

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 208

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>

Piccolo mondo moderno

KATZENDIEBE von Markus Imboden



Viel rühriger und drängender gebärdet sich das hergebrachte Gegenstück zu den Filmen vom Leben auf dem Lande – das Halbgenre des Stadtfilms.

Die paar wenigen Gattungen, die der Schweizer Film kennt, sind schon zur Überreife gealtert, und doch hat sich keine von ihnen zu einem selbsttragenden Gebilde verdichtet und verfestigt, ähnlich etwa dem französischen *policier* oder der *commedia all'italiana*. Die nötige langfristige Serien- und Zitatwirkung ist ausgeblieben, weil die Anzahl der helvetischen Produktionen von jeher nicht genügt. Sicher, da bildete sich so etwas wie ein Heimatfilm heraus, begründet in den fünfziger Jahren vom bodenständigen Franz Schnyder. Doch zur Hauptsache überlebt das Genre heute in dokumentarischer Form, als ethnographische Arbeit (plötzliche Revivals vorbehalten); oder tut es, ohne einen Hauch von Kuhmist, als geruchsneutrale Serie wie «Die Direktorin» von TV DRS. Ihre neueste Ausprägung finden die gemütsbesänf-

tigenden Schilderungen des *piccolo mondo antico* derzeit in der SENNENBALADE des Inner(st)schweizers Erich Langjahr.

Viel rühriger und drängender gebärdet sich das hergebrachte Gegenstück zu den Filmen vom Leben auf dem Lande. Das Halbgenre des Stadtfilms, so heisst es mangels besserer Bezeichnung, verzeichnet sogar eine zunehmende Tendenz, und zwar in der Regel als Fiktion. Analog zum Heimatfilm wäre vermutlich «Heimatlosigkeitsfilm» der treffendere Ausdruck (leider zu schwerfällig). Der skeptische, ja vage sozialistische Kurt Früh kleidete ihn zu Schnyders Zeiten in eine erste Gestalt, geprägt von den Zuständen in den Arbeiterquartieren Zürichs. Die Sechziger und Siebziger hindurch wurden die Motive in den Genfer Filmen von den Romands nachgeführt, die sie der Jetztzeit überreichten.

Züritütsch vo de Gass

Mit den KATZENDIEBEN nimmt sich Markus Imboden das ergraut-muntere Genre ein weiteres Mal vor, nachdem er mit dem unterschätzten BINGO das Gleiche schon 1990 getan hat. Im selben Zug knüpft er beim Typus der Deutschschweizer Dialektkomödie an, wie sie vornehmlich von den Filmen Rolf Lysys her geläufig ist. Und zum ersten Mal in Jahren spricht das Kino wieder Mundart-Dialoge, abgefasst von Walter Bretscher, die Freude an einem ungeschriebenen, hinterwäldlerischen, serbelnden Idiom und eine wache Kenntnis von ihm verraten, das Wissen eines Altertumsforschers.

Die Wortwechsel, die Christoph Schertenleib kürzlich für *LIEBE LÜGEN* verfasst hat, sind ebenbürtig, doch nicht vergleichbar, weil zur Hälfte österreichisch, öfter Schriftdeutsch als Alemannisch. Aber gerade von daher entsprechen sie den modernen Realitäten viel genauer. Bretscher und sein Mitautor und Hauptdarsteller, der Echtschmied und gelernte Kabarettist Beat Schlatter (sekundiert von seinem *sidekick* Patrick Frey) suchen im *Züritüütsch vo de Gass'* noch immer knüppeldick breite gequetschte Reinheit: «*soo brääit*». Doch existiert diese schlackenlose Mundart wohl nur noch im Reservat, im *piccolo mondo moderno* dieses Films, anders gesagt im Kino.

Die heutige Stadt an der Limmat mit ihrer nächstens babylonischen Vielfalt an Zungen und Akzenten verbindet nur noch wenig mit dem Alt-Züri von Kurt Früh, jener Stadt von Joyce und Frisch. Sie wähte, mit der weitherzigen Integration der Südländer die Welt wieder ins Lot zu bringen. Aber dafür war es schon zu spät. *KATZENDIEBE* lässt vielsagenderweise zwei Typen von der Russenmafia auftreten, die neueste Zuzügergeneration, die erste postkom-

munistische und einwandfrei kriminelle. So bildet in *BINGO* wie jetzt in *KATZENDIEBE* die Limmatstadt und besonders das verslumende Aussersihl nur mehr einen Raum, in dem sich mit etwas Geschick mindestens ausharren, vielleicht überleben lässt, zwar nicht eben komfortabel, aber auch nicht ganz ohne Menschenwürde.

Niedliche Schwierigkeiten

Zwei klägliche Kleinschlaumeier, die in einer Garage hausen, klauen Katzen und bringen sie gegen Finderlohn zurück. Alain hat aus zerflatterter Ehe wenigstens noch eine Tochter, von der er sich entfremden kann, Fredi nicht einmal so viel, nur seinen Komplizen. Und zwischen die beiden drängt sich auch noch eine flotte Rothaarige nicht ohne eigene feline Aura, die promiske Esoterikerin Karin, eine Schummlerin nicht anders als die beiden Helden auch, die sich für ihr Gewerbe einer wundertätigen Mietze bedient. Glaubwürdig wirkt die Zergliederung des einst überblickbaren Milieus, die Vereinzelung und Auflösung der menschlichen Beziehungen. Bloss sind die

Schwierigkeiten, mit denen sich die Helden abmühen, viel zu wenig einschneidend, sogar niedlich.

Da kommt Karins vorgeblich magischer, heilsamer Vierbeiner abhandeln, na und? Alain hat seinem Kind rechtzeitig eine Gitarre für einen unverschiebbaren Auftritt als Rocksängerin zu besorgen – so so. Alles wirkt viel zu beiläufig für eine Komödie, die darauf baut, dass der Held etwas aus Tiefstem zu wünschen und mit allen Kräften zu betreiben hat. Lustspiele müssen ernst, im Spass ein bisschen unsanft gemeint sein wie Lyssys *SCHWEIZERMÄCHER*, die den Intoleranten eben wirklich eins auswischen. Imbodens Film funktioniert dramaturgisch tadellos, aber ohne ein Ziel zu verfolgen, ohne etwas zu meinen oder vorzubringen, ohne weh zu tun, was so viel heisst wie: ohne komisch zu sein. Die Helden könnten vom Klauen einfach lassen und etwas anderes anfangen. Man begreift nicht, wieso sie's nicht einfach tun. Es bleibt schleierhaft, was ihnen an den schäbigen Gaunereien liegen mag. An Betrug müsste man sich freuen können, auch als Zuschauer.

Pierre Lachat



Die wichtigsten Daten zu *KATZENDIEBE*:

Regie: Markus Imboden; Buch: Walter Bretscher, Beat Schlatter, Patrick Frey; Drehbuchmitarbeit: Andreas Dobler, Markus Imboden; Kamera: Rainer Klausmann, S.C.S.; Kamera-Assistenz: Andreas Schnewly; Schnitt: Lilo Gerber; Schnitt-Assistenz: Christine Otto, Rosmarie Albrecht; Ausstattung: Hans-Peter

Remund; Requisiten: Doris Berger, Monika Bregger; Kostüme: Claudia Flutsch; Maske: Simone Pfluger; Musik: Frank Gerber, Peter von Siebenthal; Gesang: Liliana Ferreirra; Ton: Laurent Barbey; Ton-Schnitt: Lilo Gerber, Florian Eidenbenz; Ton-Mischung: Hans Künzi. Darsteller (Rolle): Beat Schlatter (Fredi Rüegg), Patrick Frey (Alain Graber), Andrea

Guyer (Tanja Graber), Babett Arens (Karin Trepp), Roeland Wiesnekker (Olaf), Deborah Epstein (Sonja Graber), Max Gertsch (Videojournalist), Kamil Krejci (Türsteher), Lukas Moser (Ansager Band), Nadja Quaranta (Sue, Keyboard), Isabelle Pauchon (Bassistin), Sandra Utzinger (Schlagzeugerin), Kathrin Obrist (Gitarristin), Albert Kitzl, Alexej Nesterov (Auto-

händler), Maria Knotek (Dunja), Sabri Schumacher (Mädchen), Luiz Schumacher, Tobias Thomann, Domini-que Frey (Knaben), Elisabeth Schnell (Frau Gubler), Sybille Courvoisier (Frau Speck), Jessica Früh (Frau Briner), Lucie Früh (Tochter Briner), Graziella Rossi (Frau Balmelli), Diego Gaffuri (Italiener), Enzo Esposito (Kellner), Regula Imboden (Serviererin),

Hanspeter Müller, Peter Niklaus Steiner (Polizisten), Martin Hug (Sanitäter), Margot Gödrös, Irina Schönen (Krankenschwestern), Andreas Matti (Taxifahrer), Paul Lohr (Ehemann im Zug), Paul-Felix Binz (Büetzer typ im Zug), Alice Brüngger (Ehefrau im Zug), Andreas Dobler (Mann am Mischpult), Elvira Stadelmann (Radiosprecherin), Michel Julienne

(Stunt), sowie Diana und Eros; Katzen: Academic Animals, Belgien.

Produktion: Vega Film; Produzentin: Ruth Waldburger; Produktionsleitung: Pierre-Alain Schatzmann; Aufnahmeleitung: Ines Zurbuchen, Lukas Piccolin. Schweiz 1996. 35mm, Farbe, Dialekt, Dolby Stereo; Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

•••••

Zwischen Wahrnehmung, Interpretation und Wirklichkeit

AMERICAN BUFFALO von Michael Corrente



Schauplatz von AMERICAN BUFFALO ist von der ersten bis zur vorletzten Szene Dons kleiner Trödel-laden.

Der Blick gleitet durch einen schmutzigen Ramschladen in ein düsteres Hinterzimmer. In dichter Halbweltsatmosphäre umkreist die Kamera eine Pokerrunde und verweilt auf zwei angespannt nervösen Gesichtern: Don und Teach haben kein Glück.

Die dynamische Eröffnung zeigt, warum es sich lohnen kann, ein Theaterstück auf die Leinwand zu bringen. Sie hat alles und nichts mit der Exposition des klassischen Theaters gemeinsam. In ihr weckt Michael Corrente Erwartungen, die sein Film nicht einlösen wird, und nennt unausgesprochen das Thema: (Fehl-)Interpretationen einer augenscheinlichen Wirklichkeit. Fortwährend führt der Regisseur sein Publikum wie seinen tragischen Protagonisten

Don auf Irr- und Abwege, um gegen Ende die Folgen vorschneller Schlüsse aufzuzeigen.

Für das schwierige Vorhaben aus dem erfolgreichen Drama «American Buffalo» des Pulitzerpreisträgers David Mamet einen Film zu machen, fand der junge Cineast Unterstützung bei anderen, erfahreneren Grenzgängern zwischen Bühne und Leinwand. Mamet selbst, der zuletzt für Louis Malle das Drehbuch zu seinem Stück VANYA ON 42ND STREET schrieb und davor den Theatererfolg seines GLENGARRY GLEN ROSS im Kino wiederholt hatte, verfasste das Skript. Für die Rolle des skrupellosen Gauners Teach wollte Corrente unbedingt Dustin Hoffman gewinnen, der seinerzeit mit DEATH OF A SALES-

MAN am Broadway und im Film bestehen konnte. Dieser erinnerte sich an einen Fehler, als er das Angebot eines ebenfalls jungen, italoamerikanischen Regisseurs ausschlug, einen verrückten Taxifahrer in New York zu spielen, und sagte dieses Mal zu.

Schauplatz von AMERICAN BUFFALO ist von der ersten bis zur vorletzten Szene Dons kleiner Trödel-laden. Hier trifft er sich mit seinen Freunden, zu denen auch Teach und Fletcher zählen, regelmässig zum Pokern. Eines Tages verkauft er einem Kunden einen alten Nickel für neunzig Dollar, den American Buffalo. Statt sich über das Geschäft zu freuen, ist Don verärgert. Er vermutet, der Mann habe ihm eine offensichtlich wertvolle Münze unter Wert abge-

Der Zuschauer fühlt sich bei seinen Trugschlüssen ebenso erpapt wie die beiden Hauptfiguren. Aus sicherer Distanz blickte man eben noch auf den einfachen Don herab, doch jetzt wird deutlich, dass unsere eigenen Interpretationen auch von Vorurteilen getrübt waren.

luchst. In dem Gefühl, betrogen worden zu sein, beschliesst er das "verlorene" Stück zurückzuholen und dabei gleich mitzunehmen, was der scheinbare Münzkenner ausserdem gesammelt hat. Darum plant er, mit seinem jugendlichen Schützling Bobby in dessen Wohnung einzusteigen. Als sein Zokerkumpane Teach zufällig davon erfährt, wittert dieser seine Chance und beginnt ein manipulatorisches Verwirrspiel. In dem Dunst seines unablässigen Redeschwells erscheint Bobby plötzlich als unzuverlässiger Ex-Junkie, der bei einem solchen Vorhaben ein untragbares Risiko sei. Don ist nicht in der Lage, den Jungen gegen Teachs geschickte Deutungen und Unterstellungen zu verteidigen, und lässt sich gegen sein inneres Gefühl beeinflussen. Schweren Herzens bedeutet er dem enttäuschten Teenager, dass er aus dem Geschäft raus sei, und Teach nimmt triumphierend dessen Platz ein. Don allerdings fühlt sich dem selbstherrlichen Teach ausgeliefert und beschliesst, Fletcher als dritten in den Bund zu holen.

Die Böswilligkeit des kleinen Gannovens ist dank des intensiven Schauspiels von Dustin Hoffman offensichtlich. Dies geht soweit, dass die Geduld aller Zuhörenden mehr als strapaziert wird. Dennoch gelingt es der subtilen Inszenierung, das (Vor-)Urteilsvermögen des Publikums auf die Probe zu stellen. Ist es gewillt, einem Jugendlichen mit schwarzer Hautfarbe aus einer nordamerikanischen *inner city* Vertrauen zu schenken? Weshalb sagt Bobby nicht, wofür er die fünfzig Dollar benötigt, die er sich von Don

ausleiht, und warum gibt er generell nie vernünftige Antworten?

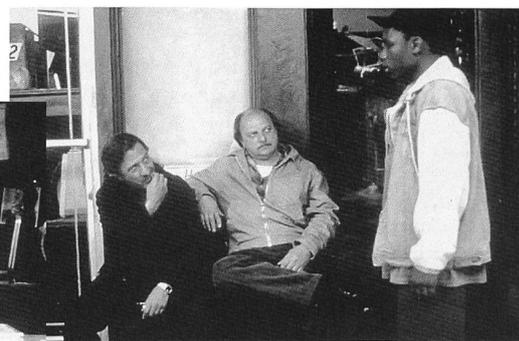
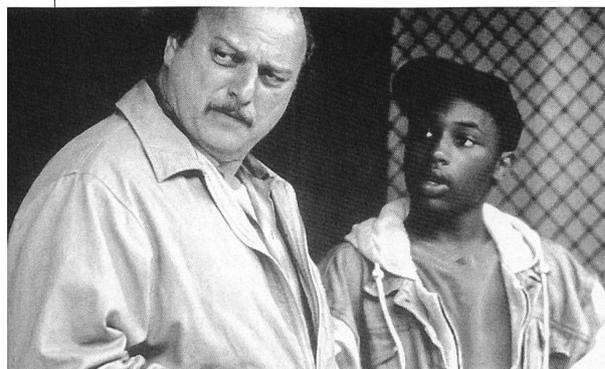
Vorhang. Zweiter Akt. Es ist kurz vor Mitternacht und Don sitzt alleine in seinem Laden. Er ist verärgert, dass Fletcher nirgends aufzutreiben ist und Teach sich nicht wie verabredet einfindet. Stattdessen erscheint unerwartet Bobby wieder "auf der Bühne". Er möchte Don eine Münze verkaufen, die er «irgend einem Typen» abgeluchst hat. Diese sieht dem abhanden gekommenen *American Buffalo* verdächtig ähnlich, was der übernervöse Don aber gar nicht wahrnimmt. Als Teach endlich eintrifft, wollen beide den Bub möglichst schnell loswerden und schicken ihn nach Hause. Kurz darauf kommt er jedoch mit der Nachricht zurück, dass Fletcher zusammengeschlagen im Krankenhaus liege. Teach, der ohnehin gerade dabei war, auch Fletcher anzuschwärzen, glaubt kein Wort und behauptet stattdessen, die beiden hätten den Einbruch längst selbst durchgeführt. Don, wiederum von Zweifeln benagt, telefoniert mit dem Krankenhaus, wo man von einem Fletcher nichts weiss. Als Bobby auf Teachs Fragen wie gewohnt nur unbefriedigende Antworten gibt, schlägt dieser ihn nieder.

Die Katastrophe ist wie vermutet eingetroffen. Aber trotzdem hat man sich zugleich wieder getäuscht. Weder der Fleischerhaken, der immer wieder unheilbeschwörend inszeniert wurde, wird zur Waffe, noch Teachs Revolver, sondern ein Telefon. Der vom Zuschauer erwartete Einbruch, der bei allem Ungeschick sicher auch im Blutbad hätte enden müssen, findet nie statt. Und schliesslich hat der vermeintliche Drogenabhängige von dem geliehenen

Geld keinen Stoff gekauft, sondern in einem Laden für Don genau die Münze besorgt, die der so gerne wiederhaben wollte. Der Zuschauer fühlt sich bei seinen Trugschlüssen ebenso erpapt wie die beiden Hauptfiguren. Aus sicherer Distanz blickte man eben noch auf den einfachen Don herab, der sich von Teach hatte aufs Glatteis führen lassen. Doch jetzt wird deutlich, dass unsere eigenen Interpretationen auch von Vorurteilen und Genrekonventionen getrübt und somit den simplen Fehlschlüssen des Trödels kaum überlegen waren. Von der Wahrheit waren die einen so weit entfernt wie die anderen.

Unaufhörlich spielen Mamet und Corrente mit der Bedeutung des Sichtbaren und scheinbar Offensichtlichen. Fletcher, der während des gesamten Films nie gezeigt wird, ist dennoch als ein Faktor des Geschehens nicht zu unterschätzen. Don und Teach jagen besitzen einer Münze hinterher, aber erkennen sie nicht, wenn sie vor ihren Augen liegt. Letztendlich bleibt sogar der tatsächliche Wert des *American Buffalo* ungeklärt und die Frage unbeantwortet, ob der geplante Coup auch in dieser Hinsicht zu einer Farce geraten wäre. Konsequenterweise beschliesst ein letztes, zu interpretierendes Bild den Film mit einem offenen Ende: Don beschliesst, Bobby in ein Krankenhaus zu bringen, und trägt ihn in Teachs Auto. Alleine ein altes Symbol des Kinos scheint eine deutliche Sprache zu sprechen: Es regnet in Strömen.

Tim Grünewald



Die wichtigsten Daten zu AMERICAN BUFFALO:

Regie: Michael Corrente; Buch: David Mamet nach seinem gleichnamigen Theater-

stück; Kamera: Richard Crudo; Schnitt: Kate Sanford; Ausstattung: Daniel Talpers; Kostüme: Deborah Newhall; Musik: Thomas Newman; Ton: Ron Judkins.

Darsteller (Rolle): Dustin Hoffman (Teach), Dennis Franz (Don), Sean Nelson (Bob). Produktion: The Samuel Goldwyn Company, Channel Four

Films in Zusammenarbeit mit Punch Productions; Produzent: Gregory Mosher; Co-Produzentin: Sarah Green; ausführender Produzent: John Sloss. USA 1996. 35mm,

Format: 1:1,85; Farbe; Dolby SR; Dauer: 84 Min. D-Verleih: Tobis-Filmkunst, Berlin.

«Die Gegenargumente, das Risiko müssen immer so stark wie möglich sein»

Gespräch mit Walter Bernstein



1



2



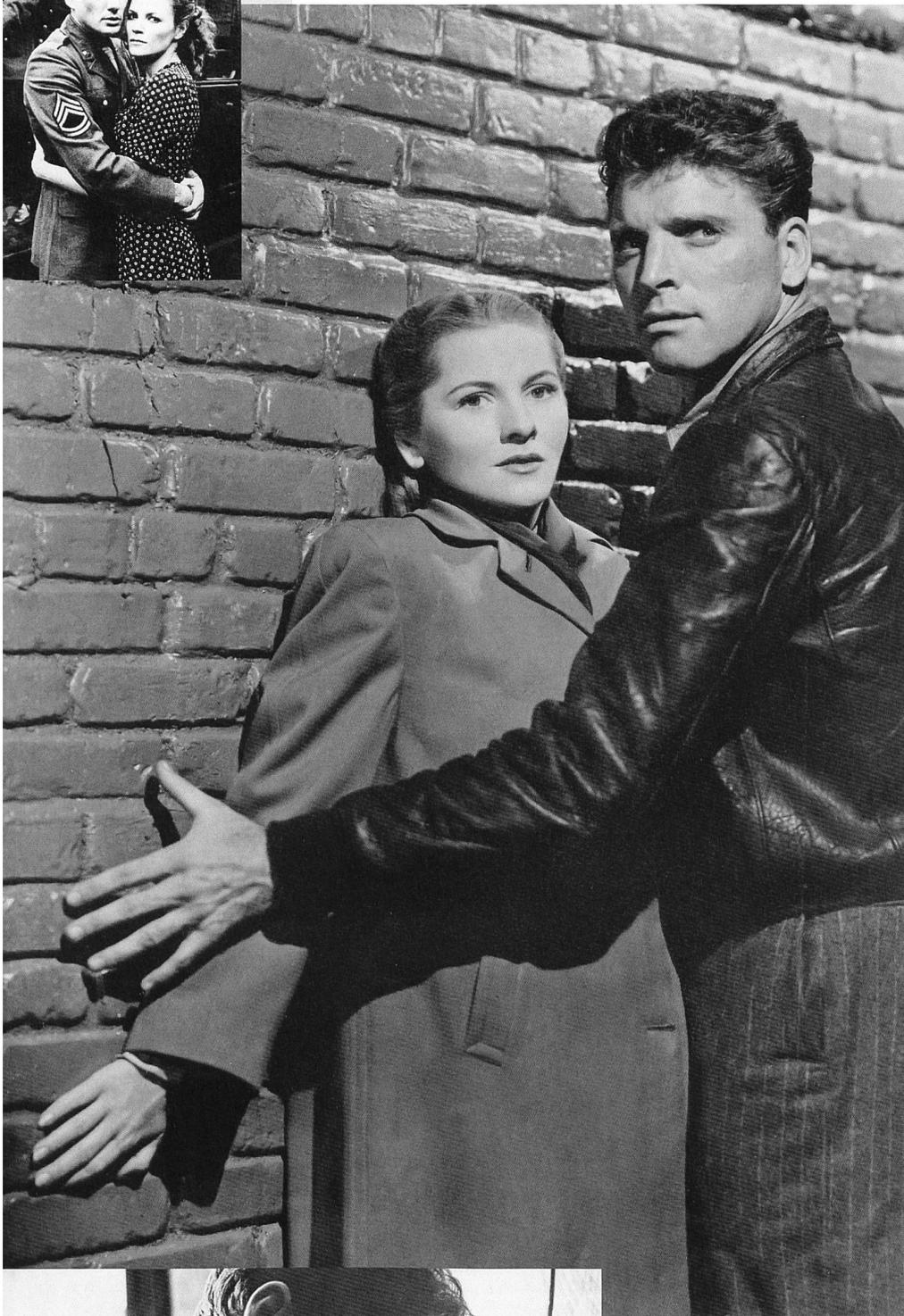
3

FILMBULLETIN Ihr Werk scheint mir massgeblich von zwei grundlegenden Erfahrungen geprägt zu sein. Die erste war der Zweite Weltkrieg. Das war auch die Zeit, in der Sie sich erstmals als Autor profilierten, nicht wahr?

WALTER BERNSTEIN Ich hatte schon in meiner College-Zeit geschrieben. Aber als ich eingezogen wurde und zunächst Dienst in einer Infanterie-Einheit in Georgia leistete, bot sich mir die Gelegenheit, für das neugegründete Magazin «Yank» zu schreiben. Ich wurde der Redaktion in New York zugeteilt und von hier aus dann an die unterschiedlichsten Kriegsschauplätze in Übersee, Nordafrika, Italien etcetera geschickt. Wenn ich nebenher noch Zeit hatte, schrieb ich auch für «The New Yorker» über meine Kriegserlebnisse.

FILMBULLETIN Ich glaube, es war Ihre Arbeit als Kriegskorrespondent, die später *John Schlesinger* veranlasste, Sie als Co-Autor für *YANKS* (1979) zu verpflichten? Worin bestand Ihr Beitrag zum Buch?

WALTER BERNSTEIN Das Originaldrehbuch stammte von *Colin Welland*, der acht Jahre lang daran gearbeitet hatte. Das war wirklich Colins Film, er war der kleine Junge in der Geschichte. Meine Aufgabe bestand vor allem darin, die amerikanischen Figuren auszuarbeiten. Die Szenen in den englischen Familien stammten alle von Colin, die Figuren hätte ich nie so präzise schreiben können. Aber bei den amerikanischen GIs konnte ich Details und Eigenschaften hinzufügen, die Colin nicht vertraut sein konnten.



FILMBULLETIN Der Film ist eine hübsche Illustration des geflügelten Wortes, dass Engländer und Amerikaner durch nichts so sehr getrennt werden wie durch die eigene Sprache.

WALTER BERNSTEIN Ja, es machte grossen Spass, diese kulturellen Gegensätze herauszuarbeiten, das Spiel mit den unterschiedlichen Begriffen für den gleichen Gegenstand, "salon" und "dining room" zum Beispiel. Das ist ein interessanter Film, denn die Struktur des Films – die parallel erzählten, unterschiedlichen Geschichten zwischen Engländern und GIs – war im Grunde auch sein Thema. Schlesinger hat es sehr gut verstanden, dabei ein Gefühl für die Atmosphäre und die Epoche zu vermitteln.

FILMBULLETIN Der Streit, der entsteht, als die Engländerinnen von schwarzen GIs zum Tanzen aufgefordert werden – ist das eine Episode, die von Ihnen stammt?

WALTER BERNSTEIN Nein, darauf gab es schon einen Hinweis im Originaldrehbuch. Schlesinger legte sehr viel Wert auf einen solchen Zwischenfall. Ich arbeite den Rassismus der Amerikaner etwas stärker heraus, als es Colin getan hatte. Ich will nicht sagen, dass mein Beitrag zum Film unwichtig war, aber an den grossen Zügen der Geschichte habe ich nicht viel verändert. Die Charaktere waren schon festgelegt, ich habe nur einige Akzente der Liebesgeschichten verschoben.

FILMBULLETIN Ein weiterer Film, der von Ihren Erfahrungen bei der Armee profitiert, ist *THAT KIND OF WOMAN* (1959).

WALTER BERNSTEIN Ja, aber nur in der ersten Hälfte, in den Szenen im Zug. Ich glaube, da habe ich das Verhalten von GIs auf der Heimreise sehr authentisch gezeichnet. Der Film funktioniert nicht so recht, weil der Hauptdarsteller *Tab Hunter* einfach kein starker Gegenpart zu *Sophia Loren* war.

FILMBULLETIN Schon wenige Jahre nach Ende des Krieges bekamen Sie ein erstes Engagement in Hollywood. War für Sie das Drehbuchschreiben damals ein Genre unter vielen, oder erfüllte sich da ein langgehegter Wunsch?

WALTER BERNSTEIN Ich interessierte mich immer schon fürs Kino. Es hatte sich einfach so ergeben, dass ich erst Kurzgeschichten schrieb und dann Journalist wurde. Ich hatte das Glück, einen sehr einflussreichen Agenten gewinnen zu können, *Harold Hecht*. Meine Beiträge für «The New Yorker» waren in Buchform erschienen, unter

«Ich erinnere mich, dass Rossen damals noch sehr verärgert war, nicht zu den "Hollywood Ten" zu gehören – den ursprünglichen neunzehn "unfreundlichen Zeugen" hatte er ja angehört.»

dem Titel «Keep your Head down», und sehr wohlwollend aufgenommen worden. Daraufhin konnte mir Hecht einen Job in Hollywood verschaffen: Ich sollte als Co-Autor zusammen mit Robert Rossen an der Adaption von ALL THE KING'S MEN arbeiten. Das war 1947, und ich sollte eigentlich nur zehn Wochen bleiben.

FILMBULLETTIN Rossen war selbst ein berühmter Drehbuchautor gewesen, wie arbeitete er mit anderen Autoren zusammen?

WALTER BERNSTEIN Eine wirkliche Zusammenarbeit war das eigentlich nicht. Ich hörte ihm zu und fungierte als eine Art politisches Barometer, denn er hatte Angst, dass manche seiner Ideen zu radikal und zu linkslastig für den Geschmack des Studiochefs Harry Cohn sein könnten. Er benutzte mich als eine Art von Schalldämpfer. Ich glaube, ich habe in den zehn Wochen keine einzige Zeile geschrieben; wir diskutierten einfach nur darüber, welche Aspekte der Geschichte wichtig waren. Aber ich habe sehr viel dabei gelernt, vor allem darüber, wie man es schafft, Filmen Tempo und Dynamik zu geben. Rossen hatte das bei Warner Bros. in den Dreissigern gelernt.

FILMBULLETTIN Gleich darauf arbeiteten Sie an einem Buch, das Hecht, glaube ich, zusammen mit seinem Partner Burt Lancaster produzieren wollte: KISS THE BLOOD OFF MY HANDS.

WALTER BERNSTEIN Das war eine wirkliche Zusammenarbeit, und zwar mit einem sehr talentierten Autor: Ben Maddow. Hecht fand, dass ich noch zu unerfahren sei, ein Buch allein zu schreiben. Wir schrieben einen Thriller im Stil Hitchcocks. Wir hatten sehr viel Spass dabei; das war ein interessantes Projekt. Aber Hecht wurde etwas nervös, er fand das Buch zu unkonventionell. Lancaster gefiel es, aber sie taten das, was in solchen Fällen in Hollywood üblich ist: Sie holten sich einen neuen Autor, der das Buch überarbeitete. Ich habe den Film lange nicht mehr gesehen, aber ich meine, dass er mit der Struktur unseres Buches schon ziemlich übereinstimmt. Ich glaube, unser Credit im Vorspann lautet «Adaption». Unser Film wäre viel interessanter geworden, wir hätten ein viel barockeres Buch geschrieben.

FILMBULLETTIN Was für ein Klima herrschte damals unter den Drehbuchautoren in Hollywood? Ein Jahrzehnt zuvor hatten sich ja viele von ihnen

während des Spanischen Bürgerkriegs politisch engagiert?

WALTER BERNSTEIN Ich war immer ein Aussenseiter, habe immer an der Peripherie Hollywoods gearbeitet. Leute wie Abraham Polonsky, Waldo Salt oder Albert Maltz lernte ich nur auf Parties kennen. Immerhin war das schon die Zeit, als die Schwarzen Listen aufkamen.

Sie wirkten sich noch nicht so stark aus, irgendwie verliess man sich noch auf die Akzeptanz der Linken, die es während der *popular front* gegeben hatte. Es garte bereits, aber niemand ahnte, was aus den Schwarzen Listen werden würde. Ich erinnere mich, dass Rossen damals noch sehr verärgert war, nicht zu den «Hollywood Ten» zu gehören – den ursprünglichen neunzehn «unfreundlichen Zeugen» hatte er ja angehört. Aber er konnte es nicht ertragen, nicht zur Ersten Liga zu zählen! (lacht)

FILMBULLETTIN Ich möchte kurz noch einmal auf den Spanischen Bürgerkrieg zurückkommen. War das eine Zeit, die auch Sie politisiert hat? Immerhin haben Sie ja eine Adaption von Orwells «*Homage to Catalonia*» geschrieben.

WALTER BERNSTEIN Ja, das war natürlich eine wichtige Phase für mich. Ich war damals im College, und die Ereignisse in Spanien bewegten mich sehr. Mein Drehbuch ist aber viel später entstanden, Anfang der achtziger Jahre. Ich schrieb die Adaption für Warner Bros., produzieren wollte den Film *Irwin Winkler*. Aus dem Projekt ist aber nie etwas geworden.

FILMBULLETTIN Wie haben Sie in dem Drehbuch das strukturelle Problem gelöst, Orwells Reportagen in eine Filmhandlung zu übertragen?

WALTER BERNSTEIN Indem ich eine fiktive Hauptfigur erfand, einen Amerikaner. Wir waren überzeugt, dass wir für das US-Publikum eine solche Figur als Zugang, als Aufhänger brauchten. Auch Orwell tritt als Figur auf, ich dramatisiere viele Ereignisse, die er im Buch nur erwähnt, und lasse ihn selbst agieren. Ich habe auch einige eigene Erfahrungen eingeflochten, etwa, was für ein Gefühl es ist, angeschossen zu werden.

FILMBULLETTIN Kommen wir nun zu der zweiten einschneidenden Erfahrung, die sich in Ihrer Arbeit niederschlug: die McCarthy-Ära. Sind Sie in den Spätvierzigern nach New York zurückgekehrt, weil Sie bereits auf der Schwarzen Liste standen?

WALTER BERNSTEIN Nein, nach einem halben Jahr lief mein Vertrag für *KISS THE BLOOD OFF MY HANDS* aus, und ich kehrte heim, weil ich hier ja meine Familie ernähren musste. Ich hätte gern weiter an Drehbüchern gearbeitet, aber in New York eröffnete sich ein ganz neues Arbeitsfeld: das Live-Fernsehen. In der Frühzeit war es ungeheuer interessant, fürs Fernsehen zu arbeiten. Es war ein merkwürdiges Medium, nicht Theater und auch nicht Film; es gab keine Regeln, die musste man bei der Arbeit erfinden. Sehr viele talentierte Leute fingen damals in dem Geschäft an, ich arbeitete beispielsweise häufig mit *Sidney Lumet* zusammen. Ich schrieb Folgen für die bekannten dramatischen Serien der Zeit: «*Studio One*», «*Danger*». Es war faszinierend, wenn man Arbeit fand – und einen Strohmännchen, wenn man mit Arbeitsverbot belegt war.

FILMBULLETTIN Stimmt es, dass das Trio, das in *THE FRONT* (1976) *Woody Allen* als Strohmännchen verpflichtet, auf Abraham Polonsky, Ihnen und dem Ehemann der Schauspielerin *Lee Grant*, *Arnold Manoff*, basiert?

WALTER BERNSTEIN Ja, wir waren eine Art Kollektiv, jeder versuchte, Jobs für sich und die anderen zu finden. Manoff und Polonsky kamen aus Los Angeles, nachdem sie auf die Liste gesetzt worden waren, hierher. Wir drei schrieben fast alle Folgen der Serie «*You are there*».

FILMBULLETTIN Diese Serie, die in Form von Fernsehreportagen sozusagen aktuell über historische Ereignisse berichtete, ist legendär. War ihr Ruf, kritisch und subversiv zu sein, gerechtfertigt?

WALTER BERNSTEIN Ja, sie war ganz bemerkenswert, denn sie bot uns die Gelegenheit, uns im Mantel der historischen Ereignisse mit ganz aktuellen und dringlichen Themen auseinanderzusetzen – mit Fragen der Liberalität, Meinungsfreiheit, der Zensur. Das taten wir, in dem wir die Geschichte John Miltons oder Galileis erzählten. Natürlich gab es auch unpolitische Themen – Beethoven, die Entdeckung Amerikas durch Columbus. Aber Abe Polonsky betrachtete unsere Arbeit immer als eine Art von Guerillakrieg. Das Interessante war, dass die Show einen so ausserordentlichen Erfolg hatte. Wir siedelten die Folgen zwar immer in dramatischen Zeitepochen an, es gab jedoch wenig äussere Handlung, das Drama entstand aus dem Konflikt gegensätzlicher Ideen und Wertvorstellungen.

1
Richard Gere
und Chick
Venera in
YANKS
Regie: John
Schlesinger

2
Sophia Loren in
HELLER IN PINK
TIGHTS
Regie: George
Cukor

3
Kelly McGillis
in THE HOUSE
ON CARROLL
STREET
Regie: Peter
Yates

4
Richard Gere
und Lisa
Eichhorn in
YANKS

5
Joan Fontaine
und Burt Lan-
caster in KISS
THE BLOOD OFF
MY HANDS
Regie: Norman
Foster



1

WERKSTATTGESPRÄCH



2



3



FILMBULLETIN Die Dialoge beruhen meist auf historischen Quellen, nicht wahr?

WALTER BERNSTEIN Ja. Wenn wir eine Folge über Sokrates' Tod schrieben, schlugen wir bei Platon nach. Die Recherche machte bei der Show mit den grössten Spass, das war ein richtiges Bildungsabenteuer. Da wir auf der Schwarzen Liste standen, hatten wir natürlich keine Möglichkeit, uns des Archivs von CBS zu bedienen. So mussten wir die Quellen selbst erwerben. Sie finden im Nebenzimmer eine sehr umfangreiche Bibliothek zum Amerikanischen Bürgerkrieg, da ich sämtliche Folgen zu dem Thema geschrieben habe.

FILMBULLETIN In *THE FRONT* haben Sie und Regisseur *Martin Ritt* Ihre Erfahrungen während der Zeit der Schwarzen Liste in der Form einer Satire verarbeitet. Stimmt es, dass Sie beide zunächst einen ernsten, geradlinigeren Film zu dem Thema drehen wollten?

WALTER BERNSTEIN Ja, das war unser erster Impuls, schliesslich waren wir beide Opfer. Aber niemand wollte dies kontroverse Thema aufgreifen. Erst als wir nach einigen Jahren auf die Idee kamen, eher die absurden Aspekte der Zeit zu betonen, schien sich das Blatt zu wenden. Erst *David Begelman*, der damalige Chef der Columbia, erklärte sich bereit, Geld für ein Drehbuch aufzutreiben. Begelman liebte es, anders zu sein, Hollywood zu schockieren. Als das Drehbuch fertig war, zögerte das Studio jedoch: Sie wollten es nur mit einem Star in der Hauptrolle machen. Sie schlugen Leute wie Newman, Redford oder Beatty vor, die natürlich alle falsch waren. Wir schlugen Woody Allen vor. Wenn wir ihn nicht bekommen hätten, hätten wir es mit George Segal versucht.

FILMBULLETIN Hätte sich eine ernste Version des Projekts auch auf das Problem der Autoren und ihrer Strohmannen konzentriert oder auf einen Schauspieler wie die tragische Figur des Hecky Brown (im Film verkörpert von *Zero Mostel*), der eine Kaskade der Erniedrigungen durchleidet?

WALTER BERNSTEIN Nein, meine Vorstellung war von Anfang an, dass es um Autoren gehen sollte, ganz einfach deshalb, weil ich auf eigene Erlebnisse zurückgreifen konnte. Aber auch ein Grossteil der Szenen mit Hecky Brown beruht auf Dingen, die Zero und ich erlebt haben. Die ganze Sequenz mit dem Kurhotel, in dem er vor der Schwarzen Liste zweitausend, drei-

tausend Dollar verdient hat und nun noch um die Hälfte des vereinbarten Honorars von fünfhundert Dollar betrogen wird, habe ich selbst miterlebt, als ich Zero in ein solches Hotel fuhr.

FILMBULLETIN Beruht die vielzitierte Anekdote, dass eine Gasfirma, die eine Serie sponsorte, darauf bestand, in einer Sendung über Konzentrationslager alle Erwähnungen von Gaskammern zu streichen, auch auf Ihren eigenen Erfahrungen?

WALTER BERNSTEIN Ja, das ist mir passiert. Nicht bei «You are there», soweit ich weiss, da war unser Sponsor eine Versicherungsgesellschaft. Vieles erscheint einem im Nachhinein so absurd ... Ein anderes aberwitziges Erlebnis, das wir ebenfalls in *THE FRONT* verwandt haben, ist die Situation, dass ich unter einem Pseudonym ein Manuskript umgeschrieben habe (und dafür gut bezahlt wurde!), das ich kurz zuvor unter einem anderen verfasst hatte.

FILMBULLETIN In *THE HOUSE ON CARROLL STREET* greifen Sie noch einmal auf die McCarthy-Ära zurück. Stimmt es, dass der Film angeregt wurde vom Schicksal *Helen Scotts*, die damals bei den Vereinten Nationen Übersetzerin war und später unter anderem dadurch bekannt wurde, dass sie das berühmte Gespräch zwischen Truffaut und Hitchcock übersetzte?

WALTER BERNSTEIN Ursprünglich ja. Sie war mit dem Regisseur *Robert Benton* befreundet und erzählte ihm, wie sie ihren Job verlor, nachdem sie auf die Liste gekommen war. Daraufhin ging sie nach Paris; später leitete sie dann das French Film Office hier in New York. Benton glaubte, dass da ein Filmstoff drinsteckte. Ich habe dann allerdings eine ganz andere Geschichte daraus entwickelt.

FILMBULLETIN Der Film ist interessant, weil er einem zeigt, dass nicht nur Hollywood von der Kommunistenjagd betroffen war.

WALTER BERNSTEIN Nein, die betraf auch Ärzte, Lehrer, Regierungsbeamte und viele andere. Dennoch bin ich mit dem Film gar nicht zufrieden. Er ist einer der wenigen Fälle, in denen sich mein erster Entwurf ganz erheblich von den späteren Fassungen unterscheidet. Einige Elemente wollte das Studio nicht akzeptieren. Und nun bin ich sehr unzufrieden mit den Elementen, durch die ich sie ersetzt habe.

FILMBULLETIN Was waren die Punkte, die das Studio ablehnte?

WALTER BERNSTEIN In der ursprünglichen Version findet das Mädchen heraus, dass der Senator, der sie verfolgt, homosexuell ist.

FILMBULLETIN Wie *Roy Cohn*, an den die Figur ohnehin angelehnt zu sein scheint?

WALTER BERNSTEIN Genau. Sie findet sein Geheimnis heraus, und ihr erster Impuls ist natürlich, sich zu rächen. Sie will damit an die Öffentlichkeit gehen, was seine Karriere augenblicklich ruiniert hätte. Dann merkt sie aber, dass sie das nicht kann: Sie bringt es nicht übers Herz, weil sie dann keinen Deut besser wäre als die Leute, die sie denunziert haben. Als sie ihre Entscheidung gefällt hat, ist es jedoch schon zu spät, sie wird bereits verfolgt, denn ihre Gegner wissen, dass sie hinter das Geheimnis gekommen ist. Die erste Version wäre weitaus komplexer gewesen, da wäre es nicht nur um eine Verfolgungsjagd, sondern um ihr moralisches Dilemma gegangen. Aber das Studio schreckte vor dem Aspekt der Homosexualität zurück. Und leider habe ich nie eine zufriedenstellende Alternative gefunden. Nein, ich bin wirklich nicht zufrieden mit dem Film. Ich finde ihn auch zum Teil fehlbesetzt: *Kelly McGillis* ist falsch für die Hauptrolle. *Mandy Patinkin* hingegen ist sehr effektiv in der Rolle des Senators.

FILMBULLETIN Ich mag die Szene, in der er ihr anhand einer Ketchupflasche die Gefahr des Weltkommunismus demonstriert. Für solche Konkrektionen haben Sie ein Faible, nicht wahr? Ich erinnere mich, dass *Richard Gere* in ähnlicher Weise, mit einem Salz- und Pfefferstreuer, einen Plan seines Motels in den USA für *Lisa Eichhorn* in *YANKS* entwirft.

WALTER BERNSTEIN Ja, so etwas mache ich gern. Ich habe beispielsweise einen Entwurf für *THE MAGNIFICENT SEVEN* geschrieben, da gibt es eine Szene, in der einer der Söldner mit Hilfe von Sätteln darstellt, wie die Verteidigungsanlagen des Dorfes aussehen sollten.

FILMBULLETIN Zurück zur McCarthy-Ära: Haben Sie *THE MOLLY MAGUIRES*, die Geschichte eines irischen Geheimbundes unter Minenarbeitern in Pennsylvania, als einen Schlüsselfilm auf diese Epoche angelegt?

WALTER BERNSTEIN Nein. Das Thema interessierte mich schon in meiner College-Zeit. Schon als ich damals darüber las, dachte ich: «Was für ein atemberaubender Filmstoff!» Der Film hat viel eher mit den Entwicklungen in

«Ein anderes aberwitziges Erlebnis ist, dass ich unter einem Pseudonym ein Manuskript umgeschrieben habe (und dafür gut bezahlt wurde!), das ich kurz zuvor unter einem anderen verfasst hatte.»

1
Zero Mostel und Woody Allen in THE FRONT
Regie: *Martin Ritt*

2
Kelly McGillis in THE HOUSE ON CARROLL STREET
Regie: *Peter Yates*

3
Zero Mostel und Walter Bernstein



1



3

2

WERKSTATTGESPRÄCH

den sechziger Jahren zu tun, beispielsweise mit den Black Panthers. Mich interessierte, wie aus Frustration und Unterdrückung Terrorismus entsteht.

FILMBULLETIN 1959 kommt zum ersten Mal wieder ein Film ins Kino, in dessen Vorspann Ihr Name genannt wird: *THAT KIND OF WOMAN*. Wie kam es dazu? Standen Sie nicht mehr auf der Schwarzen Liste?

WALTER BERNSTEIN Das verdanke ich Sidney Lumet. Sie brauchten dringend einen Autor, denn mit dem ursprünglichen Drehbuch waren weder er noch der Produzent *Carlo Ponti* zufrieden. Sidney schlug mich vor, und da Ponti keine amerikanischen Autoren kannte, akzeptierte er. Niemand beim Studio, Paramount, wusste so recht, wer ich war. Ich kam von der Ostküste, hatte seit zehn Jahren keinen Film mehr geschrieben. Und Ponti war es egal, ob ich auf der Liste stand oder nicht. Das Studio war zunächst sehr zufrieden mit meiner Arbeit. Kurz bevor ich sie abschließen konnte, bekam ich jedoch einen Anruf von meinem Anwalt, der mir mitteilte, ich hätte eine Vorladung für den Untersuchungsausschuss bekommen. Das hatte Paramount sehr rasch mitbekommen, und man gab mir zu verstehen, dass ich erst einen Vertrag bekäme, nachdem ich zur Zufriedenheit aller Seiten ausgesagt hätte. Ich hatte keine Lust, mich darauf einzulassen, packte meine Sachen und flog zurück nach New York. Hier versteckte ich mich und beendete das Buch für Sidney. Der Ausschuss hatte zu dieser Zeit schon beträchtlich an Macht eingebüsst, ich wartete einfach ab, bis die letzten Anhörungen beendet waren. Ich habe also nie der Vorladung Folge geleistet, ich habe nie ausgesagt.

Mittlerweile bekam ich von United Artists den Auftrag, ein Drehbuch für *THE MAGNIFICENT SEVEN* zu schreiben, das damals noch *Yul Brynner* inszenieren sollte. Das wäre interessant geworden, denn er war ein vielseitig begabter Mann, zum Beispiel war er ein hervorragender Standfotograf. Die Leitung von United Artists war sehr liberal, die haben sich von den Listen nicht ohne weiteres abschrecken lassen. Paramount bekam von diesem Engagement Wind. Sie wollten mich zurückhaben, unter der Bedingung, dass ich dem Studiochef *Y. Frank Freeman* offen Rede und Antwort stand. Das war ein sehr höflicher neo-faschistischer Gentleman aus dem Süden. Auf dem Schreibtisch vor ihm lag ein Dossier, in dem alles vermerkt war, was ich seit meiner College-Zeit

getrieben hatte. Er wollte eine Reihe von Punkten geklärt wissen. Ich hatte nichts zu verlieren, ich antwortete ganz offen und ehrlich. Die meisten Dinge in diesem Dossier stimmten. Zu meiner grossen Überraschung sagte Freeman: «Ich mag Sie, ich glaube, Sie haben mir die Wahrheit gesagt.» Er wollte all das nur noch einem Freund bei der «American Legion» – einer seinerzeit noch sehr mächtigen, erzkonservativen Organisation – vortragen. Zwei Wochen später bekam ich einen Anruf vom Studio, dass sie mich unter Vertrag nehmen wollten für weitere Ponti-Produktionen. Die Zeit der Schwarzen Liste war damit für mich abgeschlossen, zumindest, was das Kino anbetraf. Im Fernsehen konnte ich jedoch auch weiterhin nicht unter meinem Namen arbeiten. Aber daran lag mir zu diesem Zeitpunkt auch nicht mehr viel.

FILMBULLETIN Ich bin erstaunt darüber, wie differenziert Sie in anderen Interviews das Verhalten von Leuten beurteilt haben, die vor dem Ausschuss Namen genannt haben.

WALTER BERNSTEIN Meine emotionalen Reaktionen sind sehr unterschiedlich gewesen. Leute wie *Elia Kazan* oder *Budd Schulberg*, auch meinen früheren Co-Autor Ben Maddow konnte ich gar nicht verstehen. Für jemanden wie Robert Rossen hatte ich schon eher Verständnis, denn Hollywood war sein Leben, er hätte ohne Hollywood nicht existieren können. Ich habe allerdings danach nie wieder mit ihm gesprochen, auch zu den anderen «freundlichen Zeugen» habe ich keinen Kontakt mehr gesucht.

FILMBULLETIN Der nächste Film, an dem Sie dann arbeiteten, war *THE WONDERFUL COUNTRY* von *Robert Parrish*. Dort haben Sie keinen Credit im Vorspann. Das hing aber nicht mit der Schwarzen Liste zusammen?

WALTER BERNSTEIN Nein, die Arbeit war eher eine Gefälligkeit. Das Budget fürs Drehbuch war erschöpft, aber die Liebesszenen zwischen *Robert Mitchum* und *Julie London* mussten noch ausgearbeitet werden. Sie existierten praktisch nicht. Bob bedeutete dieser Film sehr viel. Seinen Rohschnitt fand ich ganz hervorragend, er steckte voller lyrischer Momente. Dem Studio, dem Produzenten und auch Mitchum gefiel diese Fassung jedoch nicht. In Hollywood weiss man nicht, was man mit Charakterszenen anfangen soll, deshalb schneidet man vorsichtshalber gleich auf die Action-Sequenzen. Möglicherweise hätte Bob in einigen Szenen ganz ähnliche Entscheidungen

getroffen, aber dennoch glaube ich, dass er nicht völlig glücklich mit der endgültigen Schnittfassung war. So etwas passiert häufig in einem Genre wie dem Western, das die Studiochefs zu verstehen glauben. Bei *HELLER IN PINK TIGHTS*, den ich für *George Cukor* schrieb, war es ganz ähnlich. Der war ebenfalls zu ungewöhnlich für einen Western, da schnitt das Studio Szenen mit der Theatertruppe heraus und liess Cukor einige Action-Szenen nachdrehen, was ihm gar nicht lag.

FILMBULLETIN Das war ein Stoff, der Cukor sehr am Herzen lag. Hatte er nicht schon in den vierziger Jahren, zusammen mit *Griffith*, an einer ähnlichen Geschichte über eine Schauspielertruppe im Westen gearbeitet, die «The Twilight Revellers» hiess?

WALTER BERNSTEIN Möglicherweise. Cukor war fasziniert von einigen Szenen, etwa dem Indianerüberfall, bei dem die Kostüme der Schauspieler aus den Koffern gerissen und im Wind verstreut werden. Er sah die Farben schon genau vor sich! Das Drehbuch sollte ursprünglich *Dudley Nichols* schreiben, er war jedoch todkrank, so dass er nur noch ein Treatment verfassen konnte, das ich allerdings nie zu sehen bekam. Ich fing mit dem Schreiben erst eine Woche vor dem geplanten Drehbeginn an, die Szenen schrieb ich später mit nur einem Tag Vorsprung vor den Dreharbeiten! Ich finde den Film wunderschön anzuschauen, doch nach den Eingriffen des Studios erschien er mir immer wie ein Bastard. Er ist witzig, interessant, romantisch. Aber die Besetzung finde ich nicht ideal: *Anthony Quinn* ist zwar ein grossartiger Schauspieler, aber er war einfach zu schwerblütig für eine Rolle, die eigentlich *Jack Lemmon* hätte spielen müssen. Cukors Wunschbesetzung als Partner *Sophia Lorens* war übrigens ein Schauspieler eines ganz anderen Typs, jung, romantisch, gutaussehend, aber damals noch zu unbekannt, als dass ihn das Studio akzeptiert hätte: *Roger Moore*.

FILMBULLETIN Ihre letzte Arbeit für Ponti war *A BREATH OF SCANDAL*. Was für Erinnerungen haben Sie an diese Drehbucharbeit?

WALTER BERNSTEIN Das war eine furchtbare Erfahrung, eine einzige Katastrophe! Das ist ein Beispiel dafür, dass es bei einer Produktion um alles mögliche, nur nicht um den Film selbst geht. Ponti war auf eine Adaption eines alten Ferenc-Molnar-Stücks aus den dreissiger Jahren gestossen, die ich für ihn bearbeiten sollte. Er und sein Partner *Marcello Girosi* konfrontierten mich mit immer neuen haarsträuben-

den Forderungen: «Du musst eine Hauptrolle für eine italienische Schauspielerin schreiben!» Ich hatte keine Ahnung, wie ich das glaubwürdig hinbekommen sollte, denn immerhin spielte der Film während der k. & k. Monarchie, wie konnte ich da eine Italienerin ins Spiel bringen? Aber das war ihnen egal, denn sie hatten eine Zusage, zusätzlich 600 Millionen Lire zu bekommen, wenn eine Italienerin mitwirkte! Die Finanzierung des Films war ein heilloses Durcheinander. Sie hatten *Mike Curtiz* als Regisseur verpflichtet. Aber dessen Talent war damals schon ziemlich verblasst; er wusste nicht wirklich, was er da tat. Ponti holte dann *Vittorio de Sica*, der hinter Curtiz' Rücken die Szenen nachdrehte. De Sica musste täglich in bar ausbezahlt werden, damit er das Geld abends im Casino verspielen konnte! Sie können sich nicht vorstellen, wie glücklich ich war, dass ich nach sechs Drehwochen in Wien endlich heimfliegen konnte. Ich weiss, Wien ist eine wunderschöne Stadt, aber ich habe jede einzelne Minute dort gehasst!

FILMBULLETIN Bessere Erfahrungen haben Sie mit den Regisseuren aus der Generation gemacht, die vom Live-Fernsehen zum Kino kamen. Sie haben mit fast allen gearbeitet: mit *Ritt*, *Lumet*, *Arthur Penn*. Haben Sie starke Gemeinsamkeiten unter diesen Regisseuren festgestellt, etwa eine Vorliebe für sozialkritische Stoffe?

WALTER BERNSTEIN Dieses soziale Bewusstsein in der Fernseh-Arbeit verdankte sich meiner Ansicht nach vor allem den Autoren, die sich für solche Themen interessierten: *Paddy Chayefsky*, *Reginald Rose*, *Robert Alan Arthur*. Die waren stark von der Tradition des sozialkritischen Dramas beeinflusst, von *Clifford Odets*, *Arthur Miller*. Dies Interesse entsprach natürlich auch ideal den Möglichkeiten des Mediums. Man konnte beim Live-Fernsehen keine Western inszenieren, man war auf Geschichten angewiesen, die sich an zwei, drei Schauplätzen erzählen liessen. Das legte einen auf eine ganz bestimmte Art von Drama fest.

FILMBULLETIN Diesen intimen Rahmen haben Sie auch in der Filmarbeit mit Lumet immer wieder gefunden, ich denke zum Beispiel an die Szenen zwischen *Henry Fonda* als Präsident und *Larry Hagman* als Dolmetscher, die in *FAIL SAFE* (1964) angesichts der Möglichkeit eines Kriegsausbruchs mit dem sowjetischen Premier verhandeln müssen.

«In Hollywood weiss man nicht, was man mit Charakterszenen anfangen soll, deshalb schneidet man vorsichtshalber gleich auf die Action-Sequenzen.»

1
Robert Mitchum
und *Julie*
London in *THE*
WONDERFUL
COUNTRY
Regie: *Robert*
Parrish

2
Robert Mitchum
in *THE*
WONDERFUL
COUNTRY

3
Sophia Loren in
HELLER IN PINK
TIGHTS
Regie: *George*
Cukor

«Als Penn von Burt Lancaster (dem Star und Co-Produzenten des Films) gefeuert wurde, wollte auch ich nicht mehr weiterarbeiten. Ich fand Lancasters Verhalten ungerecht und niederträchtig, aber so konnte er sein: mal liberal und fürsorglich, und dann auf einmal verwandelte er sich in einen rücksichtslosen Golem.»

1
François Simon
in THE TRAIN
Regie: John
Frankenheimer

2
Burt Lancaster
und Paul
Scofield in THE
TRAIN

WALTER BERNSTEIN In diesen eingeschlossenen Räumen fühlt sich Lumet als Regisseur sehr zuhause. Die konzentrierten dramatischen Situationen liegen ihm besonders.

FILMBULLETIN Diese Szenen müssen doch der Traum eines jeden Drehbuchautors gewesen sein: jedes Wort muss auf die Goldwaage gelegt werden, die Veränderung eines Tonfalls, eine Doppeldeutigkeit könnte fatale Folgen haben.

WALTER BERNSTEIN Ja, die Szenen waren eine wunderbare Herausforderung. Und natürlich sehr lohnenswert, denn ich wusste, dass Lumet ein grossartiger Schauspielerregisseur ist. Fonda ist hervorragend, aber auch Hagman, der eine sehr schwierige Rolle zu bewältigen hatte.

FILMBULLETIN Im Zentrum des Films steht etwas, um das viele Ihrer Bücher herum konstruiert sind: Die Frage der Entscheidung. Das kann eine Entscheidung sein wie in *FAIL SAFE*, oder auch eine romantische Wahl, wie etwa in *SEMI TOUGH* (1977).

WALTER BERNSTEIN Diese Momente finde ich dramatisch und bedeutungsvoll; es fasziniert mich nachzuforschen, nachzufragen, weshalb Charaktere eine bestimmte Entscheidung treffen, nachzufragen, was für sie auf dem Spiel steht, was sie zu verlieren haben.

Das Drehbuch, das ich gerade für den Kabelsender HBO beendet habe, kreist zum Beispiel um einen solchen Konflikt. Der Stoff basiert auf einer wahren Begebenheit. 1932 begann die Gesundheitsbehörde der Bundesregierung eine Studie über die Behandlung von Syphilis. Mehrere Hundert Schwarze wurden in den Südstaaten mit einem neuentwickelten Medikament behandelt. Irgendwann ging das Geld für das Forschungsprojekt aus – es wurde zum Teil privat gefördert –, und man entschloss sich, die Behandlung abzusetzen. Man wandelte das Forschungsprojekt um in eine Untersuchung der unterschiedlichen Auswirkungen der Syphilis auf schwarze und weisse Patienten. Den Probanden sagte man davon kein Wort, sie wurden belogen und fortan mit Placebos versorgt. Das ging drei Jahrzehnte lang so, nicht einmal nachdem das Penicillin während des Kriegs breite Verwendung gefunden hatte, behandelte man diese Männer. Diese schockierende Geschichte bildet den Hintergrund des Buches, im Mittelpunkt steht eine schwarze Krankenschwester, die von

den wahren Hintergründen erfährt und nun vor dem Konflikt steht, ob sie den Patienten etwas sagt oder nicht.

FILMBULLETIN Die Figuren stehen in Ihren Büchern nicht nur vor einer Entscheidung, sie sind immer auch mit einem Dilemma konfrontiert.

WALTER BERNSTEIN Das empfinde ich einfach als noch dramatischer. Ich bemühe mich, die Argumente gegeneinander auszubalancieren. Die Gegenargumente, das Risiko müssen immer so stark wie möglich sein.

FILMBULLETIN Das klassische Beispiel dafür ist *THE TRAIN* (1965), der die Zuschauer in widersprüchlichste Reaktionen verstrickt: Einerseits fiebert man für die Sache der Résistance, auf der anderen Seite wägt man den Wert der Kunstwerke ab, die der Nazioffizier mit dem Zug aus Frankreich retten will.

WALTER BERNSTEIN Der Film, den Arthur Penn und ich eigentlich machen wollten, wäre noch erheblich komplexer geworden. Neben diesem ethischen Konflikt interessierte uns das Stadium, in dem sich der Krieg zu diesem Zeitpunkt bereits befand. Jedem war klar, dass er bald vorbei sein würde, wer kämpft noch in einer solchen Phase, wo doch schon alle des Kämpfens müde sind? All diese Ideen wurden über den Haufen geworfen, als Penn von Burt Lancaster (dem Star und Co-Produzenten des Films) gefeuert wurde. Danach wollte auch ich nicht mehr weiterarbeiten. Ich fand Lancasters Verhalten ungerecht und niederträchtig, aber so konnte er sein: mal liberal und fürsorglich, und dann auf einmal verwandelte er sich in einen rücksichtslosen Golem.

FILMBULLETIN In welchem Umfang entspricht der fertige Film, den *John Frankenheimer* realisierte, dem Konzept von Ihnen und Penn?

WALTER BERNSTEIN Es ist witzig, gerade gestern las ich eine Notiz im «Hollywood Reporter» zu dem Film. Frankenheimer hat sich in einem Interview noch einmal zu den Beiträgen der einzelnen Autoren geäussert; er stellte natürlich besonders die Arbeit der beiden Leute heraus, mit denen er gearbeitet hatte, zwei Autoren, die auch auf der Schwarzen Liste gestanden hatten, deren Namen mir entfallen sind. Bevor ich an dem Buch arbeitete, hatten *Franklin Coen* und *Frank Davis* eine Adaption der Romanvorlage geschrieben. Die bearbeitete ich dann sechs Wochen lang. Soweit ich mich erinnere, hatten Penn und ich die Struktur und den Szenenaufbau

schon ziemlich genau festgelegt. Ich habe den Film lange nicht gesehen, aber mir scheint, er stimmt stark mit unserem Buch überein.

FILMBULLETIN Frankenheimer hat in einem früheren Interview behauptet, das Drehbuch sei völlig unbrauchbar gewesen, der Zug hätte beispielsweise erst auf Seite 140 die Fahrt angetreten.

WALTER BERNSTEIN Das ist die Art von Gerede, die man von Frankenheimer kennt. Das entspricht aber nicht den Tatsachen.

FILMBULLETIN In *THE MONEY TRAP* (1966) von *Burt Kennedy* steigern Sie das Erzählmoment des Dilemmas in eine regelrechte Kettenreaktion, da sich der Polizist immer tiefer in Korruption und Lügen verstrickt.

WALTER BERNSTEIN Es geht um die Verführung durch das Geld, die Macht, die Habgier oder Not über die Figuren gewinnen können. Ich würde den Film gern einmal wiedersehen, denn mein Drehbuch spielte in New York. Ich hatte es für typische New Yorker Schauspieler geschrieben, für *Peter Falk* und *Lee Grant*. Die Dialoge sind in einem ganz und gar New Yorker-Idiom verfasst. Und dann wird die Handlung an die Westküste verlegt, *Glenn Ford*, *Rita Hayworth* und *Elke Sommer* spielen Hauptrollen und inszeniert wird das Ganze von einem Mann, der sonst nur Western gedreht hat! Ich mochte den Film gar nicht, als er herauskam, er bekam auch nur schlechte Kritiken, bis auf eine sehr wohlwollende Besprechung in der «Village Voice» von Andrew Sarris.

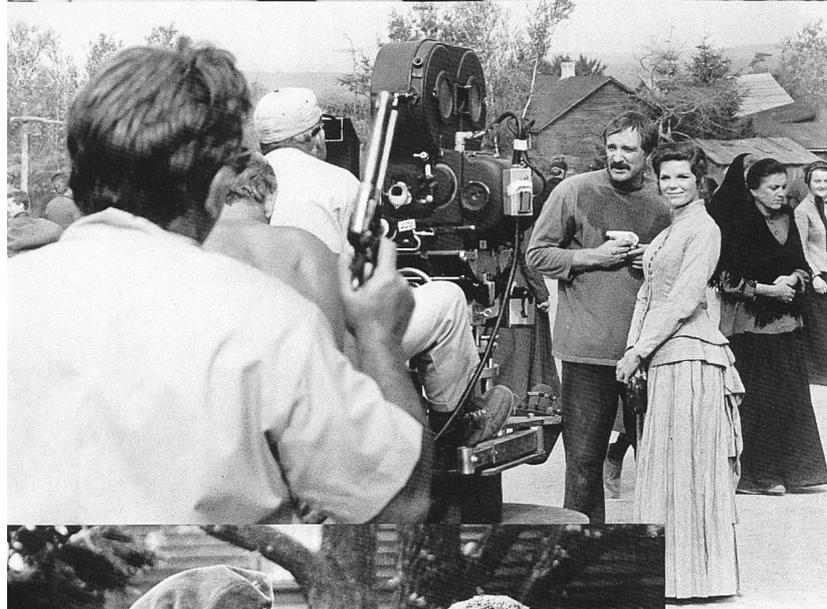
FILMBULLETIN Sie erwähnten eben das typisch New-Yorker-Idiom. Ein Grossteil Ihrer Drehbücher ist hier angesiedelt. Interessiert es Sie dennoch bei einem Projekt, verschiedene, vielleicht auch Ihnen fremde Milieus zu erkunden?

WALTER BERNSTEIN Nicht besonders. In erster Linie interessiert mich das Thema eines Films, das Milieu bleibt immer nur im Hintergrund. Wenn ich die Wahl habe, entscheide ich mich lieber für ein urbanes Milieu, denn da fühle ich mich zuhause. Gleichzeitig empfinde ich aber nicht so etwas wie eine Beschränkung, denn natürlich habe ich mich immer wieder auf fremdes Terrain begeben müssen, in *HELLER IN PINK TIGHTS* oder *THE MOLLY MAGUIRES* beispielsweise. Bei *THE MOLLY MAGUIRES* spielt die Stadt natürlich eine wichtige Rolle, wie die Leute dort leben. Mein erster Entwurf klang wie eine schlechte Sean-O'Casey-Übersetzung, ich strengte mich an, das



1





1

2

3

WERKSTATTGESPRÄCH

irische Element ganz besonders herauszuarbeiten. Es brauchte einige Fassungen, bis die Dialoge wirklich authentisch klangen.

FILMBULLETIN In Ihrer Filmographie gibt es immer wieder Pausen, Lücken, etwa zwischen *THE MOLLY MAGUIRES* und *THE FRONT*. Haben Sie in der Zeit viele unrealisierte Szenarien geschrieben oder auch als *script doctor* gearbeitet?

WALTER BERNSTEIN Eigentlich nur selten. Ich habe einmal zwei, drei Wochen das Buch eines ganz furchtbaren Films für *Michael Ritchie* überarbeitet, *THE COUCH TRIP*. Das waren nur kosmetische Eingriffe bei einem Patienten, der schon todkrank war. Nein, meist habe ich für meine Arbeit eine Vorspann-Nennung erhalten. Natürlich ist es mir genauso ergangen wie vielen Autoren meiner Generation: Ich habe eine ganze Reihe unrealisierter Projekte oder aber erste Fassungen von Drehbüchern verfasst, die später von anderen Autoren entscheidend verändert wurden. Ein Fall, an den ich mich zum Beispiel gut erinnere, ist *THE ELECTRIC HORSEMAN*. Ich schrieb einen Entwurf für den Produzenten *Ray Stark* zu einem Zeitpunkt, als *Steve McQueen* noch die Hauptrolle spielen sollte. Dann starb McQueen, und mein Agent *Sam Cohn* erzählte mir ganz begeistert, dass *Robert Redford* Interesse an dem Stoff gezeigt habe. Marty Ritt war damals als Regisseur vorgesehen. Wir trafen uns mit Redford. Mir war von Anfang an klar, dass Redford die Figur, die ich geschrieben hatte, nicht spielen würde. Es gab besonders eine Szene, die ihn störte. Für McQueen wäre sie ideal gewesen, denn sie offenbarte eine korrupte, harte und unsympathische Seite der Figur. Trotzdem hatten Marty und ich das Gefühl, dass das ein sehr vielversprechendes Treffen gewesen sei. Gleich darauf gingen wir zu Sam Cohn, um ihm davon zu berichten. Der nahm uns jedoch sofort den Wind aus den Segeln: «Ich werde euch ganz genau sagen, was passieren wird: Ihr beide seid draussen. *Sydney Pollack* wird Regie führen und *David Rayfiel* und *Alvin Sargent* engagieren, um das Buch umzuschreiben.» Wir waren verblüfft, wie präzis er das vorhersagen konnte, aber genau so kam es dann auch! (lacht) Er kannte Redford, er wusste, mit wem er gern arbeitete, zu wem er Vertrauen hatte.

FILMBULLETIN Woran haben Sie seit *THE HOUSE ON CARROLL STREET* gearbeitet, Ihrem letzten Leinwand-Credit?

Walter Bernstein

Geboren am 20. August 1919 in Brooklyn, New York

- 1948 KISS THE BLOOD OFF MY HANDS
Regie: Norman Foster; Buch: mit Leonardo Berkovici, Hugh Gray und Ben Maddow nach einem Roman von Gerald Butler
- 1959 THAT KIND OF WOMAN
Regie: Sidney Lumet; Buch: nach einer Story von Robert Lowry
- THE WONDERFUL COUNTRY
Regie: Robert Parrish; Buch: Robert Ardrey nach einem Roman von Tom Lea; ohne Nennung
- 1960 A BREATH OF SCANDAL
Regie: Michael Curtiz; Buch: mit Sidney Howard nach dem Stück «Olympia» von Ferenc Molnar
- HELLER IN PINK TIGHTS
Regie: George Cukor; Buch: mit Dudley Nichols nach dem Roman «Heller with a Gun» von Louis L'Amour
- THE MAGNIFICENT SEVEN
Regie: John Sturges; Buch: William Roberts, ohne Nennung
- 1961 PARIS BLUES
Regie: Martin Ritt; Buch: mit



- Irene Kamp, Jack Sher, Lulla Adler, nach einem Roman von Harold Flender
- 1964 FAIL SAFE
Regie: Sidney Lumet; Buch: nach dem Roman von Eugene Burdick und Harvey Wheeler
- 1965 THE TRAIN / LE TRAIN
Regie: John Frankenheimer; Buch: mit Franklin Coen und Frank Davis nach dem Roman «Le front de l'art» von Rose Valland
- 1966 THE MONEY TRAP
Regie: Burt Kennedy; Buch: nach dem gleichnamigen Roman von Lionel White
- 1970 THE MOLLY MAGUIRES
Regie: Martin Ritt; Buch: nach dem Buch «Lament for the Molly Maguires» von Arthur H. Lewis; auch Co-Produzent
- 1976 THE FRONT
Regie: Martin Ritt; Buch HOLLYWOOD ON TRIAL
Dokumentarfilm über die McCarthy-Ära; Regie: David Helpers jr.; Auftritt
- 1977 ANNIE HALL
Regie: Woody Allen; Darsteller

- SEMI-TOUGH
Regie: Michael Ritchie; Buch mit Ring Lardner jr., nach dem Roman von Dan Jenkins
- 1978 THE BETSY
Regie: Daniel Petrie; Buch: mit William Bast nach dem Roman von Harold Robbins
- 1979 AN ALMOST PERFECT AFFAIR
Regie: Michael Ritchie; Buch: mit Don Petersen nach einer Story von Michael Ritchie
- YANKS
Regie: John Schlesinger; Buch: mit Colin Welland nach einer Story von C. Welland
- 1980 LITTLE MISS MARKER
Regie und Buch: nach einer Geschichte von Damon Runyon
- 1985 THE LEGEND OF BILLIE JEAN
Regie: Matthew Robbins; Buch mit Mark Rosenthal, Lawrence Konner
- 1988 THE HOUSE ON CARROLL STREET
Regie: Peter Yates; Buch
- 1991 WOMEN & MEN:
IN LOVE THERE ARE NO RULES
Episodenfilm; Regie und Buch der ersten Episode: RETURN TO KANSAS, nach Irwin Shaw

1
Jeff Daniels
in THE HOUSE
ON CARROLL
STREET
Regie: Peter
Yates

2
Richard Harris
und Samantha
Eggar bei den
Dreharbeiten zu
THE MOLLY
MAGUIRES
Regie: Martin
Ritt

3
Sean Connery
und Richard
Harris in THE
MOLLY
MAGUIRES

4
Sara Stimson
und Walter
Matthau in
LITTLE MISS
MARKER
Regie: Walter
Bernstein

WALTER BERNSTEIN Für Spielbergs

Firma, Amblin, habe ich ein Drehbuch verfasst, das ein Freund von mir, Matthew Robbins realisieren sollte. Das ist ein Buch, das ich sehr mag. Es heisst «The Negotiator» und handelt von einer Frau, die herausfindet, dass sie ein besonderes Talent dafür besitzt, Menschen vom Selbstmord abzuhalten. Matthew wollte es dann doch nicht machen; später erwarb MGM eine Option darauf, aber seither ist nichts weiter damit passiert. Für Michael Ritchie habe ich ein paar Originaldrehbücher geschrieben, die irgendwo draussen treiben ... Seither habe ich häufiger für HBO gearbeitet. Im letzten August lief ein Film mit dem Titel «The Doomsday Gun», den ich umgeschrieben habe.

FILMBULLETIN Bedeutet die Arbeit fürs Fernsehen einen Rückschritt für Sie? Sind Sie enttäuscht darüber, dass so viele Filmprojekte gescheitert sind?

WALTER BERNSTEIN Ja und nein. Natürlich würde ich gern wieder einen Film machen. Aber ich arbeite gern für HBO. Hier an der Ostküste herrscht eine offenere, freundlichere Atmosphä-

re als in Hollywood. Ich bin froh, nicht dort sein zu müssen. Ausserdem interessieren die Studios sich nicht für die Themen, die mich beschäftigen. Heute sind die Kabelsender der Markt geworden, auf dem man Dramen anbieten kann, an die sich die Studios nicht heranwagen. Das einzige Problem ist, dass die Budgets sehr niedrig und die Drehpläne sehr knapp bemessen sind. Ich wünschte, da gäbe es mehr Spielraum, alles muss stark komprimiert werden. Aber sonst macht die Arbeit für HBO sehr viel Spass, ich habe vor einigen Jahren auch einen Film inszeniert, mit *Matt Dillon* in der Hauptrolle. Ich würde gern wieder Regie führen. Nebenhher schreibe ich noch ein Buch über die Schwarze Liste für den Verlag Knopf. Ich wünschte, ich könnte mich vollständig darauf konzentrieren. Ich habe etwa zweihundert Seiten geschrieben, der vereinbarte Abgabetermin liegt schon zwei Jahre zurück. Leider komme ich im Augenblick auch nicht dazu, denn nun schreibe ich für HBO einen Film, der auf Ereignisse zurückgeht, die sich während des Zweiten Weltkriegs in San Francisco ereigneten.

Wieder ein sozialkritischer Film mit schwarzen Protagonisten; *Harry Belafonte* soll ihn inszenieren.

FILMBULLETIN Schliesst sich hier für Sie ein wenig der Kreis: Sie arbeiten wieder fürs Fernsehen und können dort Stoffe aufgreifen, die in der Realität verwurzelt sind?

WALTER BERNSTEIN Ja, ich kann hier vielleicht ein wenig an eine Tradition anknüpfen, die in Hollywood oder auch hier am Theater in Vergessenheit zu geraten scheint: *social realism*, wenn Sie so wollen. Das ist eben die Seite der Strasse, auf der ich arbeite.

Das Gespräch mit Walter Bernstein führte Gerhard Midding 1994



Digitale Kommunikation – wie McDonald's und Disney

Von Georg Fietz, Multimedia-Produzent,
McGuffin Software AG

«Wir haben das Privileg, in einer aussergewöhnlichen Zeit zu leben. Technologien, die heute entstehen, werden uns befähigen, neue Zusammenhänge zu entdecken, Bildung zu vermitteln und Wissen anzueignen wie nie zuvor.» Euphorisch äusserte sich 1987 John Sculley, dazumal Präsident von Apple Computer, zum Wandel von der Industrie zur Informationsgesellschaft. Doch er ist bei der Umsetzung seiner Visionen gescheitert und musste seinen Hut nehmen.

Von unstrukturierten Daten zu relevanten Informationen

Sculley hat einen Faktor zu wenig berücksichtigt, auf den der englische Multimedia-Pionier Peter J. Brown 1990 anlässlich des ersten Europäischen Multimedia-Kongresses in Versailles aufmerksam machte: «Wir leben in einer Daten-gesellschaft. Täglich werden wir mit einer immer grösseren Flut von unstrukturierten Daten konfrontiert. Wir müssen computerbasierte Konzepte entwickeln, welche aus diesem Datenmeer die für uns relevanten Informationen herausfiltern. Bei der Umsetzung dieser Aufgabe stecken wir noch in den Kinderschuhen.»

Vor allem in den vergangenen drei Jahren wurden jedoch beträchtliche Fortschritte erzielt.

Informationen zum Leben erwecken

Die Informationsgesellschaft naht also. Doch auch relevante Informationen können bald einmal zur Flut werden, wenn sie uniform und monoton dargeboten werden. Es geht darum, mit Hilfe des Computers die Informationen zu emotionalisieren.

«Ich erlebe immer wieder, wie Autoren von Ausbildungsfilmen und Lernsoftware Schwierigkeiten haben mit dem Einsatz von Musik. Musik erzeugt Emotionen. Diese sind intellektuell schwer verantwortbar, denn Gefühle anzusprechen, gilt als Versimpelung», erklärte mir der Leiter eines Ausbildungszentrums.

In England ist John Cleese ein äusserst erfolgreicher und respektierter Produzent von pfiffigen Lernfilmen. Ob er mit seinem Stil auch bei uns Erfolg hätte?

«It was a lot of fun and very informative», war ein allgemeines Lob, welches ich anlässlich eines Referates in London bekam. Das gleiche Referat führte in einem Seminar mit älteren Schweizer Managern zu Protesten: «Wir wollen nicht lachen, wir wollen lernen.»

Es geht nicht um Rhetorik, es geht um Kommunikation

Ein Wirtschaftsstudent der Hochschule St. Gallen hat mir folgende Erfahrung geschildert: «Ein Schweizer oder deutscher Professor schreibt ein Buch, um seine fachliche Überlegenheit zu dokumentieren: Je abstrakter und komplizierter, umso besser. Ganz anders die Lektüre eines amerikanischen Buches. Der Autor strebt eine verständliche und unterhaltende Informationsvermittlung an.»

Wer Informationen erfolgreich vermitteln will, muss kommunizieren. Der Marketing-experte Heinz Goldmann bringt es auf den Punkt: «Kommunikation ist umgedrehte Rhetorik. Entscheidend ist nicht das, was der Redner will, sondern das, was die Teilnehmer wollen. Echte Kommunikation heisst: Aus Zuhörern Teilnehmer machen.»

So hätte ich das auch gemacht

Wie muss ein Computerprogramm gestaltet sein, damit es intuitiv und ohne Lernanstrengungen genutzt werden kann? Als wir 1990 den Auftrag bekamen, für den Verkehrsverein Graubünden ein öffentliches Multimedia-Projekt zu realisieren, stand die Benutzerfreundlichkeit an vorderster Stelle: Der Benutzer darf nicht merken, dass hinter einem interaktiven Informationssystem eine hochkomplexe Technologie steckt. Die Funktionen müssen als selbstverständlich und alltäglich empfunden werden. Erst wenn der Laie sagt: »So hätte ich dies auch gemacht«, ist die Umsetzung gelungen.

Bei der Multimedia Graubünden begleitet der Comics-Steinbock Conradin den Anwender durch das interaktive System. Conradin hat zwei Funktionen: Eine "seriöse" – er berät den Benutzer – sowie eine "unseriöse" – er unterhält den Besucher mit seinen Spässen.

A sexy way of information providing

Alfred Hitchcock hat gesagt, die Kunst des Filmemachens bestehe darin, die Leinwand mit Emotionen zu füllen. Deshalb wurde ihm auch von gewissen Kritikern Oberflächlichkeit vorgeworfen. François Truffaut hat dazu Stellung bezogen: «Hitchcock den Suspense übelzunehmen, das hiesse, ihm daraus einen Vorwurf zu machen, dass er sein Publikum weniger langweilt als irgend ein anderer Filmemacher. Eben-sogut könnte man einem Liebhaber vorwerfen, dass er seiner Partnerin Vergnügen bereitet, statt sich um sein eigenes zu kümmern.»

Am Jahrestag der deutschen Typografen hat sich eine Teilnehmerin nach meiner Präsentation ereifert: «Das war ja entsetzlich – wie McDonald's und Disney!» Visualisieren wie Disney und kommunizieren wie McDonald's – ich kann mir als Multimedia-Produzent kein anspruchsvolleres Ziel vorstellen.



E D D I E M U R P H Y

THE NUTTY PROFESSOR

BIG IS BEAUTIFUL



IMAGINE ENTERTAINMENT PRESENTS A BRIAN GRAZER PRODUCTION A TOM SHADYAC FILM "THE NUTTY PROFESSOR" JADA PINKETT JAMES COBURN DAVE CHAPPELLE MUSIC BY DAVID NEWMAN COSTUME DESIGNER DANNY BRANSON EXECUTIVE PRODUCERS PHILIP HUYEN PRODUCED BY BRUCE BAKER EDITOR DON ZIMMERMAN PRODUCTION DESIGNER WILLIAM ELLIOTT EXECUTIVE PRODUCERS JULIO MACIAT PRODUCED BY JERRY LEWIS KAREN KEHELA MARK LIPSONY EXECUTIVE PRODUCERS JAMES O. BROOKER
P IMAGINE DVD
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JERRY LEWIS AND BILL RICHMOND EXECUTIVE PRODUCERS DAVID SHEFFIELD & BARRY W. BLAUSTEIN AND TOM SHADYAC & STEVE DEEKER PRODUCED BY BRIAN GRAZER RUSSELL SIMMONS MUSIC BY TOM SHADYAC
www.mca.com
A UNIVERSAL PICTURE UNIVERSAL

OPENS OCTOBER 18 AT CINEMAS EVERYWHERE

Begegnung mit Siegfried Zielinski

Die Veranstaltung wird coproduziert von
Word & Image und
Filmbulletin – Kino in Augenhöhe

informations / inscriptions
Information / Anmeldungen



33, rue St-Laurent
CH-1003 Lausanne
tél.: 021-312 68 17
fax: 021-323 59 45
E-mail: info@focal.ch

Siegfried Zielinski, "Theoretiker, Archäologe und Praktiker der audiovisuellen Medien", Verfasser zahlreicher stark beachteter Bücher und Gründungsrektor der Kunsthochschule für Medien in Köln, formuliert einige seiner manchmal provokanten Thesen und stellt sich der Diskussion.

Sein Thema am 21. Oktober 1996 in Winterthur:

Filmpublizistik im Digitalen Zeitalter

Ein Andeutung seiner Ideen zu diesem Thema blitzte kürzlich im Tages-Anzeiger auf: "Ich bin gespannt zum Beispiel auf die vielen Projekte zwischen Berkeley und Helsinki, die mit neuen elektronischen Filmpublicationen und neuen Ideen der Filmkritik, die auch das bewegte Bild und den Ton einbezögen, wirklich im Netz aktiv sind. Bisher ist es weitgehend bei Ankündigungen und Versprechungen verschiedener Vorhaben geblieben. Und festzuhalten bleibt: Wir bekommen es hier nicht mit der direkten Wahrnehmung von Film zu tun, sondern mit einer Kommunikation via Film, was etwas ganz anderes ist."

(Siegfried Zielinski im Tages-Anzeiger vom 8. August 1996)

Moderatoren

Die anerkannten Filmpublizisten Pierre Lachat und Walter Ruggle befragen den streitbaren Professor Zielinski und seine Thesen kritisch und beleben die Auseinandersetzung.

Teilnehmer

Angesprochen von der Chance, Siegfried Zielinski zu begegnen, sind alle Theoretiker und Praktiker der audiovisuellen Medien, die sich durch die neueren Entwicklungen herausgefordert sehen und sie nicht einfach verschlafen, sondern aktiv mitgestalten wollen.

Um die Auseinandersetzung intensiv zu gestalten, ist die Zahl der Teilnehmerinnen und Teilnehmer auf maximal zwanzig Personen beschränkt.

Datum und Ort

21. Oktober 1996 in Winterthur, ab 10.00 Uhr; Ende: früher Nachmittag

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer werden rechtzeitig über den genauen Ort informiert.

Anmeldefrist

7. Oktober 1996

Teilnahmegebühr

Fr. 50.-

ZENTROPA ENTERTAINMENTS präsentiert

GROSSER PREIS DER JURY
CANNES 1996



BREAKING LARS VON TRIER THE WAVES

Eine Liebe bis ans Ende der Welt

EMILY WATSON STELLAN SKARSGÅRD
KATRIN CARTLIDGE JEAN-MARC BARR UDO KIER

Buch und Regie LARS VON TRIER · Kamera ROBBY MÜLLER · Produktion VIBEKE WINDELØV & PETER AALBÆK JENSEN
Herstellungsleitung LARS JÖNSSON · Musikproduktion RAY WILLIAMS · Regieassistenz MORTEN ARNFRED · Besetzung JOYCE NETTLES
Art Direction KARL JULIUSSON · Kostüme MANON RASMUSSEN · Ton PER STREIT · Schnitt ANDERS REFN · Panorama Art PER KIRKEBY
Musik u.a. von: JETHRO TULL · ROXY MUSIC · PROCUL HARUM · ELTON JOHN · DEEP PURPLE · DAVID BOWIE · LEONARD COHEN · T. REX

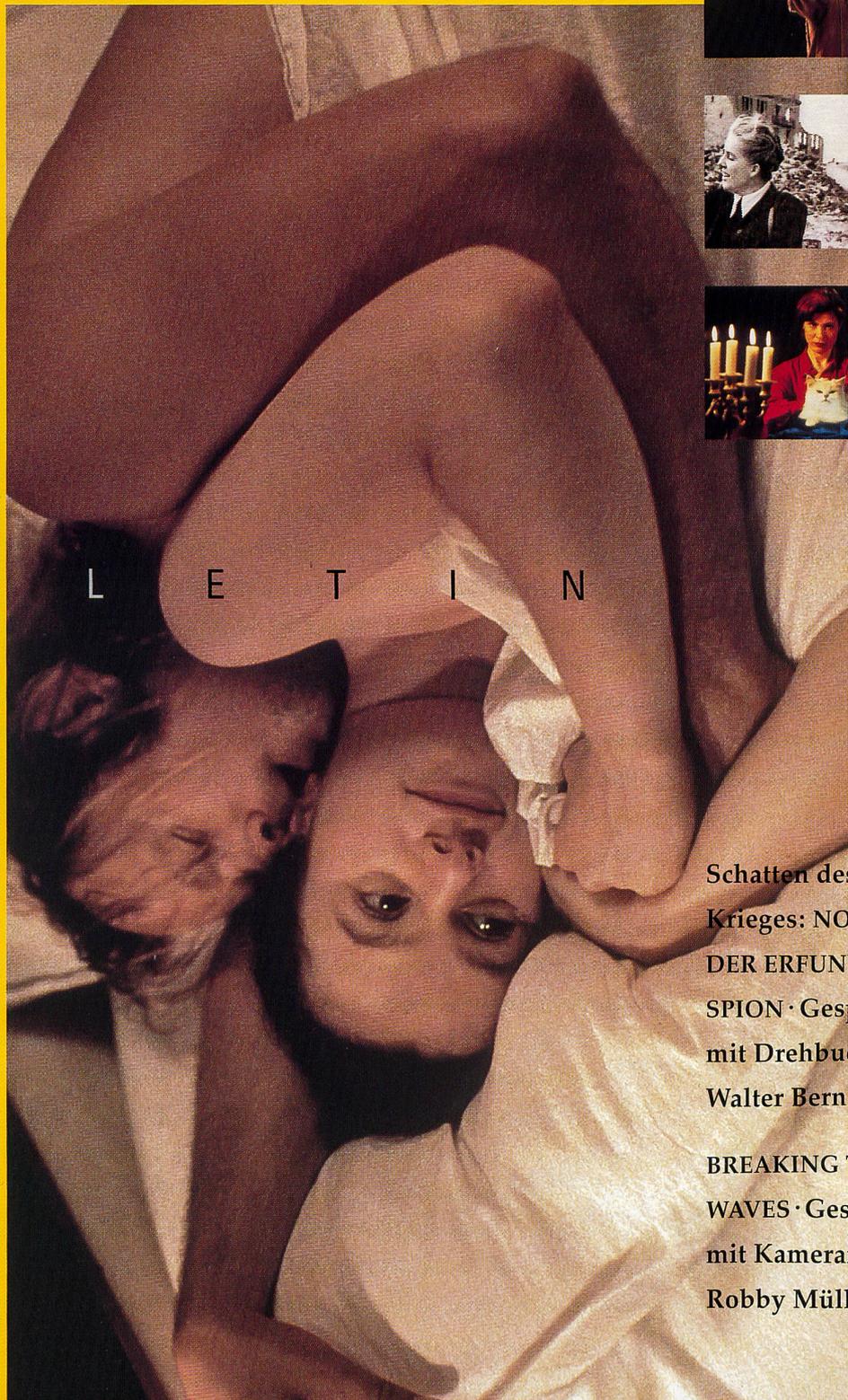
AB 6. OKTOBER IM KINO



CineNet: <http://kno.ch/mpf>



Kino in Augenhöhe



Schatten des Kalten
Krieges: NOEL FIELD -
DER ERFUNDENE
SPION · Gespräch
mit Drehbuchautor
Walter Bernstein

BREAKING THE
WAVES · Gespräch
mit Kameramann
Robby Müller

B U L L E T I N

Fr. 12.- DM 12.- öS 100.-

5 · 96

K I N O A R C H I T E K T U R

Hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK, Bern, mit Beiträgen von **Christoph Bignens, Meret Ernst, Pierre Lachat, Simona Martinoli, Eliana Perotti, Catherine Courtiau, Roland Cosandey.**

108 Seiten mit zahlreichen Schwarzweissabbildungen, Format A4, Fr. 25.–

Aus Anlass des Filmfestivals in Locarno im August 1996 erschien die Nummer 3 der Zeitschrift «Kunst+Architektur in der Schweiz» zum Thema «Kinoarchitektur».

Darin sind in verschiedenen Beiträgen aus allen Sprachgebieten der Schweiz die Geschichte über das «laufen lernen» der Bilder sowie die Bedeutung und der Einfluss des Massenmediums «Kino» auf die Zuschauer und die Kinoarchitektur beschrieben. Mit dem technischen Fortschritt des Films und der ständig wachsenden Menge an Kinobesuchern entstand das Bedürfnis nach Vorspielräumen, die es erlaubten, wetterunabhängig mehrere Filme hintereinander vorzuspielen. Dies war der Beginn der Kinoarchitektur.

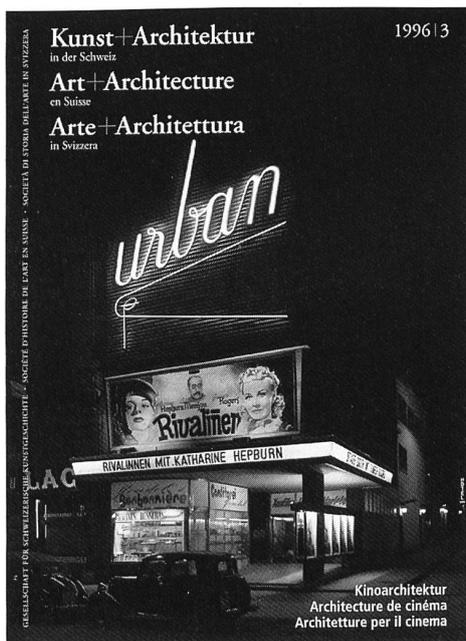
Das Lebensgefühl und den Stil jener Zeit in den Kinobauten wiederzugeben, war eine spannende Herausforderung für den Architekten. Wenn man sich heute die noch existierenden Bauten genau ansieht, versprühen noch viele den Charme und vermitteln die

Geschichte ihrer Zeit. Was wäre das Kino ohne rote Plüschsessel?

Die Kinoarchitektur erreichte nie die gleiche Beachtung wie die Filme und ihre Schauspieler, ein Grund, sich der Geschichte der «stillen Stars» anzunehmen.

Die Zeitschrift der GSK erscheint vierteljährlich und enthält wissenschaftliche Beiträge zu Schwerpunktthemen aus sämtlichen Gattungen der Kunst und

Architektur vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Die einzelnen Artikel sind in deutscher, französischer oder italienischer Sprache verfasst und bieten Zusammenfassungen in den beiden anderen Sprachen. Ein Informationsteil berichtet über Tätigkeiten aus dem Bereich der Denkmalpflege, über wichtige Ausstellungen in Schweizer Museen und über Aktivitäten an den Schweizer Hochschulen. Die Zeitschrift enthält ausserdem Buchbesprechungen und weist auf wichtige Neuerscheinungen zur Schweizer Kunst hin. «Kunst+Architektur» ist im Rahmen der GSK-Mitgliedschaft, im Abonnement oder als Einzelheft erhältlich.



Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK

Pavillonweg 2, Postfach, 3001 Bern, Telefon ++41/31/301 42 81, Fax ++41/31/301 69 91



Peter Falk in A WOMAN
UNDER THE INFLUENCE
Regie: John Cassavetes

«Cassavetes' Gesamtwerk ist aber auch so etwas wie die Geschichte einer Ehe, persönlich und modellhaft auch, eine Liebesgeschichte, eine Freundschaft, eine künstlerische Partnerschaft, in der sich all das ereignen muss, was geschieht, weil nicht nur die Liebe, sondern auch die Macht durch die Menschen fließt.»

Georg Seesslen

In eigener Sache



*Rosa und Franz Vian
(1904 und 1909 bis 1996)*

Für Rosa und Franz

Zeitschriften werden ganz entscheidend durch das Engagement ihrer Macher geprägt.

Das ist ganz grundsätzlich so.

«Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» macht da keine Ausnahme. Hinter dieser Zeitschrift steckt nicht nur der zu erwartende professionelle Einsatz, sondern auch sehr viel *persönliches* Engagement. Deshalb widme ich heute die vorliegende Ausgabe meinen Eltern – Rosa und Franz Vian.

Walt R. Vian

Filmbulletin 1995 dreifach ausgezeichnet:

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

KURZ BELICHTET

4

Kinotagebuch
Walter Bernstein: Erinnerungen an die McCarthy-Ära
Neue deutschsprachige Filmzeitschriften
Gespräch mit Werner Schroeter

KINO IN AUGENHÖHE

16

Lasst euch nicht ein mit Literaten
DER UNHOLD von Volker Schlöndorff

KINO PAR EXCELLENCE

18

Die Kamera atmet, der Schnitt seufzt, das Kino lebt
BREAKING THE WAVES von Lars von Trier

23

«Die Suche nach dem naiven Sehen»
Gespräch mit dem Kameramann
Robby Müller

CH-FILMMANUFAKTUR

25

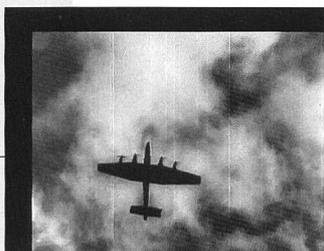
Schatten des Kalten Krieges in der Biographie

Gespräch mit Werner Schweizer zu

NOEL FIELD – DER ERFUNDENE SPION

34

Daten aus dem Leben von Noel Field



FILMFORUM

36

FARGO von Joel Coen

37

Gespräch mit Ethan und Joel Coen

41

KATZENDIEBE von Markus Imboden

43

AMERICAN BUFFALO von Michael Corrente

WERKSTATTGESPRÄCH

45

«Die Gegenargumente, das Risiko müssen immer so gross wie möglich sein»

Gespräch mit dem Drehbuchautor

Walter Bernstein

55

Kleine Filmographie Walter Bernstein



KOLUMNE

56

Digitale Kommunikation – wie McDonald's und Disney

Von Georg Fietz

Titelblatt:
Emily Watson und Stellan Skarsgård
in *BREAKING THE WAVES*
von Lars von Trier

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:
Tim Grünewald

Inseratverwaltung
Paul Ebnetter
Ebnetter & Partner AG
Höhenstrasse 57, 9500 Wil
Telefon/Fax 071 911 76 91

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, Gerhard
Midding, Rainer Scheer, Rolf
Aurich, Peter Kremski, Peter
W. Jansen, Patrick Minks,
Pierre Lachat, Michel Bodmer

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Bernard Lang AG, Frei-
enstein; Festival internationale
del Film, Locarno; delay,
Dschoint Ventschr, Elite Film,
Filmcooperative, Monopole
Pathé Films, Neue Zürcher
Zeitung, Werner Schweizer,
Zoom-Filmdokumentation,
Zürich; Bob Bronshoff, skrien,
Amsterdam; Jeannine Fiedler,
Gerhard Midding, Tobis
Filmkunst, Berlin; Anke
Zindler Filmpresse, München

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschausstrasse 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
zugänglich 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 Filmkul-
tur. Die Herausgabe von
Filmbulletin wird von den auf-
geführten 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 ehren-
amtliche 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.

My Favorite Things Von Kranken- häusern und Staats- anwälten – Das Drama hat Methode

Nein, dies ist kein postope-
ratives Trauma, kein phantasma-
gorisierendes Erwachen aus der
Narkose, sondern schlicht eine
köstliche Grille des Lebens: der
Staatsanwalt steht vor der Tür,
während ich in einer S-Station
(S = Sonderklasse?) über Berlin
schwebe. So viel Himmel gibt es
sonst nie in dieser nüchternen,
heissgeliebten Stadt – wenn auch
nicht preussisch-blau, sondern
spätsommerlich heiter, stündlich
anders getönt, Berlin am Wol-
kentropf. Dieser Schwebezu-
stand ist natürlich (über)sinnfä-
lige Metapher für mein Hiersein,
das Kranke zu transzendieren im
"Gesundhaus". Die Tackerklam-
mern im sogenannten Pfannen-
stielschnitt, um die mich Elsa
Lanchester in FRANKENSTEIN'S
BRIDE mächtig beneidet hätte,
sollen heute entfernt werden; ich
schreibe liegend und denke mir
das Hospital bei einem Thema
wie dem New Yorker Actors'
Studio als ein Epizentrum
menschlicher Schauspielerei-
schaft oder Verstellungskunst:
im Verbergen und Offenbaren
von Schmerz und Gefühl, geheu-
cheltem und echtem Mitleid,
Glück und Trauer. In diesem
Durchlauferhitzer für Physis wie
Psyche wird jede Gemütsbewe-
gung, jede Regung der *comédie
humaine* mehr oder weniger gast-
freundlich "hospitalisiert".
(Doch bei so viel Leibeserfah-
rung an realer Satire bloss keine
Übungen zu Lars von Triers
KINGDOM, der pantagruelischen
Schilderung des dänischen Ge-
sundheitswesens.)

Kaum zu glauben, aber das
heisst wohl Urbanität: im neun-
ten Stock eines Grossstadthospitals
über das Actors' Studio zu
schreiben, während auf dem
Stationsgang ein *set* für das ZDF-
Seriendreh «Der Staatsanwalt»
eingerichtet wird. Oberschwer-
ster D. steht plötzlich *on location*.
Angesichts solch banaler Dok-
torspiele ist sie merkbar erschüt-
tert. Ich passiere sie dennoch,
kaltblütig in weissem Frottee,
um den Staatsanwaltsdarsteller
Martin Lüttge meinen Fragen-
katalog zu internationalem und

deutschem Schauspielerbrauch
auszuhändigen. Kanzleidramen
wie die seinigen und andere
Serien «in der ersten Reihe» ha-
ben sich mir bislang in ihrer
Attraktivität nicht erschlossen,
und ich bin neugierig, ob Lüttge
seine Rolle als Kläger beibehält
oder sich zum Anwalt seiner
Zunft machen wird. Warten wir
auf das Ende des Drehtages.

Der Jazz-Standard *My Favo-
rite Things* ist die Titelmelodie zu
einer dreiteiligen kanadisch-
französischen Fernsehprodukt-
tion über die berühmteste Schau-
spielschule im anglo-amerikani-
schen Raum. Die circa 165-minü-
tliche TV-Dokumentation von
Annie Tregot «Hello Actors'
Studio» fand ich als Bibliotheks-
video, sie ist demnach käuflich
zu erwerben. Nun würde man
Schauspieler kaum als Dinge
bezeichnen wollen, selbst wenn
sich Hitchcocks und Premingers
dazu verstiegen, sie als tumbe
Rindsviecher zu titulieren, wo-
bei ersterer diese unvermögen-
den *animals* sogar auf recht pas-
sable Darbietungen trimmte. –
Aber sicher hat jeder von uns
seine favorisierten HeldInnen
auf der Leinwand, die hier ein-
dringlich als hart arbeitende
Schauspieler und nicht als Wun-
derkinder vorgeführt werden.
Der Film zeigt uns den Weg hin-
ter die klassizistische Fassade
eines kleinen Theaters irgendwo
in Manhattan direkt in den
Olymp dessen, was heute als
amerikanische Schauspielkunst
schlechthin gefeiert wird, dem
method acting. *God's own country*
hat zwar einen unerschöpflichen
Vorrat an Talenten, doch deren
Götterschmiede und Probephöhle
für das Handwerk auf dem
Theater, beim Film und Musical
steht seit jeher in New York.
1947, als Werkstatt für Schau-
spieler gegründet, begann das
Actors' Studio mit vierzehn Mit-
gliedern. Mittlerweile gibt es
fünfhundert Schauspielschüler,
die das jährlich im September
stattfindende Vorsprechen zur
Aufnahme bestanden haben und
unter Ellen Burstyn als künstle-
rischer Leiterin und Paul New-
man als Präsidenten (so gibt die
Dokumentation 1987 Auskunft)
ihre Kunst beherrschen lernen.
Ein kleiner Ableger des Studios
befindet sich auch in Los Ange-
les. Newman nennt seine Truppe
«eine Elite, in die man sich nicht
einkaufen kann». Einmal dabei,
bleibt man dem Studio ein Leben
lang verpflichtet. Ehemalige,
auch berühmt gewordene Schü-
ler – unter ihnen die bereits ge-
nannten und natürlich Marlon
Brando, James Dean, Elia Kazan,

Joanne Woodward, Rod Steiger, Shelley Winters, Eli Wallach, Al Pacino, Robert de Niro, Harvey Keitel, Sydney Pollack und viele andere – unterrichten, führen Regie, übernehmen sogar administrative Aufgaben und reisen an, um Workshops zu halten.

Die Dokumentation nimmt sich viel Zeit, die Techniken der "Methode" über einzeln vorgeführte Szenen und *rehearsals* mit anschließender gemeinschaftlicher Kommentierung durch Lehrer und Schauspielkollegen zu demonstrieren. Die Wurzeln des *method acting* liegen in dem System, das der grosse russische Schauspielmeister Konstantin Stanislawski (2) in den ersten dreissig Jahren unseres Jahrhunderts entwickelt hat. Seine «Methode der physischen Handlungen» soll dem Schüler die Psychotechnik des Erlebens an die Hand geben – tiefes emotionales und endlich für jede Rolle abrufbares Erfühlen, die «Re-Kreation» von individueller Erfahrung wie Verzweigung, psychischer und physischer Gewalt, Glücksmomenten etcetera. Wobei allerdings die schlichte Imitation von erlebten Seinszuständen vermieden werden soll, auch geht es nicht um die oft missverständliche völlige Auflösung des Akteurs in Rollenmodellen, denn wie Burstyn sagt: «You can't play a neurosis with a neurosis. You have to be totally healthy, that's the paradox.» Nie wird ein Schauspieler deshalb "fertig" sein im Sinne einer abgeschlossenen Ausbildung. Im Actors' Studio ist das Experiment wesentlicher Bestandteil des Trainings, ein Scheitern als normaler Laborkasus inbegriffen und durchaus stärkend. Die Forschungen Stanislawskis über schauspielerische Gestaltungsmittel wurden nach persönlichen Begegnungen mit dem russischen Meister in den dreissiger Jahren von den bekanntesten Gründungslehrern des Actors' Studio, Lee Strasberg und Stella Adler (1), übernommen und später gemeinsam mit Kazan weiterentwickelt. So wurde der entscheidende Schritt fort von einem kanonisierten Theater der Deklamationen und bourgeois Klischees bis zur Wahrhaftigkeit und «theatralischen Intelligenz» (Sydney Pollack) auf der Bühne und im Film vollzogen.

Im epischen Theater formulierte Bertolt Brecht einen intellektuellen Kontrapunkt zur Stanislawski-Schule, die er bezichtigte, das Publikum Ratten sein zu machen, wo keine wären. Statt all der zauberischen Schau-

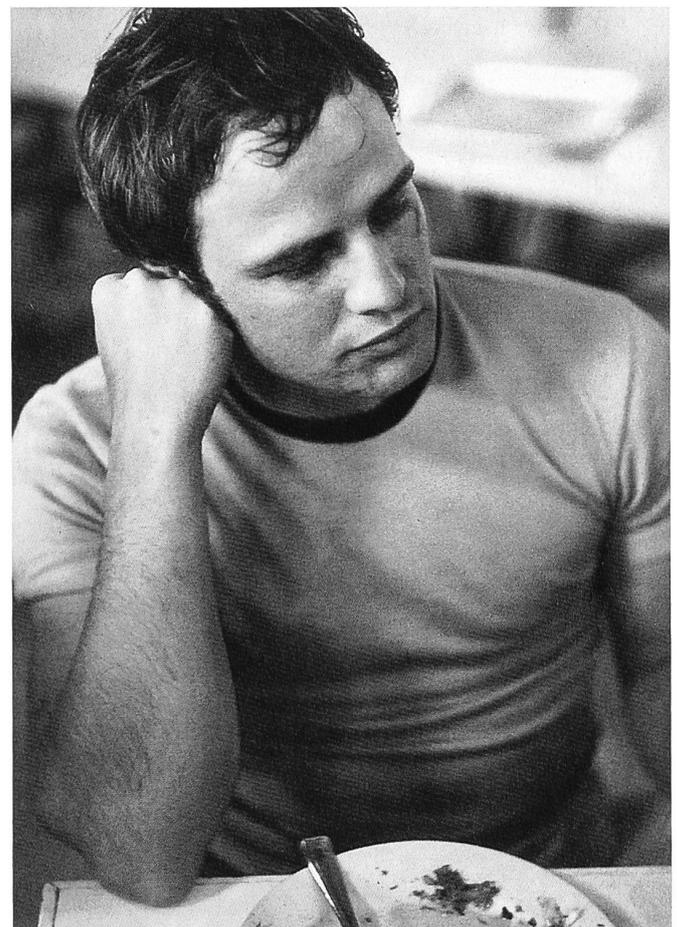
spielkunst würde genug Alkohol auch ausreichen, zumindest die weissen Mäuse hervorzulocken. Er vermisse die Distanz, die Reflektionen beim Publikum auslöse. «Wenn wir Zeuge irgendeiner tiefen Erregung sind, so wird unser Mitgefühl so stark erregt, dass wir vergessen oder dass es uns fast unmöglich wird, eine sorgfältige Beobachtung anzustellen.» Mit Hilfe des berühmten V-Effektes (= Verfremdungseffekt, das Selbstverständliche wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, was aber nur geschieht, um es so verständlicher zu machen!) hat der Künstler selbst Zustände tiefster Erregung so zu gestalten, dass der "Zeuge", der Zuschauer zur Beobachtung fähig bleibt. «Das epische Theater bekämpft nicht Emotionen, sondern untersucht sie und macht nicht halt bei ihrer Erzeugung. Der Trennung von Vernunft und Gefühl macht sich das durchschnittliche Theater schuldig, indem es die Vernunft praktisch ausmerzt.»

Was das alles mit Kunst zu tun hat? Marlon Brando (3), Heros des Actors' Studios und Inkarnation dessen, was das dramatische Theater für Brecht diskreditiert, hat seine eigene und sehr leidenschaftslose Anschauung dieser Dinge. Er ginge einem Brotbedarf nach wie jeder andere, die Aufregung über Berühmtheitsgrade und Erfolg interessiere ihn nicht. Auch halte er sich nicht für einen Künstler, genausowenig die Kollegen. Befragt zum *state of the art* erklärte er vor zwanzig Jahren in einem Playboy-Interview: «Ich glaube einfach nicht, dass Kino eine Kunstform ist. Und es ist zum Kotzen, wenn Leute, die nicht die mindeste Berechtigung dazu haben, ständig das Wort Kunst im Munde führen. Das Wort Kunst dürfte in diesem Jahrhundert überhaupt nicht mehr ausgesprochen werden. Es gibt keine Künstler mehr. Wir sind Geschäftsleute. Wir sind Händler. Es gibt keine Kunst mehr ...»

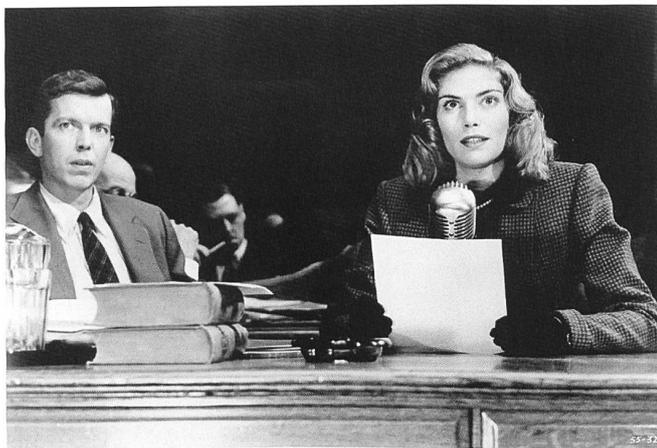
Der *Staatsanwalt* enthielt sich bis zum Drehschluss der Brisanz des Themas. *No comment.*

Jeannine Fiedler

HELLO ACTOR'S STUDIO
Regie: Annie Tresgot; Produktion:
Copra (Paris), Nanou Films
(Montréal). France/Canada 1987.
(version originale sous-titre en
français) 3 Folgen à 55 Minuten



Erinnerungen an
die Schatten
von McCarthy
«Inside Out»
von Walter Bernstein



THE HOUSE
ON CARROLL STREET
Regie: Peter Yates

Gleich zu Beginn seines Comebacks als Prosa-Autor versichert er sich erst einmal der ihm vertrauten Erzähltechniken, jener des Drehbuchschreibens – immerhin ist es fünf Jahrzehnte her, seit sein vorheriges, sein erstes Buch erschienen ist: Er konzentriert sich auf Situationsbilder und die Gefühle und Erinnerungen, die sie freisetzen.

Gewisse Listen

An einem warmen Sommertag des Jahres 1950 beobachtet er, nur in Shorts gekleidet, wie ein Mann in einem Fenster gegenüber seine Frau schlägt und an den Haaren durch die Wohnung zieht. Als er sich entschliesst, die Polizei anzurufen, ist der Streit schon beigelegt. Und gerade in dem Moment, in dem die Frau gegenüber ihn anfaucht, er solle sich gefälligst etwas anziehen, klingelt das Telefon: Es ist sein Agent, der ihm von gewissen Listen erzählt, auf denen sein Name steht. Der Anruf kommt in einem Augenblick, in dem er sich schuldig und voller Scham fühlt. «Tragedy has turned into farce», resümiert er die Erzählung und gibt damit schon ein Stilprinzip des ganzen Buches vor: die Umkehrungen von Werten, Erwartungen, und der Rollenverteilung zwischen Opfer und Täter. Das Berufsverbot während der McCarthy-Ära hat Walter Bernstein in ein Labyrinth der gegensätzlichsten Regungen gestürzt: Schuld- und Glücksgefühle, Demütigung und Stolz. Mit seinem Namen war ihm die berufliche Identität genommen; auch in anderen Lebensbereichen musste er lernen, als jemand anderes zu überleben.

Erschütternde Grossmut

Bei aller Wut, bei allem Schmerz hat Bernstein nie den Blick für die Ironien und absurden Widersprüche der McCarthy-Ära verloren. Wenn er nun seine Erinnerungen an diese Zeit veröffentlicht, tut er es nicht, um offenstehende Rechnungen einzuklagen, auch wenn er alte Wunden wieder öffnet. Den Apologien und Reinwaschungsversuchen, die Elia Kazan, Edward Dmytryk und andere in den letzten Jahren veröffentlicht haben, setzt er eine erschütternde Grossmut entgegen: Er arbeitet das Trauma ohne Entlarvungsfuror, statt dessen mit tastender Nachdenklichkeit auf. Beim Schreiben sind daraus veritable Memoiren geworden (man bedauert, dass sie nach

dem Ende der Schwarzen Listen abbrechen), dank eines sympathischen, altmodischen Kunstgriffs, ganz im Stil der Zeit, über die er schreibt: Er bedient sich einer Rückblende, um nachzuforschen, wie sein Name auf die Listen kam.

Die Gründe reichen weit zurück, bis in seine Kindheit, bis zu einer Tante, deren liberales Engagement in der jüdischen Mittelstandsfamilie berüchtigt war. So entwickelt Bernstein eine kleine, persönliche Geschichte linken Denkens in den USA. Sein Werdegang ist beinahe archetypisch, selbstverständlich. Wie viele seiner Zeitgenossen, politisierte auch ihn während der Collegezeit der Stellvertreterkrieg, den Faschismus und Sozialismus in Spanien ausfochten. Ein Ferienaufenthalt in Grenoble 1936 war vielleicht gar noch entscheidender; er schildert ihn als die Reise eines Arglosen im Ausland, geprägt von Neugier, dem Gefühl des Fremdseins und vielfältigen Kulturschocks (eine nachgerade filmreife Anekdote dreht sich um das plötzliche Auftauchen der «Hindenburg» während einer Alpenwanderung). Auf dieser Reise hat er durch englische Studenten ersten Kontakt mit der proletarischen Internationale – einem Patriotismus, der die Grenzen überschritt. Er fühlte das Gleiche, was ihn auch bei Kriegsfilmern bewegte: dass Menschen bereit sind, für mehr als nur sich selbst zu kämpfen.

Amerikaner und Kommunist

Die Teilnahme am Zweiten Weltkrieg war eine logische Konsequenz für ihn: ein Kampf, mit dem er sich identifizieren konnte. Früh bekam er freilich den Argwohn zu spüren, mit dem die kriegführenden Amerikaner die heikle Allianz zur Sowjetunion betrachteten. Als Kriegsberichterstatte scherte er immer wieder aus: gegen den ausdrücklichen Befehl der Militärbehörden – und nur dank seiner kommunistischen Kontakte – konnte er als erster westlicher Journalist Tito interviewen. In Belgrad wurde angeblich gar eine Strasse nach ihm benannt. Es wollte ihm nie als schizophren erscheinen, Amerikaner und Kommunist zu sein; der Tod Roosevelts erschütterte ihn freilich stärker als später der Stalins. Nach 1945 wagte er zusammen mit anderen Kriegsheimkehrern gar den Spagat, eine Art kommunistischer Zelle in der ansonsten ultrakonserva-

tiven Veteranenorganisation «American Legion» zu begründen. Immerhin sprach man einander auch dort mit «Comrade» an.

Gewalt gegen Andersdenkende

Die Übergriffe von Reaktionen bei einem Konzert des liberalen schwarzen Sängers Paul Robeson, bei denen mehr als hundertfünfzig Zuhörer verletzt wurden, begriff er als Wasserscheide. Er musste mit ansehen, wie offen ausbrechende Gewalt gegen Andersdenkende von der Polizei nicht nur geduldet, sondern gutgeheissen wurde. Die Jagdsaison war eröffnet. Die Verfolgung all dessen, was liberal war und sich als kommunistisch geisseln liesse, war nicht präzedenzlos in der US-Geschichte. Das Ausmass der Hysterie war es schon. Selbst Bücher wie «Huckleberry Finn» oder «The Wizard of Oz» wurden aus öffentlichen Bibliotheken verbannt. «The bigot's eye is unerring,» kommentiert Bernstein dieses Klima, «it always finds the best.»

Die politischen Empfindungen erscheinen in «Inside Out» auf dynamische, sich ständig wandelnde Weise mit Bernsteins erster Leidenschaft verknüpft: Seine Bildungsabenteuer fanden im Kino statt. Beide Passionen hat er nie gegeneinander ausgetauscht, beide unterlagen, in unterschiedlichem Grad, dem Wechselspiel von romantischer Verzauberung und Desillusionierung. Er hat sie beide mit Hingabe verfolgt: die eine um des Gefühls der Gemeinschaft, der verantwortungsvollen Hingabe willen, die andere als Zuflucht. Der Eskapismus Hollywoods rief widersprüchlichste Reaktionen bei ihm hervor, auch als Erwachsener hat er es indes immer wieder genossen, sich ihm rückhaltlos anzuvertrauen. Mit dem Aufkommen der Technicolor-Filme nach dem Krieg mag er sich übrigens nicht abfinden – «Their shadows had no mystery» –, die ehrliche Unrealität von Schwarzweiss fand er nun abgelöst durch die falsche Realität der Farbe. Auch die Filme der fünfziger Jahre empfand er als gehaltloser: die Psychologie hatte nach seiner Ansicht die Sozialkritik abgelöst. Dennoch galt für ihn unverbrüchlich: «The screen still knew the secrets of my heart.»

Filmische Aufarbeitung

Bernstein war praktisch das einzige Black-List-Opfer, dem es die Wechselfälle des Hollywoodgeschäfts gestatteten, dieses Trauma zumindest ansatzweise filmisch aufzuarbeiten. Auch ihm ist es allerdings nicht gelungen, mit dem Tabu zu brechen, welches Hollywood nach wie vor davon abhält, statt eines «unschuldigen» Opfers der Berufsverbote endlich einmal eine Figur in den Mittelpunkt eines Films zu rücken, die sich zu ihrer Vergangenheit als Kommunist bekennt. In seinem Buch gelingt Bernstein die sichere und rechtschaffene Gratwanderung, die eigenen Überzeugungen trotz aller Desillusionierung ernst zu nehmen und nicht als jugendliche Schwärmerei zu diskreditieren. Aufmerksame Zuschauer werden beim Lesen des Buches entdecken, wieviele Situationen in *THE HOUSE ON CARROLL STREET* und vor allem *THE FRONT* auf eigene, bittere Erfahrungen zurückgehen: der Einfluss des FBI, der in alle Lebenssphären reicht, und die gleich doppelte Enteignung des Drehbuchautors, der gezwungen ist, unter falschem Namen zu arbeiten. Die Identitätsprobleme von Bernsteins diversen Strohmannern waren sogar noch skurriler als jene, die Woody Allen in Bernsteins und Martin Ritts Film plagten. Sie profitierten vom Ruhm ihres Hintermannes, wurden für seine Arbeit mit Preisen ausgezeichnet, litten unter Schuld komplexen oder Hybris. In der Spätphase wurde es von den Sendern stillschweigend akzeptiert, dass Autoren *fronts* benutzten. Ein Bernstein völlig unbekannter Fernsehautor gab sogar vor, dessen Strohmann zu sein, um Jobs zu bekommen.

Angst und Bedrohung

«Inside Out» vermittelt als erstes Buch über diese Zeit ein wirkliches Gefühl dafür, was es bedeutete, tagtäglich mit den Schwarzen Listen zu leben. Wie bereits in «Keep Your Head Down», einer Sammlung seiner Kriegsberichte für den *New Yorker*, zeichnet Bernstein glaubhaft die allmähliche Vertrautheit mit Angst und Bedrohung nach. Selbst zu dem auf ihn angesetzten FBI-Beamten, mit dem er zumindest den Vornamen teilt, baut er am Ende so etwas wie eine persönliche Beziehung auf (Sein Bild des FBI, so gesteht er ironisch ein, wurde einst geprägt von den Heldentaten James Cagneys in *G-MEN*).

Es sind nicht die schlechtesten Passagen des Buches, in denen er mäandriert, abschweift ins Alltägliche: wie es sich im New York der Nachkriegszeit auch ohne viel Geld leben liess, wie er mit Jobs als Sportreporter oder mit Pferdewetten versucht, den Lebensunterhalt zu bestreiten. Bernstein besitzt eine sichere Hand für prägnante, überaus lebendige Charakterskizzen: Der Leser begegnet dem integren Hasardeur Ritt, dem Verführer Kazan, dem hintergründigen Sugar Ray Robinson, dem gutmütigen Choleriker Zero Mostel. Schliesslich ist das Buch auch die Chronik einer grossen Geborgenheit: Das Netzwerk der Aussenseiter griff schnell, unter seinen Schicksalsgenossen herrschte eine warmherzige Atmosphäre gegenseitiger Hilfsbereitschaft, eine pragmatische Heiterkeit der Verdammten.

Die Zusammenarbeit mit Abraham Polonsky und Arnold Manoff, mit denen er die Erzählform «historischer Reportagen» in der Serie «You are there» gemeinsam als Schmuggelhüllen liberaler Ideen nutzte, wurde zu seiner Lebensachse. Vom Ende der McCarthy-Ära erzählt er deshalb mit einer Spur von Bedauern, denn mit dem Verlust des Drucks von aussen löste sich auch die Gruppe allmählich auf. «Inside Out» verrät ebenso wie «Keep Your Head Down» die jüdische Empfindsamkeit des Autors, seine Sehnsucht nach einer authentischen Gemeinschaft, den Wunsch des Aussenseiters dazuzugehören. Auch heute ist Bernstein seinen damaligen Kontakten treu geblieben. Der Vermieter seines Apartments am Central Park war der Drehbuchautor Waldo Salt, auch er ein Opfer der McCarthy-Ära, das allzu spät rehabilitiert wurde.

Diskretion und Nachsicht

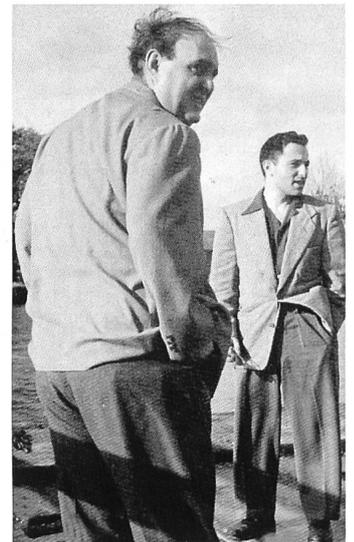
Es ist bemerkenswert, wieviele Namen Bernstein in seinem Buch nicht nennt – die Namen derjenigen, die niemanden verraten, aber auch nicht gegen die Erpressung aufbegehrt haben und seither damit leben müssen, wie beispielsweise ein ehemals befreundeter Produzent, der verschämt die Strassenseite wechselt, als er Bernstein sieht (Darin unterscheidet sich das Buch übrigens von Chroniken der Schwarzen Liste, die in Los Angeles angesiedelt sind – dort gibt es nicht die typisch New Yorker Zufallsbegegnungen auf der Strasse). Bernstein übt diese

Diskretion und Nachsicht, weil er sich nicht auf das Niveau derjenigen begeben will, die seinerzeit mit dem Ausschuss kooperierten.

Dabei gibt es für ihn bei Verrat aber keine graduellen Unterschiede; in dem Masse, in dem moralische Entscheidungen Angelpunkt seiner Drehbücher sind, bestimmen sie auch sein Leben. Die bewegendste Episode ist Bernsteins Wiederbegegnung mit seinem ehemals bewunderten Co-Autor Ben Maddow, dessen Willfährigkeit gegenüber dem Komitee er auf den Grund gehen will: eine Frühstücksverabredung in einem Café, die Bernstein plötzlich beendet, wortlos die Rechnung bezahlt, eine stumm aufgekündigte Freundschaft, ein Augenblick der Enttäuschung und der Trauer. Die Episode charakterisiert genau Bernsteins Haltung, der ohne Hass und Selbstgerechtigkeit zurückblickt, sogar ohne Verbitterung, dafür voll melancholischen Einverständnisses mit der eigenen Biographie.

Gerhard Midding

Walter Bernstein: *Inside Out*. New York, Alfred A. Knopf, ca. 290 Seiten, illustriert; erscheint am 8. November 1996



Zero Mostel
und Walter Bernstein

MOSSANE

trigon film

EIN FILM VON
SAFI FAYE, SENEGAL

EIN LIEBESLIED AN DIE
AFRIKANISCHE FRAU,
VON SANFTER WEHMUT
UND UNVERGESSLICHER
SCHÖNHEIT.

EIN SINNLICHER
UND EINDRÜCKLICHER
FILM. *LE MONDE*

SELECTION
OFFICIELLE
CANNES 1996

TOPE LA!

PUSH & TULL

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

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

GEORG SEESLEN GRUNDLAGEN DES POPULÄREN FILMS

Georg Seeslen
Thriller
Kino der Angst
300 Seiten, geb., zahlr. Abb.
DM 45,- /ÖS 329/SFr 44,50
ISBN 3-89472-422-6

Georg Seeslen
Western
Geschichte und Mythologie
des Westernfilms
280 Seiten, geb., zahlr. Abb.
DM 45,- /ÖS 329/SFr 41,50
ISBN 3-89472-421-8

WESTERN

GRUNDLAGEN
DES POPULÄREN FILMS

Georg Seeslen
Abenteuer
Geschichte und Mythologie
des Abenteuerfilms
280 Seiten, geb., zahlr. Abb.
DM 38,-/ÖS 277/SFr 35,-
ISBN 3-89472-424-2

ABENTEUER

GRUNDLAGEN
DES POPULÄREN FILMS

EROTIK

GRUNDLAGEN
DES POPULÄREN FILMS

Georg Seeslen
Erotik
Ästhetik des erotischen Films
300 Seiten, geb., zahlr. Abb.
DM 38,-/ÖS 277/SFr 35,-
ISBN 3-89472-423-4

»Der wahrscheinlich tiefendste Kenner und Analytiker
des Genrekinos im deutschen Sprachraum«
medien praktisch

IM OKTOBER AUF LESEREISE!
Infos beim Verlag

SCHÜREN

Deutschhausstr. 31 D-35037 Marburg

Tel. 06421/63084 Fax 06421/681190

In Zeiten, da in der Schweiz auch für 1996 kein Wirtschaftswachstum in Sicht ist und in Bonn radikale Sparprogramme verabschiedet werden, geht es auch so manchem Projekt für die Filmkultur "an den Kragen". Die Beispiele der *Filmzwerge* in Münster und des *Gucklochs* in Villingen-Schwenningen zeigen allerdings, dass die Finanzen nicht immer der eigentliche Grund für die Misere der Kinokultur sind. Zu gering sind die Beträge, die nötig gewesen wären, um diese Aktivitäten am Leben zu erhalten. Stattdessen scheint es vielmehr so zu sein, dass Filmkunst immer noch vielerorts ein Stiefkind der Kulturpolitik ist. Angesichts der steigenden Bedeutung audio-visueller Medien in allen Bereichen unserer Gesellschaft traurige Zukunftsaussichten.

Tim Grünewald

Schweizer Film im Abseits

Während des Filmfestivals in Locarno zog die *Eidgenössische Filmkommission* (EFK) unter dem Vorsitz von Nationalrat Peter Tschopp und im Beisein der Bundesrätin Ruth Dreifuss eine positive Bilanz der abgelaufenen Amtsdauer.

Dennoch gab es Anlass zur Besorgnis über die Zukunft des Schweizer Films. Beklagt wurde der vertragslose Zustand mit der EU bezüglich einer schweizerischen Beteiligung an deren MEDIA-Programmen. Dieser habe bereits zu zahlreichen Wettbewerbsnachteilen geführt. Zudem stehe die Schweiz bei vielen europäischen Massnahmen zur Aus- und Weiterbildung sowie bei Förderprogrammen zur Entwicklung und Promotion des Films im Abseits. Da die Media-Ersatzmassnahmen des Bundes in diesem Jahr empfindlich gekürzt wurden, seien diese nur ein ungenügender Ausgleich.

Filmzwerge '96 ausgeknockt

Aufgrund der Kürzungen von Mitteln des Kulturministeriums in Nordrhein-Westfalen finden die siebten Tage des unabhängigen deutschsprachigen Films in Münster, die *Filmzwerge*, nicht statt. Weder das Land noch die grossen Filmförderinstitute wie die «Filmstiftung NRW» konnten dazu bewegt werden, mit der vergleichsweise geringen Summe von DM 25 000

das Festival zu ermöglichen. Es bleibt nur zu hoffen, dass diese sich doch noch erweihen lassen, damit die Filmzwerge im Frühsommer nächsten Jahres stattfinden können.

DOX vom Aussterben bedroht

Dass die Mediaprogramme auch keine Überlebensgarantie darstellen, musste unlängst das *Documentary Film Quarterly DOX* erleben. Aufgrund der allgegenwärtigen Sparzwänge wurden die Unterstützungsbeiträge und damit die finanzielle Grundlage des Filmmagazins kurzerhand gestrichen.

Die englische Zeitschrift, die mit je einer Beilage auf deutsch und französisch erscheint, entwickelte sich in den letzten zweieinhalb Jahren zu einem wichtigen Kommunikationsmittel der Dokumentarfilmschaffenden und Interessierten in Europa. Die nächste Ausgabe scheint dank einer Soforthilfe des Europäischen Dokumentarfilm-instituts und der schweizerischen Dachorganisation Ciné-suisse gesichert und ist für Dezember vorgesehen. Ohne neue Abonnenten, Inserate oder sonstige Finanzierungsmöglichkeiten ist die Zukunft von DOX darüberhinaus aber ungewiss. *Unterstützungswillige Dokumentarfilmfreunde wenden sich an: DOX, c/o European Documentary Film Institute, P.O. Box 100534, D-45405 Mühlheim/Ruhr*

Guckloch gestopft

Das *Kommunale Kino Guckloch* in Villingen-Schwenningen muss Ende September aufgrund chronischer Unterfinanzierung sein Programm vorzeitig beenden. Verglichen mit dem diesjährigen Kulturretat der Stadt in Höhe von DM 1 668 Mio. nimmt sich die Summe von DM 6 000, die benötigt worden wäre, um den Spielbetrieb aufrecht zu erhalten, vergleichsweise bescheiden aus. Es muss wohl daran liegen, dass hier «die Filmarbeit nicht als integraler und gleichberechtigter Bestandteil der Kunst- und Kulturarbeit begriffen wird», wie die Betreiber des Gucklochs schlussfolgern.

Veranstaltungen

Cinéture

Zur lustvollen kinematographischen Begegnung ohne Jury und ohne Smoking lädt die Cinémathèque suisse vom 27. Okto-

ber bis 2. November in hehrer Alpenwelt ein. Einen einwöchigen Kuraufenthalt im Schatten unseres wohl prominentesten Horns, des Matterhorns, in Gesellschaft solcher Klassiker, Trouvaillen und Raritäten wie etwa *LA MOMIE* von Shadi Abdessalam, *IMAGES* von Robert Altman, *IL GRIDO* von Michelangelo Antonioni, *EL* von Luis Buñuel, *DANS LES RUES* von Victor Trivas, *FIVE EASY PIECES* von Bob Rafelson, *I HIRED A CONTRACT KILLER* von Aki Kaurismäki oder *SAYAT NOVA* von Sergej Paradjanov, *TRES TRISTES TIGRES* von Raoul Ruiz, *ANGEL* von Ernst Lubitsch und vielen anderen lässt man sich gerne verschreiben. *Ort: Centre Culturel Vernissage, 3920 Zermatt (günstige Übernachtungsmöglichkeiten stehen bereit) Anmeldung (nur per Fax) bei: Cinémathèque suisse, 1003 Lausanne, Fax: 021-320 48 88 oder Jean-François Amiguet, 1985 Villaz la Sage, Fax 027-83 33 58*

Zum Gedenken

Ende August ist *Erwin Leiser* in seinem 74. Altersjahr in Zürich gestorben. Das Filmpodium der Stadt Zürich gedenkt des Humanisten und Aufklärers am Sonntag, 20. Oktober, um 11 Uhr, mit einer Matinée. In Würdigung des Dokumentaristen und Publizisten, der 1960 mit *MEIN KAMPE*, einer Pioniertat des politischen Dokumentarfilms über den Nationalsozialismus, einen bis heute historisch nicht relativierbaren Film gedreht hat, wird sein letzter Film *ZEHN BRÜDER SIND WIR GEWESEN* aufgeführt. *Filmpodium der Stadt Zürich, Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich*

100 Gesichter des deutschen Films

Blickte man letztes Jahr beim ersten bundesweiten *Aktionstag der Kommunalen Kinos* zum Anlass des hundertsten Geburtstages des Films noch in die Vergangenheit, so soll in diesem Jahr am 31. Oktober die Gegenwart des deutschen Filmschaffens gewürdigt werden. Unter dem Titel «*Der deutsche Nachwuchsfilm*» werden Aktivitäten in den Kommunalen Kinos im gesamten Bundesgebiet stattfinden, um auf die durch Kürzungen in den kommunalen Haushalten bedrohte wertvolle kulturelle Arbeit vor Ort aufmerksam zu machen. Der Aktionstag soll von einer zentralen Veranstaltung im Kommunalen Kino in Frankfurt am Main, Sitz

des *Bundesverbandes Kinokultur*, begleitet werden. Unter dem Motto «*Ein Abend für den deutschen Film*» sind zwei Gesprächsrunden geplant, in denen die Zukunft des deutschen Filmschaffens in filmpolitischer und filmästhetischer Hinsicht diskutiert werden soll. *Bundesverband Kinokultur e.V., Schweizer Str. 6, D-60594 Frankfurt M., Tel 0049-69-622 897, Fax 0049-69-603 218 5*

Fernsehen pflegt Film

Play Dürrenmatt

«*Etwas Tolles ist für mich Fernsehen vor allem, weil man so gut radeln kann dazu. Vor allem bei Kinderstunden. Ich habe schon das ganze Heidi durchgeradelt auf meinem Home-Trainer.*»

Friedrich Dürrenmatt

Vom 3. Oktober bis 2. November ist auf dem Kulturkanal *3sat* ein Schwerpunkt rund um das Werk des Schriftstellers *Friedrich Dürrenmatt* zu sehen. Der Sender wird vierzig Produktionen ausstrahlen, die von dokumentarischen Kurz-Reportagen begleitet werden sollen. Es soll allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass die Filmretrospektive nicht vollständig ist. Während des gleichen Zeitraumes widmen sich die Radioprogramme *S2 Kultur*, *Schweizer Radio DRS 1* und *2* in einer Retrospektive den Hörspielen von Dürrenmatt.

Die *3sat* Sendereihe *Play Dürrenmatt* wird durch ein im Diogenes Verlag erschienenenes, gleichnamiges Lese- und Bilderbuch begleitet. Es enthält Texte von Dürrenmatt, zum Teil unveröffentlicht, sowie eine Fülle von Bildern, Zeichnungen, Fotos und sonstige Materialien und wird ergänzt durch Originalbeiträge unter anderem von Guido Bachmann, Peter Rüedi und Martin Schlappner. *Luis Bolliger und Ernst Buchmüller (Hrsg.): Play Dürrenmatt. Zürich, Diogenes Verlag, 1996, 325 Seiten, illustriert, sFr 29.80*

Ausgezeichnet

Kulturpreis für Pio Corradi

Neben dem Perkussionisten Fritz Hauser und der Redaktion der Literaturzeitschrift «*drehpunkt*» ist in diesem Jahr der Zürcher Kameramann *Pio Corradi* mit dem *basellandschaftlichen Kulturpreis* bedacht worden.

THE GREAT DISCLOSURE OF THE ORSON WELLES LEGACY.
ONE OF THE WORLD'S MOST RENOWNED FILM DIRECTORS ("CITIZEN KANE")
AS NEVER SEEN BEFORE.



ORSON WELLES: THE ONE-MAN BAND

!!! NEU IM KINO: AB 11. OKTOBER 1996 !!!

4. bis 10. November 1996

DUISBURGER FILMWOCHEN
DUISBURGER FILMWOCHEN

2000

Das Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms

Weitere Informationen erhalten Sie unter:
Telefon 49-(0)203-283-4187 /-4171 Telefax 49-(0)203-283-4130
Während der Filmwoche:
Telefon 49-(0)203-201 26 Telefax 49-(0)203-2849 19

Die Veranstalter:
DUISBURG
am Rhein
Ministerium für
Kultur und Sport
Landes
Nordrhein-Westfalen

Filmbulletin

griffbereit

aufbewahren:

im *roten*

Für Ihre Bestellung

praktischen

faxen oder schreiben

Sammelordner.

Sie Filmbulletin.



GEWINNEN

Wir fördern das Schweizer Filmschaffen. Mit 7% unserer Einnahmen. Damit der kulturelle Aspekt nicht zu kurz kommt. Zum Gewinn des Schweizer Films: Kulturfonds.

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

Corradi war in den letzten Jahren sowohl an Dokumentar- wie Spielfilmen der Schweizer Produktion beteiligt. Zu seinen wichtigsten Arbeiten gehören HÖHENFEUER (1985), CANDY MOUNTAIN (1987), KONGRESS DER PINGUINE (1994) und GERHARD MEIER – EINE BALLADE VOM SCHREIBEN (1995).

Zürcher Filmpreise 1996

Die Filmkommission der Stadt Zürich hat ihre diesjährigen Auszeichnungen im Gesamtwert von 60 000 Franken vergeben. Die höchste Auszeichnung von 25 000 Franken geht an Werner Schweizer für NOEL FIELD – DER ERFUNDENE SPION. Für eine SAISON AU PARADIS erhält Richard Dindo den zweithöchsten Betrag von 15 000 Franken. Mit je 10 000 Franken ausgezeichnet werden der Filmtechniker Patrick Lindenmaier und der Filmdozent und Filmpädagoge Viktor Sidler.

SOUNDTRACK von Rainer Scheer

Various

«Music from and Inspired by the Motion Picture MISSION: IMPOSSIBLE» (Polydor)

Danny Elfman

MISSION: IMPOSSIBLE (Philips Classics)

Lalo Schifrin

und John E. Davis

«The Best of MISSION: IMPOSSIBLE Then and Now» (Motor Music/Polygram)

Ein Streichholz wird entzündet und an eine Lunte gehalten, dazu ein hoher, vibrierender Ton, verharrend, abwartend. Dann greift die Glut auf die Lunte über, züngelt blitzschnell voran: Schlagzeugeinsatz, hart, prägnant, mitreissend.

Lalo Schifrins Titelmelodie zu der überaus erfolgreichen Agentenserie «Mission: Impossible» ist ein Ohrwurm. Adam Clayton und Larry Mullen von der Erfolgsband U2 arrangierten das Titelthema, modernisierten es so geschickt, wie es selten zu hören ist, und erwiesen nicht nur dem Filmprojekt einen grossen Dienst, sondern stürmten ganz nebenbei die Charts. Der Soundtrack liefert daneben noch Titel von Massive Attack, Pulp, Björk, The Cranberries und anderen – teils aus dem Film, teils «inspired by». Ein echtes Hörerlebnis, auch wenn niemand mehr an den Film denkt.

Wer dies intensiv möchte, greift ohnehin zum Original-Score von Danny Elfman, einer Einspielung, auf der das Titelthema dann aber fehlt (Es lebe die Schieberei von Rechten!). Von Elfman gab es schon Besseres, nicht zuletzt seine packende Arbeit zu DOLORES. Die Musik bleibt überall im Mittelmass, an keiner Stelle entwickelt der Komponist eine eigene Handschrift. Überaus deutlich wird nur das Bestreben, kein Schifrin-Plagiat abzuliefern und keinen Action-Score im Stile der siebziger TV-Jahre zu erschaffen. Dies gelingt, doch dafür fehlen die Ecken und Kanten. Der begeisterte Kinobesucher wird sich mittels der Musik die entsprechenden Szenen im Film vorstellen können, für den Kenner hat der Score eher geringen Sammlerwert.

Oder doch lieber nostalgisch? Dafür gibt's die packende, unnachahmliche Originalpartitur von Lalo Schifrin. Die CD «The Best of Mission: Impossible Then and Now» enthält fünf Suiten, in denen Lalo Schifrin eindrucksvoll beweist, dass er nicht nur einen unvergesslichen «Main Title» geschaffen hat. John E. Davis übernahm für die Wiederaufnahme der Serie Ende der achtziger Jahre die musikalische Verantwortung, steht dem Vorgänger Schifrin aber an Tempo und Dramatik kaum nach. Ein kleines Bonbon der CD: Ein Interview mit Serienhauptdarsteller Peter Graves.

Alan Menken / Stephen Schwartz

Musik zu: THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (Polydor)

Uns würde etwas fehlen, wäre das Augenmerk in dieser Zeit nicht bereits 'gen Weihnachten gerichtet und damit natürlich auch auf den neuen Disney, der im Juli in den USA Premiere hatte. Für das weihnächtliche Spektakel THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME lieferte Victor Hugo den literarisch anspruchsvollen Stoff. Der bereits mit zahlreichen Oscars (für Disney-Scores) bedachte Alan Menken arbeitete nach POCAHONTAS zum zweiten Mal mit Texter Stephen Schwartz (von ihm stammt unter anderem das Musical «Godspell») zusammen. Fazit: Nicht neu, aber eingängig, denn Menken beherrscht meisterhaft die Kunst, zwischen getrageneren, begleitenden Instrumentalpassagen und Ohrwürmern wie «A Guy Like You» hin- und herzuspringen. Die Mitwirkung von Bette Midler an

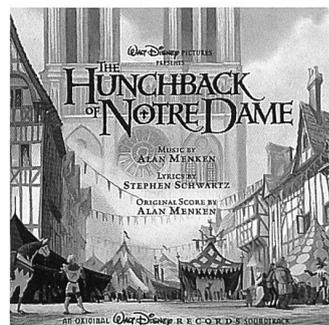
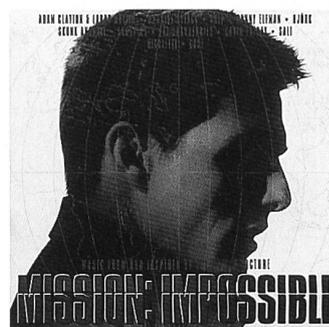
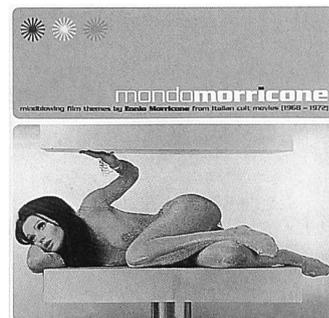
dem Song «God Help The Outcasts» verstärkt natürlich das Renomee des Soundtracks, der auch ohne den Film seine Wirkung nicht verfehlt. Auf jeden Fall sollte man aber diesen Original-Score kaufen und nicht die zumeist mit zu hohen Stimmen verunstalteten deutschen Versionen, von denen Schallplatten-Produzenten glauben, sie seien kindgerecht.

Ennio Morricone

«Once Upon a Time in the Cinema» und «Mondo Morricone» (beide: Colosseum)

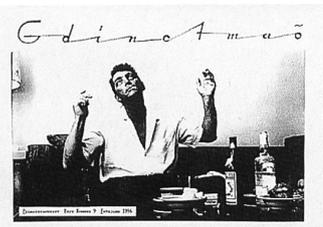
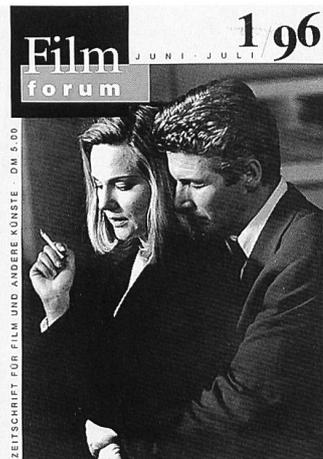
Wenn schon nicht ..., genau, dann muss man eben in die alten Schubladen greifen und einen publikumswirksamen Sampler produzieren, denn Altmeister Ennio Morricone hält sich mit spektakulären Arbeiten derzeit eher zurück, am auffallendsten waren wohl in der letzten Zeit seine Scores zu WOLF oder DISCLOSURE. Colosseum entdeckte in diesem Jahr eine ganz innige Leidenschaft zu Morricone und erinnerte zunächst mit «Once Upon a Time in the Cinema» an den Komponisten. Da darf weder das quasi titelgebende ONCE UPON A TIME IN THE WEST noch FRANTIC oder THE MISSION fehlen, mit denen Morricone den alten Glanz beschwört. Doch fehlt dieser Auswahl das Markante, die Überraschung. Die Zusammenstellung ist nett, ein hübsches, pflegeleichtes Mitbringsel, für alle, denen schon einmal Musik während eines Films aufgefallen ist. Für Filmmusikfreunde nichts Neues.

Anders die Ende August erschienene CD «Mondo Morricone», die Musiken italienischer Filme aus der Zeit zwischen 1968 und 1972 zusammenfasst. Es ist eine Phase, in der die Filmmusik eine nicht wieder erlangte Leichtigkeit transportiert, Morricone prägt eingängige Melodien, oftmals definiert durch die Stimme Edda Dell'Orsos. Eine ätherische Gesangsstimme, die häufig nur begleitend summt, ohne eigentliche Liedtexte zu intonieren, wird eines der besonderen Merkmale in Morricones filmmusikalischem Schaffen. Denn wie "gesangstauglich" Morricones Melodien sind, bewies eindrucksvoll bereits 1990 Amii Stewart auf der CD «Pearls». «Mondo Morricone» ist im überreichen Sampler-Angebot wirklich ein Gewinn.



Spuren hinterlassen Ein Überblick: neue deutschsprachige Filmzeitschriften

KURZ BELICHTET



Sie nennen sich «shomingeki» oder «Gdinetmao» und kaum einer kennt sie. Man muss lange nach ihnen suchen, aber es gibt sie: kleine, unregelmässig erscheinende Filmzeitschriften in Deutschland, die im Schatten des bunten, millionenfach aufgelegten Warenhauskataloges «Cinema» und der beiden konfessionell geförderten, soliden Blätter «filmdienst» und «epd Film» gedeihen und das Bild bundesdeutscher Filmpublizistik erst vervollständigen. Aktuelle Filmkritik findet hier nicht mehr statt. Sie ist schon längere Zeit vorrangig in überregionalen Tages- oder Wochenzeitungen zu finden – auf recht anständigem Niveau verfasst von Leuten, die ganz sicher eines können: gut schreiben. Alles andere hingegen, Übergreifendes, Verbindendes, Analytisches, Experimentelles, Gewagtes, aber auch so Profanes wie ausgiebige Interviews mit Filmschaffenden, ist Sache der kleinen Blätter geworden.

Bereits die Blütezeit der Filmzeitschriften in Deutschland, die zwanziger und frühen dreissiger Jahre, kannte eine für heutige Verhältnisse schier unüberschaubare Vielfalt von Blättern – rein intellektuell geprägten ebenso wie solchen, die der Filmindustrie nahestanden. Deren breite Leserkapazität war hauptsächlich deshalb ungleich stärker als heute, weil einem Kinobesuch, der damals noch nicht in ein ganzes Ensemble von weiteren Freizeitvergnügungen eingebettet war, stärkere gesellschaftliche Bedeutung zukam. 1937 zählte eine Dissertation über die deutsche Filmpresse allein für den Erscheinungszeitraum von 1907 bis Ende 1935 insgesamt weit über 150 erschienene Titel auf. Bis heute bedarf es in jedem Fall der Aufmerksamkeit für das Objekt Film, um das nachfolgende publizistische Produkt überhaupt zu schaffen.

So wie Literatur- und Kunstzeitschriften ohne lebendige Szenen nicht existieren könnten, verhält es sich bei Filmzeitschriften. Allerdings ist ihre Qualität nicht zwangsläufig abhängig vom Zustand des jeweiligen Gegenwartsfilms, kann sich doch Filmbildung mühelos aus dem Umgang mit Filmgeschichte speisen. Ein Beleg dafür ist «Meteor» aus Wien. Die im Äusseren schlichte, von braun-grauem Karton umschlagene Zeitschrift ist mit ihrem ersten halben Dutzend Ausgaben abgesichert durch öffentliche Förde-

rung, anschliessend soll der Schritt auf den freien Markt gewagt werden. Die Zeitschrift mit «Texten zum Laufbild», in dem zuletzt auch die Schriftstellerin Elfriede Jelinek über den «Crossover» zwischen Film und Sport geschrieben hat, bietet durchwegs anspruchsvolle Arbeiten: «Die Hieroglyphe der Gegenwart ist der Sport: Er wird in den jeweiligen Körper eingraviert. Gleichzeitig zerstört er diesen Körper, seinen lieben Wirt, von innen heraus.» (Jelinek) Manche sagen, «Meteor» sei die Quersumme aus der alten «Filmkritik», die das Bild niveauvoller bundesdeutscher Filmpublizistik zwischen 1957 und 1984 weitgehend allein geprägt hat, und der im schlichten Packpapier-Design auftretenden Pariser Gründung «Trafic», die Serge Daney 1994 noch vor seinem Tode gründen konnte. Die Durchsicht der ersten vier Hefte gewährt Interesse an jeder Art von Film, Kino und Experiment. Namen wie Larry Clark, Kathryn Bigelow und Maurice Pialat stehen da im Mittelpunkt, und die sie da hinstellen, das sind ihre närrischen Liebhaber, Autoren, mitunter übersetzt aus Frankreich, denen ein Film Anlass sein kann zu eiskalter Analyse wie zu herzerreissender Hingabe.

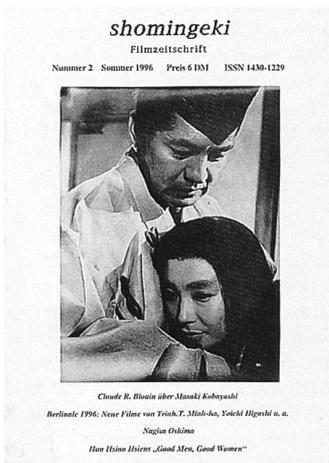
Wie ausuferndes Fanwissen und eine Filmbegeisterung ohne Beispiel in elegante, kaputte, irre Texte gegossen werden können, demonstriert seit einiger Zeit eine kleine Kölner Schrift im DIN A 5-Querformat und mit fotokopierten Abbildungen, deren Enthusiasmus inzwischen sogar in Filmhochschulkreisen goutiert wird: «Gdinetmao», so rätselhaft benannt sich ein Organ, das beispielsweise ein immer offenes Auge auf den vor einem Jahr verstorbenen Exiltschechen Zbynek Brynych, Regisseur zahlloser «Kommissar»- und «Derrick»-Folgen, gehabt hat. Aber auch von der plötzlichen Verquickung der beiden Komiker Oliver Hardy und Stan Laurel mit den beiden nicht unbedingt jedem geläufigen Pornodarstellerinnen «Debi Diamond» und «Bionca» sollte man sich nicht irritieren lassen. Die Überleitungssätze lauten: «Das Mass, in dem die Komik der beiden auf uns wirkt, ist vorherbestimmt durch unsere Kondition. Es kommt einzig darauf an, wieviel wir verkraften können. Über sechzig Jahre hat es gedauert, bis die Kinematographie von einer vergleichbaren Konvulsion der Intimität befal-

len wurde. Der Bereich, in dem dies zurzeit geschieht, ist nicht die Komik, sondern, endlich, die Erotik.» Dass auch Fussball hier zum festen Themenpark gehört, versteht sich. In der letzten Ausgabe haben sechs Mitarbeiter ihre jeweilige Weltelf aufgestellt – besonders häufige Namen sind Martin Scorsese, Paul Schrader und Eric Rohmer. Und einmal spielt sogar Helge Schneider mit – natürlich im Angriff.

Keine Zeichen von Überdrehtheit oder Spinnerei zeigt das zweimonatliche «Filmforum» (in den fünfziger und sechziger Jahren hiess bereits eine Zeitschrift so), deren zweite Nummer unlängst erschienen und bei dem noch unklar ist, wohin die Reise gehen wird. Man beschränkt sich nicht auf Berichte zu Film und Kino, sondern rückt auch Literatur, Musik, Tanz und «Kunst» an die Ränder des Schreibens. Dies, so heisst es in einer typischen Redundanz, weil «sich im Film alle anderen Kunstgattungen spiegeln. Sie sind in ihrer gemeinsamen Schnittmenge vertreten, bilden aber auch für sich stehend einen eigenen Bereich um den Film als Zentrum.» In jeder Ausgabe widmet man einen kleinen Schwerpunkt einem exotischen Filmland abseits des Hollywood-Mainstreams, im aktuellen Heft etwa Brasilien.

Wenn Filmfestivals heute die einzige Möglichkeit bieten, Filme auch aus den entferntesten Regionen der Erde wenigstens einmal zu sehen, so sorgt die Zeitschrift «shomingeki» dafür, dass speziell künstlerisch ausgeprägte asiatische Produktionen auch für die Erinnerung des Zuschauers gerettet werden. Herausgeber Rüdiger Tomczak ist nicht nur ausgewiesener Kenner, sondern mehr noch begeisterter Freund besonders japanischer Filmkunst, deren wichtigste Traditionslinie für ihn sicher die Beschwörung der «langen Einstellung» darstellt. Radikaler als «shomingeki» demonstriert keine hiesige Filmzeitschrift, dass Europa auf der Landkarte der Kinematographie nicht der Mittelpunkt ist.

Als Dokumente wachsender Kinobegeisterung zwischen Rhein und Ruhr können die bisherigen Ausgaben von «Der Schnitt» gelten. Einerseits geprägt von regionalen Kinoangeboten, die in dem kostenlosen monatlichen Kalender «Schnittchen» fixiert werden, andererseits interessiert an übergreifen-



den Themen, versuchen sich zwei Chefredakteure, sieben Redakteure und zahlreiche Mitarbeiter an diesem Spagat. So findet man Interviews mit dem Filmregisseur Quentin Tarantino und dem Simulations-Philosophen Jean Baudrillard neben reichlich profanen Kurzkritiken zu aktuellen Filmen. Ein ausgeprägtes historisches Interesse am sowjetischen Film (so etwa die deutsche Erstveröffentlichung von Kasimir Malewitschs Text «Die Gesetze der Malerei in den Problemen des Kinos» von 1929 in Heft 3) kontrastiert mit ungelungenen Betrachtungen zum Bild des Buchhändlers im Film. Der Einführung in die Filmtheorie des durch Freitod gestorbenen Gilles Deleuze wird eine überflüssige «persönliche Entdeckung» des DEFA-Films DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA an die Seite gestellt, und in einem Text über Basketball-Filme der letzten Jahre hat Regisseur William Friedkin «den kommerziellen Sprung aus den Siebzigern nie geschafft». «Der Schnitt»: eine Wundertüte aus Wissenswertem und Peinlichkeiten.

«24» ist schon etwas älter, und trotzdem ausserhalb des Erscheinungsortes München wenig bekannt. Assoziationen könnten jene 24 Bilder beschwören, die in jeder Sekunde durch Film-Kamera und Projektor flitzen – die 24, eine magische Zahl für den Kreis der Cineasten. Man ist hier auch in der bajuwarischen Autorenschaft unter sich, eine Gruppe um Filmmuseum und Werkstattkino hat sich den kleinen Traum einer eigenen Kinozeitschrift erfüllt, und so geht es seit 1991 immer und mehr als nur um Filme. Eine Fülle manchmal noch ungeordneter persönlicher Gedanken, hier auch formuliert von einem gestandenen Redakteur der «Süddeutschen Zeitung», bündelt sich mit jeder Ausgabe neu und weitet so unsere Wahrnehmung. Film zu Literatur, Kino zu Film, Wort zu Bild, Film zu Geschichte, Internet zu Buch, Imagination zu Realität: Immer wieder werden in «24» Dinge ins Verhältnis zueinander gesetzt, einfach so, als ob es ganz selbstverständlich sei, bei Filmen nicht nur an Kino zu denken, sondern daran, dass es dabei um eine Einstellung der Welt gegenüber geht. «24» bringt keine «richtigen» Themen, jedes Heft steckt voller Andeutungen, Anspielungen, auch wenn es konkret um eine Person geht – in diesem Falle um den britischen Regis-

seur Seth Holt, der zwischen 1958 und 1971 nur fünfzehn Filme realisieren konnte. Man darf sich halt nur nicht darüber wundern, dass ein Text zu seinen Filmen plötzlich um das alte englische Brettspiel «Snakes and Ladders» und ums Pokern sich dreht.

Kino und Bildschirm werden von einer jüngeren Generation Filmkritiker nur noch selten getrennt behandelt. Im Gegenteil: Der grössere Teil ihrer Mediensozialisation hat bei den meisten wohl ohnehin eher vor dem kleinen Kasten als vor der grossen Leinwand stattgefunden. Eine Feier der amerikanischen Fernsehserie «Akte X» in einer Filmzeitschrift wie «Nachtblende» zu finden, darf also nicht überraschen. Ihren Namen bezieht sie aus dem deutschen Verleihtitel von Andrzej Zulawskis Film mit Romy Schneider, und die Redaktion hält bereits in der ersten Ausgabe fest: «Wir schreiben über Filme, um die Ernüchterung nach der Abblende zu überwinden.» Das ist ein egoistischer Ansatz, aus dem schon oft die schönsten Texte entstanden sind. Wahrer Erfolg ist es dann, wenn sich trotzdem genügend Leser finden. Als «Forum des freien Sehens» konzipiert, wendet sich die «Nachtblende» einigen Ikonen des guten zeitgenössischen Films zu (Ken Loach, Tim Burton, John Sayles, Abbas Kiarostami, Claude Sautet) und vergewissert sich schriftlich der angeeigneten Filmgeschichte über einen Kanon von Namen (Jean Renoir, Roland Klick, Claude Chabrol, Jean Eustache, Seth Holt). Kleinere Personenporträts, kesse Annotationen zu guten und schlechten Filmen, Texte zu einer japanischen Zeichentrickserie und ein wunderbares Spiel mit Filmanfängen und -schlüssen: Diese Zeitschrift ist sich ihres Auftritts unter vielen ähnlichen sehr sicher.

Filmzeitschriften heute, und so auch die vorgestellten neueren, sind weder Verlautbarungsblätter politisch in der Wolle gefärbter Kritiker noch purer Ästheten-Feinsinn für eine akademische Mittelschicht, die sich auch fürs Kino interessiert. Mit viel Eigeninitiative und ohne Verlag rücken die meisten jungen Redakteure an, der Blick ist aufs Heute gerichtet, nicht auf die Organisation der Zukunft. Oft entsteht ihr Enthusiasmus in Gruppen, in Kinos oder Universitäten. Mag auch die Lebensdauer vieler dieser Blätter

gegenüber früheren rapide sich verkürzt haben: Es hat sie wenigstens für eine gewisse Zeit gegeben, sie haben eine Spur hinterlassen, und später wird man froh sein über beinahe jede Äusserung, die Vergangenheit rekonstruieren hilft. Letztes Beispiel sind die Berliner «Publikationsblätter», die nach kaum mehr als einem Dutzend Nummern ihre Existenz schon wieder eingestellt haben. Waren zwar Autorennamen wie Rainer Gansera, Susanne Röckel, Stefan Flach, Peter Nau oder Eddi Herzog dazu angetan, das Interesse an diesen reinen Lustblättern anzufachen, so wuchs deren aufwendige Organisation den Beteiligten über den Kopf. Was übrigens sehr, sehr schade ist.

Rolf Aurich

Meteor – Texte zum Laufbild
Bezug: PVS Verleger, Friedmann-
gasse 44, A-1160 Wien,
Tel 0043-1-407 24 97,
Fax 0043-1-407 43 89
öS 75.–, sFr. 12.–, DM 14.–

Gänetmaō
Bezug: Rainer Knepperger,
Königsforststrasse 82,
D-51109 Köln,
Tel 0049-221-845290, DM 6.–

Filmforum – Zeitschrift für Film
und andere Künste
Bezug: Filmforum GbR, Elena
Kouradis, Onkel-Tom-Strasse 129,
D-14169 Berlin,
Tel/Fax 0049-30-813 48 79, DM 5.–

Shomingeki – Filmzeitschrift
Bezug: Rüdiger Tomczak, Bänks-
strasse 29, D-10247 Berlin,
Tel/Fax 0049-30-427 10 20,
ISSN 1430-1229, DM 6.–

Der Schnitt – Kino, Blickfang,
Augenschmaus
Bezug: Nikolaj Nikitin, Huestrasse
12, D-44787 Bochum,
Tel. 0049-234-978958-0,
Fax 0049-234-978958-1,
ISSN 0949-7803, DM 3.–

«24»
Bezug: Filmbildverlag, Blomberg-
strasse 31, D-81825 München,
ISSN 0949-9164, DM 7.–

Nachtblende – Filmzeitschrift
Bezug: Till Müller-Edenborn, Paul-
Schallück-Strasse 6, D-50939 Köln,
Tel 0049-221-415148,
Fax 0049-221-736296,
DM 7.–

● ● ●

«Der Preis trifft mich zur richtigen Zeit»
Ehren-Leopard
Filmfestival Locarno
Gespräch mit
Werner Schroeter



Werner Schroeter mit
Anita Cerquetti in
POUSSIÈRES D'AMOUR

FILMBULLETIN Werner Schroeter, Sie sind beim Filmfestival in Locarno mit dem Ehren-Leoparden ausgezeichnet worden. Auf einem Festival, zu dem Sie anscheinend eine besondere Beziehung haben. Immerhin sind hier seit 1972, seit DER TOD DER MARIA MALIBRAN, acht Filme von Ihnen zur Auf-führung gekommen.

WERNER SCHROETER Ich habe eine Beziehung zu verschiedenen Menschen in der Schweiz, zu Menschen, die ich seit vielen Jahren kenne. Ich habe Schweizer Freunde. Aber eine besondere Beziehung zum Festival habe ich nicht. Ich finde es schön in Locarno. Ich glaube, es ist das einzige Festival mit einigermaßen guter Ausserprojektion, die technisch wirklich funktioniert. Das ist einfach eine wunderbare Idee: Man sitzt auf so einem Platz und sieht in aller Öffentlichkeit möglicherweise die intimsten Ausserungen, ausgebreitet auf einer grossen Leinwand. Das finde ich schön.

FILMBULLETIN Der Ehren-Leopard gilt Ihrem filmischen Gesamtwerk. Eine hohe Auszeichnung, aber: ein Blick zurück, der etwas Abschliessendes hat.

WERNER SCHROETER Ich sehe das nicht als eine testamentarische Vollstreckung an mir, sondern als Aufforderung, wieder mehr Filme zu machen. Das kommt mir sehr gelegen, und es freut mich sehr. Ich sehe das auch nicht so, dass man mir für das Vergangene einen Preis gibt, sondern in dem Sinn von: Mach mal weiter.

FILMBULLETIN In den vergangenen Jahren haben Sie aber kaum noch Filme gemacht und mehr am Theater gearbeitet. Eine freiwillige Entscheidung? Oder ist es für Sie heute schwieriger geworden, Filme zu machen?

WERNER SCHROETER Das wäre ungerecht zu sagen: ich hätte keine Möglichkeiten gehabt, Filme zu machen. Vielmehr ist es so: Wenn man sich auf das Theater einlässt, gerät man in eine Form von Familie. Und wenn man von einem Theater zum nächsten mit fast immer denselben Schauspielern zieht, wird man davon völlig gefangen-genommen. Man kann nicht im Jahr vier Inszenierungen in der Oper und im Schauspiel machen und gleichzeitig ein Drehbuch schreiben. Man kann nicht vier-zehn Stunden im Theater arbeiten und dabei noch Filme vorbereiten. Das kann man einfach nicht, man hat den Kopf nicht frei. Das Zusammensein mit so vielen Menschen, deren Spiel-

leiter man ist, nimmt einem den Atem zum Schreiben. Schreiben kann man nur in der Stille, wenn man allein ist. Wenn man sich aufs Theater einlässt, verschwindet man darin, wenn auch mit dem grössten Vergnügen. Aber jetzt habe ich keine Lust mehr, im Theater zu verschwinden. Ich habe wieder Lust, weniger zu dienen. Denn Theater ist immer Dienen an den Autoren. Das tue ich zwar gerne, aber zurzeit habe ich die Nase voll, auf die Knie zu gehen vor all den wunderbaren Dichtern. Im Theater gibt es mitunter einen Ermüdungsprozess: Man steckt fest in einem Rhythmus, aus dem man sich nicht mehr befreien kann, um zu den eigenen Ideen zu kommen. Dieser Punkt ist jetzt erreicht, so dass mich die Auszeichnung wie ein glücklicher Zufall trifft. Sie trifft mich zu einer Zeit, in der ich denke, ich sollte viel weniger Theater und wieder mehr Filme machen. Insofern ist dieser Preis für mich kein Abschluss, sondern Herausforderung.

FILMBULLETIN Was für Projekte haben Sie?

WERNER SCHROETER Das nächste, was ich mache, ist noch einmal Theater, am *Berliner Ensemble*. Und dann sind es Filme. Eine Dokumentation für *Arte* zum zwanzigsten Todestag von *Maria Callas*. Ein Film nach dem Buch «*Ein fremdes Gefühl*» von Irene Dische. Und ein Film mit dem Titel *HOTEL MANHATTAN*; aber das Hotel, um das es geht, steht nicht in New York, sondern in Düsseldorf.

FILMBULLETIN POUSSIÈRES D'AMOUR, ein neuer Film von Ihnen, entstanden in französisch-deutscher Co-Produktion, hatte in Locarno Weltpremiere. Ein Dokumentarfilm über Opersänger und -sängerinnen und mit bestimmten Fragen, die Sie an sie haben.

WERNER SCHROETER «Hast du Angst vorm Tod?» und «Wie definierst du Liebe?». Das sind die Fragen, die ich in dem Film dauernd stelle. Was ist Liebe? Was ist Tod? Das sind die Fragen, die mich interessieren. Alle, die ich im Film frage: «Hast du Angst vorm Tod?», sagen ganz direkt: «Nein». Das sagen alle, ob sie nun 84 Jahre alt sind oder 23. Aber die Definition, was Liebe ist, stellt ein viel grösseres Problem. Da gibt es endlose Pausen, bevor man antworten kann. So eine Antwort formuliert sich sehr viel schlechter als ein einfaches Nein. Was ist Liebe? Um das zu sagen, muss man erstmal Luft holen, nachdenken, nach Worten suchen. Aber das ist so sympathisch. Diese Men-

schen liebe ich, die sich so klar äussern, dass sie keine Angst vorm Tod haben, aber nicht wissen, was Liebe ist und sie suchen.

FILMBULLETIN Was ist Liebe?

WERNER SCHROETER Weiss ich nicht, sonst würde ich die Frage ja nicht stellen.

FILMBULLETIN Aber jetzt wissen Sie mehr, nach den Antworten, die Sie gekriegt haben.

WERNER SCHROETER Nein. Es hat ja niemand antworten können. Wer wüsste, was Liebe ist, der könnte der Welt helfen. Aber es weiss es ja niemand. Wissen Sie es?

FILMBULLETIN Nein.

WERNER SCHROETER Vielleicht sollte man hier unter den Leuten ringsum mal eine Umfrage machen, was Liebe ist.

FILMBULLETIN Was sind denn die *Abfallprodukte der Liebe*? So der deutsche Titel Ihres Films.

WERNER SCHROETER *POUSSIÈRES D'AMOUR*, der französische Titel, ist eigentlich falsch. Er ist poetischer und klingt mir zu altmodisch. Aber es gibt auf französisch kein Äquivalent zu *ABFALLPRODUKTE DER LIEBE*.

Dahinter steht: Ich hatte immer schon den Wunsch, eine Hommage darzubringen an all die grossen Sänger, denen ich viel verdanke und die mein Leben beeinflusst haben, insbesondere an Martha Mödl, Rita Gorr, Anita Cerquetti und unser heiliges Phantom Maria Callas. Ich hatte das Glück, dass diese Sängerinnen – abgesehen von Maria Callas – noch kommen und auch noch wunderschön vortragen konnten. Ich wollte zeigen: das sind lebendige Menschen, die eigentlich nur dadurch zu diesem Ausdruck in der Stimme finden, weil sie die Liebe suchen. Der Film geht von der Überzeugung aus, dass ein Mensch, der nicht zu lieben versucht, sich auch nicht ausdrücken kann. Die grosse Kunst, der wunderbare Gesang – nichts anderes als Abfallprodukte der Liebe. Keiner der Sänger, die im Film auftreten, nimmt sich selber so ernst, dass er meint, er sei etwas Besonderes. Ob sie an der Metropolitan oder an der Mailänder Scala gesungen oder ob sie tausend Preise gekriegt haben, das ist ihnen Wurst. Alles nur: Abfallprodukte der Liebe. Das eigentlich Kreative, das ist die Suche, der Weg, die Kommunikation. Zu seiten dieses Weges fallen die Abfallprodukte der Liebe, die im besten Fall Kunst sind und im schlimmsten Fall Mord und Totschlag.

FILMBULLETIN Was also für den Gesang gilt, gilt damit ganz exemplarisch auch für die anderen Künste.

WERNER SCHROETER Unbedingt. Wenn jemand nicht auf dem Weg ist, den anderen zu suchen, gibt es wenig auszudrücken. Ich glaube nicht, dass man durch Selbstbeschränkung und Eigenmeditation etwas finden kann, das sich ausdrücken lässt. Das geht nur im ununterbrochenen Versuch, einander zu begegnen. Darum sind eben auch meine Filme Abfallprodukte der Liebe, weil sie nie die Wirklichkeit meines Seins und meiner Suche überwiegen könnten. Obgleich ich ununterbrochen gearbeitet habe, soviel wie Fassbinder in seinem Leben.

FILMBULLETIN Auf der einen Seite die Liebe, auf der anderen der Tod?

WERNER SCHROETER Die Liebe ist eine dauernde Bewegung, eine fortwährende Suche. Und der Tod ist dann die letzte Bewegung im Leben. Sie ist definitiv. Das ist wie bei Wilhelm Busch in *«Knopp»*. Da wird der Faden abgeschnitten: Zack! Aber die Thematik *Liebe und Tod* hat bei mir nichts Morbides. Überhaupt nicht. Ein berühmter Philosoph hat einmal gesagt: «Wer am Tag nicht jede Stunde an den Tod denkt, lebt nicht.» Wenn man sich keine Gedanken über die Endlichkeit seines Zustands macht, kann man gar nicht atmen.

FILMBULLETIN In allen Ihren Filmen, in Ihrem gesamten Werk findet sich die Liebe zur Oper.

WERNER SCHROETER Sagen Sie besser: zur menschlichen Stimme, die in unserer Kultur sicherlich die grösste Expansion in der Oper hat.

Ich war immer unbefriedigt mit dem, was sogenannte Wirklichkeit ist. Ich bin mehr auditiv veranlagt, mehr vom Ohr als vom Auge bestimmt. Der Gesang ist eine Emanation von Schönheit und Wirklichkeit, für mich: von wirklicher Wirklichkeit. Ich kann das schlecht erklären, weil mir das so selbstverständlich vorkommt. Das ist einfach meine Natur. Ich sehe auch keinen Unterschied, ob ich Sprechtheater oder Operntheater inszeniere. Wenn jemand anfängt zu singen, ist das für mich ein genauso selbstverständlicher Ausdruck, wie wenn jemand anfängt zu formulieren und «Sein oder Nichtsein» zu sagen versucht.

Na gut, die Oper ist im frühen sechzehnten Jahrhundert auf Grundlage des griechischen Dramas erfunden worden. Sie entspringt einem Bedürfnis nach

einem abstrakten Ausdruck mit viel Sinnlichkeit. Eigentlich: ein Ritual mit Musik. Wie soll ich sagen? Ich finde, es ist dem Menschen eigen, dass er Gesang liebt. Es gibt so ein dummes deutsches Sprichwort. Das heisst: «Wo man singt, da lass dich ruhig nieder; böse Menschen haben keine Lieder.» Kennen Sie das?

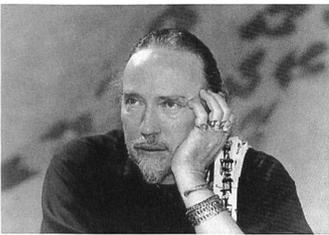
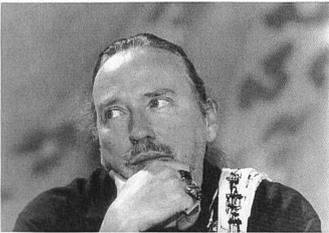
FILMBULLETIN Naja.

WERNER SCHROETER Ich finde, Gesang hat viel mit Generosität zu tun.

FILMBULLETIN Sehen Sie einen Film wie *POUSSIÈRES D'AMOUR*, der doch eher ein klassischer Dokumentarfilm ist, noch in direktem Bezug zu Ihrem avantgardistischen Frühwerk?

WERNER SCHROETER Ich sehe alles in Beziehung zueinander. Bedenken Sie, ich habe über dreissig Filme gemacht und über vierzig Theater- und Opern-Inszenierungen. Das sind mehr als siebzig Arbeiten. Natürlich hängt eines mit dem anderen zusammen. Und die Form, die jeweils entsteht, bezieht sich bei mir immer auf den Inhalt. So hat man gesagt, mein Film *REGNO DI NAPOLI* sei eine von mir modernisierte Form des Neorealismus. Gut, das klingt ganz schön. Aber es ist einfach nur so, dass ich da eine Geschichte von einer Familie aus Neapel erzähle. Und die kann ich nicht erzählen wie meine Wahnidee über Maria Malibran. Und *POUSSIÈRES D'AMOUR* sehe ich als Danksagung an Menschen, die ich liebe und denen ich viel verdanke. Im Hintergrund erzähle ich über mich und im Vordergrund über diese Sänger. Deshalb ist hier die Struktur sehr einfach – im Verhältnis zu dem, was ich als Phantasmagorien entwerfen könnte.

Das Gespräch mit Werner Schroeter führte Peter Kremski während des Festivals von Locarno



Lasst euch nicht ein mit Literaten

DER UNHOLD von Volker Schlöndorff,
als Kino politisch gesehen

Der Fehler des Films DER UNHOLD ist vielleicht, dass er Riefenstahls Bilder nachäfft. Er hätte sie zitieren können.



Ein Mangel der Kritik: dass Faszination sich nicht messen lässt. Es gibt keine Waage, keinen Zollstock, keinen Oszillografen dafür. Auch keinen Chronometer und erst recht keine Weltzeituhr. Die aber wäre nötig, weil Unwägbares nur zu seiner Zeit, vielleicht, gewogen werden kann.

Das Glück der Kritik, dass Faszination sich nicht messen lässt. Denn davon, dass sie unterscheidet, auch sich selbst unterscheidet, lebt sie. Davon, dass sie sich auseinandersetzt. Dass sie streitet. Um den Gegenstand, nicht um sich selbst.

Wenn ich behauptete, dass mich der Film DER UNHOLD fasziniert – wer könnte mir widersprechen? Wenn ich behauptete, dass er mich nicht fasziniert, ja dass die Fehlanzeige Faszination sein entscheidender Mangel sei – wer könnte dem widersprechen? Niemand sieht mit des anderen Augen, und der Erfahrung seiner Augen, niemand kann Faszination objektivieren.

Oder doch? Der Film DER UNHOLD behauptet, dass Faszination teilbar, also mitteilbar sei. Das ist sein Thema, und das ist sein Problem. Dass Faszination sich inszenieren lasse. Man kann sie dann auch Propaganda nennen.

Jeder, nein, nicht jeder von uns hat beides erlebt. Der Film DER UNHOLD aber zeigt beides. Oder versucht es. Man kann einwenden, dass der Widerspruch zur nationalsozialistischen Weihepropaganda schwach inszeniert sei in diesem Film. Sie war es ja beileibe auch, Goerdeler und Leber, Stauffenberg und Witzleben sei es geklagt. Als die Nachricht vom Anschlag des 20. Juli ins Ferienlager der Pimpfe kam, gab es auch da einen Raufeisens und das Zittern in allen Knien. Und das kam nicht von den Anstrengungen der "Körperertüchtigung" und des nächtlichen "Geländespiels".

Es mag ja sein, dass Leni Riefenstahl und Veit Harlan es besser getroffen haben mit den Ritualen, dem Pomp, dem Fahنشwingen und Lichterzirkus. Aber man wird Schlöndorff nicht vorwerfen wollen, dass er keine faschistische Ästhetik hat, sondern ihr bestenfalls nachstellen kann. Den ganzen Gegenlichtquahl, den auch schon Fritz Lang hatte. Und Murnau.

Als Goebbels, der wahre Tycoon des deutschen Kinos in den zwölf Jahren des Dritten Reichs, nach einem nationalsozialistischen PANZERKREUZER POTESKIN verlangte, schrieb ihm Eisenstein einen offenen Brief. «Herr Doktor», schrieb er, und dass man einen POTESKIN nur filmen könne, wenn man im Besitz der Wahrheit sei, der Reichspropagandaminister aber sei im Besitz der Lüge. Man wird Schlöndorff nicht vorwerfen, dass er nicht im Besitz der harlanschen oder riefenstahlschen Lüge ist.

Riefenstahls Bilder vom Reichsparteitag waren Riefenstahls Bilder, nicht die des Reichsparteitags. Den hat niemand so gesehen, ausser in Riefenstahls Film. Der Fehler des Films DER UNHOLD ist vielleicht, dass er Riefenstahls Bilder nachäfft. Er hätte sie zitieren können. Denn die riefenstahlschen Filme wurden auch dort gezeigt, wo Abel Tiffauges Schlöndorffs Jungen "s" trifft, gerade dort, in den Napolas, den nationalsozialistischen politischen Erziehungsanstalten. Und jeder dort wusste, dass er bei den Aufmärschen, an denen er teilnahm, vorgegebenen Bildern folgte. Dass er ein Teil der Inszenierung war.

Das war's doch gerade. Propaganda kann, wenn sie sich selbst Propaganda nennt, Faszination bewirken. Weil es die Faszination ist, die die Zeit bereithält. Endlich, gelobt seien auch Jünger, Carossa, Johst und Binding, ein deutsches Selbstbewusstsein, das an sich selber satt wird. Endlich ja sagen dazu, anders zu sein



als die anderen. Ausser uns gibt es nur ein einziges anderes Volk, das sich für auserwählt hält. Nur das kann unser Feind sein. Für alle, die sich von den Bildern und ihren Mythen faszinieren lassen wollten, denen endlich Zusammenhang und Sinn gestiftet wurde, gab es eine Heimat nach der Schmach und der Vertreibung aus der Geschichte.

Schlöndorff kann das – und er kann es nur aus dem Kino wissen – vermitteln. Die erlebte Faszination einer Generation lebt in dem Film DER UNHOLD wieder auf. Umso bedauerlicher, dass das Kino ausgenommen wird von der Faszination der Propaganda. Nirgendwo sonst wurde (und wird)



Weil sich Schlöndorff ans Literarische hält, tun es seine Kritiker auch. Denn noch immer erscheint die Methode vielversprechend, einen Film an dem Roman zu messen. Dabei ist der Vergleich so sinnvoll wie etwa der eines Apfels mit Spinat.



Schlöndorffs Film ist eher zu vorsichtig, weil er uns nicht zutraut, was Goldhagen uns zumutet.

mehr Faszination erzeugt und Propaganda gemacht. Da gab es, auch für die Napolas, gerade für sie, die Filme Riefenstahls und einen Film namens *KADETTEN*, in dem Mathias Wiehman als Raufeißen des siebenjährigen Kriegs junge Offizierschüler in einer Burg (!) vor den anstürmenden Russen (!) verheizte. Und alle waren glühend begeistert. Kein schöner Tod, als für das Vaterland.

Schlöndorff versucht dagegen, was Eisenstein Goebbels absprach. Dass er auch anders kann, zeigt die Elchjagd auf Görings «Jägerhof» in der Romintener Heide. Das ist keine Jagd mehr, wenn die Tiere vor die Flinte des «Reichsjägermeisters» getrieben werden. Das ist ein Abschachten nach dem Transport der Opfer. Das ist die Faszination des Tötens, das ist der Bluttausch, der auch im Mittelpunkt von Renoirs *LA RÈGLE DU JEU* stand, diesem anderen, freilich nicht nachträglichen, sondern prophetischen Film eines europäischen Desasters.

Doch eher als ans Kino hat sich Schlöndorff, wieder einmal, er kann nicht anders, weil ihm die Welt sich sonst nicht ordnet, an die Literatur gehalten. Dabei hat ihn an dem Roman von Michel Tournier wahrscheinlich nur der willkommene Einstieg interessiert für das Thema der faschistischen Faszination und ihrer Produktion. Ein Franzose, halb Parzifal halb Depp, als Augen- und Ohrenzeuge der gefährlichen deutschen Mythen – politisch gefälliger geht es kaum. Auch wenn dafür ein Film in Kauf genommen wird, von dem man lange nicht weiss, und bis man sich schon nicht mehr so recht dafür interessiert, wozu, weshalb, warum.

Weil sich Schlöndorff ans Literarische hält, tun es seine Kritiker auch. Sie täten es sicher auch sonst. Denn noch immer erscheint die Methode vielversprechend, einen Film an dem Roman zu messen, von dem er seine Idee und das Handlungsmuster hat. Dabei ist der Vergleich so sinnvoll wie etwa der eines Apfels mit Spinat. Oder eines Films mit einer Fotografie. Die Wörter und «Zeichen» eines Romans, der aus einer anderen semiotischen Welt kommt, setzen Phantasie in Gang, wogegen Filme die Räume der Phantasie besetzen. Das ist ihr Elend und ihr Glanz ineins. Und nur darum



Peter W. Jansen

lohnt die Auseinandersetzung, um die Zeichen des Films und ihr Verhältnis zum Bezeichneten.

Ausserdem ist im Fall dieses Films zu fürchten, dass der Sack geschlagen und der Esel gemeint ist. Dass die an der Literatur positionierte filmästhetische Debatte, eher eine Verurteilung als ein Disput, eine Stellvertreterdiskussion ist um die *political correctness*, gegen die *DER UNHOLD* trotz des französischen Feigenblatts verstosse. Zu oft fallen in kritischen Beiträgen die Namen Peter Handke und Botho Strauss, auch wenn sie die Böcke, deren Gesang sie zu lauschen vorgeben, selber geschossen haben.

Aber niemand spricht von Daniel Goldhagen. So redundant und eitel und geschwätzig dessen Buch von den willigen Helfern auch sein mag, die vielen Tausenden, wahrscheinlich Hunderttausenden, die am Morden beteiligt waren, mussten ja irgendwo herkommen. Sie kamen, unter anderem, aus «Ordensburgen» wie Kaltenborn. Dort sang man auch Lieder, von denen Schlöndorffs Höflichkeit schweigt. Lieder, in denen vom Judenblut die Sage ging, das vom Messer spritzt. Oder von den Wellen, die – «die Juden ziehn dahin, daher, sie ziehn durchs Rote Meer» – zuschlagen, «und die Welt hat Ruh».

Schlöndorffs Film ist eher zu vorsichtig, weil er uns nicht zutraut, was Goldhagen uns zumutet. Er macht allerdings deutlich, wie notwendig Goldhagens Buch tut. Wie Goldhagens Buch Filme wie *DER UNHOLD* braucht, damit wir es wirklich verstehen. Anders, als gemeinhin verstanden wird, ist *DER UNHOLD* der Film zum Buch. Das ist der Stoff, aus dem *DER UNHOLD* ist, nicht der alte Roman von Tournier, der selbstgesetzten literarischen Mustern folgt (und hinter den Nouveau Roman zurückfällt). Es gibt Zeiten, in denen es politisch richtig ist, gegen die *political correctness* zu verstossen. In denen es politisch notwendig wird, gegen den ästhetischen Konsens zu verstossen und von der Kritik nicht verstanden zu werden.

Die wichtigsten Daten zu *DER UNHOLD*:

Regie: Volker Schlöndorff; Buch: Jean-Claude Carrière, Volker Schlöndorff, nach dem Roman «Le roi des aulnes», deutsch «Der Erbkönig» von Michel Tournier; Kamera: Bruno de Keyzer;

Schnitt: Nicolas Gaster; Ausstattung: Bernhard Henrich, Heinz Röske, Susanne Hein, Eliane Huss; Kostüme: Anna Sheppard; Musik: Michael Nyman; Ton: Karl-Heinz Laabs. Darsteller (Rolle): John Malkovich (Abel Tiffauge), Armin Muel-

ler-Stahl (Graf von Kaltenborn), Gottfried John (Oberforstmeister), Marianne Sägebrecht (Frau Netta), Volker Spengler (Reichsmarschall Göring), Heino Ferch (Obersturmbandführer Raufeißen), Dieter Laser (Professor Blättchen), Agnès Soral

(Rachel), Sasha Hanau (Martine), Caspar Salomon (Abel als Kind), Daniel Smith (Nestor), Ilja Smoljanski (Ephraim). Produktion: Studio Babelsberg, Renn Productions, Recorded Picture Company; Produzentin: Ingrid Windisch.

Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Grossbritannien 1996. Farbe, Dauer: 118 Min. D-Verleih: Tobis-Filmkunst, Berlin.

.....

Die Kamera atmet, der Schnitt seufzt, das Kino lebt

BREAKING THE WAVES
von Lars von Trier



Orson Welles befreite die Kamera noch einmal, ähnlich wie dann zwanzig Jahre später Godard noch einmal die Schnittmontage revolutionierte.

Pier Paolo Pasolini wollte, dass man die Kamera spüre, aber damit war der Streit beileibe nicht erledigt. Buñuel hat die Kamera so gut wie nie bewegen wollen, und die Vorwegtravellings in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* sind, bei ihm, eine Ausnahme und optische Sensation. Auch Hawks und Ford wussten immer, wo die Kamera stehen sollte, Hitchcock bewegte sie fast nur, wenn er ein Ausrufezeichen setzen wollte, bei Ozu stand sie vorwiegend still in der tiefgestellten Position, in der man im traditionellen Japan auch zu sitzen pflegte, und Kurosawa lässt lieber den Schnitt spüren und die Anwesenheit mehrerer Kameras gleichzeitig auf der Szene.

Seit der Erfindung der «entfesselten Kamera» durch den deutschen Filmexpressionismus hat es – ein Glück – nie Ruhe gegeben an dieser Front, an

der Eisenstein mit und gegen Lang und Murnau stritt, denn auch seine «Montage der Attraktionen» war schnittbetont und brauchte ein Allotria der Kamera kaum. Orson Welles hat dann noch einmal Bewegung in den Stellungskrieg gebracht – ähnlich wie etwa auch Max Ophüls –, indem er in *CITIZEN KANE* auf keine überkommene Grammatik mehr Rücksicht nahm. Er befreite die Kamera noch einmal, ähnlich wie dann zwanzig Jahre später Godard noch einmal die Schnittmontage revolutionierte, indem er (in *A BOUT DE SOUFFLE*) eher mutwillig und ziemlich verrückt dem Zwang gehorchend, einen viel zu lang geratenen Film auf Normalmass zu bringen, ganze Einstellungen aus kontinuierlich gebauten Sequenzen wegschnitt und so die "Ellipse" zwar nicht unbedingt erfand, aber zum beherrschenden Erzählmoment machte.

Angesichts von **BREAKING THE WAVES** glaubt man sich wieder an einem Wendepunkt der filmischen Erzählsprache zu befinden: Die Kamera bringt sich in jedem Augenblick zur Geltung als die Prosa und die Syntax, in denen dieser Film erzählt ist.

Angesichts von **BREAKING THE WAVES** glaubt man sich wieder an einem Wendepunkt der filmischen Erzählsprache zu befinden. Was schon in früheren Filmen des Dänen Lars von Trier zu spüren war, was sich in **THE ELEMENT OF CRIME** (1984) eher unausgegoren und halbherzig angedeutet hatte, in **EUROPA** (1991) sich weiter voranwagte und erst in der Fernsehserie **THE KINGDOM** (1994) selbstbewusster in Erscheinung trat, ist endlich zur Meisterschaft entfaltet. Die Kamera bringt sich in jedem Augen-Blick von **BREAKING THE WAVES** zur Geltung als die Prosa und die Syntax, in denen dieser Film erzählt ist; ja sie selbst ist nicht nur Text, sondern auch dessen Inhalt, nicht nur das Sprechen, sondern die Sprache, nicht nur das Medium, sondern auch Message, nicht nur das Erzählen, sondern das Erzählte.

Sie scheint in den "Händen" von Robby Müller nie zur Ruhe zu kommen, schwenkt zwischen den Personen hin und her, verliert sie aus dem Blick und tastet sich, suchend, wieder zu ihnen hin. Oder findet sie wieder nach einem gewagten Reiss-Schwenk, wie zufällig, hallo, da bist du ja. Kaum einmal gibt es "richtige" Anschlüsse, und kaum eine Szene, geschweige denn eine ganze Sequenz, ist in klassischen Einstellungsfolgen aufgebaut und elaboriert und ausgebreitet. Manchmal sieht das aus wie beim Home Movie, soll es wohl auch, denn das erzeugt für jeden Zuschauer das Gefühl, selbst die Kamera zu sein, selber auf der Szene Umschau zu halten und sich immer wieder einen neuen Aspekt, einen anderen Seh-Reiz auszusuchen. Vorweggenommene Erfahrungen von Virtualität könnten das sein, von der durch die Di-

gitalisierung von Sehen und Hören – denn auch der Ton erscheint wie willkürlich, als ob man, begrenzt durch eigene Aufmerksamkeit und Perzeptionsfähigkeit, selber hinhöre – mächtig individualisierte Entscheidung der Wahrnehmung. Eine Art von fröhlicher Anarchie scheint zu herrschen.

Wo die Kamera zu atmen scheint, scheinen die Schnitte zu schreien oder wenigstens zu seufzen. Denn sie kommen, von dem oft wie wild schweifenden Blick der Kamera präjudiziert, unvorhersehbar, meist abrupt und im Tigersprung, kaum einmal sanft und gleitend. Blenden, der filmische Erzählkitt schlechthin, scheint es nicht zu geben, weil das Epos von rund 150 Minuten Länge niemals glatt und geruhsam, sondern auch ein Drama ist, das durch lyrische Intermezzi gegliedert wird. Das sind die ruhigen Momente der Zwischentitel (Kapitelüberschriften) mit absolut unbewegten Landschaftspanoramen Nordschottlands von überwältigender Schönheit, skandiert hauptsächlich von vorwiegend sentimental eingestimmten Liedern aus der Provenienz des nostalgischen Folk&Rocks von Bob Dylan bis Elton John, Leonard Cohen bis David Bowie, von Thin Lizzy bis Deep Purple. «Blowin' in the Wind» oder «Suzanne», «Love Lies Bleeding» oder «Life on Mars», «Your Song» oder «Child in Time»: Musik von gestern, wenn man's kritisch nähme, aber ebenso klassisch wie Bachs «Siciliana».

Das ist der Boden und die Ackerkrume, aus denen das Melodram fast wie von selbst gedeiht. Denn um nichts anderes geht es und mit einer Wucht und einem Mut ohnegleichen, als werde



Es gibt nicht viele Filme, in denen eine Figur ein auch nur ähnlich intensives Bewusstsein von der ungeheuerlichen Unwiederholbarkeit jeder Berührung, jeder Minute, jeden Atemzugs vermittelt. Mit Bess scheint man der Zeit selbst zuzusehen.

das Melodram hier und jetzt zum erstenmal erfunden und sofort zu seinem absoluten Höhepunkt getrieben. Bess und Jan heissen seine Protagonisten, und während Jan nicht aus dieser Gegend stammt, könnte Bess nirgendwo anders geboren sein. So sehr ist sie geformt von der herben und unwirtlichen Landschaft, die ihre Bewohner geradezu terroristisch zu Lebens- und Gemeinschaftsformen nötigt, die selbst vom Terror strukturiert zu sein scheinen. Da ist jeder einzelne nicht nur auf den nächsten einzelnen und die Gemeinde angewiesen, da ist nicht nur jeder jedes anderen Helfer, sondern auch Beobachter, Aufpasser, Polizist. Denn jeder hat jeden vor der Not, auch der Not der Sünde zu bewahren. Da hat die Landschaft selbst, haben die rauhen Winde und die stürmische See, haben die beschwerlichen Umstände des Lebens den religiösen Fundamentalismus ganz aus sich selbst hervorgebracht.

In der Gemeinde wird er vom Rat der Alten, Presbytern gleich, exekutiert und bewacht, und was sie im Leben nicht zu bewahren und durchzusetzen vermögen, vergelten sie noch jedem Toten, dem der Ortspfarrer einen Fluch ins Grab nachschicken muss. Kein Wunder, dass sie die Liebe missbilligen, die zwischen Jan, dem aus einer anderen Gegend stammenden Vorarbeiter auf einer weit seeabwärts gelegenen Bohrinself, und Bess wie eine archaische Urgewalt ausbricht, rücksichtslos und anarchisch wie die Kamera, wie der Schnitt, wie die Erzählung des Erzählten. Sie heiraten, und schon ihre erste Kopulation, die Entjungferung der Braut, eine gemeinsam gewollte Vergewaltigung, wenn es das denn geben sollte,

vollzogen auf der Toilette noch während des Hochzeitsfestes, setzt dieser Liebe die Mass-Stäbe.

Es ist eine unvergessliche Szene schon deshalb, weil sie wesentlich auf das Gesicht, die Augen, den Mund der Bess-Darstellerin Emily Watson komponiert und konzentriert ist. Ihr Blick ist voller Neugier und Erwartung und Furcht zugleich, ein Blick, der sagt: jetzt geschieht, was zu geschehen hat und schon deshalb nur gut sein kann. In diesem Augenblick der Augen-Blicke etabliert Emily Watson eine Persönlichkeit der absoluten Präsenz, eine Gestalt, die in fast allen späteren Momenten eine Aufmerksamkeit vorstellt, die sich der Gegenwart jedes Ereignisses und jeden Gefühls vollkommen gegenwärtig zu sein scheint. Es gibt nicht viele Filme, in denen eine Figur ein auch nur ähnlich intensives Bewusstsein von der ungeheuerlichen Unwiederholbarkeit jeder Berührung, jeder Minute, jeden Atemzugs vermittelt. Mit Bess scheint man der Zeit selbst zuzusehen.

Sie gilt als naiv und irgendwie schwierig, vielleicht als verschoben, und irgendwann scheint sie auch schon einmal Bekanntschaft mit der Psychiatrie gemacht zu haben. Sie erkundet den Körper ihres Mannes, dem sie sich mit einer Absolutheit hingibt, die an den *amour fou* nicht nur grenzt. Als er vom Hochzeitsurlaub zurückkehren muss auf seine Bohrinself, wird sie fast wahnsinnig vor Schmerz, wie sie auch ohnmächtig werden kann unter dem Ansturm ihrer Gefühle. Dann hält sie, immer wieder in den einzelnen Erzählsegmenten des Films, in der Kirche Zwiesprache mit Gott, indem sie ihm ihre im Alt dann leicht abgesenkte Stimme leiht, für Zuspruch und milden Tadel.





Und auch das ist eine Absonderheit, die von den Wortführern des religiösen common sense nicht gebilligt werden kann und als Sünde bezeichnet wird.

Mit der Sünde aber ist es eine Sache, von der sich das frömmste – und nicht nur das frömmelnde – Gemüt keine Vorstellung machen kann. Denn für Bess kann nichts Sünde sein, was aus ihrer Liebe hervorgeht. Zweifel wandeln sie nur an, wenn sie der Intensität ihres Verlangens nach ihrem Mann Eigensucht zu unterstellen nicht umhin kann. So inbrünstig hat sie von Gott Jans Rückkehr erbeten, dass sie sich schuldig fühlt, als er, nach einem schweren Unfall auf der Bohrinsel, tatsächlich unerwartet schnell wieder da ist: als dem Sterben naher Krüppel und, wenn überhaupt, auf Lebenszeit paralytisiert.

Womit des Melodrams nahezu farcenhafte Tragödie erst beginnt. Denn Jan, der ihr seinen Körper nie mehr für ihre zugleich zärtlichen und schamlosen Erkundigungen darbieten kann, Jan erbittet von Bess einen Liebesdienst jenseits aller Vorstellungen. Sie soll sich – und seine ungebrochene Sensibilität wird sie auch beim Schwindeln ertappen, wenn sie nur so tut, als ob sie es getan hätte – anderen Männern hingeben und ihm davon berichten. Im öffentlichen Autobus setzt sie sich neben einen wildfremden älteren Mann, greift ihm wortlos in die Hose und masturbiert ihn. Aus einer Destille holt sie sich den unansehnlichsten Mann und kopuliert mit ihm am Wegrand hinter einer Hütte. Mit den Huren geht sie auf den Strich, mit Netzstrümpfen angetan und einem ordinär kurzen und engen roten Lederrock. Sie wagt, was alle Prostituierten und auch ihr Fährmann ablehnen zu tun, den Besuch auf dem "grossen Schiff", wo ein sadistischer Skipper sie zutode malträtiert wird.

Denn so, als Sterbende kehrt sie heim, und während sie stirbt, wird Jan ganz unerwartet und unverhofft wieder gesund, so gesund jedenfalls, dass er dabei sein kann, wenn seine Arbeitskollegen und Freunde die Leiche vor der öffentlichen Verdammung entführen und sie auf See bestatten. Doch noch nicht genug der Wunder. Denn noch steht uns mit Jan bevor, dass Glocken im Himmel hängen und läuten, Glocken, wie es sie, von den Fundamentalisten als Teufelswerk bezeichnet, in der Gemeinde niemals gab und wie sie Bess sich immer ersehnt hat.

Doch nichts – und das ist das ästhetische Wunder dieses Films –, nichts ist fragwürdig, dubios oder gar lächerlich in *BREAKING THE WAVES*. Nichts ist voyeuristisch oder schlüpfrig und noch nicht einmal unangenehm. Das macht die vehemente Ausstrahlung aller Darsteller und vor allem der Debütantin Emily Watson. Das machen die offensichtlichen und auch verdeckten Erinnerungen an Urbilder und Ikonen europäischer, westlicher, fast möchte man sagen: abendländischer Kultur. Gegen Ende des Films wird die von ihrer Mutter aus dem Haus gewiesene und von der ganzen Gemeinde verstossene Bess von Kindern, wie es

Die wichtigsten Daten zu **BREAKING THE WAVES**:

Regie und Buch: Lars von Trier; Kamera: Robby Müller; Kamera-Operator: Jean-Paul Meurisse; Kamera-Assistenz: Pim Tjujerman, Per Fredrik Skiöld, Thomas Holm; Schnitt: Anders Refn; Art Director: Karl Juliusson; Kostüme: Manon Rasmussen; Make-up: Jennifer Jorfald, Sanne Gravfort; Spezial-Make-up: Morten Jacobsen; Musik-Produzent: Ray Williamson; Songs: «All the Way from Memphis» gespielt von Mott The Hoople, «Blowin' in the Wind», «Gay Gordons», «Scotland the Brave», «Barren Rock of Aden» gespielt von Tom Harboe, Jan Harboe und Ulrik Corlin, «Pipe Major Donald Mac-

Lean» gespielt von Peter Roderick MacLeod, «In a Broken Dream» gespielt von Python Lee Jackson, «Cross Eyed Mary» gespielt von Jethro Tull, «Virginia Plain» gespielt von Roxy Music, «Whiter Shade of Pale» gespielt von Procol Harum, «Hot Love» gespielt von T Rex, «Suzanne» gespielt von Leonard Cohen, «Love Lies Bleeding», «Goodbye Yellow Brick Road», «Your Song» gespielt von Elton John, «Whisky in the Jar» gespielt von Thin Lizzy, «Child in Time» gespielt von Deep Purple, «Life on Mars» gespielt von David Bowie, «Siciliana» von Johann Sebastian Bach, «Happy Landing» von P. Harmann; Ton: Per Streit. Darsteller (Rolle): Emily Watson (Bess),

Stellan Skarsgård (Jan), Katrin Cartlidge (Dodo), Jean-Marc Barr (Terry), Udo Kier (Sadist auf dem Schiff), Adrian Rawlins (Doktor Richardson), Jonathan Hackett (Pfarrer), Phil McCall (Grossvater), Mikkel Gaup (Pits), Roef Ragas (Pim), Sandra Voe (Mutter von Bess), Sarah Gudgeon (Sybilla), Robert Robertson (Vorsitzender), Desmond Reilly (Alter), Finlay Welsh (Coroner), David Gallacher (Arzt in Glasgow), Ray Jeffries (Mann im Bus), Owen Kavanagh (Mann beim Leuchtturm), Bob Docherty (Mann auf Boot), David Bateson (junger Matrose), Callum Cuthbertson (Radio-mann), Gavin Mitchell, Brian Smith (Polizei-Offiziere), Iain Agnew, Charles Kearney, Steven Leach (betende

Männer), Dorte Rømer (Schwester), Anthony O'Donnell, John Wark (Knaben), Bonnie McKellaig (Kantor). Produktion: Zentropa Entertainments; in Zusammenarbeit mit Trust Film Svenska, Liberator Productions, Argus Film Produktie, Northern Lights; in Co-Produktion mit: La Sept Cinéma, Swedish Television Drama, Media Investment Club, Nordic Film- & Television Fund, VPRO Television; Produzenten: Vibeke Windeløv, Peter Aalbæk Jensen; ausführender Produzent: Lars Jönsson. Dänemark 1996. Format: Cinemascope, 1:2.35; Farbe, Dolby SRD; Dauer: 158 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Dorftrotteln widerfährt, verfolgt und mit Steinen beworfen. Als sie ohnmächtig niedersinkt, ist die Ikone der Maria Magdalena vollendet. Aber es kommt kein Heiland daher, sie zu erheben, sondern nur ein Pfarrer, der sich von ihr abwendet.

BREAKING THE WAVES ist voll der Anspielungen und Anleihen, die ihre Wurzeln in der christlichen, aber auch heidnischen Ikonographie Europas haben. Sie sind das Bindemittel, wo der Erzählkitt zum Beispiel der Blinden fehlt. Sie binden auch den Zuschauer aus diesen Gegenden ein, weil von seiner Kultur die Rede ist, ähnlich paradigmatisch und in extremer Vergrößerung zur Kenntlichkeit gebracht wie in den Königsdramen Shakespeares oder in den grossen Romanen der russischen Literatur. Oder in den Filmen von Dreyer bis Bresson, Bergman bis Fassbinder, Manoel de Oliveira bis Tarkowskij. Diesem bis auf die Knochen europäischen Kino widmet **BREAKING THE WAVES** seine neue, selbstbewusste Sprache. Er könnte auch als Film ein Wellenbrecher sein.

Peter W. Jansen



«Auf der Suche nach dem naiven Sehen, dem unbefangenen Filmen»

Gespräch mit dem Kameramann Robby Müller

FILMBULLETIN Wie waren die Dreharbeiten mit Lars von Trier?

ROBBY MÜLLER Es ist unglaublich angenehm, etwas zu drehen, wovon man weiss, dass es gebraucht werden wird, weil der Regisseur weiss, was er will. Lars von Trier achtet sehr auf das Wesentliche einer Aufnahme, auf das, was brauchbar für ihn ist. Während den Aufnahmen zu *BREAKING THE WAVES* sagte von Trier öfters: «Ich hab's, ich hab's.» Meistens weiss ein Regisseur nicht, ob er "es" hat, und lässt eine Szene nochmals drehen. Das ist sehr frustrierend. Zu oft wiederholte Aufnahmen bringen Künstlichkeit in Spiel und Kameraführung. Wenn ein *take* sich im nachhinein als unscharf erwies, liess von Trier nicht nachdrehen, wenn er wusste, dass er das hatte, was er wollte.

FILMBULLETIN Wie hat von Trier vermittelt, was er wollte?

ROBBY MÜLLER Lars von Trier ist sehr zurückhaltend. Wir haben uns vor den eigentlichen Dreharbeiten zwei Wochen in Schottland aufgehalten, um die Panoramashots zu drehen, die für die Markierung der "Kapitel", in die *BREAKING THE WAVES* unterteilt ist, gebraucht wurden. Damals haben wir uns kennengelernt. Später liess von Trier während des Drehens nur ab und zu ein Wort fallen. Mit einem Regisseur zu arbeiten, der wenig redet, das gefällt mir gut. Wenn ein Regisseur mir genaustens erklärt, wie alles zusammenhänge, was die Bedeutung der Symbole sei, was alles auf alle Fälle im Film vorkommen müsse und was nicht, ist das nicht immer sehr klärend. Ab und zu eine hingeworfene abstrakte Bemerkung, davon hab ich viel mehr.

FILMBULLETIN Sie haben die Kamera nicht selbst bedient.

ROBBY MÜLLER Ich wollte zwar die Kamera selbst führen, wie ich es beinahe immer gemacht habe, aber sie wog, bepackt mit all den elektronischen Zusatzgeräten, alles in allem rund 27 Kilo – als ob man ein zwölfjähriges Kind auf den Schultern trage! Ich machte eine Anzahl Testaufnahmen und habe dabei gemerkt, wie bleischwer die Kamera war. Wenn man mit einer solchen Kamera in die Knie geht, kommt man nicht mehr hoch.

Von Trier wollte eine rohe, bewegliche Kamera. Deshalb musste auch das Licht minimal bleiben. Es durften keine Lampen auf dem Boden stehen oder von der Decke hängen, denn der *operator* sollte sich so frei als möglich bewegen können. Wir haben einen hochauflösenden Film

genommen und ihn dann mit bis zu 2000 ASA entwickeln lassen. Dadurch brauchten wir beinahe kein Extra-Licht. Die Lampen auf dem Set genügten uns. Anfänglich glaubte ich, es meiner Ehre schuldig zu sein, ab und zu ein "Augenlichtchen" zu setzen oder mit einem Reflektionsschirm rumzurennen, aber dann stiess ich damit gegen Wände oder kam ins Bild. Es war also schlechterdings nicht möglich. Zwischendurch liefen während der Aufnahmen beinahe mehr Crewleute rum als Schauspieler, die sich wie ein Drachenschwanz hinter der Kamera formierten, um nicht ins Bild zu geraten.

Von Trier wollte, dass die Kamera einen vollkommen neugierigen Blick hatte. Sie sollte schauen, wohin sie wollte. Es ging manchmal so weit, dass wir nicht wissen durften, wie eine Szene ablaufen sollte. Dann wurde die Kamera nach den Schauspielern auf den Set geschickt, und der Operator musste einfach losfilmen. So wussten die Schauspieler nie, wann sie im Bild waren. Von Trier wollte auf gar keinen Fall durchkomponierte Bilder haben. Keine "richtige" Kadrierung. Er war auf der Suche nach dem naiven Sehen, nach dem unbefangenen Filmen.

FILMBULLETIN Was war für Sie dabei das Schwierigste?

ROBBY MÜLLER Ich musste *meinen* naiven Blick zurückgewinnen. Eigentlich musste ich das wieder verlernen, was ich jahrelang gemacht hatte. Menschen mitten im Bild zu kadrieren zum Beispiel. Das war eine sehr gute Erfahrung. Aber auch eine sehr schwierige. Denn plötzlich beginnt man aufs Neue zu entdecken, wie man schaut. In gewissem Sinne geht man an einen Nullpunkt zurück. Im Lauf der Jahre erwirbt man eine Routine, die nah ans «machen wir das mal rasch» grenzt, und das ist gefährlich. Es ist immer gut zu wissen, woher die eigene Art zu sehen herkommt. Damit man sich selbst dabei ertappt, wo die Routine sitzt, wo man stillsteht. Wenn sich ein Manierismus entwickelt, ist das eigentlich eine Todsünde, denn dann hat man keinen Blick mehr dafür, was man filmt, weil man seine Fotografie nicht dem anpasst, was vor der Linse geschieht.

In *BREAKING THE WAVES* gibt es ausgesprochen hässliche Bilder. Früher hätte ich nicht gewagt, einen solchen Film zu drehen, weil ich gedacht hätte, dass dies meinem Ruf schaden könnte. Ab einem bestimmten Moment aber lässt man das hinter sich, weil es nicht wesentlich ist, ob etwas allein schön aussieht.





Das Gespräch mit Robby Müller führte Patrick Minks
Nachdruck aus Skrien Nr. 209, 8/9 1996, Amsterdam
Aus dem Niederländischen übersetzt von Josef Stutzer

Das Rauhe von *BREAKING THE WAVES* ist kein Stilmittel. Es ist eine Art, allen Wust zu entfernen, alles, was nicht nötig ist, und dann zu schauen, was übrigbleibt. Das macht auch Jim Jarmusch, wenn er in Schwarzweiss dreht. Manchmal wird das als Trend verstanden, aber es ist ein wesentlicher Bestandteil der Geschichte, die man erzählen will. *DOWN BY LAW* beispielsweise wäre in Farbe verhängnisvoll gewesen, auch dann, wenn ich genau dieselben Aufnahmen gemacht hätte. In Farbe erhält man solch einen Überschuss an exotischer Information, dass der Zuschauer nicht mehr die Schauspieler sieht, sondern nur noch die Schauspieler in einem schönen Wald. Von Trier und Jarmusch *verdichten*. Sie lassen die Information weg, die nichts mehr bringt.

FILMBULLETIN *BREAKING THE WAVES* ist ein Farbfilm. Sie haben bei der Nachbearbeitung in Paris die Farbigeit noch stark überarbeitet.

ROBBY MÜLLER Wir liessen bei den Aufnahmen mehr Farbigeit in den Bildern, als wir eigentlich wollten, so dass wir nachher noch die Möglichkeit hatten, an der Farbdichte, der Buntheit zu arbeiten. Von Trier wollte, dass die Bilder im Laufe der Erzählung immer blasser würden. Die Technik ermöglicht es heute, alles bis ins einzelne Bild hinein zu beeinflussen. Wenn man beispielsweise einen Schwenk in einer Aufnahme hat, dann konnte man die Farbdichte des ersten Bildes in das Teleciné eingeben, dann die des letzten, und dann errechnete das Gerät einen Durchschnitt, so dass die möglichen Farbunterschiede schön ineinanderverlaufen. Auch der Unterschied des Korns zwischen Studioaufnahmen und Aussenaufnahmen konnte so einander angenähert werden – alles ist heute möglich.

FILMBULLETIN Was halten Sie von den neuen, digitalen Techniken?

ROBBY MÜLLER Ich habe immer gedacht, dass meine Generation die letzte sein wird, die auf Film dreht, doch es sieht danach aus, als ob das Drehen auf Film noch etwas länger andauern wird. Ich fühle mich manchmal in der Tat etwas verloren, wenn ich beispielsweise auf Video die *rushes* ansehen muss, was heutzutage immer öfter vorkommt. Es verunsichert einen doch, dass man nicht sehen kann, ob die Farben und die Kontraste gut sind, ob die Schärfe stimmt. Das ist wirklich ein Mangel. Ich kann erst, wenn der *answerprint* fertig ist, sehen, wie es wirklich aussieht.

Neue Techniken können natürlich eine Bereicherung sein, aber sie müssen immer mit dem zusammenhängen, was man erzählen will. Ich bin momentan etwas enttäuscht von einem Film, den ich drehe, weil darin nicht auf das Essentielle geachtet wird. Das ganze Bild muss sauber sein, ganz stilisiert, kein Fleckchen, kein Kratzer. Ich krieg davon eigentlich ein bisschen das Kribbeln, denn was ist das, was man eigentlich wirklich tut? Es gibt momentan so viel Schönfilmerei. Hut ab vor Fachkenntnis und Selbsterkenntnis, aber nicht vor der Selbstbespiegelung.



Schatten des Kalten Krieges in der Biographie

NOEL FIELD – DER ERFUNDENE SPION
Gespräch mit Werner «Swiss» Schweizer

CH-FILMMANUKTUR



1



«Eine dunkle Gasse, irgendwo hinter dem Eisernen Vorhang. Noel Field und seine Frau Herta. Es sind die ersten Aufnahmen nach ihrer Freilassung. Der Name Field – ein Rätsel. Er hat im Krieg Unzähligen das Leben gerettet. Sein Hilfswerk – eine Hoffnung für Flüchtlinge und Emigranten. Der freundliche Amerikaner. Dann ein paar Jahre später. Noel Field – ein Name wie ein Fluch. NOEL FIELD – DER ERFUNDENE SPION – Eine Geschichte aus dem Kalten Krieg.»

IG THREE MEET AT VALLA



2



1949

CH-FILMMANUFAKTUR



3

FILMBULLETIN Wie kommt man zu einem Projekt NOEL FIELD?

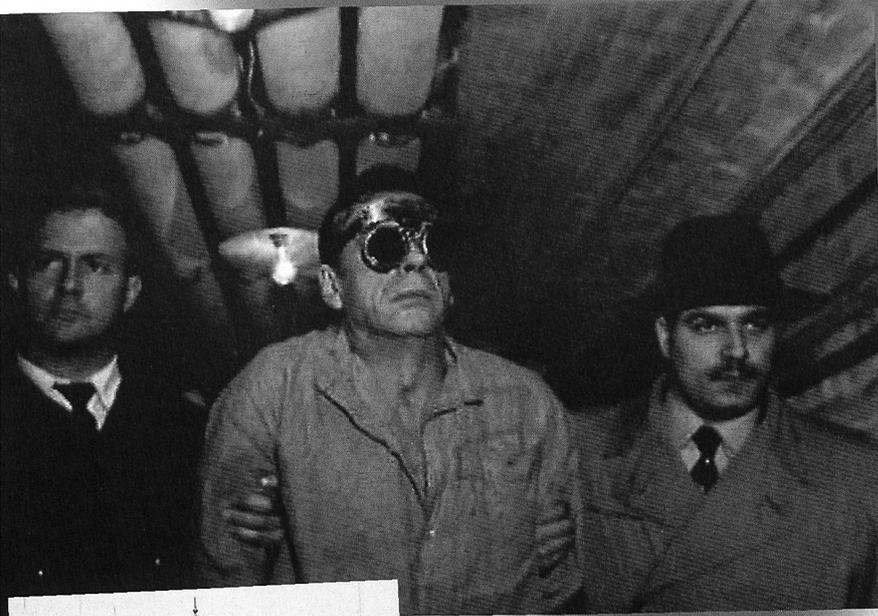
WERNER SCHWEIZER Am Anfang steht natürlich Pinkus. Die Biographie über Theo und Amalie Pinkus umfasst auch ein Kapitel Noel Field. Theo hatte ihn schon in den dreissiger Jahren gekannt, denn er gehörte zu diesem Freundeskreis im Neubühl in Zürich um Sali Liebermann, Friedmann, ein Kreis von jungen Linken, mit vielen Emigranten, die an der ETH studiert hatten – Architekten, Handwerker, Chemiker, ganz unterschiedliche Leute.

In den Jahren, in denen ich an der Pinkus-Biographie arbeitete und auch nachher noch, war ich ja hauptsächlich Theo Pinkus' Chauffeur. Er hatte ein Auto, ich hatte keines. Da er nicht autofahren konnte, hatte ich quasi ständig sein Auto, musste ihn dafür aber ab und zu in Europa herumfahren, und dabei habe ich auch immer wieder von dieser Geschichte gehört. Wir haben Leute besucht, sind weggefahren, und Pinkus sagte dann etwa: «Der sass auch drei Jahre wegen der Field-Affäre.» Beim nächsten wieder: «Der verlor seinen Posten im Zusammenhang mit der Affäre Field.» Ich hatte oft den Eindruck, alle Leute, die Theo kannte, waren in dieses Field-Amalgam involviert. Auf einer dieser Autofahrten hat Pinkus dann 1989 vorgeschlagen, dass ich doch etwas über Field machen sollte. Dies deckte sich mit meinen eigenen Interessen, mich mit dem Stalinismus der fünfziger Jahre auseinanderzusetzen.

Ob es jemals ein Film werden wird habe ich lange nicht gewusst, denn ich hatte nur die zwei Bilder von Field, die auch in der Pinkus-Biographie abgebildet sind. Eines, das kurz nach seiner Freilassung gemacht wurde, und das andere, wo er 1949 auf den Trümmern steht, von dem ich denke, dass das in Warschau aufgenommen wurde. «Der Mann, von dem es keine Bilder gibt», das war ein geflügeltes Wort im Zusammenhang mit Field, denn er hat sich nicht fotografieren lassen und hatte auch panische Angst vor Medien.

Zunächst habe ich deshalb mehr journalistisch am Projekt gearbeitet, habe Leute, die Pinkus im Adressbuch hatte, kontaktiert, wie Erica Wallach, die Adoptivtochter der Fields, die ich noch nicht kannte; oder seinen Bruder Hermann, von dem ich wusste, dass er in den Vereinigten Staaten lebt, die Leute in Budapest, vorerst schriftlich, und habe Akteneinsicht in Bern beantragt, was vorerst abgelehnt wurde.

Woran ich mich damals halten konnte waren Zeitzeugen, an das Material in den Archiven kam ich erst später heran. So



1



4



5



Die Partei hat Ihre Verhaftung angeordnet,

1

«Damit die Opfer sich nicht orientieren konnten, sind sie mit verbundenen Augen vom Zentralgefängnis von unten durch die verschiedenen Hügel gefahren worden. Bei der Villa gab es eine Garage, und von der Garage ging's direkt, unterirdisch, zu den Zellen.»

haben wir Korcy Perczel und seine Frau Erzsi, die in den dreissiger Jahren die ungarische Studentengruppe in Zürich gegründet hatten, besucht und bei dieser Gelegenheit die Villa gefunden. Korcy, der sechs Jahre im Gefängnis sass und jetzt auch verstorben ist, hatte immer wieder versucht, Akteneinsicht zu bekommen, was jedesmal abgelehnt wurde. Und ich habe gedacht, wenn schon die Betroffenen nicht an die Akten kommen, habe ich keine Chance.

Wir haben gewusst, wie die Villa, in der die Verhöre durchgeführt wurden, aussieht. Wir hatten eine alte Fotografie dieser Villa. Erzsi sagte, ja, das muss doch dort oben sein, dort in der Gegend gibt es solche Häuser. Am nächsten Sonntagnachmittag haben wir also einen Spaziergang gemacht und dieses Haus tatsächlich gefunden. Wir durften in den Keller, sind dann runter gestiegen und sahen: die Zellen sind noch da. Das war schon ziemlich eindrücklich, auch für Theo und Korcy, die sassen wirklich deprimiert in diesem unmöglichen Keller. Die Zellen waren klein, man konnte sich knapp hinlegen, konnte knapp aufrecht stehen. Die Stahltüren waren weg, aber die Angeln waren noch zu sehen. An diesem Sonntag habe ich die H-8-Aufnahmen gemacht, die ich im Film mit den subjektiven Texten von Field unterlegt habe, authentische Texte, die er da geschrieben hat.

FILMBULLETIN Es gab verschiedene Villen, wo solche Verhöre stattgefunden haben. Bist du sicher, dass es diese Villa war?

WERNER SCHWEIZER Absolut. Es gibt viele Zeugen. Die Leute haben zwar nicht gesehen, wie die Villa von aussen ausgesehen hat. Aber sie haben sie vor allem wegen des berüchtigten Turmzimmers immer beschrieben.

Béla Szász zum Beispiel beschreibt in «Freiwillige für den Galgen» ganz detailliert, wie dieses Turmzimmer, ein sechseckiger Raum, aussieht.

Damit die Opfer sich nicht orientieren konnten, sind sie mit verbundenen Augen vom Zentralgefängnis von unten durch die verschiedenen Hügel gefahren worden. Die Leute konnten sich, von den Geräuschen her, immer nur merken, wann sie über die Donau gefahren wurden. Bei der Villa gab es eine Garage, und von der Garage ging's direkt, unterirdisch, zu den Zellen. Es gab fünf oder sechs Zellen. Die Leute waren jeweils höchstens eine Woche da. Für Verhöre, ziemlich schlimme Verhöre, wo sie geprügelt wurden. Sanitäre Einrichtungen gab es keine. Sie sind jeweils zwei Stockwerke raufgebracht worden in dieses Turmzimmer, das eine ganz normale bürgerliche Wohnung war. Ich habe im Film auch Innenaufnahmen – eine normale Stube. In dieser Verhörvilla haben sie nur die ganz wichtigen Personen vernommen. Der Farkas, der Gerö, die Chefs der laufenden Untersuchung, waren ebenfalls da und haben die Verhöre mitverfolgt. Field ist natürlich nicht die ganze Zeit in dieser Villa gesessen, er war in verschiedenen Gefängnissen inhaftiert, aber ich habe diese Villa als Symbol für seine Haft eingesetzt.

Noch zu DDR-Zeiten hat uns dann der Deutsche Fernsehfunk, das DDR-Fernsehen, den Auftrag gegeben, ein Porträt von Erica Wallach zu drehen. Sie war auf dem Weg nach Europa, und an dem Tag, als

wir das Gespräch mit ihr in Berlin geführt haben, ist Theo Pinkus gestorben. Für das Porträt dieser Frau, die 1950 in Ostberlin von den Russen geschnappt wurde, vom Erdboden verschwand, in Sibirien als Zwangsarbeiterin Eisenbahnschienen verlegte und nach ihrer Freilassung 1956 wieder in die Staaten zurückging, standen mir 30 000 Mark zur Verfügung. Das Porträt wurde als eine der letzten Sendungen des DDR-Fernsehens ausgestrahlt, es musste ziemlich schnell hergestellt werden, und ich finde es nicht sehr gut, aber es hat mir doch ermöglicht, Erica Wallach in Washington zu besuchen.

FILMBULLETIN In welchem Zeitpunkt stand der Untertitel, DER ERFUNDENE SPION, fest?

WERNER SCHWEIZER Von Anfang an. Auf Grund der Recherchen müsste man ihn eigentlich ändern, denn Noel Field hat, wie sich herausstellte, tatsächlich versucht, ein Spion zu sein. Der Titel ist mir beim allerersten Exposé eingefallen. Ich habe eben auch ein bisschen ein Flair für den Geheimdienst, seit meinem DYNAMIT AM SIMPLON. Ich dachte mir: das ist so eine konstruierte Geschichte, der ist doch von allen Seiten als Spion "erfunden" worden. Das war meine Arbeitsthese, und ich habe erst mit der Zeit gemerkt, dass das nicht so einfach war.

Field ist circa 1935 in Washington von den Russen angeworben worden, hat aber abgelehnt. Er war zwar ein linker Pazifist, aber auch ein überzeugter Patriot, der es absolut unter seiner Würde fand, für Geld sein Vaterland zu verraten. Nach einem Jahr Bedenkzeit hat er sich dann doch dazu bereit erklärt: Nur hatte er nicht mehr viel zu berichten, weil er aus dem State Departement ausgeschieden war und nach Europa zum Völkerbund gewechselt hatte. Auch während des Krieges hat er versucht, mit den Russen Kontakt aufzunehmen, aber die hatten kein Interesse mehr an einem Schwätzer wie Field, er war für sie viel zu exponiert und viel zu unseriös. Field war natürlich kein ausgebildeter Agent.

Seine Tragik war, glaube ich, dass er tatsächlich das Gefühl hatte, er hätte nützlich sein können. Er hatte wirklich den Grössenwahn zu glauben, dass er ungeschoren zwischen den Amerikanern und den Russen hin und her lavieren könnte. Ich sage deshalb, er hat sich selber als Spion erfunden. Es ist auch eine Fiktion von ihm. Bestimmt hat er gewusst, dass die Amerikaner ihn quasi als informellen Mitarbeiter benützen. Er muss damit gerechnet haben, dass die Berichte, die er Allen Dulles gab, Eingang finden in den amerikanischen Nachrichtendienst. Aber er hat sicher nicht gewusst, dass er da mit einer eigenen Nummer geführt wird.

Als ich schliesslich Akteneinsicht in Bern erhalten habe, ergaben sich eigentlich keine neuen Erkenntnisse, obwohl ich auch bei der Schweizer Bundespolizei schöne Aktenfunde gemacht habe. Der Spionageverdacht jedenfalls hat sich verstärkt manifestiert – auch bezüglich Erica, die in der Schweiz sehr stark als Agentin beobachtet wurde. Es wurde mir auch klar, dass unsere Bundesbehörden Field immer als Spion gesehen haben. Ein ganzes Spinnennetz von Beziehungen –

1
L'AVEU
Regie:
Constantin
Costa-Gavras

2
Roosevelt,
Churchill und
Stalin an der
Konferenz von
Yalta

3
Werner «Swiss»
Schweizer

4
Verhörvilla
oberhalb
Budapest

5
Thomas Grimm,
Theo Pinkus
und Karoly
(Korcy) Perczel
vor den im
März 1991
aufgefundenen
Zellen in
der Verhörvilla



1

US DB-X-22891



8. [redacted] remained in Budapest for 10 days. [redacted] During this time, Noel and Herta FIELD and the following witnesses were interrogated: The statements of the witnesses were as follows:

a. [redacted]

c. Aid received from the U.S.G. (Unitarian Services Committee) was payment for espionage activities since America gives money only for espionage purposes.

d. Those arrested in Poland were agents of FIELD because they received aid from the U.S.G. They met and conversed with Noel FIELD and he was a spy.



9. [redacted]

, Braha, Thursday evening, May 15

ent it "dringend"

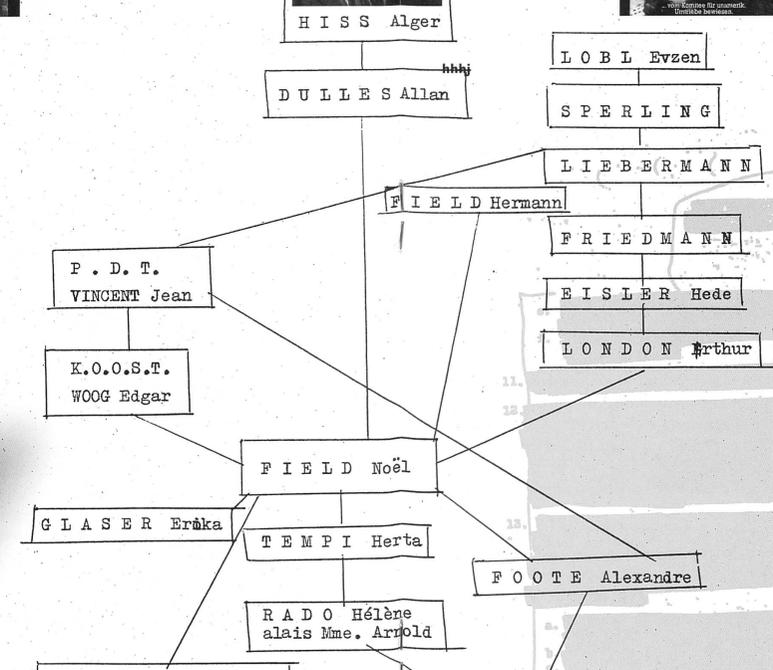
g out of the bus

they assured me

17.11.40 Doppel.

Geht an die Schweiz. Bundesanwaltschaft mit dem Antrag auf Ausweisung oder Einreiseperr.

13. Nov. 1940.

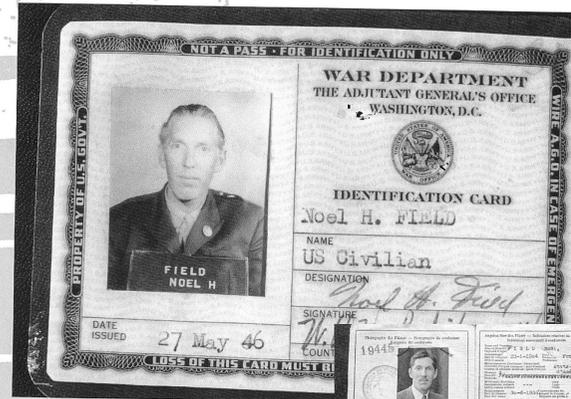


1 Betreuung von Kindern durch den USC

2 Richard M. Nixon als Mitglied des HUAC

3 John F. Kennedy und Allen Dulles

4 Joseph McCarthy, Vorsitzender des HUAC



HORNGACHER Maximilien Pinkus, Rado, Woog, all die Leute aus dieser kommunistischen Welt - wurde aufgezeichnet, alle irgendwie miteinander verbunden und mitten drin im Fadenkreuz: Noel Field. Interessant ist, dass die Russen das genauso gesehen haben: in der Mitte Noel Field und der USC (Unitarian Service Committee) - nur waren alle Leute, mit denen er Kontakt hatte, amerikanische Agenten. Wenn man die Diagramme aufeinanderlegt, sind sie praktisch deckungsgleich. Die Namen sind zwar verschieden, in der Mitte aber steht Field mit seiner USC.

Nachdem ich die Vollmachten von Hermann und Erica vorlegen konnte, bin ich in Budapest ins Archiv der ehemaligen kommunistischen Partei vorgestossen, das unter wissenschaftlicher Leitung steht und über sehr strikte Zugangsbestimmungen verfügt. Da war die ganze Korrespondenz, relativ gut geordnet, alle Briefmarken sind zwar rausgeschnitten, aber sonst ist alles da, auch vier grosse Schachteln mit Fotos, alles, was er in der Schweiz gemacht hat, die ganzen Listen, wem er geholfen hat, die ganzen Unterlagen der dreissiger, vierziger Jahre.

«Ein ganzes Spinnennetz von Beziehungen - und mitten drin im Fadenkreuz: Noel Field. Interessant ist, dass die Russen das genauso gesehen haben: in der Mitte Noel Field und der USC.»

Das Material, das ich in Boston zu finden hoffte, lag erstaunlicherweise in Budapest, und ich habe mich gefragt, wie das nach Ungarn kam, da er ja in Prag verhaftet wurde. Erst später habe ich herausgekriegt, dass er seinen Absprung, aus Angst geschnappt zu werden, eigentlich schon vorbereitet hatte. Er hatte gehofft, in der DDR eine Anstellung zu bekommen, und hat seine ganzen Unterlagen bei einer völlig unverdächtigen Frau, die nichts mit der Partei, nichts mit den Kommunisten zu tun hatte, in Genf untergestellt. Die hat sich die ganze Zeit, in der Field verschwunden blieb, ruhig verhalten. Und Field hat sich dann, als er freikam und rehabilitiert wurde, das ganze Material nach Ungarn bringen lassen.

Ich habe in diesem Parteiarchiv Tage und Wochen verbracht. Aus der Korrespondenz - die Polizeiakten aber sind vom Nachlass vollständig getrennt und liegen beim Innenministerium - hat sich mir eigentlich kein neues Bild ergeben, höchstens neue Facetten. Noel hat seine Arbeit einfach vor allen Leuten geheimgehalten, seine Arbeit für die Amerikaner wie für die Russen.

In diesen Jahren der Beschäftigung mit Field habe ich mir immer wieder gesagt, du darfst die Zeitzeugen nicht vernachlässigen. René Zumbühl, mein Co-Autor, mit dem ich die meisten Recherchen gemacht habe, und ich haben die ganzen Interviews zu zweit aufgenommen - den Ton oft mit Ansteckmikrofon. Wir haben

zwar darauf geachtet, dass die Gespräche brauchbar sind, aber ich habe immer betont, dass die Interviews nur für meine Recherchen gemacht werden. Mein Credo war: ich will keinen Interviewfilm, ich will diese Aufnahmen nach Möglichkeit im Film nicht benutzen.

Denn alle Zeitzeugen, das habe ich immer gewusst, kennen nur ein ganz kleines Segment von Field, können mir nur ein ganz kleines Spektrum von ihm erzählen. Es gibt niemanden ausser seiner Frau, der Field in seiner ganzen Lebenslaufbahn gekannt hat. Herta und Noel waren seit ihrem neunten Lebensjahr zusammen, sie war quasi Nachbarstochter. Sie haben sich kennengelernt, sie ist ihm gefolgt, mit achtzehn waren sie in den Staaten, haben geheiratet, immer alles zusammen gemacht - ein sehr symbiotisches Verhältnis. Sogar Hermann Field, der einer meiner engsten Zeugen war, hat seinen Bruder Noel eigentlich nicht richtig gekannt. Er ist mit ihm in Zürich aufgewachsen, hatte in der Jugend aber eher ein distanzierteres Verhältnis zu Noel, der für ihn so etwas wie ein Vaterersatz war, weil dieser sehr früh verstorben ist. In den dreissiger Jahren haben sie sich gelegentlich gesehen, aber nicht sehr oft. Während des Kriegs war Hermann in Boston, Noel in der Schweiz. Und nach dem Krieg haben sie sich ein Mal vor der Verhaftung und auch nachher nur noch zwei, drei Mal, in Budapest nach der Freilassung, getroffen.

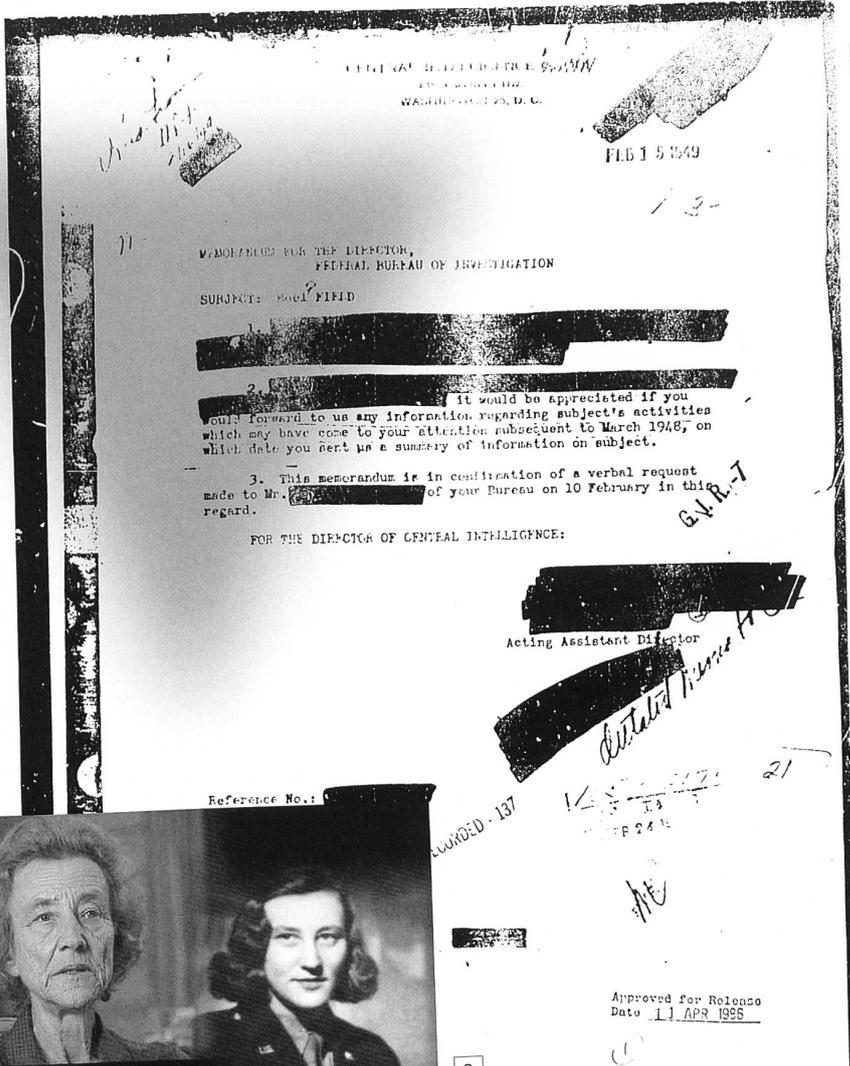
1



CH-FILMMANUFAKTUR

Die Leute, die Field in Budapest kannten, die haben ihn entweder aus der Schweiz gekannt, weil sie Hilfe von ihm erhielten, als er Direktor des Hilfswerks war. Meistens haben sie ihn nicht einmal persönlich gekannt oder ihn nur einmal gesehen, und dann lief das bisschen Geld oder die Lebensmittelpapiere, die sie gekriegt haben, über die Administration. Andere haben ihn erst später kennengelernt, als er im Corvina-Verlag in Budapest als Redaktor der englischsprachigen Zeitschrift «New Hungarian Quarterly» arbeitete, aber auch da war er unantastbar. Man hat ihn nie nach seiner Vergangenheit befragt. Aber sie haben von ihm wie von einem Heiligen gesprochen: hundert Prozent linientreu, sehr hart gegen sich selber, ernsthaft, soll nie einen politischen Witz gemacht haben.

2

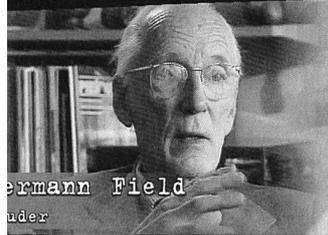


Tonia Lechtmann war wohl eine der wenigen Personen, eine Freundin, die eine enge Beziehung zu ihm hatte. Aber Tonia hat ihn natürlich auch nur in den zwei, drei Jahren in der Schweiz, als sie bei ihm in Genf gearbeitet hat, richtig kennengelernt und ihn später nur noch in Polen gesehen, wo sie von den Fields mehrfach besucht wurde. Auch sie hat nicht gewusst, was er früher gemacht hat, hat nicht gewusst, dass er mit Allen Dulles Kontakt hatte, hat nicht gewusst, welche Rolle er im Spanischen Bürgerkrieg spielte.

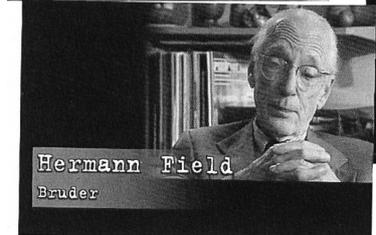
Field hat sich ab und zu darin gefallen, sich ein bisschen geheimnisvoll zu machen. Dass er gerne sehr klandestin über sein Wirken gesprochen hat, war sicher auch sein Verhängnis, denn es hat natürlich bei der Untersuchung den Verdacht gegen ihn noch erhöht.



Wie ich von Noel Field weiss, und Dulles hat es bestätigt,



Hermann Field Bruder



Hermann Field Bruder



denn sie haben an den Sozialismus geglaubt,

wie an eine Religion, das tun sie noch immer.

4

«Ich fand meine These bestätigt, als ich im Archiv in Budapest die Korrespondenz von Field mit Alger Hiss entdeckte, zehn, zwanzig Briefe, worin sie sich auch darüber lustig machten, dass sie am gleichen Tag freigelassen würden.»

an einem Tiefpunkt angelangt, Selbstmord machen will, wo er sagt, er möchte einfach noch diesen Brief schreiben, einen 63seitigen Brief an die Sowjetische Partei, wo er alles schildert, wie es wirklich war, weil er denkt, dass auch später, «zehn, zwanzig oder noch mehr Jahre nach meinem Tod» einmal jemand kommen und auf Grund der Akten und dieses Briefes die wahre Geschichte des überzeugten Kommunisten Noel Field aufdecken wird.

Das klang für mich wirklich wie eine Prophezeiung. Ich wollte die Texte, so wie sie sind, wie Hermann sie diktiert hat, in den Film einbauen. Aus redaktionellen und technischen Gründen musste ich sie aber doch noch nachsprechen lassen – von einem Amerikaner, auf deutsch, damit sich diese Ebene sprachlich unterscheidet von meiner Erzählung.

Zwischenzeitlich hatte ich, in all den Jahren, sehr, sehr viele Fakten zusammengetragen und ein Dossier erstellt, das sehr seriös war: Fields Beziehung zur Schweiz, Fields Beziehungen zu den Flüchtlingen, die ganzen Spionagegeschichten, die stalinistischen Schauprozesse und dann auch seine ganze Biographie: Spanischer Bürgerkrieg, dreissiger Jahre in den USA, Allen Dulles, Hiss.

Alger Hiss war immer ein Steckenpferd von mir, das hängt auch wieder mit Pinkus zusammen. Als ich in der Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung in Zürich arbeitete, habe ich mit ihm auch Zeitschriften abgelegt und gemerkt, dass ihn die Hiss-Affäre immer interessiert hat. Als Nixon nach Watergate abdanken musste, wurde sie wieder aktuell, weil Hiss einmal mehr seine Rehabilitierung verlangte.

Mir war also bekannt, dass es diese Hiss-Affäre gibt. Aber ich habe sie anfänglich nie enger mit Field im Zusammenhang gebracht, stellte mit der Zeit immer mehr Parallelen fest und fand meine Thesen bestätigt, als ich im Archiv in Budapest die Korrespondenz von Field mit Alger Hiss entdeckte, zehn, zwanzig Briefe, worin sie sich auch darüber lustig machen, dass sie am gleichen Tag freigelassen würden.

Da hat sich plötzlich so etwas wie eine Parallelbiographie abgezeichnet, mit sehr entscheidenden Fakten für Noel Field. Er hatte grosse Angst – und ich meine, die Angst war berechtigt –, dass er wie Hiss angeklagt worden wäre, wenn er in West-Europa geblieben oder in die Staaten zurückgegangen wäre. Bestimmt wären auch noch weitere Indizien gefunden worden, so dass er sicher auch in den USA fünf, sechs Jahre im Gefängnis verbracht hätte – wahrscheinlich unter etwas angenehmeren Umständen als in Budapest.

FILMBULLETIN Wann wurde klar, dass du den Film überhaupt machen kannst?

WERNER SCHWEIZER Während der Vorrecherche liefen natürlich auch Finanzierungsgesuche. Ein erstes Exposé wurde abgelehnt, weil es ein zu historisches Thema sei: einerseits interessiere das niemanden mehr und andererseits könne man das filmisch gar nicht fassen.

Es meinte auch, klassisch dokumentarisch könne man diese Geschichte gar nicht abhandeln. Deshalb habe ich ein Drehbuch geschrieben, wollte Field an den verschiedenen Orten inszenieren, wo er seine Wirkungsfelder hatte. Eigentlich waren das fünf: Jugend in Zürich, seine pazifistische Zeit, dann Spanien, Marseille, bis die Deutschen kamen, Genf bis etwa 1947 und schliesslich Budapest. Ich habe diese Orte aufgesucht und dabei bemerkt, dass Field eigentlich immer an Orten gelebt hat, wo er auf die Stadt runtersehen konnte. Das fand ich typisch. Field hat auch unheimlich viel geschrieben, sehr witzige, spannende Briefe, praktisch keinen unter vier bis fünf Seiten. Abends hat er nur korrespondiert. Deshalb habe ich mir immer vorgestellt, wie er in seinem Zimmer sitzt, auf die Stadt runterschaut und mit der ganzen Welt verbunden ist. Das war eine der Inszenierungsideen, so wollte ich den Film erzählen, subjektiv, aus der Perspektive von Noel Field. Aber auch das ist dann nicht akzeptiert worden.

Nachdem ich die Vorstellung, die Geschichte zu inszenieren, wieder verworfen hatte, entwickelte ich meine Ideen zu einem reinen Kompilationsfilm weiter, wofür ich auch bereits sehr viel Archivmaterial aus der Zeit und dazu passende fiktive Filmausschnitte zusammengetragen hatte. Verhaftungsszenen aus verschiedenen B-Movies, teilweise unheimlich spannendes Zeug, das ich jetzt alles nicht verwendet habe. Etwa: ein Amerikaner sitzt in Prag im Hotel, in einer Badewanne, zwei Männer kommen rein, man sieht sie im Spiegel, der in der Badewanne sieht sie noch nicht, er dreht sich um, schaut auf, sieht die Mäntel, sieht die russischen Abzeichen, dramatisch – so wie ich mir die Verhaftung Fields immer vorgestellt habe.

Auch Costa-Gavras habe ich einmal meine Not geschildert, dass ich keine Bilder hätte, ob er mir nicht Material aus seinem Film *L'AVEU* überlassen könne. Er hat zurückgerufen, und ich war erstaunt, wie absolut präsent bei ihm der ganze Fall noch war, obwohl er diesen Film vor mehr als zwanzig Jahren schon gedreht hatte. Er gab mir sogar Tips, wen ich noch besuchen sollte.

Als ich dann auch noch diese vier Schachteln mit den Fotos, die ganzen persönlichen Fotos von Field, alle Kindheitsfotos, die Fotos der Freunde und USC-Bekanntem, in Budapest gefunden hatte, da wusste ich, *jetzt steht der Film*.

FILMBULLETIN Waren die privaten Filmaufnahmen auch dabei?

WERNER SCHWEIZER Nein, ich habe zwar ständig nach solchen Filmaufnahmen gesucht, aber nichts gefunden. In den spanischen Tagebüchern steht, dass die Fields von einer Wochenschau-Equipe gefilmt worden sind. Ich kannte die Daten und wusste, irgendwo muss dieser Film sein, und habe ihn doch nicht gefunden. Als ich die ganze Korrespondenz nochmals durchsah, habe ich bei Elisabeth Field-Doob, einer Schwester, die in Amerika lebte, eine Stelle gefunden, an der sie sagt, sie möchte diese Aufnahmen zwanzigmal, ja ständig ansehen. So wie ich das verstand, mussten das bewegte

1
Alger Hiss
wird aus dem
Gefängnis
entlassen

2
CIA-Dokument

3
Erica Wallach

4
Yves Montand
während der
Dreharbeiten zu
L'AVEU, befragt
von Chris Marker
zur politischen
Bedeutung
des Films

«Die Zeitzeugen reden eigentlich immer nur über einen Teilaspekt, darüber, wie sie Field gesehen haben, aber das ist nicht alles. Ich weiss nach den ganzen Recherchen mehr als sie, deswegen muss ich das ergänzen. Damit war für mich aber auch schon klar, dass ich sie nicht ins Vollbild bringen werde.»

Bilder sein, sonst wäre es nicht schwierig gewesen, sie zu sehen. Ihre Tochter antwortete: «Ja, meine Mutter hat gefilmt, aber ich habe keine Ahnung, wo das Material ist», und die Mutter sei schon lange tot. Auf irgendeinem Dachboden jedoch liege noch was rum. Da habe ich Deborah Doob natürlich hingeschickt, und eine Woche später bekam ich wirklich einige 8mm-Rollen, angeschrieben mit: «Europareise Budapest». Da waren die acht Minuten, die ich verwende, dann dabei. Ein Jahr nach seiner Freilassung hatte Elisabeth ihren Bruder besucht – und dabei gefilmt. Das war schon ein Höhepunkt.

FILMBULLETIN Du hast also eine Menge Material und einige Überlegungen, wie du das zusammenbringst. Wie kam es zum *nun* vorliegenden Konzept?

WERNER SCHWEIZER Ich habe ungefähr dreissig verschiedene Personen interviewt, aber ich wollte ohne diese Interviews auskommen, weil ich mir sagte, wenn ich einmal anfangen, diese Geschichte mit Interviews zu erzählen, komme ich davon nicht wieder los. Ich habe mich immer davor gefürchtet und dachte, da gehe ich nie ran.

Kathrin Plüss, meine Cutterin, hingegen hat sich diese Interviews sehr gründlich vorgenommen und sagte immer wieder: die sind ja toll, die musst du unbedingt verwenden, das sind ganz spannende Menschen. Du verschenkst dir etwas, wenn du diese Gespräche nicht einbaust. Emotional war ich immer noch völlig dagegen, denn ich wollte jetzt den sehr viel abstrakteren Kompilationsfilm realisieren. Das Problem dabei war nur, dass mir die Ebenen völlig auseinanderfielen. Man wusste auch nie, woher dieses Material tatsächlich stammt, und als ich dann zu erklären versuchte, dass das eine aus einem Propagandafilm, das andere aus diesem oder jenem Spielfilm herrühre, wurde es immer komplizierter – und von Field habe ich mich immer weiter entfernt.

Kathrin dagegen hat immer versucht, die Geschichte mit den Interviewpartnern zu erzählen. Wenn ich zwei Tage weg war, hatte sie weitere zehn Minuten geschnitten, aber alles nur *talking heads*. Das passte mir wiederum nicht: «Du weisst doch, dass ich den Film nicht so erzählen will! Ich will nicht, dass die Dramaturgie durch die Zeugen bestimmt wird.» Das war ein langer, aber fruchtbarer Streit.

Die wichtigen Verhörakten und diesen 63seitigen Brief an seine Partei, der äusserst aufschlussreich für seine persönliche Sicht der Dinge war, fand ich ja eigentlich erst ganz zum Schluss meiner Recherchen. Dann aber habe ich mir gesagt: ich mache zuerst eine Reise von aussen um die Field-Geschichte herum und dann eine Reise ins Innere von Field hinein.

So hat sich die jetzige Form ganz langsam konkretisiert: am Anfang Action, das Verschwinden, das Mysterium, die Zeit, die Atombombe, der Kalte Krieg. Nachher kommen die Zeitzeugen zu Wort. Mit ihnen erlebt man diesen Massenterror, die plötzlichen Verhaftungen. Da finde ich, das dürfen *sie* erzählen, das ist ihre Geschichte. Die Field-Affäre von aussen gesehen: die Auswirkungen der Affäre auf die Opfer, die Zeitzeugen. Im zweiten Teil wird die Sache dann

eher von innen betrachtet, quasi die subjektive Sicht von Field dargestellt. Da sind die Zeitzeugen natürlich weniger präsent, und ich musste mehr mit Fotos, mit Dokumenten arbeiten.

FILMBULLETIN Und das formale Konzept, Bilder, welche die Leinwand nicht füllen, die eingeblendeten Schriften?

WERNER SCHWEIZER Eine handgestrickte Überlegung, welche die Windows-Geschichte sehr früh in meinem Kopf festsetzte: die Zeitzeugen reden eigentlich immer nur über einen Teilaspekt, darüber, wie sie Field gesehen haben, aber das ist nicht alles, das ist nicht vollständig. Ich weiss nach den ganzen Recherchen mehr als sie, deswegen muss ich das ergänzen. Damit war für mich aber auch schon klar, dass ich sie nicht ins Vollbild bringen werde.

Von Anfang an war das Problem immer, wie bringt man die ganzen Informationen in den neunzig Minuten unter. Mir war also immer bewusst, ich muss das verdichten, einerseits in Bildern, andererseits eben mit Texten, und ich muss Erläuterungen dazu geben. Einen Film zu diesem Sujet ohne Kommentar zu machen, das geht einfach nicht, das Thema ist zu kompliziert.

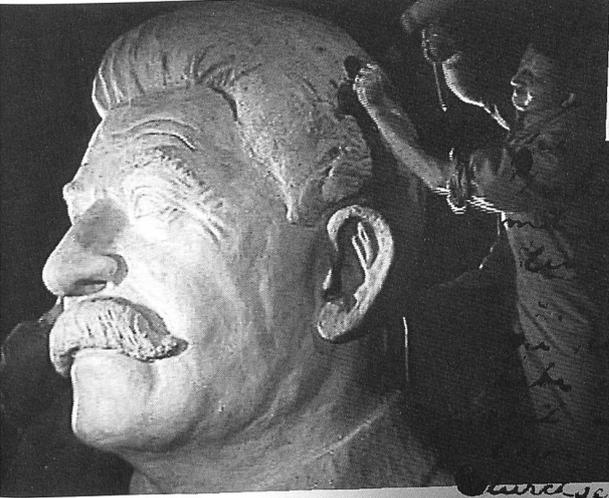
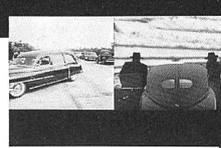
Dann wollte ich auch ganz klar, dass dieses Journalistische, das Recherchenhafte spürbar wird. Deshalb verwende ich eine Schreibmaschinenschrift – nicht so, dass die Texte auch noch getippt werden, das wäre mir zu effekthascherisch – aber doch so, dass man das journalistische Herumschnüffeln, Suchen und Anschreiben ein bisschen spürt.

FILMBULLETIN Was ändert sich für die Montage, wenn man mit solchen Fenstern und Texten arbeiten will?

WERNER SCHWEIZER Man sollte dies am Anfang bereits wissen, denn man muss relativ nah auf den Leuten sein, darf keine grossen Kameramätzchen machen und sollte auch die Einstellungsgrösse kaum verändern. Leute in einer Totalen zeigen kannst du in einem Window nicht – wenn da noch jemand in der Totalen sitzt, funktioniert das bereits nicht mehr.

Viele Dokumente und Fotos habe ich übrigens mit einem Weitwinkelobjektiv auf der Minikamera – etwa so gross wie der Deckel eines Füllers – von Pipilotti Rist aufgenommen. Ich habe die Fotos, bei normalem Tageslicht, wie beim Schreiben abgefahren. Das gibt dann zum Teil unheimliche Effekte. Oft wirken Übergänge, etwa vom USC-Werbefilm zur Foto von Field, wenn man nicht ganz genau schaut, wie eine Fortsetzung, einfach weil es sich bewegt. Aber die Kamera wird eben anders bewegt als bei einer Aufnahme vom Reprotisch, nicht so perfekt, aber ich fand es reizvoll, diese Bilder durch die Handkamera ein bisschen zum Leben zu erwecken. Bei **DYNAMIT AM SIMPLON** habe ich noch für jedes Bild die Länge der Fahrt berechnet, und das sieht doch sehr klinisch aus.

Auch die Parallelität, die ich zeige, da ist ein Filmausschnitt auf der linken Seite, zack, da ist der von der rechten. Wenn die rechte Seite wichtiger wird, mache ich diesen Ausschnitt grösser, dann konfrontiere ich ihn von der rechten Seite und setze den anderen in den Hintergrund. Das zeigt einfach, dass ich mit



Vorbemerkung

1. Ich entschuldige mich im Voraus für die sehr
 -schlechte. Ich würde mich bemühen, möglichst
 schreiben. Da ich aber seit über 3 Jahren
 Bleistift in der Hand gehabt habe, bin ich
 völlig entwöhnt. Es würde sich in
 allseitig loben
 Schreibmaschine
 bin. (Amora
 mir fr
 ; "obwohl
 mich entlock
 meine Gedanken
 Zeichnungen
 habe.
 Künftig: Könnte
 führen, das
 noch deutlich
 sein. Ich
 mich
 zu schreiben
 für

1. 26-414

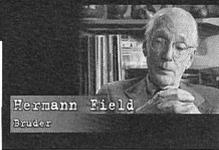
Die wichtigsten Daten
 zu NOEL FIELD - DER
 ERFUNDENE SPION:
 Regie: Werner
 Schweizer; Buch und
 Recherche: Werner
 Schweizer, René A.
 Zumbühl, Thomas
 Grimm, Susi Koltai,
 Ruth Wyseier;
 Kamera: Helena
 Vagnières, Thomas
 Hartmann; Schnitt:
 Kathrin Plüss, Ian
 Mathis; Sprecher:
 Stefan Kurt
 (Kommentar), Bob
 Zanotti (Texte Noel
 Field), Daniel Hitzig
 (voice over), Rolf
 Bütikofer (Aufnahme
 Zone 33); Ton: Martin
 Witz; Tön-Mischung:
 Florian Eidenbenz;
 Filmausschnitte: 8mm-
 Aufnahmen Field von
 Elisabeth Field-Doob,
 Courtesy of Deborah
 Doob; L'AVEU von
 Constantin Costa-
 Gavras, KG-
 Production, Paris; LE
 DEUXIEME PROCES
 D'ARTHUR SLANSKY
 von Chris Marker,
 ISKRA-Films, Paris.
 Gespräche mit:
 François Bondy,
 Zürich; Dorothea B.
 Jones, Lenox, MA;
 Rosa Demeter,
 Budapest; Elsi Kende-
 Haus, Wien; Hermann
 H. Field, Shirley, MA;
 Erica Wallach-Glaser,
 Warrenton, VA; Maria
 Schmidt, Budapest;
 Vladimir Farkas,
 Budapest; Tonia
 Lechtmann, Tel Aviv;
 Ioan Földi, Zürich;
 Janos Dobo-
 Trittenbass, Budapest;
 Arthur Schlesinger jr.,
 New York; György
 Aczel, Budapest;
 Andras Hegedüs,
 Budapest; Jenny
 Humbert-Droz, La
 Chaux-de-Fonds.
 Produktion: Dschoint
 Ventschr; in Co-
 Produktion mit
 Schweizer Fernsehen
 DRS, Schweiz 1996.
 35mm, Kodak Color
 und Schwarzweiss,
 Lichtton Mono; Dauer:
 104 Min. CH-Verleih:
 Bernard Lang
 Filmverleih,
 Freienbach.

Eigenhändige Aussage

Ist der Verdacht
 Ist meine Verhaftung
 die Terrormassnahme
 Auf alle drei Frauen
 1. bin ich Amerikaner
 2. ich stamme aus

Im ergänzenden
 Videofilm DIE PDA IM
 LICHT DER FIELD-
 AFFÄRE finden sich
 zusätzlich Gespräche
 mit: Theo und Amalie
 Pinkus, Zürich und
 Budapest; Jan Lis, Tel
 Aviv; George H. und
 Marta Hodos, Sherman
 Oaks, CA; Karoly
 Perczel, Budapest;
 Zsigmondi Endre,
 Budapest; Adam
 Friedmann, Zürich;
 Lydia Woog, Zürich;
 Max Meier, Zürich.

... nicht zu wiederholen
 die Zusammenhänge an sich richtig. Teil

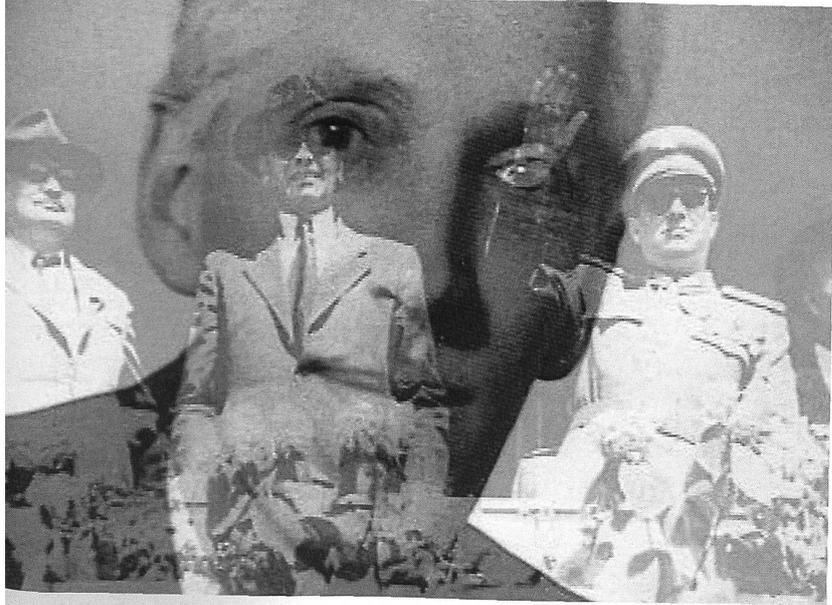
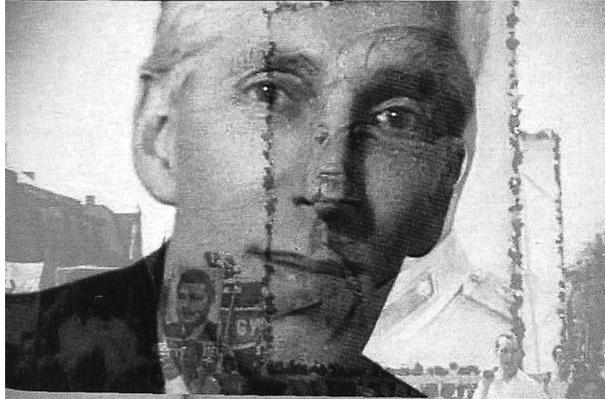
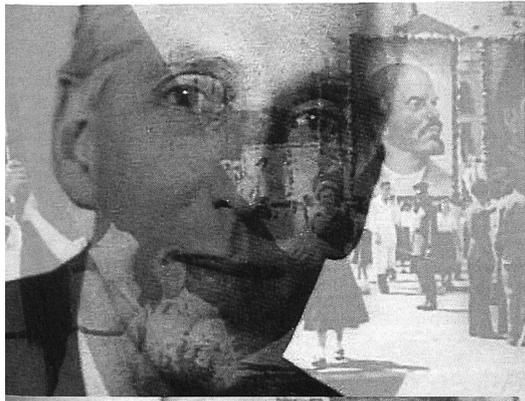


Hermann Field
Brüder



**Die wichtigsten Daten
aus dem Leben von Noel Field**

1904	23. Januar: Noel Field wird in London geboren				
1904-22	Jugendzeit in Zürich, Schule, Gymnasium				
1922	Matura 22. März: Aufruf zur Gründung eines Weltfriedensbundes der Jugend Oktober: Übersiedlung in die USA, Cambridge, Harvard-University, studiert und promoviert in Internationales Recht				
1924	4. Mai: Heirat mit Herta Wieser, seiner Jugendfreundin				
1926	Abteilung für westeuropäische Angelegenheiten im amerikanischen Aussenministerium				
1930	leitender Wirtschaftsberater für Europa im State Departement				
1935	8. Dezember: US-Vertreter an der Londoner Flottenkonferenz				
1936	Juni: zum Völkerbund in Genf, Abteilung für Abrüstung 18. Juli: Militärputsch Francos: Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs				
1938	Juni-Juli: private Reise in die Sowjetunion 7. Juni: US-Repräsentantenhaus setzt «House Committee on Un-American Activities» (HUAC) ein Oktober: als Delegierter der Repatriierungskommission des Völkerbundes im Spanischen Bürgerkrieg				
1939	März: Fall der Spanischen Republik bis April in Spanien und Frankreich, besucht Flüchtlingslager				
1940	Austritt aus der Völkerbundsarbeit				
1941	Leitung des amerikanischen Komitees für Flüchtlingsangelegenheiten (USC), Marseille				
1942	9. November: Allen Dulles trifft in Bern ein 11. November: Fields fliegen in die Schweiz, Büro in Genf				
1944	Sowjettruppen dringen bis zur Weichsel und nach Warschau vor, besetzen Rumänien, Bulgarien und Ungarn; Budapest wird eingeschlossen; Tito besetzt Belgrad				
1945	9. Januar: Zürich, organisiert Zweiten Schulungskurs zur Ausbildung fürsorgerischer Hilfskräfte in der Nachkriegszeit Februar: Konferenz von Yalta zwischen Roosevelt, Churchill und Stalin				
		1947	8. Mai: Kapitulation Deutschlands Schliessung des europäischen USC-Büros, arbeitslos		
			20. Oktober: 19 Hollywood-Persönlichkeiten werden vor den HUAC gerufen		
		1948	25. Februar: Machtübernahme der Kommunisten in der Tschechoslowakei April: Verurteilung der «Hollywood Ten» 20. Juni: Beginn der Berlin-Blockade August: in Warschau, sucht Arbeitsmöglichkeiten		
			3. August: Whittaker Chambers bezichtigt Alger Hiss, Präsident des «Carnegie Endowment for International Peace» und früherer Mitarbeiter des Aussenministeriums, vor dem HUAC der Spionage für die UdSSR		
			27. September: Hiss klagt gegen Chambers wegen Verleumdung Oktober: Veröffentlichung der geheimen 1300 Seiten von Chambers Anklage gegen Hiss, auch Field wird genannt		
			15. Dezember: Anklageerhebung gegen Hiss		
		1949	12. Mai: Flug nach Prag, verschwindet spurlos 17./18. Mai: Verhaftung von Tibor Szönyi und Ivan Földi 30. Mai: Verhaftung von László Rajk (ungarischer Aussenminister)		
			8. Juli: erster Prozess gegen Hiss endet ergebnislos 22. August: Hermann Field wird in Warschau verhaftet und verschwindet		
			25. August: Herta Field verschwindet in Prag		
			16. September: Beginn des Rajk-Prozesses in Budapest Field wird als amerikanischer Hauptagent genannt		
			15. Oktober: Rajk, Szönyi und andere werden hingerichtet 17. November: Zweiter Prozess gegen Hiss		
		1950	25. Januar: Hiss zu 5 Jahren Gefängnis verurteilt 25. Juni: Beginn des Korea-Krieges		
			26. August: Erica Wallach-Glaser, die Pflegetochter von Noel Field, wird in Ost-Berlin verhaftet und verschwindet, zum Tod verurteilt, später nach Vorkuta verbannt		
		1951	Vorbereitung von Prozessen		
					in Ost-Deutschland, Polen Tschechoslowakei
					17. September: Beginn der 2. Welle von Befragungen vor dem HUAC
					23. November: Verhaftung von Rudolf Slansky in Prag
					März: Prozess wegen Verdachts auf Atomspionage gegen Julius und Ethel Rosenberg
		1952			20. November: Beginn des Slansky-Prozesses in Prag Wiederum Field als Agent im Hintergrund
					Clementis und Slansky und 9 andere werden hingerichtet
		1953			5. März: Tod Stalins 17. Juni: Arbeiteraufstand in Ostberlin und DDR
					19. Juni: J. und E. Rosenberg werden hingerichtet
					Dezember: Hungerstreik
		1954			24. März: beendet seinen Brief an die KPdSU April: Wiederaufnahme der Untersuchung gegen Field
					5. Oktober: Letzte Einvernahme
					25. Oktober: Herman Field wird freigelassen, besucht amerikanischen Botschafter
					28. Oktober: Noel und Herta sehen sich, frei, Spitalpflege
					8. November: offizielle Mitteilung über Freilassung der Fields
					19. November: Hermann fliegt von Warschau nach Zürich
					25. Dezember: Noel und Herta beantragen politisches Asyl in Ungarn
		1955			1. Juli: Brief an Chruschtschow: Wo ist Erica?
					18. Oktober: Erica Wallach-Glaser wird in Moskau freigelassen
		1956			Beginn der Arbeit im Corvina-Verlag, Budapest Eintritt in die ungarische kommunistische Partei
					Februar: XX. Parteitag der Kommunistischen Partei der UdSSR mit der Geheimrede Chruschtschows gegen den Personenkult der Stalinära
					23. Oktober: Aufstand in Budapest
		1961			veröffentlicht autobiographischen Bericht in «New Masses»
		1965			«Red Pawn», Buch von Flora Lewis über Field erscheint (deutsch: Bauer im roten Spiel)
		1967			Erica Wallach veröffentlicht «Light at Midnight»
		1970			15. September: Noel Field stirbt in Budapest



CH-FILMMANUFAKTUR

offenen Karten spielen will, im Sinn von: das ist das Material, schauen wir uns das an, jetzt legen wir es wieder weg und betrachten das nächste.

Meine Traumvorstellung wäre eine Art Multimedia-Oberfläche gewesen: die Zeitzeugen, die erzählen, immer in einem farbigen Bild, aber dazu ständig ein Schwarzweiss-Bild oder ein Schwarzweiss-Dokument hinter oder gegenüber den Interviewten, das sich abhebt und die Aussagen ergänzt, ihnen zum Teil aber auch widerspricht, weil ich auch Gegeninformationen reinbringen wollte. Das war aber eine Konzeption, die ich dann aus dramaturgischen Gründen abgeschwächt habe.

FILMBULLETIN Aus dramaturgischen Gründen?

WERNER SCHWEIZER Ich habe eben gemerkt, dass die Konzentration auf das, was die Leute eigentlich sagen, nachlässt, wenn ich zuviel mit formalen Mitteln arbeite, dass man abgelenkt wird, von dem was man eigentlich verstehen müsste. Obwohl es eigentlich viele Personen sind, lernt man einige davon doch etwas näher kennen. Ich konnte sie nicht einfach benützen, ich musste ihnen einen gewissen Raum geben, eine gewisse Aufmerksamkeit lassen.

Deshalb habe ich die Zusatzinformationen dann immer mehr reduziert. Beim *Avid* ist das ja einfach, man hat verschiedene Bildebenen, und ich habe je länger je mehr einzelne Ebenen einfach gelöscht.

FILMBULLETIN Die Parallelität während des Kalten Krieges zwischen Ereignissen in Ost und West ist sehr präsent im Film und ziemlich prominent herausgearbeitet.

WERNER SCHWEIZER Die Auflösung zu Alger Hiss kommt relativ spät, obwohl ich ihn relativ früh einführe. Man weiss also noch nicht so genau, wo das alles hinführt. Natürlich ist das fast wie eine Art Doppelbiographie. Hiss sieht sogar ähnlich aus, ist ein gutaussehender, karrierebewusster, junger Mann, der möglicherweise Präsident geworden wäre.

Vielleicht hätte ich die Parallelität nicht so stark betont, wenn ich nicht die Aussage von Field gefunden hätte: «Ich bin abgehauen aus Angst vor dem Hiss-Prozess.» Da hab ich eben gedacht: Es ist mehr dran als nur Koinzidenzen, Parallelitäten. Es hat auch faktisch eine wesentliche Bedeutung für die Field-Affäre. Ich möchte es so sagen: Ohne McCarthy hätte es Field so nicht gegeben. Vielleicht hätte dennoch ein Rajk-Prozess stattgefunden, aber sicher nicht mit Field. Field wäre nicht nach Prag gefahren, wenn nicht dieser hysterische Hiss-Untersuchungsausschuss getagt hätte – Hiss war ja das erste Opfer von McCarthy. Und wenn es das nicht gegeben hätte, wäre Field, was weiss ich, Privatgelehrter geblieben in der Schweiz.

Stichworte zum Gespräch mit Werner Schweizer lieferte Walt R. Vian



Lob des Intelligenzmangels

FARGO von Joel Coen



Um einen Tatsachenroman soll es sich handeln, und vermutlich ist es auch einer. Im Kino ist ja die Frage nach der Treue zu den Fakten von beständigem Belang, und zwar gilt das auch (oder gerade) dann, wenn eine solche Genauigkeit nur behauptet wird. Mein Bruder Ethan, der Szenarist, sagte kürzlich Regisseur Joel Coen, hält das Recherchieren für etwas Unmännliches, und die gemeinsam realisierten Filme kämen ohne Nachforschungen aus. FARGO rekapituliert, wie's Jerry ergeht, einem verschuldeten Autohändler, und den beiden gedungenen Stümpern Carl und Gaear, die mittels Entführung seiner Frau seine Finanzen sanieren sollen. Dann tritt die Fahnderin Madge hinzu, die den nicht ganz hellen Verschwörern auf die Schliche stolpert. Doch scheint auf den ersten Blick nichts davon der Wahrheit entsprechen zu wollen.

Dokumentiert wird wenig, drauflosfabuliert umso mehr. Es ist eine Stärke dieses launigen Stücks amerikanischen Kinos, sich nicht nur über Dich-

tion und Wahrheit hinwegzusetzen. Der klassische Gegensatz wird glattweg beseitigt. Zu erfahren, wie's wirklich war, könnte bei einer Darstellung von solcher Art höchstens ablenken. (Und so, wie sie der Film aufrollt, hat sich die Sache nun keinesfalls ereignet.) Illustriert wird zunächst einmal nur, dass eine Story gut oder schlecht sein kann und etwas Drittes oder Viertes ausser Frage steht. Zudem spielt es keine Rolle, was für einen Anteil der Fiktion auf einer Skala von null bis hundert Prozent zukommt. Alles und nichts scheint mehr oder weniger halb wahr, mehr oder weniger lustvoll-beliebig erfunden.

Chronik der heiligen Einfalt

Vor nächstens drei Jahren erschien ein Leitfilm unserer engern Gegenwart und leuchtete den Coens voran. Die Geschichte vom zügig avancierenden Erfolgsidioten FORREST GUMP formulierte dreist, was einem verbreiteten, aber uneingestandenem Wissen und tie-

fer, aber verschwiegener Erfahrung entspricht: dass es nämlich von uns Unterbelichteten die vollendeten Schwachköpfe sind, die es ganz nach oben bringen, namentlich dann, wenn sie in den (öffentlichen und privaten) Bürokratien hocken. Als auffälligste Besonderheit unserer Spezies konditioniert die Dummheit die meisten wichtigen Entscheidungen, gelegentlich sogar die richtigen (irrtümlicherweise). FARGO lässt den Intelligenzmangel auf eine Weise triumphieren, die von FORREST GUMP merklich, doch nicht eben stark abweicht.

Die Schurken scheitern aus Verblödung, und die Ordnungsmacht wird ihrer aus dem gleichen Grund habhaft. (Ein gewisser Ausgleich ist gewährleistet.) Die eindruckliche Fehlleistung, die die ganze Chronik der heiligen Einfalt mit ihren vielen nachfolgenden Patzern eröffnet, besteht nicht etwa darin (wie zu erwarten wäre), dass Jerry, der Autohändler, ein schweres Verbrechen anzettelt, weil er es für leicht zu begehen hält. Der Wahn, der ihn blendet, ist

FARGO verdient den Vergleich mit den Geschichten Kafkas und den Stücken Becketts,

vielmehr der, eine Missetat von solchem Gewicht ausgerechnet im verschneiten Minnesota zu planen (das sicher nicht zufällig die Heimat der beiden Autoren ist). Nennenswerte Gesetzesbrüche sind in diesen dünnbesiedelten Gegenden unüblich und stossen auf geringes Verständnis und keinerlei Geduld. Der Bösewicht täte besser, sich ein paar hundert Meilen ostwärts nach Chicago zu bequemen, wo Straftaten beinahe erwünscht sind.

Carl und Gaear ihrerseits, den beiden Auswärtigen, geht es nicht in den dumpfen Geist, wie ratsam es wäre, eine Entführung wenigstens in Minnesota (wenn's denn der nördliche Mittelwesten sein muss) ohne einen Schuss Pulver und blutige Leichen am Strassenrand zu absolvieren. Im Dienst hätten sie mit Vorteil auch die regionalen Bordelle zu meiden, wo sich gerade im Winter die Bedienung an rare und schräge Laufkundschaft erinnern wird. Anscheinend sind die Schurken dieses Kinostücks nicht einmal zu einem regelmässigen Konsum von TV-Krimis befähigt. Entsprechende Lektionen hätten den nichtsnutzigen Amateuren ein paar Grundregeln des praktischen Verbrechens eingetrichtert.

Die Wahrheit der Groteske

Kunststück zeigt sich die Polizeiperson Madge der Angelegenheit auf Anhieb gewachsen, auch wenn ihr der Fahndungserfolg nur aus Versehen in den (übrigens hochschwangeren) Schoss plumpst. Der Fall kommt der verschlafenen Hinterwäldlerin ausgesprochen ungelegen, ohne sie aber besonders zu beschäftigen. In den Tiefen Minnesotas, davon ist sie überzeugt, kann eine Entführung (ähnlich einem militärischen Einmarsch in Russland) nur fehlschlagen, selbst wenn sie Mord einschliesst. Die Täter strafen sich schon selber, falls sie keine, oder sie schnappen sich anderswo jemanden (in Chicago oder Kalifornien), sofern sie auch nur einen Resten Grütze im Hirn haben.

Vom Scharfsinn eines Detektivs möchte die Heldin nie etwas wissen oder halten müssen. Also wann ist Feierabend, wann gibt's was zu essen, und wann kriecht man unter für einen geregelten ausgleichenden Schlaf? Der Beruf einer Polizeiperson kann (nicht erst im achten Monat) die Gesundheit gefährden. Die Mahl- und Arbeitszeiten sind schädigend unregelmässig. Minnesota meidet strapaziöse Arbeit und alle andern Risiken.

Dank der liberalen und gerechten Verteilung der Humanstupidität auf die Figuren samt und sonders (zu beiden Seiten des Gesetzes) erlangt dann FARGO doch so etwas wie eine desperate Wahrscheinlichkeit, um nicht zu sagen: die gestaltete Wahrheit einer Groteske klassischen Zuschnitts. Schon BARTON FINK, das andere Glanzstück der Coens, ist neben die Geschichten Kafkas und die Stücke Becketts gehalten worden. FARGO verdient den nämlichen Vergleich. Zusammen legen die näheren Umstände der Handlung den Schluss nahe, so könnte, ja müsste halt das eine oder andere tatsächlich gewesen sein. Es klingt jedenfalls alles unglaublich genug, um plausibel zu geraten, und menschlich genug, um ins Allzumenschliche umzuschlagen. Vor allem aber mutet FARGO provinziell genug an, um als Welttheater zu bestehen.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu FARGO:

Regie: Joel Coen; Buch: Ethan und Joel Coen; Kamera: Roger Deakins; Kamera-Assistenz: Robin Brown, Andy Harris, Adam Gilmore; Schnitt: Roderick Jaynes; Produktion

Design: Rick Heinrichs; Art Director: Thomas P. Wilkins; Kostüme: Mary Zophres; Musik: Carter Burwell; Ton-Mischung: Allan Byer. Darsteller (Rolle): William H. Macy (Jerry Lundegaard), Steve Buscemi (Carl

Showalter), Peter Stormare (Gaear Grimsrud), Kristin Rudrüd (Jean Lundegaard), Frances McDormand (Marge Gunderson), John Carroll Lynch (Norm Gunderson), Harve Presnell (Wade Gustafson), Tony Denman (Scotty Lunde-

gaard), Gary Houston, Sally Wingert (Kunden-Ehepaar), Kurt Schweickhardt (Autoverkäufer), Larissa Kerknot, Melissa Peterman (Prostituierte), Steven Reavis (Shep Proudfoot), Warren Keith (Reilly Diefenbach), Larry Branden-

burg (Stan Grossman), James Gaulke (State Trooper), Michelle Suzanne Le Doux (Opfer in Auto), Bruce Bohne (Lou), Petra Boden (Kassierin), Steve Park (Mike Yanagita). Produktion: Polygram Filmed Entertainment, Working Title; Produ-

zent: Ethan Coen; ausführende Produzenten: Tim Bevan, Eric Fellner. USA 1996. 35mm, Farbe: Du Art, Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich.

«Gut und Böse an und für sich sind nicht interessant»

Gespräch mit Joel Coen und Ethan Coen



Ethan Coen, Roger Deakins und Joel Coen bei den Dreharbeiten zu FARGO

FILMBULLETIN Was finden Sie am *film noir* so attraktiv?

ETHAN COEN Entführung und Mord, Verbrechen eignen sich im allgemeinen sehr als dramatischer Filmstoff. Aber bei FARGO würde ich nicht von *film noir* sprechen, da gibt es zuviel Schnee, als dass man ihn *noir* nennen könnte.

JOEL COEN Wir haben eine Schwäche für Kriminalgeschichten, und wir

haben eine besondere Vorliebe für Entführungen. Das ist wohl immer ein Drama, bei dem viel auf dem Spiel steht.

FILMBULLETIN Hätten Sie die Tatsachengeschichte verfilmt, wenn sie sich nicht in Minnesota ereignet hätte?

JOEL COEN Vermutlich, aber der Minnesota-Aspekt war für uns das Interessanteste, denn es spielt in der

Gegend, wo wir herkommen, wo wir aufgewachsen sind. Gerade über diese Gegend einen Film zu drehen und über die Menschen, die da leben, war reizvoll, insbesondere weil das eigentlich noch nie jemand gemacht hatte. Auch die Amerikaner haben im allgemeinen keine Ahnung von dieser Gegend, sie kommt den meisten ganz exotisch vor, wohl fast so exotisch wie einem europäischen Publikum.

FILMBULLETIN Sie hätten ja auch bloss eine Geschichte über diese Gegend machen können.

ETHAN COEN Eine einfache Antwort wäre, dass man das Publikum haben in diese Weise mühelos und sofort in die Geschichte hineinziehen kann, denn es geht um Leben und Tod.

JOEL COEN Eine andere Antwort wäre, dass es ein seltsames Zusammentreffen war, dass wir von dieser Geschichte hörten und dass sie in Minneapolis stattgefunden hatte. Es ist im Grunde fast so einfach.

FILMBULLETIN Wie haben Sie von der Geschichte gehört?

ETHAN COEN Von einem Freund, der immer noch in dieser Gegend wohnt und der davon in der Zeitung gelesen hatte.

FILMBULLETIN Haben Sie Figuren hinzuerfunden, die in Wirklichkeit nicht existierten?

ETHAN COEN Eine ganze Menge Nebenfiguren, aber keine Hauptfigur. Was die Details betrifft, ist natürlich alles erfunden oder das Ergebnis von Mutmassungen und nicht etwa wirklichkeitsgetreu. Wir waren ja nicht an einem Dokumentarfilm interessiert.

FILMBULLETIN Die einleitende Bemerkung ist ungewöhnlich: Sie sagen, aus Achtung vor den Toten würden Sie die Geschichte so erzählen, wie sie sich ereignet habe. Das klingt nach einer moralischen Absicht.

JOEL COEN Es klingt etwas geschwollen, etwas grossspurig. Wir sind bei dieser Einleitung vielleicht etwas zu weit gegangen. Aber angesichts der Art und Weise, wie wir die Geschichte erzählen wollten, des Stils, den wir dafür wählten, dachten wir, dass das Publikum viel empfänglicher wäre für die seltsame Architektur dieser Geschichte, wenn man ihm im voraus und ganz unmissverständlich sagte, dass sie wahr sei. Denn wenn das Publikum eine Art Thriller im fiktionalen Sinne erwartet, dann muss jedes Ereignis auf das Vorantreiben der Erzählung ausgerichtet werden und zum Plot beitragen. Da ist man weniger frei, auch mal abzuschweifen und die Geschichte weniger geradlinig zu erzählen. Da hat man nicht die Freiheit, die Geschichte so zu konstruieren, dass die Heldin erst gegen die Mitte des Films in Erscheinung tritt.

FILMBULLETIN Was beabsichtigten Sie mit dem Paul-Bunyan-Motiv? Ging es da nur um Lokalkolorit?

ETHAN COEN Es ist tatsächlich echtes Lokalkolorit. Er ist in dieser Gegend gefiel er aus eher widersinnigen Gründen, denn die Geschichte beruht ja auf Tatsachen, und die Figuren sind alle sehr menschlich, nicht überlebensgross und theatralisch. Da schien es uns

ansprechend, diese Fabelgestalt einzubringen.

JOEL COEN Er ist eine mythologische Gestalt, ein Holzfäller, der angeblich ein Riese war und dort die Wälder rodete.

ETHAN COEN Auch rein visuell gefiel es uns, diese gewaltige Statue in dieser völlig flachen, konturlosen Landschaft zu haben, gewissermassen als Kontrapunkt.

JOEL COEN ... mit einer Axt.

FILMBULLETIN Peter Stormares Figur, Gaeer Grimsrud, wird ja in gewisser Weise zu einem Paul Bunyan. Und die Geschichte ähnelt ja auch den *tall tales*, diesen Fabeln und Legenden.

ETHAN COEN Durchaus. Etwas, das wir erst gegen Ende der Dreharbeiten beschlossen, war, dass wir Peter Stormare bei der Wegfahrt im Streifenwagen diesen letzten, traurigen Blick auf die Paul-Bunyan-Statue gewährten.

FILMBULLETIN In FARGO sind die Leute ständig am Essen. Ist das eine regionale Eigenheit?

ETHAN COEN Das gehört schon zum Lokalkolorit. Im Mittleren Westen im allgemeinen und besonders in Minnesota sieht man viele Buffets, wo man essen kann soviel man will. In Minnesota nennt man das ein Smörgäsbord, weil da viele aus Skandinavien eingewandert leben, aber angeboten wird dann in der Regel gebratenes Huhn und dergleichen.

Das hat uns auch gefallen, weil wir ja diesen Eindruck von wirklichem Leben vermitteln und nicht theatralisch oder hollywood-mässig wirken wollten. Diese alltäglichen, banalen

«Besonders bei Marge und ihrem Mann wollten wir das Porträt einer erfolgreichen, aber unscheinbaren Ehe zeichnen, wo vieles sich von selbst versteht, ohne ausgesprochen zu werden. Dass man sie immer zusammen essen sieht, schien uns dabei zu helfen.»

1
BARTON FINK

2
THE
HUDSUCKER
PROXY

Dinge. Besonders bei Marge und ihrem Mann wollten wir das Porträt einer erfolgreichen, aber unscheinbaren Ehe zeichnen, wo vieles sich von selbst versteht, ohne ausgesprochen zu werden, eine solide Ehe. Dass man sie immer zusammen essen sieht, schien uns dabei zu helfen.

FILMBULLETIN Ist das auch der Grund, weshalb Sie eine Frau als Polizeibeamtin gewählt haben?

ETHAN COEN Das war uns vorgegeben, denn in dem tatsächlichen Fall war eine Polizistin mit den Ermittlungen befasst.

FILMBULLETIN FARGO endet wie ein Märchen. Marge und ihr Mann sehen fern und finden, dass ihr Baby jetzt zur Welt kommen könne, weil alles wieder gut werde.

ETHAN COEN Wir fanden einfach, dass sich diese Szene von der Stimmung her als Schluss eignen würde.

FILMBULLETIN Es ist ja wirklich ein Happy-End, und dass Marge zum Schluss in dieser Szene sagt, sie verstehe nicht, wie diese Typen wegen etwas Geld so handeln konnten, wirkt schon fast wie eine Selbstparodie.

ETHAN COEN Ich sehe das nicht so.

JOEL COEN Das entspricht ganz einfach dieser Figur.

ETHAN COEN Die Figur ist durch und durch gut.

FILMBULLETIN Sicher, aber wie steht's mit Ihrer eigenen Einstellung?

JOEL COEN Nein, es soll nicht in diesem Sinne parodistisch oder ironisch sein.

ETHAN COEN Was Marge da sagt, ist etwas, das man manchmal persönlich

nachfühlen kann, die Unfähigkeit zu verstehen, wenn man etwa in der Zeitung von einem aussergewöhnlich schrecklichen Verbrechen liest, wie sich die Leute manchmal verhalten.

JOEL COEN Und ihrem Charakter entsprechend sagt sie das ganz einfach und schlicht, ohne irgendwelche Verbrämung oder Dramatisierung.

ETHAN COEN Oder Poesie.

FILMBULLETIN Vielleicht rührt der Eindruck daher, dass diese Aussage nicht ganz zu einigen Ihrer früheren Filme passen will, wo Sie sich über Gut und Böse nicht so viele Gedanken machten.

ETHAN COEN Das gilt für uns noch immer. Gut und Böse an und für sich sind nicht interessant. Es ist in diesem Film einfach zu sagen, wer gut ist und wer böse. Das Interesse liegt nicht dort.

JOEL COEN Genau. Was an dieser Szene interessant ist, hat mit dem Kontext dieser Figur zu tun. Wichtig ist, dass dieser Satz zu dieser Figur passt.

FILMBULLETIN Ethan, schreiben Sie als Produzent, oder produzieren Sie als Drehbuchautor?

ETHAN COEN Diese Funktionen sind sehr vage. Da ist zum einen, was man tatsächlich macht, und zum andern sind da diese Titel, die recht willkürlich und künstlich sind. Beim Schreiben denken wir nicht ans Geld, sondern an das, was die Geschichte erfordert, was interessant ist in bezug auf die Charakterisierung.

Aber man ist sich beim Schreiben durchaus bewusst, was man da macht. Beim Schreiben von THE HUDSUCKER

PROXY war uns klar, dass das ein grosser, teurer Film werden würde, und als wir FARGO schrieben, wussten wir, dass er billig sein würde. Man ist sich dieser Dinge bewusst, aber man lässt sich davon nicht wirklich beeinflussen.

FILMBULLETIN Musik, Kamera und Ausstattung sind in all Ihren Filmen sehr sorgfältig. Wie arbeiten Sie mit diesen Chargen zusammen?

ETHAN COEN Der Komponist Carter Burwell ist derselbe wie bei all unseren Filmen, der Kameramann Roger Deakins hat auch schon drei Filme für uns gedreht, nur der Ausstatter Rick Heinrichs ist neu.

FILMBULLETIN Und wie sieht die Zusammenarbeit aus? Geben Sie ihnen genaue Vorgaben?

ETHAN COEN Das ist von Fall zu Fall verschieden. Manchmal haben wir sehr spezifische Bedürfnisse, etwa für ein bestimmtes Dekor, das für die Inszenierung der Handlung nötig ist, oder etwas, das wir einfach im Film sehen wollen, und in anderen Belangen geben wir mehr Spielraum. Aber es geht sehr kollegial zu, vor allem wenn man mit den Leuten bereits in mehreren Filmen gearbeitet hat. Da entwickelt sich ein richtiges Geben und Nehmen.

JOEL COEN FARGO war so etwas wie eine Premiere für Rick, denn der Film wurde ganz an Originalschauplätzen gedreht, ohne gebaute Dekors, und so baten wir ihn immer, die langweiligsten, am wenigsten interessanten Innenräume zu finden. Wir wollten nichts, das entweder architektonisch



«Im Umgang mit einzelnen Studios müssen sich manche Filmemacher mit Komitees herumschlagen, und das ist bekanntlich nicht die beste Art, intelligente Entscheidungen zu erreichen.»

FILMFORUM

von Interesse war oder kitschig. Wir wollten durchschnittliche mittelamerikanische Geschäftsräume und Eigenheime. Wenn man von einem Ausstatter so was verlangt, ist das gegenüber einem solchen Künstler irgendwie grausam. Andererseits begriff Rick vollkommen, was wir brauchten und warum. Das ist eine seiner Qualitäten. Ein richtiger Ausstatter versteht das, und er fand dann auch, was wir suchten.

ETHAN COEN Das einzige Vergnügen für ihn war, dass er als ausgebildeter Bildhauer die Paul-Bunyan-Statue machen konnte. Es gibt in Brainerd zwar eine echte Statue, aber die konnten wir nicht verwenden.

FILMBULLETIN Können Sie etwas zum Budget und zur Finanzierung des Films sagen?

ETHAN COEN Der Film hat 6,5 Millionen Dollar gekostet. Das ganze Geld kam von Working Title, das ein Teil von Polygram ist. Polygram hatte unseren letzten Film zur Hälfte finanziert, zusammen mit Warner Brothers. Es war recht einfach, denn es war ein sehr billiger Film, und sie waren gerne bereit, ihn ganz zu finanzieren.

FILMBULLETIN Fühlen Sie sich immer noch als Independent-Filmemacher?

JOEL COEN Wir machen immer noch alles genauso wie eh und je. Ich finde es schwierig, im Kontext des amerikanischen Filmgeschäfts zu definieren, was genau ein unabhängiger Filmemacher ist. Aber in gewisser Weise scheinen wir doch unter diese Definition zu fallen.

ETHAN COEN Wir befinden uns allerdings in einer Grauzone. Unser letzter Film wurde ja, wie gesagt, von Warner und Polygram co-finanziert und in den USA von Warner verliehen. Andererseits behielten wir unsere übliche Kontrolle über den Film. Ob das nun Unabhängigkeit bedeutet oder nicht, weiss ich nicht.

FILMBULLETIN Francis Coppola hat gesagt, Hollywood sei wie Wall Street geworden; es sei unmöglich für Cineasten, gute Filme zu machen und da zu arbeiten. Würden Sie dem beipflichten?

JOEL COEN Nicht ganz. Ich meine, es gibt Leute, die am Hollywood-Ende des Geschäfts arbeiten und interessante Filme hervorbringen. Das soll aber nicht heissen, dass diese Aussage nicht einige Gültigkeit hat. Es kann schwierig sein, unter diesen Bedingungen. In mancher Hinsicht verschwört sich dieses System gegen eine bestimmte Art von Film und macht es einem in gewissen Situationen schwer. Im Umgang mit einzelnen Studios müssen sich manche Filmemacher mit Komitees herumschlagen, und das ist bekanntlich nicht die beste Art, intelligente Entscheidungen zu erreichen.

FILMBULLETIN Liegt es denn nicht einfach beim Regisseur, keinen teuren Film zu machen?

ETHAN COEN Man erweitert seine Möglichkeiten, wenn man einen billigen Film dreht.

JOEL COEN Da würde wohl jeder beipflichten. Man könnte tatsächlich sagen, wenn dir soviel an deiner Freiheit liegt, solltest du nicht für ein Stu-

dio arbeiten. Andererseits gibt es Geschichten, die man nicht unter einem bestimmten Budget erzählen kann, die sich nicht billig auf die Leinwand bringen lassen. So klipp und klar ist die Sache nicht.

FILMBULLETIN Träumen Sie denn von grossen Budgets?

ETHAN COEN Nein. Das Budget steht immer im Verhältnis zu dem, was man zu machen versucht. Wenn man unsere beiden letzten Filme vergleicht, dann verlangte *THE HUDSUCKER PROXY* von der Geschichte her nach enormen, überlebensgrossen Dekors und Spezialeffekten, die unweigerlich teuer sind, und die Dreharbeiten waren entsprechend kompliziert, was viel Geld verschlingt. *FARGO* war aufgrund seiner Geschichte schneller, einfacher und billiger zu drehen.

FILMBULLETIN Jack Valenti meinte neulich, das Problem beim Independent-Film sei nicht so sehr, das Budget für die Produktion aufzutreiben, sondern das Geld für das Marketing, und dass der Independent-Film besser vermarktet werden müsse.

JOEL COEN Da ist was Wahres dran, denn Marketing und Vertrieb eines Films sind fast so teuer geworden wie die Produktion selbst. Es ist sehr hart, einen Film zu lancieren und ihn bei den Leuten bekannt zu machen, zumindest in den USA. Andererseits interessieren sich die Medien immer mehr für Independent-Filme.

Das Gespräch mit Ethan und Joel Coen führte Michel Bodmer



1



2

