer ganz weit auf, aber allem Anschein nach ohne etwas zu *sehen*. Sie beharrt auf ihren Illusionen und reagiert wie eine Zuschauerin im Kino, die einem Film *zuschaut*, dessen Bilder sie faszinieren, fesseln, in Bann schlagen, aber ganz oberflächlich, ohne dass sie sie einordnen, deuten, zusammenmontieren kann. Sie reagiert wie eine naive Rezipientin, die nicht die Voraussetzung des tieferen *Lesens* mitbringt, um das, was ihr da gezeigt wird, in seinen strukturellen Feinheiten zu *durchschauen* und in seinem Subtext zu erfassen. Sie hat keinen Blick für die Ambiguität der Erscheinungen. Sie sucht nach Eindeutigkeit.

Dabei gibt es Indizien und Irritationen von Anfang an. Geordnet und aneinandergereiht ergeben sie eine Kette, fügen sie sich in eine Struktur. Schon in einer der ersten Szenen des Films findet Mary im Schlafzimmer Jekylls ein blutiges Taschentuch und gibt es, ohne darüber nachzudenken, in die Wäsche, wonach es, glattgemangelt und wieder weiss wie Schnee die Initialen Jekylls enthüllt. Ein Taschentuch, das ein Fingerzeig ist: Hyde ist von Anfang an präsent, lange schon bevor er auftritt und auch schon bevor überhaupt die Rede von ihm ist. Er hat eine Spur hinterlassen und sie führt zu Jekyll.

In der Eröffnungssequenz des Films sieht man Mary auf dem Boden knien, beim Sauberwischen vor dem Haus Jekylls. Ein Schuh tritt neben ihr ins Bild, der auch eine Wischbewegung macht, aber so, als wollte er etwas zermalmen. Von diesem Detail öffnet die Kamera den Blick auf Jekyll, den man so von Beginn an mit Unbehagen registriert. Die Sequenz endet mit einer weiteren Wischbewegung, die über das beschlagene oder verstaubte Namensschild neben der Haustür huscht und den bis dahin verdeckten Namen Jekylls enthüllt (so wie kurz danach die Initialen Jekylls auf dem saubergewaschenen Taschentuch *lesbar* werden).

Es ist, als brächte die Kamera etwas in Fokus: Die Aufdeckung des Namens interpretiert (für den kundigen Zuschauer, der Mary Reilly im Wissen voraus ist) die zuvor gesehene Fussbewegung Jekylls als einen Impuls von Hyde. Später, bei der ersten Begegnung Marys mit Hyde im düsteren Labor-Gebäude, werden die Füsse Hydes (im *Detail*) ganz unvermittelt und bedrohlich, wie aus dem Nichts auf den Tisch springen, unter dem Mary sich versteckt hat. Und die Erinnerung an Jekylls Fussbewegung vom Anfang suggeriert dann eine mögliche Zermalmung.

Wieder etwas später findet Mary doch tatsächlich noch einmal ein blutiges Taschentuch mit den Initialen Jekylls, diesmal auch schon lesbar, ohne dass das Taschentuch erst gewaschen werden muss. Sie entdeckt es aber nicht wie beim ersten Mal in Jekylls Schlafzimmer, sondern im Bordell, wohin Jekyll sie als Botin entsandt hat. Sie findet es in einem Zimmer, in dem Hyde ein bestialisches Schlachtfest gehalten hat. Das Taschentuch verbindet jetzt – einen Schritt weiter – zwei Personen miteinander, zwei Räume, zwei Häuser, zwei Stadtviertel, zwischen denen eine spiegelbildliche Symmetrie besteht. Mary nimmt das Taschentuch und bringt es treuherzig zu Jekyll, der es vor ihren Augen ins Feuer wirft. Das Taschentuch: eine *déjà-vu*-Konstruktion, die keine Erkenntnis bewirkt hat, ein Zitat, das nicht erkannt worden ist.

Der Blick aus der Loge

MARY REILLY ist im Kern ein Stück für zwei Personen. Für Jekyll, den Schauspieler, und Mary, seine Zuschauerin. Er spielt ihr etwas vor, damit sie etwas begreift. Aber sie tut sich schwer damit, auch weil sie sich dagegen wehrt.

Es geht immer nur um Marys *Blick* und um ihre Beziehung zu dem, was sie sieht. Wir selbst als Zuschauer in

der zweiten Reihe sind weitgehend an diesen Blick gebunden. Also gehen wir nicht mit Jekyll ins Labor, wo er sich (so in den klassischen Verfilmungen) in Hyde verwandelt, spektakulär und so früh wie möglich, damit die Identität der beiden Charaktere von vornherein geklärt ist, und immer wieder, weil es ein so schönes Spektakel ist. Bei Frears geht Jekyll in sein Labor, Mary blickt ihm hinterher und Jekyll macht die Tür vor ihren (und unseren) Augen zu.

Und auch später kommen wir immer nur so weit, wie sich Mary vorwagt, oder so weit, wie es ihr gelingt vorzudringen. Wir tauchen immer nur *mit ihr* ein in das obskure Gebäude, in dem sich das Labor befindet, mit seiner Flucht bizarrer Räume, die eine verbotene Zone darstellen, einen Vorraum zur Hölle. Erst zum Schluss wird Mary dann von Hyde gepackt und ins Labor gezerrt, in den inneren Kreis der Hölle, wo Hyde ihre *Augen* mit einem Messer bedroht.

Mary ist die zentrale Perspektive. Es geht um ihren Blick. Sie ist es, die sehen lernen muss. Die Schauspieler, funktionale Figuren, geben Hilfestellung, führen sie, spielen ihr Hinweise zu.

Auch die Verwandlung wird erst in der Schluss-Sequenz demonstriert – vor Marys *Augen*, als ginge es hier um einen Anschauungsunterricht und um einen letzten Beweis, damit Mary ein für allemal begreift, dass Jekyll und Hyde ein und dieselbe Person sind. Die Verwandlung wird zur Lektion und zum *performance act*, vorgeführt in Jekylls *operation theatre*. Mary hat einen Logenplatz hoch oben auf der Galerie. Und als sie das Unglaubliche endlich *sieht*, da weinen ihre Augen eine Träne. Die Anschauung setzt Emotionen frei.

Den Logenplatz hat Mary von Anfang an. Vom Küchenfenster aus blickt sie hinab in den Hof, der Wohnhaus und Labor trennt und gleichzeitig verbindet und über den Jekyll zu seinem Labor geht. Später sieht sie aus der gleichen Perspektive Hyde den gleichen Weg zurücklegen. Ein Parallelismus mit der Resonanz einer Identifikation, rein assoziativ.

Alles präsentiert sich als Theater – mit Zeigecharakter. Es wird gespielt – für Mary, um die sich alles dreht. Sie ist der zentrale Angelpunkt der ganzen Geschichte. Die Zuschauerin ist die Hauptfigur. Sie muss die eigentliche Leistung erbringen: erst zwischen all den Fragmenten eine Beziehung herstellen und dann einen Bezug zu sich selbst.

Mary Reilly ist die Titelfigur des Films (und auch des sehr feinsinnigen Romans von Valerie Martin) und nicht Jekyll & Hyde. Bei Stevenson kommt sie nicht vor und auch in keiner der von seiner Novelle inspirierten Verfilmungen. Sie ist eine von Valerie Martin erfundene Figur: die Ich-Erzählerin, die auch im Roman die Perspektive liefert. Sie ist die Handlungsfigur, auf die es ankommt. Ohne Mary Reilly in der Rolle der Rezipientin wäre die ganze *Jekyll/Hyde*-Geschichte, wie sie hier vorexerziert wird, bedeutungslos.

Alle Figuren, und zuvorderst Jekyll & Hyde, sind Mary Reilly dramaturgisch zu- und untergeordnet. Ihre alleinige Funktion ist es, Mary zur Erkenntnis (auch ihrer selbst) zu führen, wie sich eben jeder Zuschauer in dem, was er sieht, selber wiederfinden muss.

Jekyll geht in sein Labor wie ein Theaterschauspieler hinter die Bühne und in seine Garderobe, um sich umzukleiden für die nächste Szene. Er geht in die Maske, kommt wieder hervor und ist Hyde. Er betritt die Vorderbühne und zelebriert seinen Auftritt: «Do you know who I am?» Damit fragt er Mary Reilly, ob sie weiss, wer sie selber ist.

Die Loge als Bühne

Malkovich spricht seine Rolle wie einen Theatertext. Es wirkt immer aufgesagt und vorgeführt – mit Distanz zu der Rolle. Das gehört vermutlich zu der bühnenhaften, aufklärerisch-analytischen Konzeption des Films. Drehbuchautor Christopher Hampton ist in erster Linie ein Mann des *Theaters*. Auch DANGEROUS LIAISONS ist nur indirekt die Verfilmung eines Romans von Choderlos de Laclos, basiert vielmehr auf einem Theaterstück, das Hampton selber aus dem Roman deriviert hat.

Es gibt in DANGEROUS LIAISONS Szenen, die eine Kommentarfunktion haben. Sie verweisen auf die Theatralik des Geschehens und machen darauf aufmerksam, dass die Protagonisten der dramatischen Intrige nichts anderes sind als *Schauspieler* (die sich auch selber etwas vormachen) und dass die grosse Intrige nichts anderes ist als Schmiere. Zweimal sieht man die Marquise de Merteuil in einer Theaterloge sitzen, als Zuschauerin einer Opern-Aufführung, bei der pompöse Arien grosse Gefühle vortäuschen. Doch beim zweiten Mal, ganz am Ende des Films, brechen alle Illusionen zusammen: Statt grosser Arie wird es mit einem Mal still im Saal, das Publikum im Parkett wendet den Blick – weg von der Bühne, hin zu der Loge, die durch den umgekehrten Blick zur Bühne wird; und die Zuschauerin in der Loge mit ihrer dick aufgetragenen Schminke wird durch den Blick aus dem Parkett als *Schauspielerin* entlarvt. Sie wird ausgebuht für eine schlechte Leistung, das Spiel ist zu Ende (auch der Film). Und in der angehängten Schlusseinstellung sieht man, wie sich die Marquise de Merteuil (nach dieser letzten Vorstellung am Ende ihrer gesellschaftlichen Karriere) abschminkt.

Glenn Close, die Marquise de Merteuil in DANGEROUS LIAISONS, spielt die Bordellchefin Mrs. Farraday in MARY REILLY. Wie die Marquise ist auch Mrs. Farraday eine Frau mit Maske: aufgetakelt und geschminkt, nur vulgärer. Als *Schauspielerin* mit grosser theatralischer Geste hat sie etwas Burleskes.

Die eine Figur wird zum Zitat der anderen. Die Marquise de Merteuil zieht sich um und tritt als Mrs. Farraday wieder auf. Ihr Valmont heisst jetzt Hyde, aber auch Jekyll, den sie ihren «old friend» nennt. Und das Publikum im Foyer des pompösen Bordells sieht aus wie das Publikum einer Grossen Oper.

Aber die Theaterlogen sind diesmal in der Dekoration des Jekyll-Hauses integriert, der Haupthandlungsbühne. Ein Theaterschauplatz ohne Glamour, eher von monumentaler *tristesse*. Und die Zuschauerin in der Loge ist Mary Reilly, im Kontrast zu *Schauspielern* wie Mrs. Farraday und Jekyll & Hyde ganz *ungeschminkt*, ganz unscheinbar. Mary Reilly ist eben keine Spielerin, und selbst als Zuschauerin einer Theater-Aufführung ist sie ungeübt. Julia Roberts spielt diese Rolle gegen ihr geschminktes Image. Sie spielt Mary Reilly als *unpretty woman*.

Das Haus des Dr. Jekyll

Das Zentrum des Films ist die Dekoration. Es gibt nur wenige Aussenaufnahmen. Die Geschichte konzentriert sich aufs Innere, auf das abgründig düstere Jekyll-Haus, das ein überlebensgrosser, theatralischer Schauplatz ist. Alles wirkt unnatürlich – trotz der im Sinne eines *period piece* naturalistischen Detailgenauigkeit der Requisiten, der Kostüme, Frisuren und des Make-up. Auch die Aussenszenen sehen aus wie Innenszenen, wirken verriegelt und verschlossen, ohne Leben, ohne Farbe. Die Aussen- und Innenszenen verbinden sich zu einer metaphorischen Landschaft, die etwas Hermetisches und Klaustrophobisches hat.

Gedreht wurde auf einer riesigen Bühne in den Pinewood Studios. Das Haus wurde dem Bekunden nach in *einem* Set gebaut: zwölf Meter hoch, achtzehn Meter breit und neunzig Me-

ter lang. Das Bühnenhafte, das Monumentale und das eklatant Finstere dieser Dekoration lassen das Haus nicht nur unheimlich, mysteriös und alptraumhaft erscheinen, sondern betonen auch das Artifizielle, das Surreale und Parabelhafte an der Geschichte. Frears und sein Production Designer Stuart Craig haben den Schauplatz der Handlung als keinen realen, sondern nach eigenen Angaben als einen «mythischen Ort» konzipiert – auch wenn das historische Edinburgh (Stevensons Heimatstadt) mit seiner Gespaltenheit in Old Town und New Town als reale Inspiration gedient hat (statt London, in der die Stevenson-Geschichte eigentlich angesiedelt ist, auch der Roman von Valerie Martin und alle bisherigen Verfilmungen von Stevensons Erzählung).

Das zentrale Bindeglied zwischen Wohnhaus und Labor ist der kleine Steinhof, auf dem Mary ein paar spärliche Blumenbeete anlegt, die ziemlich verloren wirken und eher an eine Friedhofsbepflanzung erinnern. Auf den Hof kann man von den Fenstern mehrerer Räume (den Logenplätzen) hinabblicken. Der Hof ist die Grenze zwischen bürgerlicher Fassade und Horrorkabinett und spaltet das Haus in ein Vorder- und ein Hinterhaus analog zu der Charakterspaltung in Jekyll & Hyde.

Die Architektur funktioniert auch im Sinne einer surrealen Konstruktion. Mary Reilly, die *Zuschauerin*, wird von den *Schauspielern* zu sich selbst geführt, steigt herab aus der Loge, geht über den Hof (die Zwischenbühne, die eine Grenze markiert zwischen zwei Realitäts- beziehungsweise Bewusstseinsebenen), folgt damit Jekyll & Hyde als Lotsen und betritt das Haus der Experimente (die Hinterbühne), einen Ort der Irrealität, der bizarren Phantasien. Sie begibt sich auf eine psychoanalytische Reise ins Unbewusste, ins Schattenreich, taucht ab ins Dunkle, um etwas über sich selbst ans Licht zu bringen.

Der Film beschreibt einen psychoanalytischen Bewusstseinsprozess in Form einer Handlung, die wie ein Alptraum erscheint. Er verbindet *Stevenson* mit *Kafka*. Mary ist die zentrale Perspektive. Es geht um ihren Blick. Sie ist es, die sehen lernen muss. Die *Schauspieler*, funktionale Figuren (ähnlich wie in Kafkas «*Der Prozess*»), geben Hilfestellung, führen sie, spielen ihr Hinweise zu. Das ist die Grundbedingung des Films und seine Grundkonstellation.

Was jetzt noch eine Rolle spielt, ist die Vergangenheit. Vor ihr ist Mary weggelaufen, um im Haus des Dr. Jekyll ein Refugium zu suchen. Aber es ist ein Ort der Transformation, wo sie auf ihre Vergangenheit zurückgestossen wird, um endlich davon geheilt zu werden.

Es ist eine Fluchtbewegung von einem Hyde zum nächsten. Als Kind ist Mary von ihrem Vater – Alkohol als persönlichkeitsverändernde Droge – misshandelt worden. Ihr Versteck, ein Schrank mit einem schmalen *Sehschlitz*, wird zum Ort des klaustrophobischen Horrors, zum psychischen wie physischen Gefängnis, als sie der Vater in den Schrank einsperrt – mit einer Ratte als Gesellschaft.

Ein Kindheitstrauma, von dem sich Mary nicht befreien kann und dem sie in Projektionen immer wieder begegnet. Mehrmals werden Träume Marys illustriert, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart zu vermischen scheinen. Und wahrscheinlich liesse sich die ganze *Jekyll/Hyde*-Geschichte, wie sie hier erzählt wird, als eine Imagination Marys entschlüsseln. Wenn sie einen Blick in das Bordellzimmer wirft, in dem Hyde gewütet hat, entdeckt sie darin auch eine tote Ratte.

Hydes erste Untat, die gezeigt wird, ist, wie er ein kleines Mädchen quält, das so aussieht wie Mary als Kind und auf dem er herumtrampelt. Eine Szene, die Mary nicht als Zuschauerin vorweist und keinen Erzähler hat, sondern direkt anknüpft an einen Traum Marys von ihrem Vater und so wie eine Fortführung des Traums erscheint (mit Hyde als *Projektion* des bösen Vaters). Wenn Mary Hyde zum erstenmal begegnet (im Schattenreich der Vorzone zum Labor), hockt sie unter einem Tisch, in die Enge getrieben wie als Kind in dem Schrank und mit gleichermassen begrenzter Perspektive, und Hyde springt auf den Tisch, wie er auf das kleine Mädchen gesprungen ist. Aber der zermalmende Schuh ist schon ein Schlüsselbild der Eröffnungssequenz, aus der sich diese imaginativen Bilder entwickeln.

Die Geschichte der Dienerin

Hyde als ein Doppelgänger von Marys Vater. Die amerikanische Autorin Valerie Martin hat in ihrem 1990 erschienenen Roman, in dem sie auf spektakuläre Szenen fast ganz verzichtet, die Beziehung zwischen Jekyll/Hyde und Mary Reilly ausschliesslich als eine Vater/Tochter-Beziehung an-

gelegt: mit Jekyll (der sie «Kind» nennt) als Wunschbild eines im Alter gereiften, gütigen Vaters und Hyde als Gegenwarts-Reinkarnation ihres jungen, sadistischen Vaters aus der traumatischen Vergangenheit. Die erotische Attraktion, die sowohl von Jekyll als auch von Hyde ausgeht und sich nur unterschiedlich äussert, ist eine Komponente, die Frears & Hampton einbringen und aus ihrer *Valmont*-Erzählung ableiten, weshalb auch Malkovich ein jüngerer Jekyll ist als die Figur im Roman.

Frears & Hampton entwickeln aus der Roman-Vorlage Martins ihre *eigene Vision* in einer subtilen und komplexen Strukturierung. Der psychoanalytische Aspekt der Selbstfindung und Selbstheilung ist das Kern-Thema des Romans und wird von Frears & Hampton in visuellen Motiven verdichtet, die alle etwas miteinander zu tun zu haben scheinen und im Haus des Dr. Jekyll ihr Zentrum haben.

Im letzten Bild des Films wendet sich Mary einer Licht-Passage zu, die sie aus dem Dunkel herausführen wird.

Das Haus des Dr. Jekyll, diesen mythischen, surrealen Ort der psychoanalytischen Selbstfindung verlässt Mary nur wenige Male, und überall begegnen ihr nur therapeutische Schreck-Bilder: im Bordell (die Ratte, das Blut) oder auch auf der Strasse (ein Fleischerei-Markt). Die Strasse wird zum Schlachthaus, worin sich assoziativ Hydes Schlachterei im Bordell spiegelt oder auch die brutale Massakrierung eines Aals mit einem Fleischerhaken, seine Enthäutung und Zerstückelung in der so sauberen Küche des Jekyll-Hauses (als blutiges Handwerk verrichtet, mit derben Worten, von einer Dienerschaft, die sich sonst fein und vornehm gibt und plötzlich ein anderes Gesicht bekommt). Auch der bizarre Kettenraum in der Vorzone von Jekylls Labor könnte hiermit in assoziativer Verbindung stehen.

Ein anderer Ort ausserhalb des Jekyll-Hauses ist das Haus, in dem Marys Mutter gestorben ist, wo sich Mary hinbegeben und in dessen Keller sie hinabsteigen muss. Wieder muss sie ihren Logenplatz verlassen. Sie muss – ganz symbolisch – hinab ins Dunkle, ins Unterbewusste. Dort findet sie die Leiche ihrer Mutter *in einem Schrank* verschlossen.

Eine Rückbewegung Marys in die Vergangenheit: Letztlich hat sie nie den Ort ihrer Kindheit verlassen, ist immer Kind geblieben – mit einem Trauma, das sie nie überwunden hat, in dem sie eingeschlossen ist. Alle Räume, durch die sich Mary bewegt, sind in irgendeiner Form, in irgendeinem Detail Projektionen des Hauses und des Raumes, in dem sie als Kind gefangen war, und in dem sie – psychisch – noch immer ist.

Mary Reillys Welt ist ein Gefängnis. Sie ist gefangen in einer Klaustrophobie.

Das erste, was man im Film sieht, ist ein Gitter. Dahinter: Mary vor dem Haus des Dr. Jekyll, bei der Arbeit des Reinigens (ganz symbolisch), gebückt, kniend, ihrer klaustrophobischen Grunddisposition entsprechend (wie im Schrank oder unter dem Tisch); der drohende Fuss, der sie zermalmen kön-nte, addiert sich bald dazu. Man sieht sie zunächst aus der Distanz und nur von hinten; sie hat kein Gesicht, ist in ihrer Persönlichkeit reduziert. Aber die Kamera fährt auf das Gitter zu und hindurch, symbolisiert die Befreiung, von der der Film erzählt.

Nicht die Befreiung Jekylls zu Hyde ist gemeint, sie ist nur eine Projektion. Sie ist nur das Bild, das Mary sich ansehen muss, um sich selbst zu befreien: von ihrem Kindheits-Trauma, von ihrer Kindlichkeit, von ihrer Klaustrophobie. Sie befreit sich, indem sie Einblick nimmt in die Ambiguität der menschlichen Natur und indem sie lernt, das Dunkle zu akzeptieren, damit zu leben, vielleicht sogar ein gewisses Mass an Verständnis dafür zu entwickeln. Das ultimative Schockbild, mit dem sie konfrontiert wird und das sie zu therapieren scheint, sie emotional löst, ihre traumatische Erstarrung aufbricht, ist das quälerische Verwandlungsritual und die Todesagonie von Jekyll & Hyde, der *Selbstmord* Hydes vor allem – als eine Geste, mit der er Mary aus seiner Gewalt freigibt.

Paint it black

Frears und sein Kameramann Philippe Rousselot (der schon mit LA REINE MARGOT einen ungeheuer dunklen Film kreiert hat) setzen ihre Vision ästhetisch äusserst konsequent um. Der Film wirkt in seiner Atmosphäre durchgängig kalt, starr, steril (mit dem problematischen Effekt, dass er auch das Publikum kalt lassen könnte).

MARY REILLY ist ein Farbfilm ohne Farben (fast), ein Farbfilm in Schwarzweiss. Die Welt der Mary Reilly ist im wesentlichen schwarz, und das Weiss ist vor allem notwendig, damit man überhaupt *sehen* kann, wie schwarz die Welt der Mary Reilly ist. Aber das Schwarz und das Weiss sind auch ein Gegensatz-Paar in einer Dialektik, in der es um die Ambiguität der Dinge und Erscheinungen geht.

Jedes kleine Detail passt sich dieser Farbdramaturgie an. Selbst die Vorhänge in Jekylls Schlafzimmer sind pechschwarz. Und zwischendurch wird das Schwarz durch den Farb-Akzent Rot aufgebrochen: Schock-Konfrontationen – mit Jekylls blutroter Labortür als Höhepunkt.

Architektonisch wirkt alles aus einem Guss: Die ganze Stadt scheint aus dem düsteren Stein gehauen, aus dem auch Jekylls Haus besteht. Bezeichnenderweise auch der Friedhof, auf den Mary geht, um ihre Mutter zu beerdigen, und wo ihr Vater erscheint wie ein Gespenst der Vergangenheit. Sie wendet sich ab und befindet sich dem Friedhofsgitter gegenüber, das so aussieht wie das Gitter vor dem Jekyll-Haus in der Anfangssequenz des Films.

Die Schauplätze des Films ergeben in ihrer Gesamt-Architektur einen einzigen «mythischen Ort». Im letzten Bild des Films wendet sich Mary einer Licht-Passage zu, die sie aus dem Dunkel herausführen wird.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zu MARY REILLY:

Regie: Stephan Frears; Buch: Christopher Hampton nach dem Roman von Valerie Martin; Kamera: Philippe Rousselot; Kameraführung: Anastas Michos; Schnitt: Lesley Walker; Production Design: Stuart Craig; Ausstattung: John King; Kostüme: Consolata Boyle; Maske: Jenny Shircore; Spezialeffekte: Richard Conway; Musik: George Fenton; Ton: Clive Winter; Ton-Schnitt: Peter Pennell.
Darsteller *(Rolle): Julia Roberts (Mary Reilly), John Malkovich (Dr. Harry Jekyll/Edward Hyde), Glenn Close (Mrs. Farraday), George Cole (Mr. Poole), Michael Gambon (Marys Vater), Kathy Staff (Mrs. Kent), Michael Sheen (Bradshaw), Bronagh Gallagher (Annie), Linda Bassett (Marys Mutter), Henry Goodman (Haffinger) Ciaran Hinds (Sir Danvers Carew), Sasha Hanau (Mary als Kind).*
Produktion: *NFH (London) für TriStar Pictures; Produzenten: Ned Tanen, Nancy Graham Tanen, Norma Heyman; Co-Produzent: Iain Smith; ausführender Produzent: Lynn Pleshette. Grossbritannien 1994/95. 35mm, Technicolor, Panavision. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia, München.*

Das Recht des Meistbietenden

BEFORE AND AFTER von Barbet Schroeder

Ausgerechnet beim Versuch, Unbill aus dem Kreis der Lieben zu bannen, bringt nämlich Vater Ryan die Seinen erst richtig in Gefahr.

Wenigstens in Hyland, Massachusetts, gehören die Ryans zu den leidlich Betuchten und Belesenen. Vater, Mutter, Sohn und Tochter bewohnen ein ansehnlich gelegenes Haus mit Bücherwänden, und der interne Motorisierungsgrad im ewigen Viereck beträgt satte 75 Prozent. Doch verrät das Fehlen von Haustieren bereits, dass da kein Hollywood-Routinier die Verhältnisse verschnörkelt. Die Fäden werden vielmehr mit wissendem Hintergedanken gezogen, von jemandem, dessen Gesichtskreis merklich weiterreicht.

Barbet Schroeder ist ein Weltbürger mit südamerikanischer und europäischer Vergangenheit. Vor Jahren war er der Produzent von *Eric Rohmer*, *Jean-Luc Godard*, *Wim Wenders* und *Rainer Werner Fassbinder*. Doch fühlt er sich jetzt im neuenglischen Hinterland sichtlich so wohl wie in Paris oder Buenos Aires. Eine Mär wie die seine fände überall eine Heimstätte, nicht zuletzt etwa auf einer Alp in den Urner Bergen, wie bei *Fredi Murer* in HÖHENFEUER.

Abgetrennt von allem vorfabrizierten Idealismus setzt die Geschichte auseinander, es lebe sich im ewigen Viereck oftmals geborgen wie in Abrahams Schoss, nur eben nicht immer. Allein dieser Ansatz verrät, wie wenig die Fabel nach dem Roman von *Rosellen Brown* (einer Amerikanerin) typisch ist für durchschnittliches US-Kino; und zwar ist sie es auch in erheblichen Punkten, über die auffällige Absenz, heisst das, der obligaten vierbeinigen Lieblinge hinaus.

Weg verdammter Fleck

Denn da wird, anders als gewohnt, nicht das mindeste diskussionslos vorausgesetzt, um dann trotzdem noch überflüssigerweise herbeibewiesen zu werden, zum Beispiel: der beste feste Schutz vor den Tücken der Aussenwelt sei der Zusammenhalt in der Familie. Im Gegenteil, gerade landläufige Gefühlsduselei von dieser Sorte will Schroeder unterlaufen. Ausgerechnet beim Versuch, Unbill aus dem Kreis der Lieben zu bannen, bringt nämlich Vater Ryan die Seinen erst richtig in Gefahr: samt und sonders und allen voran die eigene Person.

Wenig fehlt, und er sprengte just den Zusammenhalt, den er (um fast jeden Preis) bewahren will. Seine Frau Carolyn steuert als erste intuitiv dagegen, doch braucht es wenig, bis Ben alle drei übrigen im Viereck gegen sich hat. Und etwas weiteres zeichnet sich schon früh ab. Wie immer die Krise ausgeht und egal, wer da was verschuldet, niemals wird Hyland, Massachusetts – unsere selbstgerechte kleine Stadt –, den Ryans verzeihen, die allerdings nicht immer nur scheinbar etwas hochfahrende Leute sind.

Dem Meistbietenden bietet der Rechtsstaat das meiste Recht. Dementsprechend fällt gerissenen Anwälten eine ebenso spektakuläre wie fragwürdige Rolle zu.

Wie jedes Oberhaupt eines traditionellen Hollywood-Clans (bis hin zu den überlebensgrossen "Paten"-Figuren der Mafia) hält auch Ben sich für besonders tatkräftig, mutig, entschlossen und über allem natürlich, wie es im Englischen heisst: «family minded». Er könnte sehr wohl (und wäre es bloss aus Gedankenlosigkeit) zuviele schlechte amerikanische Filme gesehen haben. Leichtfertig und aus eigener Süffisanz heraus schwadroniert er daher, das Übelste, was sich jemandem nachreden lasse, sei, er habe einen Schutzbefohlenen im Stich gelassen.

Indessen drischt er nur wohlfeile Schönwettermoral. Widrige Umstände auferlegen dem Klein-Patriarchen prompt eine praktische Prüfung, bei der er sich unbesonnen, kurzsichtig, rechthaberisch, spalterisch und unehrlich zeigt. Das Verhängnis trifft den Sohn, der im Streit, wiewohl unbeabsichtigt, seine schwangere Freundin erschlägt und sich durch Flucht unter Mordverdacht bringt. Mit eigenen Händen verbrennt der Vater, um den bedrängten Jungen zu decken, Beweisstücke und wäscht die verdammten Flecken aus. Dann mietet er für viel Geld einen Star-Advokaten, der skrupellos genug scheint, sämtliche Vorhaltungen vom Tisch zu spitzfindeln, indem er das Andenken des toten Mädchens nach Kräften schädigt.

An Vaters Stelle

Theoretisch müsste Gerechtigkeit tariflos sein und nicht verhandelbar. Doch in der Praxis ist der jeweils bestmögliche Urteilsspruch zu Marktpreisen erhältlich. Dem Meistbietenden bietet der Rechtsstaat das meiste Recht. Dementsprechend fällt gerissenen Anwälten eine ebenso spektakuläre wie fragwürdige Rolle zu. Das gleiche Motiv stand 1990 im Mittelpunkt von Schroeders bislang bestem amerikanischem Kinostück REVERSAL OF FORTUNE. Er veranschaulicht anhand einer Geschichte von anderer Art, aber auf doch ähnliche Weise wie jetzt BEFORE AND AFTER, wie sich das Ermitteln der Wahrheit in einer Frage der Kosten und Qualität juristischer Arbeit erschöpfen kann.

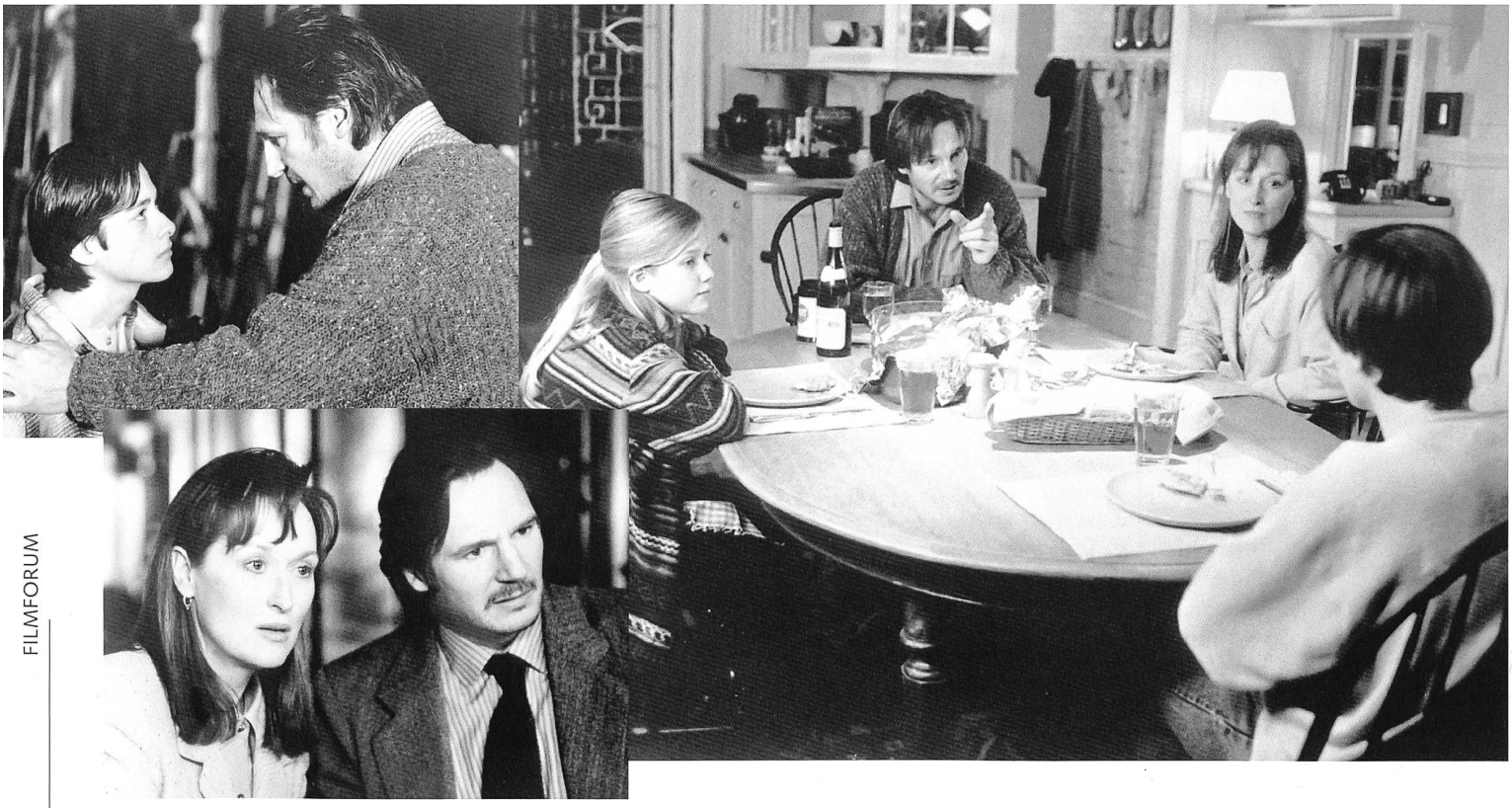
In jedem gängigen US-Lichtspiel würde sich der Vater nach begangenen und eingestandenen Fehlern eines Bessern besinnen und selber den Anstoss dazu geben. Mit andern Worten, unter keinen Umständen fände er sich bereit, seine persönliche Macht, die Führung abzugeben. Bei Schroeder sieht er sich ausserstande, aus eigenem den Lauf der Dinge umzudirigieren, um wenigstens das Schlimmste zu verhüten. Andere müssen es für ihn tun.

Pierre Lachat

●

Die wichtigsten Daten zu BEFORE AND AFTER (DAVOR UND DANACH)*:*

Regie: Barbet Schroeder; Buch: Ted Tally nach dem gleichnamigen Roman von Rosellen Brown; Kamera: Luciano Tovoli; Kamera-Operator: Dick Mingalone, Schnitt: Lee Percy; Produktionsdesign: Stuart Wurtzel; Art Director: Steve Sakland; Kostüme: Ann Roth; Musik: Howard Shore.
Darsteller *(Rolle): Meryl Streep (Carolyn Ryan), Liam Neeson (Ben Ryan), Edward Furlong (Jacob Ryan), Julia Weldon (Judith Ryan), Alfred Molina (Panos Demeris), Daniel von Bargen (Chief Fran Conklin), John Heard (Wendell Bye), Ann Magnuson (Terry Taverner), Alison Folland (Martha Taverner), Kaiulani Lee (Staatsanwältin Marian Raynor), Larry Pine (Dr. Tom McAnally), Ellen Lancaster (Demeris' Assistentin), Wesley Addy (Richter Grady), Oliver Graney (T. J.), Bernadette Quigley (Mutter von T. J.), Pamela Blair (Dr. Ryans Assistentin), John Wylie (Dr. Trygve Hanson), John Deyle (Arzt).*
Produktion: *Hollywood Pictures; Produzenten: Barbet Schroeder, Susan Hoffman. Grossbritannien 1995. 35mm, Farbe: Technicolor; Dolby Stereo. Dauer: 108 Min. Verleih; Buena Vista International, Zürich, München.*



«Ich liebe einfach den Prozess des Schreibens»

Gespräch mit David Rayfiel

1

2

3

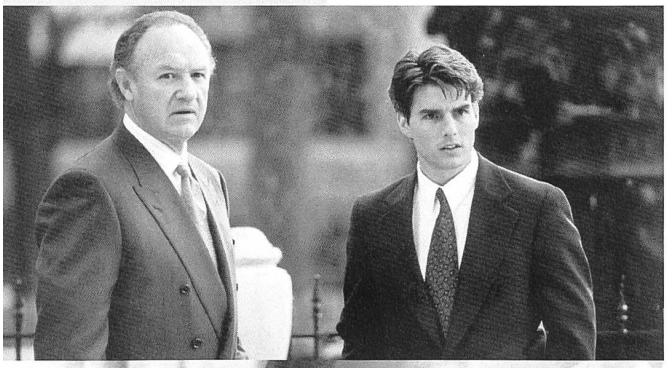
4

FILMBULLETIN Sie arbeiten seit mittlerweile drei Jahrzehnten hauptsächlich mit *Sydney Pollack*. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?

DAVID RAYFIEL Er inszenierte eine Wiederaufführung meines Stückes «PS 193» in Los Angeles. Er hatte das Stück wohl in irgendeiner Theateragentur herumliegen sehen und mochte es sehr. Seine Inszenierung war ein viel grösserer Erfolg als die Uraufführung, die hier in New York *André Gregory* inszeniert hatte. Vielleicht, weil sie dort in L. A. einfach ausgehungert sind nach allem, was ernsthaft zu sein scheint! (lacht) *Burt Lancaster* kam, um sich das Stück anzuschauen, wir planten damals sogar, mit ihm eine gemeinsame Produktionsfirma zu gründen. Dank dieses Theatererfolgs bekam ich das Angebot, fürs Fernsehen zu schreiben. Ich schrieb ein Buch mit dem Titel «Something about Lee Wiley». Die Fernsehproduzenten sagten ganz stolz zu mir: «Wir werden es Sydney Pollack zu lesen geben!» Ich wusste damals noch nicht, dass er ein so erfolgreicher Fernsehregisseur war, ich hatte ihn nur einmal kurz in New York kennengelernt, als er zusammen mit Maureen Stapleton, (der damaligen Ehefrau Rayfiels) und anderen in einer Fernsehproduktion von «For whom the bell tolls» als Schauspieler mitwirkte.

FILMBULLETIN War Ihr erster Fernsehfilm eine regelrechte Biographie der Sängerin Lee Wiley?

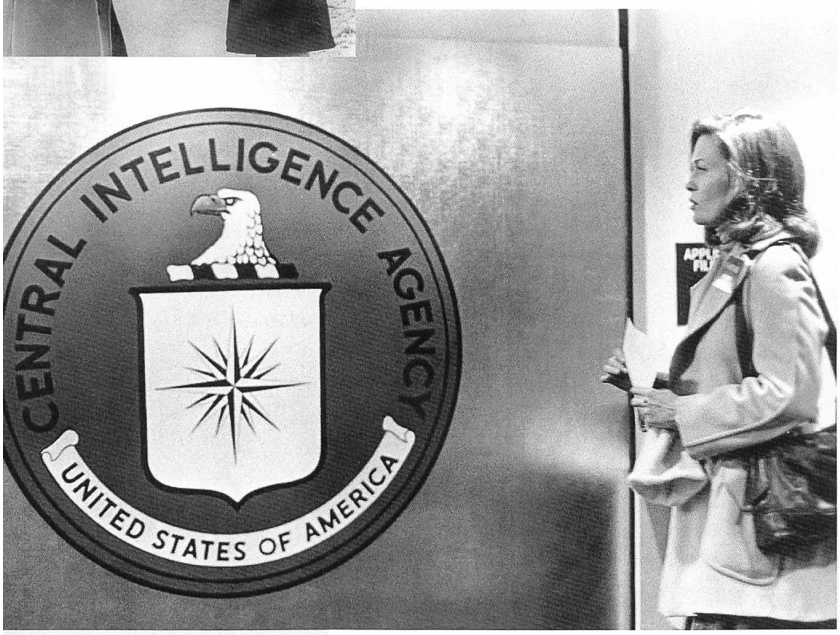
DAVID RAYFIEL Nein, er greift eher Episoden aus ihrem Leben auf. Sie war eine selbstzerstörerische Version von Peggy Lee: ebenso talentiert, aber nicht so erfolgreich. Ich kannte sie nicht in ihrer besten Zeit, ich habe sie nur einmal später in New York erlebt. Sie führte ein chaotisches Leben, Liebschaften brachten sie an den Rand des Wahnsinns, sie trank. Die Handlung beginnt an dem Punkt, an dem sie an der Schwelle zum grossen Erfolg in New York stand, was sie in grosse Angst versetzte. Sie heiratete einen reichen Erben und zog mit ihm nach Oklahoma, zurück in ihre Heimat. Bei einem Ausritt verletzte sie sich und erblindete. Irgendwann eröffnete ihr der Arzt, der sie untersuchte: «Lee, ich



5

6

7



8

glaube, du kannst sehen!» Sie hatte sich hinter dieser hysterischen Blindheit versteckt. Unser Film war sehr ungewöhnlich, ich fing das Projekt als eine Art Brief an, in dem ich schrieb, wie ich einen Film über sie machen würde, und dann sind wir schon mitten drin ... es gibt ein Gemälde der Frau, dann sieht man sie real, die Ebenen verschieben sich ständig. Man sieht sie reiten, hört aber nicht die Pferdehufe, sondern einen Trommelwirbel aus einem Jazzclub in der 52nd Street. Es gibt Dialogfetzen aus dem Off: «Time for what, Lee?»

Robert Altman kaufte sich damals sofort eine Kopie der Sendung, er glaubte, jetzt würde ein neues Zeitalter im Fernsehen beginnen, eine Art Nouvelle vague. Aber das war nicht von Dauer. Der Film war Teil einer Anthologie, dem «Chrysler Theatre». *Bob Hope* war der Zeremonienmeister. Der Film war nichts für ihn, erst recht nichts für Chrysler. Eine Woche später trat Hope vors Publikum und entschuldigte sich in aller Form für die Sendung. Aber wir wurden auch mit Preisen ausgezeichnet, es gab eben auch Leute, die begriffen, was wir da machten. Wir haben uns einfach nicht bemüht, naturalistisch zu sein, warum auch? Schon als ich anfing zu schreiben – ich ging auf die Yale Drama School –, kam es mir nie in den Sinn, realistisch zu schreiben. Das Leben ist real, das Theater muss es nicht sein. Schauen Sie sich doch nur einmal Masken aus dem Südpazifik an, da hat niemand versucht, genaue Abbilder von Gesichtern zu schaffen, die hatten einen anderen Zweck. Und ich glaube, dass die Kinozuschauer das auch in einem gewissen Rahmen akzeptieren: Immerhin haben sie an der Kasse acht Dollar bezahlt, da wollen sie etwas anderes sehen als das, was sie täglich auf der Strasse erleben können.

FILMBULLETIN Haben Sie damals einen grossen Unterschied zwischen den Dialogen gemacht, die Sie für verschiedene Medien geschrieben haben, für das Theater, das Fernsehen, später den Film?

DAVID RAYFIEL Im Film braucht man natürlich weniger Dialoge, und man muss aufpassen, dass die Worte keine Paraphrase der Bilder werden. Aber was den Tonfall betrifft, die Frage, ob eine Passage lyrisch sein sollte oder nicht, unterscheiden sich die Medien nicht sehr. Das Theater lässt mehr Arien zu, das Kino natürlich nicht.

FILMBULLETIN In den frühen sechziger Jahren haben Sie weitere Fern-

sehspiele geschrieben, auch für andere Regisseure neben Pollack. Aber als dieser seinen ersten Kinofilm, THE SLENDER THREAD (1965), drehte, bat er Sie, einige Szenen zu überarbeiten. Stimmt es, dass Sie dafür mit einer Schreibmaschine entlohnt wurden?

DAVID RAYFIEL Ja, ich konnte kein Geld dafür nehmen, es waren wirklich nur ein paar Szenen. Ich weiss auch gar nicht, ob die Regeln der Writers Guild zugelassen hätten, dass ich offiziell hätte mitarbeiten können, denn ich war damals noch gar kein Mitglied der Gilde an der Westküste. Später wurde das dann ein Ritual: Da die Schreibmaschinen von IBM von Jahr zu Jahr besser wurden, schenkte mir Sydney bei jedem Film eine neue.

FILMBULLETIN Es gibt in THE SLENDER THREAD eine Dialogzeile, die wortwörtlich in THREE DAYS OF THE CONDOR wiederholt wird: «You think that not being caught in a lie is the same as telling the truth.» Stammt die von Ihnen?

DAVID RAYFIEL Ja, richtig. Manchmal plagiiert man sich selbst.

FILMBULLETIN An Ihren Dialogen hat mich immer wieder fasziniert, wie lyrisch sie sind. Eine Zeile wie «I can't remember yesterday, and today it rained» aus THREE DAYS OF THE CONDOR ist mir unvergesslich, weil sie sehr aus dem Rahmen eines Genrefilms herausfällt.

DAVID RAYFIEL *Bertrand Tavernier* sagte mir, er habe mich genau wegen dieses lyrischen Aspekts für DEATH WATCH und ROUND MIDNIGHT engagiert. Für mich steckt hinter einer solchen Dialogführung aber keine Absicht, wie etwa bei *Stirling Silliphant* (dem Drehbuchautor von THE SLENDER THREAD), der ein regelrechtes Raster entworfen hatte und genau festlegte, an welchen Stellen es brillante Dialogsätze geben sollte. Für mich soll die Sprache realistisch klingen, aber nicht unbedingt realistisch sein. Der Rhythmus und die Wortwahl sind etwas anders als in der Alltagssprache. Das liegt daran, dass ich in meiner Jugend soviel Zeit mit Jazzmusikern verbracht habe. Das "black english", wie es die schwarzen Musiker nennen, hat eine ebenso lange Tradition wie die Verse Shakespeares, wenngleich es keine niedergeschriebene, sondern eine improvisierte Sprache ist. Ich will nicht urteilen, ob mein Stil nun gut oder schlecht ist, aber es gibt niemanden, der so wie ich schreibt. Es ist mir einfach unbegreiflich, wie man als Autor Dialoge schreibt, die einfach nur der Situation angemessen sind. Es ist furchtbar, genau das auszusprechen, was man ausdrücken will. Das ist einfach nicht gut genug, man muss es verschlüsseln, man muss etwas einfangen, das in der Luft liegt. Dialoge sollten, besonders in Krisensituationen, so gut sein, dass man sie singen könnte wie in einer Oper. Aber oft geht man Klischees auf den Leim, gegen die ich eigentlich nichts einzuwenden habe. Dennoch muss man nach einer anderen Lösung suchen. In SABRINA, den ich im Augenblick mit Sidney schreibe, hat sich beispielsweise ein Satz von Fassung zu Fassung irgendwie halten können, den ich völlig falsch finde. Der junge Bruder sagte zum Helden: «She's the best thing that ever happened to you, and you know it.» Ich finde den Satz dermassen abgedroschen – und dennoch weiss ich nicht, wie wir den ändern sollen. Das macht mich ganz verrückt!

FILMBULLETIN Sie sprachen eben von einer sozusagen "absichtslosen" Dialogführung. Wie aber finden Sie zu den Dialogen, wie arbeiten Sie?

DAVID RAYFIEL Das Schreiben ist oft ein ganz automatischer Prozess. Tennessee Williams sagte einmal, Grundlage des guten Schreibens seien die «Tücken des Gedächtnisses». Für ihn mag das zutreffend gewesen sein, vielleicht entstand daraus die Poesie seiner Stücke. Aber natürlich ist es mehr als das. Was die Quellen der Inspiration sind, ist freilich schwer zu sagen. Wenn ich am Schreibtisch sitze, weiss ich noch nicht, was ich in einer Minute schreiben werde. Ich müsste eigentlich ein Ziel für jede Szene haben, eine präzise Vorstellung – verstehen Sie mich nicht falsch, ich will meine Arbeitsweise nicht als eine Tugend darstellen. Sehr oft schweifen die Ideen in der Arbeit mit Sydney einfach von der jeweiligen Szene ab. Was will eine Person in einer bestimmten Szene? Nun, ehrlich gesagt, ich weiss es nicht immer. Ich folge oft falschen Spuren; wenn ich am Ziel angekommen bin, wird mir meist bewusst, dass dies eher zufällig passiert ist.

Ein Dialogsatz ergibt sich einfach aus dem vorangegangenen. Das ist eine sehr zeitaufwendige, vielleicht verschwenderische Arbeitsweise. Bei THE FIRM zum Beispiel steckten wir regelrecht fest, bis *Robert Towne* zu uns stiess. Ich hatte viele Änderungen gegenüber dem Plot der Romanvorlage vorgenommen, der Film ging einfach weiter und weiter und fand kein Ende! (lacht) Aber Bob besitzt eine ungeheure Disziplin, was die Entwicklung des Erzählfadens angeht. Das Buch wurde kohärenter, klarer.

Ich bin da ganz anders. Ich habe zum Beispiel noch nie in meinem Leben ein Treatment geschrieben. Ich wüsste gar nicht, wie. Zu Anfang entwickelten Sydney und ich etwas, das wir *pre-first draft* nannten, einen sehr vorläufigen Entwurf. Oft fehlte Sydney da etwas: «Wäre es nicht schön, wenn die Figur hier ihre Motive etwas deutlicher erklären würde?» Oft hatte ich sogar entsprechende Passagen geschrieben, dann aber verworfen. Sydney bat mich daraufhin: «Könntest du mir in Zukunft alles schicken, was du in den Papierkorb wirfst?» Und tatsächlich waren viele dieser Dinge nützlich für ihn, als Hintergrund der Figuren etwa, den er dann in den Diskussionen mit den Schauspielern darlegen kann. Manchmal setzte ich den *subtext* auch in die Regieanweisungen, ich schreibe also nicht einfach nur: «Charlie: (glücklich) Wo bist du gewesen?», sondern notiere auch die wahren Gedanken der Figur in der Klammer. Das ist zumindest für Sydney hilfreich, auch wenn es die Schauspieler gar nicht zu lesen bekommen.

FILMBULLETIN Pollack streicht in Interviews immer heraus, wie wichtig es ihm ist, das Rückgrat eines Buches, einer Szene zu finden. Wird Ihre gemeinsame Arbeit fruchtbar durch die Gegensätze in Ihrer Herangehensweise?

DAVID RAYFIEL Exakt. Wir ergänzen uns, es entsteht da eine ganz natürliche, selbstverständliche Balance. Sydney hat es gern, wenn die Dinge funktionieren, er setzt gern Dinge zusammen. Wenn zum Beispiel etwas in unserem Haushalt defekt ist, sage ich immer zu meiner Frau: «Warten wir bis Sydney kommt.»

Als ich jetzt vor zwei Tagen aus Los Angeles zurückflog, war Sydney ganz frustriert, da uns in einer bestimmten Szene ein Dialogsatz fehlte. Deshalb hat er auch eben angerufen, weil er weiss, dass er mich hier zu Hause ans Telefon bekommen kann. Sie haben das Gespräch ja gerade mitbekommen: Er geht ganz mathematisch vor, wir müssen von Punkt A nach Punkt C kommen, deshalb drängt er darauf, dass wir B finden. Ich kann das nicht so ohne weiteres, ich beschreite lieber Umwege. Ich weiss, dass dies nicht die effizienteste Arbeitsweise ist, aber Sydney kennt mich und gesteht mir das zu. Wobei

1
Francis Borier, Dexter Gordon und Martin Scorsese in ROUND MIDNIGHT *Regie: Bertrand Tavernier*

2
David Rayfiel und Sydney Pollack

3
Dexter Gordon in ROUND MIDNIGHT *Regie: Bertrand Tavernier*

4
Dexter Gordon und Bertrand Tavernier bei den Dreharbeiten zu ROUND MIDNIGHT

5
Gene Hackman und Tom Cruise in THE FIRM *Regie: Sydney Pollack*

6
Robert Redford in HAVANA *Regie: Sydney Pollack*

7
Cliff Robertson und Robert Redford in THREE DAYS OF THE CONDOR *Regie: Sydney Pollack*

8
Faye Dunaway in THREE DAYS OF THE CONDOR *Regie: Sydney Pollack*

1

2

1

3

ich gar nicht davon überzeugt bin, dass Effizienz ein gültiges Kriterium für das Schreiben ist, es sei denn, es geht um die Aufschrift eines Schildes: «Eintritt verboten!»

FILMBULLETIN Pollack und Bertrand Tavernier sind wahrscheinlich absolute Gegenpole, denn Tavernier verrät doch immer eine starke Skepsis gegenüber dem *plot*.

DAVID RAYFIEL Er sagt immer wieder zu mir: «Je déteste l'intrigue!» Und von Sydney bekomme ich das genaue Gegenteil zu hören. Er wünscht sich, es müsste überhaupt keine Dialoge geben, nur Situationen, die so aussagekräftig sind, dass man den Film auch in einer fremden Sprache verstehen würde. Aber tut mir leid, so denke ich nicht. Prinzipiell sympathisiere ich mit Bertrands Standpunkt, aber letztlich würde ich doch sagen, dass ich meine beste Arbeit für Sydney geleistet habe. Das Schöne an der Arbeit mit Bertrand ist, dass sehr viel Überflüssiges seinen Weg in die Filme findet. Es passiert, dass ich ihm ganz nebenbei eine Anekdote erzähle, in die er sich augenblicklich verliebt. Und sie ist nie ganz irrelevant, irgendwie findet er immer einen Grund, sie in die Filme einzubauen. In Hollywood herrscht natürlich ein ganz anderes Klima. Da müssen Drehbücher dem entsprechen, was man über Bestseller sagt: sie müssen *page turner* sein, man soll es gar nicht abwarten können, die nächste Seite zu lesen. Schauen Sie sich beispielsweise INTERVIEW WITH THE VAMPIRE, den neuen Vampir-Film mit Tom Cruise an, da gibt es jede Menge spektakulärer Szenen, aber ich konnte keinem wirklich starken Erzählfaden folgen. Deshalb bezweifle ich, dass er das Publikum wirklich ansprechen wird. Obwohl mich die Einspielergebnisse wahrscheinlich widerlegen werden. Ich bin aber auch davon überzeugt, dass Bertrand seine beste Arbeit leistet, wenn er sich an eine starke dramatische Handlung anlehnt, wie etwa in seinem Erstling, L'HORLOGER DE SAINT PAUL. In DEATH WATCH haben wir uns mal ganz auf die Geschichte konzentriert, und dann haben wir sie aus den Augen verloren, da gab es immer einen Wechsel. Und in ROUND MIDNIGHT gab es eigentlich auch keinen richtigen Plot, da treibt die Handlung dahin.

FILMBULLETIN Bei aller Gegensätzlichkeit gibt es dennoch Ähnlichkeiten, wie zum Beispiel die Montagesequenzen in Pollack- und Tavernier-Filmen, in denen der Plot für einige Momente hinter die Beschwörung einer bestimmten Atmosphäre zurücktritt.

«Ich muss mich zurückziehen. Dann lasse ich die Figur auf dem Papier bestimmte Dinge sagen, eines führt zum anderen, und am Ende des Tages weiss ich dann: "Aha, so eine Art von Mensch ist das also!"»

DAVID RAYFIEL Ja, das machen beide gern. Sydney und ich sprachen gerade darüber, ob das auch wieder bei SABRINA funktionieren würde. Er mag Szenen, in denen man zwei Leuten bei einer Unterhaltung zuschaut, aber nicht hört, was sie sagen. Trotzdem merkt man, wie sehr sie die Gesellschaft des anderen geniessen. Auch das ist ja nicht naturalistisch. Aber ich denke, die effektivste Weise zu verdeutlichen, worin die Geschichte eines Films besteht, ist der Stil dieses Films. Er ermöglicht es den Zuschauern, ihn zu verstehen, der Handlung zu folgen.

FILMBULLETIN Das bringt mich auf eine weitere Gemeinsamkeit: Die Anfangsszenen von ROUND MIDNIGHT und OUT OF AFRICA sind ähnlich enigmatisch. Die Zuschauer werden durch Dialogsätze, deren Bedeutung ihnen erst viel später erschlossen wird, in die Welt der Filme hineingezogen.

DAVID RAYFIEL Ein wenig geheimnisvoll darf es am Anfang schon sein, denn die Zuschauer spüren, dass ihnen später erklärt werden wird, in welchem Zusammenhang diese Sätze stehen. Man muss aber sehr vorsichtig sein, darf seinen Kredit nicht verspielen, denn das Publikum wird ungeduldig, wenn die Dinge keinen Sinn ergeben.

FILMBULLETIN Ihre Art des Schreibens ist sehr genau auf die jeweiligen Charaktere und Situationen eines Films abgestimmt. Gleichzeitig werden Sie aber häufig als *script doctor* engagiert, um innerhalb weniger Wochen ein Drehbuch umzuschreiben. Wie können Sie sich so kurzfristig in eine Geschichte einfühlen?

DAVID RAYFIEL Es sind immer drei Wochen, oder zumindest machen die Studios oder Produzenten immer das Angebot, einen für drei Wochen zu engagieren. Aber jeder weiss, dass es länger dauert. (lächelt) Ich muss Ihnen gestehen, dass ich erst gar nicht so viel über die Figuren nachdenke, ich habe keine klare Vorstellung von ihnen. Nehmen wir beispielsweise David, den jüngeren Bruder in SABRINA. Ich könnte abstrahieren und mir sagen: Er ist wie Peter Pan, ein wenig verloren und so weiter. Das funktioniert für mich nicht. Für mich entwickelt sich eine Figur immer aus den Dialogen. Dialoge sind gar nicht abstrakt, erst recht nicht auf dem Papier. Ich muss immer auf dem Papier sehen, wie weit wir sind. Sydney liebt es, zu diskutieren und dabei der Phantasie freien Lauf zu lassen. In solchen Situationen, vor allem im Austausch mit einem zusätzlichen Autor, kann ich nur selten Ideen entwickeln. Ich muss mich zurückziehen. Dann lasse ich die Figur auf dem Papier bestimmte Dinge sagen, eins führt zum anderen, und am Ende des Tages weiss ich dann: «Aha, so eine Art von Mensch ist das also!»

Vielleicht sind die Ideen auf einer Art Warteschleife, ich weiss Dinge über die Charaktere, ohne dass sie mir bewusst sind. Wenn Ihnen das nicht zu weit hergeholt klingt, möchte ich folgenden Vergleich anstellen. Wale und Tümmler besitzen ungeheuer grosse Gehirne. Wissenschaftler haben herausgefunden, dass sie unglaubliche Tagträume haben, jenseits dessen, was Sie und ich uns vorstellen können. Aber da sie nichts bauen, konstruieren können – schliesslich besitzen sie keine brauchbaren Daumen –, sind es Träume in einer nicht-konkreten Form. Für mich wird eine Figur, eine Idee erst konkret, wenn etwas im Dialog gesagt wird. Das ist ein ähnliches Problem wie das Malen: Wie weit im voraus kann man ein Gemälde planen? Das entsteht doch erst bei der Arbeit, indem man etwas versucht oder eine Idee verwirft und es auf eine andere Weise neu probiert.

FILMBULLETIN Gibt es für Sie bei der Figurenzeichnung nicht doch Referenzpunkte? Die *Redford*-Figur in OUT OF AFRICA beispielsweise vereint in sich Eigenschaften der Charaktere, die er in JEREMIAH JOHNSON und THE WAY WE WERE spielte.

DAVID RAYFIEL Sehr viele Merkmale der Figur stammen natürlich von Denys Finch Hatton, der realen Person, die dem Film zugrunde liegt. Das waren Fragen, die Sydney und mich sehr persönlich ansprachen: Was ist das für ein Mensch, der diesen Zwang verspürt, ständig wieder fortzugehen von der Frau, die ihn liebt? Den Zwiespalt einer solchen Figur konnte ich gut verstehen. In Sydneys Filmen bleiben die Hauptfiguren am Ende fast immer allein. Sydney hat diese Geschichten nicht geschrieben, aber er hat sich Stoffe ausgesucht, die so enden. Wie am Ende von THREE DAYS OF THE CONDOR, wo der CIA-Beamte zu Redford sagt: «Sie werden ein sehr einsamer Mann sein.» Das passt zur Figur und ihrer Situation, dennoch hat ein solcher Satz normalerweise in einem Thriller nichts verloren. Aber manchmal sind es persönliche Beobachtungen oder Erfahrungen, die einen bestimmte Entscheidungen treffen lassen.

FILMBULLETIN THREE DAYS OF THE CONDOR ist vielleicht das schlagendste Beispiel dafür, wie sehr es in Ihren frühen Arbeiten mit Pollack darauf ankam, Genrekonventionen und Klischeesituationen zu unterlaufen.

DAVID RAYFIEL Das war anfangs immer eine Selbstverständlichkeit. Die Prämisse von THREE DAYS OF THE CONDOR ist absurd und lächerlich, aber sie ist spannend, sie packt das Publikum augenblicklich. Danach haben wir immer mehr vom Plot der Romanvorlage herausgeschmissen.

FILMBULLETIN Eine der Konventionen, unter denen der Film leidet, ist die obligatorische Bettszene. Eigentlich hätten die beiden Protagonisten keinen Grund, miteinander zu schlafen, ausser, dass sie eben die Stars des Films sind.

DAVID RAYFIEL Stimmt, das war nicht sehr überzeugend. Sie kennen sich gerade einen Tag, sie mag ihn eigentlich nicht, er hat Todesangst.

FILMBULLETIN Die Szene am Morgen danach ist jedoch schön, dieses Gefühl der Beklommenheit, weil beide die Intimität vielleicht als zu früh und zu überraschend empfinden.

DAVID RAYFIEL Ich habe mich, glaube ich, ganz gut aus der Klischeesituation hinausmanövriert, indem ich ihr diese ironische Haltung verlieh. Ich mag sie sehr in dieser Szene, sie hat Humor, er jedoch fühlt sich unbehaglich, ist unruhig. Ich fand es interessant, dass es in diesem Film zwei Bögen gab, die sich kreuzen. Eine Frau, die sehr verschlossen und in sich gekehrt ist – sie beruhte auf einer sehr talentierten New York Schauspielerin, Zohra Lampert, die in einem meiner Stücke mitspielte. Sie lernt durch die Begegnung mit Redford, Vertrauen zu gewinnen und das Gefühl, dass jemand zu ihr Vertrauen entwickelt. Und dann gibt es Redford, der zu Anfang noch sagt, dass er einigen Leuten vertraut. Dann auf einmal ist er in einer Situation, wo er nur noch fliehen kann, weil seine ganze Welt zerstört ist. Und er misstraut auch ihr – wenn Sie sich an die Abschiedsszene auf dem Bahnsteig erinnern –, was sie tief verletzt.

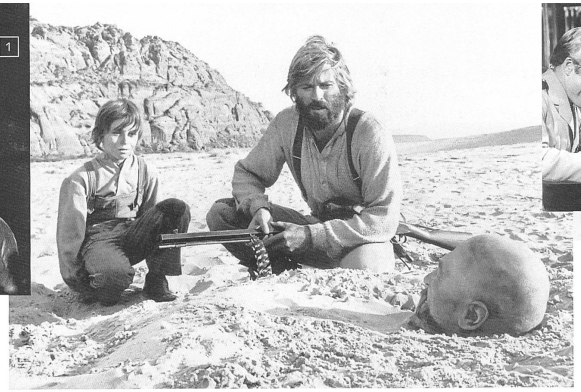
FILMBULLETIN Die Szenen am Morgen danach sind ein richtiges Motiv, das sich durch viele Ihrer Bücher zieht. In THE WAY WE WERE oder auch THE ELECTRIC HORSEMAN gibt es diese Verlegenheit, als er aufwacht und sie sich dafür entschuldigt, dass sie in der Wildnis kein Taxi rufen konnte.

DAVID RAYFIEL Ich erinnere mich an die Szene, kann Ihnen aber nicht sagen,

1
Faye Dunaway und Robert Redford in THREE DAYS OF THE CONDOR *Regie: Sydney Pollack*

2
Romy Schneider und Max von Sydow in DEATH WATCH *Regie: Bertrand Tavernier*

3
Liv Ullmann und David Carradine in DAS SCHLANGENEI *Regie: Ingmar Bergman*



«Ich versuche, eine Figur immer so interessant wie möglich zu machen, egal, wie gebildet sie ist.»

1
Harvey Keitel und Romy Schneider in DEATH WATCH *Regie: Bertrand Tavernier*

2
Robert Redford in JEREMIAH JOHNSON *Regie: Sydney Pollack*

3
Robert Redford und Barbra Streisand in THE WAY WE WERE *Regie: Sydney Pollack*

4
Sydney Pollack mit Willie Nelson und Ronald Schwary bei den Dreharbeiten zu THE ELECTRIC HORSEMAN

5
Jane Fonda und Robert Redford in THE ELECTRIC HORSEMAN *Regie: Sydney Pollack*

wer sie geschrieben hat. Der Autor, der im Vorspann genannt wird, ist *Robert Garland*, dann haben *Alvin Sargent* und ich viele Szenen geschrieben. Ich weiss nicht mehr, wer der Autor des ersten Drehbuchentwurfs war, aber wie viele erste Entwürfe steckte er voller Energie und Ideen. So war es auch bei RAIN MAN, an dem *Kurt Luedtke* und ich zeitweilig arbeiteten, als Sydney ihn inszenieren sollte. Mir ist entfallen, wer der ursprüngliche Autor war, aber sein Buch war viel ehrlicher als der spätere Film, jedoch kommerziell bei weitem nicht so vielversprechend.

FILMBULLETIN THE ELECTRIC HORSEMAN und DEATH WATCH erzählen von einem gewissen Punkt an die gleiche Geschichte: eine Figur, die im Mittelpunkt des Medieninteresses steht und bei der Flucht begleitet wird von einem Reporter beziehungsweise einer Reporterin, die sich erst später als solche zu erkennen geben. Ist das ein Zufall?

DAVID RAYFIEL Die Ähnlichkeit ist mir bislang noch nicht aufgefallen. Welcher von beiden Filmen kam früher?

FILMBULLETIN DEATH WATCH. In beiden Filmen gibt es beispielsweise Szenen mit einem Lastwagenfahrer, der ihnen aus Sympathie hilft.

DAVID RAYFIEL Aber ich glaube, die war in THE ELECTRIC HORSEMAN etwas besser ausgearbeitet. Der Film war offensichtlich ein ganz kommerzielles Projekt, aber mir gefiel die Geschichte, denn der Mann tat all das im Grunde, nicht um sich selbst zu helfen, sondern seinem Pferd zuliebe. Redford mochte natürlich die Naturverbundenheit der Figur; er selbst ist ja sehr engagiert im Umweltschutz. Deshalb habe ich den Dialog geschrieben, in dem seine Figur davon erzählt, dass die Wildnis, in der sie sich befinden, einmal ein Binnenmeer war. Ich war ganz stolz, als das Drehbuch mit dem Vermerk: «Korrekt» aus der Abteilung, in der solche Fakten nachgeprüft werden, zurückkam.

FILMBULLETIN Aber der Satz in JEREMIAH JOHNSON, als er dem Flug des Falken folgt, der stammt doch sicher von *John Milius* und nicht von Ihnen?

DAVID RAYFIEL Der stammt von mir: «It would take me a week to reach that mountain, and he'll be there in ... hell he's there.» Den Satz wollten sie erst herausschneiden, aber Redford bestand darauf, dass er im Film bleibt.

FILMBULLETIN Ich möchte gern noch weiteren Parallelen in verschiedenen Filmen nachgehen. Immer wieder gibt es die Frage der Monatsnamen. In JEREMIAH JOHNSON sind die Fallensteller nicht sicher, ob es März oder April ist. In THE WAY WE WERE gibt es dieses Spiel, wo unter anderem nach dem besten Monat gefragt wird.

DAVID RAYFIEL Richtig, die Idee zu dem Spiel stammt von Alvin Sargent, aber ich hab sie dann weitergeführt. Wo gibt es noch die Monatsnamen?

FILMBULLETIN In THREE DAYS OF THE CONDOR: November.

DAVID RAYFIEL Ja, er fragt nach ihren Bildern, ob sie immer nur leere Bänke und blätterlose Bäume fotografiere. Sie entgegnet, es sei Winter gewesen. Noch nicht ganz, korrigiert er sie, November. Aber das hat keine besondere Bedeutung, da steckt kein Gedanke dahinter, ich mag einfach den Klang des Wortes: November. Vielleicht habe ich mich einfach so gefühlt, als ich das schrieb, kalt, aber noch nicht ganz winterlich. Natürlich gibt es auch einfach Wörter, die augenblicklich Assoziationen oder Erinnerungen wecken. Wenn ich "eingeschneit" sage, werden Sie mit Sicherheit nicht eine leere Leinwand vor sich sehen, sondern ganz bestimmte Vorstellungen dabei haben. So können die Dialoge auch Bilder neben den Filmbildern schaffen.

FILMBULLETIN Eine weitere Parallele zwischen diversen Filmen ist die Technik, eine Szene mit einer unbeantworteten Frage zu beenden. Ist das ein Drehbuchprinzip oder ist das beim Schnitt der Filme passiert?

DAVID RAYFIEL Das wird von Fall zu Fall unterschiedlich gewesen sein. Geben Sie mir ein Beispiel.

FILMBULLETIN Gegen Ende von DEATH WATCH, bei der Begegnung von *Harvey Keitel* und *Max von Sydow*.

DAVID RAYFIEL Richtig. Oder am Ende von THREE DAYS OF THE CONDOR, als der CIA-Mann Robert Redford fragt, ob er sicher ist, dass die New York Times seinen Artikel bringt. Ich mag das, das ist wie das Ende eines Musikstücks, bei dem nur eine Note weitergeführt wird, bis in alle Ewigkeit.

FILMBULLETIN Die Dialoge, die Sie für Redford geschrieben haben, in OUT OF AFRICA oder HAVANA beispielsweise, haben ohnehin einen Fragegestus: er taxiert die Haltung seines Gegenübers. Am schönsten zeigt sich dieses Fragen vielleicht in einer Party-Szene in THE WAY WE WERE.

DAVID RAYFIEL Sie meinen, als sie nach Hause gehen will und er fragt: «Und dann?» Der Satz stammt aus einem französischen Film, an den ich mich sonst kaum noch erinnern kann: «Et après?» Redford wollte unbedingt, dass ich den Satz in einen Film einbaue, er hat darauf ebenso stark reagiert wie ich. Die Szene in THE WAY WE WERE schien mir dann ideal: Sie sind auf dieser Party, auf der sie sich unwohl fühlt, weil Roosevelts Tod gefeiert wird. Ihre Ehe steht kurz davor zu zerbrechen. Sie will heim, das ist aber nur das kurzfristige, das langfristige Problem steckt in seiner Frage.

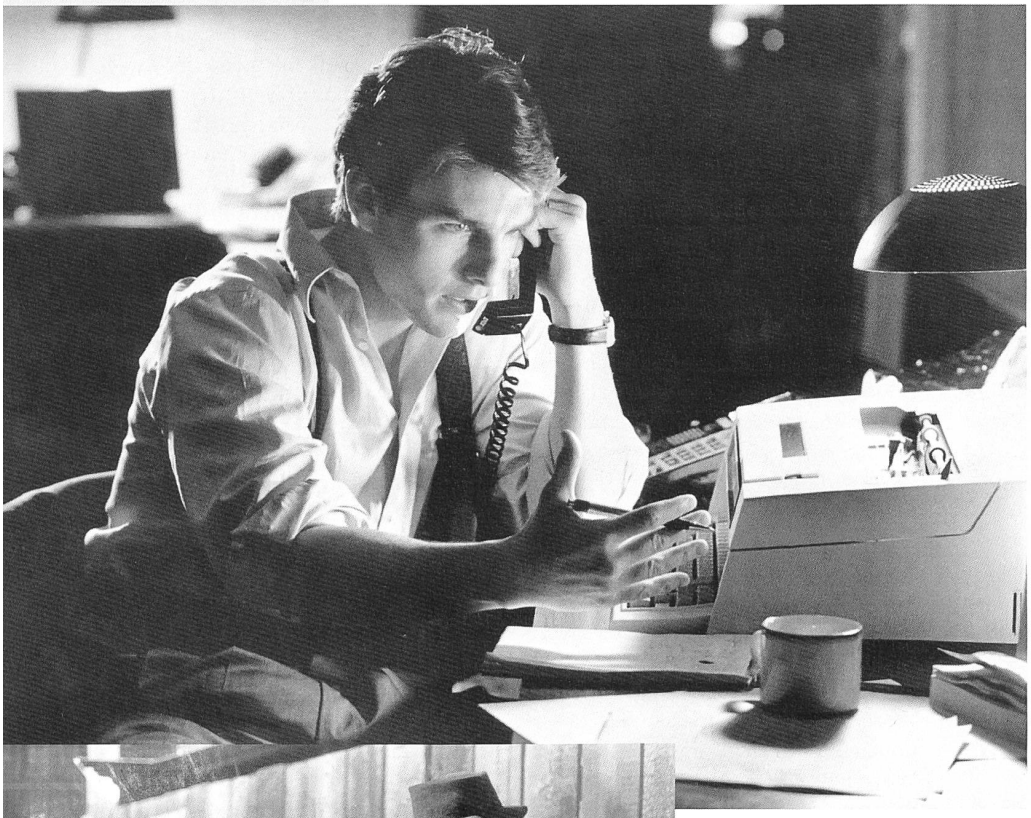
FILMBULLETIN Das Schöne an dem Moment ist, dass er seiner Figur auf einmal eine überraschende Tiefe gibt. Bislang erschien er arglos, nun zeigt es sich, wieviele Probleme ihm doch bewusst sind.

DAVID RAYFIEL Diese Selbsterkenntnis macht die Figuren für mich sehr reizvoll. Manchmal gehe ich da vielleicht etwas zu weit, aber ich versuche immer, eine Figur so interessant wie möglich zu machen, egal, wie gebildet sie ist. In SABRINA wird es das auch geben, die Heldin durchschaut den Mann, in den sie die ganzen Jahre verliebt war. Oft beraubt so etwas eine Szene auch ihres Witzes, da ist es besser, die Figuren sind nicht so clever. Ich habe einen Bruder, der mich an die Gedichtzeile «Where ignorant armies clash by night» erinnert: Das ist ein Mensch, der sich selbst überhaupt nicht kennt. Sein ganzes Leben kommt mir wie ein einziger Kampf vor, aber er weiss nicht, gegen wen.

FILMBULLETIN Ihre Technik des verschlüsselten Dialogs passt besonders gut zu einem Film wie THREE DAYS OF THE CONDOR, ein Spionagethriller, in dem es um lauter Codeworte und verdeckte Nebenbedeutungen geht.

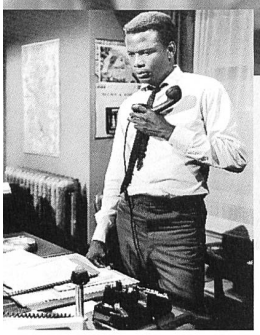
DAVID RAYFIEL Einiges hält heute nicht mehr stand, aber ich finde ihn auch sehr interessant. Redford ruft mich hin und wieder an und sagt: «Ich habe THREE DAYS OF THE CONDOR wieder einmal auf Video gesehen. Das ist ein guter Film!» Ich glaube, wir haben einen Nerv berührt mit dem Film. Das war eine Zeit, in der man in Amerika ständig neue Fragen über den CIA stellen musste. Ich schwöre, was ich Ihnen jetzt sage, ist absolut wahr: Einen Tag, nachdem ich den Dialog über den CIA innerhalb des CIA geschrieben hatte, schlug ich die New York Times auf und las die Überschrift «Gibt es einen CIA im CIA?» Das war geradezu furchterregend: worüber ich schrieb, lag einfach in der Luft.

FILMBULLETIN Ich finde, diese Atmosphäre der Verunsicherung, der Korruption ist sehr gut in der Figur des



1

2



3

CIA-Beamten eingefangen, den *Cliff Robertson* spielt: Man weiss nicht genau, ob er gänzlich in die Intrige eingeweiht ist, aber man spürt, dass er zu solchen Manipulationen imstande wäre.

DAVID RAYFIEL Haben Sie die Figur so aufgefasst? Das ist interessant, denn wir haben eine Szene herausgeschnitten in seinem Büro, in der deutlich wird, dass er nichts von dem Komplott weiss. Ich fand, dass das eigentlich eine unverzichtbare Information war. Nun bleibt die Figur zwiespältig, wie Sie schon sagten. Bei aller Korruption, bei allem Pragmatismus besitzt er jedoch auch ein Verantwortungsgefühl, wenn Sie an den letzten Dialog denken, in dem er ausmalt, was passiert, wenn die Ölhähne im Nahen Osten zugedreht werden. Ich fand seine Argumentation nachvollziehbar. Natürlich finde ich es gleichzeitig furchtbar, dass wir solche Leute für ihre Machenschaften bezahlen, nur damit wir unseren Lebensstandard halten können. Denken Sie nur an den Golfkrieg, da ging es doch auch um nichts anderes als Öl.

FILMBULLETIN Ich glaube, die Schlussszene haben Sie erst während der Dreharbeiten geschrieben?

DAVID RAYFIEL Das war wieder einmal ein Film, den Sydney ohne komplettes Drehbuch begonnen hatte. Viele Leute hatten das Gefühl, der Film solle nach der Begegnung Redfords mit dem bezahlten Killer, den Max von Sydow spielt, enden. Ich fand diese Szene auch interessant, die Fragen, die ihm von Sydow stellt: Er hat sein Leben lang allein gearbeitet, da fand es Sydney ganz wichtig, dass er neugierig ist, wie das Mädchen ins Spiel gekommen ist. Und dann seine Verblüffung, dass das nur Zufall, nicht Teil eines Plans war.

FILMBULLETIN Die Szene steckt voller hübscher Details, etwa dem Moment, als von Sydow frühmorgens das Licht vor der Haustür Atwoods, den sie gerade getötet haben, löscht. Stand das schon im Drehbuch, oder entstand das während der Dreharbeiten?

DAVID RAYFIEL Das war Sydneys Idee, ebenso wie dieser kleine Moment zu Anfang, als von Sydow seinen wunderbaren neuen Regenschirm in einen Mülleimer steckt. Ich mag diese Gesten, die nichts mit dem Plot zu tun haben, sondern nur mit der Figur.

FILMBULLETIN Ich dachte, der Regenschirm sei ein Zeichen für seine Komplizen?

DAVID RAYFIEL Daran habe ich nie gedacht, aber es ist gut möglich. Schauen Sie, ich habe längst nicht jedes Detail im Plot verstanden, wir haben einfach zuviel herausschneiden müssen. (lacht)

FILMBULLETIN Warum beginnen Sie und Pollack nie einen Film mit einem vollständig ausgearbeiteten Buch? Ist das eine psychologische Notwendigkeit, ein Druckmittel?

DAVID RAYFIEL Mir wäre es lieber, er würde einmal mit einem fertigen Skript beginnen! Aber ich glaube, er will das gar nicht, er braucht die Aufregung, den Druck. Das setzt bei ihm Energien frei. Mein Traum wäre es, das Buch wäre einmal vor dem Starttermin fertig; aber ich glaube nicht, dass das jemals in seiner Karriere passieren wird. Obwohl er immer behauptet, auch ich würde am besten unter Zeitdruck arbeiten, bezweifle ich das. Ich erinnere mich, dass ich während der Dreharbeiten zu THREE DAYS OF THE CONDOR nach einer Rückenoperation im Krankenhaus lag. Dann fiel mir ein Satz ein, der eine Szene erheblich verbessert hätte. Ich rief das Produktionsbüro an, das mich dann mit Sydney verband. «Sydney, wenn er in der Telefonzelle ist, sollte er sagen "..."» «Grossartig», erwiderte er, «unglücklicherweise haben wir die Szene gerade gestern abgedreht!»

FILMBULLETIN Lassen Sie uns noch ein wenig über Ihre Arbeit mit anderen Regisseuren sprechen, beispielsweise mit *Ingmar Bergman* an DAS SCHLANGENEI.

DAVID RAYFIEL Da ist mein Beitrag nicht sehr gross, ich habe nur einige Wochen mit ihm in Stockholm gearbeitet, um die Figur des Amerikaners präziser, authentischer zu gestalten. Er war natürlich der Autor des Films, aber er hatte überraschenderweise völliges Vertrauen, was meine "Amerikanisierung" der Dialoge anging. Ich war erstaunt, wie rückhaltlos er manche Dinge kürzte, hervorragende Dialoge und Szenen, die er geschrieben hatte. Das war eine interessante Erfahrung. Zu mir war Bergman sehr freundlich, aber ich spürte, dass er in dieser Phase seines Lebens sehr empfindlich war. Sie erinnern sich bestimmt: Er musste aus Steuergründen Schweden verlassen, er stand kurz vor seiner Umsiedelung nach München. *Dino de Laurentiis* hatte mir diesen Job verschafft.

FILMBULLETIN Sie haben häufig für de Laurentiis gearbeitet: THREE DAYS OF THE CONDOR, LIPSTICK ...

DAVID RAYFIEL Für meinen ersten Entwurf zu LIPSTICK muss ich mich nicht schämen, der ist dann aber völlig verändert worden. Bei mir war der Vergewaltiger kein Verrückter, sondern ein normaler, unauffälliger Familienvater – wie diese Leute, die solche Verbrechen begehen, es eben wirklich sind. Und dann besetzt man die Hauptrolle auch noch mit einem Fotomodell (*Margaux Hemingway*), kein Wunder, dass daraus ein *exploitation movie* wird. Aber ich mag Dino trotzdem gern. Ich weiss, dass alle Welt einen davor warnt, ihm zu vertrauen. In den letzten Jahren hat er ja enorme finanzielle Rückschläge einstecken müssen. Aber er ruft noch gelegentlich an: «David, was machst du gerade?» Wenn ich dann gerade beschäftigt bin, beendet er das Gespräch immer rasch. Wenn ich aber frei bin, ist er bereit, ein Projekt zu diskutieren oder ein Buch zu lesen und zu finanzieren.

FILMBULLETIN Welche Erfahrungen haben Sie mit *Joseph Losey* gemacht? Was für eine Haltung hatte er gegenüber Autoren?

DAVID RAYFIEL Ich fand ihn grossartig, ein Mann von wirklich hohen Grundsätzen. Das Drehbuch, das ich für ihn schrieb, wird von aller Welt bewundert, aber niemand will es produzieren: «Silence». Die Arbeit war ganz wunderbar, denn er hatte wirklich Respekt vor Autoren. Er sagte etwas, was mir sehr teuer ist. Es gab eine Taxiszene in meinem ersten Entwurf, mit der ich gar nicht zufrieden war. «Finden Sie, dass die richtig ist?» fragte ich ihn. «Ich weiss nicht», erwiderte er, «Sie sind der Autor.» So etwas sagen Regisseure üblicherweise nicht! Und als er später sah, dass mein Entwurf sehr kurz geraten war – nur etwa neunzig Seiten lang –, sagte er: «Schön, Sie haben Platz für mich gelassen.» Ich weiss, dass viele Autoren Probleme mit ihm hatten, aber schauen Sie sich andererseits einmal die Widmung an, die Harold Pinter in seiner Veröffentlichung des Proust-Drehbuchs schrieb: Er dankt Joe für die beste Erfahrung, die er je im Filmgeschäft gemacht hat.

Nachdem Joe gestorben war, sah es zeitweilig so aus, als ob *Adrian Lyne* das Buch realisieren wollte. Er hatte eine Option auf das Buch schon zu Joes Lebzeiten erworben – zusammen mit dem Produzenten von GREASE, *Allan Carr*, der aber nicht mit Joe arbeiten wollte, da er als schwierig galt. Nach FLASHDANCE und vor allem natürlich FATAL ATTRACTION war Lyne der heisseste Regisseur in Hollywood. Er hatte *carte blanche*: «Wir produzieren alles, was du machen willst.» – «Ich möchte "Silence" machen.» – «Wir produzieren alles, was du willst – ausser "Silence"!» (lacht)

FILMBULLETIN Wie verlief Ihre Zusammenarbeit mit *Sidney Lumet* bei THE MORNING AFTER?

DAVID RAYFIEL Das war nur eine Arbeit als *script doctor*: Das Drehbuch war praktisch schon fertig. Ich habe nur einige Szenen zwischen *Jane Fonda*, mit der ich nach THE ELECTRIC HORSEMAN unbedingt wieder arbeiten wollte, und *Jeff Bridges* ein bisschen aufgelockert; ich fand die Bigotterie des Polizisten, den er verkörpert, interessant. Vielleicht erinnern Sie sich an ihre Dialogzeile: «What are you – the chief anthropologist of the Ku-Klux-Klan?» Ab und zu habe ich auch einen ernsten Satz eingeflochten, aber mein Beitrag war so marginal, dass ich keinen *credit* haben wollte.

FILMBULLETIN Immerhin werden Sie im Nachspann erwähnt: «Thank you, David».

DAVID RAYFIEL Ja, aber ich weiss gar nicht, ob so etwas nicht sogar gegen die Regeln der Writers Guild verstösst.

FILMBULLETIN In manchen Quellen liest man auch, dass Sie *Barbra Streisand* bei ihrem Regiedebüt YENTL beraten haben.

DAVID RAYFIEL Da habe ich ihr eine einzige Einstellung vorgeschlagen. Erinnern Sie sich, wie die Schüler aus dem Rabbiner-Seminar in ihren Uniformen durch die Felder gehen? Ich fand es interessant, dass man einen kleinen Bauernjungen sieht, der bei der Feldarbeit ganz erstaunt auf diesen exotischen Trupp blickt. Die Idee gefiel Barbra. Ich weiss nicht, ob sie eine wirklich grossartige Regisseurin ist, aber sie ist sehr konzentriert bei der Arbeit, sie weiss ganz genau, was sie will. Kennen Sie die Singer-Novelle, auf der der Film beruht? Die mochte ich sehr, sie ist viel ernster, auch rätselhafter als der Film.

FILMBULLETIN Nicht ohne Erschütterung las ich Ihren Namen auch im Vorspann zu INTERSECTION, dem Remake von LES CHOSES DE LA VIE.

DAVID RAYFIEL Das war eine Katastrophe. Es stammen bestimmt nicht mehr als zwölf Zeilen im fertigen Film von mir. Ich schrieb einige Fassungen des Buches für *Sherry Lansing* bei Paramount, die eigentlich immer besser wurden. Dann liess sie sich von *Mark Rydell* blenden, der sehr witzig und clever sein kann. Der stellte sich unter

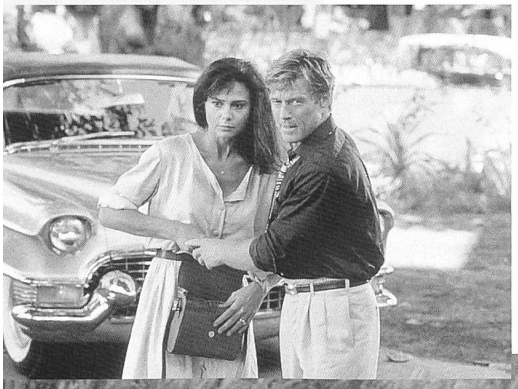
«Joseph Losey sah, dass mein Entwurf sehr kurz geraten war – nur etwa neunzig Seiten lang –, da sagte er: "Schön, Sie haben Platz für mich gelassen."»

1
Tom Cruise in THE FIRM *Regie: Sydney Pollack*

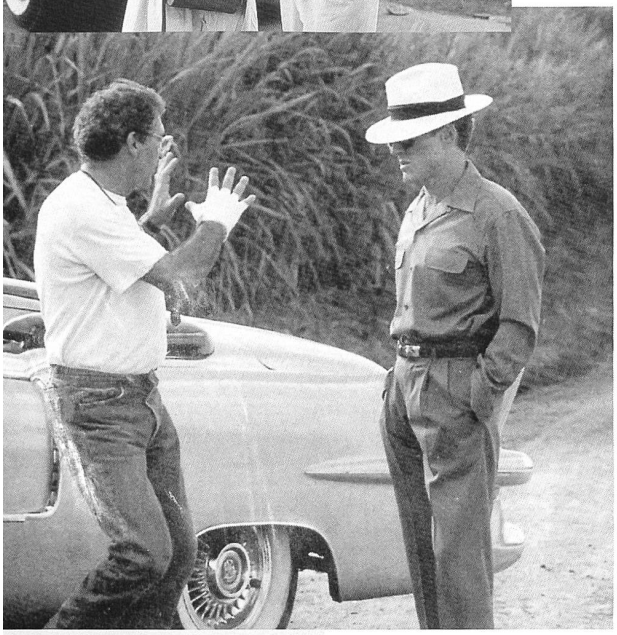
2
Dexter Gordon in ROUND MIDNIGHT *Regie: Bertrand Tavernier*

3
Sidney Poitier in THE SLENDER THREAD *Regie: Sydney Pollack*

1



2



3

4

dem Film ganz andere Dinge vor als ich. Viele Regisseure würden gern schreiben, wissen aber insgeheim, dass sie es nicht können; deshalb suchen sie sich Autoren, die ihre Ideen ausführen sollen. Mit solchen Regisseuren arbeite ich natürlich nicht zusammen. Ich bekam später einen Brief von *Marshall Brickman*, dem Co-Autor des Buches, einen sehr netten Brief, in dem er mir versicherte, er habe sich bemüht, so viel wie möglich aus meinem Buch zu retten. Aber Mark hatte ganz andere Ideen. Im Original ist zum Beispiel die Ehefrau eine grossartige Figur. Das Dilemma der Hauptfigur bestand darin, dass der Mann nicht begreift, weshalb er sich nicht zwischen der Geliebten und seiner Frau entscheiden kann. Im Original ist die Frau unheimlich begehrenswert, und was haben sie im Remake aus ihr gemacht? Eine unsympathische, ehrgeizige, verständnislose Frau. Kein Wunder, dass er sie betrügt. Wo ist also das Problem? Er sollte sich scheiden lassen. Das Problem war vielleicht, dass Mark zu lange zur Analyse gegangen ist – oder nicht lange genug.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie neben den Jobs als *script doctor* und den Filmen mit Pollack weiterhin viel an Originaldrehbüchern?

DAVID RAYFIEL Ständig. Allerdings glaube ich nicht, dass die Themen, die mich interessieren, ein grosses Publikum in Amerika ansprechen würden. Das sind Geschichten im Stil von THE REMAINS OF THE DAY, ein Film, den viele Leute sehr geschätzt haben, aber das Einspielergebnis war nach Hollywood-Massstäben ein Witz. Vor Jahren habe ich beispielsweise ein Buch recherchiert und geschrieben, das auf dem Briefwechsel eines RAF-Piloten und einer Waliser Hausfrau beruht.

FILMBULLETIN «Mary and Richard»?

DAVID RAYFIEL Genau. Das beruht auf realen Figuren, ich habe mir die Schauplätze angesehen, Angehörige der Figuren besucht und so weiter. Aber ich selbst würde mein eigenes Geld auch nicht in einen solchen Stoff stecken: Er spielt während des Zweiten Weltkriegs, einer Zeit, für die sich das US-Publikum nicht interessiert, es passieren keine spektakulären Dinge. Ich kann die Produzenten, die zögern, durchaus verstehen. Die Produktionskosten sind ins Unermessliche gestiegen. Die Studios kalkulieren mittlerweile ein, dass die Leute zweimal ins Kino gehen müssen, damit sich ein Film amortisiert. Sie einmal ins Kino zu bekommen ist schon ein Wunder! Diese Situation lässt natürlich viele Ideen im Keim ersticken. Und denken Sie nur an die Gagen der Stars! Die Besetzungsprobleme, die wir momentan bei SABRINA haben, erinnern mich wieder daran. Wenn Sie drei Stars in einem Film haben, verdoppelt sich das Budget beinahe automatisch. Was die bekommen, ist unfassbar! Allein die Geschenke, mit denen man sie ködert, lange bevor irgendein Vertrag unterzeichnet ist! Diese Geschenke sind fünfmal so teuer wie die Gage eines Drehbuchautors. Einfach mal einen Mercedes Cabriolet zu verschenken, um einen Star glücklich zu machen, ist für die Studios selbstverständlich geworden.

FILMBULLETIN Enttäuscht es Sie sehr, dass Ihre Originaldrehbücher so wenig Chancen haben in Hollywood?

DAVID RAYFIEL Nein, ich fühle mich in erster Linie als Autor, nicht unbedingt als Filmautor. Ich habe die Drehbücher geschrieben, sie überarbeitet; ich lasse sie für mich selbst binden, auch wenn sie nie realisiert werden. Als ich anfing zu schreiben, mit Kurzgeschichten und Stücken, habe ich die Geschichten oft gar nicht an Zeitschriften zur Veröffentlichung geschickt. Ich liebe einfach den Prozess des Schreibens.

Ich kann verstehen, wenn ein Produzent frustriert ist, weil aus diesen Projekten nichts wird. Er hat ja nichts wirklich geleistet, hat mich nur als Autor engagiert oder mir ein Buch abgekauft. Ich aber habe eine Leistung vollbracht. Natürlich wäre es mir lieb, die Bücher würden verfilmt. Aber das ist für mich immer erst der zweite Schritt; schliesslich gibt es dann auch so viele Dinge, über die man kaum Kontrolle hat: die Besetzung, die Auswahl des Regisseurs. Ich liebe vor allem den Prozess des Schreibens, ich kann selbst an ganz furchtbaren Stoffen mit Begeisterung arbeiten. Mir ist es auch gleichgültig, ob ein Projekt kommerziell ist, ich muss da nicht in einen anderen Gang schalten als Autor. Ich versuche, mich so gut wie möglich in einen Stoff einzufühlen. Es macht mir einfach Spass, allein am Schreibtisch zu sitzen und eine Szene für zwei Figuren in einem Raum zu schreiben. Die Belohnung bekommt man in dem Moment, in dem man zufrieden ist und sich den Rest des Tages gut fühlt.

Das Gespräch mit David Rayfiel führte Gerhard Midding im November 1994

David Rayfiel

Abschluss an der Yale Drama School; erste Zusammenarbeit mit Sydney Pollack bei der Verfilmung seines Drehbuches «Something About Lee Wiley» für die Fernsehkette NBC; sein Off-Broadway-Stück «P.S. 193» gehört zu den «Ten Best Plays of 1962/63»; ein weiteres Off-Broadway-Stück «Nathan Weinstein's Daughter» wurde von Bill Hickey mit Zohra Lambert, Sam Levine und Estelle Winwood inszeniert

1965 THE SLENDER THREAD
Regie: Sydney Pollack; Buch: Sterling Silliphant nach einem Roman von P. J. Merrill
ohne Nennung

1966 THIS PROPERTY IS CONDEMNED
Regie: Sydney Pollack; Buch: Francis Ford Coppola, Fred Coe, Edith Sommer nach einem Einakter von Tennessee Williams
ohne Nennung

1969 CASTLE KEEP
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Daniel Taradash nach einem Roman von William Eastlake

1971 VALDEZ IS COMING
Regie: Edwin Sherin; Buch: mit Roland Kibee nach einem Buch von Elmore Leonard

1972 JEREMIAH JOHNSON
Regie: Sydney Pollack; Buch: John Milius, Edward Anhalt nach einem Roman von Vardis Fisher
ohne Nennung

1973 THE WAY WE WERE
Regie: Sydney Pollack; Buch: Arthur Laurents nach seinem gleichnamigen Roman
ohne Nennung

1975 THREE DAYS OF THE CONDOR
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Lorenzo Semple jr. nach einem Roman von James Grady

1976 LIPSTICK
Regie: Lamont Johnson

1979 THE ELECTRIC HORSEMAN
Regie: Sydney Pollack; Buch: Robert Garland, Alvin Sargent nach einer Story von Shelly Burton
ohne Nennung

1980 DEATH WATCH/LA MORT EN DIRECT
Regie: Bertrand Tavernier; Buch: mit B. Tavernier nach einem Roman von David Compton

1981 ABSENCE OF MALICE
Regie: Sydney Pollack; Buch: Kurt Luedtke
ohne Nennung

1986 THE MORNING AFTER
Regie: Sidney Lumet; Buch: James Hicks
ohne Nennung

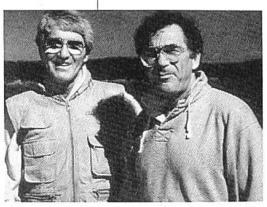
ROUND MIDNIGHT/ AUTOUR DE MINUIT
Regie: Bertrand Tavernier; Buch: mit Betrand Tavernier

1990 HAVANA
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Judith Rascoe

1993 THE FIRM
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Robert Towne und David Rabe nach dem gleichnamigen Roman von John Grisham

1994 INTERSECTION
Regie: Mark Rydell; Buch: mit Marhall Brickman nach einem Roman von Paul Guimard und dem Drehbuch von Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie und Claude Sautet für dessen LES CHOSES DE LA VIE *von 1969*

1995 SABRINA
Regie: Sydney Pollack; Buch: mit Barbara Benedek nach dem Drehbuch von Billy Wilder, Samuel Taylor und Ernest Lehman für Billy Wilders gleichnamigen Film von 1954



5

1
Lena Olin und Robert Redford in HAVANA *Regie: Sydney Pollack*

2
Sydney Pollack und Robert Redford bei Dreharbeiten zu HAVANA

3
Greg Kinnear und Julia Ormond in SABRINA *Regie: Sydney Pollack*

4
Harrison Ford und Julia Ormond in SABRINA *Regie: Sydney Pollack*

5
David Rayfiel und Sydney Pollack bei Dreharbeiten zu OUT OF AFRICA

6
Jane Fonda und Jeff Bridges in THE MORNING AFTER *Regie: Sidney Lumet*

6

Film im Zeitalter der digitalen (Re-)Produktion

Jürgen Kasten,
Geschäftsführer des Verbands
Deutscher Drehbuchautoren e.V.

Das Wesen seiner Technik und Reproduzierbarkeit ist dem Film eingeschrieben, diktiert seine Mittel, Aesthetik und Rezeption. Vielleicht hat sich Walter Benjamin nicht träumen lassen, dass Filme jenen einzigartigen Kultwert des Kunstwerks besitzen können, den er als «Aura» bezeichnet. Dass auch ein Film, trotz seines massenmedialen Charakters, auf die unversehrte Einzigkeit eines Kunstwerks rekurriert, wird spürbar, wenn etwas unternommen wird, was diese nachhaltig versehrt. So etwa, wenn John Hustons ASPHALT JUNGLE colorisiert werden soll (was Gott sei Dank in letzter Instanz untersagt wurde). Oder wenn Filme durch ein halbes Dutzend Werbeblöcke unterbrochen und ihr Rhythmus verstümmelt wird (was moderne Rezipienten immer weniger zu stören scheint, worüber in Deutschland aber gerade Urheberrechts-Experten gerichtlich befragt werden).

Dem Film wird zur Zeit eine neue Technik eingeschrieben, die ihn aus der Ahnenreihe der Bilder-Medien heraustreten lässt. Digitale Filme (wie TOY STORY) bestehen nicht mehr aus (an-)fassbaren Bildern, sondern aus Daten. Sie sind Zahlenkolonnen und damit unkörperlich geworden. Einerseits ist das ein technischer Entwicklungsprozess wie andere auch in der Geschichte des Films. Andererseits verändert er das Medium in bisher kaum absehbarer Weise. Zwar werden auch digitale Filme noch in Kinos gezeigt, als Videokopie verkauft und im Fernsehen (in Programmen oder als pay-per-view-Nutzung) ausgestrahlt. Doch das ist nur ein Teil der Auswertung. Der andere muss wohl als Dekonstruktion oder weniger vornehm ausgedrückt: als Ausschlachtung des Filmwerks bezeichnet werden. Die digitale Technik ermöglicht nämlich, im Gegensatz zu dem fester gefügten ästhetischen Materialcharakter von Geschichte und Bildern belichteter Filme, eine beliebige Neu-Kombination der Werkbestandteile. Genau das sehen die Verträge vor, die jetzt Drehbuchautoren und Regisseuren von Produzenten und Sendern abbedungen werden. Das von den Urhebern zu schaffende geistig-schöpferische, individuell ausgeformte Werk (welches das kontinentaleuropäische Urheberrecht fordert und schützt) wird zum disponiblen Baukasten. Die Vertrags- und damit Arbeitsbedingungen der Filmschaffenden von heute deuten die Rezeptionsformen von morgen an. Bald werden aus Filmwerken herausgelöste Bestandteile wie Plots, Figuren, Dialoge, Bildmotive, Kamerafahrten, Lichteffekte, Tricks oder ähnliches in Datenbanken zur Verfügung stehen. Der digitale Film könnte langfristig eine Art Recycling-Verfahren werden, in dem erzählerische und visuelle Versatzstücke am Computer immer wieder neu zusammengesetzt, kombiniert und variiert werden. Der gesamte Korpus digital erzeugter oder eingescannter Filme steht den Filmdatenwerkern als Fundus in etwa so zur Verfügung wie dem bösen Sid in TOY STORY die hilflosen Spielzeuge. Sid nimmt ihre Einzelteile und baut sie ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Gestalt wieder zusammen: Was er erschafft sind androide Monster.

Wie bereits die Nutzungsgewohnheiten im Internet nahelegen, ist alles Datenmasse, zur beliebigen Kommunikation und Anwendung freigegeben. Selbst wenn sich die urheber- und nutzungsrechtlichen Probleme lösen lassen, etwa durch elektronische Codierung jedes Filmbildes, so dass die Urheber an den Nutzungen ihrer Werke und Werkteile partizipieren. (Vorkehrungen zur Identifizierung und Authentizierung jeglicher Werknutzungen sind dringend geboten.) So bleibt ein kaum lösbarer Widerspruch: die unbegrenzte Zugriffsmöglichkeit auf digital erstellte Produktionen löst den bei Filmen ohnehin schon schwer bestimmbaren Werk-, Autor- oder Originalitätsbegriff vollends auf. Kein Regisseur oder Drehbuchautor kann sich trotz Urheberpersönlichkeitsrechte mehr sicher sein, wie sein Werk präsentiert oder wie die Neuanordnung von Teilen seines Werks erfolgt. Eine Signatur, die Bindung des Autors an sein Werk, das er als ästhetisches Ganzes geschaffen hat, müsste unterbleiben, weil dessen Integrität nicht mehr gewährleistet und ein Original nicht mehr auszumachen ist.

END

VISIONS DU RÉEL
festival international du cinéma documentaire
5, route de boiron - case postale 2320 - 1260 nyon 2 - suisse
tél. +41/22/361 60 60 - fax +41/22/361 70 71

GRUNDLAGEN DES POPULÄREN FILMS

Wie Action und Glamour gehören Thrill und Suspense zur „Seele" des populären Kinos. Seeßlen analysiert die filmhistorische Entwicklung und die Methoden, wie Thrill und Suspense erzeugt werden.

1995, 256 S., geb.
DM 45,–
(ÖS 333 / SFr 45,–)
ISBN 3-89472-422-6

Die Helden des Western leben wieder auf: Nach einer historischen Analyse gibt Seeßlen einen chronologischen Überblick und dokumentiert den Wandel des Genres.

1995, 300 S., geb.
DM 45,–
(ÖS 333 / SFr 45,–)
ISBN 3-89472-421-8

SCHÜREN

Schüren Verlag, Deutschhausstr. 31, D 35037 Marburg

JERRY BARONE

MARY ELIZABETH MASTRANTONIO

AL PACINO

A Day to Remember...

TWO BITS

CONNEXION FILM PRESENTS A CAPELLA INTERNATIONAL RELEASE

AN ARTHUR COHN PRODUCTION A FILM BY JAMES FOLEY JERRY BARONE MARY ELIZABETH MASTRANTONIO AL PACINO "TWO BITS"

COSTUME DESIGNER CLAUDIA BROWN ASSOCIATE PRODUCER ROLF DEYHLE MUSIC BY CARTER BURWELL FILM EDITOR HOWARD SMITH PRODUCTION DESIGNER JANE MUSKY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JUAN RUIZ-ANCHIA, A.S.C.

LINE PRODUCER LARRY FRANCO EXECUTIVE PRODUCERS JOSEPH STEFANO WILLI BAER DAVID KORDA WRITTEN BY JOSEPH STEFANO PRODUCED BY ARTHUR COHN DIRECTED BY JAMES FOLEY

DOLBY STEREO® IN SELECTED THEATRES

©1995 Connexion Film/Corbele Film, All Rights Reserved. Artwork ©1995 Capella International Inc., All Rights Reserved.

CAPELLA INTERNATIONAL

AB 31. MAI IM KINO...